

Kunst gegen den Identitätsverlust.

**Das bildhauerische Werk Niels Hansen Jacobsens
in der dänisch-deutschen Grenzregion um 1900.**

Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Goethe
Universität im Fachbereich 10 – Neuere Philologien – Institut für Skandinavistik

Maya Anna Rosalie Großmann

1. Einleitung	3
2. Expressive Formen in Dänemark um 1900: Hansen Jacobsens <i>Militarismen</i> (1898-1899)	7
Exkurs: Das Motiv der Totenkopfpypamide	12
2.1. Vergleich mit <i>Kristus</i> (1821) von Bertel Thorvaldsen.....	21
2.2. Vergleich mit <i>Krigen</i> (1897) von Jens Ferdinand Willumsen	26
2.3. Ein Blick auf die dänische Bildhauerkunst vom 18. bis ins 20. Jahrhundert	28
2.4. Vergleich mit <i>Balzac</i> (1898) von François Auguste René Rodin	34
2.5. Vergleich mit <i>Le grand cheval</i> (1914) von Raymond Duchamp-Villon.....	39
2.6. Vergleich mit <i>Forme uniche della continuità nello spazio</i> (1913) von Umberto Boccioni	43
3. Kunst gegen den Identitätsverlust: Hansen Jacobsens Werk in der dänisch-deutschen Grenzregion	47
3.1. Das Verhältnis von Politik und Kunst.....	47
3.2. Das dänisch-deutsche Verhältnis im 19. und 20. Jahrhundert	51
Exkurs: Die Deutung von <i>Militarismen</i> unter Berücksichtigung der politischen Hintergründe	54
3.3. Nationale Identität in Dänemark nach 1864.....	55
3.4. Hansen Jacobsens Biographie	57
3.5. Die Erinnerungsstätte <i>Skibelund Krat</i>	63
3.6. <i>Modersmålet</i> (1903).....	69
3.7. <i>Udkast til monument for N. F. S. Grundtvig</i> (1913).....	76
3.8. Die dänische <i>folkehøjskole</i>	79
4. Die nordischen Mythen	84
4.1. Die nordischen Mythen in der bildenden Kunst.....	88
Exkurs: <i>Vaagn og stem for Danmark</i> (1920) von Rasmus Christiansen	92
4.2. Hansen Jacobsens Rezeption der nordischen Mythen.....	96
4.2.1. <i>Loke lænket til Klippeblokkerne</i> (1888-1889).....	96
Exkurs: Prometheus in der antiken Mythologie.....	103
4.2.2. Vergleich mit <i>Prométhée enchaîné</i> (1762) von Nicolas-Sébastien Adam..	104
4.2.3. Vergleich mit <i>Schiavo morente</i> (1513-1516) von Michelangelo Buonarroti.....	105

4.2.4.	Vergleich mit <i>Danaïde</i> (1885) von François Auguste René Rodin.....	108
	Exkurs: <i>Loki og Sigyn</i> (1895) von Lorenz Frølich.....	110
	Exkurs: <i>Loke og Sigyn</i> (1810) von Christoffer Wilhelm Eckersberg	111
4.2.5.	<i>Thor og Gjøgleriet i Utgaard</i> (1891)	113
	Exkurs: <i>Gjøgleriet i Utgard</i> (1872) von Lorenz Frølich.....	115
4.2.6.	<i>Thor kæmper mod Elle</i> (undatiert)	117
4.2.7.	<i>Vølven</i> (1913)	120
5.	<i>Skyggen</i> (1897-1898) und der Rekurs auf Hans Christian Andersen	125
5.1.	Vergleich mit <i>Skyggen</i> (1847) von Hans Christian Andersen.....	130
	Exkurs: Der japanische Farbholzschnitt	132
5.2.	Vergleich mit <i>Haabet</i> (1817) von Bertel Thorvaldsen.....	134
5.3.	Vergleich mit <i>La belle Héaulmière</i> (1880-1883) von François Auguste René Rodin	136
5.4.	Vergleich mit <i>Aetas Aurea</i> (1902) von Medardo Rosso	138
5.5.	Vergleich mit <i>Schatten</i> (2007) von Sonja Vordermaier.....	139
6.	Zusammenführende Analysen: Die Formensprache Hansen Jacobsens.....	141
6.1.	Vergleich von <i>Loke lænket til Klippeblokkerne</i> , <i>Skyggen</i> und <i>Militarismen</i>	141
6.2.	Vergleich der Ausdrucksmittel von Niels Hansen Jacobsen und François Auguste René Rodin	145
	Exkurs <i>Les Bourgeois de Calais</i> (1885) von François Auguste René Rodin	147
6.3.	Hansen Jacobsen und der Symbolismus.....	149
7.	Fazit: Hansen Jacobsens politische Kunst.....	152
8.	Abstract.....	155
9.	Anhang	156
9.1	Bibliographie.....	156
9.2	Abbildungsverzeichnis.....	170
9.3	Abbildungen.....	186

1. Einleitung

Vor dem Rathaus der dänischen Kleinstadt Vejen steht ein circa vier Meter hoher Bronzeguss (vgl. Abb. 1)¹. Bei dieser Statue handelt es sich um eine riesenhafte Kriegerfigur, deren Füße in einer Totenkopfpfpyramide versinken. Der künstlerische Ausdruck ist stark: Die Formen sind teilweise geometrisch und abstrahiert. Die glatte und dunkle Oberfläche sowie die Gestaltung und die übermenschliche Größe verleihen dem Kunstwerk eine große Präsenz. Ein Blick auf die am Sockel angebrachte Tafel verrät den Titel des Werks: *Militarismen* (Der Militarismus)². Auch das Entstehungsdatum wird hier angegeben, zwischen 1898 und 1899 ist die Gipsversion gefertigt worden. Für diesen Zeitkontext ist die Formensprache, die sich bei *Militarismen* beobachten lässt, ungewöhnlich. In zeitgenössischen nationalen und internationalen Bildhauerarbeiten existiert eine solch expressive Ausdrucksweise nicht.

Der Künstler, der dieses Werk geschaffen hat, ist der Däne Niels Hansen Jacobsen (1861-1941). Die Stadt Vejen ist sein Geburts- und auch sein hauptsächlichster Wohn- und Wirkungsort. Der Umstand, dass ein dänischer Bildhauer solche Formen zu dieser Zeit umsetzt, ist vor allem deshalb auffällig, weil sonst in Dänemark um 1900 eine Loslösung vom klassizistischen Stil noch nicht vollzogen ist. Dies ist in erster Linie auf das Ansehen des bekannten dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen (1770-1840) zurückzuführen. Thorvaldsens internationaler Erfolg ist der Grund dafür, dass seine klassizistische Ausdrucksweise in Dänemark auch Jahrzehnte nach seinem Tod fortgeführt wird. So sieht sich der zeitgenössische Betrachter von *Militarismen* mit etwas formal Neuem konfrontiert. Der Titel definiert den dargestellten Inhalt: Dem Militarismus wird ein kritisches Denkmal gesetzt. Hansen Jacobsen widmet sich hier einem Thema, das zu der Entstehungszeit des Werks und auch heute politisch relevant ist.

Das bildhauerische Wirken Hansen Jacobsens fällt in einen Zeitraum, der durch Umbrüche gekennzeichnet ist. In Dänemark vollziehen sich Ende des 19. Jahrhunderts tiefgreifende politische Veränderungen. Bereits zu Beginn des

¹ Die Abbildungen befinden sich in einem gesonderten Bildband.

² Die Übersetzungen von fremdsprachlichen Titeln oder von Zitaten stammen (sofern nicht anders angegeben) von der Verfasserin.

Jahrhunderts nehmen diese Umbrüche ihren Ausgang und verschärfen sich infolge der Deutsch-Dänischen Kriege 1848-1850 und 1864. Dänemark unterliegt im Jahre 1864 im Zweiten Deutsch-Dänischen Krieg, welcher im Namen des Deutschen Bundes gemeinsam von Preußen und Österreich gegen Dänemark geführt wird. Die Niederlage bedeutet das Ende des dänischen Gesamtstaats und Dänemark muss die Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg an Deutschland abtreten. Im nördlichen Schleswig gerät die dänischsprachige Bevölkerung dadurch unter preußische Herrschaft. Die neue Grenze wird bis 1920 beibehalten. In der unmittelbar von den territorialen Veränderungen betroffenen Grenzregion im Süden Dänemarks befindet sich Vejen.

Mit seiner Heimat Vejen bleibt Hansen Jacobsen eng verbunden, auch in den zehn Jahren seines Lebens, die er in Paris verbringt. Dort hat der Bildhauer François Auguste René Rodin (1840-1917) großen Einfluss als Initiator moderner Formen in der Bildhauerei. Wie viele andere Künstler wird auch Hansen Jacobsen durch seinen Parisaufenthalt in seiner Stilentwicklung geprägt. Dies zeigen neben *Militarismen* auch andere seiner Werke.

Die Kunstwerke Hansen Jacobsens befinden sich heute vollständig im *Vejen Kunstmuseum*, nicht weit von dem Marktplatz entfernt, auf dem *Militarismen* steht. Kurz vor *Militarismen* formt Hansen Jacobsen die Gipsplastik *Skyggen* (Der Schatten; 1897-1898). Obwohl *Militarismen* und *Skyggen* in einem geringen zeitlichen Abstand entstehen, haben sie auffallend unterschiedliche Formen. Die Linienführung ist bei *Skyggen* sehr dynamisch und die Formen sind fließend, wodurch sich die Gestalt aufzulösen scheint (vgl. Abb. 2). Wiederum von *Militarismen* und auch *Skyggen* abweichende Stilelemente zeigt das Werk *Løkenet til Klippeblokkerne* (Der an die Klippen gefesselte Loki³; 1888-1889, vgl. Abb. 3), Hansen Jacobsens Abschlussarbeit an *Det Kongelige Danske Kunstakademi* (Die Königlich Dänische Kunstakademie) in Kopenhagen. An dieser Kunsthochschule sind Ende des 19. Jahrhunderts Rekurse auf die graeco-romanischen Mythen üblich. Hansen Jacobsen geht anders vor und stellt in *Løkenet til Klippeblokkerne* einen Protagonisten der nordischen Mythologie dar. Bei dieser Gipsplastik ist die Ausdrucksweise naturalistisch und die Figur führt eine

³ Wenn es sich nicht um fremdsprachliche Titel oder direkte Zitate handelt, wird die deutsche Form der Namen verwendet.

Bewegung aus. Die stilistischen Unterschiede der drei genannten Werke sind so grundlegender Natur, dass der Eindruck entstehen könnte, diese stammten nicht von ein und demselben Künstler. So differiert die Formensprache Hansen Jacobsens nicht nur von der zeitgenössischen Bildhauerkunst, sondern erweist sich auch innerhalb seines Œuvres als heterogen.

Ohne dass dies auf den ersten Blick erkennbar wäre, sind die Sujets dieser drei Werke politisch konnotiert. In der Schaffensperiode von Hansen Jacobsen haben verschiedene Themenkomplexe eine politische Aussagekraft. Beispielsweise werden die nordischen Mythen im 19. Jahrhundert häufig für politische Zwecke instrumentalisiert. Sie dienen dazu, in Zeiten des politischen Umbruchs Kontinuität zu einer vermeintlich besseren Vergangenheit zu symbolisieren. In Dänemark nimmt vor allem der populäre Politiker, Schriftsteller, Pädagoge und Priester Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783-1872) die Mythen in Dienst, um unter anderem das politische Geschehen nach seinen Vorstellungen zu beeinflussen. Grundtvig betrachtet die nordischen Mythen als Besonderheit und Eigentum der dänischen Kultur. Grundtvigs Name ist, wie auch der des erfolgreichen dänischen Nationaldichters Hans Christian Andersen (1805-1875), mit der Kultur Dänemarks im 19. Jahrhundert eng verbunden. Aufgrund der Popularität ihrer Schriften werden Grundtvig und Andersen in Dänemark auch heute noch als nationale Größen betrachtet. Bezüge auf diese beiden Personen (oder auf ihre Arbeiten) eignen sich dafür, die Kulturleistungen Dänemarks als positiv herauszustellen. Deshalb werden hier (neben *Militarismen*) die Kunstwerke untersucht, deren Titel⁴ vermuten lassen, dass ein inhaltlicher Bezug zu Grundtvig, Andersen oder den nordischen Mythen besteht.

Aus dem Œuvre Hansen Jacobsens ergibt sich somit für die vorliegende Abhandlung folgendes Corpus:

- *Loke lænket til Klippeblokkerne* (Der an die Klippen gefesselte Loki) (1888-1889)
- *Thor og Gjøgleriet i Utgaard* (Thor und die Gaukelei in Utgaard) (1891)

⁴ Die Betitelung der Kunstwerke stammt in toto von Hansen Jacobsen.

- *Skyggen* (Der Schatten) (1897-1898)
- *Militarismen* (Der Militarismus) (1898-1899)
- *Modersmålet* (Die Muttersprache) (1903)
- *Udkast til monument for N. F. S. Grundtvig* (Entwurf für das Monument für N. F. S. Grundtvig) (1913)
- *Vølven* (Die Seherin) (1913)
- *Thor kæmper mod Elle* (Thor kämpft gegen Elle) (undatiert)⁵

Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf der ästhetischen Wirkung, welche dem Kunstwerk inhärent ist, jener Wirkung also, die im Potential des Kunstwerks liegt und nicht im Vermögen des Betrachters. Auf eine rezeptionsästhetische Analyse bezüglich dessen, wie die Werke von den Betrachtern aufgenommen werden, wird verzichtet. Da die Arbeiten Hansen Jacobsens die Primärquellen sind und diese zudem als tradierte Objekte bis heute herangezogen werden können, steht die Analyse der Werke zunächst im Mittelpunkt. Vergleiche mit Kunstwerken aus vorherigen, zeitgleichen und späteren Kunstepochen tragen zur Charakterisierung des Stils Hansen Jacobsens bei. Die historische und politische Einordnung erläutert zudem den Entstehungskontext. Dieser methodische Ansatz verzahnt die stilistische, ikonographische und ikonologische Analyse der Kunstwerke.⁶

Das Œuvre Hansen Jacobsens ist bislang kaum erforscht. Teresa Nielsen hat 2011 im Verlag des *Vejen Kunstmuseum* eine Monographie mit dem Titel *Hansen Jacobsen – Billedhugger Niels Hansen Jacobsen* veröffentlicht. Das Leben des Künstlers wird beschrieben und dabei wird ein Großteil seiner Werke benannt und auf einige wird genauer eingegangen. Aufgrund dessen, dass das Gesamtwirken des Künstlers fokussiert wird, sind die Beschreibung und die historische Einbettung

⁵ Zu Hansen Jacobsens Gesamtwerk gehört auch eine große Anzahl an Keramiken. Die Themen der anderen keramischen Arbeiten Hansen Jacobsens lassen nicht auf einen politischen Gehalt schließen. *Thor kæmper mod Elle* ist die einzige seiner Keramiken, die sich den nordischen Mythen widmet. Deshalb stellt sie eine Ausnahme dar und wird hier behandelt.

⁶ Die ikonographische und ikonologische Untersuchungsmethode geht auf Erwin Panofsky zurück. Vgl. Panofsky, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie*. In: E. Kaemmerling [Hg.]: *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*. Band 1: *Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln 1994. 207–225.

seiner Arbeiten jeweils sehr kurz gehalten. Von dieser Schrift abgesehen hat Hansen Jacobsens Wirken in Dänemark bislang nur marginal wissenschaftliches Interesse geweckt. Niels Theodor Mortensen widmet seine Schrift *Billedhuggeren Niels Hansen Jacobsen* der Erfassung der Arbeiten dieses Bildhauers. Allerdings ist die Publikation bereits 1945 erschienen und muss deshalb im Hinblick auf den politisch-historischen Rahmen kritisch betrachtet werden, da einige Textstellen der Arbeit Mortensens eindeutig von nationalpatriotischem Gedankengut geprägt sind. Hinsichtlich der Interpretation des Werks *Militarismen* erweist sich der von Øystein Hjort verfasste Artikel *Hansen Jacobsens Militarismen*, erschienen 1981 in *Enten Eller*, als ergiebige Informationsquelle. Zudem geht Francis Beckett in dem sehr kurzen Artikel *Billedhuggeren Niels Hansen-Jacobsen*, der im Jahr 1901 in der Zeitschrift *Tilskueren* erschienen ist, auf einige Werke des Bildhauers ein. In einem Katalog des Vejen Kunstmuseums aus dem Jahre 1991 mit dem Titel *Vejen Kunstmuseum. Katalog over samlingen* sind die Werke Hansen Jacobsens verzeichnet, die sich dort im Museum befinden. Weder gibt es ein Werkverzeichnis, noch existieren Aufzeichnungen von Hansen Jacobsen, anhand derer die Intention seines Kunstschaffens deutlich wird. Der Künstler hat verfügt, dass seine privaten Papiere nach seinem Tod verbrannt werden.

Auf literatur- und kunsthistorische Forschungsliteratur, die nicht in direktem Zusammenhang mit Hansen Jacobsens Gesamtwerk steht, wird zurückgegriffen, wenn dies im Verlauf der Arbeit erforderlich ist.

2. Expressive Formen in Dänemark um 1900: Hansen Jacobsens *Militarismen* (1898-1899)

Die Plastik *Militarismen* entsteht in den Jahren 1898 bis 1899 in Gips (vgl. Abb. 1) in der Wohnung Hansen Jacobsens in Paris. 1967 gibt das *Vejen Kunstmuseum* einen Guss des 380 cm hohen und 126 cm breiten Werks in Auftrag. Der Bronzeabguss steht auch heute noch an seinem 1967 ausgesuchten Bestimmungsort, auf dem Marktplatz direkt vor dem Rathaus in Vejen. Die Frontseite des Werks ist auf den Eingang des Museums ausgerichtet. Obwohl das Kunstmuseum einige hundert Meter entfernt liegt, ist das Denkmal aufgrund seiner Größe vom Vorplatz des Museums aus zu sehen.

Es handelt sich um eine freistehende Arbeit, die allansichtig, raumgreifend und scharf konturiert ist. Sie weist eine geschlossene Kontur auf und hat einen hohen, pyramidenförmigen Sockel. Während der untere Bereich eine Plinthe in Form einer rechteckigen Fußplatte darstellt, besteht der obere Teil aus aufgestapelten Totenköpfen. Außerdem werden hier auch die Köpfe kürzlich Verstorbener gezeigt, die sich in unterschiedlichen Verwesungsstadien befinden (vgl. Abb. 4 und Abb. 5). Im Vergleich ist die Verwesung der unteren Schädel weiter fortgeschritten als die der oberen. Über die Pyramide aus Schädeln wird der Blick des Rezipienten nach oben bis zu dem Antlitz der Gestalt geführt. Die Haltung der anthropomorphen, geometrischen, perfekt symmetrischen Figur ist aufrecht, und sie ist streng vertikal ausgerichtet. Dabei ist der Körper (im Verhältnis zum Sockel) um 45 Grad versetzt (vgl. Abb. 6). Möchte der Betrachter die Gestalt frontal wahrnehmen, muss er sich somit an eine Ecke des Sockels begeben. Die akkurate Symmetrie lässt die Mittelachse klar erkennen. Dadurch, dass die Füße der Figur in der Totenkopfpolygone versinken, wird die Ponderation (die harmonische Verteilung des Körpergewichts auf die stützenden Gliedmaße) negiert. In einem Standbild ohne Füße kann ein solcher Ausgleich der Körperverhältnisse nicht präsentiert werden. Augenfällig ist der Gegensatz zwischen den organischen Totenköpfen und den geometrischen Formen der Gestalt (vgl. Abb. 6). Während die Schädel naturalistisch ausgeführt sind, weist die Figur eine einfache Stilisierung, architektonische Strenge und eine klare Symmetrie auf. Der Leib besteht aus zusammengesetzten geometrischen Formen und ist aus spitzen Winkeln aufgebaut (vgl. Abb. 1). Deshalb wirkt der Umriss kantig und scharf, auch aufgrund der Zacken, die an der Hüfte und den Ellbogen emporragen. Die vertikale Ausrichtung wird durch die exakt gesetzten horizontalen Akzente entkräftet. Über den Knien und über der Brust liegen waagerechte, scharfkantige Einschnitte, welche den Armen korrespondieren, die hinter dem Kopf verschränkt sind. Der Wechsel zwischen horizontalen und vertikalen Linien, der für die gesamte Figur signifikant ist, wiederholt sich in der verzerrten Maske des Gesichts (vgl. Abb. 7). Die Augenhöhlen liegen tief und rechteckig geformt in dem Antlitz mit breitem Mund. Die Nase ist groß und weist oberhalb der Nasenlöcher eine leichte Knollenform auf. Der Helm, den die Gestalt trägt, verschmilzt mit ihren Gesichtszügen. Dabei lässt sich die Form dieses Kopfschutzes keiner bekannten Helmform zuordnen. Durch die Zierwerke, die den Helm schmücken, werden

Assoziationen zu Soldatenhelmen oder zu einer Dornenkrone hervorgerufen. Das Visier bildet eine spitzwinklige Dreiecksform, welche die Stirnpartie verschattet und durch abwärts weisende Spitzen akzentuiert wird, die exakt am äußeren Punkt der linear nach unten verlaufenden Augenbrauen enden. Diese Dreiecksform findet ihren höchsten Punkt in der vertikalen Symmetrieachse des Gesichts (vgl. Abb. 7). Das spitze Kinn nimmt diese Anordnung in umgekehrter Ausrichtung auf. Ferner befindet sich auf der Helmoberseite eine Pyramide, und am Hinterkopf steht nochmals eine solche Ausschmückung hervor. Außerdem verhalten sich die Richtungsverläufe der Formen und Linien konträr zueinander. Während das Visier horizontal nach vorn verläuft, wird die Vertikale durch die gerade Nase und das spitze Kinn betont. Das Visier steht genauso weit hervor wie der Einschnitt, welcher die Brust kennzeichnet (vgl. Abb. 8). Die kantige Ausführung der Fingerspitzen der hinter dem Kopf verschränkten Hände sticht hervor, während die Fingerkuppen abgeflacht erscheinen (vgl. Abb. 9). Im seitlichen Kopfbereich befinden sich Wangenklappen, die nach unten hin spitzer werden und auf Höhe der Mundwinkel enden (vgl. Abb. 7). Diese Wangenklappen gehen nach oben hin in zwei Dreiecksformen über, die seitlich an der Helmglocke angebracht sind. Die Figur hat keine Ohren, sondern an deren Stelle lediglich eine freie Fläche, welche wiederum an die Wangenklappen angrenzt. Die Wangen werden durch nach außen gebogene Linien angedeutet, die das Gesicht auszeichnen und auf Höhe der Kinnspitze in einer diagonalen nach oben geschwungenen Fläche bis fast zur Unterlippe empor weisen. Kinn- und Oberlippenbart verstärken die Akzentuierung zusätzlich (vgl. Abb. 7).

Die vereinfachten Elemente des geometrischen Körperbaus rufen eine ornamentale Wirkung hervor und betonen den reliefhaften Charakter der Arbeit (vgl. Abb. 1 und Abb. 12). Die Figur weist größere Parallelen zu einer Maschine als zu einem organischen Lebewesen auf, was unter anderem an den Fingern zu sehen ist. Diese wirken wie mechanische Gelenke (vgl. Abb. 9). Die Einschnitte in der Brustpartie verstärken zudem den Eindruck eines technischen Gebildes. In der Körpermitte bilden die Einkerbungen die Form eines Kreuzes. Nicht nur die Brust weist eine Kreuzform auf, denn Gleiches kann für die Knie und den Kopf festgestellt werden (vgl. Abb. 10). Betrachtet man das Kunstwerk im Ganzen, fällt auf, dass durch die

hinter dem Kopf verschränkten Arme und die eng nebeneinander stehenden Beine sowie die gespannte Haltung die ganze Figur ein Kreuz bildet.

Außerdem wird durch die straffe, gespannte Pose und die extremen geometrischen Formen eine machtvolle Grundhaltung erzeugt. Die Kreatur lehnt sich zurück und beugt dabei den Rücken nach hinten (vgl. Abb. 11). Ein Zurückweichen wird meist mit Schwäche assoziiert und normalerweise ausgeübt, wenn es gilt, sich etwas zu entziehen. Hier ist das Zurücklehnen allerdings nicht als Vermeidungsstrategie einzuschätzen, denn die Figur büßt dadurch nichts von ihrer unbesiegbaren Ausstrahlung ein. Unter anderem hängt dies damit zusammen, dass sich nur der Oberkörper der Gestalt nach hinten bewegt. Die Beine dagegen markieren den festen Stand. So wird die Assoziation hervorgerufen, dass der mentale Standpunkt dieser Gestalt nicht veränderbar ist. Auch deren Gegenüber ist nicht dazu in der Lage, auf die Haltung der Figur Einfluss zu nehmen. So wird durch das Zurücklehnen des Oberkörpers die räumliche Distanz zum Rezipienten verstärkt und diesem bedeutet, dass er sich in einem anderen Aktionsraum befindet. Der Gesichtsausdruck verdeutlicht ebenfalls Unnahbarkeit: Der breite, geöffnete Mund mit den streng nach unten weisenden Mundwinkeln und die rechteckigen Augenhöhlen verdichten den distanzierten Zug, der für die gesamte Figur maßgeblich ist. Die Kälte, welche dem Werk aufgrund der strengen Haltung, der geometrischen Formen sowie des Sockels aus Totenköpfen anhaftet, kommt ebenfalls am stärksten in der Augenpartie zum Ausdruck, wo die Brauen wie Eiszapfen vor den Augen hängen und das Gesichtsfeld der Gestalt beschränken.

Auf den Betrachter wirkt die Figur furchterregend und schockierend. Durch das Mitgefühl, das dieser mit den Toten zu Füßen der Kreatur empfindet, und der Vorstellung, dass ihn womöglich selbst ein solches Schicksal ereilen könnte, wird eine emotionale Erschütterung im Rezipienten bewirkt. Aufgrund der spitzen Winkel, aus denen die Gestalt aufgebaut ist, gewinnt der Betrachter zudem den Eindruck, er könne nicht nur von dem Protagonisten verletzt werden, sondern sich an ihm die Haut aufreißen, würde er ihm zu nahe kommen. Um zu deuten, was hier in bildhauerischer Form dargestellt ist, bietet das Gedicht, das Hansen Jacobsen zu diesem Werk verfasst, Anhaltspunkte:

Jeg har set en Mand, klædt i Staal fra Hoved til Fod;
han har en Rovfugls udtryk i sit Ansigt;
Han fryder sig over Slagmarkens Brutalitet,
dens Ødelæggelse og Gru.
De Saaredes Klage ved hans Fod ænser han ikke.⁷

Nach Hansen Jacobsens Zeilen stellt sein bildhauerisches Werk *Militarismen* einen Mann dar, der sich an der Brutalität und dem Grauen auf einem Schlachtfeld erfreut und für das Leid, das zu seinen Füßen auftritt, keine Beachtung findet. In seinem Gedicht merkt Hansen Jacobsen an, dass der Mann von Kopf bis Fuß in Stahl gehüllt sei. Da sich vor allem Soldaten und Ritter in Stahl kleiden, werden Assoziationen zu Kriegern geweckt. In der Statue scheint es aufgrund der geometrischen Körperformen, als würde die Gestalt eins mit einer Rüstung werden, die sie trägt. Dass hier ein Krieger dargestellt wird, ist somit offensichtlich. Die Erbarmungslosigkeit des Protagonisten wird in der Dichtung und der Plastik betont, wo die Totenschädel keines Blickes gewürdigt werden und den Opfern kein Mitleid zuteil wird. Die Körperhaltung vermittelt den Eindruck, dass die Gestalt über ihre Opfer triumphiert. Sie präsentiert sich völlig ungeschützt mit verschränkten Armen und freigelegter Brust. Folglich wirkt die Figur prahlerisch, selbstsicher und scheint sich für unbesiegt zu halten (vgl. Abb. 1). Die kalte und distanzierte Mimik ist bereits an der Figur aufgefallen. In seiner Dichtung vergleicht Hansen Jacobsen den Gesichtsausdruck des Mannes mit dem eines Raubvogels. Das Ziel eines Greifvogels ist das Ergreifen und Töten seiner Beute, weshalb sich schlussfolgern lässt, dass auch der Protagonist des Kunstwerks intendiert, seine Opfer zu töten. Die Totenköpfe zu Füßen der Gestalt zeigen wiederum in der Plastik, dass ihm die Erfüllung dieses Ziels gelungen ist. So ist davon auszugehen, dass er nicht nur in einem beliebigen Feld aus Toten steht, sondern dass es seine eigenen Opfer sind, in deren Totenschädeln seine Füße versinken.

7 Rømer, Jørgen: Vejen Kunstmuseum. In: Vejen Kunstmuseum [Hg.]: Katalog over samlingen. Vejen 1991. 6-10. S. 9 „Ich habe einen Mann gesehen, gekleidet in Stahl von Kopf bis Fuß; er hat den Ausdruck eines Raubvogels in seinem Gesicht; er freut sich über die Brutalität des Schlachtfelds, dessen Zerstörung und Grauen. Die Klage der Verwundeten zu seinen Füßen beachtet er nicht.“

Exkurs: Das Motiv der Totenkopfpyramide

Totenkopfpyramiden fungieren als Inbegriff der Barbarei und stehen im Zusammenhang mit dem Krieg. In der Aztekenzeit (zwischen dem 14. und dem frühen 16. Jahrhundert) sind Menschenopfer bei vielen Völkern in Mittelamerika gebräuchlich. Krieger aus anderen Dörfern werden geköpft und ihre Schädel zur Schau gestellt, um Eindringlinge abzuschrecken. Beispielsweise werden Anhäufungen von Menschenschädeln am Templo Mayor in Mexiko-Stadt von Archäologen gefunden, welche den Opferkult der Azteken belegen.⁸ Greift die bildende Kunst Totenkopfpyramiden auf, handelt es sich nicht (wie es bei einem einzelnen Schädel der Fall ist) um ein sogenanntes Vanitas-Motiv. Es soll die Rezipienten somit nicht daran erinnern, dass das Leben vergänglich ist, sondern die Schrecken des Kriegs versinnbildlichen.

Der russische Maler Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin (1842-1904) widmet sich beispielsweise 1871 diesem Motiv. Sein Gemälde *Die Apotheose des Kriegs* von 1871 befindet sich in der *Tretjakow-Galerie* in Moskau (vgl. Abb. 13).

Apotheose bedeutet die Vergöttlichung eines Menschen. Dementsprechend hat dieses Wort eine positive Konnotation. Es wird dadurch ausgedrückt, dass jemand oder etwas verehrt wird. Wassiljewitsch verwendet diesen Titel kontrastiv: Statt etwas zu verherrlichen, kritisiert er mit seinem Gemälde die Auswirkungen des Kriegs. Er stellt eine pyramidenförmige Anhäufung von unzähligen Totenschädeln auf einem Feld dar. Die Bodenfläche ist, bis auf wenige dürre Bäume, durch die im Hintergrund die Szenerie gerahmt und akzentuiert wird, leer. Ein Schwarm von Krähen hat sich auf dem Berg der Totenschädel niedergelassen oder kreist um ihn. Dabei leiten die schwarzen Vögel den Blick des Rezipienten von unten links entlang den Berg bis nach oben rechts. Links sitzt eine große Krähe auf einem Schädel, weitere Vögel befinden sich auf dem Berg oder kreisen um die Spitze des Bergs, welche das Bild genau im goldenen Schnitt teilt. Die Krähen bedeuten dem Rezipienten, dass der Tod der Opfer vor noch nicht allzu langer Zeit erfolgt sein muss. Denn wären die organischen Bestandteile der Köpfe gänzlich verwest, würden die Krähen keine Nahrung in dieser Pyramide finden und sich nicht dort

⁸ Vgl. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/azteken-ruine-mit-schaedeln-von-menschen-opfern-in-mexiko-a-1049153.html> [Letzter Zugriff 19.08.2017]

aufhalten. Wereschtschagin hebt hier drastisch die Auswirkungen des Kriegs hervor: Nicht nur den Tod bringt er mit sich, er verhindert auch die Bestattung und zieht eine Auslieferung an Krähen nach sich.

Einen Kontrast zu den schrecklichen Inhalten erreicht Wereschtschagin durch die Bildkomposition. Diese ist perfekt und strahlt gleich einem Stilleben Ruhe aus (vgl. Abb. 13). Der Himmel ist in einem strahlenden Blau gezeigt, und das Feld zeichnet sich durch warme, erdfarbene Töne aus. Durch die Farbwahl wird ebenfalls die Absurdität der Szenerie verdeutlicht. So gelingt es Wereschtschagin zu versinnbildlichen, dass der Krieg keinen Sinn ergibt. Ähnlich geht Hansen Jacobsen vor, indem er bei *Militarismen* naturalistische Totenköpfe und eine geometrische Figur kombiniert. Beide Künstler fokussieren in ihren Werken demnach die Gräueltaten und die Sinnlosigkeit kriegerischer Handlungen.

Wereschtschagin ist Kriegsmaler, weshalb ihm die Schrecken des Kriegs bekannt sind. Totenkopfpiramiden sind nicht nur überzeichnete Darstellung des Kriegsleids; sie sind historisch verbürgt. Beispielsweise befindet sich in Djerba in Tunesien von 1560 bis 1848 eine circa neun Meter hohe Pyramide von geköpften Männern. Es handelt sich um Spanier, die mit einer Flotte versucht haben, Djerba zu erobern. Sie werden durch den osmanischen Korsarenführer Dragut (Turgut Reis) (frühes 16. Jahrhundert - 23.06.1565) besiegt, woraufhin Dragut circa 5000 Männer öffentlich köpfen und ihre Häupter zur Abschreckung zu einem Berg anhäufen lässt. Erst 1848 wird diese Totenkopfpiramide entfernt.⁹

Ob Hansen Jacobsen diese historische Stätte und den Brauch der Azteken kennt, kann nicht eruiert werden. Das Motiv der Totenkopfpiramide ist ihm allerdings gewiss im Zusammenhang mit Kriegsdarstellungen ein Begriff. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass Hansen Jacobsen bewusst ist, dass Schädelpyramiden ein Symbol für Grausamkeit sind. Er nutzt dieses Motiv in seiner Arbeit, um die Schrecken des Kriegs zu versinnbildlichen. So lässt sich sein Werk als symbolische Kritik am Krieg interpretieren.¹⁰

⁹ Vgl. Pickles, Tim: Malta 1565. Last Battle of the Crusades. Osprey 1998. S. 5.

¹⁰ Ebenfalls eine Kritik am Krieg bringt beispielsweise das 1920 entstandene Gemälde Die Skatspieler an. Hier zeigt Otto Dix die Auswirkungen des Kriegs, indem er drei verstümmelte Männer mit ihren Kriegsverletzungen beim Kartenspiel abbildet (vgl. Abb. 31).

Weitere Anhaltspunkte für die Deutung liefert die Titelgebung: Hansen Jacobsen bezeichnet diese Arbeit als *Militarismen*. In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden, beschreibt der Terminus Militarismus den wachsenden Einfluss des Militärs und des kriegerischen Denkens auf Politik, Wissenschaft und Wirtschaft, auf die Erziehung sowie das gesamte gesellschaftliche Leben in den europäischen Nationalstaaten.¹¹ Unter anderem ist damit die Verursachung und die Befürwortung von Kriegen, der Zwang diese durchzuführen und deren Vorrang vor dem Frieden definiert.¹² Die wohl bekannteste Militarismuskritik „Der Militarismus im heutigen deutschen Reich“ stammt von dem linksliberalen Pazifisten Ludwig Quidde (1858-1941) und erscheint 1893. Das Ideal einer Zivilgesellschaft sieht Quidde als gefährdet, da unter dem neudeutsch-preußischen Militarismus immer stärker militärische Formen und Symbole das politische und gesellschaftliche Leben prägen. Diese Entwicklung bezeichnet er als kulturfeindlich und lehnt sie ab.¹³ Demnach wird der Ausdruck Militarismus dazu genutzt, kriegerisch-heroisches Denken politisch zu attackieren.¹⁴ Quiddes Publikation zeigt zudem, dass schon zu der Zeit, als Hansen Jacobsen *Militarismen* schafft, der Begriff des Militarismus im Fokus der aktuellen politischen Diskussionen steht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Terminus im Jahre 1898 aktuell ist, ein Zusammenhang mit Deutschland besteht und die Konnotation negativ und polemisch ist.

Die Bedeutung des Begriffs lässt vermuten, dass es sich auch bei *Militarismen* um eine Kritik am deutschen Militarismus in bildhauerischer Form handelt. Nachweisen lässt sich anhand der stilistischen Merkmale des Werks zunächst, dass hier abstrakte Inhalte dargestellt werden. Denn Hansen Jacobsen verleiht dem Protagonisten seiner Plastik zwar eine an der menschlichen Anatomie orientierte Form, verändert diese aber durch Geometrisierung und Abstrahierung. Die Formensprache macht so deutlich, dass hier der Militarismus personifiziert wird.¹⁵

11 Vgl. Wette, Wolfram: Vorwort. In: Wette, Wolfram [Hg.]: Schule der Gewalt. Militarismus in Deutschland 1871-1945. Berlin 2005. 2. S. 2.

12 Vgl. Coates, Anthony Joseph: The Ethics of War. Manchester 1997. S. 40ff.

13 Vgl. Wette, Wolfram: Der Militarismus und die deutschen Kriege. In: Wette, Wolfram [Hg.]: Schule der Gewalt. Militarismus in Deutschland 1871-1945. Berlin 2005. 9-30. S. 19.

14 Vgl. ebd. S. 10.

15 Anhand der Bezeichnung Personifikation soll hervorgehoben werden, dass dem Militarismus menschliche Eigenschaften verliehen werden. Allegorien stellen stattdessen Inhalte meist gleichnishaft dar, deshalb wird dieser Ausdruck hier nicht verwendet.

Dass die kritische Betrachtungsweise desselben in der Statue zum Tragen kommt, wird ebenfalls durch den Stil des Werks ausgedrückt. Das Militär besteht zu einem großen Teil aus Soldaten, und der Protagonist des Kunstwerks ist, wie gezeigt wurde, ein negativ konnotierter Krieger. Da die Macht des Militärs im Zuge der Militarismusdebatte in Misskredit gerät, lässt sich schlussfolgern, dass auch Hansen Jacobsen durch die Hervorhebung der negativen Eigenschaften des Protagonisten hier der Kritik am Militarismus eine plastische Form verleiht. Für diese Interpretation des Werks spricht zudem, dass die Einstellung des Künstlers militarismusfeindlich ist. Hansen Jacobsens skeptische Auffassung gegenüber allem Militarismus hat sich wohl während seines Wehrdiensts verfestigt.¹⁶ Es lässt sich festhalten, dass Hansen Jacobsen in diesem Werk seine kritische Haltung gegenüber dem Militär zum Ausdruck bringt.

An dieser Stelle ist noch nicht gewiss, ob Hansen Jacobsen mit seiner Arbeit den Militarismus im Allgemeinen angreifen will oder sich auf ganz bestimmte historische Begebenheiten bezieht. Um dies zu ergründen, muss der Entstehungskontext der Statue betrachtet werden. Deshalb wird in einem eigenen Kapitel zum historischen Hintergrund auf die Beziehung zwischen Dänemark und Deutschland eingegangen. Dort soll gezeigt werden, auf welche Geschehnisse der Künstler mit seiner Arbeit Bezug nehmen könnte. Schon zuvor kann anhand einiger Gesichtspunkte bereits hier erörtert werden, ob Hansen Jacobsen durch *Militarismen* sein Missfallen an der deutschen Politik zum Ausdruck bringen könnte. Diese These wird dadurch gestützt, dass im Allgemeinen der Begriff des Militarismus vornehmlich in Zusammenhang mit Preußen auftritt. Außerdem erinnern die Verzierungen des Helms, den die Figur trägt, an Soldatenhelme, wie sie im Jahre 1843 von Friedrich Wilhelm von Preußen (1795-1861) eingeführt werden.¹⁷ Sogenannte Pickelhauben sind seitdem bis zum Ersten Weltkrieg in Gebrauch.¹⁸ Es handelt sich demnach um eine in Preußen entstandene Helmform, die auch der Krieger in *Militarismen* trägt. So könnte Hansen Jacobsen mit seiner Helmgestaltung absichtsvoll auf diese Pickelhauben rekurren, um Analogien zu

16 Vgl. Mylius-Erichsen, Ludvig: Billedhugger Niels Hansen Jacobsen. In: Mylius-Erichsen, Ludvig [u.a.] [Hg.]: Vagten. Tidsskrift for Litteratur, Kunst, Videnskab, Politik. Kopenhagen 1899-1900. 387-402. S. 393. [künftig: Mylius-Erichsen]

17 Vgl. <http://www.forum-historicum.de/pickelhaube-und-stahlhelm.html> [Letzter Zugriff 20.04.2017]

18 Vgl. ebd. [Letzter Zugriff 20.04.2017]

preußischen Soldaten zu erzeugen. Hinzu kommt, dass die Ähnlichkeit der Gestalt, die Hansen Jacobsen zeigt, mit dem preußischen Ministerpräsidenten Otto von Bismarck (1865-1890) nicht von der Hand zu weisen ist (vgl. Abb. 14). Vor allem der Bart ist bei beiden Figuren ähnlich. Für die Kämpferfigur von *Militarismen* ist bereits aufgefallen, dass sie Unahbarkeit ausstrahlt, und auch die Porträts von Bismarck erzielen diesen Effekt beim Rezipienten. Tiefe Stirnfalten und dadurch eine gewisse Verkniffenheit der Gesichtszüge schaffen Distanz. Auf der willkürlich gewählten Abbildung Bismarcks verschatten seine buschigen Augenbrauen die Augen, die unter Schlupfliedern verschwinden (vgl. Abb. 14). Auf den meisten Fotografien ist der Blick des Ministerpräsidenten starr in die Ferne gerichtet, wodurch er einen unnahbareren und stoischen Zug erhält. Vor allem die Gestaltung der Augenpartie in *Militarismen* spricht dafür, dass sich Hansen Jacobsen in seinem Werk an einer Fotografie Bismarcks orientiert hat. Ob der Künstler, um sein Missfallen an Preußen zum Ausdruck zu bringen, den Ministerpräsidenten als Grundlage der Darstellung seiner Militarismuskritik heranzieht, kann allerdings nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Ebenfalls kann an dieser Stelle noch nicht dargelegt werden, ob sich Hansen Jacobsen anhand seines Werks auf das politische Vorgehen Preußens im Allgemeinen bezieht. Dafür müsste unter anderem beantwortet werden, an wen sich dieses Kunstwerk richtet. In Vejlen direkt vor dem Rathaus platziert, ist das Kunstwerk der Öffentlichkeit (ab Ausführung des Bronzegusses im Jahre 1967) jederzeit zugänglich. Wer allerdings zur Entstehungszeit die Rezipienten und die konkreten Adressaten dieses Werks gewesen sein könnten, ist nicht bekannt. Als *Militarismen* entsteht, hält sich Hansen Jacobsen in Paris auf. Ob sich sein Kunstwerk an dortige Betrachter und nicht an Rezipienten in seinem Heimatland wendet, soll nun untersucht werden.

Als Hansen Jacobsen sein Werk 1899 auf dem Gelände des *Champ-de-Mars* (Marsfeld) ausstellt, gerät er in die in Frankreich zu dieser Zeit aktuelle Debatte um die sogenannte Dreyfus-Affäre.¹⁹ Dem jüdischen Artilleriehauptmann Alfred Dreyfus (1859-1935) wird Landesverrat vorgeworfen. Der aus dem Elsass stammende Hauptmann im französischen Generalstab soll Spionage zugunsten des

¹⁹ Vgl. Alkærsig, Søren: Vejlen Kunstmuseum. En Vejledning for Besøgende. Vejlen 1935. S. 9. [künftig: Alkærsig]

Deutschen Reiches betrieben haben.²⁰ Aus diesem Grund wird er 1894 zu lebenslanger Deportation auf die Teufelsinseln verurteilt.²¹ Der wahre Schuldige, Ferdinand Walsin-Esterházy (1847-1923), Bataillonschef des 74. Infanterieregiments, wird nicht belangt und 1898 freigesprochen.²² Deshalb verfasst der Journalist und Schriftsteller Émile Zola einen offenen Brief mit dem Titel „J'accuse“ an den Präsidenten der französischen Republik.²³ Zola klagt darin verschiedene Generäle unter anderm der Mitschuld und der Vertuschung an; außerdem wirft er dem Ersten und dem Zweiten Kriegsgericht Rechtsverletzung vor.²⁴ Zola wird daraufhin selbst angeklagt²⁵ und flieht nach England.²⁶ Der neue französische Verteidigungsminister bringt die Dreyfus-Affäre kurz darauf wieder zur Sprache, und es folgen erneut Ermittlungen. Allerdings bleibt die Affäre weiterhin lange ungelöst.²⁷ Émile Loubet, der neue Präsident der Republik, begnadigt Dreyfus 1899.²⁸ Dreyfus wird dennoch erst 1906 vom Kassationshof freigesprochen. Eine Revision und der Freispruch können aufgrund mangelnder Befugnisse nicht erwirkt werden, weshalb die Dreyfus-Affäre niemals gänzlich beendet wird.²⁹ Hannah Arendt bemerkt, dass nicht sicher sei, ob es sich bei dieser Angelegenheit um einen Justizirrtum handelt, oder ob es darum geht einen Juden als Verräter des Vaterlandes bloßzustellen. Da Dreyfus der erste Jude im Generalstab gewesen ist und Juden in der Armee (vor allem in hohen Positionen) laut Arendt nicht erwünscht gewesen sind, spricht einiges für letztere These.³⁰ Besonders die katholische Kirche gerät während dieser Angelegenheit durch ihren Antijudaismus in Misskredit, da sie versucht, diese politische Debatte für ihre Zwecke zu nutzen. Arendt spricht von klerikalem Antisemitismus und erklärt, dass sich der Klerus während der Dreyfus-Affäre mehr und mehr politisiert habe.³¹ Die

20 Vgl. Duclert, Vincent: Die Dreyfus-Affäre. Militärwahn, Republikenfeindschaft, Judentumhaß. Berlin 1994. S. 7. [künftig: Duclert]

21 Vgl. Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. I. Antisemitismus. II. Imperialismus. III. Totale Herrschaft. München 1986. S. 164.

22 Vgl. ebd. S. 31f. und S. 53.

23 Vgl. Fuchs, Eckhardt und Günther Fuchs: „J'accuse“. Zur Affäre Dreyfus. Mainz 1994. S. 72.

24 Vgl. ebd. S. 71f.

25 Vgl. ebd. S. 75f.

26 Vgl. Duclert. S. 62.

27 Vgl. ebd. S. 63ff.

28 Vgl. ebd. S. 82.

29 Vgl. Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. I. Antisemitismus. II. Imperialismus. III. Totale Herrschaft. München 1986. S. 165.

30 Vgl. ebd. S. 185.

31 Vgl. ebd. S. 181. und 205.

Geschehnisse sind damals sehr öffentlichkeitswirksam und die Dreyfus-Affäre wird aus heutiger Sicht als Höhepunkt des Antisemitismus in Frankreich betrachtet. Vincent Duclert führt 1994 folgendes aus: „Die nationale und antisemitische Presse wiegelte einen Teil der Franzosen auf und überzeugte sie vom „jüdischen Risiko“ in der französischen Gesellschaft und von der Schwäche der republikanischen Regierung angesichts dieser „Gefahr“.“³² Trotz dieser Anstachelung durch die Presse wird die Gesellschaft durch die Verurteilung des jüdischen Dreyfus stark polarisiert.³³ Viele symbolistische und naturalistische Künstler setzen sich für Dreyfus ein.³⁴ Hansen Jacobsen pflegt Kontakte zu den Symbolisten und hält sich wie erwähnt in Paris auf, als die Dreyfus-Affäre ihren Höhepunkt erlebt.

In nationalistischen Kreisen in Frankreich ist *Militarismen* als unangebrachte Einmischung eines Ausländers in die Affäre betrachtet und als konkreter Beitrag zur Debatte gegen das Heer und damit für Alfred Dreyfus aufgefasst worden.³⁵ Im Zuge der Dreyfus-Affäre wird jedoch vor allem der Nationalismus (und nicht der Militarismus) in Frankreich in den Fokus öffentlicher Kritik genommen. Deshalb ist es fraglich, ob Hansen Jacobsen tatsächlich Bezug auf die Dreyfus-Affäre nimmt. Hjort versucht zu differenzieren:

Vi må tro, at Hansen Jacobsen har været lydhør over for den etiske problematik, Zola opridser, men det må have overrasket ham, at hans skulptur vakte opstandelse og blev kritiseret for at være et indlæg i Dreyfus-affæren. Men det siger noget om stemningen i dén sag: erklærer man sig for modstander af militarismen er man samtidig mod nationalismen og for Dreyfus!³⁶

Wichtig in Hinblick auf dieses Zitat ist, dass auch Hjort in dem Kunstwerk eine Kritik am Militarismus erkennt. Dabei bleibt der Eindruck bestehen, dass *Militarismen* vor allem eine allgemeine Kritik am Militarismus transportiert und

32 Duclert. S. 21.

33 Vgl. Fuchs, Eckhardt und Günther Fuchs: „J'accuse“. Zur Affäre Dreyfus. Mainz 1994. S. 76.

34 ebd. S. 81.

35 Vgl. Fabricius Hansen, Maria: Ideens skulpturelle form. In: Bencard, Ernst Jonas [u.a.] [Hg.]: Kunstværkets krav: Til Erik Fischer. Kopenhagen 1990. 169-178. S. 175.

36 Hjort, Øystein: Hansen Jacobsens Militarismen. In: Hjort, Øystein und Stig Brøgger [Hg.]: Enten Eller. Sophienholm 1981. 82-92. S. 88. [künftig: Hjort] „Wir dürfen glauben, dass Hansen Jacobsen auf die ethische Problematik aufmerksam wurde, die Zola skizziert, aber es muss ihn überrascht haben, dass seine Plastik Widerstand hervorrief und dafür kritisiert wurde, dass sie ein Beitrag zur Dreyfus-Affäre sei. Aber dies sagt etwas über die Stimmung in dieser Sache aus: Erklärt man sich zum Gegner des Militarismus, ist man gleichzeitig gegen den Nationalismus und für Dreyfus!“

anhand der Ausführung nicht eine bestimmte politische Begebenheit fokussiert wird. So geht Hjort davon aus, dass es nicht Hansen Jacobsens Intention war, die Dreyfus-Affäre zu kommentieren. Ob Hansen Jacobsen mit *Militarismen* für Dreyfus Stellung nimmt, bleibt letztlich spekulativ, da dies weder aus der Formensprache des Werks noch aus seinem Titel eindeutig hervorgeht.

Eine weitere politische Begebenheit existiert, auf die sich Hansen Jacobsen bezogen haben könnte. In den Jahren 1886 bis 1916 ereignet sich in Kopenhagen die sogenannte *Forsvarsdebat* (Verteidigungsdebatte). Debattiert wird der Aufbau neuer Festungsanlagen aus Beton um die dänische Hauptstadt. So lässt sich mutmaßen, dass der allgemeine Vorwurf des Militarismus zugleich eine Kritik an der Aufrüstung Kopenhagens beinhalten könnte. Dafür lassen sich allerdings keine weiteren Anhaltspunkte finden.

Es ist einzuräumen, dass die Ausdrucksweise eine Kritik an der Kirche, die während der Dreyfus-Affäre in Verruf gerät, sichtbar werden lässt. Dies ist der einzige eindeutige Bezug zu der politischen Begebenheit, den die stilistischen Merkmale des Kunstwerks aufweisen. Denn der Krieger mit der strammen Haltung und den hinter seinem Kopf verschränkten Armen ähnelt in seiner Gesamtform einem christlichen Kreuz. Wie erwähnt tritt die Kreuzform in der Plastik auch im Detail mehrmals auf. Auch wird durch die Totenköpfe zu Füßen der Gestalt auf die christliche Symbolik Bezug genommen. Denn das Kreuz von Golgotha schließt in der traditionellen christlichen Kreuzigungsikonographie einen Schädel ein.³⁷ Golgotha – die Stelle, an der Jesus gekreuzigt wird – betitelt das Evangelium nach Markus folgendermaßen: „[...] [U]nd sie trugen ihn an die Stätte Golgota, das ist übersetzt Ort des Schädels“.³⁸ Betrachtet man zudem beispielsweise Edvard Munchs Gemälde *Golgotha* von 1900, fallen Analogien zu Hansen Jacobsens Arbeit auf (vgl. Abb. 15). Die aus der Masse hervorragende Figur des Gekreuzigten ähnelt, vor allem aufgrund der Haltung, *Militarismen*. In beiden Werken befindet sich eine Gestalt exponiert innerhalb einer großen Zahl von Menschen bzw. Häuptern. Außerdem weisen die verschwommenen Gestalten am Fuße des Kreuzes eine ähnliche pyramidenförmige und gedrängte Anordnung auf wie die Totenköpfe

³⁷ Vgl. ebd. S. 92.

³⁸ Deutsche Bibelgesellschaft [Hg.]: Basisbibel. Das Neue Testament und die Psalmen. Stuttgart 2012. Mk 15, 22. S. 240.

zu Füßen von *Militarismen*. Munchs Gestalten sind schemenhaft wiedergegeben und werden zum Teil auf die Gesichter reduziert. Die Füße Jesu verschwimmen in dieser Menschenmasse wie auch die Füße des Kriegers in den Totenschädeln. Dies sind augenfällige Gemeinsamkeiten, auch wenn hervorzuheben ist, dass es sich hier nicht um Verstorbene, sondern um Trauernde handelt. Jesus ist nach der christlichen Lehre gestorben, um den Menschen Erlösung zuteil werden zu lassen, weshalb er gekreuzigt und die Personen am Kreuz trauernd gezeigt werden. Der Krieger in Hansen Jacobsens Werk dagegen steht triumphierend in den Schädeln von Toten, bei denen es sich sehr wahrscheinlich um seine eigenen Opfer handelt. Im Gegensatz zu der Barmherzigkeit Christi und dessen Aufopferung sowie seiner Bereitschaft, für andere sein Leben zu lassen, erscheint Hansen Jacobsens Gestalt kalt, brutal, hasserfüllt und ohne Mitleid für die Getöteten zu seinen Füßen. Der Krieger stirbt im Gegensatz zu Gottes Sohn nicht für die Sünden der Menschen, sondern die Menschen fallen ihm und seiner Gewalt zum Opfer. Er überwindet nicht wie Jesus den Tod, sondern verursacht ihn. Hjort bemerkt, dass in *Militarismen* das Martyrium Jesu menschenfeindlich uminterpretiert werde und die christlichen Lehren entkräftet werden, wodurch das Kunstwerk zu einem Schreckensbild des christlichen Lehrsatzes avanciert.³⁹ Hjort schließt daraus, dass *Militarismen* das Bild des Anti-Christen verkörpert.⁴⁰ Ob hier wirklich der Teufel und nicht nur ein Krieger präsentiert wird, kann nicht bestimmt werden. Zwischen dem Kämpfer in *Militarismen* und einem barmherzigen Erlöser besteht ein ähnlicher Antagonismus wie zwischen Jesus und dem Teufel. Allerdings fehlen der Figur beispielsweise die für Teufelsdarstellungen üblichen Attribute wie Hörner, Tierschwanz und Tierfuß. In dem Kupferstich von Daniel Hopfer aus dem Jahre 1518 *Tod und Teufel überraschen zwei Frauen* wird der Teufel beispielsweise einem Fabelwesen gleich mit Beifügungen aus dem Tierreich versehen und anhand dessen eindeutig als der Anti-Christ identifizierbar (Vgl. Abb. 16). Auf aus dem Tierreich entlehnte Körperformen verzichtet Hansen Jacobsen in seinem Werk. Dass sich dennoch Berührungspunkte zwischen *Militarismen* und Satansdarstellungen finden lassen, beruht vor allem auf der Wirkung, die das Werk im Rezipienten erzielt. So schockiert und verängstigt die Statue die Betrachter in

³⁹ Vgl. Hjort. S. 92.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 92.

ähnlicher Weise, wie es auch Illustrationen eines Teufels tun. Satan fungiert als Gegenspieler Gottes bzw. Christi. In der Bibel wird ihm unter anderem zugesprochen Hass, Leid und Verderben zu verursachen. Die bildende Kunst recurriert auf diese Quelle und setzt deshalb Teufelsdarstellungen um, durch welche diese negativen Charaktereigenschaften übermittelt werden. Diese Eigenschaften kommen auch dem Krieger zu, der bei Hansen Jacobsen den Militarismus versinnbildlicht.

Bei einem Vergleich von *Militarismen* und *Kristus* (Christus) von Thorvaldsen wird noch deutlicher, wie Hansen Jacobsen diese negativen Aspekte seiner Figur hervorhebt.

2.1. Vergleich mit *Kristus* (1821) von Bertel Thorvaldsen

1821 führt Thorvaldsen den 141,5 cm hohen *Kristus* in Gips aus (vgl. Abb. 17).⁴¹ Das Gipsoriginal verwahrt das *Thorvaldsens Museum* in Kopenhagen. Ursprünglich ist das Kunstwerk für die Schlosskapelle in Christiansborg bestimmt, wird aber in Marmor zusammen mit zwölf Aposteln in der *Vor Frue Kirke* (Die Frauenkirche) in Kopenhagen am Hauptaltar aufgestellt.⁴² *Kristus* steht hier in einer vergoldeten Altarnische, welche durch zwei korinthische Säulen eingerahmt wird (vgl. Abb. 18). Diese tragen einen Architrav, auf dem ein glatter Fries angebracht ist. Darüber befindet sich ein von goldenen Akroterien verzierter Dreiecksgiebel, dessen Giebelgesims deutlich hervorspringt. Während das Tympanon unverziert ist, wird der Giebelfirst durch ein goldenes Kreuz geschmückt. Auch die halbrunde Decke über der Christusfigur ist vergoldet. Hier wird die Architektur eines griechischen Tempels nachempfunden, wodurch der christliche Gott in die Cella eines griechischen Tempels platziert wird. Diese architektonische Rahmung begrenzt den Existenzraum Christi, und seine frontale Wirkung wird gesteigert. Außerdem wird dadurch Distanz zum Betrachter erwirkt, was durch den Sockel,

41 Vgl. Gohr, Siegfried: Katalog der Skulpturen. In: Bott, Gerhard [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Köln 1977. 93-261. S. 220.

42 Vgl. ebd. S. 220.

auf dem Christus in der *Vor Frue Kirke* angebracht ist, noch verstärkt wird (vgl. Abb. 18).

Christus steht aufrecht auf einer viereckigen Plinthe. Die Skulptur weist eine geschlossene Kontur auf und wird durch die vertikale Achse dominiert (vgl. Abb. 17). Die senkrechten Falten des Gewands, das die Figur trägt, betonen diese Dominanz zusätzlich. Dabei handelt es sich um ein Himation, welches über beide Schultern gelegt ist und unter dem rechten Arm hindurch über die linke Schulter führt, wodurch die rechte Brust und ein großer Teil des rechten Arms unbedeckt bleiben (vgl. Abb. 17). Der linke Arm ist dagegen bis zum Ellenbogen durch das Himation verborgen. Unterhalb des rechten Arms wirft das Gewand runde Falten, auf Höhe des linken Handgelenks fällt es dagegen in geraden Falten nach unten. Da das Himation über beiden Schultern liegt und einen Teil beider Oberarme bedeckt, betont es die diagonal nach außen gerichtete Stellung der Arme. Da das rechte Bein etwas weiter vorn steht als das linke, zeichnen sich der Oberschenkel und das Knie gut sichtbar durch die Gewandfalten ab. Die Zehen des rechten Fußes reichen über die Plinthe hinaus. Zudem folgen die Füße wegen ihrer nach außen weisenden Position der Richtung der Arme. Der rechte Arm ist etwas weiter vom Körper entfernt als der linke, wodurch der Fußstellung gefolgt wird. Die Finger beider Hände sind locker abgespreizt, während die Daumen leicht nach vorne oben zeigen. Die Stigmata in den Handflächen sind nur schwer zu erkennen, ebenso wie die rechte Brustwunde. Diese ist nur als leichte Einkerbung wiedergegeben, welche parallel zum Brustmuskel verläuft. Sie stört, wie auch die kaum wahrnehmbaren Wunden an den Füßen, die idealisierte Schönheit der Gestalt nicht (vgl. Abb. 17). Das Gesicht hat Christus der Mittelachse seines Körpers folgend nach unten geneigt. Auch der Kinnbart, der sich in weichen Wellen um die Wangen- und Kinnpartie legt, ist symmetrisch entlang dieser Achse geteilt. Die hohen Wangenknochen nehmen parallel zum Backenbart die V-förmige Aufwärtsbewegung des Bartes auf. Ebenso weist die Augenpartie aufgrund der Augenhöhlen und der leicht nach oben führenden Augenbrauen zu den Außenseiten des Gesichts, während der Blick dagegen gesenkt bleibt. Der Oberlippenbart umspielt nach unten hin die horizontale Linie des ruhigen Mundes. Die sehr gerade Nase führt längs der Vertikalen zu dem streng gezogenen Scheitel hinauf. Die Haare nehmen die Wellenform des Bartes vergrößert wieder auf. Sie fallen der Richtung

der Arme folgend bis auf die Schultern. Das Antlitz ist idealisiert und ohne einen individuellen Zug oder ein besonderes Persönlichkeitsmerkmal präsentiert (vgl. Abb. 17).

Der nach unten gewandte Blick Christi und die ausgebreiteten Arme sprechen den Rezipienten direkt an, wodurch Nähe zu ihm erzeugt wird. Überdies tragen die rechten Fußzehen, welche über die Plinthe hinausragen, dazu bei, dass der Betrachter das Gefühl hat, Christus würde auf ihn zukommen. Die perfekte Symmetrie und die idealisierte Ausführung erwirken dennoch eine starke Distanz. Ferner verleihen die vertikale Komposition und die minutiöse Behandlung der Oberfläche der Gestalt einen ruhigen, erhöhten und unerreichbaren Charakter, wodurch unter anderem auf die himmlische Zugehörigkeit Christi verwiesen wird. (vgl. Abb. 17). Vor allem durch die ausgebreiteten Arme erhält sein Gegenüber den Eindruck, er würde ihm Gutes zuteilwerden lassen wollen. Emil Hannover geht davon aus, dass hier Christus als Friedensfürst dargestellt ist,⁴³ und hält fest, dass Thorvaldsen mit seinem Gottessohn ein Bild allumfassender Nächstenliebe geschaffen hat.⁴⁴ Thorvaldsen hätte Christus auch in einer anderen Situation darstellen können. In Kreuzigungsdarstellungen beispielsweise wird Jesus normalerweise leidend und blutverschmiert gezeigt. Ein gängiges Beispiel ist die Kreuzigungsszene von Albrecht Altdorfer, entstanden circa 1515-1516 (vgl. Abbildung 19). Christus ist hier dornenbekrönt und in einem Augenblick kurz vor seinem Tod abgebildet. Besonders im Vergleich mit diesem Gemälde wird deutlich, dass Thorvaldsen Christus nicht in einem Moment seines Kampfes oder Leidens zeigt, sondern dessen Funktion als Heilsbringer betont. Thorvaldsens Figur weist zwar Stigmata auf, hat aber keine weiteren Verletzungen. Der Bildhauer stellt womöglich deshalb den auferstandenen und nicht den gekreuzigten Christus dar, weil es der klassizistischen Stilrichtung nicht entspricht, schmerzvolle und leidende Protagonisten umzusetzen. Der Bildhauer zeigt ihn stattdessen als segnenden Heilsbringer.

Vergleicht man Thorvaldsens Friedensfürsten mit Hansen Jacobsens *Militarismen*, ergibt sich ein starker Kontrast. Gemeinsam ist beiden Figuren die Kreuzform und die perfekte Symmetrie. Auch drücken beide Kunstwerke Distanz aus, jedoch auf

43 Vgl. Hannover, Emil: Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907. S. 141.

44 Vgl. Hannover, Emil: Thorvaldsens værker. Kopenhagen 1907. S. 23.

unterschiedliche Weise (vgl. Abb. 17 und Abb. 18). Die Figur Thorvaldsens befindet sich in ihrer göttlichen Sphäre, zu welcher der Rezipient keinen Zugang hat. Dennoch tritt Jesus dem Betrachter nicht abweisend gegenüber. Christus erscheint als Erlöser, vermittelt Barmherzigkeit und Hoffnung und begegnet dem Rezipienten mit geöffneten Armen. Der friedliche und hoffnungsvolle Eindruck, den *Kristus* erzielt, wird in *Militarismen* zu Erbarmungslosigkeit, Kälte und Härte verkehrt. Beiden Figuren haftet etwas Überirdisches an. Siegfried Gohr spricht in Zusammenhang mit Thorvaldsens *Kristus* von der „Gott-Mensch-Natur“ Christi, die durch die Statue spürbar werde.⁴⁵ „Weil Thorvaldsen sich nicht damit begnügen wollte, Christus unter menschenförmigem Abbild, sondern darüber hinaus seinen Hauptcharakter, die Liebe, darzustellen, gewann das Thema seiner Figur schon vorab allegorische Züge.“⁴⁶ Bezeichnend ist, dass hier ein Gott in menschlicher Form gezeigt wird und dabei ein abstrakter Begriff, nämlich die Liebe, verdeutlicht werden soll. So wird sowohl in *Kristus* als auch in *Militarismen* einem Abstraktum Ausdruck verliehen. Allerdings handelt es sich um gänzlich konträre Abstrakta, und die Formensprache, die genutzt wird, um diese kenntlich zu machen, differiert analog dazu. Im Falle von *Militarismen* bildet die menschliche Form zwar den Ausgangspunkt für die Gestalt und deren Proportionen, dieses vermeintlich Menschliche wird mithilfe der Geometrisierung jedoch derart verformt, dass die Gestalt unmenschlich, hart und abschreckend wirkt. Beckett bemerkt, dass *Militarismen* keinen Menschen abbilde, da die Figur keinen Menschen darstellen solle.⁴⁷ Die „unmenschlichen“ Inhalte werden bei Hansen Jacobsen auch in einer ebensolchen Form dargestellt. Jesus ist Gottes Sohn, der sich nach den vier Evangelien der Bibel in menschlicher Gestalt auf der Erde befindet. Thorvaldsen stellt nun den auferstandenen Gott dar und verleiht seiner Figur trotzdem eine Menschengestalt. Als Auferstandener kommt Christus über alle Zeiten zu stehen,⁴⁸ so wie Hansen Jacobsens Krieger über seinen Opfern steht – (in übertragenem Sinn

45 Vgl. Gohr, Siegfried: Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen. In: Bott, Gerhard [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Köln 1977. 343-365. S. 350.

46 Ebd. S. 350.

47 Vgl. Beckett, Francis: Billedhuggeren Niels Hansen-Jacobsen. In: Garde, Axel [u.a.] [Hg.]: Tilskueren. Maanedsskrift for Literatur, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer. Kopenhagen 1901. 886-892. S. 890f.

48 Vgl. Gohr, Siegfried: Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen. In: Bott, Gerhard [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Köln 1977. 343-365. S. 346.

und auch bildhauerisch gestaltet) aufgrund der Toten zu seinen Füßen. Christus bringt den Menschen nicht den Tod, sondern opfert nach der christlichen Lehre sein Leben, um ihnen Heil zukommen zu lassen. Analog versinnbildlicht die sinnend in sich hinein hörende Christusgestalt den leidvollen und doch durch Nächstenliebe gezeichneten Weg der Lebensgeschichte Christi und kontrastiert stark mit dem hart und triumphierend blickenden *Militarismen*, der als offensiver Krieger dargestellt wird. Ferner beugt sich die Figur zurück, weg vom Betrachter, während *Kristus* sich auf den Betrachter zubewegt.

Als weitere Gemeinsamkeit fällt auf, dass beide Gestalten vom Rezipienten aus der Untersicht wahrgenommen werden, da sie sich auf einem Postament befinden. Frontal ausgerichtet und auf einem Sockel platziert werden in der bildenden Kunst oftmals mächtige Personen wie Gottvater, Jesus oder Heilige gezeigt.⁴⁹ Es handelt sich bei diesen einansichtigen, bildflächenparallelen Kompositionen um besonders bedeutungsvolle Bildformeln, die dazu beitragen, den Aspekt der Repräsentation in den Werken hervorzuheben.⁵⁰ Thorvaldsen bedient sich dieses Schemas und auch Hansen Jacobsen zeigt mit *Militarismen* eine mächtige Gestalt, die frontal ausgerichtet und achsialsymmetrisch ist. Allerdings ist seine Arbeit weder bildflächenparallel noch einansichtig. Konträr zu Thorvaldsens Figur weist Hansen Jacobsens Figur, aufgrund des reliefartigen Charakters, nichts Flächiges auf. Durch die zurückgelehnte Haltung und die Pyramide aus Totenköpfen wird der Betrachter dazu bewegt, die Gestalt zu umrunden und aus verschiedenen Blickwinkeln zu analysieren. Die frontale Stellung negiert Hansen Jacobsen dabei auf eine ganz besondere Weise: Er setzt den Krieger an eine Ecke der Pyramide. Sockel und Figur verhalten sich also konträr zueinander. So nimmt der Künstler auf die Frontalstellung Bezug, welche mächtige Figuren normalerweise vor dem Rezipienten einnehmen, und die auch Thorvaldsens Christus auszeichnet, und deutet diese um (vgl. Abb. 17).

Die Analyse hat ergeben, dass beide Werke hinsichtlich der Kreuzform und der exakten Symmetrie Parallelen aufweisen. Allerdings werden die meisten Aspekte der Christusfigur in Hansen Jacobsens *Militarismen* negiert. Diese Figur schockiert den Rezipienten, wofür der geometrische Stil ein effektives Mittel ist. Vor allem

49 Vgl. ebd. S. 345.

50 Vgl. ebd. S. 345.

die abstrakten Formen kontrastieren mit den klassizistischen Stilelementen Thorvaldsens. Der idealisierte Naturalismus, der an der Christusfigur auffällt, weicht stark von den geometrischen Formen von *Militarismen* ab. Hansen Jacobsen kehrt anhand seiner Formensprache die Hauptaspekte der Gestalt Thorvaldsens (Liebe und Hoffnung) um und gestaltet stattdessen eine Skulptur, die negative Emotionen wie Erbarmungslosigkeit und Brutalität vermittelt. Der Vergleich verdeutlicht, wie drastisch Hansen Jacobsen die negativen Charakterzüge seiner Figur sichtbar werden lässt. So stellt Hansen Jacobsen der Verkörperung der Liebe, die Thorvaldsens *Kristus* repräsentiert, ein Bild des Schreckens gegenüber (vgl. Abb. 17).

Einen ebenfalls negativ konnotierten abstrakten Begriff hat der dänische Bildhauer Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958) personifiziert. Willumsen hat sein Werk *Krigen* ein Jahr bevor Hansen Jacobsen mit der Arbeit an *Militarismen* beginnt, erschaffen. Ob die beiden Werken Analogien aufweisen, soll durch die folgende Gegenüberstellung geklärt werden.

2.2. Vergleich mit *Krigen* (1897) von Jens Ferdinand Willumsen

1897 entsteht Willumsens Werk *Krigen* (Der Krieg) aus Steinzeug (vgl. Abb. 20). Dabei handelt es sich um eine Vorarbeit für die Figur eines Kriegers, die Bestandteil des 1928 fertiggestellten *Det Store Relief* (Das große Relief) ist.⁵¹

Krigen ist eine beinahe lebensgroße plastische Umsetzung des Oberkörpers eines gerüsteten Kriegers. Gezeigt wird ein Teil des Torsos, der unterhalb der Brust endet. Der rechte Oberarm ist nur zur Hälfte vorhanden und auf der linken Seite ist lediglich die Schulterpartie auszumachen. Die Figur trägt ein Kettenhemd, das am Beginn des Halses endet und leicht hervorsteht. Der Kopf und der darauf sitzende Helm sind vollständig ausgeführt. Die Gestalt dreht das Gesicht nach links und lässt auf der rechten Seite leicht gelockte Haare erkennen, während der Helm die

⁵¹ Insgesamt ist das Relief 646 cm lang und 440 cm hoch und befindet sich im *J. F. Willumsens Museum* in Frederikssund. Da sich *Krigen* für einen Vergleich mit *Militarismen* eignet, wird hier nur auf diese Figur eingegangen und nicht das ganze Relief besprochen. Die Vorarbeit (und nicht die endgültige Ausführung der Figur von *Krigen* im Relief) wird deshalb herangezogen, da diese vor *Militarismen* entstanden ist.

Augenpartie verschattet. Die großen Augen sind aufgerissen, sodass die Pupillen gut zu erkennen sind. Die Person schneidet eine wilde Grimasse, wobei die Gesichtszüge angespannt und verkrampft sind. Ober- und Unterlippe sind stark auseinandergezogen, sodass man die Zahnreihen erkennen kann. Aufgrund des verzerrten Gesichtsausdrucks ist die Nase außerdem gerümpft gezeigt. Es scheint, als würde der Krieger die Zähne fletschen (vgl. Abb. 20).

Hier wird Hjort zufolge ein Schreckensbild gezeigt, um eine Warnung vor dem Krieg auszudrücken.⁵² Dies trifft auch auf *Militarismen* zu, allerdings stellt Hansen Jacobsen nicht nur den Krieger, sondern gleichzeitig seine Opfer dar.⁵³ Die asymmetrisch ausgeführte Figur Willumsens steht in deutlichem Gegensatz zu der Symmetrie von *Militarismen* (vgl. Abb. 20). Eine Gemeinsamkeit lässt sich in Bezug auf die Rüstung erkennen. Diese ist bei *Krigen* aus Sechsecken aufgebaut und erinnert deshalb an die geometrische Form von *Militarismen*. Außerdem trägt die Figur auch einen Helm. Allerdings überwiegen bei diesem runde Formen, während sich der Helm von Hansen Jacobsens Gestalt durch spitze Elemente auszeichnet. Ferner ist der Helm leicht schräg auf den Kopf der Figur Willumsens gesetzt, während Antlitz und Helm bei *Militarismen* streng symmetrisch ausgeführt sind. Die Formen des Gesichts, wie beispielsweise der durch spitze, nach unten weisende Winkel angedeutete Bart und die Wangenpartie, korrespondieren mit dem Helm. Dieser ist so gestaltet, als wäre er ein Teil des Angesichts des Kriegers. Zwar finden sich auch bei Willumsen die runden Formen des Helms im rundlichen Gesicht seiner Gestalt wieder und konvergieren deshalb ebenso, dennoch scheint der Helm seinen Träger zu stören. Offenbar fühlt sich der Krieger nicht wohl und wehrt sich gegen die Rüstung, die er tragen muss. Dies trifft für Hansen Jacobsens Figur nicht zu. Wie erwähnt ist bei *Militarismen* eine Unterscheidung zwischen Rüstung und Krieger nur schwer möglich. Da der Krieger sich zurücklehnt, scheint er sich wohl in seiner Haut zu fühlen – und somit auch in seiner Rüstung, die mit seinem Körper verschmilzt.

52 Vgl. ebd. S. 86.

53 Nach Voss wird durch die Platzierung von *Krigen* im Zusammenhang des Reliefs auch eine Kritik am Krieg deutlich. Für weitere Informationen hierzu vgl. Voss, Knud: Dansk kunst historie. Billedkunst og skulptur. Friluftsstudie og virkelighedsskildring 1850-1900. Kopenhagen 1974. S. 407.

Es ergeben sich nur wenige Gemeinsamkeiten dieser beiden Werke, weshalb nicht davon auszugehen ist, dass *Krigen* Hansen Jacobsen als Vorbild gedient hat. Hansen Jacobsen fokussiert die negativen Eigenschaften seines Protagonisten stärker und erzielt anhand der drastischen Formen eine höhere Schockwirkung auf den Rezipienten. Er ruft durch seine Figur negative Konnotationen hervor, die auf diese extreme Weise in Willumsens Arbeit nicht erzeugt werden.

Durch die beiden obigen Vergleiche ist deutlich geworden, dass sich die Formensprache Hansen Jacobsens von dem Stil des dänischen Bildhauers Wilumsen und vor allem von Thorvaldsens Ausdrucksweise unterscheidet. Warum die Abweichung von Thorvaldsens Stilelementen im zeitlichen und kulturellen Entstehungskontext von *Militarismen* verwundert, soll anhand der Skizzierung von Thorvaldsens Funktion in Dänemark und seiner Auswirkung auf die dänische Bildhauerkunst nun untersucht werden.

2.3. Ein Blick auf die dänische Bildhauerkunst vom 18. bis ins 20. Jahrhundert

Thorvaldsen gilt als der größte und bedeutendste Bildhauer Dänemarks. Sein bildhauerisches Wirken wird von der dänischen Kunstgeschichtsschreibung in einer Weise in den Mittelpunkt gestellt, dass Künstlern neben ihm kaum Beachtung geschenkt wird. So beginnt beispielsweise der dänische Kunsthistoriker Sigurd Schultz sein Werk über dänische Bildhauerei im Jahre 1929 mit den eindeutigen Worten: „Dansk Billedhuggerkunst er først Thorvaldsen.“⁵⁴

Thorvaldsen ist einer der Protagonisten des Dänischen Goldenen Zeitalters.⁵⁵ *Den Danske Guldalder* (Das Dänische Goldene Zeitalter) fällt circa in die Zeit von 1800 bis 1850. In der kunsthistorischen Forschung wird diese Zeit als Höhepunkt dänischer Kunst betrachtet. Die Epoche hat dazu geführt, dass Kopenhagen international als Kunstzentrum anerkannt wird.⁵⁶ Als Ausdruck dieser kulturellen

54 Schultz, Sigurd: *Nyere dansk Billedhuggerkunst*. Kopenhagen 1929. S. 1. „Dänische Bildhauerkunst ist zuerst Thorvaldsen.“

55 Bencard, Ernst Jonas: *Det sløve og det vilde. Modernitetens kriseformer i den post-thorvaldsenske skulptur i Danmark*. In: *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek* 1997. 152-169. S. 167.

56 <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/danish-golden-age-an-international-perspective> [Letzter Zugriff 01.09.2017]

Blütezeit fungiert in Dänemark Thorvaldsens klassizistischer Stil. Originalität lassen Thorvaldsens Werke allerdings aufgrund des Festhaltens am Idealstil der Antike nicht erkennen. Oftmals durchdenkt Thorvaldsen seine Körper nicht selbstständig, sondern kopiert sie lediglich aus dem antiken Formenschatz zusammen.⁵⁷ Ein Mangel an neuen Ideen, Ausdruckslosigkeit und ein beschränktes Repertoire an Gefühlsausdrücken wird Thorvaldsen von der kunsthistorischen Forschung deshalb mehrfach vorgeworfen.⁵⁸ Den antiken Formenschatz rezipiert er in all seinen Kunstwerken, ohne ihn durch die Hinzufügung anderer Formen zu verändern. Wie die Formensprache von *Kristus* bereits vermuten ließ, kann Thorvaldsen auch in Hinblick auf sein Gesamtwerk als kompromissloser Vertreter des klassizistischen Stils gelten.

Im deutschen Sprachraum wird zwischen Klassizismus und Neoklassizismus unterschieden. Beim Klassizismus handelt es sich um eine Ausdrucksform, die nach dem Vorbild der Antike symmetrische Verhältnisse, ausgeglichene Körperformen und Klarheit in der Gestaltung betont. Das Auftreten dieses Stils wird von der Kunstgeschichtsschreibung auf die Jahre von circa 1750 bis 1840 datiert. Der Neoklassizismus widmet sich zwar ebenfalls der Nachahmung antiker Stilformen, tritt allerdings später (Ende des 19. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert hinein) und nur in Hinblick auf die Architektur auf. Da die vorliegende Abhandlung hauptsächlich bildhauerische Werke untersucht, wird von klassizistischen Formen gesprochen. Vor allem durch die Schriften des Kunsthistorikers und Archäologen Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) wird dieser Stil publik. Er beschreibt in seinem Werk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* aus dem Jahre 1755 die Kunst der Antike und drückt seine Wertschätzung derselben aus. Analog dem klassizistischen und durch Winckelmann formulierten Credo erstrebt auch Thorvaldsen als Ziel seines künstlerischen Wirkens Anmut, Würde und Schönheit der menschlichen Gestalt.⁵⁹ Mit dem klassizistischen Stil kommt Thorvaldsen in Berührung, da *Det Kongelige Danske Kunstakademi* einen Antikensaal besitzt. Dort sind Abgüsse und einige

57 Vgl. Burg, Hermann: Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Wien 1915. S. 75.

58 Vgl. Miss, Stig: Hovedstrømninger. I opfattelsen af Thorvaldsen i anden halvdel af 1800-tallet. In: Bencard, Ernst Jonas und Stig Miss [Hg.]: Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900. Kopenhagen 2002. 71-86. S. 76ff.

59 Vgl. Ortwin Rave, Paul: Thorvaldsen. Berlin 1947. S. 8.

Originale von antiken Bildhauerwerken für die Schüler der Akademie zugänglich. Laut Jørgen Birkedal Hartmann hat Thorvaldsen diesen Saal während seiner dortigen Ausbildung häufig konsultiert.⁶⁰ Dem Vorbild der Antike folgend will Thorvaldsen die Natur des Menschen in eine „ideale Schönheit“ verwandeln;⁶¹ weshalb er sich Studien der antiken Werke widmet. In Rom ist es möglich, die antike Kunst im Original zu studieren.⁶² Deshalb nutzt Thorvaldsen das große Reisestipendium der Akademie, um sich nach Rom zu begeben. Dort hält er sich in den Jahren von 1797 bis 1842 auf.⁶³ Thorvaldsen ist auch der Grund dafür, dass so viele dänische Künstler nach Rom reisen.⁶⁴ Sein Atelier wird zu einer Anlaufstelle für Bildhauer unterschiedlichster Nationen. Ab 1820 senden nahezu alle wichtigen Kunstakademien ihre Schüler, die ein Bildhauereistipendium erhalten, zur weiteren Ausbildung in Thorvaldsens Obhut.⁶⁵ Gerhard Bott konstatiert darüber hinaus, dass Thorvaldsen in Rom nach Antonio Canovas (1757-1822) Tod zum angesehensten Bildhauer wird.⁶⁶ Bei Canova handelt es sich um den Hauptvertreter des italienischen Klassizismus. Dass nun ein Däne in der Hauptstadt Italiens als würdig erachtet wird, dessen Nachfolge anzutreten, ruft in Dänemark Überraschung und Bewunderung hervor. Bislang hat kein dänischer Bildhauer außerhalb des Landes Beachtung erfahren. Der Name Thorvaldsens wird in der internationalen kunsthistorischen Forschung auch deshalb in Zusammenhang mit Canova gebracht, da beide Künstler den klassizistischen Stil vertreten.

Thorvaldsens Gestaltungsweise dominiert von Rom aus die dänische Bildhauerei. Thorvaldsens Schüler, die er in seinem Atelier in Rom empfängt, bringen die klassizistische Idee mit zurück in ihr dänisches Heimatland und geben sie dort weiter. Ernst Jonas Bencard hält fest, dass das Skulpturideal Thorvaldsens auf diese

60 Vgl. Birkedal Hartmann, Jørgen: Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus. Tübingen 1979. S. 24.

61 Vgl. Bott, Gerhard: Vorwort. In: Bott, Gerhard [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Köln 1977. 7-8. S.7.

62 Vgl. Bott, Gerhard und Heinz Spielmann: Vorwort. In: Bott, Gerhard und Heinz Spielmann [Hg.]: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg 1992. 7-15. S. 14.

63 Vgl.ebd. S. 9.

64 Vgl. Drees, Jan: Thorvaldsen und die Herzogtümer Schleswig und Holstein. Aspekte der wechselseitigen Beziehungen. In: Bott, Gerhard und Heinz Spielmann [Hg.]: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg 1992. 105-126. S.112ff.

65 Vgl. Tesan, Harald: Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom. Köln 1998. S. 9.

66 Vgl. Bott, Gerhard: Vorwort. In: Bott, Gerhard [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Köln 1977. 7-8. S. 7.

Weise immer weiter tradiert wird, und es auch Ende des 19. Jahrhunderts nicht zu einem Bruch mit seinem klassizistischen Stil kommt.⁶⁷ Auch Hanne Abildgaard bestätigt, dass die Kunst in Dänemark durch eine Faszination an Thorvaldsens Klassizismus gekennzeichnet sei.⁶⁸ Bencard formuliert sogar, dass die dänische Bildhauerkunst einen „Thorvaldsen-kompleks“ (Thorvaldsen-Komplex) habe.⁶⁹ Dänische Bildhauer, die nach Thorvaldsen wirken, nennt Bencard unselbständig und geht davon aus, dass diese Unselbständigkeit bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts besteht. Er bezeichnet diese Zeit als: „[...] et langt, sejt og delvist mislykket forsøg på at frigøre sig fra den thorvaldsenske kanon.“⁷⁰ Bencard geht sogar noch weiter und beschreibt, wie jeder Bruch mit dem klassizistischen Stil in Dänemark tabuisiert wird.⁷¹ So wird deutlich, dass Thorvaldsen dort als „billedhuggerkunstens Gud“ (Gott der Bildhauerkunst) betrachtet wird.⁷²

Die Abhängigkeit von Thorvaldsen wird beispielsweise in der *Danaide* Christian Gottlieb Vilhelm Bissens (1836-1913) deutlich (vgl. Abb. 21). Dieser dänische Künstler besucht Thorvaldsen selbst nicht in Rom. Jedoch ist sein Vater Hermann Wilhelm Bissen (1798-1868) ein Schüler Thorvaldsens, woran sich die Übermittlung der klassizistischen Formensprache innerhalb des kleinen Kreises der dänischen Künstler zeigt. Die *Danaide* entsteht 1880 und ist stark am klassizistischen Formenideal orientiert (vgl. Abb. 21). Für dieses Werk dient augenscheinlich Thorvaldsens *Haabet* als Vorbild (vgl. Abb. 22). Beide Marmorarbeiten präsentieren eine idealisierte Frauengestalt, die sich im Kontrapost auf einer Plinthe befindet und ein antikes Gewand trägt. Die Figuren zeichnen sich durch Symmetrie aus, ihre Oberfläche ist glatt und sie strahlen Ruhe aus. Sowohl durch das Material der Skulpturen als auch die naturalistische Umsetzung der

67 Vgl. Bencard, Ernst Jonas: Generationen uden egenskaber. In: Bencard, Ernst Jonas und Stig Miss [Hg.]: Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900. Kopenhagen 2002. 9-35. S. 10.

68 Abildgaard, Hanne: Dialog med klassicismen. Thorvaldsen og nogle nulevende kunstnere. In: Thorvaldsens Museum [Hg.]: Meddelelser fra Thorvaldsens Museum. Kopenhagen 1989. 339-352. S. 352.

69 Vgl. Bencard, Ernst Jonas: Det sløve og det vilde. Modernitetens kriseformer i den post-thorvaldsenske skulptur i Danmark. In: Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek 1997. 152-169. S. 161.

70 Ebd. S. 165. „[...] einen langen zähen und zum Teil missglückten Versuch sich von dem Kanon Thorvaldsens zu befreien.“

71 Vgl. ebd. S. 160.

72 Vgl. ebd. S. 158.

Gestalten und die deutliche Idealisierung entsprechen beide Werke den Kriterien der klassizistischen Kunstrichtung.

Durch dieses Beispiel wird offensichtlich, wie stark dänische Künstler an den klassizistischen Stilelementen Thorvaldsens auch nach dessen Tod noch festhalten. Obwohl sich die Bildhauer, die zwei Generationen nach Thorvaldsen wirken, in einer anderen soziokulturellen und politischen Umgebung befinden, passen sie ihre Ausdrucksfindung nicht an ihre veränderte Lebenssituation an. Bencard stellt fest, dass von einer neuen Künstlergeneration normalerweise erwartet wird, dass sie gegen das Alte rebelliert und auf avantgardistische Weise die geltenden Regeln der Bildfindung ablehnt.⁷³ Doch die Generation, deren Schaffensperiode nach Thorvaldsen angesiedelt ist und zu welcher beispielsweise auch Vilhelm Bissen zählt, revoltiert laut Bencard nie und kann sich von dem durch Thorvaldsen repräsentierten künstlerischen Ideal nicht lösen.⁷⁴ Die dänischen Künstler sind einerseits durch Thorvaldsens Erfolge eingeschüchtert und wagen es nicht, von seinen Formen zu differieren, weil sie durch eine Abweichung von seinem Stil riskieren, dass ihre Werke von der Kunstgeschichtsschreibung und der dänischen Öffentlichkeit abgelehnt werden. Mehr noch erstreben sie einen ähnlichen Ruhm wie Thorvaldsen und folgen deshalb seinem Beispiel. Aufgrund dessen reisen sie nach Rom, studieren antike Formen und präsentieren klassizistische Stilelemente. So rekurriert die dänische bildende Kunst auf ihn, um an seinen internationalen Durchbruch anzuknüpfen. Auf seine Errungenschaften wird durch das Kopieren seines Stils immer wieder verwiesen. Seine Leistung wird im kollektiven Gedächtnis der dänischen Nation auf diese Weise ständig neu verankert. Durch Thorvaldsens Werk kann gezeigt werden, dass die dänische Kultur es vermag, erfolgreiche Kunst hervorzubringen. Dies ist, wie die dänische Kunstgeschichtsschreibung beschreibt, erstmalig aufgrund des internationalen Rangs Thorvaldsens eingetreten. Hermann Mildemberger hält die ungebrochene

⁷³ Vgl. ebd. S. 11.

⁷⁴ Vgl. Miss, Stig: Forord. In: Bencard, Ernst Jonas und Stig Miss [Hg.]: Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900. Kopenhagen 2002. 6-8. S. 7.

Nachahmung Thorvaldsens für ein spezifisch dänisches Phänomen⁷⁵ und bemerkt in diesem Zusammenhang:

Das Bewußtsein, einer auch kulturellen Randlage anzugehören, hatte in Dänemark der Begeisterung über die großen, in der Kunstmetropole Rom gewonnenen internationalen Erfolge des Bildhauers nationale Züge verliehen. Die Genugtuung, daß nun Dänemark seinen Phidias hervorgebracht habe, schmeichelte dem Nationalgefühl [...].⁷⁶

Die dänische Kunst wird von dem Rest der Welt kaum beachtet. So sind auch heute nur wenige dänische Künstler der kunsthistorisch interessierten Öffentlichkeit außerhalb Dänemarks ein Begriff. Thorvaldsen ist meist der einzige bekannte dänische Künstler. Vor diesem Hintergrund erklärt sich das Festhalten an seinen Formen.

Ein Künstler, der eine Ausnahme bildet, indem er sich leicht von den klassizistischen Formen entfernt, ist Stephan Sinding (1846-1922). Der dänisch-norwegische Bildhauer setzt ab 1860 in Dänemark realistische Tendenzen um. Er versucht, in seinen Werken das „charakteristisch Germanische“ zu repräsentieren,⁷⁷ und erstrebt, wie Bencard erläutert, mit seinen Skulpturen eine „germanisch-nordische Kunst“ und ein Körperideal, das eine Alternative zu dem bekannten klassizistischen Modell darstellt.⁷⁸ Allerdings bleibt auch in den Werken Sindings weiterhin das Figurative im Zentrum des künstlerischen Ausdrucks (vgl. Abb. 23). So ist Sinding zwar nicht dem Gros der dänischen Künstler zuzurechnen, löst sich jedoch auch nicht gänzlich von den klassizistischen Formen Thorvaldsens. Im Gegensatz zu Sinding entfernt sich Hansen Jacobsen im Verlauf seines künstlerischen Werdens vollständig von der klassizistischen Ausdrucksweise. Hansen Jacobsens Kunstschaffen zeigt, dass sich Ende des 19. Jahrhunderts mindestens ein dänischer Künstler dem Einfluss Thorvaldsens vollständig entzieht. Im direkten Werkvergleich wurde deutlich, dass zu einer Zeit, in der die übrigen dänischen Bildhauer den ästhetischen Vorgaben Thorvaldsens folgen, Hansen

75 Vgl. Mildenerger, Hermann: Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie. In: Bott, Gerhard und Heinz Spielmann [Hg.]: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg 1992. 189-201. S. 196.

76 Ebd. S. 196.

77 Vgl. Bencard, Ernst Jonas und Flemming Friborg: Indledning. In: Bencard, Ernst Jonas und Flemming Friborg [Hg.]: Dansk Skulptur omkring 1900. Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen 1995. 7-23. S. 18.

78 Vgl. ebd. S. 18.

Jacobsen einen nonkonformen Stil entwickelt. Seine Neuerungen in Bezug auf die Ausdrucksmittel vollzieht er dabei bewusst und zielorientiert: Es ist die allgegenwärtige Dominanz Thorvaldsens und seiner Kunst, die ihn dazu antreibt, sich willentlich von dem dänischen Nationalhelden und dessen Stil abzugrenzen. Hansen Jacobsen führt aus: „Vi Kunstnere har ikke længre Lov til, som Thorvaldsen, at sidde i Rom og eftergøre Antikken [...]“. ⁷⁹ Hansen Jacobsen hält Thorvaldsens Praxis für überkommen und erfindet deshalb in Abgrenzung zu ihm neue Stilelemente. Hansen Jacobsen geht in seinen Ausführungen noch weiter und berichtet, dass er jene dem Ideal untergeordneten Kunstwerke, welche lediglich aus materiellen Gründen wie der finanziellen Bereicherung geschaffen worden sind, für „Galleridyr“ (Galerietiere) und damit für unnützlich hält. ⁸⁰ Nach Hansen Jacobsen handelt es sich bei den nach antiken Vorbildern modellierten Arbeiten um minderwertige Kunst. ⁸¹ Außerdem erachtet er es als verwerflich, lediglich die Arbeiten früherer Künstler zu kopieren, ⁸² weshalb er dem klassizistischen Stil Thorvaldsens seine neue Formfindung entgegensetzt.

Nicht klar ist, wie Hansen Jacobsen zu dieser progressiven Formensprache gelangt. Fabricius Hansen liefert diesbezüglich einen Anhaltspunkt, indem sie beschreibt, dass Hansen Jacobsen seine neue Formensprache in Paris entwickelt. ⁸³ Dort begegnen ihm unter anderem die Werke François Auguste René Rodins (1840-1917). Um zu ergründen, ob Rodin Hansen Jacobsen als Vorbild gedient hat, soll nun *Militarismen* mit einem Kunstwerk Rodins verglichen werden.

2.4. Vergleich mit *Balzac* (1898) von François Auguste René Rodin

1891 wird Rodin von der *Société des gens de Lettres* (Der Verband der Schriftsteller) beauftragt, eine Statue des Romanciers Honoré de Balzac (1799-1850) zu schaffen; fertig stellt Rodin das Kunstwerk *Balzac* allerdings erst 1898

79 Vgl. Hjort. S. 90. „Wir Künstler haben nicht mehr das Recht wie Thorvaldsen in Rom zu sitzen und die Antike nachzuahmen.“

80 Vgl. ebd. S. 89.

81 Vgl. ebd. S. 18.

82 Vgl. ebd. S. 89.

83 Vgl. Fabricius Hansen, Maria: Niels Hansen Jacobsens Skulptur og Keramik. In: Vejen Kunstmuseum [Hg.]: Katalog over samlingen. Vejen 1991. 11-20. S. 13. [künftig: Fabricius Hansen]

(vgl. Abb. 24).⁸⁴ 1922 wird *Balzac* erstmals in Bronze gegossen. Die Figur misst 270 cm x 120 cm x 128 cm. Seit 1939 steht *Balzac* an der Kreuzung des Boulevard Raspail/Boulevard Montparnasse in Paris auf einem zwei Meter hohen Sockel. Im *Musée Rodin* in Paris ist er ebenerdig platziert.

Es handelt sich um ein freistehendes, aufrechtes Standbild auf einer Plinthe. Beide Füße der männlichen Figur stehen auf der Erde, wobei der rechte etwas weiter nach vorn gestellt ist und die Zehen über die Plinthe hinausragen. Beachtet man den Kopf nicht, besteht die Gesamtform des Körpers aus einem Rechteck. Deshalb erhält das Kunstwerk einen blockhaften Charakter. Der Umriss ist kompakt und geschlossen; die Oberfläche ist jedoch durch den Wechsel von Erhebungen und Vertiefungen sehr unruhig. Durch die zurückgelehnte Haltung, die sich abzeichnenden Hände, die herabfallenden Ärmel und den vorangestellten rechten Fuß wird die Statik ebenfalls aufgebrochen. Außerdem zeigt die Gestalt eine natürlich wirkende Bewegung. Steht man frontal vor ihr, fällt auf, dass sie sich nach links dreht. Der Kopf weist nach links; außerdem führen die sich abzeichnenden Hände und der Schwung der Saumlinie vom Kragen zu den Händen sowie die leicht vorgezogene linke Schulter den Blick des Rezipienten nach links und betonen die leichte Drehung der Figur. Dadurch wird die Frontalität des Werks aufgebrochen und der Rezipient dazu aufgerufen, das Monument zu umrunden.

Die verschränkten Arme sind durch das Gewand kaum wahrnehmbar; die Hände zeichnen sich auf Höhe des Unterleibes ab und betonen die zurückgelehnte Haltung der Gestalt (vgl. Abb. 24). Der Mantel, den die Figur trägt, reicht bis zum Boden und bedeckt den ganzen Körper. Während das Revers leicht absteht, liegt die Kapuze in einer wulstigen Verdickung auf den Schultern (vgl. Abb. 24). Aus dem Kleidungsstück ragen einzig der Hals und der Kopf hervor. Der fleischige Hals geht direkt in die fülligen Wangen über, und die vollen Haare, die bis auf die Schultern reichen, umrahmen wie ein Helm das Antlitz. Ein kleines rundliches Kinn, ein Oberlippenbart, eine leichte Hakennase und buschige Augenbrauen zeichnen das belebte Gesicht aus. Die Augen sind aufgrund der tiefliegenden Augenhöhlen kaum zu erkennen. Das Antlitz wird durch einen Wechsel von Schatten und Licht charakterisiert, der durch die für den Körper schon aufgefallenen Hebungen und

⁸⁴ Vgl. Gülicher, Nina: Plastisches Material und Animation. In: Krause-Wahl, Antje [u.a.] [Hg.]: Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Bielefeld 2006. 36-51. S. 38f. [künftig: Gülicher]

Senkungen erreicht wird. Auch durch die Mantelfalten und den Saum – der vom Kragen ausgehend in einer Wellenform zu den Händen führt und daraufhin nicht entlang der Mittelsenkrechten, sondern etwas weiter links bis zur rechten Fußspitze nach unten fällt – wird die Gestalt rhythmisiert. Die Ärmel fallen lose nach unten und sind formal in die geschlossene Gesamtform einbezogen. Der Körper ist unter dem Mantel kaum erkennbar, wodurch an sogenannte spätgotische Gewandfiguren erinnert wird. Bei diesen Werken steht nicht die Figur im Zentrum des Kunstwerks, sondern ihre Bekleidung. In klassizistischen Arbeiten liegt dagegen der meist nackt gezeigte, idealisierte Körper im Fokus der Darstellung, dies ist bei der gotischen Gewandfigur gänzlich anders. In der Gotik wird die Figur durch die Falten und Säume des Gewands entwickelt; so ergibt sich der Körperbau, der auf diese Weise dem Gewand untergeordnet bleibt.⁸⁵ Auch bei Rodins *Balzac* erhält die Bekleidung einen erhöhten Ausdruckswert und scheint zum Hauptinteresse avanciert zu sein (vgl. Abb. 24). Anhand des Mantels wird die Figur aufgebaut. Die Kleidung ist hier so wichtig, da der Morgenmantel als Attribut fungiert, welches auf den Beruf der gezeigten Person verweist. So wird identifizierbar, dass es sich um einen Schriftsteller handelt, von dem ein gängiges Klischee besagt, dass er oftmals bis in die Nacht hinein an Büchern arbeitet und dabei einen Morgenmantel trägt. Es sind nicht die persönlichen Charaktereigenschaften Balzacs, die Rodin hier präsentieren möchte; viel mehr intendiert Rodin, ihm in seiner Funktion als Schriftsteller ein Denkmal zu setzen. Dabei erstrebt er keine naturalistische Wiedergabe, und das Aussehen der Person tritt in den Hintergrund. Auch Nina Gülicher konstatiert, dass Rodin beabsichtigt, die visionäre und schöpferische Kraft des Schriftstellers durch die ästhetische Wirkung der Gestalt und deren Ausdruck zu übermitteln.⁸⁶ Wichtig ist es hier darzustellen, dass Balzac in der Lage ist, Literatur zu schaffen. So dient die Ausdruckssteigerung, die Rodin in formaler Hinsicht vornimmt, der Vermittlung von Balzacs geistiger Wirkungskraft.

Die Ausrichtung der Form an den zu vermittelnden Inhalten ist bereits bei *Militarismen* aufgefallen. Hier wird dem Militarismus ein kritisches Denkmal gesetzt. Trotz der verschiedenen Inhalte ist beiden Arbeiten gemeinsam, dass der

⁸⁵ Vgl. Himmelheber, Irmtraud: Meisterwerke der oberrheinischen Kunst des Mittelalters. Honnef 1959. S. 26.

⁸⁶ Vgl. Gülicher. S. 40.

Ausdruckwille im Vordergrund steht. Vor allem in formaler Hinsicht lassen sich weitere Analogien finden: Der wohl auffälligste Berührungspunkt ist die zurückgelehnte Körperhaltung, wodurch die Distanz zum Betrachter vergrößert wird. Ferner betrachtet der Rezipient beide Gestalten aus der Untersicht, wodurch der Repräsentationsaspekt der Kunstwerke gesteigert wird. Überdies wird der Betrachter dazu aufgefordert, die Werke zu umrunden. *Balzac* hat zwar eine Schauseite, ist aber dennoch, wie *Militarismen*, allansichtig. Die geschlossene, gleichmäßige Oberfläche von *Militarismen* kontrastiert stark mit der unruhigen, durch Erhebungen und Senkungen gekennzeichneten Oberfläche von Rodins Werk (vgl. Abb. 24). Dennoch weist *Balzac* eine markante, geschlossene Form auf, wie sie auch *Militarismen* zu eigen ist. Die eckigen, scharfen Formcharakteristika von *Militarismen* unterscheiden sich von den runden, eher stumpfen Formen von *Balzac*. Der Körper ist fast gänzlich durch den Mantel verdeckt, weshalb die Körperachsen und der tektonische Aufbau nicht analysiert werden können. Im Gegensatz hierzu verschmilzt bei *Militarismen* die Rüstung mit dem Körper, wodurch die Figur, entgegen der verhüllten Gestalt Rodins, nackt wirkt. Da zwischen dem Krieger und der Rüstung, die er trägt, keine Unterscheidung möglich ist, besteht hier eine Entsprechung zu der Gewandgestaltung Rodins. Beide Protagonisten werden eins mit ihrer Kleidung, und in beiden Werken existiert die Gestalt nicht getrennt von der Funktion, welche die Kleidung repräsentiert.

In Hinblick auf die Gesichtszüge der Protagonisten ergeben sich ebenfalls Bezugspunkte. Das Gesicht von *Balzac* wird stark verkürzt gezeigt. Die buschigen Augenbrauen verschatten die Augenpartie ähnlich wie bei Hansen Jacobsens *Militarismen*. Durch die vollen Haare scheint es ferner, als würde auch *Balzac* einen Helm tragen. An der Gesamtform zeigt sich, dass sowohl Rodin als auch Hansen Jacobsen ihre Figur geometrisieren und vereinfachen. Dabei agiert Rodin zurückhaltender als Hansen Jacobsen: Bei seinem Werk ist es offensichtlich, dass es sich um einen Menschen handelt; dies wird im Falle von *Militarismen* nicht offenbar. Für beide Werke fällt eine Dynamisierung der Oberfläche auf, hervorgerufen durch die Modulation von Flächen und Konturen. Bei *Militarismen* ist es vor allem die Kontur der Kreuzform, welche in der Brust erscheint und die Arbeit dynamisiert, sowie die im Ganzen scharfkantige äußere Kontur, die von den glatten Flächen abweicht. Im Falle von *Balzac* ist der Wechsel zwischen massigen

und feingliedrigen Körperformen, der je nach Betrachterstandpunkt das Werk bestimmt, auffallend. Beide Statuen ironisieren zudem die Funktion von althergebrachten Denkmalskulpturen. Definiert sind Denkmalskulpturen als Werke, deren Funktion die Wahrung des Andenkens an Personen oder Ereignisse ist.⁸⁷ Sie dienen zur Repräsentation von deren Macht und Ansehen. Analog schafft Hansen Jacobsen dem Militarismus ein Denkmal bzw. vielmehr ein Mahnmal und nutzt dazu gängige Mittel, die auch in Herrscherdenkmälern angewendet werden – wie die Präsentation auf einem Sockel, die übermenschliche Größe der Gestalt und das Platzieren im öffentlichen Raum. Da er allerdings kein positives, sondern ein zur kritischen Auseinandersetzung mit dem präsentierten Inhalt aufrufendes Denkmal gestalten möchte, setzt er die Mittel zur Repräsentationsstiftung ironisierend ein. In *Militarismen* werden die Denkmale von Herrschern karikiert, um auf die kritischen Aspekte der Macht eines Befehlshabers und im Allgemeinen des Militärs aufmerksam zu machen. So werden die althergebrachten Ausdrucksmittel der Herrscherdenkmale zwar aufgegriffen, dabei aber kontrastiert. Rodin geht ähnlich vor, doch nicht, um Kritik zu äußern, sondern um den Charakter des Schriftstellers zu fokussieren. Rodin zeigt Balzac in einem öffentlichen Denkmal in einer Situation, die eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, aber kennzeichnend für seinen Beruf ist. So schafft er das Oxymoron eines privaten Denkmals. Rodin und Hansen Jacobsen führen anhand ihrer Kunstwerke die traditionelle Repräsentationsfunktion von Denkmälern ad absurdum.

Da sich Hansen Jacobsen in Paris befindet, als *Balzac* entsteht, und weil er Rodin kennt (wie sich anhand der Biographie Hansen Jacobsens noch zeigen wird) könnte er dieses Kunstwerk Rodins gekannt haben. Zweifellos enthält *Militarismen* Reminiszenzen an *Balzac*. Die Stilelemente Hansen Jacobsens differieren jedoch von den Formen Rodins. Hansen Jacobsen orientiert sich an dessen Ausdrucksmitteln, entwickelt Rodins Stil aber weitert. Inwiefern Hansen Jacobsen hinsichtlich seiner Stilentwicklung fortschrittlicher agiert als Rodin, zeigt sich anhand eines Vergleichs mit einer Arbeit von Raymond Duchamp-Villon (1876-1918).

⁸⁷ Vgl. Dürre, Stefan: Seemanns Lexikon der Skulptur. Bildhauer, Epochen, Themen, Techniken. Leipzig 2007. S. 94.

2.5. Vergleich mit *Le grand cheval* (1914) von Raymond Duchamp-Villon

Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) schafft *Le grand cheval* (Das große Pferd) 1914 (vgl. Abb. 25). Der Bronzeguss misst 100 cm x 55 cm x 95 cm und befindet sich in Paris im *Musée National d'Art Moderne*.

Wie der Titel impliziert, wird hier ein Pferd gezeigt. Die allansichtige, freistehende, raumgreifende Arbeit besteht aus geometrischen Formen. Im Ganzen betrachtet hat der Körper eine konvexe Form, da der Richtungsverlauf nach vorn unten stattfindet. Die Figur in toto zeigt eine Bewegung, aber auch die einzelnen Körperteile wirken dynamisch. Es ergeben sich sowohl runde als auch eckige Formkontraste, welche das Werk rhythmisieren. Außerdem wirkt die Gestalt bewegt durch die glatte Oberfläche, welche das Licht reflektiert (vgl. Abb. 25). Die Figur geht aus einem sechseckigen, unsymmetrischen Sockel hervor. Da das Postament und die Pferdegestalt verschmelzen, ist nicht genau erkennbar, wo die Grenzen der Figur festzusetzen sind (vgl. Abb. 25). Ein diagonal nach hinten weisendes und nach oben schmaler werdendes Rechteck bildet sich aus diesem Postament heraus und stellt den Ausgangspunkt für eine kegelartige Form dar, welche die Kruppe des Pferdes und einen Teil des Rückens wiedergibt. Dieses Gebilde wird im unteren Bereich durch eine (dynamisch gedrehte, innen und nach unten offene) unsymmetrische Kugel aufgebrochen. Dieser geometrische Körper schließt drei im Raum versetzt angeordnete abgerundete Zacken und eine halbrunde, zylindrische Zone ein, an welcher ein nach unten breiter werdender Quader angebracht ist. Dessen Abschluss ist im oberen Bereich dreieckig. Unterhalb des Quaders befindet sich eine Form, welche zwar im unteren und hinteren Bereich in den Sockel übergeht, nach oben hin aber nicht mit der Figur verbunden ist und wohl einen einzelnen großen Pferdehuf repräsentiert. Am oberen dreieckigen Abschluss des Quaders befindet sich ein Zylinder, der auf dem aus dem Sockel hervorgehenden Quader aufliegt und wie eine Schraube anmutet. So erscheint die Kruppe des Pferdes durch die runden und ineinandergreifenden Formen einerseits bewegt und andererseits, aufgrund der statischen Elemente und beispielsweise der festgedreht scheinenden Schraube, sehr ruhig (vgl. Abb. 25). Den vorderen Bereich des Tieres stellt ein erst flach ansteigendes, dann nach unten führendes, dreidimensionales Gebilde dar, an das der Kopf anschließt. Präsentiert wird der Kopf durch eine abgerundete

Pyramidenform mit einer Kugel als Abschluss. Diese Kugel verkörpert vermutlich die Nüstern des Pferdes.

Durch diese Anordnung entsteht der Eindruck eines nach vorn galoppierenden Tiers. Anstatt zweier Vorderbeine besitzt dieses Pferd eine aus runden und eckigen Elementen kombinierte Formung, welche ein ungleichmäßiges Rechteck einschließt, auf dem sich ein flacher Kreis befindet. An diesem Kreis ist ein flaches, langgezogenes Rechteck mit rundem Abschluss angebracht, das von dem hinteren Teil der Figur ausgeht. So entsteht der Eindruck, das Pferd würde so schnell galoppieren, dass die Bewegung der Beine nicht mehr nachzuvollziehen ist und deshalb in einer kreisförmigen Fläche verschwimmt (vgl. Abb. 25). Andererseits bietet das mit dem hinteren Bereich verbundene Element dieser Bewegung Einheit und erwirkt den Eindruck des Stillstehens. Das Pferd scheint sich in einem Zustand zwischen Ruhe und Bewegung zu befinden. Dieses Empfinden wird durch die statische Verbundenheit mit dem Sockel einerseits und die runden dynamischen Formen andererseits erzielt. Eduard Trier spricht im Zusammenhang mit diesem Werk von einem eigentümlichen Schweb- oder Wartzustand zwischen Ruhe und rasender Bewegung.⁸⁸

Die Anatomie eines Pferdes ist entlang der Wirbelsäule und des Halses bis hin zum Kopf in der Regel symmetrisch. Diese Symmetrie bricht Duchamp-Villon auf. Bei Gegenüberstellung der Vorder- und Rückseite seiner Ausführung, welche nicht übereinstimmen, tritt dies besonders deutlich hervor. Denn von hinten betrachtet dominieren zwei parallele, nach oben weisende Diagonalen die Figur. Auch ist im Gegensatz zu der Vorderseite nur eine runde Form zu erkennen, mit welcher eine der Diagonalen verbunden ist. Der Künstler kombiniert hier tierische und technische Formelemente, wobei die mechanischen Komponenten überwiegen, sodass die Arbeit einer naturalistischen Darstellung eines Pferdes nicht im Geringsten entspricht. Stattdessen werden geometrische Formen verbunden, wodurch die Arbeit wie ein Stück modernes Design erscheint (vgl. Abb. 25).

Ähnliche Stilelemente sind im Werk Hansen Jacobsens zu finden. Der Körper von *Militarismen* weist, ebenso wie Duchamp-Villons Werk, abstrakte Stilelemente auf und integriert geometrische Formen. Beide Künstler vereinen in ihren Arbeiten

⁸⁸ Vgl. Trier, Eduard: *Figur und Raum. Die Skulptur des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1960. S. 60.

widersprüchliche Elemente – technische auf der einen Seite, naturalistische auf der anderen. Die Kriegerfigur besitzt einige an der menschlichen Anatomie orientierte Details, und auch die Gesamtform erinnert im Ursprung an einen Menschen, da die Proportionen von *Militarismen* mit den Größenverhältnissen des menschlichen Körpers übereinstimmen; wenn auch qualitativ die geometrischen Formelemente überwiegen. Im Gegensatz dazu führt Hansen Jacobsen die Totenköpfe gänzlich naturalistisch aus und zeigt somit in seinem Werk partiell eine korrekte Umsetzung der Anatomie. In *Le Grand Cheval* dagegen finden sich keine Details, die exakt der tierischen Anatomie entsprechen. Ferner kontrastiert die unsymmetrische Pferdegestalt mit der exakten Symmetrie von *Militarismen* (vgl. Abb. 25). Ein weiterer Gegensatz ergibt sich durch die vor allem runden Formcharakteristika von *Le Grand Cheval* und die eckigen von *Militarismen*. Duchamp-Villons Kunstwerk wirkt auch in der Gänze viel runder und bewegter, da die Form insgesamt konvex ist und sich durch statische und dynamische Elemente auszeichnet. Dieser Kontrast ist auch in der Figur Hansen Jacobsens angelegt, denn der statische Körper lehnt sich zurück, wodurch in dieser Kriegergestalt ebenfalls die Antonyme Ruhe und Bewegung vereint werden. Beide Werke sind überdies allansichtig, freistehend und raumgreifend (vgl. Abb. 25).

Dass sich noch weitere Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Arbeiten finden lassen, zeigt ein kurzer Blick auf eine Skulptur von Rudolf Maison (1854-1904). Dieser setzt in seiner 1894 entstandenen Arbeit *Herold* einen Mann um, der sich auf einem Pferd befindet (vgl. Abb. 26). Hier fungiert das auf einem Sockel platzierte Pferd selbst als Sockel für den Reiter in Rüstung. Durch dieses Werk Maisons wird deutlich, dass Duchamp-Villons Verständnis des Pferdes ein gänzlich anderes ist; er verweist es in den Bereich der Mechanik und fokussiert den technischen Fortschritt statt der korrekten tierischen Anatomie. Trier konstatiert, dass das Pferd bis ins 19. und sogar 20. Jahrhundert als Hoheitssymbol auf Denkmalsockel gestellt oder selbst zum Sockel gemacht wird.⁸⁹ So zeigt Duchamp-Villon ein anderes Verständnis des Pferdes: Das Tier dient weder der Repräsentation der Macht seines Reiters (wie es in Maisons Arbeit der Fall ist), noch erhält es selbst einen Sockel, der sich erkennbar von der Figur abgrenzt. Die mit dem Erzielen von Repräsentation verknüpfte Funktion des Sockels

⁸⁹ Vgl. Ganteführer-Trier, Anne: Kubismus. Köln 2009. S. 88.

unterscheidet sich in diesen beiden Werken. Auch im Vergleich mit *Militarismen* ist Maisons Sockelbehandlung bezeichnend. So wird erkennbar, dass sowohl Duchamp-Villon als auch Hansen Jacobsen das traditionelle Verständnis des Sockels aufbrechen. Für einen Vergleich mit *Militarismen* eignet sich die Arbeit Maisons zudem, da hier der Krieg personifiziert wird. Der Krieg wird von Maison in Form eines Siegesreiters gezeigt und somit die Militärmacht des Deutschen Reichs dargeboten.⁹⁰ So ist die Kriegs-Ikonographie, der sich Maison bedient, eine traditionelle, da er seinen Reiter im Dienst des Militärs zeigt, ihn auf einen Sockel stellt und seine Macht, die ihm aufgrund seiner Stellung zukommt, hervorhebt. Schließlich dient dieses Werk insgesamt der Repräsentation von Militärmacht. Hansen Jacobsen kritisiert anhand von *Militarismen* alle diese Werte, welche Maisons Arbeit übermittelt, und bedient sich konträrer Formen. Dass sich Maisons Werk der Präsentation der Macht des deutschen Reichs widmet und Hansen Jacobsen möglicherweise eben den Militarismus dieses Landes kritisiert, ist auffällig. Ob Hansen Jacobsen allerdings das Kunstwerk *Herold* kennt und er sich absichtsvoll von der Darstellung der Figur bei Maison abgrenzt, kann hier nicht mit Sicherheit ergründet werden. Festhalten lässt sich anhand der soeben angeführten Vergleiche, dass *Militarismen* formal der kubistischen Arbeit Duchamp-Villons näher ist als dem *Herold* Maisons, der jedoch zeitlich an *Militarismen* angrenzt. Dadurch wird deutlich, dass Hansen Jacobsens Stil bezüglich des zeitlichen Entstehungskontextes nonkonform ist. Duchamp-Villon ist ein Künstler, dessen Name im Zuge der kubistischen Stilrichtung oftmals fällt, zudem werden seine Formen von der kunsthistorischen Forschung des Öfteren als futuristisch bezeichnet. Da sich der Vergleich von *Militarismen* mit *Le grand cheval* trotz des zeitlichen Abstands als schlüssig erwiesen hat, soll eine weitere Gegenüberstellung mit einem modernen Kunstwerk erfolgen. Der Italiener Umberto Boccioni gilt als einer der bekanntesten Vertreter der futuristischen Stilepoche. Möglicherweise weist auch dessen Formensprache Analogien zu Hansen Jacobsens Stil auf.

90 Vgl. Holsten, Siegmund: Allegorische Darstellungen des Krieges. 1870-1918. Passau 1976. S. 21.

2.6. Vergleich mit *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) von Umberto Boccioni

Das Werk *Forme uniche della continuità nello spazio* (Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum) aus dem Jahr 1913 von Umberto Boccioni zeigt eine Figur in Bewegung und befindet sich im *Museum of Modern Art* in New York.

Boccioni hat hier verschiedene Formen zusammengefügt, um die Gestalt entstehen zu lassen (vgl. Abb. 27). Der Körper besteht aus Ellipsen, spitz zulaufenden Rundungen und abgerundeten Quaderformen. Die dynamische Gestaltung, anhand derer verschiedene Formflächen miteinander verbunden werden, verstärkt den bewegten Eindruck, den die Figur in ihrer Gänze aufweist. Dies entspricht insofern *Militarismen*, da auch in Hansen Jacobsens Werk verschiedene Flächen vereinigt werden, um den Körper des Kriegers zu bilden. Die Formen, die Boccioni kombiniert, sind fließender, organischer und weicher als die von *Militarismen*. Beide Werke zeigen eine dynamische Gestalt, die im Falle Boccionis eins mit dem umgebenden Raum zu werden scheint. *Militarismen* dagegen verdrängt aufgrund seiner Bewegung und der scharfen, kantigen und harten Formen den ihn umgebenden Raum. Zudem werden von Boccioni die Lichtverhältnisse genutzt, welche die Arbeit bewegt wirken lassen. Boccioni zielt vor allem darauf ab, Dynamik als Wirkung für den Rezipienten zu erzeugen. Da das Werk dem Betrachter je nach Blickwinkel eine andere Ansicht bietet, wird der Rezipient dazu aufgerufen, das Kunstwerk zu umrunden und von allen Seiten wahrzunehmen. Diese Wirkung hat auch *Militarismen* auf den Betrachter.

Ebenfalls ergeben sich bezüglich der Behandlung des Sockels Analogien, da in beiden Werken dessen Repräsentationsfunktion negiert wird. Wie erörtert brechen Hansen Jacobsens Totenköpfe, die das Postament des Kriegers bilden, auf extreme Weise mit der üblichen Funktion des Sockels. Bei Boccioni scheint es, als würde der Künstler zwar seine Figur präsentieren wollen, aber die Wichtigkeit der Repräsentation ordnet er nicht der Dynamik unter, die durch einen klassischen Sockel Verluste erleiden würde (vgl. Abb. 27). Auf zwei quaderförmigen Sockeln, die lediglich etwas größer sind als die Formen, welche die Füße der Gestalt bilden, befindet sich die in einem weiten Schritt gezeigte Figur – sie scheint schwungvoll

nach vorn zu schreiten. Dass jedes Bein einen eigenen Sockel hat, verstärkt den Eindruck der vorwärtsgerichteten Bewegung.

Boccionis Werk zeichnet ein Wechsel von konkaven und konvexen Formen aus, die in den Raum vordringen. Dieses Eindringen in den Raum wird auch durch die spitzen Winkel und die ausladende Armhaltung bei *Militarismen* generiert. Bei der Arbeit von Hansen Jacobsen lassen die spitzen Winkel den Betrachter allerdings befürchten, er könnte sich an dem Heros verletzen, würde dieser ihm zu nahe kommen. Boccionis Formen wirken lediglich bewegt und strahlen keine gefährliche Wirkung aus. Die exakte Symmetrie von *Militarismen* kontrastiert ebenfalls mit der Arbeit Boccionis, da dort kein einziger symmetrischer Bereich zu finden ist. Die Figur scheint keine Kleidung zu tragen, da sie sich in ihrer Gänze durch eine glatte Oberflächenbehandlung auszeichnet (vgl. Abb. 27). So ist ähnlich der Ganzkörperrüstung, die *Militarismen* zu tragen scheint, ebenfalls bei Boccioni kein Unterscheiden zwischen Kleidung und Haut möglich. Hier schwingen die Körperformen gleich einem durch einen starken Wind bewegten Umhang entgegen der Laufrichtung der Gestalt nach hinten, wodurch die ganze Arbeit sehr bewegt wirkt. *Militarismen* stattdessen integriert nur durch das Zurücklehnen Dynamik und zeichnet sich sonst (bezüglich des Aufbaus der Gestalt in ihrer Gänze) durch Statik aus.

Wie *Militarismen* trägt Boccionis Figur einen Helm; dieser nimmt ebenfalls den nach vorn gerichteten Impuls der Gestalt auf, da er am Hinterkopf eine hohe Rundung aufweist und am Vorderkopf in einer nach oben und vorne geschwungenen Spitze gipfelt (vgl. Abb. 27). Durch diese Kopfbedeckung werden Analogien mit Statuen des Gottes Horus erzeugt (vgl. Abb. 28). Dessen Vogelkopf mit der ägyptischen Kopfbedeckung hat eine ähnliche Form. Allerdings ist bei Boccioni der Schnabel, der Horus auszeichnet, nicht umgesetzt. Stattdessen führt Boccioni eine dynamisch nach oben geschwungene Form aus (vgl. Abb. 27). Auch die Armhaltung von Horus ist ähnlich, würden dessen Unterarme und Hände fehlen (vgl. Abb. 28). Die Arme sind bei Boccioni lediglich durch zwei kurze Zylinderformen angedeutet, die in einer umgedrehten M-Form enden; eine Darstellung der Arme und Hände in toto wäre der Vorwärtsbewegung abträglich und ist deshalb nicht erfolgt. Es scheint, als hätte Boccioni sich absichtlich von der

Form dieser Statue entfernt, ähnlich wie Hansen Jacobsen, der sich bewusst von dem durch Thorvaldsen übermittelten klassizistischen Ideal abgrenzt. Die altägyptischen Formen der Denkmale von Horus scheint Boccioni zu konterkarieren, um die Essenz seiner Arbeit, den Eindruck von Bewegung, zu erzeugen.

Als Künstler und Kunsttheoretiker der Epoche des Futurismus tritt Boccioni dafür ein, sich von traditionellen Normen zu lösen und eine Kunst zu schaffen, die der Zeit entspricht. Er verehrt technische Neuerungen sowie die Dynamik und Geschwindigkeit, die damit einhergehen. Dies setzt er auch in diesem Werk um. Als Vorbild dient ihm das in konvexe und konkave Formen aufgebrochene Antlitz der *Fernande* von Picasso (1909) (vgl. Abb. 29). Jedoch folgt Boccioni nicht den kubistischen Leitsätzen, die durch Picassos Arbeit repräsentiert werden, sondern dem Leitsatz des „Futuristischen Manifests“ des Dichters Filippo Tommaso Marinetti. Es erscheint 1909 auf der ersten Seite der Zeitschrift *Le Figaro* und propagiert die Dynamik des Maschinenzeitalters, den Puls der Großstädte und die Absage an die Vergangenheit. Geschwindigkeit gilt als schön und antike Formen als verkommen: Nach Marinetti ist ein rauschendes Automobil, das wie eine Gewehrkartridge dahinschießt, schöner als die Nike von Samothrake.⁹¹ Diesen Leitsätzen folgt Boccioni mit seiner Arbeit, das wird vor allem durch die Bewegtheit, die sie ausdrückt, deutlich. Aufgrund der Integration von Dynamik haben dieses futuristische Werk und *Militarismen* Analogien. Gemeinsam ist beiden Kunstwerken außerdem, dass sie keine abbildhaften Wiedergaben eines menschlichen Körpers darstellen, sondern eine Deformierung des Gegenständlichen zeigen. So lässt sich das Fazit ziehen, dass beide Werke Stilmittel umsetzen, die den Maßstäben der Epoche des Futurismus entsprechen.

Die hier angeführten Vergleiche mit Boccionis und Duchamp-Villons Werken verdeutlichen, dass die Stilmittel Hansen Jacobsens von der zeitgenössischen Bildhauerkunst differieren und spätere Ausdrucksmittel antizipieren. Mit *Militarismen* stellt er dem in Dänemark gängigen Stil eine neue Formfindung entgegen. Wie der Vergleich mit *Balzac* gezeigt hat, nimmt Hansen Jacobsen die realistischen und symbolistischen Stilformen auf, die er in Rodins Œuvre findet.

⁹¹ Vgl. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Manifestofuturismo.jpg> [Letzter Zugriff 22.09.2017]

Jedoch steigert er diesen künstlerischen Ausdruck hin zu abstrakten Tendenzen, die sich im Vergleich mit *Le Grand Cheval* eindeutig als avantgardistisch erweisen. Obwohl der Kubismus laut Kunstgeschichtsschreibung erst zwischen 1907 und 1910 in Frankreich seinen Anfang nimmt,⁹² lassen sich in *Militarismen* formale Aspekte finden, die erst Kunstwerke dieser Stilrichtung beinhalten. Zudem fällt im Vergleich mit *Forme uniche della continuità nello spazio* auf, dass *Militarismen* auch futuristische Stilelemente enthält. Wie Hansen Jacobsen diese Stilentwicklung bewirkt, ist ungewiss, da für diese Formensprache weder in Dänemark noch in Paris Vorbilder existieren. Warum er einen neuen Stil kreiert, erklärt folgende Aussage Hansen Jacobsens: „[...] vi maa med Liv og Sjæl og al vor spændte Evne være med i den moderne Kamp og Fremskridt og give det nye Livs Nederlag og Sejre nye kunstneriske Udtryk!“⁹³ Mit seinen Werken möchte Hansen Jacobsen demnach auf das aktuelle Geschehen reagieren. Es liegt nahe zu vermuten, dass sich Hansen Jacobsens Werke von der vorherrschenden Ausdrucksart unterscheiden, um anhand einer neuen Ästhetik aktuelle Geschehnisse zu kommentieren. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Politik, der in den Werken von Hansen Jacobsen gegenwärtig ist, wird durch eine Erläuterung des historischen Kontexts verständlich. Bevor die biographischen und historischen Umstände geklärt werden, in denen die Werke Hansen Jacobsens entstehen, ist aber zunächst in Kürze auf die Verbindung von Kunst und Politik im Allgemeinen einzugehen.

92 Vgl. Cottingham, David: Kunst basics Kubismus. Ostfildern-Ruit 2002. S. 6.

93 Hjort. S. 90. „Wir müssen mit Leib und Seele und all unseren angespannten Fähigkeiten an dem modernen Kampf und Fortschritt teilnehmen und den Siegen und Niederlagen des neuen Lebens neuen künstlerischen Ausdruck verleihen.“

3. Kunst gegen den Identitätsverlust: Hansen Jacobsens Werk in der dänisch-deutschen Grenzregion

3.1. Das Verhältnis von Politik und Kunst

Kunst ist politisch.⁹⁴ Dieses Statement des aktuellen Spanischen Künstlers und Autors Dicken Stone drückt aus, dass ein Zusammenhang zwischen Kunst und Politik besteht. Auch Shermin Langhoff, die derzeitige Intendantin am Maxim-Gorki-Theater in Berlin, geht davon aus, dass es heutzutage nicht möglich ist, Kunstwerke zu erschaffen, die nicht politisch sind. In einem Interview gibt sie an, dass sie Kunst wie auch Politik als Praxis zur gesellschaftlichen Umgestaltung betrachtet.⁹⁵ Die Kunst ist ein so mächtiges Instrument, dass Regime sie häufig fürchten oder sogar für ihre eigenen ideologischen Zwecke instrumentalisieren. Nur eines von vielen Beispielen ist die Diffamierung der politisch-kritischen Kunst als 'Entartete Kunst' im Dritten Reich.

Betrachtet man die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Politik, wird deutlich, dass Kunst die Fähigkeit besitzt eine gesellschaftliche Debatte über Politik anzuregen. Es ist zudem eine Eigenschaft der Kunst, dass sie kollektive Ideen vermitteln kann. Deshalb kann Kunst Identitäten politischer Gemeinschaften ausdrücken und bilden. Durch die Rezeption des Kunstwerks kann im Betrachter ein „Wir-Gefühl“ erzeugt werden.

Die verschiedenen Berührungspunkte zwischen Kunst und Politik sind schwer zu identifizieren, da die Art dieser Beziehung nicht eindeutig ist. Es ist offensichtlich, dass sie durch Ästhetik miteinander verbunden sind.⁹⁶ Ästhetik ist ein Begriff, der es ermöglicht, die Verschränkungen zwischen Kunstwerk (Form, Wirkung) und Betrachter (emotionale und rationale Aufnahme) auszudrücken. Aufgrund ihrer

94 Der aktuelle spanische Künstler und Schriftsteller Dickon Stone behauptet zum Beispiel: “We don’t have to debate whether art should be political – it always is.” See <https://www.theeuropean-magazine.com/dickon-stone/8519-why-art-is-by-definition-political> [Letzter Zugriff 10.10.2018]

95 Vgl. Ayyash, Lorenz Abdu und Anne-Sophie Friedel: Kulturpolitik kann Räume schaffen – ein Gespräch mit Shermin Langhoff. In: Bundeszentrale für Politische Bildung [Hg.]: Aus Politik und Zeitgeschichte. 66. Jahrgang. 20-22/2016. 17.05.2016. 3-7. S. 3.

96 Walter Benjamin formuliert, dass die Ästhetisierung der Politik und die Politisierung der Kunst in Krisenzeiten hilfreich sein können. Was Benjamin meint, ist, dass Ästhetik die soziale Realität erträglicher macht. Denn sie führt zum Verständnis der Realität, befreit und schafft eine Gegenrealität. Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Tiedemann, Rolf [u.a.] [Hg.]: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Frankfurt 1972-1989. 471-508.

Wirkungsästhetik nehmen Kunstwerke an politischen Diskursen teil, in welche sie durch Rezeptionsästhetische Prozesse eingeschrieben werden. Für die vorliegende Arbeit ist die Produktionsästhetik wichtig, da die Relation von Werkstruktur und Gesellschaft hier fokussiert wird. Es wird untersucht, in welcher Beziehung die Kunstwerke Hansen Jacobsens und ihr politischer Entstehungskontext stehen.

Die Frage nach der politischen Ästhetik stellt sich, wenn es darum geht, zu bestimmen, wann Kunst als gesellschaftliche Aktivität verstanden werden kann. Durch die Wahl einer spezifischen, individuellen Form des ästhetischen Ausdrucks visualisiert die Kunst politische Themen und kann den Betrachter beeinflussen. Doch wie genau wird ein Kunstwerk zu einem politischen Statement? Da die Beziehung zwischen Kunst und Politik sehr verschiedenartig sein kann, lässt sich diese Frage am besten anhand von Beispielen beantworten.

Anschaulich, direkt, kritisch und provokativ kommentiert das Werk *Flag I* aus dem Jahre 2009 eine politische Situation (vgl. Abb. 32). Das Kunstwerk befindet sich in der *Tate Modern* in London. Die mexikanische Künstlerin Teresa Margolles hat einen circa vier Meter hohen Fahnenmast geschaffen, an dem eine Flagge hängt, die mit Blut getränkt ist. Es handelt sich um das Blut von rund um die nördliche Grenze Mexikos getöteten Menschen. Dieses Kunstwerk kritisiert die Macht des Drogenkartells, das die Schmuggelroute in die USA kontrolliert. Bzw. wird der Umstand angeprangert, dass die mexikanische und US-amerikanische Regierung nicht gegen das Drogenkartell intervenieren. Stattdessen wird der Tod mexikanischer Einwohner hingenommen. Dieser Fahnenmast hebt wie ein Mahnmahl diesen Missstand hervor und erinnert an die Toten.

Eine drastische Form wählt auch die Künstlergruppe des *Zentrums für Politische Schönheit*, um derzeitige politische Verhältnisse zu kritisieren. Führender Aktivist der Gruppe ist Philipp Ruch. Er nennt das Ziel seiner Kunst „reizen, anklagen und wehtun“.⁹⁷ Die Kunstwerke Ruchs sind für eine starke Schockwirkung und eine große Öffentlichkeitswirksamkeit bekannt. Die Künstlergruppe hat als erklärtes Ziel, mit Hilfe ihrer Kunst Politik zu kritisieren und Kritikwürdiges aufzuzeigen. Um darauf aufmerksam machen, dass der derzeitige Umgang der deutschen Politik

⁹⁷ Vgl. <http://www.zeit.de/2015/25/zentrum-fuer-politische-schoenheit-kunst-fluechtlinge> [Letzter Zugriff 06.09.2016]

mit den Flüchtlingsströmen nicht tragbar ist, lautete die Ankündigung Ruchs, dass seine Künstlergruppe plane, tote Flüchtlinge vor das Kanzleramt in Berlin zu bringen. Dort solle ein Friedhof für ertrunkene Flüchtlinge angelegt werden.⁹⁸ Laut Ruch müsse die Kanzlerin nun über Leichen gehen, wenn sie sich zu ihrer Arbeitsstelle begibt.⁹⁹ Dass Angela Merkel dies durch ihren politischen Kurs bereits tut, lässt Ruch zwar nicht verlauten, es wird allerdings durch dieses Kunstprojekt impliziert. Außerdem soll das Projekt dazu führen, dass der deutsche Innenminister Thomas de Maizière seinen Posten verliert. Denn sein politischer Kurs ist, Ruch zufolge, für die Abriegelung der Grenzen der Europäischen Union maßgeblich und deshalb verwerflich.¹⁰⁰ Hier stellt bereits die Idee der Künstlergruppe das Kunstwerk dar. Die reine Ankündigung ihres Plans erzielt eine hohe Öffentlichkeitswirksamkeit. Obwohl die Umsetzung nicht geschehen und der eigentliche Schaffensprozess somit ausgespart wird, erfüllt das theoretische Gedankenkonstrukt des Kunstwerks seinen Zweck. Ein weiteres Ziel des *Zentrums für Politische Schönheit* ist neben der Agitation der deutschen Öffentlichkeit auch die Unterstützung der Angehörigen der verstorbenen Flüchtlinge. Ruch formuliert: „Kunst ist dazu da, die Wirklichkeit zu ertragen. Diese Wirklichkeit ist unerträglich. Insofern müssen wir uns in das Gehäuse der Kunst flüchten [...]“¹⁰¹ Hier bezieht sich Ruch auf den ästhetischen Effekt von Kunstwerken, eine Gegenwirklichkeit für ihre Rezipienten zu erschaffen. Die Kunst fungiert laut Ruch als Zufluchtsort und ist somit in der Lage, etwas zu bieten, das weder für die Angehörigen noch für die Opfer durch die Politik zur Verfügung gestellt wird. Denn die Flüchtlinge haben kein Asyl erhalten. Darüber hinaus wird ihnen nach ihrem Tod keine angemessene Bestattung zuteil. Aus anonymen Flüchtlingsgräbern werden die Opfer deshalb exhumiert und die Angehörigen von der Künstlergruppe ausfindig gemacht und informiert. So leistet dieses Kunstprojekt auch einen tatsächlichen (nicht nur einen ästhetischen) Beitrag, die Angehörigen in ihrer Trauerarbeit zu unterstützen.

Ob die Arbeit des *Zentrums für Politische Schönheit* nun politisch oder künstlerisch ist, lässt sich hier nicht beantworten. Dies ist typisch für zeitgenössische

98 Vgl. <http://www.zeit.de/2015/27/politik-kunst-zentrum-fuer-politische-schoenheit> [Letzter Zugriff 06.09.2016]

99 Vgl. <http://www.zeit.de/2015/25/zentrum-fuer-politische-schoenheit-kunst-fluechtlinge> [Letzter Zugriff 06.09.2016]

100 Vgl. ebd. [Letzter Zugriff 06.09.2016]

101 Vgl. ebd. [Letzter Zugriff 06.09.2016]

Kunstwerke: Gegenwartskunst ist teilweise so stark durch politische Ideen geprägt, dass es schwer zu bestimmen ist, ob sie mehr dem Bereich der Politik oder der Kunst zuzuordnen ist. Ebenfalls offen bleiben muss, ob die Kunstwerke ihre Funktion erfüllen und politisch wirksam werden. Künstler, die in der heutigen Zeit ihren Arbeiten eine politische Bedeutung zuschreiben möchten, messen ihren Erfolg oftmals daran, wie viel Aufmerksamkeit ihr Kunstwerk in den neuen Medien erregt.¹⁰² Die öffentliche Diskussion ihrer Arbeit ist dabei so stark an das Kunstwerk geknüpft, dass es ohne das mediale Echo kaum Bestand hätte. Hier ist die Aufmerksamkeit in den Medien das eigentliche Ziel des Schaffens, wobei die Resonanz auf das Kunstwerk zu einem eigenständigen Teil der Kunst wird. Die Gefahr einer solchen Vorgehensweise besteht darin, dass die Schockwirkung im Betrachter einen so großen Teil der Rezeption einnimmt, dass sie die Anklage der Missstände überwiegt. Anders ausgedrückt besteht ein gewisses Risiko, dass der Rezipient sich viel mehr über das Vorgehen des Künstlers empört, als über die politischen Verhältnisse zu reflektieren, die durch das Kunstwerk angeprangert werden sollen.¹⁰³ Dies ist auch bei Werken des *Zentrums für Politische Schönheit* der Fall. Die Empörung in der Öffentlichkeit ist häufig so groß, dass statt eines Umdenkens oder eines politischen Engagements (was nach eigener Aussage die Intention Ruchs ist) unter Umständen eine kritische Haltung gegenüber der Künstlergruppe eingenommen wird.¹⁰⁴ Die Grenze zwischen Partizipation und Aggression des Betrachters wird in diesem Fall durch die Kunstaktionen des *Zentrums für Politische Schönheit* manchmal überschritten.

Derzeit zeigt die *Tate Modern* in London eine Ausstellung mit dem Titel *Kunst-Identität-Politik*. In der Ausstellung subsumiert das Kuratoren-Team moderne Kunst, die eine, wie sie festgestellt haben, eindeutig politische und identitätsstiftende Funktion erfüllt. Auch *The Flag I* von Margolles ist Teil dieser Ausstellung. Es werden ausschließlich Kunstobjekte gezeigt, die der Epoche der Moderne zugeordnet und politisch sind. Durch die Zusammenschau wird in der

102 Weitere Beispiele finden sich unter: <http://www.zeit.de/2015/27/politik-kunst-zentrum-fuer-politische-schoenheit> [Letzter Zugriff 06.09.2016]

103 Vgl. ebd. [Letzter Zugriff 06.09.2016]

104 Im Juni 2017 hat die Verfasserin dieser Abhandlung eine Führung mit dem Thema „Kunst und Politik“ im *Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart* in Berlin besucht. Während der Führung ist unter einigen der Teilnehmer eine empörte Diskussion über das Handeln des Zentrums für Politische Schönheit entstanden. Die kritische Haltung gegenüber der Künstlergruppe hat sich hier deutlich gezeigt.

Ausstellung besonders spürbar, dass Kunstwerke ein Produkt der Interaktion zwischen Künstler und dessen jeweiliger politischer Umgebung sind.¹⁰⁵ Das Resultat der Interaktion ist die Schöpfung eines Kunstwerks, das rezipiert wird und dadurch wiederum in politische und identitätsstiftende Prozesse eingeht. Ob sich auch Hansen Jacobsens Werke in eine solche Ausstellung einreihen lassen würden, ist zu diskutieren. Deutlich ist, dass sich die Kunstwerke Hansen Jacobsens nicht in der Weise explizit auf politische Ereignisse beziehen, wie die in diesem Kapitel angeführten Beispiele. Inwieweit die Kunstwerke Hansen Jacobsens ein impliziter politischer Kommentar sind, lässt sich nur unter Berücksichtigung des Entstehungskontexts beurteilen. Vor allem das Verhältnis zu Deutschland prägt zu Lebzeiten Hansen Jacobsens die Politik in Dänemark.

3.2. Das dänisch-deutsche Verhältnis im 19. und 20. Jahrhundert

Auf den Gebieten von Kunst, Literatur und Politik findet bis ins 19. Jahrhundert hinein ein reger Transfer zwischen Dänemark und seinem südlichen Nachbarn Deutschland statt. Die Beziehung ist dabei überwiegend einseitig, denn es sind die Dänen, die aus Deutschland kommende kulturelle und politische Strömungen aufnehmen. So zählen zu den Importen nicht nur das Biedermeier oder die Nationalromantik, sondern beispielsweise auch die deutschen Einheitsbestrebungen, welche in Dänemark als Paradigma für die späteren Unionsvorhaben des sogenannten Skandinavismus dienen.¹⁰⁶ Hierbei handelt es sich um eine politische Bewegung, die ab den 1830er Jahren, primär von Dänemark initiiert, eine Union der skandinavischen Länder Dänemark, Schweden und Norwegen fordert.¹⁰⁷ Man beruft sich auf eine gemeinsame Kultur und Sprache, die den skandinavischen Ländern zu eigen sei und diese vom Rest Europas unterscheide. Dänemark nutzt diese Vorstellung des Nordens als potentielle Großmacht und das Konzept eines gemeinsamen nordischen Ursprungs, um sich politisch und kulturell von Deutschland abzugrenzen.

¹⁰⁵ Es handelt sich um Erfahrungen der Verfasserin bei einem Ausstellungsbesuch im Juli 2017.

¹⁰⁶ Vgl. Becker-Christensen, Henrik: *Skandinaviske drømme og politiske realiteter: den politiske skandinavisme i Danmark 1830-1850*. Århus 1981. S. 31f.

¹⁰⁷ Vgl. Skou, Kaare Richardt: *Skandinavisme*. In: Skou, Kaare Richardt [Hg.]: *Dansk Politik A-Å. Leksikon*. Kopenhagen 2007. 643. S. 643.

Die dänischen Anhänger des politisierten Skandinavismus streben nicht nur eine politische und kulturelle Union der sogenannten Bruderländer an, sondern fordern darüber hinaus einen dänischen Nationalstaat, der das Herzogtum Schleswig einschließt. Lorenz Rerup zeigt, wie sich aus diesem Grund die Politisierung des Skandinavismus während des Ersten Deutsch-Dänischen Kriegs verschärft.¹⁰⁸ Dieser Bürgerkrieg wird anfangs von dem noch durch die Märzrevolution erschütterten Preußen unterstützt.¹⁰⁹ Bei dem von 1848 bis 1851 währenden Krieg kulminiert der nationale Konflikt zwischen Deutschland und Dänemark.¹¹⁰ Der zentrale Streitpunkt ist, ob das Herzogtum Schleswig zu Dänemark oder zu Deutschland gehören soll. Inge Adriansen legt dar, dass Anhänger des Nationalliberalismus in Kopenhagen eine freie Verfassung fordern und den Anschluss Schleswigs an das Königreich Dänemark erzielen wollen. In Kiel hingegen setzen sich deutsch-nationalliberale Kreise mit Nachdruck dafür ein, dass Schleswig in den Deutschen Bund aufgenommen wird. Außerdem verlangen sie eine eigene Verfassung für Schleswig-Holstein.¹¹¹ Es ist signifikant, dass diese Forderungen aus ähnlichen politischen Strömungen entstehen und dennoch (aufgrund unterschiedlicher nationaler Identitäten und entgegengesetzter territorialer Forderungen) miteinander unvereinbar sind. So ist, wie Adriansen konstatiert, ein Bürgerkrieg wegen der disparaten Postulate unumgänglich.¹¹² Weder Dänemark noch Schleswig-Holstein gewinnen durch diesen Krieg etwas, denn keine der Forderungen auf Seiten der Schleswig-Holsteiner wird erfüllt. Die zentralen Streitgegenstände bleiben bestehen.¹¹³

Schließlich unterliegt Dänemark 1864 im Zweiten Deutsch-Dänischen Krieg, der im Namen des Deutschen Bundes gemeinsam von Preußen und Österreich geführt wird, und muss die Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg abtreten.¹¹⁴

108 Vgl. Rerup, Lorenz: Der Konflikt 1848/1864 – Schleswig und Holstein als Mittel zum Zweck. In: Henningsen, Bernd [u.a.] [Hg.]: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914. Berlin 1997. 164-166. S. 164.

109 Vgl. Skovgaard-Petersen, Vagn: Danmarks historie. Tiden 1814-1864. Kopenhagen 1985. S. 205.

110 Vgl. Adriansen, Inge: Der Dreijährige Krieg – ein Bürgerkrieg im dänisch-deutschen Gesamtstaat. In: Stolz, Gerd [Hg.]: Die schleswig-holsteinische Erhebung. Die nationale Auseinandersetzung in und um Schleswig-Holstein von 1848/51. Husum 1996. 184-191. S. 184.

111 Vgl. ebd. S. 184.

112 Vgl. ebd. S. 184.

113 Vgl. ebd. S. 189f.

114 Vgl. Drees, Jan: Thorvaldsen und die Herzogtümer Schleswig und Holstein. Aspekte der wechselseitigen Beziehungen. In: Bott, Gerhard und Heinz Spielmann [Hg.]: Künstlerleben in Rom.

Darum erfolgt eine Grenzverschiebung, der Fluss *Kongeå* (Königsau) wird zur neuen Grenze (vgl. Abb. 33, Abb. 34, Abb. 35). Dabei handelt es sich um den 65 km langen Fluss, dessen Unterlauf ab 1867 bis 1920 die Grenze zwischen Preußen und Dänemark markiert. Der preußische Ministerpräsident Bismarck diktiert diesen Frieden, durch den der dänische Staat in seiner Größe stark reduziert wird.¹¹⁵ Die dänischen Nordschleswiger, die sich Dänemark zugehörig fühlen, glauben daran, dass sich irgendwann die Möglichkeit bieten wird, die mit dem Frieden von Wien 1864 getroffene Entscheidung rückgängig zu machen. Diese Hoffnung auf die Wiedervereinigung mit Dänemark hat zur Folge, dass es um die Grenze niemals ganz ruhig wird.¹¹⁶ Erst 1920, nachdem Deutschland den Ersten Weltkrieg verloren hat, werden neue Grenzen gezogen. Nordschleswig wird in Dänemark integriert und die dänische Bevölkerung südlich des Kongeåen wird somit wieder mit Dänemark vereinigt.

Die kulturelle Anziehungskraft, die Deutschland für die Dänen bis ins 19. Jahrhundert genießt, verfliegt aufgrund der politischen Vorkommnisse. Deutschland und vor allem Bismarck avancieren in der Zeit zwischen 1864 und 1920 zu Feindbildern.¹¹⁷ Das Bild deutscher Aggression wird zudem durch die Unterdrückung bekräftigt, der die dänisch gesinnte Bevölkerung in Nordschleswig¹¹⁸ ausgesetzt ist, nachdem sie bis 1920 der deutschen Administration unterstellt wird. Da es Bismarck ist, der 1871 nach dem Sieg über Frankreich die deutsche Reichsgründung vornimmt, die einen erheblichen Machtzuwachs Deutschlands bedeutet, wird Dänemark auch in diesem Fall durch Deutschland vor Augen geführt, dass es als Kleinstaat nun keine Möglichkeit mehr hat, auf die europäische Politik Einfluss zu nehmen.¹¹⁹

Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg 1992. 105-126. S.123.

115 Vgl. Frandsen, Steen Bo: Politische Kreuzungen. In: Henningsen, Bernd [u.a.] [Hg.]: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. Berlin 1997. 157-160. S. 159.

116 Vgl. ebd. S. 151.

117 Vgl. ebd. S. 187.

118 Aus dänischer Perspektive spricht man von „Sønderjylland“ (Südjütland). Es handelt sich um die Region südlich der deutsch-dänischen Grenze ab 1864. In der deutschen Sprache wird dieser Teil des Landes als Nordschleswig bezeichnet. In vorliegender Arbeit wird die deutsche Bezeichnung verwendet.

119 Frandsen, Steen Bo: Politische Kreuzungen. In: Henningsen, Bernd [u.a.] [Hg.]: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. Berlin 1997. 157-160. S. 159.

Exkurs: Die Deutung von *Militarismen* unter Berücksichtigung der politischen Hintergründe

Militarismen kann, wie sich gezeigt hat, als eine allgemeine Kritik am Militarismus und am Krieg aufgefasst werden. Aufgrund der politischen Ereignisse, die das Jahr 1864 in Dänemark nach sich zieht, und die ausschlaggebend für die Entstehung des Kunstwerks sind, lässt sich davon ausgehen, dass Hansen Jacobsen hier explizit die militaristische Politik Deutschlands und Österreichs kritisieren möchte. In der Plastik könnte der Krieger die beiden Großmächte darstellen. Von dem militärisch kleinen Dänemark haben Deutschland und Österreich nichts zu befürchten, weshalb sich der Krieger unbesorgt zurücklehnen kann und seine freigelegte Brust präsentiert. Die Toten zu seinen Füßen könnten entweder ganz Dänemark oder die dänisch sprechende Minderheit in Nordschleswig symbolisieren, die ohne Unterstützung des Vaterlandes der preußischen Herrschaft ausgeliefert sind. Die Adressaten dieser Militarismuskritik sind diejenigen, die direkt von den politischen Veränderungen betroffen sind. Ihre Situation wird in *Militarismen* aufgegriffen, und ihnen wird anhand des Kunstwerks bedeutet, dass ihre Lage wahrgenommen wird. Womöglich sind es auch die deutschen Machthaber (vielleicht sogar explizit Bismarck), an die sich die Statue richtet. Wie erwähnt ist der Terminus Militarismus in Zusammenhang mit Preußen immer wieder aufgetreten. Außerdem ist bereits beschrieben worden, dass die Figur in den Gesichtszügen Ähnlichkeiten mit Bismarck aufweist. Es könnte sich deshalb bei *Militarismen* auch um eine Karikatur Bismarcks handeln.

So lässt sich nach der Betrachtung der politischen Hintergründe das Fazit ziehen, dass es sich bei *Militarismen* um ein gegen Preußen, gegen den preußischen Militarismus und gegen den Zweiten Deutsch-Dänischen Krieg gerichtetes Denkmal handelt. *Militarismen* ist ein politisches Kunstwerk. Es handelt sich um eine Stellungnahme in bildhauerischer Form gegen die Verschiebung der dänischen Landesgrenze im Jahre 1864 und die Folgen. Dänemark fokussiert sich ab 1864 darauf, einen demokratischen nationalen Kleinstaat aufzubauen. Auf die Gemeinsamkeit mit den anderen nordischen Ländern beruft sich Dänemark nun

nicht mehr, da durch den Krieg die Vision des Skandinavismus beendet worden ist.¹²⁰

3.3. Nationale Identität in Dänemark nach 1864

Die Bildung einer stabilen nationalen Identität wird in Dänemark im 19. Jahrhundert vor allem durch den Rückgriff auf die Kultur unterstützt. Unter anderem trägt Kultur dazu bei, die Werte und Normen einer Gesellschaft sichtbar zu machen, aufrechtzuerhalten zu erneuern und regt eine Reflexion darüber an. Wie Benedict Anderson in seiner Untersuchung „Imagined Communities“ darlegt, bedarf die nationale Identität einer ständigen Sicherung durch kollektive Reflexion darüber, was sie ausmacht. Anderson spricht in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer „narrativen Identität“. Er meint damit, dass Nationen (bzw. den Individuen, die sie bilden) kontinuierlich vor Augen geführt werden muss, wer sie in der Vergangenheit waren, um sie verstehen zu lassen, wer sie in der Gegenwart sind.¹²¹ Dieses Verständnis wird unter anderem durch die Kultur gewährleistet: Hierfür ist das kulturelle Gedächtnis maßgeblich.¹²² Durch die Berufung auf das kulturelle Gedächtnis wird die Historie der Nation konstruiert, um zu erklären, wie die Nation heute beschaffen ist. Da aus dem Wissen um eine gemeinsame Vergangenheit und eine gemeinsame Kultur ein Zusammengehörigkeitsempfinden oder ein Nationalgefühl in politischer Hinsicht erwachsen kann, wird die Gesellschaft durch dieses Wissen stabilisiert. Vor allem sind es die Werte, die sich aus einer gemeinsamen Historie ergeben, und die für alle Mitglieder einer Nation als gleich vorausgesetzt werden, die identitätsstiftend wirken und gemeinschaftsbildend sind. Nach Anderson herrscht zwischen den Mitgliedern einer Nation – auch in Anbetracht von Multikulturalität und Sprachenvielfalt – ein Gemeinschaftsgefühl, das dafür verantwortlich ist, dass sie

120 Vgl. ebd. S. 158.

121 Vgl. Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 2016. S. 205.

122 Als kulturelles Gedächtnis bezeichnet Jan Assmann „[...] die Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.“ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. In: Assmann, Jan [Hg.]: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen. München 2006. 67–75. S. 70

für den Erhalt der eigenen Nation eintreten.¹²³ Um dieses Gemeinschaftsgefühl aufrecht zu erhalten und eine nationale Identität zu schaffen, wird eine Grundlage benötigt, die die Mitglieder der Gesellschaft ständig aneinander bindet.¹²⁴ Diese Grundlage, die Anderson folgend durch Narration immer wieder hervorgehoben werden muss, kann der politische Staat selbst sein, kann aber auch aus der Kultur bzw. laut Assmann aus dem kulturellen Gedächtnis entnommen werden.

Im Dänemark des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird die identitätsbildende Grundlage in politischer Hinsicht neu definiert. Der Nationalstaat bildet zwar eine neue Möglichkeit der Identifikation, symbolisiert aber auch den Bruch mit den zuvor bestehenden und als positiv wahrgenommenen grundlegenden Strukturen des Gesamtstaats. Die politischen Veränderungen führen in Dänemark zu Identitätsverschiebungen nicht nur auf nationaler, sondern auch auf supranationaler Ebene. Um die politische Identität des Landes zu bestimmen, hat sich Dänemark bis Ende des 19. Jahrhunderts darauf berufen, ein Teil Skandinaviens zu sein. Im Zuge des Skandinavismus wird (wie erwähnt) die Verbundenheit Dänemarks mit Schweden und Norwegen betont. Im 19. Jahrhundert wird von Dänemark gewünscht, dass auch die anderen skandinavischen Länder gegen die Verschiebung der deutsch-dänischen Grenze vorgehen. Die politische Unterstützung von Norwegen und Schweden bleibt allerdings aus,¹²⁵ wodurch in Dänemark ein Identitätsverlust auf supranationaler Ebene eintritt. Ab 1864 agiert Dänemark nur noch als Nation und greift bezüglich identitätsstiftender und politischer Prozesse nur noch selten auf die „großskandinavische Idee“ zurück. Um eine dänische nationale Identität zu bilden, beruft sich Dänemark nun trotzdem auf dieselben Kulturleistungen wie zuvor. Es werden dieselben Werke aus dem kulturellen Gedächtnis herangezogen, um die Idee des Skandinavismus zu transportieren, die in Dänemark auch nach 1864 identifikationsstiftenden Einfluß haben. Die Kultur wird allerdings jetzt eingesetzt, um die Charakteristika der dänischen Nation näher zu bestimmen.

123 Vgl. ebd. S. 7.

124 Vgl. Mense, Thomas: Kritik des Nationalismus. Stuttgart 2016. S. 139.

125 Vgl. Østergaard, Uffe: Die Geburt der modernen Nationalstaaten in Nordeuropa. In: Henningsen, Bernd [u.a.] [Hg.]: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. Berlin 1997. 161-163. S. 162.

Ab 1864 verändert sich die Region, die unmittelbar an den Kongeåen grenzt. Es entsteht eine politische Grenze, wo vorher nur ein Fluss verlaufen ist. Die geographische Umgebung wird verändert: Es werden Sperren errichtet, die zuvor nicht existent sind. Hier ist ein freies Bewegen ab 1864 durch die Grenze eingeschränkt. Die politischen Verluste werden den Bewohnern der Region somit zu dieser Zeit täglich vor Augen geführt. Hier ist es die regionale (Schleswigsche) Identität, die sich verändert und im Verhältnis zur nationalen (dänischen) und supranationalen (skandinavischen) Identität neu bestimmt werden muss. In dieser Region in unmittelbarer Grenznähe lebt und wirkt Hansen Jacobsen.

3.4. Hansen Jacobsens Biographie

Niels Hansen Jacobsen wird am 10. September 1861 in Vejen geboren, einer Stadt direkt nördlich des *Kongeå* gelegen.¹²⁶ Dort wächst er auf und entscheidet sich gegen die Weiterführung des landwirtschaftlichen Betriebs seiner Familie, um Künstler zu werden.¹²⁷ Den Winter 1882/83 verbringt er in der *Ferdinand Falkenstjernes byhøjskole* in Frederiksberg. Hansen Jacobsen leistet im Jahre 1884 zehn Monate Militärdienst.¹²⁸

Am 17. November 1884 wird Hansen Jacobsen an *Det Kongelige Danske Kunstakademi* in Kopenhagen angenommen.¹²⁹ Vilhelm Bissen ist zu dieser Zeit einer seiner Lehrer an der Akademie.¹³⁰ Bissens Name ist bereits gefallen, da seine Werke den Einfluss Thorvaldsens zeigen. Obwohl Hansen Jacobsen sein Schüler ist, orientiert er sich nicht an der klassizistischen Ausdrucksweise, die Bissen lehrt. Hansen Jacobsen verlässt diese Kunsthochschule am 30. Januar 1888 und erhält 1889 für seine Abschlussarbeit *Løke lænket til Klippeblokkerne* (vgl. Abb. 3) *Den Store Guldmedalje* (Die große Goldmedaille).¹³¹

126 Vgl. Fabricius Hansen. S. 11.

127 Vgl. Buurgaard, Lise und Agner Frandsen: *Træet i stenen. Niels Hansen Jacobsens Grav- og Mindesten*. Ribe 1989. S. 9f. [künftig: Buurgaard]

128 Vgl. Alkærsig. S. 7.

129 Vgl. Fabricius Hansen. S. 11.

130 Vgl. Buurgaard. S. 10.

131 Vgl. ebd. S. 11.

Orientiert an den französischen Salons gründen im Jahre 1891 in Kopenhagen einige Künstler den Zusammenschluss *Den Frie Udstilling*. Gründungsmitglieder der Vereinigung sind Johan Rohde, J.F. Willumsen, Vilhelm Hammershøi, das Ehepaar Harald og Agnes Slott-Møller, Christian Mourier-Petersen und Malthe Engelsted.¹³² Im Jahre 1901 findet eine Ausstellung in dem Ausstellungsgebäude dieser Künstlergruppe statt, bei der Hansen Jacobsen zwar teilnimmt, aber keinen Erfolg hat. In Zusammenspiel mit *Den Frie Udstilling* ist die Künstlergruppe *De frie* in den Jahren 1905-1913 in Kopenhagen aktiv.¹³³ Hansen Jacobsen ist ein Gründungsmitglied von *De frie*. Außerdem sind es Viggo Jarl (1879-1965), Anders Bundgaard (1864-1937) und Rudolph Tegner (1873-1950), deren Ziel es ist mit diesem Verband der klassizistischen Traditionen etwas entgegen zu setzen.

Hansen Jacobsen bewegt sich demnach in Künstlerkreisen in Kopenhagen: Er erhält eine klassische Ausbildung an der Akademie und ist später Teil einer Künstlervereinigung, die versucht sich gegen die Tradition dieser Kunstinstitution zu richten. Zudem unterhält Hansen Jacobsen in den Wintermonaten ein Atelier in der dänischen Hauptstadt, während er im Sommer in seiner Heimatregion arbeitet. Zwei Dinge sind wichtig: Erstens durchbricht Hansen Jacobsen die klassizistische Tradition radikaler als andere Kopenhagener Künstler. Auch die Mitglieder von *De frie* wenden sich nicht so drastisch von dieser bestehenden künstlerischen Tradition ab wie Hansen Jacobsen. Zweitens ist Hansen Jacobsen in Kopenhagen zwar aktiv; jedoch nicht erfolgreich. Er erfährt nirgends außer in seiner Heimatregion Reputation.¹³⁴ Seiner Heimat bleibt er sein ganzes Leben lang verhaftet, auch als er in Kopenhagen arbeitet oder sich nach Paris begibt.

Da mit der Verleihung der großen Goldmedaille auch ein Reisestipendium verbunden ist, reist der Bildhauer mit seiner Frau im Herbst 1891 über verschiedene europäische Städte nach Paris.¹³⁵ Kurz zuvor, am 12. August 1891 haben Hansen Jacobsen und Anna Gabriele Rohde (1862-1902) in Kopenhagen geheiratet. Auf dem Boulevard Arago in Paris bezieht das Ehepaar 1892 eine Atelierwohnung und

132 Vgl. <http://denfrie.dk/om-os/om-den-frie/> [Letzter Zugriff 31.08.2018]

133 Vgl. Nielsen, Teresa: *De Frie Billedhuggere*. Vejen 1996. S. 47.

134 Vgl. Fabricius Hansen. S. 14.

135 Vgl. http://vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/Hansen_Jacobsen/langbiografi.htm [Letzter Zugriff 22.11.2010]

bleibt dort bis 1902.¹³⁶ Hansen Jacobsens Frau spricht fließend Französisch,¹³⁷ was neben den künstlerischen Weiterbildungsmöglichkeiten in dieser Stadt als Grund dafür gelten kann, dass sich das Paar zehn Jahre in Frankreich aufhält. Das Heim des Paares wird zu einem Treffpunkt für dänische Künstler, besonders für Symbolisten wie Jens Lund (1871-1923), Axel Hou (1860-1948) und Tegner.¹³⁸ Während des Aufenthalts in Paris kommt Hansen Jacobsen zudem sowohl mit Rodins Kunst als auch mit dem Künstler selbst in Kontakt.¹³⁹ Vor allem aufgrund des künstlerischen Wirkens Rodins hält Hansen Jacobsen seine Zeit in Paris für seine lehrreichsten Jahre; er berichtet: ”Jeg kom sammen med adskillige af de store Billedhuggere og lærte i den Tid kolossalt meget. Mest maaske af Rodin, en mærkelig Mand, som blev en af Kunstens største.”¹⁴⁰ Anhand dieser Äußerung wird deutlich, dass Hansen Jacobsen Rodin schätzt und ihn für seine künstlerische Weiterentwicklung als wichtig erachtet.

1902 stirbt Anna Gabriele Rohde,¹⁴¹ und Hansen Jacobsen kehrt nach Dänemark zurück.¹⁴² Der Historiker Søren Alkærsig (1868-1943), der Hansen Jacobsen persönlich gekannt hat, geht davon aus, dass der Künstler durch den Tod seiner Frau schwer getroffen wird. Nach Alkærsig versucht Hansen Jacobsen in seiner Heimat Trost zu finden und verlässt deshalb Paris.¹⁴³ Doch auch vor dem Tod seiner Frau hält sich der Bildhauer immer wieder in Dänemark auf: So ist er in den Jahren 1895 und 1896 oftmals in Vejen, um einen Springbrunnen für die Stadt anzufertigen.¹⁴⁴ Der Kontakt zwischen Hansen Jacobsen und seiner Heimat bleibt somit auch während seines Aufenthalts in Paris durchgehend bestehen.

1905 wird die *Kunstforening for Vejen og Omegn* (Kunstvereinigung für Vejen und Umgebung) gegründet. Die Kunstvereinigung organisiert Konzerte, Lesungen,

136 Vgl. Fabricius Hansen. S. 11.

137 Vgl. Nielsen, Teresa: Hansen Jacobsen. Billedhugger Niels Hansen Jacobsen. 2011. S. 16. [künftig: Nielsen]

138 Vgl. Rømer, Jørgen: Jens Lund. In: Vejen Kunstmuseum [Hg.]: Katalog over samlingen. Vejen 1991. 55-61. S. 55. [künftig: Rømer]

139 Vgl. Nielsen. S. 16.

140 Buurgaard. S. 31. „Ich kam mit verschiedenen der großen Bildhauer zusammen und lernte in dieser Zeit unglaublich viel. Am meisten wahrscheinlich von Rodin, einem merkwürdigen Mann, der einer der Größten der Kunst wurde.”

141 Vgl. Rømer. S. 6.

142 Vgl. Fabricius Hansen. S. 11.

143 Vgl. Alkærsig. S. 10.

144 Vgl. Nielsen. S. 80.

Vorträge und Ausstellungen von dänischen Musikern, Autoren und bildenden Künstlern. Im Laufe des Jahres 1905 treten 300 Personen bei, ca. zehn Prozent der Einwohner Vejens.¹⁴⁵ Hansen Jacobsen fungiert als einer der Vorstände dieser Vereinigung.¹⁴⁶ Die Kunstvereinigung beschließt im Jahre 1907, ein Museum für die Werke Hansen Jacobsens und einiger anderer dänischer Künstler zu gründen.¹⁴⁷ Aus dem Nachlass von Hansen Jacobsens Vater erhält die Stadt Vejen hierfür 1911 ein Grundstück, das der Errichtung des Museums vorbehalten ist.¹⁴⁸ Da der Museumsbau jedoch nicht direkt erfolgt, entscheidet sich Hansen Jacobsen von 1913 bis 1914 sein Atelier und gleichzeitig ein Museum in Skibelund Krat, nur wenige Kilometer westlich von Vejen, zu bauen.¹⁴⁹ Einige Jahre später richtet er dort auch seine Privatwohnung ein.¹⁵⁰

Als die Kunstvereinigung erfährt, dass Hansen Jacobsen aus Vejen wegziehen möchte, fürchten ihre Mitglieder, dass Vejen sowohl die Persönlichkeit Hansen Jacobsen als auch seine Kunstwerke verlieren könnte.¹⁵¹ Deshalb wird in Vejen finanzielle Unterstützung für den Bau des Museums organisiert.¹⁵² Durch Spenden der damals 3000 Einwohner wird insgesamt ein Drittel der Bausumme beschafft, ein weiteres Drittel wird vom Gemeinderat aufgebracht, und die restliche Summe bezahlt Hansen Jacobsen selbst, um dadurch die Integration seiner Privatwohnung in das Museum zu finanzieren.¹⁵³ Es wird beschlossen, dass nach dem Tod des Künstlers die Wohnung und die Kunstwerke in den Besitz der Kommune Vejen übergehen. Hansen Jacobsen verpflichtet sich außerdem, dem Museum alle bedeutenden Werke im Original oder als Abguss zur Verfügung zu stellen.¹⁵⁴ Am 1. Juli 1924 wird das *Vejen Kunstmuseum* eingeweiht.¹⁵⁵

145 Vgl. Mortensen, Niels Theodor: Billedhuggeren Niels Hansen Jacobsen. Odense 1945. S. 97.

146 Vgl. Juul Holm, Rasmus: Oprettelsen af Vejen Kunstmuseum. Et eksempel på kultur og mentalitet i Vejen i starten af det 20. århundrede. In: Kieffer-Olsen Jakob und Morten Søvsø [Hg.]: Mark og Montre. Haderslev 2005. 76-92. S. 77. [künftig: Juul Holm]

147 Vgl. ebd. S. 77.

148 Vgl. Rømer. S. 6.

149 Vgl. Nielsen. S. 60 „I Hansen Jacobsens dødsbo er gjort op, at han ejde Hytten, det stykke jord ved Skibelund Krat, hvor han i 1914 havde opført sit atelier [...]“. „In Hansen Jacobsens Testament ist aufgeführt, dass ihm „die Hütte“ gehörte, das Stück Land in Skibelund Krat, wo er 1914 sein Atelier errichtet hatte [...]“.

150 Vgl. ebd. S. 7.

151 Vgl. Juul Holm. S. 83.

152 Vgl. Rømer. S. 7.

153 Vgl. ebd. S. 7.

154 Vgl. Juul Holm. S. 78.

155 Vgl. Rømer. S. 7.

Aus dem Bau des Museums spricht, wie auch aus der Gründung der Kunstvereinigung, ein Interesse der Einwohner an der regionalen Kultur. Die derzeitige Leiterin des *Vejen Kunstmuseums* Teresa Nielsen sieht folgenden Zweck in der dortigen Errichtung eines Kunstmuseums: „Byen lå til 1920 i det yderste Danmark. Man ville vise nationale kvaliteter.“¹⁵⁶ Nielsen nimmt Bezug auf die politischen Geschehnisse und lässt anklingen, dass aufgrund dessen, dass Vejen in direkter Grenznähe liegt, besonders hier durch die Hervorhebung dänischer Kultur die, wie sie es nennt, „nationalen Qualitäten“ präsentiert werden sollen. Hansen Jacobsens Person und seine Kunstwerke werden, wie der Bau des Museums zeigt, als diesem Zweck dienlich befunden. In Vejen wird er besonders geschätzt. Als dänischer Künstler sind seine Werke geeignet, sich in das kulturelle Gedächtnis der dänischen Nation einzuschreiben. Inwiefern die Themen der Kunstwerke ebenfalls Anknüpfungspunkte an das kulturelle Gedächtnis Dänemarks bieten, wird im Verlauf der Arbeit noch deutlicher. Wie beschrieben erfahren die Bewohner der Region ab 1864 eine Veränderung ihrer politischen und geographischen Umgebung. Deshalb suchen die Einwohner Vejens möglicherweise nach neuen Identifikationsmöglichkeiten und finden diese in regionalen Kunstwerken bzw. einer Künstlerpersönlichkeit aus der Region. So kann als maßgeblich für Hansen Jacobsens regionalen Erfolg gelten, dass es in dem geographischen und zeitlichen Kontext, in dem sein künstlerisches Wirken angesiedelt ist, gewünscht wird, die nationale dänische Kultur hervorzuheben.

Im Lauf der Zeit hört Hansen Jacobsen damit auf, Großplastiken zu schaffen. Stattdessen wendet er sich immer mehr der Ausführung von Keramiken zu. Größere Arbeiten erstellt er nur noch in Form von Grabsteinen als Auftragsarbeiten. Durch die Ausarbeitung der Grab- und Erinnerungssteine finanziert er sich, da ihm seine anderen bildhauerischen Arbeiten nur selten einen Verdienst einbringen.¹⁵⁷ Ab Mitte der 1930er Jahre widmet er schließlich seine volle Aufmerksamkeit der Fertigung von Kleinkeramiken.¹⁵⁸ Hansen Jacobsens Schaffensperioden legen den Schluss nahe, dass seine Arbeiten in Reaktion auf die gesellschaftspolitische

156 Nielsen, Teresa: *Skibelund Krat – Vejen By*. Vejen 2012. Faltbroschüre zur Stätte *Skibelund Krat*. „Die Stadt lag bis 1920 an der äußersten Grenze Dänemarks. Man wollte nationale Qualitäten zeigen“.

157 Vgl. Nielsen. 2011. S. 39.

158 Vgl. ebd. S. 20.

Realität des Künstlers entstehen. Nachdem 1920 die Grenze wieder südlich verschoben ist, hört Hansen Jacobsen nach und nach damit auf, Großplastiken anzufertigen. Scheinbar hält er es nun nicht mehr für nötig, öffentlichkeitswirksame Werke zu schaffen, die dafür geeignet sind, für die Veränderung der politischen Lage einzutreten. Ob der Zusammenhang mit den politischen Geschehnissen sich allerdings so direkt in dem Kunstschaffen Hansen Jacobsens widerspiegelt, kann nur vermutet werden. Dagegen einzuwenden wäre, dass die Fokussierung auf keramische Arbeiten auch daher rühren könnte, dass der Künstler sich mit fortschreitendem Alter Werken zuwendet, die leichter herzustellen sind. Denn für die Anfertigung einer Großplastik oder einer großen marmornen Arbeit ist viel mehr körperliche Anstrengung nötig als für eine Keramik.

1931 wird Hansen Jacobsen zum Ehrenbürger der Stadt Vejen ernannt.¹⁵⁹ Außerdem wird das Gebäude, das ihm als Werkstatt dient, 1937 bis 1938 in Skibelund Krat abgebaut und in Vejen wieder errichtet. Diese beiden Umstände verdeutlichen ebenfalls (wie schon der Bau des *Vejen Kunstmuseums*) die starke positive Verknüpfung seiner Person mit der Umgebung, in der sein Wirken als Künstler angesiedelt ist.

Am 26. November 1941 stirbt Hansen Jacobsen und wird auf dem Friedhof in Vejen beigesetzt.¹⁶⁰

Die Biographie des Künstlers verdeutlicht, dass der Aufenthalt in Paris Hansen Jacobsens Stilentwicklung beeinflusst. Zudem ist die Ausbildung in Kopenhagen für seinen künstlerischen Werdegang wichtig, weil er hier sein Handwerk erlernt (allerdings nimmt er sich die Tradition der Akademie nicht zum Vorbild). Auch in den Jahren, die Hansen Jacobsen nicht in Vejen verbringt, tritt er immer wieder in der Öffentlichkeit seiner Heimatregion auf. Auffallend ist, dass sowohl der Bildhauer als auch seine Heimatregion gegenseitig aneinander festhalten. Nach seinem Parisaufenthalt kehrt Hansen Jacobsen nach Vejen zurück und bleibt dort bis zu seinem Tod. Zudem lässt Hansen Jacobsen alle seine Arbeiten dem *Vejen Kunstmuseum* zukommen, wodurch gesichert ist, dass seine Werke auch nach seinem Tod in der Umgebung bleiben. Das Engagement des Künstlers wird von den

¹⁵⁹ Vgl. Rømer. S. 10.

¹⁶⁰ Vgl. Nielsen. S. 86.

Bewohnern der Region honoriert, indem sie sich ebenfalls für Hansen Jacobsen einsetzen. Wie erwähnt gründen sie eine Vereinigung und unterstützen den Bau des Museums, das auch zu seiner Wohnung wird, um ihn und seine Kunstwerke in der Umgebung zu halten. Außerdem versetzen sie sein Atelier von Skibelund nach Vejen. Bei Skibelund Krat handelt es sich um einen historisch bedeutsamen Ort.

3.5. Die Erinnerungsstätte *Skibelund Krat*

Die Geschichte Dänemarks wird in dem zwischen Vejen und Askov gelegenen Ort Skibelund Krat anhand von Denkmälern abgebildet. Als Gedenkstätte für den Verlust der südlich liegenden Landesteile entsteht *Skibelund Krat* im Jahre 1865. Um die Erhaltung dieser Stätte zu garantieren, wird 1869 die sogenannte *Skibelund Foreningen* (Die Skibelund Vereinigung) gegründet.¹⁶¹ Dieser Verein übernimmt den Kauf des Landstücks und gewährleistet das Fortbestehen eines permanenten Versammlungsorts für alle dänischen Bürger auch heute noch.¹⁶²

In *Skibelund Krat* wird versucht, der Parole „Hvad udad tabes, skal indad vindes“¹⁶³ gerecht zu werden. Dieser Appell bezieht sich auf den Ausspruch „For hvert Tab igen Erstatning findes! Hvad udad tabes, det maa indad vindes!“¹⁶⁴ des dänischen Ingenieuroffiziers Enrico Dalgas (1828-1894). Dalgas setzt sich ab 1864 für die Aufforstung Westjütlands ein und ist einer der Gründer von *Det danske Hedeseelskab* (Die Dänische Heidegesellschaft). Von Dalgas wird, neben dem sogenannten „dänischen Wesen“ und der dänischen Sprache, das dänische Land hochgeschätzt.¹⁶⁵ Dalgas Parole folgend werden in allen Bereichen, die zur Konstruktion und Stabilisation dänischer Identität beitragen können, ab 1864 Maßnahmen zur Stärkung derselben ergriffen. Auf diese Weise soll das ganze

161 Vgl. <http://pji.dk/minde/> [Letzter Zugriff 17.08.2015]

162 Vgl. La Cour Pedersen, Georgia: *Skibelund og dets Mindesmærker*. Kolding 1935. S. 53. [künftig: La Cour Pedersen]

163 Friberg, Flemming: *Fra myte til psyke. 1870-1910*. In: Bøgh, Mikkel [u.a.] [Hg.]: *Dansk skulptur i 125 år*. Kopenhagen 1996. 14-97. S. 35. „Was nach außen verloren wird, muss nach innen gewonnen werden“

164 Zitiert nach: Christiansen, Niels Finn: *Folkets danskhed 1864-1920*. In: Lundgreen-Nielsen, Flemming [Hg.]: *På sporet af dansk identitet*. Kopenhagen 1992. 153-205. S. 155. „Für jeden Verlust muss Ersatz gefunden werden! Was nach außen verloren wird, muss nach innen gewonnen werden.“

165 Vgl. Bagge, Poul: *Nationalisme og nationalfølelse i Danmark omkring 1900*. In: Feldbæk, Ole [Hg.]: *Dansk Identitetshistorie 3. Folkets Danmark 1848-1940*. Kopenhagen 1992. 443-511. S. 449. [künftig: Bagge]

dänische Volk zu einer Gemeinschaft verknüpft und die dänische Kultur gegen Einwirkungen von außen geschützt werden.¹⁶⁶

Wie der Bau des *Vejen Kunstmuseums* dient auch *Skibelund Krat* im Sinne Dalgas der Bewahrung der Kultur Dänemarks und vor allem der Region Nordschleswigs/Sønderjyllands. Hier wird Kultur in einer öffentlichen Arena inszeniert. In *Skibelund Krat* werden Mahnmale, die sich der regionalen Historie widmen, versammelt und öffentlich zugänglich gemacht. Der Ort wird deshalb ausgewählt, da von dieser exponierten Stelle aus die neue Grenze zu Deutschland direkt sichtbar ist. Die Grenze wird auf diese Weise markiert. Durch die Fokussierung dänischer Kultur wird hier gleichsam ein Bollwerk gegen deutsche Einflüsse errichtet. Ein weiteres Ziel dieser Stätte ist es, die dänisch sprechende Minderheit unter deutscher Herrschaft zu unterstützen und ihnen zu signalisieren, dass in Dänemark weiter gegen die Grenzverschiebung vorgegangen wird.¹⁶⁷ So zeigt sich einerseits, dass die politische Situation in Dänemark nicht akzeptiert wird, und andererseits, dass der Kontakt mit den Dänen in Nordschleswig aufrechterhalten werden soll. La Cour Pedersen stellt als Zweck für *Skibelund Krat* fest: „Det gjaldt og gælder fremdeles om at holde Vejene aabne og bygge Bro over Kongeaaen og vor nye Grænse mod Syd.“¹⁶⁸ In den Jahren zwischen 1864 und 1920 wird *Skibelund Krat* deshalb zu einem wichtigen Treffpunkt.

In *Skibelund Krat* formiert sich ab 1864 eine Widerstandsbewegung, die gegen die erfolgte Grenzverschiebung protestiert. Wie dieses Milieu beschaffen ist, wird im noch folgenden Kapitel über die dänischen *folkehøjskoler* genauer bestimmt. Nielsen erklärt, dass sich hier ”danksindende fra nord og syd for Kongeåen“¹⁶⁹ treffen. Ziel ist die Wiedervereinigung Nordschleswigs mit dem dänischen Königreich. Nach Adriansen drückt man in *Skibelund Krat* den Protest gegen die Deutsche Regierung Nordschleswigs schärfer aus als die dänische Regierung in Kopenhagen es tut.¹⁷⁰ *Skibelund Krat* ist für die Identität der Nordschleswiger von hoher Bedeutung. Wichtiger noch als die national-dänische Funktion dieses Ortes

166 Vgl. ebd. S. 459.

167 Vgl. Juul Holm. S. 87.

168 La Cour Pedersen. S. 37. „Es galt und gilt weiter die Wege offen zu halten und eine Brücke über den Kongeå und unsere neue Grenze nach Süden zu bauen.“

169 Nielsen. S. 42. „dänisch gesinnte von nördlich und südlich des Kongeå.“

170 Vgl. Adriansen, Inge: *Erindringssteder I Danmark. Monumenter, mindesmærker, mødesteder.* Kopenhagen 2010. S. 285. [künftig: Adriansen]

ist die Stärkung der regionalen Identität: Hier wird die Grenze zu Deutschland bis 1920 durch Arbeiten von hauptsächlich regionalen Künstlern markiert, die sich wichtigen Protagonisten der nordschleswigschen Geschichte widmen, und auch die Mäzene sind aus der Region. Zu ihrer Entstehungszeit und auch heute noch können die Denkmale im Speziellen und der Ort *Skibelund Krat* im Allgemeinen als Beiträge zu einem „nationbuilding“ durch Kunst gelten. Als Versammlungsort steht *Skibelund Krat* allen Dänen zur Verfügung. Doch vor allem wird den Bewohnern der Region dort Zugang zur dänischen Kultur anhand des Kontakts mit den Kunstwerken verschafft.¹⁷¹ So erhält vor allem die dortige Landbevölkerung kulturelle und politische Bildung. Festhalten lässt sich, dass durch diesen Ort die nationale und besonders die regionale Identifikation der Dänen mit ihrem Heimatland bzw. ihrer Heimatregion angestrebt werden.

In Dänemark sind Erinnerungsorte wie *Skibelund Krat* nicht ungewöhnlich. Adriansen widmet sich in ihrer Schrift *Erindringssteder I Danmark. Monumenter, mindesmærker, mødesteder* der Denkmaltopographie Dänemarks.¹⁷² Adriansen hebt hervor, dass *Skibelund Krat* eine nationale Erinnerungsstätte ist und sich dort einige symbolisch aufgeladene Monumente befinden.¹⁷³ Sogar „national ophidsende“¹⁷⁴ nennt Adriansen beispielsweise den *Magnussten*, der 1898 in Skibelund Krat platziert wird (vgl. Abb. 82). Niels Skovgaard (1858-1938) hat dieses Denkmal erschaffen. Das Kunstwerk erinnert an den Sieg des Norwegerkönigs¹⁷⁵ Magnus I. (1024 - 1047) im Jahre 1043 auf der Lürschauer Heide (in der Nähe von Isted) gegen die Wenden. Von Deutscher Seite aus wird der Stein als Ausdruck des Wunsches von Dänemark verstanden Landesteile zurück zu gewinnen. Die Hoffnung auf die Verschiebung der Grenze wird durch dieses Kunstwerk vor allem deshalb geschürt, weil daran erinnert wird, dass der Norwegerkönig in der Vergangenheit siegreich war, woraus ein zukünftiger Sieg Skandinaviens abgeleitet wird. Den Grundsätzen der Bewegung des Skandinavismus folgend tritt Dänemark hier in Union mit dem Rest Skandinaviens auf. Auf der Vorderseite sind kämpfende Wikinger abgebildet und auf der

171 Vgl. La Cour Pedersen. S. 53.

172 Vgl. Adriansen. Hier wird der Zusammenhang zwischen Sibekund Krat und anderen denkmal-topographischen Orten in Dänemark deutlich.

173 Vgl. ebd. S. 286.

174 Ebenda S. 286 „national aufwiegelnd“

175 Der norwegische König hat 1042 den dänischen Thron übernommen.

Rückseite ist folgende Inschrift angebracht: „Magnus, tvende Rigers Pryd. Unde Gud din Kongesjæl at se Nordens Grænsepæl atter rykket frem mod Syd“¹⁷⁶ (vgl. Abb. 83). Vor allem die Worte „Tvende Rigers Pryd“ deuten auf die Lehren des Skandinavismus hin. Die Dänen werden hier als ausgewähltes Volk hervorgehoben, denen Gott beistehen wird. Auch Adriansen interpretiert diese Zeilen als Ausdruck für die „nordisk samhörighed“¹⁷⁷.

Anhand dieses Denkmals zeigt sich, dass die Streitigkeiten um die südliche Grenze Dänemarks nicht neu sind. Seit 1864 wird in Skibelund Krat erneut verhandelt (wie es schon 1043 an einer nahe gelegenen Stelle der Fall gewesen ist) wie weit nach Süden Skandinavien reicht. Dieser Zusammenhang ist allerdings nicht objektiv gegeben, sondern wird durch den *Magnussten* und die Gedenkstätte überhaupt konstruiert. Errichtet wird dieses Denkmal auf die Initiative Thor Langes (1851-1915) hin.¹⁷⁸ Lange ist Dichter und Mäzen für Erinnerungssteine. Es war seine ursprüngliche Absicht, den Stein an der Lürschauer Heide direkt an der Stelle aufstellen zu lassen, an der sich 1043 der Sieg Magnus des Guten ereignet hatte. Doch dieses Gebiet liegt seit 1864 unter Deutscher Herrschaft, weshalb Lange keine Genehmigung für die Errichtung dieses Erinnerungssteins erhält. Deshalb wählt er mit Skibelund Krat eine prominente Stelle aus, die ganz nah an der Deutschen Grenze liegt.¹⁷⁹

Wie öffentlichkeitswirksam der *Skibelund Krat* ist, zeigt sich anhand der Besucherzahlen während der Zusammenkünfte, die dort stattfinden. La Cour Pedersen beschreibt, dass sich auf dem Festplatz jeden Sommer Hunderte von Menschen versammeln.¹⁸⁰ Dies ist angesichts der geringen Bevölkerungsdichte dieser Region eine hohe Zahl. Es finden dort verschiedene Treffen, wie beispielsweise die *Grundlovs møder* (Kundgebungen zum Grundgesetz) statt. Bei diesen Festlichkeiten, die an vielen weiteren Orten in Dänemark seit dem 5. Juni 1849 jährlich abgehalten werden, wird des dänischen *Grundlovsdag* (Tag der Verfassung) gedacht. An diesem Datum wird das erste dänische Grundgesetz

176 „Magnus, die Zierde zweier Reiche. Gönnne Gott deiner Königsseele den Grenzpfahl des Nordens wieder nach Süden vorgerückt zu sehen“

177 Adriansen, S. 401.

178 Vgl. ebd. S. 286.

179 Vgl. ebd. S. 398.

180 Vgl. ebd. S. 9.

eingeführt und daraufhin durch jährliche Jubiläumsfeiern die dänische Demokratie geehrt.

Im Jahre 1920, als die Wiedervereinigung mit dem größten Teil Nordschleswigs erfolgt, wird die politische Bedeutung dieses Orts ein weiteres Mal hervorgehoben. Am 15. Juli 1920 begeben sich König Christian X. (1870-1947) und Königin Alexandrine (1879-1952) nach *Skibelund Krat*, um die Einweihung eines sogenannten *Genforeningssten* (Wiedervereinigungsstein) vorzunehmen. Dieses Denkmal dient dazu, die Wiedervereinigung zu würdigen. Von 1920 bis 1938 werden in Dänemark insgesamt 561 von ihnen errichtet, mehr als die Hälfte davon bereits im Jahre 1920.¹⁸¹ Allein durch ihre Anzahl wird deutlich, dass die Wiedervereinigung in Dänemark ein wichtiges Ereignis ist.

Der *Genforeningssten* in *Skibelund Krat* wird von Hansen Jacobsen ausgeführt (vgl. Abb. 36). Er meißelt folgende Worte in das Denkmal: „Mænd fra Vesterhavets Kyster til det stille Ocean har kæmpet for at Ret bør være Magt. – Vi mindes disse Helte. I vor Saga skal det staa: De frelste hjem til Danmark vore Brødre sønden Aa.“¹⁸² Auch hier kommentiert Hansen Jacobsen (wie im Falle von *Militarismen*) demnach die politische Situation anhand seines Kunstwerks.

Der Identitätsfrage wird in *Skibelund Krat* auch gegenwärtig oftmals im Zuge von Treffen auf den Grund gegangen. Auch heute noch ist in Dänemark die Freude über die viele Jahrzehnte zurückliegende Wiedervereinigung groß. Die Begeisterung darüber, zu Dänemark zu gehören, verbindet sich in dieser Region derzeit mit der Pflege des nachbarschaftlichen Verhältnisses mit Deutschland. Auf beiden Seiten der heutigen Grenze befindet sich eine dänisch- bzw. deutschsprechende Minderheit, der sich noch immer die Frage stellt, ob sie sich als deutsch oder dänisch versteht. In den sogenannten *Bonn-Kopenhagener Erklärungen* aus dem Jahre 1955 wird die Anerkennung der dänischen Minderheit in Deutschland und der deutschen Minderheit in Dänemark bestätigt. Es wird verabredet, dass die dänischen bzw. deutschen Schulen Examensrechte in dem anderen Land erhalten.

181 Eine Auflistung der Steine zur Wiedervereinigung – einschließlich wer sie ausgeführt hat und wo in Dänemark sie sich befinden – ist auf der Homepage <http://www.graenseforeningen.dk> zu finden.

182 „Männer von den Nordseeküsten bis zum Pazifik haben dafür gekämpft, dass das Recht die Macht sein sollte – Wir erinnern uns an diese Helden. In unserer Saga soll es stehen: Sie retteten unsere Brüder südlich des Flusses heim nach Dänemark.“

Die schleswig-holsteinische Regierung verpflichtet sich zudem dazu, die dänische Minderheitenpartei von der Sperrklausel auszunehmen. Unter anderem widmet sich die Organisation *Grænseforeningen* (Grenzvereinigung) den Belangen der Minderheiten auf beiden Seiten der Grenze. Die *Grænseforeningen* wird direkt nach der Wiedervereinigung im Jahre 1920 gegründet. In Dänemark hat sich die *Grænseforeningen* unter der Schirmherrschaft von Prinz Joachim (*1969) zum Ziel gesetzt, die heutige dänisch sprechende Minderheit in Südschleswig zu unterstützen.¹⁸³ Einerseits erhält diese Minorität eine finanzielle Unterstützung (der dänische Staat stiftet jährlich 560 Millionen dänische Kronen), andererseits wird sie durch die Organisation in Fragen ihrer nationalen und kulturellen Identität beraten. So veröffentlicht die *Grænseforeningen* beispielsweise Debatten zu dem Thema, ob es nötig ist, sich als dänisch oder deutsch zu fühlen.¹⁸⁴ Anhand von Interviews mit Personen, die einen deutsch-dänischen Hintergrund haben, wird beispielsweise hervorgehoben, dass es ein Geschenk ist, zwei Sprachen und Kulturen zu besitzen.¹⁸⁵ Oftmals organisiert die *Grænseforeningen* sogenannte *kulturmøder* (Kulturtreffen) und kommt unter anderem bei den Wiedervereinigungssteinen zusammen.¹⁸⁶ Diese Erinnerungssteine, die sich in ganz Dänemark befinden, und vor allem die Mahnmale in *Skibelund Krat* bilden somit, damals wie heute, eine Anlaufstelle, um der Frage auf den Grund zu gehen, was es ausmacht, dänisch zu sein.

In Skibelund Krat werden also mit einer enormen Öffentlichkeitswirkung ab 1864 Denkmale errichtet, um einen Ort zu schaffen, mit dem ein „Nationalbewußtsein“ abgebildet und gefördert werden soll. Alles in allem zeigt sich, dass der Name Hansen Jacobsen mit dieser Stätte eng verknüpft ist. In den Jahren von 1914-1938 befindet sich sein Atelier in *Skibelund Krat*. Nielsen nennt ihn sogar den „hofkunstner“ (Hofkünstler) der *Skibelund foreningen*.¹⁸⁷ Somit gehört Hansen Jacobsen zu dieser Widerstandsbewegung, die sich nach 1864 in *Skibelund Krat* konstituiert. Er wird häufig von der Vereinigung beauftragt, Monumente für diese

183 Vgl. <http://www.graenseforeningen.dk/?q=om> [Letzter Zugriff 27.09.2016]

184 Vgl. <http://www.graenseforeningen.dk/?q=tema/344> [Letzter Zugriff 27.09.2016]

185 Vgl. http://www.graenseforeningen.dk/?q=node/15794#.V-pPdcM_FQ4 [Letzter Zugriff 27.09.2016]

186 Vgl. <http://www.graenseforeningen.dk/?q=tema/92> [Letzter Zugriff 27.09.2016]

187 Vgl. Nielsen, Teresa: *Skibelund Krat – Vejen By*. Vejen 2012. Faltbroschüre zur Stätte *Skibelund Krat*.

Stätte zu erschaffen. Die *Skibelund foreningen* hält seine Werke demnach als geeignet dafür die Grenzverschiebung zu kommentieren. In seinen Werken, die sich in *Skibelund Krat* befinden, greift er auf verschiedene Weise die dänische Kultur und Politik auf. Eines der bekanntesten Monumente Hansen Jacobsens in *Skibelund Krat* ist *Modersmålet* (Die Muttersprache).

3.6. *Modersmålet* (1903)

An der Einweihung des Denkmals *Modersmålet* am 27. Juni 1903 nehmen ca. 1500 Personen teil.¹⁸⁸ Seitdem fungiert die Skulptur oftmals als Postkartenmotiv. Im *Vejen Kunstmuseum* befindet sich eine 47,8 cm x 33,5 cm x 16 cm große Statuette dieses Erinnerungssteins aus Granit, der in *Skibelund Krat* platziert ist.

Das pyramidenförmige Denkmal zeigt eine junge, in ein langes Kleid gehüllte Frau (vgl. Abb. 37). Ihre langen Haare fallen in Wellen den Rücken hinab, und sie trägt eine Krone. Ihr Stand ist gerade, sie befindet sich genau in der Mittelachse des Kunstwerks, und ihr Körper besticht, abgesehen von dem linken angewinkelten Bein, durch eine klare Symmetrie. Das Kinn reckt sie nach vorn und blickt mit starren Augen in die Ferne. Die symmetrische Ausrichtung der Figur wird durch das Gewand betont, das nur leichte Falten legt und lediglich von einem Gürtel geschmückt wird. Dieser läuft in einer Dreiecksform unterhalb des Bauchnabels zusammen und fällt in einer geraden Linie entlang der Mittelachse bis zu den Füßen. Die Krone und der Gürtel sind durch Ornamente geschmückt. Ähnliche, jedoch eher floral anmutende und an den Jugendstil erinnernde Ausschmückungen befinden sich zu Füßen der Figur. Rechts und links flankieren sie die ellipsenförmige Aussparung, in welche die junge Frau platziert ist (vgl. Abb. 37). Diese Verzierungen schließen auf der rechten Seite das Kleid der Gestalt ein, wodurch die strenge Symmetrie etwas aufgebrochen wird, und scheinen den Körper zweier weiterer Figuren zu bilden. Ihre Arme hat die Frau V-förmig ausgestreckt und auf die Stelle gelegt, an der sich die Schultern zweier Männer befinden müssten. Diese werden allerdings lediglich durch die naturalistisch ausgeführten Häupter erkennbar, denn der Körper der männlichen Personen besteht kontrastiv aus einer

¹⁸⁸ Vgl. <http://pji.dk/minde/> [Letzter Zugriff 17.08.2015]

blockhaften symmetrischen Form (vgl. Abb. 37) mit floralen Ornamenten. Ein Formkontrast ergibt sich auch zwischen den abstrakten Formen, aus denen die Körper der Männer aufgebaut sind und der Frau, die lebensgroß und naturalistisch ausgeführt ist. Mit dieser Arbeit hat Hansen Jacobsen seiner Muttersprache ein Denkmal gesetzt.

Vermuten ließe sich, dass hier auf die dänische Königin Magrethe I (1353-1412) angespielt wird. Die Bekrönung spricht dafür, dass eine Königin dargestellt ist. Außerdem könnten die floralen Ornamente auf der Vorderseite wikingerzeitlich inspiriert sein. Magrethe führt den Gebrauch des Dänischen als Kanzleisprache ein und ist die Regentin der Kalmarer Union (der ersten Vereinigung der skandinavischen Länder). Insofern wird Magrethe mit einer frühen Blüte der dänischen Sprache und mit der Vereinigung der nordischen Länder in Verbindung gebracht.

Rein aus stilistischen Aspekten sind die floralen Elemente allerdings dem Jugendstil näher als wikingerzeitlichen Verzierungen. Zudem ist die Union der skandinavischen Länder ab 1864 nicht mehr ein Ziel, das Dänemark verfolgt. Auch bekrönt Hansen Jacobsen die personifizierte Muttersprache nicht, um an Magrethe und deren Einsatz für die dänische Sprache zu erinnern, sondern um lediglich die personifizierte Muttersprache durch die Krone als wichtig zu skizzieren. Besonders an der Stelle, an der sich *Modersmålet* befindet, ist es wichtig die Bedeutung der dänischen Muttersprache hervorzuheben.

Die Skulptur befindet sich in unmittelbarer Nähe des *Kongeåen* und blickt auf das Gebiet, das von 1864 bis 1920 unter deutsche Herrschaft gerät (vgl. Abb. 38). Die gesamte bildhauerische Arbeit ist mit Fokus auf die Vorderseite hin konzipiert. Die Rückseite ist, mit Ausnahme der bildhauerisch geformten Haare, unbehandelt. Durch die Platzierung an dieser Stelle und die Ausrichtung des Denkmals in Richtung Süden wird gezeigt, dass man sich nun in dänischem Gebiet befindet. Das bildhauerische *Modersmålet* weist hier auf die Bedeutung der Muttersprache für die Bewahrung der eigenen Geschichte, Dichtung und Identität hin. Die Dänen im dänischen Nationalstaat haben zwar ihre Muttersprache nicht verloren, jedoch werden die in Schleswig lebenden Dänen nun diesem Verlust ausgesetzt. Die Dänen nördlich der Grenze fühlen sich mit der dänischen Minderheit in Deutschland durch

ihre gemeinsame Geschichte, Kultur und vor allem Sprache verknüpft und möchten diese unterstützen. Lange nennt *Modersmålet* in dem Artikel, den er am 24. Juli 1903 im *Folkebladet* (Das Volksblatt) veröffentlicht, ein „Enhedstegn“ („Einheitszeichen“). Mit dem Denkmal soll die Einheit derer betont werden, die der dänischen Sprache mächtig sind. Die Postkarten mit *Modersmålet* als Motiv werden, wie Nielsen bestätigt, ab 1864 in stillem Protest von Dänen nördlich der Grenze an die dänisch sprechende Minderheit südlich der Grenze versandt.¹⁸⁹

Auf die Muttersprache beruft man sich in Dänemark im 19. Jahrhundert in Dänemark häufig um ein Nationalgefühl auszudrücken, die Grenze zu Deutschland zu markieren,¹⁹⁰ und deren Verschiebung nach Süden zu propagieren. Wie der *Magnussten* steht so auch *Modersmålet* im Zeichen des Revanchismus. Jedoch folgt Hansen Jacobsen anhand seiner Ausführung nicht mehr den Lehren des Skandinavismus. In *Modersmålet* werden die Kulturleistungen Dänemarks betont ohne das Land als Teil Skandinaviens zu skizzieren. Durch *Modersmålet* und den *Magnussten* wird deutlich, dass in Skibelund Krat Denkmale errichtet werden, die differente Ideologien symbolisieren. Die Monumente dienen dazu die supranationale, die dänisch-nationale und/oder die regionalpatriotische Bedeutung von *Skibelund Krat* hervorzuheben.

Die Berufung auf die Muttersprache ist kein neues Phänomen, denn seit Johann Gottfried von Herder (1744-1803) gilt die Muttersprache als der unmittelbare Ausdruck des Wesens eines Volks. In Anlehnung an Herder kann die Sprache in Übereinstimmung mit der „Volksnatur“ oder der Kultur entscheidend dafür sein, welcher Nation man sich zugehörig fühlt. Inwieweit Sprache konstitutiv für die Identität eines Menschen ist, wird durch ein späteres Beispiel aus dem Zusammenhang der Geschehnisse des Ersten Weltkriegs deutlich: Der bekannte Ausspruch der Schriftstellerin Mascha Kaléko (1907-1975): „Gewiß, ich bin sehr happy: Doch glücklich bin ich nicht“ zeigt, wie sehr ihr die deutsche Sprache als wichtiger Teil ihrer Identität im amerikanischen Exil fehlt. So ist der Gebrauch der Muttersprache für die meisten Menschen untrennbar mit einem Gefühl der Heimat

189 Vgl. Nielsen, Teresa: Jens Lund, Niels Hansen Jacobsen og Vejen Kunstmuseum. In: Nielsen, Terese [Hg.]: Jens Lund. Mesterlige art nouveau arabesker. Vejen 2014. 47-60. S. 51

190 Vgl. <http://tilbygningen.dk/skulpturstudier/artikler/dansk-skulptur-i-nationalistisk-perspektiv> [Letzter Zugriff 11.09.2017]

verbunden. Aus diesem Grund erachten es auch die Dänen (nördlich und südlich der Grenze) als folgenschweren Verlust ihrer Identität, dass einigen von ihnen nun die Möglichkeit genommen wird, ihre Muttersprache ohne Einschränkung zu verwenden.

Auch Grundtvig zufolge fungiert die Muttersprache¹⁹¹ als zentrales Kennzeichen und Ausdruck der dänischen Nationalität. Das Volk soll laut Grundtvig „Har for Modersmaalet Øre,/Har for Fædrelandet Ild“¹⁹²; dies hebt er in seinem Gedicht mit dem sprechenden Titel *Folkelighed* aus dem Jahre 1848 hervor. Laut Grundtvig ist die dänische Muttersprache wie ein Schwert im Mund der Dänen zu verstehen, das gleich einem Schwert in der Hand dazu diene, Dänemark gegen Deutschland zu verteidigen.¹⁹³ Die dänische Sprache und das dänische Wesen charakterisiert Grundtvig vor allem in Abgrenzung von der deutschen Sprache und dem deutschen Volkscharakter und der Lateinischen Buchsprache.¹⁹⁴ Dies liegt neben den politischen Verstrickungen mit Deutschland daran, dass in Grundtvigs Jugend Deutsch als Administrations- und Kultursprache in Dänemark dient; bis ins 19. Jahrhundert war Deutsch neben Dänisch die Sprache am dänischen Hof.¹⁹⁵ An vielen dänischen Schulen wird zudem nicht in dänischer Sprache unterrichtet. Die sogenannten Lateinschulen, in denen Latein hauptsächlicher Unterrichtsgegenstand ist, und wo in lateinischer Sprache unterrichtet wird, bestehen in Dänemark von Beginn des 16. bis Ende des 19. Jahrhunderts. Die Anhänger Grundtvigs, die sogenannten Grundtvigianer, stellen im 19. Jahrhundert ein Bildungsprogramm auf, das sich vor allem durch eine Abgrenzung von den althergebrachten akademischen Traditionen auszeichnet. So wird dem humanistischen Bildungssystem ein dänisches Bildungsprogramm gegenübergestellt.¹⁹⁶ Statt der Orientierung an akademischen Traditionen, die als konsensbildend für das Bildungssystem vor

191 Welche Bedeutung Grundtvig der dänischen Sprache zumisst, das beleuchtet Inga Meincke in dem Kapitel „Zauberwort Muttersprache“ ihrer Dissertation. Vgl. Meincke, Inga: *Vox Viva. Die „wahre Aufklärung“ des Dänen Nikolaj Frederik Severin Grundtvig*. Heidelberg 2000. S. 261-280.

192 Grundtvig, Nikolaj Frederik Severin: *Af Danskeren I 1848*. In: Begtrup, Holger [Hg.]: *Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter IX*. Kopenhagen 1904. 97-174. S. 139. „Ohren für die Muttersprache und Feuer für das Vaterland haben“

193 Vgl. ebd. S. 144.

194 Vgl. ebd. S. 144ff.

195 Vgl. Allchin, Arthur Macdonald: *N. F. S. Grundtvig. An Introduction to his Life and Work*. Aarhus 1997. S. 8

196 Vgl. Bagge. S. 449.

allem in Deutschland gelten, sollen auf diese Weise die Eigenheiten der dänischen Kultur herausgestellt werden.

Grundtvig führt einen regelrechten „Kulturkampf“ gegen Deutschland, der bis zur offenen Diffamierung reicht. Er setzt sich für den dänischen Gesamtstaat ein und propagiert, dass in diesen Schleswig und Holstein mit eingeschlossen werden müssen.¹⁹⁷ Als Publizist und Dichter begleitet er beispielsweise den Ersten Deutsch-Dänischen Krieg 1848-51: Er wendet sich ausdrücklich gegen das sogenannte deutsche Wesen¹⁹⁸ und beschwört in seinen Schriften den dänischen Nationalismus.¹⁹⁹ Grundtvig hebt die Besonderheit der eigenen Nation durch kulturelle Faktoren hervor und stellt auf diese Weise das dänische Volk als anderen Völkern (vor allem dem deutschen Volk) überlegen dar. Trotz dieses negativen Aspekts des Vorgehens Grundtvigs ist es wichtig festzuhalten, dass sein kulturpolitischer Einsatz maßgeblich für die Bildung und Festigung des dänischen Nationalgefühls ist.²⁰⁰

Nach 1864 rekurrieren die Dänen wieder vermehrt auf die Postulate Grundtvigs und beschäftigen sich damit, wie die dänische Sprache und Kultur geschützt werden können. Dies liegt nicht nur an dem in diesem Jahre erlittenen Gebietsverlust. Es besteht in Dänemark die Furcht, dass in naher Zukunft das ganze Land von Deutschland erobert wird.²⁰¹ Deshalb steigert sich die Antipathie, die bereits in Grundtvigs Schriften vorherrscht, ab 1864 noch, und es wird fokussiert, was als Besonderheit der dänischen Kultur gilt. Auch in *Skibelund Krat* wird die Differenz zur deutschen Kultur und Politik hervorgehoben. Die Platzierung des Kunstwerks *Modersmålet* an dieser Stelle dient der Abgrenzung von Deutschland und der Ehrung der Kultur Dänemarks. Die Personen, die in diesem Kunstwerk dargestellt sind, werden hier auch aus diesem Grund verewigt. Die als Portraits ausgeführten Köpfe der beiden Männer lassen sich eindeutig als der Dichter Edvard Lembecke

197 Vgl. Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Den danske Sag I-V. 1855. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter X. Kopenhagen 1909. 39-67. S. 41.

198 Vgl. Øhrgaard, Per: Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz. Dänemark und Deutschland nach der Auseinandersetzung um Schleswig und Holstein. In: Henningsen, Bernd [Hg.]: Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert. Berlin 2000. 219-240. S. 231.

199 Vgl. ebd. S. 231.

200 Vgl. Lundgreen-Nielsen, Flemming: Grundtvig og danskhed. In: Feldbæk, Ole [Hg.]: Dansk Identitetshistorie 3. Folkets Danmark 1848-1940. Kopenhagen 1992. 9-187. S. 112. [künftig: Lundgreen-Nielsen 1992]. S. 11ff.

201 Vgl. Bagge. S. 458.

(1815-1897) und der Historiker Adolph Ditlev Jørgensen (1840-1897) identifizieren. Lembcke trat für die Sache der Nordschleswiger ein, u.a. in einem Gedicht mit dem sprechenden Namen „Vort Modersmål“ und einem weiteren „Vort Modersmål er dejligt!“. Jørgensen war ein Fürsprecher der prodänischen Bewegung in Jütland. Die Berufsbezeichnung, Namen und Lebensdaten sind direkt unterhalb der jeweiligen Person in den glatten Sockel gehauen (vgl. Abb. 36). Überdies ist in der Mitte des Quaders, der die Standgrundlage der jungen Frau und die Körper der Männer bildet, an unterster Stelle die Inschrift „Hun lægger os paa Læben hvert godt og kraftigt Ord“²⁰² zu finden. Bei diesem Zitat handelt es sich um eine Zeile aus Lembckes Gedicht *Vort modersmål er dejligt* (Unsere Muttersprache ist schön) aus dem Jahre 1859. Dieser Text hebt die Bedeutung der dänischen Sprache hervor. Eben diese besonders aussagekräftige Stelle des Gedichts wählt Hansen Jacobsen als Inschrift seines Monuments. Die Muttersprache wird in diesem Vers nicht nur personifiziert, sie ist ferner eindeutig positiv konnotiert. Sie ist in der Lage, der dänischen Bevölkerung (die durch *uns* angesprochen und in eine scheinbare Gemeinschaft mit dem lyrischen Ich inkludiert wird) Gutes und Kraftvolles „in den Mund zu legen“ bzw. sie dazu zu bringen, gute und bedeutende Dinge zu sagen. Dies erweckt den Eindruck, es läge ebenfalls in der Macht der dänischen Muttersprache, die Bevölkerung zu positivem Handeln zu motivieren. Durch die Beifügung dieses Zitats ist klaggestellt, dass die personifizierte Muttersprache schützend ihre Hände über zwei bekannte Dänen hält. Diese beiden Personen symbolisieren die dänische Historie und Dichtkunst.

Die Dichtkunst und die Geschichte eines Landes werden durch die Muttersprache aufrechterhalten; dabei stehen beide in einem wechselseitigen Verhältnis: Die Dichtung ist in der Lage, an die Geschichte zu erinnern, diese fortzuführen, und wird wiederum durch sie beeinflusst. Somit ist es die Muttersprache, welche die Tradierbarkeit der Geschichte gewährleistet. So ergibt sich der Zusammenhang zwischen den drei Protagonisten des Kunstwerks. Grundtvig weist ebenfalls auf die Bedeutung der muttersprachlichen Literatur für die Geschichte hin. Dies spiegelt sich in seiner Weltanschauung wieder, die als „historisk-poetisk“ (historisch-poetisch) bezeichnet wird.

202 „Sie legt uns jedes gute und kraftvolle Wort auf die Lippen“

Da Lembckes Lied die dänische Sprache charakterisiert und deren Besonderheit propagiert, bietet es (und analog die Skulptur *Modersmålet*) eine Quelle für die Identitätssuche der Dänen. Aus diesem Grund wird das Lied auch in den *folkehøjskoler* oftmals gesungen. Welche Bedeutung diese Schulen haben, wird im Folgenden noch verdeutlicht. Henning Dochweiler hebt hervor, dass dieses Lied unter anderem bei dem sogenannten *Morgensang*²⁰³ (Morgengesang) häufig von den Schülern gemeinschaftlich gesungen wird und dadurch ein „Wir-Gefühl“ zwischen ihnen entsteht.²⁰⁴ Hansen Jacobsen ist Lembckes Lied sicher ebenfalls durch seine Aufenthalte in *folkehøjskoler* bekannt. Er fügt die wichtige Zeile aus Lembckes Gedicht seinem Kunstwerk bei, um dessen Symbolik zu nutzen. Dass Hansen Jacobsen Lembcke und Jørgensen in seinem Werk portraitiert, ist allerdings nicht die alleinige Idee des Künstlers. Den Auftrag für die Ausführung der Skulptur erhält Hansen Jacobsen von dem Bankdirektor Axel Heide aus Kopenhagen, der sich für den politischen Kampf der Dänen im Süden Jütlands engagiert. Heide stammte selbst aus der Region und besaß in Søgård bei Gråsten einen Herrenhof. Heides Vorschlag ist es, Lembcke in dem Monument zu verewigen und er verlangt: „[...] det skulle være et minde om kampen for Danmark og danskheden [...]“.²⁰⁵ Bei „danskhed“ handelt es sich um einen Begriff Grundtvigs, mit dem gefasst werden soll, was es ausmacht, ein Däne zu sein.²⁰⁶ Übersetzt bedeutet „danskhed“ so etwas wie „Dänisch sein“ oder die „Dänischheit“. Mit diesem Begriff wird versucht, den besonderen Charakter des dänischen Volkes zu beschreiben. Dieses besondere dänische Wesen zeigt sich unter anderem in der Muttersprache. Oben genanntes Zitat von Heide belegt, dass es der ausdrückliche Wunsch des Auftraggebers war, ein Kunstwerk zu erhalten, das den „Kampf Dänemarks“ und die dänische Identität symbolisiert. Aufgrund seines Gedichts und seiner für die dänische Kultur wichtigen Funktion als berühmter Schriftsteller eignet sich insbesondere Lembcke hierfür. Hansen Jacobsen stellt nun nicht nur Lembcke dar (wie es von Heide ausdrücklich gewünscht ist), sondern schafft der dänischen

203 Dabei handelt es sich um eine morgendliche Gesangsstunde, die auch heute noch an den meisten folkehøjskoler täglich abgehalten wird, bevor der Schulalltag beginnt.

204 Henning Dochweiler (*1946) ist in den Jahren 1998-2006 Vorstand der Askov Højskole und unterrichtet auch heute noch dort. Zitiert nach einem persönlichen Interview an der Askov Højskole am 21.08.2015.

205 Vgl. <http://pji.dk/minde/> [Letzter Zugriff 17.08.2015] „Es soll eine Erinnerung an den Kampf für Dänemark und die Dänischheit sein.“

206 Vgl. Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Den danske Sag I-V. 1855. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter X. Kopenhagen 1909. 39-67. S. 39.

Muttersprache ein Denkmal und fügt das Portrait Jørgensens seinem Kunstwerk bei. Dieser Historiker ist ebenfalls sehr bekannt in Dänemark und beschäftigt sich in seinen Schriften mit der dänischen Geschichte. So veröffentlicht Jørgensen beispielsweise im Jahre 1882 das Buch *Fyrretyve Fortællinger af Fædrelandets Historie* (Vierundzwanzig Erzählungen der Geschichte des Vaterlandes). Dabei handelt es sich um eine Publikation, in der sich Jørgensen für die Rechte der dänisch sprechenden Minderheit in Nordschleswig ausspricht und den Versuch Preußens verurteilt, diese im Jahre 1870 „einzudeutschen“. Wie Grundtvig hebt auch Jørgensen häufig hervor, dass die „danskhed“ gestärkt werden muss, und meint damit, dass die Gesamtheit der dänischen Kultur und Sprache bewahrt werden muss.²⁰⁷ Vor allem soll die dänische Kultur nach Grundtvig gegen die Bedrohung durch Deutschland geschützt werden.

Somit lässt sich festhalten, dass Hansen Jacobsen in seinem Werk *Modersmålet* die Identität der Dänen auf verschiedene Weise anspricht: Erstens durch die Präsentation von zwei für die dänische Historie und Literatur wichtigen Personen, zweitens durch die Rühmung der Muttersprache und drittens durch den Bezug auf Grundtvig.

3.7. *Udkast til monument for N. F. S. Grundtvig (1913)*

Grundtvig spielt in Dänemark eine so große Rolle, dass für ihn Anfang des 19. Jahrhunderts ein bildhauerisches Denkmal in Kopenhagen errichtet werden soll. 1912 wird ein Wettbewerb für ein Monument für Grundtvig ausgeschrieben. Hansen Jacobsen legt hierfür einen heute nicht mehr erhaltenen Entwurf vor, der keine Nominierung erhält.²⁰⁸ Nach Nielsen zeigt er in reliefhafter Form Grundtvig in seiner Studienkammer mit einer Glocke über ihm und einem Harfe spielenden weiblichen Engel zu seiner Seite.²⁰⁹

207 Vgl. Christiansen, Niels Finn: Folkets danskhed 1864-1920. In: Lundgreen-Nielsen, Flemming [Hg.]: På sporet af dansk identitet. Kopenhagen 1992. 153-205. S. 188.

208 Nielsen, Teresa: Udkast til monument for N. F. S. Grundtvig. Es handelt sich um eine Karte, welche dem Kunstwerk im *Vejen kunstmuseum* als Infotext beigelegt ist.

209 Vgl. ebd.

Nach Ansicht der Preisrichter wird keine der eingereichten Arbeiten der Aufgabe gerecht. 1913 wird der Wettbewerb neu ausgeschrieben und nochmals um Bewerbungen in bildhauerischer Form gebeten. Hansen Jacobsens Gipsentwurf von 1913 für den zweiten Wettbewerb befindet sich im *Vejen Kunstmuseum* und misst 84 cm x 59 cm x 32 cm (vgl. Abb. 39). Der Entwurf sollte in Granit ungefähr zwei Meter groß ausgeführt werden, wobei Grundtvig und der Engel in Bronze gegossen werden sollten. Hansen Jacobsen erhält zwar den ersten Preis, doch das Werk wird nie umgesetzt, da es zwar wohl der beste Entwurf ist, sich aber aus Sicht der Preisrichter, wie die anderen Arbeiten auch, nicht zur Ausführung eignet. Warum dies die Ansicht der Preisrichter ist, kann nicht eruiert werden.

In dem Entwurf der Plastik von Hansen Jacobsen thront Grundtvig zuoberst einer aus architektonischen, symmetrischen Formen aufgebauten Pyramide auf einem Sessel (vgl. Abb. 39). Die bewegte und raue Oberflächenbehandlung kontrastiert hier mit der Strenge der Gesamtform. Vier realistisch ausgeführte unbekleidete Männer befinden sich jeweils auf dem treppenförmigen Sockel jedes Fußes der Pyramide. Sie stützen mit vorgebeugtem Rücken die nächste architektonische Einheit, die wiederum treppenförmig aufgebaut ist und durch ihre L-Form jeweils einem Harfe spielenden Engel Platz bietet. Die Engel flankieren auf diese Weise Grundtvig, der als Kopf der Pyramidenform fungiert. Sein Name ist – ähnlich wie das sehende Auge bekannter Trinitätsdarstellungen – in einem achteckigen Emblem mittig auf dem Sockel unterhalb seines Throns angebracht. Die Zahlensymbolik der achteckigen Ausführung legt Unendlichkeit nahe. Dadurch, dass sich dieses Achteck auf der Vorder- und Rückseite befindet, wird ein allumfassender Charakter erzeugt, der auf den Protagonisten der Szenerie übertragen werden kann. Wie die göttliche allgegenwärtige Präsenz der Trinität ist auch Grundtvig als Person und durch seine Schriften in Dänemark zu Lebzeiten und auch zur Zeit Hansen Jacobsens noch sehr präsent. Sein in die Ferne gerichteter Blick und die rechte Hand, die er an seine Schläfe gehoben hat, verstärken diesen zukunftsweisenden Charakter. Durch das Buch, das aufgeschlagen auf seinem Schoß liegt, wird seine Tätigkeit als Verfasser fokussiert und außerdem verdeutlicht, dass er durch seine Schriften mit der dänischen Historie auf ewig verknüpft sein wird. Der Bildhauer hat beabsichtigt, auf der Rückseite des Monuments folgende selbst verfasste Verse zu veröffentlichen:

Han arved Saxos Blik og Kingos Aand,
fra gamle Nord hans Øje saa mod Østen,
og Aander har han vakt med Kæmperøsten.²¹⁰

Hier werden zwei Personen benannt, die (wie auch Grundtvig) mit der dänischen Geschichte verknüpft sind. Saxo Grammaticus (1140-1220) gilt als der wichtigste dänische Historiker des Mittelalters. Die Geschichte des Landes ist insofern stark mit ihm verbunden, da er als erster durch seine Veröffentlichungen Dänemark in den Fokus nimmt und die Dänen zudem als heldenhaftes Volk darstellt. Sein Werk *Gesta Danorum* (1185), das auch *Historia Danica* genannt wird, gilt als das zentrale und erste dänische Geschichtswerk. Es verbindet die Historie des Landes mit der nordischen Mythologie. Der Bischof Thomas Hansen Kingo (1634-1739) ist ebenfalls Dichter und schreibt patriotische Lieder und christliche Hymnen, die im barocken Zeitalter als Höhepunkt der dänischen Dichtung betrachtet werden. In seinen Veröffentlichungen bringt Kingo die Besonderheiten Dänemarks in soziokultureller, politischer und sprachlicher Hinsicht zum Ausdruck. So wird Grundtvig mit zwei mit der dänischen Historie untrennbar verknüpften Personen in Verbindung gebracht. Hansen Jacobsen erläutert zu seinem Kunstwerk folgendes: „Jeg har tænkt mig Grundtvig som den vidtskuende Høvding, der saa ind i Fremtiden [...]“²¹¹ Er möchte Grundtvig demnach als zukunftsweisenden Seher darstellen. In diesem Kunstwerk ist Grundtvig über Saxo Grammaticus und Kingo platziert. Es ist fraglich, ob damit die Überlegenheit Grundtvigs dargestellt werden soll. Wahrscheinlicher ist, dass Hansen Jacobsen ausdrücken möchte, dass Grundtvig die Schriftwerke der beiden Dichter verinnerlicht hat und in einer Tradition mit ihnen steht. Die Zeilen, die Hansen Jacobsen zu seiner Arbeit verfasst, können ähnlich interpretiert werden: Er spricht von Grundtvig als Anführer und betont, dass er in die Zukunft sieht. So ist er nicht als Anführer von Kingo und Saxo Grammaticus zu verstehen. Vielmehr wird Grundtvig als führend in der heutigen Zeit skizziert, da er derjenige ist, der die Leistungen von Saxo Grammaticus und Kingo in die Zukunft weiterträgt. Gleich wie die Konstellation zwischen diesen drei Personen in dem Werk Hansen Jacobsens gemeint ist – als sicher kann gelten, dass der Bildhauer ausdrücken möchte, dass die Ideen Grundtvigs wichtig und

210 Zitiert nach ebd. „Er erbt Saxos Blick und Kingos Geist, / aus dem Alten Norden sahen seine Augen nach Osten, / und die Geister hat er geweckt mit Kämpferstimme“

211 Zitiert nach ebd. „Ich habe mir Grundtvig als weitsichtigen Anführer vorgestellt, der in die Zukunft sah [...]“

zukunftsweisend sind. Wie schon durch die Teilnahme an dem Wettbewerb, zeigt Hansen Jacobsen in seinem literarischen und bildhauerischen Werk, dass er mit Grundtvig sympathisiert. Mit den Lehren Grundtvigs kommt Hansen Jacobsen durch seine Aufenthalte in den dänischen *folkehøjskoler* in Kontakt. Diese Bildungsinstitutionen sind ausschlaggebend dafür, dass sich Grundtvigs Bildungsprogramm in Dänemark verbreitet.

3.8. Die dänische *folkehøjskole*

Die erste dänische *folkehøjskole* wird 1844 in Rødding in Südjütland auf die Initiative Christian Flors (1792-1875)²¹² hin gegründet. Die deutsche Übersetzung Volkshochschule des Wortes ist irreführend, da die dänische *folkehøjskole* mit den in Deutschland gängigen Volkshochschulen wenig gemein hat. In beiden Institutionen wird Bildung für Erwachsene vermittelt; jedoch geschieht dies in Dänemark auf gänzlich andere Weise als in der deutschen VHS. Vergleichen lässt sich die *folkehøjskole* mit einem Internat für Erwachsene, das dazu dient, die Schüler in den Bereichen zu fördern, in denen ihre Stärken liegen. Das Ziel ist es, die Schüler in ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu unterstützen und ihnen allgemeinbildende Inhalte zu vermitteln. Oft werden künstlerische und kreative Fächer (wie Kunst, Musik, Theater) unterrichtet. Prüfungen gibt es an diesen Schulen nicht. So soll man in der *folkehøjskole* „für das Leben lernen“. Dabei werden in den meisten Kursen (diese dauern von mindestens zwei Wochen bis zu sechs Monaten) circa 30 Unterrichtsstunden pro Woche absolviert.²¹³ Adressaten finden sich in der Landbevölkerung. Für diese wird fernab von der dänischen Hauptstadt Kopenhagen durch die Institution der *folkehøjskole* ein Umfeld generiert, durch das sie Bildung erhält.

Der Auslöser für die Eröffnung der *Rødding folkehøjskole* ist eine Rede Grundtvigs. Als Gegenpol zu den Lateinschulen fordert Grundtvig eine Schule, die allen Menschen in Dänemark Bildung in ihrer Muttersprache zukommen lässt. So ist

²¹² Obwohl Flor Deutscher ist und einen Lehrstuhl an der Kieler Universität innehat, setzt er sich für die Gleichstellung der dänischen und der deutschen Sprache und für die Belange der dänisch sprechenden Minderheit in Schleswig ein.

²¹³ Zur Definition der *folkehøjskole* werden hier Erfahrungen herangezogen, die die Verfasserin während verschiedener Aufenthalte in dänischen *folkehøjskoler* gesammelt hat.

Grundtvig der Ansicht, dass die Hauptthemen in den *folkehøjskoler* die Muttersprache, das Menschsein und das Vaterland sein sollten: „[...] Menneskelighed, Fædreland og Modersmaal, saa derom maa paa den folkelige Højskole Alting dreje sig.“²¹⁴ An der *folkehøjskole* wird der Plan Grundtvigs verfolgt, die Besonderheiten Dänemarks aufzuzeigen und sie an die dänische Bevölkerung zu vermitteln.²¹⁵ Grundtvig ist, wie erwähnt, ein wichtiger Vertreter des sogenannten Skandinavismus in Dänemark. Nach seiner Ansicht handelt es sich bei der Region, in der Rødding liegt, um den südlichsten Teil, den die Union der skandinavischen Länder einschließt. Deshalb will Grundtvig vor allem hier die Kulturleistungen hervorheben. Vor allem in unmittelbarer Nähe zu Deutschland soll so die Stärke Dänemarks als Teil Skandinaviens präsentiert werden, um ganz Skandinavien vor der politischen Bedrohung durch Deutschland zu schützen. Als allerdings 1864 die Grenze verschoben wird und dieser Teil des Landes unter deutsche Herrschaft gerät, zerfällt (wie bereits aufgezeigt) in Dänemark die großskandinavische Idee. Da in Rødding nicht mehr unterrichtet werden kann, lässt der damalige Vorstand Ludvig Schrøder den Wunsch verlauten, seine Arbeit nördlich der Grenze fortzusetzen, und daraufhin wird im Jahre 1865 die *Askov Højskole* eröffnet.²¹⁶ Nun sind Skibelund Krat und Askov die dänischen Orte, die am nächsten an der neuen Grenze zu Deutschland liegen.

In dieser Region ist die *Askov Højskole* eine zentrale Institution. Die Kleinstadt Vejten, in der Hansen Jacobsen lebt und wirkt, liegt nur drei Kilometer von Askov entfernt. Zu Lebzeiten Hansen Jacobsens ist der Einfluss dieser Schule dort in allen kulturellen, sozialen, politischen und ökonomischen Zusammenhängen spürbar: Einerseits sind viele Einwohner Vejens Schüler der *folkehøjskole*, andererseits sind viele Lehrer der *Askov Højskole* auch im Vorstand wichtiger Unternehmen der Stadt

214 Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Om indretning af sorø akademi til en folkelig højskole. In: Slumstrup, Finn [u.a.]: Grundtvigs oplysningstanker og vor tid. Jelling 1983. 60-67. S. 62. „[...] Menschlichkeit, Vaterland und Muttersprache, darum soll sich an der Volkshochschule alles drehen.“

215 Vgl. Bagge, Sverre: Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800-1860. In: Geary, Patrick J. [Hg.]: Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe. Leiden und Boston. 2013. 71-88 S. 80.

216 Vgl. <http://www.askov-hojskole.dk/yderste-menupunkt/om-askov/historie/> [Letzter Zugriff 12.02.2014]

Vejen, z.B. der Vejen Bank.²¹⁷ Die Beeinflussung der Region durch die Institution dieser *folkehøjskole* zeigt sich auch in der Entstehung von *Skibelund Krat*. Das Milieu, das sich in Skibelund Krat formiert, konstituiert sich ebenfalls aus Grundtvigianern.²¹⁸ Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass deutliche ideologische Verbindungen zu den Mitgliedern der *Askov Højskole* bestehen, die sich nur drei Kilometer weit entfernt befindet.²¹⁹ Auf der Homepage, die sich aktuell der Geschichte von *Skibelund Krat* widmet, wird die Verbindung zur *Askov Højskole* hervorgehoben: „Skibelund Krat opstod som nationalt samlingssted på omtrent samme tid som Askov Højskole blev stiftet, og det var langt fra tilfældigt. Udviklingen af Skibelund Krat er stærkt knyttet til højskolebevægelsen [...]“.²²⁰ Auch die Personen, für welche dort Monumente errichtet werden, haben oftmals Beziehungen zu den *folkehøjskoler*. Insgesamt sind bislang 24 Erinnerungssteine aufgestellt worden, die unter anderem diejenigen Südjütländer auszeichnen, die für die Belange dieses Teils des Landes eingetreten sind, die Unterstützung der dänischsprachigen Minderheit unter deutscher Herrschaft proklamieren und zum Teil aktiv am Krieg 1864 beteiligt gewesen sind.²²¹ Diejenigen, die die Steine dort errichten lassen, bezeichnen sich als Freunde der dänischen Sache und der Freiheit des Volkes. Der Stein für das Ehepaar Sofus (1822-1902) und Amalie Høgsbro (1833-1893) belegt dies, da dort folgende Worte zu lesen sind: „Venner af Danskhed, Folkeoplysning og Folkefrihed rejste dem [Sofus und Amalie Høgsbro] dette Minde“ (vgl. Abb. 40). Die Portraits der beiden Personen auf diesem Stein sind von Hansen Jacobsen ausgeführt. Dass der Bildhauer dem Ehepaar ein Denkmal setzt, ist bezeichnend, da es sich bei Sofus Høgsbro um den Vorstandsvorsitzenden der *Rødding Højskole* handelt. Grundtvig hatte initiiert, dass Høgsbro 1850 die Vorstandschaft der *Rødding Højskole* antritt.²²² 1858 lässt er sich

217 Vgl. Bagge, Sverre: Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800-1860. In: Geary, Patrick J. [Hg.]: *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*. Leiden und Boston. 2013. 71-88. S. 86.

218 Vgl. Adriansen. S. 285.

219 Vgl. ebd. S. 285.

220 Vgl. <http://www.historievejen.inst.vejenkom.dk/Historie/Kunst/Kunsten%20i%20Skibelund%20Krat.aspx> [Letzter Zugriff 16.02.2014] „Skibelund Krat entstand als nationale Versammlungsstätte ungefähr zu der Zeit, als die Askov Højskole gestiftet wurde, und das war keinesfalls zufällig. Die Entwicklung von Skibelund Krat ist stark mit der Højskole-Bewegung verknüpft.“

221 Eine Auflistung der Erinnerungssteine findet sich hier:

<http://pji.dk/minde/> [Letzter Zugriff 17.08.2015]

222 Vgl. <http://www.graenseforeningen.dk/?q=leksikon/h/all/4788> [Letzter Zugriff 25.09.2016]

außerdem für die sogenannte Partei *Bondevennerne* (Bauernfreunde) aufstellen, und in den Jahren 1883 bis 1901 wird er Abgeordneter des *Folketinget* (Das dänische Parlament).²²³ Dieser parlamentarischen Kammer kommt in Dänemark die gesetzgebende Gewalt zu. So ist offensichtlich, dass Høgsbro politisch aktiv ist und Verbindungen zu den *folkehøjskoler* und zu Grundtvig hat.

Auch Hansen Jacobsen bewegt sich in diesem Umfeld. Anhand der Rechtschreibung Hansen Jacobsens lässt sich Nielsen zufolge feststellen, dass er zu dem inneren Kreis der *folkehøjskoler* gehört,²²⁴ da er wie die meisten Anhänger dieser Schulen die moderne Rechtschreibung nutzt. Aufgrund von Hansen Jacobsens Wohn- und Wirkungsstätte ist für seinen Werdegang vor allem die *Askov Højskole* von großer Bedeutung. Allerdings hat er auch Kontakt zu anderen Schulen. Beispielsweise besucht er die *Ferdinand Falkenstjernes byhøjskole* in Frederiksberg²²⁵ und hat ein enges freundschaftliches Verhältnis mit Søren Alkærsig (1868-1943), einem der Vorstände der *Kerteminde Højskole*.²²⁶ Dass Hansen Jacobsen umfassende Berührungspunkte mit dem Milieu der *folkehøjskole* hat, lässt sich demnach leicht belegen. Schwieriger ist es, zu erkennen, welche Bedeutung diese Umgebung für sein künstlerisches Schaffen hat.

Die *folkehøjskoler* stellen in Dänemark nicht lediglich kulturelle Bildungsstätten dar; sie sind außerdem von großer Bedeutsamkeit in Hinblick auf die politische Bildung der Bevölkerung. Teilweise sind die Unterrichtsgegenstände ideologisch aufgeladen und vermitteln den Schülern eine liberale grundtvigianische politische Grundhaltung. Zu den Zielen des Milieus, das sich in Skibelund Krat und in den *folkehøjskoler* konstituiert, gehört unter anderem: Öffentlichkeitswirksamkeit zu erreichen, eine Bildungsfunktion zu erfüllen, die Wiedervereinigung mit Nordschleswig durchzusetzen und Identität für die Dänen (in Dänemark und in Nordschleswig) zu stiften. Die Lehrer und Schüler der *folkehøjskoler* sind oftmals Aktivisten und behandeln in ihrem Unterricht Themen, welche die politische

223 Vgl. ebd. [Letzter Zugriff 25.09.2016]

224 Vgl. Nielsen. 2011. S. 88.

225 Vgl. ebd. S. 12. „Hansen Jacobsen valgte at gå på Fr. Ferdinand Falkenstjernes byhøjskole på Chr. Wintersvej 25 på Frederiksberg, hvor han må have været blandt de første elever – efter sigende et års tid i perioden 1882-83.“ „Hansen Jacobsen entschied sich dafür, an die Ferdinand Falkenstjernes Stadthøjskole im Chr. Wintersvej 25 in Frederiksberg zu gehen, wo er einer der ersten Schüler gewesen sein mag – wie berichtet wird, blieb er dort ein Jahr in der Zeit von 1882-83.“

226 Vgl. ebd. S. 10.

Situation (vor allem im Inland, aber auch mit einem Blick auf das Ausland) und soziale Probleme beleuchten. Im Hinblick auf die Funktionen von Sofus Høgsbro (als Vorstand einer *folkehøjskole* und Politiker) ist dies bereits angesprochen worden. Als weiteres Beispiel für die eindeutig politische Ausrichtung der *folkehøjskoler* kann der Pfarrer und Politiker Frederik Ferdinand Falkenstjerne (1854-1896) herangezogen werden. Dieser ist ein Teil des Vorstandes der *Ferdinand Falkenstjernes byhøjskole* in Frederiksberg. Zusammen mit dem Autor und Pfarrer Morten Oxenbøll Pontoppidan (1851-1931) gibt Falkenstjerne in den Jahren 1884 bis 1891 das linksgerichtete Wochenblatt *Tidens Strøm* (Strom der Zeit) heraus. Die Sympathisantenschaft von Falkenstjerne mit der Partei *Det Radikale Venstre* (Die radikale Linke) ist vor allem durch seine Veröffentlichungen in *Tidens Strøm* bekannt. Im Fall der *Ferdinand Falkenstjernes byhøjskole* gehört der Vorstand somit dem politisch linken Milieu an und gibt diese Einstellung möglicherweise durch seine Lehrtätigkeit an die Schüler weiter. Auch Hansen Jacobsen besucht die *Ferdinand Falkenstjernes byhøjskole* von 1882 bis 1883.²²⁷ Das folgende Zitat Niensens hebt nicht nur hervor, dass Falkenstjerne und Morten Pontoppidan Anhänger der republikanischen Staatsform sind, auch wird offensichtlich, dass Hansen Jacobsen mit diesen Aktivisten und dieser politischen Richtung sympathisiert:

[...] Både Falkenstjerne og Morten Pontoppidan, som han [Hansen Jacobsen] i årene 1884 redigerede „Tidens Strøm” sammen med, var politisk aktive i Venstre [...]. Hansen Jacobsen valgte siden at melde sig ind i Det Radikale Venstre og omtale sig selv som republikaner.²²⁸

Während seines Aufenthalts in der *Ferdinand Falkenstjernes byhøjskole* entscheidet sich Hansen Jacobsen außer für den Eintritt in die Partei *Radikale Venstre* demnach auch dafür, an der Veröffentlichung von *Tidens Strøm* mitzuarbeiten. Hier zeigt sich die republikanische Orientierung des Künstlers. In einem Brief, den er an den dänischen Dichter Jeppe Aakjær (1866-1930) schreibt, nennt sich Hansen Jacobsen selbst einen „gammel Republikaner” („alten Republikaner”).²²⁹ Dass Hansen Jacobsen Kontakt zu Aakjær hat, ist bezeichnend,

227 Vgl. Nielsen. S. 12.

228 Ebenda. S. 12. „Beide, Falkenstjerne und Morten Pontoppidan, mit denen [Hansen Jacobsen] im Jahr 1884 *Tidens Strøm* (Strom der Zeit) redigierte, waren politisch in der Linken aktiv [...]. Hansen Jacobsen entschied sich dann, in die *Det Radikale Venstre* (Die Radikale Linke) einzutreten und bezeichnete sich selbst als Republikaner.”

229 Zitiert nach: Buurgaard. S. 63.

da es sich bei ihm um einen Schriftsteller handelt, der als führender Vertreter der dänischen Heimatliteratur gilt. So zeigt sich auch in dieser Beziehung, dass Hansen Jacobsen in einem Milieu agiert, das der nationalen dänischen Kultur größte Aufmerksamkeit entgegenbringt.

Die kulturelle und politische Geschichte Dänemarks vermitteln die *folkehøjskoler* an ihre Schüler. Vor allem deshalb handelt es sich um Institutionen, durch welche die dänische Identität zum Ausdruck gebracht, konstituiert und verbreitet wird. So ist es Identität durch Narration (Anderson), die durch das Bildungsprogramm dieser Schulen erzielt wird. Die Beschäftigung mit der Geschichte des eigenen Landes erzeugt unter den Schülern ein „Wir-Gefühl“. Um dieses Gemeinschaftsgefühl hervorzurufen, wird häufig auf das kulturelle Gedächtnis (Assmann) Dänemarks zurückgegriffen. Da die nordischen Mythen darin fest verankert sind, werden sie zu einem wichtigen Unterrichtsgegenstand in den *folkehøjskoler*.

4. Die nordischen Mythen

Bei den nordischen Mythen handelt es sich um Erzählungen und Dichtungen über die Entstehung der Welt, die Götter und Riesen, das Vergehen der Welt und vieles andere. Sie werden seit dem Mittelalter bis zum heutigen Tage häufig rezipiert. Dabei wird auf die *Edda des Snorri Sturluson* und die *Liederreda* zurückgegriffen. Die *Edda des Snorri Sturluson* stammt von ca. 1225. Es handelt sich um eine mittelalterliche Poetik. Der isländische Gelehrte und Politiker Snorri Sturluson (1179-1241) hat darin unter anderem eine Sammlung nordischer, teils vorchristlicher Mythen und Götterbeschreibungen zusammengetragen.²³⁰ Die älteste erhaltene Handschrift der *Edda des Snorri Sturluson*, der Codex Upsaliensis, stammt von circa 1300 (U, *Codex DG 11*). Bei der *Liederreda* handelt es sich um eine Sammlung nordischer Götter- und Heldenlieder. Hauptsächlich überliefert sind diese Lieder in dem Codex Regius (Gks 2365, 4^o) aus der Zeit um 1270.

230 Vgl. Krause, Arnulf: Gylfis Täuschung. In: Krause, Arnulf [Hg.]: Reclams Lexikon der germanischen Mythologie und Heldensage. Stuttgart 2010. 106-107. S. 106.

Die nordischen Mythen werden häufig herangezogen, um aktuellen politischen Vorstellungen eine zeitlose Gültigkeit zu attestieren.²³¹ So hat die politische Verwendung nordischer Mythen eine Tradition.²³² Julia Zernack stellt fest, dass „[...] die nordischen Götter immer dann herbeizitiert wurden, wenn es galt, Bestrebungen nach nationaler Erneuerung Ausdruck zu verleihen [...].“²³³ In Zeiten, in denen politische und soziokulturelle Strukturen zu zerbrechen drohen, werden die Mythenreurse genutzt, um ein Gefühl von Sicherheit und Vertrautheit zu erzeugen. So wird an Zeiten erinnert, die als besser und schöner deklariert werden. Es soll Kontinuität zwischen dem verklärten Damals zu dem Heute erzeugt und die Relevanz der damaligen Verhältnisse für das Jetzt als wesentlich propagiert werden. Dabei fungiert der Mythos als sogenannte erinnerte Geschichte.²³⁴ Solche Erinnerungen werden eingesetzt, um gegenwärtige Ziele zu erreichen und eine Gruppe zum Handeln zu motivieren.

Was in Dänemark nach 1864 durch den Rückgriff auf die nordische Mythologie geschieht, ist die Ausbildung einer Gegen-Identität: Die dänische Identität lässt sich durch die Abgrenzung vom Anderen leichter bestimmen. Zernack nennt dies eine „identifikatorische Mythenrezeption: Die Diffamierung des Anderen zielt“ hier „auf die Idealisierung des Eigenen und ist“ vor allem „eine Botschaft nach innen“, um eine Gemeinschaft zu stabilisieren oder zu konstituieren.²³⁵ Vor allem Grundtvig meint den Gegensatz des Eigenen zum Anderen in den Erzählungen der *Liederreda* und der *Edda des Snorri Sturluson* als Modell wiederzufinden. Er verwendet seine Auslegung der nordischen Mythen als ein Mittel in seinem bereits angesprochenen „Kulturkampf“. Grundtvig rekurriert auf die nordischen Mythen, um der dänischen Bevölkerung zu bedeuten, dass sie eine gemeinsame Vergangenheit teilen. So können die Dänen nach Grundtvigs Lehre auf etwas zurückgreifen, das scheinbar nur ihnen zu Teil wird. Ein „Wir-Gefühl“ wird zwischen ihnen erzeugt, das Anderson folgend dazu führen kann, dass sich die

231 Vgl. Zernack, Julia: Nordische Mythen und Edda-Zitate im Dienst von Politik und Propaganda. In: Schulz, Katja [Hg.]: Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption. Heidelberg 2011. 143-186. S. 179. [künftig: Zernack]

232 Vgl. ebd. S. 145.

233 Ebd. S. 166.

234 Vgl. Assmann, Aleida und Jan Assmann: Mythos. In: Cancik, Hubert [u.a.] [Hg.]: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Band IV. Kultbild – Rolle. Stuttgart 1998. 179-200. S. 197.

235 Vgl. Zernack. S. 166.

Dänen für den Erhalt der dänischen „Nation“ einsetzen. Grundtvig grenzt die eigene Historie vor allem von der deutschen Geschichte ab. Das „böse Deutsche“ und das „gute Dänische“ setzt er in Kontrast. Um die Dänen als friedliches Volk zu charakterisieren, greift er auf Dualismen zurück, die er in der nordischen Mythologie vorfindet. Beispielsweise bringt er die Dänen mit den positiv konnotierten Asen in Verbindung. Von Dänemark spricht er unter anderem als der königlichen Braut Gefion (eine Asengöttin), die in die Räuberhände Deutschlands fällt.²³⁶

Diese von Grundtvig anhand der Mythen versinnbildlichte Gegenüberstellung von Dänemark und Deutschland übernehmen die *folkehøjskoler* und geben sie an ihre Schüler weiter. Lars Lönnroth führt aus, dass die Mythen in der *folkehøjskole* als ideologisches Instrument verwendet werden, um die politische Haltung der Bevölkerung im Sinne Grundtvigs zu beeinflussen.²³⁷ Um 1900 ist das Interesse an der Mythologie in der *folkehøjskole*-Bewegung demnach politisch motiviert.²³⁸ Lönnroth bemerkt außerdem, dass die nordische Mythologie häufig als „weapon for actual political agitation“²³⁹ genutzt wird, und stellt fest, dass das Interesse für die nordischen Mythen in dem Maß steigt, wie sich die Beziehung zu Deutschland verschärft.²⁴⁰ Als logische Konsequenz des Krieges mit Deutschland nennt Lönnroth die Hinwendung zu *folkehøjskoler* mit „nationalem Einschlag“.²⁴¹ Lönnroth erkennt „[...] the general effort of the folk high schools to increase the willingness of the young to defend their country in the event of a new war against Germany.“²⁴² Lönnroth identifiziert in dem Bildungsprogramm der *folkehøjskoler* eine politische Instrumentalisierung: „The Grundtvigian folk high school was not merely an educational alternative to the learned Latin school, but for a long time also an academy of Odin, where young Nordic warriors were reared to berserk rage

236 Vgl. Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Af Danskeren II 1849. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter IX. Kopenhagen 1909. 175-220. S. 201.

237 Vgl. Lönnroth, Lars: „Frihed for Loke såvel som for Thor“ Den nordiska mytologin som politisk redskap I grundtvigiansk bonde- och folkhögskolemiljö. Aalborg 1979. S. 14. [künftig: Lönnroth]

238 Vgl. ebd. S. 11ff.

239 Lönnroth, Lars: The Academy of Odin: Grundtvig's political instrumentalization of Old Norse mythology. In: Weber, Gerd Wolfgang [Hg.]: Idee. Gestalt. Geschichte. Festschrift Klaus von See. 339-354. S. 339.

240 Vgl. Lönnroth. S. 18.

241 Vgl. ebd. S. 10.

242 Lönnroth, Lars: The Academy of Odin: Grundtvig's political instrumentalization of old norse mythology. In: Weber, Gerd Wolfgang [Hg.]: Idee. Gestalt. Geschichte. Festschrift Klaus von See. 339-354. S. 348.

against enemies at home and abroad.²⁴³ Anhand von Lönnroths Folgerungen wird deutlich, dass die *folkehøjskoler* die Dänen dazu aufrufen, sich im Kriegsfall für Dänemark einzusetzen. Die nordischen Mythen sind diesem Aufruf dienlich und werden deshalb zu einem Unterrichtsfach. Es sind vor allem die Lehrsätze und Schriften Grundtvigs, welche die Grundlage für dieses Fach bilden und zur politischen Instrumentalisierung der Schüler herangezogen werden.²⁴⁴ So ist Grundtvig, ohne je an der Leitung einer der *folkehøjskoler* beteiligt gewesen zu sein, dort ständig präsent. Grundtvigs Werk *Nordens Mytologi*²⁴⁵ bildet dabei den Ausgangspunkt für die Verbreitung der nordischen Mythen in Bildern, Gesängen und Schulbüchern in der dänischen Öffentlichkeit.²⁴⁶ In dem Werk *Nordens Mytologi* wird deutlich, dass Grundtvig mit Hilfe der Mythen Kontinuität zu einer als glorreich empfundenen Vergangenheit herstellen möchte. Dieses Buch präsentiert erstmals auf Dänisch eine Gesamtdarstellung der nordischen Mythen, allerdings nach Grundtvigs eigener Interpretation. Lundgreen-Nielsen bestätigt, dass Grundtvig die Mythen nacherzählt und zu ihrer wissenschaftlichen Deutung beiträgt.²⁴⁷ Er möchte demnach nicht nur den Stoff aus den Quellen in dänischer Sprache bereitstellen, sondern liefert direkt eine Deutung der mythologischen Inhalte. So werden die Mythen zu einem, wie Lundgreen-Nielsen es nennt, „praktischen dichterischen Werkzeug“ für Grundtvig.²⁴⁸ Grundtvig beruft sich in nationalpädagogischer Absicht auf die Mythologie. So werden die Mythenrekluse von Grundtvig vorgenommen, um den Rezipienten seiner Schriften seine persönliche politische Haltung zu vermitteln.

Auch heute noch werden an den *folkehøjskoler* die nordischen Mythen rezipiert. Nun geschieht dies nicht mehr aus politischen Gründen, da es nicht mehr die Intention der *folkehøjskoler* ist, politisch Stellung zu beziehen. Jørgen Kløve, von 2013-2016 Vorstand der *Askov Højskole*, erläutert zu den Zielen dieser Bildungseinrichtung: „Vi er et sted, det ønsker at uddanne deres elever til fritænkning og deltagere i samfundet. Politisk manipuleret skulle vores studerende

243 Vgl. ebd. S. 339.

244 Vgl. Lundgreen-Nielsen 2011. 25.

245 Dabei handelt es sich um ein sowohl literarisches als auch wissenschaftliches Werk, in welchem Grundtvig eine Mythensammlung vornimmt. Erschienen 1832.

246 Vgl. Lönnroth. S. 14.

247 Vgl. Lundgreen-Nielsen 2011. S. 12.

248 Vgl. ebd. S. 17.

ikke længere være. I stedet er det vigtigt for os at træne en fri tænkning og den individuelle udvikling.”²⁴⁹ Die Entwicklung eines selbstständigen Denkens ist es somit, welche die *Askov Højskole* heute als ihr wichtigstes Ziel erachtet. Auch zu Grundtvigs Zeiten kann dies als Absicht der *folkehøjskoler* betrachtet werden. Grundtvig ist einer der Hauptgründe dafür, dass Bildung an alle Teile der Bevölkerung vermittelt wird. Vor allem deshalb, da er für das Entstehen der *folkehøjskoler* maßgeblich ist. Außerdem macht Grundtvig Schriften auf Dänisch zugänglich, wodurch sie eine breitere Bevölkerungsschicht rezipieren kann, als es bei den Werken in lateinischer Sprache der Fall ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Rekurse auf die nordischen Mythen bis heute vorgenommen werden, um politische Zwecke zu erfüllen. Auch in Kunstwerken wird deren symbolisches Potential häufig genutzt, um eine politische Aussage zu übermitteln. Dies ist im Folgenden anhand der Tradition der Aufnahme der nordischen Mythen in der bildenden Kunst zu zeigen.

4.1. Die nordischen Mythen in der bildenden Kunst

Die ersten nachmittelalterlichen Darstellungen nordischer Mythen in der bildenden Kunst stammen aus dem 18. Jahrhundert. So behandelt zum Beispiel der schweizerisch-englische Maler Johann Heinrich Füssli (1741-1825) die nordischen Mythen in seinem Œuvre. Ab 1810 tauchen auch bei den skandinavischen Künstlern Frederik Christian Lund (1826-1901) und Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) Motive aus der nordischen Mythologie auf.²⁵⁰ Einige Jahrzehnte später setzt Bengt Erland Fogelberg (1786-1854) im Jahr 1844 u.a. eine Thor-Statue in Marmor um. Seine Werke stehen in Zusammenhang mit *Det götiska forbundet* (*Der Gotische Bund*); ab 1811 rekurrieren die Mitglieder dieser Gemeinschaft in Schweden auf die nordischen Mythen, um nach dem Verlust

²⁴⁹ Zitiert nach einem persönlichen Interview an der *Askov Højskole* am 24.08.2015. „Wir sind eine Stätte, die ihre Schüler zu frei denkenden Teilnehmern der Gesellschaft erziehen möchte. Politisch instrumentalisiert sollen unsere Schüler nicht mehr werden. Stattdessen ist es uns wichtig ein freies Denken und die Entwicklung des Individuums zu fördern.“

²⁵⁰ Vgl. Ljøgodt, Knut: Northern gods in Marble. The Romantic Rediscovery of Norse Mythology. In: *Romantik. Journal for the studies of romanticisms* 1. 2012. 141-165. S. 147.

Finnlands an die als glorreich empfundene Zeit der Goten (verstanden als Sammelbezeichnung für die germanischen Stämme) anzuknüpfen.²⁵¹

Ebenfalls politischen Ideen folgend greift die Strömung des bereits erwähnten Skandinavismus auf die nordischen Mythen zurück. Hier sind es die Künstler Peter Christian Thamsen Skovgaard (1817-1875), Johan Thomas Lundbye (1818-1848) und Lorenz Frølich (1820-1908), die für das Studentenfest *Den Nordiske Højtid* (*Das Nordische Fest*), das 1848 in Kopenhagen gefeiert wird, die königliche Schützenhalle ausschmücken. Das Fest dient dem Zweck, Studenten aus den vier Universitätsstädten Oslo, Stockholm, Helsinki und Kopenhagen zu versammeln, um die Einheit Skandinaviens zu demonstrieren.²⁵² Für die Dekoration der Halle wählen die Künstler Portraits von nordischen Göttern und zeigen unter anderem Odin und Thor. Auch der dänische Sagenheld Holger Danske wird portraitiert. Erstmals wird Holger Danske in den französischen *Chansons de geste* (Heldenlieder) aus dem 12. und 13. Jahrhundert erwähnt. Auch Andersen hat dieser Sagenfigur ein Märchen gewidmet.²⁵³ Dieser Held sitzt schlafend und träumend in Helsingør, im *Kronborg Slot* (Schloss Kronborg), während sein Bart bis zum Boden wächst. In seinen Träumen sieht er alles, was in Dänemark geschieht. Wenn dem Land eines Tages Gefahr drohen sollte, ist es seine Aufgabe zu erwachen, um Dänemark zu verteidigen.²⁵⁴ Skovgaard, Lundbye und Frølich wählen demnach für ihre Gemälde Protagonisten, die mit der Geschichte Skandinaviens verknüpft sind. Im Skandinavismus wird auf die nordische Mythologie rekurriert, um die gemeinsame Vergangenheit der skandinavischen Länder zu betonen. Das gemeinsame historische Erbe wird funktionalisiert, um die skandinavischen Länder zu bewegen, politisch für eine gemeinsame Zukunft einzutreten.

Wie das Beispiel der Ausschmückung der Schützenhalle im Zuge der Bewegung des Skandinavismus zeigt, erfolgt die Beschäftigung mit den nordischen Mythen ab dem 19. Jahrhundert vor allem dann, wenn in politischer Hinsicht die

251 Vgl. Paul, Fritz: Gotizismus. In: Reallexikon der germanischen Altertumskunde 12. Berlin/New York 1998. 461-466. S. 465.

252 Vgl. Nykjær, Mogens: *Kundskabens billeder. Motiver i dansk kunst fra Eckersberg til Hammershøi*. Aarhus 1991. S. 49.

253 Vgl. Andersen, Hans Christian: Holger Danske. In: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab [Hg.]: Andersen, H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I. Kopenhagen 2003. 362-365. S. 362ff.

254 Vgl. ebd. S. 362.

Notwendigkeit besteht, sich auf eine vermeintlich bessere Vergangenheit zu berufen. An *Det Kongelige Danske Kunstakademi* steht man diesen Sujets allerdings kritisch gegenüber. Ab 1810 beginnt dort eine Diskussion darüber, ob sich die nordischen Mythen als Sujets für die bildende Kunst eignen.²⁵⁵ Diese Debatte wird als *Mythologie-Striden* (Streit über die Mythologie) bezeichnet. Unter den Lehrern der Akademie befinden sich sowohl Befürworter als auch Gegner der Verwendung der nordischen Mythen als Themengrundlage in der bildenden Kunst. Lars Olof Larsson widmet sich in seinem Aufsatz mit dem Titel "Über den schwierigen Umgang mit den nordischen Göttern" dem *Mythologie-Striden*.²⁵⁶ Larsson beschreibt, dass die inhaltlichen Rekurse deshalb erfolgen, da die Mythen dafür genutzt werden können, die dänische Vergangenheit zu repräsentieren. Nun wird, wie Larsson feststellt, durch die Umsetzung dieser Themen intendiert, eine neue nationale dänische Kunst entstehen zu lassen. Allerdings bringt diese Themenwahl einige Hindernisse mit sich. So sind die Künstler beispielsweise mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass die Protagonisten der Mythen (wie der einäugige Odin oder Tyr, dem eine Hand fehlt) nur schwer ohne Bruch mit dem klassizistischen Schönheitsideal (das idealisierte Personen vorsieht und keine verstümmelten Protagonisten) dargestellt werden können.²⁵⁷ Wenn sich die Künstler an bestehenden Stilvorgaben orientieren möchten, ist es demnach schwierig, die nordischen Mythen umzusetzen. Die oben angeführten Beispiele zeigen jedoch, dass manche Künstler dennoch diese Themen behandeln. Die Mythenrezeption stellt dabei für die meisten Künstler lediglich eine Erweiterung ihrer Thematik dar, und die klassizistische Formensprache wird trotz der nunmehr nicht mehr klassischen, sondern auf der nordischen Mythologie beruhenden Inhalte beibehalten.²⁵⁸ Da die Künstler nicht die Möglichkeit haben, sich an bestehenden Kunstwerken zu orientieren, rekurrieren sie stattdessen auf die ihnen bekannten Muster, auch wenn sie andere Inhalte darstellen. Deshalb werden Asen im Stil von

255 Vgl. Larsson, Lars Olof: Über den schwierigen Umgang mit den nordischen Göttern. In: Müller-Wille, Michael und Lars Olof Larsson [Hg.]: Tiere. Menschen. Götter. Wikingerzeitliche Kunststile und ihre neuzeitliche Rezeption. Göttingen 2001. 9-38. S. 20.

256 Eine vollständige Bibliographie der Debattenbeiträge ist folgendem Aufsatz beigefügt: Salling, Emma: Akademiet i København mellem det hjemlige og det internationale. In: Weibull Jörgen und Per Jonas Nordhagen [Hg.]: Natur och nationalität. Wiken 1992. 74-99. S. 94ff.

257 Vgl. Larsson, Lars Olof: Über den schwierigen Umgang mit den nordischen Göttern. In: Müller-Wille, Michael und Lars Olof Larsson [Hg.]: Tiere. Menschen. Götter. Wikingerzeitliche Kunststile und ihre neuzeitliche Rezeption. Göttingen 2001. 9-38. S.20.

258 Vgl. ebd. S. 17.

graeco-romanischen Göttern abgebildet. Da es Thorvaldsen ist, der antike Formen zum Ideal in Dänemark macht, ist wiederum sein Einfluss anzuführen, wenn nach Gründen für das Beibehalten dieser Tradition gesucht wird. Johansen hält Thorvaldsens vorherrschenden klassizistischen Stil ebenfalls für die Ursache, dass sich die dänischen Künstler dieses Stils bedienen, um die nordischen Mythen ins Bild zu setzen: „[...] nu, da Thorvaldsens klassiske Sol stod straalende over Verden, maatte Antiken spærre den nordiske Oldtid Vejen, ialtfald indtil videre.“²⁵⁹ Thorvaldsen selbst thematisiert die nordische Mythologie nicht.²⁶⁰ Die graeco-romanischen Mythen stehen im Einklang mit den Inhalten und der Ästhetik des Klassizismus und bereiten deshalb keine Darstellungsschwierigkeiten, weshalb Thorvaldsen stringent die graeco-romanische Mythologie in seinem Œuvre anwendet. Ob Thorvaldsen der Darstellung der nordischen Mythen kritisch gegenüber steht, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Als der *Mythologie-Striden* ausbricht, verhält er sich nicht dazu. Prinz Christian Frederik VIII (1786-1848) bittet Thorvaldsen darum, Stellung zu nehmen.²⁶¹ „Motivkredsens genopdagelse var ellers en vigtig bestanddel i den danske nationale selvforståelse og den nationale selvoprejsning i tiden efter år 1800.“²⁶² Deshalb befürwortet Prinz Frederik diese Sujets und möchte den *Mythologie-Striden* beenden. Der Prinz wendet sich in dieser Angelegenheit an Thorvaldsen, da er davon ausgeht, dass wenn „[...] den store Thorvaldsen ikke havde noget imod at tegne nordiske guder og helte, så måtte al anden kritik også forstumme.“²⁶³ Jedoch reagiert Thorvaldsen darauf nicht.²⁶⁴

Anhand der angeführten Beispiele hat sich gezeigt, dass die dänischen Künstler im 19. Jahrhundert zwar teilweise inhaltlich von Thorvaldsen abweichen (indem sie die nordischen Mythen wiedergeben), dessen Stilvokabular aber beibehalten.

259 Johansen, Peter: *Nordisk oldtid og dansk kunst*. Kopenhagen 1907 S. 46. „Jetzt, da Thorvaldsens klassische Sonne strahlend über der Welt steht, versperrt die Antike dem Nordischen Altertum den Weg, auf jeden Fall bis auf weiteres.“

260 Vgl. ebd. S. 57

261 Vgl. <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/nordisk-mytologi> [Letzter Zugriff 01.09.2017]

262 Vgl. ebd. [Letzter Zugriff 01.09.2017] „Die Wiederentdeckung des Motivkreises war zudem ein wichtiger Bestandteil des dänischen nationalen Selbstverständnisses und der nationalen Selbsterhebung in der Zeit nach 1800.“

263 Ebd. [Letzter Zugriff 01.09.2017] „Wenn der große Thorvaldsen nichts dagegen hatte, nordische Götter und Helden zu zeichnen, so musste auch jegliche andere Kritik verstummen.“

264 Vgl. ebd. [Letzter Zugriff 01.09.2017]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es für die Künstler des frühen 19. Jhs. problematisch ist die nordischen Mythen zu illustrieren. Einerseits weil für die Darstellung keine Vorbilder existieren und andererseits, weil sie durch diese Sujets riskieren von einigen Lehrern der Akademie diskreditiert zu werden. Der Rekurs auf die nordischen Mythen ist spätestens ab der Zeit des Skandinavismus unmissverständlich als politisch motiviert zu verstehen. Seitdem werden die Mythen häufig deshalb abgebildet, weil sie für politische Zwecke förderlich sind. Ein Beispiel ist das Abstimmungsplakat *Vaagn og stem for Danmark* (Erwache und stimme für Dänemark).

Exkurs: *Vaagn og stem for Danmark* (1920) von Rasmus Christiansen

1920 wird das Plakat *Vaagn og stem for Danmark* (vgl. Abb. 41) eingesetzt, um die Bevölkerung in Nordschleswig dazu zu motivieren, in einer Volksabstimmung für die nördliche Verschiebung der Grenze zu stimmen. Nach der Niederlage Deutschlands im *Ersten Weltkrieg* wird im *Friedensvertrag von Versailles* im Jahre 1919 für Nordschleswig eine Abstimmung über die Grenzziehung vorgesehen. Auf dem zuvor genannten Plakat macht Rasmus Christiansen (1863-1940) den Gegensatz zwischen Deutschland und Dänemark sehr deutlich (vgl. Abb. 41).

Vaagn og stem for Danmark zeigt eine Person auf einer Brücke. Der Mann auf der Brücke kann als der nordische Gott Heimdall interpretiert werden, der als Wächter der Götter fungiert. Im Eddalied *Völuspá* und dem *Gylfaginning* (Gylfis Täuschung) genannten Abschnitt der *Snorra Edda* wird beschrieben, wie Heimdall in ein Gjallarhorn bläst, um die Asen vor den *Ragnarök*, dem Weltende in der nordischen Mythologie, zu warnen.²⁶⁵ Seine alltägliche Aufgabe ist es, die Brücke Bifröst vor den Riesen zu bewachen. Diese Brücke stellt die Verbindung zwischen Midgard (der Welt der Menschen) und Asgard (dem Reich der Götter) dar. Wenn Gefahr droht, bläst Heimdall in sein Horn. Auf dem Plakat wird Heimdall durch die beiden Attribute, das Horn und die Brücke, eindeutig identifizierbar. Die Brücke ist in der Bildmitte über einem Fluss platziert. Rechts und links davon ist jeweils ein Wappen an dem grasbegrüntem Ufer abgebildet. Das Wappen auf der rechten Seite

²⁶⁵ Vgl. Faulkes, Anthony [Hg.]: Snorri Sturluson. Edda. Prologue and Gylfaginning. London 2005. Gylfaginning. Kapitel 50. [künftig Faulkes]

des Bildes trägt einen deutschen Reichsadler in schwarz-weiß (vgl. Abb. 41). Auch ist hier das Wappen auf einem Pfahl angebracht, der durch schwarze und weiße Dreiecksformen geschmückt ist. Zudem ziehen dunkle Wolken (die sich durch schwarze, weiße und lediglich graue Flächen auszeichnen) von der rechten Seite her in die Bildmitte. Von links beleuchten dagegen weiße Strahlen auf blauem Hintergrund die Umgebung. Zudem greift der rot-weiße Stützpfeiler des Wappens die Farben der dänischen Flagge auf. Vor allem anhand dieser Farbkontraste wird ausgedrückt, dass sich rechts und links der Brücke zwei gegensätzliche Welten befinden. Dazwischen fließt ein Fluss. Mit Sicherheit handelt es sich um den *Kongeåen*, der die damalige deutsch-dänische Grenze darstellt, die durch die Abstimmung nun verändert werden soll. Links liegt somit das dänische Land, das durch strahlenden Sonnenschein gekennzeichnet wird. Anhand der Farbkontraste scheint der Künstler ausdrücken zu wollen, dass ein Leben unter dänischer Herrschaft mehr Freude bedeutet, als es die düstere Herrschaftssituation in Deutschland mit sich bringen würde. Deshalb wird in dem Plakat die himmlische Welt der Dänen dem weniger schönen Reich der Deutschen gegenübergestellt.

Heimdall ist auf dem Plakat als Lurenbläser dargestellt. Dieser verbreitete Anachronismus – Luren gehören der Bronzezeit und nicht dem nordischen Altertum an – verweist auf eine spezifisch dänische Tradition der Darstellung des Gottes. Christiansens Vorbild dürfte eine Zeichnung Frølichs gewesen sein. Frølich setzt 1895 eine nackte Gestalt um, die in ein Horn bläst (vgl. Abb. 42). Ihr Umhang, der von der Kopfbedeckung ausgeht, verhüllt die Figur nicht, sondern dient vielmehr als Rahmung des muskulösen Körpers. Frølichs Illustration weist eine an der klassizistischen Ästhetik orientierte Formensprache auf, was vor allem durch den muskulösen, nackten Körperbau seines Heimdalls deutlich wird. Hier könnte, wäre das Horn nicht beigefügt, auch ein griechischer Zeus dargestellt sein. So greift auch Frølich für die Darstellung des Asen auf das in Dänemark zu dieser Zeit vorherrschende klassizistische Formenvokabular zurück. Christiansens Umsetzung Heimdalls ist naturalistischer. Die Gestalt ist bekleidet und weist mehr Dynamik auf als Frølichs Protagonist. Die Haare und der Umhang sind bewegt, es scheint, als würde sich Heimdall einem von vorn kommenden Wind entgegenstellen. Er wendet sich in Richtung Dänemarks. Christiansen nutzt diese Dynamik möglicherweise, um die anstehende Veränderung der politischen Situation

auszudrücken. Die durch einen Wind erfasste Figur scheint den Rezipienten nahe zu bringen, dass eine politische Veränderung in Aussicht steht – für diese soll nun abgestimmt werden. Christiansen integriert deshalb Dynamik in sein Werk und weicht von der klassizistischen Darstellungsweise Frølichs ab. Anzumerken ist, dass die Abweichung von dem klassizistischen Formenkanon auch in der späteren Entstehungszeit des Werks begründet liegt.

Nicht erst auf diesem Abstimmungsplakat, sondern bereits zuvor wird Heimdall ab 1864 zum Symbol dänischer Nationalität für die südlich der Grenze lebenden Dänen. Ihre dänische Tageszeitung, die in Aabenraa gedruckt wird, heißt *Hejmdal*.²⁶⁶ Heimdall fungiert auch im Skandinavismus häufig als Motiv: 1862 ist Heimdall beispielsweise bei den Studententreffen in Kopenhagen auf der dänischen Fahne zu sehen und symbolisiert dort die Vorstellung, dass die Muttersprache und der Geist des Nordens an der südlichen Grenze in Dänemark verteidigt werden.²⁶⁷ So hat die Berufung auf Heimdall eine politische Tradition. Auf diese rekurriert auch Christiansen in seinem Abstimmungsplakat.

Wiederum sind es Grundtvig und die *folkehøjskoler*, die als maßgeblich dafür gelten können, dass auch nach dem Ende der Ära des Skandinavismus in Dänemark die nordischen Mythen immer wieder berufen werden. Unter anderem zeigt sich dies daran, dass teilweise die Räumlichkeiten der *folkehøjskoler* mit Kunstwerken geschmückt werden, die sich diesen Sujets widmen. Beispielsweise befindet sich über der Tür des Gymnastiksaals der dänischen *Vallekilde Folkehøjskole* ein Fresko, das die nordischen Mythen thematisiert. Die Halle wird im Jahre 1884 eingeweiht; das genaue Entstehungsdatum des Freskos ist nicht bekannt, es muss aber aus den 1880er Jahren stammen, da der Bau der Halle 1880 beginnt und das Fresko bei der Einweihung der Halle schon existiert. Der norwegisch-dänische Maler Louis Maria Niels Peder Halling Moe (1857-1945) hat hier ein Kunstwerk mit dem Titel „Tyr och Fenrisulven“ (Tyr und der Fenriswolf) angebracht (vgl. Abb. 43). Der Fenriswolf ist laut der Gylfaginning der Bruder der Midgardschlange und Hels. Seine Eltern sind Loki und eine Riesin.²⁶⁸ Durch seine Herkunft zeigt sich bereits, dass der Fenriswolf negativ besetzt ist. Bei den *Ragnarök* wird er mit

²⁶⁶ Vgl. Zernack. S. 178.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 177.

²⁶⁸ Vgl. Faulkes. Gylfaginning. Kapitel 34.

seinen Geschwistern den Untergang der Götter bewirken. Der Fenriswolf wird bei den Asen festgehalten und nur von dem nordischen Gott Tyr gefüttert. Als der Wolf immer größer wird, sehen sich die Asen gezwungen ihn zu fesseln, um ihn in Schach halten zu können. Zuerst lässt dies der Fenriswolf geschehen, da er seine Kräfte messen will, und sprengt dann die ersten beiden Fesseln, die ihm die Asen anlegen. Als die Asen ihm jedoch eine sehr dünne Fessel, die sie durch verschiedene Maßnahmen so präpariert haben, dass sie nicht reißen kann, anlegen möchten, wird der Fenriswolf misstrauisch. Er will sich nur fesseln lassen, wenn er ein Pfand erhält. Deshalb legt Tyr als Versicherung seine rechte Hand in das Maul des Fenriswolfs.²⁶⁹ Genau dieser Moment ist auf dem Fresko abgebildet. Tyr legt seine Hand in das Maul des Wolfs, die umstehenden Asen ketten ihn an oder wenden sich verzweifelt und weinend ab (vgl. Abb. 43). Der Fenriswolf bleibt schließlich gefesselt und beißt Tyr die rechte Hand ab.²⁷⁰ Der Dualismus zwischen den guten (und im Falle Tyrs mutigen) Asen und den Ungeheuern der nordischen Mythologie ist hier in einer Weise präsent, die Grundtvigs dualistische Mythendeutung veranschaulicht. Folglich eignet sich dieses Kunstwerk, um Grundtvigs politische Agitation zu unterstützen.²⁷¹ Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass dieses Fresko in einer *folkehøjskole* angebracht ist, da diese, wie beschrieben, die nordischen Mythen in der Auslegung Grundtvigs an ihre Schüler vermitteln. Die Mythologierezeption ist allerdings nicht nur in den *folkehøjskoler* in ganz Dänemark, sondern vor allem in der Grenzregion auch an anderen Stellen weit verbreitet. Lönnroth spricht von einem besonderen Patriotismus in Nordschleswig, der sich darin ausdrückt, dass gerade in dieser Gegend an vielen Stellen die nordischen Mythen berufen werden.²⁷² Beispielsweise zeigt ein Werk von Troels Trier (1879-1962) Thor an der Wand des Elektrizitätswerks in Aabenrå. Trier stellt Thor auf seinem Wagen in Mitten von dunklen Wolken durch den Himmel reitend dar (vgl. Abb. 44). Aabenrå liegt nur circa 60 km von Vejen entfernt. So wird wiederum der Parole Dalgas folgend in der Region vielerorts ab 1864 versucht, „das Dänische“ an Dänemark hervorzuheben – sei es durch die dänische Sprache, die

269 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 34.

270 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 34.

271 Lars Lönnroth widmet sich in seinem Aufsatz „Fenrisulven på Vallekilde“ eingehend diesem Fresko. Vgl. Lönnroth, Lars: Fenrisulven på Vallekilde. In: Lönnroth, Lars: Skaldemjødets i berget: essayer om fornisländsk ordkonst och dess återanvändning i nutiden. Stockholm 1996. 146-168.

272 Vgl. Lönnroth S. 1. und S. 14.

dänische Landschaft, die dänische Literatur, die nordischen Mythen oder die dänische Kunst.

Auch Hansen Jacobsens Arbeiten sind von dem Versuch gekennzeichnet, das Selbstverständnis der Dänen als einer Nation mit einer spezifischen Kultur, Sprache und Geschichte bildhauerisch zu erfassen. Sicherlich gehört auch seine Verwendung der nordischen Mythen in diesen Kontext. Bereits in seiner Abschlussarbeit an der Kopenhagener Kunstakademie widmet er sich der Darstellung Lokis. Trotz der benannten Schwierigkeiten, die sich durch eine solche Themenwahl hinsichtlich der Gestaltung ergeben, erfüllt er durch dieses Werk die Anforderungen einer Abschlussarbeit an der Akademie.

4.2. Hansen Jacobsens Rezeption der nordischen Mythen

4.2.1. *Loke lænket til Klippeblokkerne* (1888-1889)

In seinem Werk *Loke lænket til Klippeblokkerne* (Der an die Klippen gekettete Loki) (vgl. Abb. 3) thematisiert Hansen Jacobsen die Fesselung Lokis, die in der *Gylfaginning* (Gylfis Täuschung) geschildert wird.

Loki ist ein zwiespältiger Charakter: Einerseits tritt er innerhalb der *Liederreda* und der *Gylfaginning* des Öfteren als Helfer der Götter auf, andererseits bringt er diese immer wieder in Schwierigkeiten, aus denen er sie wiederum, häufig durch eine List, befreit.²⁷³ Er wird unter anderem als Urheber der Hinterlist oder als Schande aller Götter und Menschen bezeichnet.²⁷⁴ Bei den *Ragnarök* entkommt Loki seinen Fesseln und kämpft auf der Seite der Gegner der Asen. Zuvor allerdings wird er von ebendiesen gefesselt, weil er den Tod des Gottes Baldr verschuldet hat. Baldr wird als „der Gute“ bezeichnet und gilt als bester und rühmenswertester Ase, weshalb sein Tod die nordischen Götter schockiert und den Beginn der Ragnarök markiert.²⁷⁵ Der Bericht der *Gylfaginning* formt die Verständnisgrundlage für Hansen Jacobsens Arbeit, weshalb er hier kurz wiedergegeben wird.

²⁷³ Vgl. ebd. *Gylfaginning*. Kapitel 33.

²⁷⁴ Vgl. ebd. *Gylfaginning*. Kapitel 33.

²⁷⁵ Vgl. ebd. *Gylfaginning*. Kapitel 34.

Im Traum erfährt Baldr, dass sein Leben in Gefahr ist.²⁷⁶ Daraufhin beschließen die Asen, ihn zu schützen, indem sie alle Menschen und Dinge in seiner Umgebung schwören lassen, dass sie Baldr nicht verletzen werden. Diese Friedenszusicherung nimmt die Asin Frigg in Form von Eiden entgegen.²⁷⁷ Zur allgemeinen Unterhaltung bewerfen die Asen auf dem Thing – der Versammlung der freien Männer, in der Gesetze erlassen und Urteile gesprochen werden – Baldr darauf mit verschiedensten Wurfgeschossen.²⁷⁸ Loki missfällt es, dass Baldr nicht verwundet werden kann. Er nimmt deshalb die Gestalt einer Frau an und fragt Frigg, ob tatsächlich alle Dinge geschworen hätten, Baldr nicht zu schaden.²⁷⁹ Frigg berichtet ihm, dass ein Baumsproß, der Mistelzweig genannt wird, ihr zu jung erschien, um von ihm einen Eid zu fordern.²⁸⁰ Loki bricht daraufhin einen der Zweige dieses Baums ab und geht zum Thing. Dort überredet er Baldrs blinden Bruder, mit diesem Zweig nach Baldr zu werfen. Als dessen Geschoß Baldr durchbohrt und Baldr tot auf die Erde stürzt, entsteht großes Leid unter den Göttern und den Menschen.²⁸¹ Ein anderer Bruder Baldrs reitet deshalb zu Hel, der Herrin des Totenreiches,²⁸² und bittet sie, Baldr freizugeben. Sie willigt ein, stellt aber die Bedingung, dass alle lebenden und toten Dinge der Welt um ihn weinen müssen, bevor er zu den Asen zurückkehren darf.²⁸³ Deshalb wird überall um Baldr getrauert. Nur eine Riesin weigert sich zu weinen, weshalb Baldr nicht befreit werden kann.²⁸⁴ Die Menschen nehmen an, dass Loki hinter der Gestalt dieser Riesin steckt.²⁸⁵ Deshalb nehmen die Asen Loki gefangen, um sich an ihm zu rächen:

Nú var Loki tekinn griðalaus ok farit með hann í helli nokkvorn. Þá tóku þeir þrjár hellur ok settu á egg ok lustu rauf á hellunni hverri. Þá váru teknir synir Loka, Váli ok Nari eða Narfi. Brugðu Æsir Vála í vargs líki ok reif hann í sundr Narfa bróður sinn. Þá tóku Æsir þarma hans ok bundu Loka með yfir þá þrjá steina—einn undir herðum, annarr undir lendum, þriðji undir knésfótum—ok urðu þau þond at járn. Þá tók Skaði eitrom ok festi upp yfir hann svá at eitrit skyldi drjúpa ór orminum í andlit honum. En Sigyn kona hans stendr hjá honum

276 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 49.

277 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 49.

278 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 49.

279 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 49.

280 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 49.

281 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 49.

282 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 50.

283 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 50.

284 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 50.

285 Vgl. ebd. Gylfaginning. Kapitel 50.

ok heldr mundlaugu undir eitrdropa. En þá er full er mundlaugin þá gengr hon ok slær út eitrinu, en meðan drýpr eitrit í andlit honum. Þá kippisk hann svá hart við at jörð ǫll skelfr. Þat kallið þér landskjálpta. Þar liggr hann í þöndum til ragnarøkrs.²⁸⁶

Auf diesen Fesselungs-Mythos bezieht sich Hansen Jacobsen in seiner Arbeit *Loke lænket til Klippeblokkerne*, welche in der Zeit von 1888 bis 1889 entsteht (vgl. Abb. 3). Die Marmorversion wird aus finanziellen Gründen erst später angefertigt. Im Jahre 1926 wird Hansen Jacobsen das sogenannte *Victor Freunds Legat for Billedhuggerkunsten* (Victor Freunds Stipendium für die Bildhauerkunst) zugeteilt, wodurch es ihm möglich ist, die Materialkosten für den Marmor zu tragen. Die Gipsplastik *Loke lænket til Klippeblokkerne* sendet Hansen Jacobsen nach Florenz und lässt sie dort 1928-1929 in Marmor punktieren.²⁸⁷ Die marmorne Ausführung befindet sich jetzt im *Vejen Kunstmuseum*.

Das Werk ist 243 cm lang, 99 cm hoch und 82 cm tief. Es handelt sich um eine liegende Figur, die in verdrehter Haltung an drei Felsen gebunden ist und sich gleichzeitig gegen sie stemmt. Diese Felsen bilden den Sockel der allansichtigen und raumgreifenden Skulptur, die eine geschlossene Kontur hat und naturalistisch ausgeführt ist. Dabei befindet sich die Figur nur ungefähr einen Meter über dem Boden, weshalb der Rezipient das Werk von oben wahrnimmt. Durch die liegende Gestalt ergibt sich außerdem eine horizontale Gerichtetheit (vgl. Abb. 45). Die drei Felsen sind naturalistisch wiedergegeben, die raue, unbearbeitete Struktur von Gestein wird nachgeahmt. Da es sich um drei nahezu freistehende Gesteinsblöcke handelt, die lediglich am unteren Teil des Sockels ineinander übergehen, ergibt sich ein freier Bereich unter den Kniekehlen und dem Rücken der an sie gefesselten Figur (vgl. Abb. 47).

286 Ebd. Gylfaginning. Kapitel 50. „Nun war Loki ohne Gewährung seiner Sicherheit gefangen, und man ging mit ihm in eine Höhle. Dort nahmen sie [die Asen] drei flache Steine, stellten sie auf die Kanten und stießen in jeden Stein ein Loch. Dann wurden Lokis Söhne ergriffen, Wali und Nari oder Narfi. Die Asen verwandelten Wali in einen Wolf und der riß Narfi, seinen Bruder, in Stücke. Sie nahmen seine Därme und fesselten Loki damit auf die drei Steine. Einer stand unter den Schultern, der zweite unter den Lenden, der dritte unter den Kniekehlen, und diese Fesseln wurden zu Eisen. Dann nahm Skadi eine Giftschlange und befestigte sie so über ihm, daß das Gift aus der Schlange ihm ins Gesicht tropft. Aber Sigyn, seine Frau, steht bei ihm und hält ein Waschbecken unter die Gifttropfen. Ist dieses Gefäß voll, geht sie weg und schüttet das Gift aus. Derweil tropft es jedoch auf sein Gesicht. Da fährt er so stark zusammen, daß die ganze Erde bebt; das nennt ihr Erdbeben. Dort liegt er in Fesseln bis zum Ragnarök.“ Für die Übertragung ins Deutsche wurde Krauses Übersetzung als Hilfsmittel herangezogen. Vgl. Krause, Arnulf [Hg.]: Die Edda des Snorri Sturluson. Stuttgart 1997. S. 72.

287 Vgl. Nielsen. S. 80.

Die Gestalt weist eine extreme Grundspannung auf, sodass sich die Muskeln am ganzen Körper unterhalb der Haut abzeichnen und genau zu erkennen sind. Der Körper ist überdies so sehnig und ausgemergelt, dass jede einzelne Rippe sichtbar wird. Die Figur windet sich, was am kraftvoll nach hinten durchgestreckten Oberkörper deutlich wird. Deshalb treten das Brustbein und die Rippenbögen stärker hervor, als es in einer ruhigen Pose der Fall wäre. Durch die Bewegung ergeben sich die angespannte Bauchpartie und die Überkreuzbeziehung zwischen Ober- und Unterkörper sowie den Armen und den Beinen (vgl. Abb. 46). Die Diagonalen, welche von der Achsel des linken Armes zum rechten Knie und dem Ellenbogengelenk des rechten Armes zum linken Knie gezogen werden können, kreuzen sich genau auf der Höhe des Geschlechts (vgl. Abb. 46). Da beide Hüftknochen (trotz der Krümmung der Figur) frontal ausgerichtet sind, befindet sich der Genitalbereich, betrachtet man die Skulptur im Ganzen, horizontal und vertikal genau in der Mitte. Der Penis und der rechte Hoden fallen im vorderen Bereich leicht nach vorn, während der linke Hoden fast gänzlich verdeckt wird. Skrotum und Penis werden durch zwei Fesseln an Lokis Körper gedrückt. Eine dieser Fesseln umschlingt den Körper, indem sie über das Geschlecht und unterhalb des Gesäßes verläuft; die andere Fessel führt über die rechte Außenseite des Beines, das Geschlecht und unter dem mittleren Felsen hindurch. Die Rückansicht zeigt, dass die Riemen durch eine Schlaufe verbunden sind und Loki so an den Felsen binden (vgl. Abb. 47). Während der Rücken und die rechte Seite nicht durch einen Stein gestützt werden, liegen der linke Oberschenkel und die linke Gesäßhälfte auf dem mittleren Felsen auf. Außerdem offenbart die Rückansicht, dass sich die Figur an genau drei Punkten auf den Felsen stützt (vgl. Abb. 47). Der linke Unterschenkel liegt auf dem hinteren Felsen auf, der linke Oberschenkel auf dem mittleren und das linke Schulterblatt auf dem vorderen. Mit dem rechten Fuß stützt die Figur sich zusätzlich ab. Dadurch, aber auch mit einem hohen Kraftaufwand, ist es möglich, die vollführte Krümmung auszubalancieren. Die Beine sind sehr muskulös und angespannt. Das linke Bein ist gerade ausgestreckt, der linke Unterschenkel liegt auf dem linken Felsblock, während der linke Fuß über diesen hinausreicht. Die Zehen sind leicht gespreizt; die Rückansicht des linken Fußes verdeutlicht, dass die für den gesamten Körper augenfällige Grundspannung bis in die Zehen reicht, denn die Großzehen- und Kleinzehenballen weisen verkrampft zueinander, wodurch sich entlang des Längsgewölbes der Fußsohle eine geschwungene Einkerbung ergibt.

Der rechte Unterschenkel ist angewinkelt, denn der rechte Fuß stützt sich auf einem etwas erhöhten und schräg nach vorn weisenden Bereich des linken Felsens ab und drückt auf diese Weise den Unterkörper nach vorne und oben (vgl. Abb. 46). Auch die Füße sind jeweils durch zwei Fesseln an den Gesteinsbrocken geschnürt. Von hinten betrachtet zeigt sich, dass zwei Bande unter dem Gestein hervorkommen und sich fest in die Vertiefungen des Felsens schmiegen (vgl. Abb. 47). Während sich der Unterkörper nach vorn drückt, windet sich der Oberkörper gespannt nach hinten (vgl. Abb. 46). Der untere Teil des Oberkörpers zeigt noch nach vorne, der hintere Teil dagegen nach oben, wobei der Kopf gänzlich rückwärtig ausgerichtet ist. So ergibt sich eine Form, welche einer Helix ähnelt. Die linke Schulter und der obere Rücken liegen auf dem Felsen auf; das rechte Schulterblatt berührt diesen dagegen nicht. Den linken Arm hebt die Gestalt nach hinten, beugt ihn und platziert die linke Hand unter dem Kopf (vgl. Abb. 48). Den rechten Arm hält er ebenfalls leicht diagonal zurück, wobei der Unterarm angewinkelt ist und die zur Faust geballte Hand verkrampft auf der rechten Seite der Brust liegt. Auch über dem Brustkorb ist Loki gefesselt. Während sich die Fessel unterhalb des Schlüsselbeins befindet und im Bereich der linken Achselhöhle gerade nach unten verläuft und unter dem Felsen hindurchführt, schließt sie gewunden die rechte Achsel ein und verschwindet, von hinten betrachtet, wiederum unterhalb des Gesteins. Durch die angewinkelt abgestreckten Arme der Figur wird der räumliche Bereich vor dem Kopf freigelassen und so dem Rezipienten die Sicht auf diesen ermöglicht (vgl. Abb. 49). Der Kopf liegt im hinteren Bereich des rechten Felsbrockens auf. Das Gesicht, das durch die vollen, lockigen Haare nicht verdeckt wird, ist gleichzeitig nach rechts und nach hinten geneigt. Der Gesichtsausdruck wirkt sehr angestrengt: Augen und Mund sind zusammengekniffen, Stirn und Nase sind in Falten gelegt und auch der Hals ist verkrampft (vgl. Abb. 49). Dies wird durch das gut sichtbare Platysma deutlich. Stirn- und Kinnpartie verlaufen nahezu parallel zur Diagonalen des linken Trizeps (vgl. Abb. 50). Durch den linken Arm wird eine Rahmung des Gesichts erzeugt, während der rechte Arm den Blick der Figur nicht einschränkt. Eigentlich würde Loki (hätte er die Augen nicht geschlossen) genau auf seine rechte Faust schauen (vgl. Abb. 50). Ferner sind die linken Wangenknochen entlang der geschwungenen Linie ausgerichtet, welche von der rechten Brust zur linken Schulter verläuft. Das Kinn befindet sich am oberen Ende der Einkerbung, die sowohl den unteren Bauch als auch das Brustbein definiert.

Dadurch, dass der Kopf und die Extremitäten in jeweils entgegengesetzte Richtungen weisen, wirkt die Gestalt sehr unruhig. Der Blick des Betrachters wird in verschiedene Richtungen gelenkt, sodass er dazu aufgefordert wird, das Werk zu umrunden, um es vollständig wahrnehmen zu können. Die Frontansicht verwehrt dem Rezipienten den Blick auf den Rücken, den Kopf und die Hände. Folglich wäre er, würde er das Kunstwerk lediglich aus einer einzigen Perspektive heraus betrachten, nicht in der Lage, die Skulptur in ihrer Ganzheit zu erfassen. Das Kunstwerk zeigt, dass Hansen Jacobsen über eine genaue Kenntnis der Anatomie verfügt. Die beeindruckende Realitätsnähe der anatomischen Details ist darauf zurückzuführen, dass dem Künstler ein Modell zur Verfügung gestanden hat. Anhand dieses Modells ist es ihm möglich gewesen, die menschliche Anatomie in all ihren Einzelheiten zu studieren und detailgetreu umzusetzen. Hansen Jacobsen erläutert: „Han var saa tilpas forsultet, at jeg rigtig kunde studere hans Ribben og hans Muskulatur.“²⁸⁸ Aufgrund seines körperlichen Zustandes bietet das Modell eine gute Vorlage für die Ausgezehrtheit, die Hansen Jacobsen an Loki zeigen möchte. Der Protagonist soll entkräftet wirken, um die drastische Situation der Fesselung in der Skulptur realistisch wiederzugeben. Hansen Jacobsen hält sich mit seiner Arbeit somit an die Schilderung des Fesselungs-Mythos und setzt neben der Figur Lokis auch die drei Felsen um. Die Stricke, welche unterhalb der Felsen verlaufen, verdeutlichen, dass zuvor Löcher in den Steinen angebracht worden sein müssen bzw. dass die Steine vorher ohne festen Grund, also lose, gewesen sind. Dies entspricht der Mythologie, da die Asen die Steine erst beschaffen müssen. Bei den Riemen, die Loki an den Felsen binden, könnte es sich, der Erzählung der *Gylfaginning* folgend, um zu Eisen gewordene Gedärme des Sohnes Lokis handeln. Da die Fesseln eine gewisse Oberflächenstruktur aufweisen, erinnern sie an menschliches Gewebe (vgl. Abb. 46). Was Loki hier bindet, könnten demnach die Därme seines Sohnes Narfi sein, der von seinem (von den Asen in einen Wolf verwandelten) Bruder Wali gerissen worden ist.

Dass Hansen Jacobsen hier den Fesselungs-Mythos wiedergibt, ist also evident. Jedoch ist nicht ganz eindeutig, welche Stelle der Erzählung das Werk illustriert.

288 Zitiert nach: Mortensen, Niels Theodor: *Billedhuggeren Niels Hansen Jacobsen*. Odense 1945. S. 20f. „Er var so abgemagert, dass ich seine Rippen und seine Muskulatur sehr gut studieren konnte.“

Es ist sehr wahrscheinlich, dass hier jener Moment dargestellt ist, in dem Sigyn ihre Schale leert und das Gift der über Loki aufgehängten Schlange auf ihn trifft. Anders als in den anderen künstlerischen Adaptionen des Mythos ist Sigyn bei Hansen Jacobsen eben nicht dargestellt. Der Körper Lokis stemmt sich kraftvoll gegen die Fesseln, wie es in der Skulptur drastisch aufgezeigt wird, und weshalb laut der *Gylfaginning* Erdbeben erfolgen. Dafür, dass hier die Situation abgebildet ist, in der Gift auf Loki tropft, spricht auch, dass in dem Kunstwerk nachvollziehbar starke Emotionen geschildert sind. Loki windet sich offensichtlich vor Schmerz. Dies wird durch den gespannten Leib und vor allem durch das schmerzverzerrte Gesicht, welches durch die Armstellung gerahmt und hervorgehoben wird, deutlich.

Hansen Jacobsen ist der erste Künstler, der die Fesselung Lokis in einer Skulptur umsetzt. Zuvor gibt es lediglich Gemälde²⁸⁹, die sich diesem Thema widmen. Dies hängt mit der Zwiespältigkeit des Charakters Lokis zusammen: Er kann nur schwer idealisiert werden und eignet sich deshalb, wie es generell für den Stoff der nordischen Mythen bereits aufgefallen ist, nicht für eine idealisierte Umsetzung. Vor Hansen Jacobsen hat ein Bildhauer Loki dargestellt. Der Däne Hermann Ernst Freund (1786-1840) schildert zwar nicht den Fesselungsmythos, präsentiert im Jahre 1822 jedoch Loki in Form einer Kleinplastik. Dabei fokussiert seine Arbeit *Loke* (vgl. Abb. 51) die negativen Charaktereigenschaften Lokis. Freund zeigt ihn mit Flügeln, spitzen Ohren und einem Umhang bekleidet. Die geduckte Haltung und die emporgehobene Hand implizieren, dass die Gestalt flüsternd etwas Geheimes preisgibt, und verleihen ihr damit einen listigen Zug. Auch die verdichtete Augenpartie und der zusammengezogene Mund verstärken diesen für Loki charakteristischen heimtückischen Ausdruck. Arnulf Krause führt aus: „Am ehesten erkennt man ihn [Loki] mittlerweile als ‚Trickster‘ (engl., etwa Gauner), eine mythische Gestalt archaischer Religionen.“²⁹⁰ Die Wandlungsfähigkeit der Trickster ist in der schriftlichen Überlieferung auch bei Loki wiederzufinden. Er nimmt zahlreiche Tiergestalten an und wechselt unter anderem auch sein Geschlecht.²⁹¹ Auf diese Wandelbarkeit nimmt Freund Bezug, indem er die Figur

289 Auf zwei Beispiele solcher Gemälde wird im Folgenden in Exkursen eingegangen.

290 Krause, Arnulf: Loki. In: Krause, Arnulf [Hg.]: Reclams Lexikon der germanischen Mythologie und Heldensage. Stuttgart 2010. 169-173. S. 173.

291 Vgl. ebd. S. 173. Beispielsweise verwandelt sich Loki in eine Fliege oder trägt Freyias Federkleid.

mit Flügeln auftreten lässt und so Lokis zwiespältigen Charakter visualisiert. Hansen Jacobsen dagegen bildet ihn in einer Lage ab, in der Loki für seine Verschlagenheit büßen muss: von den Asen gefesselt ist er gezwungen – wegen der Fesselung und zusätzlich aufgrund des Schlangengifts, das auf ihn tropft – unendliche Qualen zu erleiden. So zeigen beide Künstler Loki in gänzlich unterschiedlichen Situationen, weshalb es unwahrscheinlich ist, dass *Loke* Hansen Jacobsen als Vorbild gedient hat. Zudem handelt es sich bei Freunds Werk um eine Kleinplastik. So kann trotz der Existenz von Freunds *Loke* festgehalten werden, dass sich Hansen Jacobsen durch seine Arbeit thematisch auf neues Terrain begibt. Bezüglich der Umsetzung Lokis in Form einer Großplastik (und der Umsetzung des Fesselungsmythos in bildhauerischer Form) stellt Hansen Jacobsens Werk auch heute noch einen Einzelfall dar.

Exkurs: Prometheus in der antiken Mythologie

Einen ähnlich ambivalenten Charakter wie Loki überliefert auch die antike Mythologie mit der Figur des Prometheus. Erstmals erwähnt der griechische Dichter Hesiod (*700 v. Chr.) Prometheus. Hesiod charakterisiert ihn als schlaun, listigen und umsichtigen Titanen. Vor allem die negative Eigenschaft des Prometheus als Betrüger wird bei Hesiod hervorgehoben. Aischylos (525 v. Chr.-456 v. Chr.) hingegen, dem die Tragödie *Promētheús desmōtēs* (Der gefesselte Prometheus) zugeschrieben wird, fokussiert vor allem die Wohltätigkeit von Prometheus, die er den Menschen im Gegensatz zu dem tyrannischen Zeus zuteilwerden lässt. Weil er den Menschen das Feuer bringt, wird Prometheus bei Aischylos als Urheber der menschlichen Zivilisation charakterisiert. Das Feuer stiehlt Prometheus im Himmel in Form von Glut und trägt es zur Erde. Als Bestrafung für diese Tat lässt Zeus Prometheus an einen Pfosten anketten. Darüberhinaus stattet ihm jeden Tag ein Adler einen Besuch ab und frisst immer wieder aufs Neue seine Leber. Da es sich bei Prometheus um einen unsterblichen Titanen handelt, erneuert sich seine Leber immer wieder.

Hier finden sich Parallelen zu der Fesselung des Loki. Denn die immer wiederkehrende Bestrafung erfahren beide Protagonisten – Loki durch das Gift, das in regelmäßigen Abständen auf ihn trifft, und Prometheus durch die wiederholten

Angriffe des Adlers. Je nach mythologischer Überlieferung ist das Schicksal von Prometheus ewig oder wird verändert. Bei Hesiod wird Prometheus nicht befreit, weshalb es sich um eine ewige Strafe handelt. Der Erzählung des Aischylos folgend, setzt Herakles der Bestrafung schließlich ein Ende, indem er den Adler tötet. Loki entgeht ebenfalls seiner Bestrafung, um an den *Ragnarök* teilzunehmen. Eine auffällige Analogie ist, dass sich beide Protagonisten rebellisch verhalten und sich dem Göttergeschlecht widersetzen. Wie erwähnt legt Hansen Jacobsen den Fokus in seiner Skulptur vor allem auf die negativen Eigenschaften Lokis, weshalb sich die Frage stellt, ob ihn möglicherweise künstlerische Umsetzungen des Prometheus-Mythos zu seiner Darstellung Lokis inspiriert haben.

4.2.2. Vergleich mit *Prométhée enchaîné* (1762) von Nicolas-Sébastien Adam

Ein Vorbild für Hansen Jacobsen könnte das Werk *Prométhée enchaîné* (Der gefesselte Prometheus) des französischen Bildhauers Nicolas-Sébastien Adam (1705-1778) sein (Abb. 52). Dieses 1762 entstandene Kunstwerk gibt Prometheus und den Adler wieder. Der Titan ist mit zwei Handschellen gefesselt, von welchen Ketten ausgehen, die über seinem Kopf an einem Felsen verankert sind. Für den Protagonisten ergibt sich somit viel mehr Bewegungsfreiheit, als es bei *Loke lænket til Klippeblokkerne* aufgrund seiner engen Fesseln, die sich um den ganzen Körper legen, der Fall ist. Prometheus hat die Arme V-förmig nach oben gestreckt, wirft den Kopf in den Nacken und scheint den Mund in einem Schrei zu öffnen. Dabei umgibt ihn ein wallendes Gewand, das seinen Körper einrahmt und lediglich sein Geschlecht bedeckt. Der Adler hält sich mit dem rechten Fuß an den fließenden Falten dieses Stoffes fest. Der linke Vogelfuß krallt sich in die Achsel von Prometheus. Mit seinem Schnabel stößt der Adler in die rechte Seite des Mannes. Es wird also der Moment dargestellt, in dem der Adler die Leber von Prometheus auffrisst. Somit widmet sich Adam, wie auch Hansen Jacobsen, genau der Darstellung der schmerzvollsten Auswirkung der Bestrafung. Inhaltliche Parallelen sind zwischen den beiden Werken demnach vor allem aufgrund der Fokussierung des Negativ-Charakters bzw. der Bestrafungssituation auszumachen. Ebenfalls ergeben sich hinsichtlich der Dynamik Analogien. Beide Protagonisten zeigen eine

Bewegung und stemmen sich gegen die Fesseln. Loki zeugt durch die extrem verdrehte Haltung von Dynamik; auch bei Prometheus lässt sich ein Zurücklehnen nach hinten rechts ausmachen. Sein Leib ist allerdings kaum verdreht. Bewegung wird hier vor allem durch den nach hinten geworfenen Kopf und das aufgestellte rechte Bein erzeugt. Zudem wird durch das bewegte Gewand der Eindruck erzielt, dass sich die gesamte Figur in einer Bewegung befindet. Ein auffälliger Unterschied ist, dass Prometheus an eine vertikale Felsformation gefesselt ist. So ergibt sich eine senkrechte Ausrichtung der Skulptur. Die liegende Figur Lokis kontrastiert hiermit. So gehen beide Künstler gestalterisch unterschiedlich vor, um diese schwierige Situation, in der sich ihre Protagonisten befinden, zu schildern. Vor allem fällt auf, dass die Darstellung Adams mehr idealisierend ist als Hansen Jacobsens Gestaltung. Es ist daher nicht eindeutig, ob sich Hansen Jacobsen durch Adams Werk inspirieren lässt.

Auf ein Werk, das Hansen Jacobsen sicherlich bekannt war und das ebenfalls eine gefesselte Figur darstellt, wird im Folgenden eingegangen, um zu ergründen, ob sich Hansen Jacobsen dieses Kunstwerk zum Vorbild nimmt.

4.2.3. Vergleich mit *Schiavo morente* (1513-1516) von Michelangelo Buonarroti

Das Werk *Schiavo morente* (Der sterbende Sklave) von Michelangelo Buonarroti (1475-1564) entsteht in den Jahren von 1513 bis 1516. Das Kunstwerk, das sich heute im *Musée du Louvre* in Paris befindet, misst in der Höhe 229 cm (vgl. Abb. 53).

Es handelt sich um eine aufrecht stehende nackte männliche Figur, die vor allem für die frontale Ansicht bestimmt ist und eine geschlossene Kontur aufweist. Die Gestalt ist auf einem niedrigen Sockel platziert, welcher einen Felsen darstellt. Dieser Stein führt in einem leichten Schwung rechts neben dem Sklaven nach oben und tritt hinter dem linken Bein, ungefähr auf Höhe der Knie, wieder hervor. An diesen dynamisch geformten Felsen lehnt sich die Figur leicht an (vgl. Abb. 53). Das rechte Bein ist durchgedrückt und das linke leicht angewinkelt, wobei der linke Fuß nach außen gedreht und auf einer Erhöhung des Felsens nur mit den Zehen

aufgestellt ist. Der rechte Fuß ist sehr flach ausgeführt und befindet sich in einer Einbuchtung etwas unterhalb des linken Fußes. Das Geschlecht liegt gut sichtbar auf den eng zusammenstehenden Oberschenkeln. Unter der Haut zeichnet sich die Bauchmuskulatur ab, und über den oberen Teil der Brustmuskeln verläuft ein Riemen. Die rechte Hand liegt kraftlos unterhalb dieser Fessel auf der Brust, während der Zeigefinger sacht ein herunterhängendes Stück der Fessel greift. Der linke Arm ist dagegen nach oben gehoben, wobei die linke Hand in das lockige Haar fasst. Das Gesicht zeichnet sich durch ruhige Züge aus: Die Augen sind geschlossen, der Mund ist regungslos und der Kopf nach rechts geneigt, wodurch der leicht gestreckte Hals präsentiert wird (vgl. Abb. 53).

Der Titel impliziert, dass hier ein Sterbender zu sehen ist. Erwähnt sei an dieser Stelle, dass der moderne Titel „Der sterbende Sklave“ nicht von Michelangelo gewählt ist. Ob hier ein Sterbender dargestellt wird, ist demnach nicht gesichert. Als Auftragsarbeit sollte das Werk das Grab des Papstes Julius II. (1503-1513) als Grabmal schmücken. Die ursprüngliche Bestimmung des Werks gibt einen Hinweis darauf, aus welchen Gründen der Protagonist so ruhig und idealisiert gestaltet ist: Es wird hier kein im Kampf sterbender Sklave abgebildet. Vielmehr wird den eschatologischen Vorstellungen des Christentums entsprochen, indem eine Figur gezeigt wird, die sich im Einklang mit dem nahenden Tod befindet, da dieser ihn aus den Fesseln der menschlichen Existenz befreit. Aus der Arbeit Michealangelos spricht somit eine christliche Programmatik.

Im Vergleich mit der Arbeit Hansen Jacobsens fallen viele Unterschiede auf. Beispielsweise ist *Schiavo morente* vollständig der vertikalen Gerichtetheit verpflichtet: Die Skulptur ist für die frontale Ansicht bestimmt und weist eine Schauseite sowie eine ausgewogene Ponderation auf (vgl. Abb. 53). Dies divergiert mit der horizontalen Gerichtetheit und der Allansichtigkeit der Skulptur Hansen Jacobsens. Außerdem wird durch die liegende Figur die Ponderation negiert. Mit den Fesseln, die Loki an den Felsen binden, rekuriert Hansen Jacobsen möglicherweise auf Michelangelos *Schiavo morente*. Nicht nur die Fesseln sind ähnlich, auch die Haltung des Sklaven insgesamt, besonders jedoch die Armhaltung, gleicht der des Loki, würde man diesen aufstellen und nicht rücklings auf dem Felsen liegend zeigen. Sowohl Loki als auch Michelangelos Figur haben den linken Arm hinter den Kopf gehoben, während die rechte Hand auf der rechten

Brust ruht. Die lockere Haltung des Sklaven verändert Hansen Jacobsen allerdings in unendliche Spannung. Die Ruhe und Gelassenheit des Sklaven stehen im krassen Gegensatz zur Angespanntheit und zum kämpferischen Moment Lokis. Zudem ist Lokis Körper im Vergleich zu dem des Sklaven einerseits ausgezehrt, andererseits aber auch viel muskulöser ausgeführt. Die Muskelstränge der Arme und der Beine betont Hansen Jacobsen, um die extreme Anstrengung Lokis deutlich werden zu lassen. Der Sklave weist lediglich an der Bauchpartie und dezent an den Armen Muskeln auf, weshalb er gegen Loki wie ein Jüngling wirkt (vgl. Abb. 53). Stellt man zudem die verkrampfte Miene Lokis dem idealisierten, ruhigen Antlitz des Sklaven gegenüber, zeigt sich, dass beide Gesichter in einem starken Kontrast zueinander stehen. Der Schmerz in Lokis Gesicht und die Anstrengung des verdrehten Körpers unterscheiden sich erheblich von der idealisierten Darstellung Michelangelos. Der prägnanteste Unterschied dieser beider Figuren ist, dass sich der Sklave seinem Schicksal hingegen hat und sich passiv verhält. Loki akzeptiert stattdessen seine Situation nicht und kämpft aktiv gegen die Fesseln an. Während der Sklave durch den Tod von seinen Fesseln befreit wird, versucht Loki sich zu befreien, um bei den *Ragnarök* gegen die Asen antreten zu können. Sein Ziel beziehungsweise sein Ansporn ist also der Kampf, weshalb die Darstellung viel kraftvoller ist. So wird durch die Gegenüberstellung der beiden Figuren deutlich, dass Hansen Jacobsen diesen vom klassizistischen Formenideal divergenten Stil deshalb umsetzt, weil er andere Inhalte vermitteln möchte.

Durch den Vergleich fällt auf, welche Aspekte in Hansen Jacobsens Werk besonders eine Abweichung von dem antiken Formenideal darstellen: Durch die liegend gezeigte Gestalt, die auch von oben wahrgenommen werden kann, ergibt sich eine horizontale Gerichtetheit. Dies steht in einem starken Gegensatz zu den vertikal gerichteten, auf Repräsentation ausgelegten klassizistischen Skulpturen. Außerdem kontrastiert die extreme Anspannung und die Dynamik, durch welche die Figur gekennzeichnet ist, mit den auf Ruhe, Klarheit und Strenge ausgelegten klassizistischen Werken. Die Fokussierung des Schmerzes steht ebenfalls der für den klassizistischen Stil typischen idealisierten Ausführung kontrastiv gegenüber.

Woher Hansen Jacobsen die Ideen für die Umsetzung seines Stils erhält, ist nicht leicht zu bestimmen. Da er in Dänemark hierfür keine Vorbilder findet, könnte es

(wie im Falle von *Militarismen*) die französische Kunst sein, die ihm für seine Formfindung Impulse liefert. Auch wenn Hansen Jacobsen, als er *Løke lænket til Klippeblokkerne* schafft, Paris noch keinen Besuch abgestattet hat, lassen sich in diesem Werk Analogien zur Ausdrucksweise Rodins finden. Dies wird sich durch die Betrachtung eines Werks von Rodin im Folgenden zeigen.

4.2.4. Vergleich mit *Danaïde* (1885) von François Auguste René Rodin

Rodin modelliert 1885 das 33,9 cm hohe Werk *Danaïde* in Gips. Eine Marmorversion entsteht 1901 und befindet sich in der *Ny Carlsberg Glyptotek* in Kopenhagen (vgl. Abb. 54). Das Werk zeigt eine nackte Frauengestalt, die zusammengesunken auf einem steinernen Sockel kniet.

Das Kunstwerk ist allansichtig und hat eine geschlossene, blockhafte Kontur. Die Organisation der Gesamtformen ist körperhaft-organisch. Insgesamt ergibt sich eine konvexe Ausrichtung. Der Blick des Rezipienten fällt zuerst auf den Rücken der Figur. Die Knochen der Schultern, der Wirbelsäule und der Hüfte zeichnen sich deutlich ab. Durch den Felsbrocken im Vordergrund wird die Haltung der Gestalt parallelisiert. Im vorderen Bereich fällt er, wie der obere Rücken der Frau, leicht ab. Im hinteren Teil steigt er, analog zum rechten Hüftknochen der Figur, an und folgt weiter der Rundung des Gesäßes. Es ist schwer auszumachen, wo der Felsen endet und der Körper der Frau beginnt. Ihr Körper könnte ebenfalls einen Stein darstellen, da durch die zusammengekauerte Pose der Frau bloß der rechte Fuß und ein Teil des Unterschenkels unterhalb ihres Gesäßes hervortreten. Der linke Arm ist angewinkelt und unter den Oberkörper gezogen. Der rechte Arm dient dem auf den Boden gesunkenen Kopf als Stütze. Auch wenn die Haare das Gesicht nicht bedecken, ist es dennoch nur zur Hälfte zu erkennen, da die rechte Gesichtshälfte auf dem Gestein aufliegt und das Kinn durch die linke Schulter verborgen wird. Das Antlitz ist ruhig, anmutig und idealisiert.

Rodin setzt hier ein bekanntes Motiv aus der griechischen Mythologie um, demzufolge die Danaiden Wasser in ein durchlöcheres Fass schöpfen müssen. Es handelt sich dabei um eine ewige, da nicht erfüllbare Aufgabe. Dieses Schicksal der Danaiden erklärt die Niedergeschlagenheit der Figur Rodins. Hierin liegt der deutlichste Unterschied zu Hansen Jacobsens Werk: Die ruhige Gestalt der Danaïde

unterscheidet sich stark von der dynamischen Figur des Loki. Dessen Körper ist aktiv und weist eine Anspannung auf, die in Rodins Werk nicht zu finden ist. Anhand dieser Kontrastierung fällt wiederum die Energie Lokis auf. Mit aller Kraft kämpft er gegen die Fesseln an, während die Danaide wehrlos verharrt und eins mit dem Stein zu werden scheint. Entsprechend kontrastiert die konvexe Ausrichtung der Danaide stark mit dem in unterschiedliche Richtungen gekrümmten Körper des Loki (vgl. Abb. 54). Das Verhältnis des Steins, der als Sockel fungiert, zu der jeweiligen Gestalt ist demgemäß verschieden. Die Danaide verschmilzt mit dem Gestein; besonders die Haare und die rechte Hand gehen fließend in den Felsen über, so dass keine exakte Grenze zwischen Frau und Gestein festzustellen ist (vgl. Abb. 54). Nur durch den zwischen der rauhen Oberfläche des Gesteins und der glatten Struktur sowie dem Glanz der Hand hervorgerufenen Kontrast ist in der Marmorversion ein Unterscheiden zwischen Fels und Hand möglich. Durch diese Sockelbearbeitung lässt Rodin den Betrachter erfahren, wie das Werk entsteht: Es scheint, als würde die Gestalt aus dem Untergrund, welcher unbearbeitet präsentiert wird, hervorgehen. Dadurch erhält der Rezipient einen Eindruck davon, wie während des Schaffens des Bildhauers aus einem Marmorblock diese Frauengestalt hervortritt. Rodin bricht so mit dem traditionellen Verständnis des Sockels. Dieser dient in antiken Kunstwerken der Präsentation der Gestalt und hat nicht den Zweck, den künstlerischen Gestaltungsprozess sichtbar zu machen. Obwohl Hansen Jacobsen eine gänzlich andersgeartete Behandlung des Sockels zeigt als Rodin, kann festgehalten werden, dass beide Künstler die Funktion des klassischen Sockels negieren. Bei Hansen Jacobsen wird dies vor allem deutlich, da der Sockel ein wichtiges narratives Moment in seiner Skulptur ist. Bei ihm bilden die in der mythologischen Erzählung relevanten Felsbrocken den Sockel. Dies steht klassischen Sockeln insofern entgegen, da das Postament nur die Macht der darauf platzierten Figur hervorhebt und keine inhaltliche Bedeutung für die Darstellung hat. Zudem ist das Einswerden mit dem Sockel, das in Rodins Werk auffällt, ähnlich drastisch wie das Ankämpfen Lokis gegen den Untergrund (vgl. Abb.54).

Eine lediglich auf die Repräsentation hin konzipierte klassizistische Skulptur zeigt nicht nur einen anderen Umgang mit dem Sockel, sie ist auch vertikal gerichtet. Rodin negiert hier nun nicht nur die vertikale Gerichtetheit klassizistischer Figuren, vielmehr steigert er diese Negierung zusätzlich durch die konvexe Ausrichtung. Die

durch die kauernde Körperhaltung seiner Gestalt erzeugte geschlossene Organisation der Gesamtform verändert Hansen Jacobsen zwar bei Loki in eine dynamische und offene Pose, bleibt dabei aber eindeutig ebenfalls der horizontalen Gerichtetheit verpflichtet. Somit kann dies ebenfalls als ein von dem klassizistischen Formenkanon abweichendes Novum festgehalten werden, das beide Künstler umsetzen.

Eine Abkehr von der vertikalen Gerichtetheit ist für klassizistische Skulpturen vor allem deshalb undenkbar, da dies der Repräsentation von Macht nicht dienlich ist. Der Machtdemonstration ist die Konzeption auf eine Schauseite hin förderlich. Aus diesem Grund und da sie meist wegen des Sockels und der Größe von dem Betrachter aus der Untersicht wahrgenommen werden, sind klassizistische Werke nicht darauf ausgelegt, aus verschiedenen Blickwinkeln wahrgenommen zu werden. So kann als weitere Abweichung von den klassizistischen Stilvorgaben und als Gemeinsamkeit Rodins und Hansen Jacobsens gelten, dass sie ihre Werke daraufhin konzipieren, dass der Rezipient dazu aufgerufen wird, sie zu umrunden und von allen Seiten zu betrachten.

Beide Künstler negieren demnach in ihren Werken die Prinzipien der klassizistischen Formensprache. Bei Hansen Jacobsen überrascht der Bruch mit diesen Formen vor allem deshalb, weil es sich bei seinem Werk um seine Abschlussarbeit an der Kopenhagener Kunstakademie handelt und dort der Klassizismus propagiert wird. Bedenkt man, dass Hansen Jacobsen mit diesem Werk seine Fähigkeiten unter Beweis stellen muss, verwundert es, wie weit er sich von dem Ideal der Akademie entfernt und damit eine Ablehnung durch deren Kommission riskiert. Diese Zurückweisung könnte Hansen Jacobsen nicht nur wegen seiner Formensprache, sondern ebenfalls durch seine Themenwahl widerfahren. Vorbilder für die bildhauerische Umsetzung dieses Sujets findet Hansen Jacobsen in der Bildhauerkunst nicht. In anderer medialer Form finden sich allerdings für die Darstellung der Fesselung des Loki einige Beispiele.

[Exkurs: *Loki og Sigyn* \(1895\) von Lorenz Frølich](#)

Frølich hat diese mythologische Erzählung in seiner Illustration *Loki og Sigyn* aus dem Jahre 1895 ebenfalls umgesetzt (vgl. Abb. 55). In seiner Wiedergabe leert

Lokis Frau Sigyn soeben die Schale, und ein Tropfen des Gifts ist dabei, aus dem Maul der Schlange auf Lokis Gesicht zu treffen. Das Werk zeugt durch die zurückgelehnte Gestalt Sigyns und den verdrehten Körper Lokis von Dynamik. Die Schlange befindet sich an prominenter Stelle in der oberen Bildmitte. Der Tropfen des Gifts rückt in den Fokus des Rezipienten, da sich der Tropfen, horizontal betrachtet, genau wie der nach unten hängende Kopf Lokis im goldenen Schnitt befindet. Darüber hinaus nimmt der Betrachter einen ungewöhnlichen Blickwinkel zu den Figuren ein. Die Gestalt Lokis ist nach rechts hinten ausgerichtet, und Sigyn lehnt sich ausladend und schwungvoll zurück, wodurch ihre bloßen Brüste betont werden.

Vor allem aufgrund der Dynamik ergeben sich zwischen Hansen Jacobsens Arbeit und Frølichs Illustration Anknüpfungspunkte. Auffällig ist der Umstand, dass Lokis Frau Sigyn und die Schlange von Hansen Jacobsen nicht ausgeführt werden. Dadurch entfernt der Bildhauer zwar ein narratives Moment, welches in der Erzählung maßgeblich ist, erreicht jedoch eine Verdichtung: Er reduziert das Geschehen auf den ausschlaggebenden Augenblick, in dem das Gift auf Loki trifft, dieser sich gegen die Fesseln auflehnt, und Erdbeben die Folge sind. Die Wiedergabe des ganzen Mythos (ohne die Fokussierung auf den schmerzerfüllten Moment) ist in den meisten Malereien stattdessen essentiell. Einzuwenden ist, dass es sich bei Hansen Jacobsens Werk um eine Skulptur handelt und es eines viel größeren Aufwands bedurft hätte, wenn er noch weitere Figuren integriert hätte. Aufgrund des differenten Mediums illustrieren Gemälde diesen Mythos häufig auf andere Weise. Dies zeigt sich auch in einer Malerei von Eckersberg.

[Exkurs: *Loke og Sigyn* \(1810\) von Christoffer Wilhelm Eckersberg](#)

Eckersberg stellt im Jahre 1810 *Loke og Sigyn* (Loki und Sigyn) dar (vgl. Abb. 56). Die Protagonisten entsprechen denjenigen Frølichs, jedoch sind die Figuren hier wenig bewegt. Vor allem durch die horizontale Platzierung Lokis und der sich nur leicht nach vorn beugenden Sigyn integriert Eckersberg hier weniger Dynamik, als es Hansen Jacobsen und auch Frølich tun. Eckersberg hat Lokis Frau sehr nah an ihm platziert. Sie beugt sich mit ausgestrecktem rechtem Arm über ihn, um das Gift der Schlange aufzufangen. Auch ist Sigyn, anders als in Frølichs Darstellung,

gänzlich bekleidet. Sie ist in ein Kleid gehüllt, das strahlende Farben hat. Dieses lässt außer den Händen und dem linken Knöchel keinen Teil ihrer Haut frei; sie trägt sogar ein Kopftuch. Mit der züchtig bekleideten und vertikal ausgerichteten Sigyn kontrastiert der nackte und riesenhafte Loki stark. In Frølichs Gemälde sind die beiden Gestalten dagegen ähnlich präsentiert.

Das Gemälde Eckersbergs entsteht zu einer Zeit, in der auf die Familie und das sichere Heim Wert gelegt wird. Im *Dansk Guldalder* sehnt man sich nicht nach Freiheit, sondern nach der heimischen bürgerlichen Privatheit. Bei Eckersberg greift die Frau in die Szene ein, da Werte wie Menschlichkeit, Mitgefühl und Fürsorge der Hausfrau vermittelt werden sollen. Hansen Jacobsen entfernt Sigyn aus seiner Wiedergabe des Mythos. Er fokussiert den Schmerz, den der nordische Gott fühlt, und dessen Bestreben, sich von den Fesseln zu lösen. So tritt der Bildhauer durch den Rückgriff auf dieselbe mythologische Schilderung wie Eckersberg für gänzlich andere Werte ein. Dies wird durch die drastische und dynamische Ausführung greifbar umgesetzt. Loki hat trotz der als ausweglos erscheinenden Situation nicht aufgegeben. In seiner kämpferischen Haltung und in seinem verbissenen Ausdruck liegen nicht nur Schmerz, sondern auch Willensstärke. Die übermenschliche Kraft Lokis und sein rebellischer Charakter werden in der Arbeit Hansen Jacobsens vermittelt.

Wie die *Gylfaginning* erzählt, wird Loki letztlich seiner Gefangenschaft entkommen. Möglicherweise ist von Hansen Jacobsen hier genau der Moment unmittelbar vor den *Ragnarök* umgesetzt, in dem Loki seiner Fesselung entkommt, um sich mit den Asen die entscheidende Schlacht zu liefern. Auch die Haltung der Arme könnte implizieren, dass Loki sich dazu bereit macht, seine Fesseln zu sprengen. Wie Loki bis zu seiner Befreiung nicht aufhört zu versuchen, seiner Gefangenschaft zu entgehen, wehren sich auch die Dänen bis 1920 stetig gegen die im Jahre 1864 neu entstandene Grenze. Wie in *Militarismen* und in *Modersmålet* könnte es somit auch hier die politische Situation in seinem Heimatland sein, die Hansen Jacobsens anhand seiner künstlerischen Arbeit kommentiert. Dafür spricht ebenfalls der Umstand, dass die nordischen Mythen, wie erläutert, häufig in der Zeit zwischen 1864 und 1920 berufen werden, um unter anderem Kontinuität zu einer als besser skizzierten dänischen Vergangenheit zu erzeugen und die Befreiung aus der momentanen politischen Lage zu propagieren. Wie beschrieben eignen sich

Rückgriffe auf die nordischen Mythen, um politisch Stellung zu nehmen. Ob auch Hansen Jacobsens Rekurs auf diese Themen deshalb erfolgt, kann allerdings nur vermutet und nicht mit Sicherheit bestimmt werden.

Im Verlauf seiner Schaffensperiode hat Hansen Jacobsen noch andere Werke gestaltet, die auf den Stoff der nordischen Mythen rekurrieren.

4.2.5. *Thor og Gjøgleriet i Utgaard* (1891)

In Gips entsteht Hansen Jacobsens *Thor og Gjøgleriet i Utgaard* (Thor und die Gaukelei in Utgard) 1891 und misst 380 cm x 169 cm x 183 cm (vgl. Abb. 57). Gezeigt wird eine männliche Figur, die in der rechten Hand mit angewinkeltem Arm einen Hammer an die muskulöse Brust drückt, während sie sich weit zurück lehnt und den linken Arm empor streckt. Die linke Hand greift dabei einen Schlangenkörper, dessen Kopf sich unter einem steinernen Vorsprung befindet, welcher der Figur als Sockel dient. Auffällig ist, dass die Schlange einen großen Katzenkopf besitzt. Sie reißt das mit spitzen Zähnen versehene Maul auf, wodurch eine gespaltene Zunge hervortritt, und stützt sich unterhalb des Felsvorsprungs mit zwei aus dem Schlangenkörper herauswachsenden Pfoten ab. Der Schwanz der Schlange führt entlang des Rückens der Gestalt nach unten und geht dynamisch in das Gestein über. Das Gewicht der Schlange balanciert die Gestalt aus – mit dem rechten durchgestreckten Standbein und dem linken leicht angewinkelten Spielbein. Um die Taille trägt die ansonsten nackte männliche Figur einen schmalen Gürtel, welcher auf Höhe des Bauchnabels zusammengebunden ist.

Auch hier gibt Hansen Jacobsen eine Erzählung aus der *Gylfaginning* wieder.²⁹² Diese berichtet, wie Thor nach Utgard reist, zum Wohnsitz der Riesen, vor deren Angriffen er die Götter mit seinem Hammer beschützt. Der Riese Utgardloki stellt ihm dort verschiedene Aufgaben. Hier ist in bildhauerischer Form jener Teil der Erzählung gestaltet, in dem Thor eine Katze hochheben soll. So lächerlich die Herausforderung zu sein scheint, Thor gelingt es nicht, mehr als einen Fuß des Tieres vom Boden abzuheben. Später stellt sich heraus, dass Utgardloki ihn mit einer unlösbaren Aufgabe konfrontiert hat: Bei der Katze handelt es sich um die

292 Vgl. Faulkes. *Gylfaginning*. Kapitel 48.

Midgardschlange, eines der eschatologischen Ungeheuer der nordischen Mythologie. Diese umspannt mit ihrem Schlangenkörper die gesamte Welt und tritt manchmal in Gestalt einer Katze auf. So zeugt es schließlich von Thors Stärke, dass er es vermag, diese vermeintliche Katze zumindest ein wenig anzuheben.²⁹³

Der in der nordischen Mythologie bewanderte Rezipient erkennt leicht, dass es sich bei der männlichen Gestalt um Thor handelt und das Mischwesen zwischen Schlange und Katze die Midgardschlange darstellt. In seiner Skulptur setzt Hansen Jacobsen die Midgardschlange so um, wie sie die *Gylfaginning* beschreibt. In dieser Textquelle wird sie als Schlange mit Katzenkopf skizziert. Setzt man die Kenntnis der Mythen voraus, ist Thor ebenfalls problemlos zu identifizieren. Die Attribute Thors, der in der *Gylfaginning* benannte Hammer Mjöllnir und der Gürtel Megingiard, lassen ihn eindeutig als den für seine Stärke bekannten nordischen Gott erkennen. Dieser Hammer fungiert als magische Waffe, er verfehlt sein Ziel nie und kehrt immer in die Hand dessen zurück, der ihn geworfen hat. Der Gürtel verleiht seinem Träger unerschöpfliche Kraft.²⁹⁴ Um dem Betrachter kenntlich zu machen, dass es sich um diesen Mythos der *Gylfaginning* handelt, folgt Hansen Jacobsen somit genau der mythologischen Schilderung. Zudem lässt der Künstler im Katalog der *forårsudstilling* (Frühjahrsausstellung) im Jahre 1891 folgendes Zitat aus Niels Matthias Petersens (1791-1862) Werk *Nordiske Mytologi* (Nordische Mythologie) aus dem Jahre 1849 neben der Abbildung seiner Skulptur veröffentlichen:

Der løb en stor graa Kat frem paa Gulvet. Thor satte sin Haand under Bugen paa den, og alt som han løftede, skød Katten Ryg, men højere kunde han ej bringe det, end at Katten loftede den ene Fod fra Jorden. - Da Thor og hans Ledsagere gik, sagde Utgaardsloke: „Nu skal jeg sige dig Sandheden, Synsforblændelse har jeg brugt; at du kunde løfte Katten med den ene Fod fra Jorden, forfærdede alle; det var Midgaardsormen, der ligger om alle Lande; Du løftede den saa højt, at der var kort til Himlen.“²⁹⁵

293 Vgl. ebd. *Gylfaginning*. Kapitel 48.

294 Vgl. ebd. *Gylfaginning*. Kapitel 21.

295 „Dort lief eine große graue Katze auf dem Boden entlang. Thor legte seine Hand unter ihren Bauch, und alles, was er anhob, war der Rücken der Katze, aber höher konnte er sie nicht anheben, als dass die Katze einen Fuß vom Boden abhob. Als Thor und seine Begleiter gingen, sagte Utgaardloki: ‚Jetzt werde ich dir die Wahrheit sagen, ich habe eine Sinnestäuschung angewendet; dass du die Katze dazu bringen konntest einen Fuß vom Boden abzuheben, hat alle erschreckt. Es war die Midgardschlange, die die ganze Welt umspannt. Du hast sie so hoch gehoben, dass es kurz bis zum Himmel war.‘

So definiert Hansen Jacobsen durch diese Zeilen eindeutig den Inhalt seiner Arbeit. Indem er sein Kunstwerk in den direkten Kontext dieser literarischen Mythenschilderung Petersens setzt, rekurriert er nicht nur auf die mythologischen Inhalte, die durch die mittelalterlichen Quellen überliefert werden, sondern auch auf die Rezeption Petersens. Durch den mythologischen Inhalt und die gleichzeitige Verknüpfung mit Petersen verdeutlicht der Künstler hier die kulturellen und historischen Besonderheiten der Geschichte seines Heimatlandes. Petersen hebt in *Nordisk Mytologi* die nordischen Ideale hervor, grenzt sie von den antiken ab und schlägt den Künstlern vor, nordische Götter wie Thor oder Odin zu den Protagonisten ihrer Werke zu machen. Hansen Jacobsen folgt dieser Empfehlung Petersens und zeigt zudem durch die Beifügung des Zitats, dass er dessen Meinung hinsichtlich der Darstellung der nordischen Mythologie in der bildenden Kunst teilt. Petersen veröffentlicht neben *Nordisk Mytologi* in den Jahren 1854-1855 das dreibändige Werk *Danmarks Historie i Hedenold* (Geschichte Dänemarks in heidnischer Zeit), ist der Begründer der Erforschung der dänischen Ortsnamen und widmet sich in vielen seiner Veröffentlichungen der dänischen Literaturgeschichte. Es zeigt sich, dass Petersen die Besonderheiten des Landes in kultureller Hinsicht durch seine Publikationen und seine Vorlesungen betont.²⁹⁶ Petersen ist für das dänische Nationalbewusstsein in ähnlicher Hinsicht wie Grundtvig wichtig – wenn er auch nicht so populär wie Grundtvig ist.

In Form der bildenden Kunst ist für die Vermittlung der Mythen in Dänemark, wie bereits erwähnt, der Künstler Frølich zentral. Auch er hat illustriert, wie Thor die Midgardschlange anhebt und dabei (wie Hansen Jacobsen) seine künstlerische Umsetzung in direkten Bezug zu einer literarischen Quelle gesetzt.

Exkurs: *Gjøgleriet i Utgard* (1872) von Lorenz Frølich

Frølich schafft 1872 *Gjøgleriet i Utgaard* (Die Gaukelei in Utgard), eine Reihe von Drucken, welche die nordischen Mythen darlegen. Frølichs Bilder illustrieren hier einen Text des dänischen Dichters Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850). In

²⁹⁶ Die Bedeutung der nordischen Mythen hebt Petersen beispielsweise im Jahre 1844 in seinem Aufsatz mit dem Titel „Den nordiske Oldtids Betydningen for Nutiden“ hervor. Erschienen ist dieser Aufsatz in „Annaler for nordisk Oldkyndighed“ auf den Seiten 44-53.

der Mappe ist unter anderem ein 30,2 cm x 25,2 cm großer Druck der benannten mythologischen Erzählung enthalten (vgl. Abb. 58). Es handelt sich um das Blatt mit der Nummer drei. Frølichs Umsetzung Thors ist direkt zwischen die Zeilen Oehlenschlägers platziert. Oehlenschläger ist in Dänemark für sein Gedicht *Guldhornene* (Die Goldhörner) bekannt. Der Text widmet sich zwei goldenen Trink- oder Blashörnern, welche 1639 und 1734 in Südjütland gefunden werden und aus dem Jahre 400 n. Chr. stammen.²⁹⁷ Oehlenschläger ist es auch, der beauftragt wird, den Text für die dänische Nationalhymne zu verfassen. 1819 dichtet Oehlenschläger den Liedtext *Der er et yndigt land* (Da ist ein bezauberndes Land), der auch heute noch die Hymne Dänemarks ist. Auch Frølich greift aufgrund seiner Bedeutung für die dänische Kultur auf Oehlenschläger zurück. Frølich ist für die Vermittlung der dänischen Historie ebenfalls essentiell.²⁹⁸ Er ist es, der 1851 die *Illustreret Danmarkshistorie for Folket* (Illustrierte Geschichte Dänemarks für das Volk) des Historikers Adam Kristoffer Fabricius (1822-1902) bebildert. So wird Frølich oftmals berufen, wenn es gilt, der schriftlichen Darstellung der dänischen Geschichte eine künstlerische Form zu verleihen.

Frølich ist nicht nur ein Anhänger der Strömung des Skandinavismus, sondern hat auch in Dänemark in Bezug auf die Nutzung der nordischen Mythen eine Vorbildfunktion. Johansen geht davon aus, dass es seine Lebensaufgabe ist, nordische Themen zu bearbeiten: „Frølich er den eneste danske Kunstner, for hvem Fremstillingen af Nordens Oldtid blev en Livsopgave.“²⁹⁹

Hansen Jacobsen knüpft in seiner Arbeit an Frølichs Kunstwerk an. Beide Werke schildern denselben Moment der mythologischen Erzählung, das Hochheben der Midgardschlange, und weisen überdies eine ähnliche Ästhetik auf. Dabei sind die Ähnlichkeiten so stark, dass es scheint, als hätte Hansen Jacobsen der zweidimensionalen Abbildung Frølichs eine dreidimensionale Form verliehen. Die Protagonisten sehen sich ähnlich: Sie sind beide nackt, muskulös und mit dem charakteristischen Gürtel geziert. Zudem haben sie einen Vollbart und lockige dunkle Haare. Beide haben den Hammer in einer Hand, allerdings nutzt Frølichs

297 Vgl. Sneum, Gunnar: *Guldhornene den hedenske billedbibel*. Kopenhagen 1982. S. 20ff.

298 Vgl. Wilson, David: *Vikings and Gods in European Art*. Højberg 1997. S. 99.

299 Johansen, Peter: *Nordisk oldtid og dansk kunst*. Kopenhagen 1907 S. 93. „Frølich ist der einzige dänische Künstler, für den die Darstellung des nordischen Altertums zu einer Lebensaufgabe geworden ist.“

Gestalt beide Hände, um die Schlange emporzuheben. Der Stand ist dabei gleichmäßig auf beiden Füßen, wobei Hansen Jacobsens Thor ein Bein nach hinten ausstreckt, nur mit einer Hand die Schlange anhebt und die Aufgabe leichter zu meistern scheint als Frølichs Figur (vgl. Abb. 57 und Abb. 58). In der Ausführung von Frølich blickt Thor nach unten und sinkt in den Schultern ein. Der Blick von Hansen Jacobsens Protagonisten ist nach oben gerichtet und das Kinn nach vorn gereckt, so als wollte er sagen: „Ja, ich habe es geschafft, diese schwere Aufgabe zu meistern“.

Nur in der kraftvollen Haltung Thors weicht Hansen Jacobsens von der Vorlage Frølichs ab. Hansen Jacobsen rekurriert stilistisch und situativ auf Frølich, um seine Wertschätzung für diesen dänischen Künstler und dessen Bemühen, die nordischen Mythen zu verbreiten, auszudrücken. Außerdem bezieht sich Hansen Jacobsen, wenn auch in indirekter Form, gleichzeitig auf die Schriften Oehlenschlägers, da deren Inhalte mit dem Werk Frølichs verbunden sind. So ist es (wie im Falle Petersens) ein mehrfacher Bezug auf Kulturgut, das mit der dänischen Historie und dem dänischen Nationalbewusstsein verknüpft ist, den Hansen Jacobsen hier herstellt. So zeigt Hansen Jacobsen durch *Thor og Gjøgleriet i Utgaard* seine Verbundenheit mit drei für die dänische Identität wichtigen Personen (Petersen, Frølich und Oehlenschläger) und hebt auf diese Weise (wie es bereits durch die Thematisierung der nordischen Mythen geschieht) die kulturellen Eigenheiten seines Heimatlandes hervor.

Es existiert ein weiterer Mythos, den sowohl Hansen Jacobsen als auch Frølich darstellen. In der benannten Grafikmappe und somit ebenfalls in Zusammenhang mit Oehlenschlägers Text illustriert Frølich Thors Kampf gegen das Alter. Hansen Jacobsen setzt diesen in der *Gylfaginning* überlieferten Mythos in Form der Keramik *Thor kæmper mod Elle* (Thor kämpft gegen Elle) um.

4.2.6. *Thor kæmper mod Elle* (undatiert)

Hansen Jacobsens etwa handgroße, undatierte, keramische Arbeit *Thor kæmper mod Elle* befindet sich im *Vejen Kunstmuseum* (vgl. Abb. 59). In diesem Werk verschwimmen die Grenzen der beiden abgebildeten Personen. Die mehr figurative

Gestalt hat beide Arme angehoben und um ein unkonkret plastisch ausgeführtes Wesen geschlungen, welches sich nach vorn gebeugt auf sie fallen lässt und sie dabei umzuwerfen droht. Um einen festen Stand bemüht, lässt sich die aufgrund des athletisch anmutenden Körperbaus als männlich identifizierbare Figur dabei in die Knie zwingen; ihre Füße gehen in den oval und bewegt geformten Sockel über. Auch die nach unten weit auslaufenden Formen des Wesens, das nur aufgrund des rund geformten Kopfes menschlich anmutet, fließen in den Sockel. Wegen dieser nicht gegenständlichen Ausführungsweise ist es schwer zu erkennen, was hier in bildhauerischer Form umgesetzt wird. Dass es der nordische Gott Thor und das personifizierte Alter sind, die dargestellt werden, wird vor allem durch die Titelgebung und durch den Werkkontext deutlich. Damit ist einerseits der Kontext der Arbeiten in Hansen Jacobsens Œuvre gemeint und andererseits der Zusammenhang, der durch die Schilderung in der *Gylfaginning* (und in Oehlenschlägers Text) entsteht. Thor begibt sich nämlich nicht nur nach Utgard, um wie in dem soeben besprochenen Werk die Midgardschlange anzuheben. Utgardloki versucht ihn vielmehr auch hinteres Licht zu führen, indem er ihn gegen eine scheinbar sehr alte Frau (die Amme Elle) kämpfen lässt.³⁰⁰ Erst im weiteren Verlauf der Geschichte wird deutlich, dass es sich bei der Frau um eine Personifikation des Alters handelt. Wiederum zeugt es von Thors Unbesiegbarkeit, dass selbst das Alter nicht in der Lage ist, ihn gänzlich niederzustrecken.

Hansen Jacobsen zeigt analog der Erzählung durch die ineinander fließende Linienführung eine gänzliche Vereinnahmung der einen Figur durch die andere. So wählt er diese abstrakte Darstellungsweise, um die Inhalte kenntlich zu machen. Durch die schwere und dennoch dynamisch ausfließende Form von Elle ergeben sich wiederum Analogien zur Linienführung Rodins, die er in *Balzac* zeigt. Wie im Falle von *Militarismen* weicht Hansen Jacobsen auch hier von der in seinem Heimatland zu dieser Zeit üblichen Ausdrucksweise ab. Dies lässt sich nicht nur dadurch feststellen, dass dieses Werk mit Rodins Stil vergleichbar ist. Eine Gegenüberstellung mit einem früheren grafischen Werk von Frederik Hertzog (1821-1892) verdeutlicht dies ebenfalls. Hertzog führt 1855 eine Illustration des Ringkampfes zwischen Thor und Elle aus und präsentiert beide Protagonisten in naturalistischer Manier (vgl. Abb. 60). Er bildet ab, wie sich eine Frau gleich einer

300 Vgl. Faulkes. *Gylfaginning*. Kapitel 48.

schweren und fesselnden Umarmung auf Thor fallen lässt. Ihre Körperform ist unter dem großen Umhang kaum erkennbar, lediglich der Kopf ist auszumachen. Ihr Antlitz hat tiefe Falten und eine große Nase. Außerdem wird sie ohne Haare gezeigt, wodurch ihr hohes Alter deutlich wird. Um dieses eindeutiger zu veranschaulichen, fügt der Künstler ihr zudem ein Attribut bei: Sie stützt sich hinter dem Rücken Thors auf zwei Krücken, die so hoch sind, dass sie über den Kopf des in die Knie gesunkenen Gottes hinausragen. Die Komposition der beiden Werke ist ähnlich, wobei die Formensprache Hansen Jacobsens viel abstrakter ist.

Auch Frølichs Formensprache wandelt Hansen Jacobsen in *Thor kæmper mod Elle* ab. Frølichs Illustration *Thor og Elle* zeigt eine mit einem Kopftuch bekleidete, große, kräftige Frau, die sich nach vorn gebeugt auf Thor stützt, der wiederum durch Mjöllnir identifizierbar wird. Der Gott ist auf sein linkes Knie gesunken, streckt das rechte Bein aus und hält mit festem Griff den Gürtel und den linken Oberarm der Frau fest (vgl. Abb. 61).

Um die Vergänglichkeit in aller Drastik darzustellen, setzt Hansen Jacobsen hier in abstrakter Weise fort, was durch Frølichs dynamische Linienführung bereits angedeutet wird. Seine Keramik führt dem Betrachter den Gedanken „Memento mori“ (Sei eingedenk, dass du sterben wirst) durch expressive Formen vor Augen. Anhand dieses Motivs wird häufig hervorgehoben, dass es – aufgrund der ständig gegenwärtigen Bedrohung durch den Tod – sinnvoll ist, für eine gewünschte Veränderung sofort einzutreten. Das Werk Hansen Jacobsens kann als Kommentar der politischen Vorkommnisse in Dänemark gedeutet werden. Eine dualistische Interpretation des Werks in grundtvigianischer Tradition ist möglich: Thor kann hier Dänemark darstellen, das der deutschen Großmacht ausgeliefert ist. Wie sich das Alter auf Thor wirft, so vereinnahmt Deutschland nach 1864 dänisches Gebiet. Dennoch ist es die Hoffnung, die Hansen Jacobsen hier in der dänischen Bevölkerung beschwört: Wie Thor siegreich aus zuvor für zwecklos erklärten Kämpfen hervorgeht, ist auch Dänemark in der Lage, eine Verschiebung der Grenzen nach Süden zu erreichen.

Ein weiteres Werk Hansen Jacobsens nimmt ebenfalls das „Memento mori“-Motiv auf und zeigt eine Figur aus den nordischen Mythen.

4.2.7. *Vølven* (1913)

Die 1913 in Gips entstandene Plastik *Vølven* (Die Seherin) misst 143 cm x 165 cm x 89 cm. Der Bronzeguss entsteht 1969 und ist vor dem *Vejen Kunstmuseum* aufgestellt; das Gipsoriginal befindet sich dort in den Innenräumen (vgl. Abb. 62). Hier wird eine alte Frau gezeigt, die sich auf einen Stock stützt und zu deren Füßen ein Wolf liegt. Während sie sich vornüber beugt und sich mit der rechten Hand an ihrem Stock (in Form eines langen Asts) festhält, hat sie den linken Arm weit nach vorn gestreckt. Ein in langen Bahnen um ihre abgemagerte Gestalt fließender Mantel weht – scheinbar durch einen starken von hinten kommenden Wind bewegt – in fließenden Formen nach vorn. Dadurch wird der Körper gänzlich verhüllt, und es sind lediglich die knochigen Hände und das Gesicht zu erkennen. Die Finger der rechten Hand umschließen in einem festen Griff den Stock, wodurch die Knochen noch mehr hervortreten. Die linke Hand ist leicht verkrampft, während Zeige- und Mittelfinger nach oben und vorn ausgestreckt sind. Entlang dieser Hand richtet sich auch der Blick der Frau aus. Die Augen befinden sich in tief sitzenden Augenhöhlen unter wulstigen Augenbrauen, während das ganze Antlitz durch tiefe Falten und eine große Nase besticht (vgl. Abb. 65).

Kontrastiv zu der Vorwärtsbewegung der Frau ruht der Wolf neben der Gestalt (vgl. Abb. 64). Seine Vorderfüße befinden sich parallel in einem 45 Grad Winkel zu den Füßen der Frau, und ihren Stock hat sie am vorderen äußeren Ende des Sockels vor den Füßen des Tieres aufgestellt, so dass sie, würde sie weiter voranschreiten, über den Wolf fallen würde. Der bewegte Mantel umhüllt dabei auch den Wolf teilweise, wodurch er als eindeutig zu ihr gehörig identifizierbar wird (vgl. Abb. 63). Durch das Aufstellen der Vorderbeine erscheint das Tier zwar ruhig, wirkt aber dennoch, als könnte es sofort aufspringen und nach vorn stürmen. So ist in die Figur des Wolfs der Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung integriert. Die Frau dagegen erscheint gänzlich bewegt. Ihr in die Ferne gerichteter Blick und das Voranschreiten deuten an, dass sie geistig abwesend ist und statt in ihre Umgebung in die Zukunft blickt. Was in dieser ungewissen Zukunft geschieht, vergegenständlicht das Werk nicht. So entsteht hier eine Leerstelle, die der Rezipient durch seine Interpretation füllt.

Durch dieses Kunstwerk wird die Vergänglichkeit symbolisiert. Das durch die Jahre gezeichnete, und einem Totenschädel ähnelnde Antlitz der Frau verdeutlicht die menschliche Sterblichkeit (vgl. Abb. 65). Ihre verhüllte, knochige Gestalt weist ebenfalls Parallelen zu gängigen Darstellungen des personifizierten Todes auf. Dieser führt zwar üblicherweise eine Sense statt eines Stocks mit sich, doch die Analogien sind trotzdem augenfällig. Dass *Vølven* wie eine Darstellung des Todes erscheint, wird auch deutlich, wenn man dieses Werk mit der Arbeit *Døden og moderen* (Der Tod und die Mutter) von Hansen Jacobsen vergleicht (vgl. Abb. 66). Bei *Døden og moderen* handelt es sich, wie durch die Titelgebung eindeutig festgelegt ist, um eine Darstellung des Todes. Wie bei *Vølven* wird eine alte, von einem Mantel verhüllte Gestalt gezeigt, die nach vorn strebt und zu deren Füßen sich etwas befindet. Im Falle von *Døden og moderen* wird im Anschluss an das Märchen *Historien om en Moder*³⁰¹ (Die Geschichte einer Mutter) von H. C. Andersen eine Mutter gezeigt, die soeben ihr neugeborenes Kind verloren hat.³⁰² Das Märchen berichtet, wie eine Frau ihr krankes Kind pflegt und eines Nachts vom Tod aufgesucht wird, der den Säugling mit sich nimmt. Deshalb ist es eine Frau, die in dem Kunstwerk zu Füßen der Gestalt verzweifelt auf den Boden gesunken ist (vgl. Abb. 66). Auffällig ist hier der Kontrast zwischen der realistisch gestalteten Figur auf dem Boden und der expressiv ausgeführten Hauptfigur, der in beiden Arbeiten zu beobachten ist. Sowohl der Wolf als auch die Mutter sind naturalistisch gezeigt. Die Linienführung, welche die alte Frau und den Tod auszeichnet, ist stattdessen so übersteigert, dass beide Figuren nicht der Natur zu entspringen scheinen. So wird deutlich, dass es sich um Wesen handelt, die nicht dieser Welt entstammen. Der Blick des Todes ist zwar zurück gerichtet (er scheint die am Boden liegende Mutter zu betrachten), doch wie die alte Frau befindet auch er sich in einer dynamischen Vorwärtsbewegung (vgl. Abb. 66). Vor allem der – mit einer das Gesicht verschattenden Kapuze versehene – Mantel unterstützt diesen bewegten Eindruck bei beiden Figuren. Der Umhang fließt scheinbar von einem starken Wind erfasst um die abgemagerten und von Alter gezeichneten Gestalten. Die formprägenden Umrisslinien sind dabei kompromisslos ausgeführt. Sie zeichnen

301 Erstmalig ist dieses Märchen im Jahre 1848 veröffentlicht worden.

302 Vgl. Andersen, Hans Christian: *Historien om en moder*. In: *Det Danske Sprog- og Litteraturselskab [Hg.]: Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I*. Kopenhagen 2003. 443-448.

sich durch Asymmetrie und Dynamik aus, wobei die klare Kontur bei *Døden og moderen* leicht mit der fließenden von *Vølven* kontrastiert. Das Gesicht beider Protagonisten gleicht einem Totenschädel und weist hinsichtlich der Gesichtszüge (große Nase, tiefliegende Augen, wulstige Augenbrauen, kleiner Mund und knobbeliges Kinn) Ähnlichkeiten auf. Ferner ist beiden Werken die Schockwirkung zu eigen, welche sie auf den Betrachter ausüben. Der Rezipient wird durch die beiden Kunstwerke daran erinnert, dass auch sein Tod unumgänglich ist. Anhand einer gesteigerten Ausdrucksweise setzt Hansen Jacobsen somit auch in diesen beiden Arbeiten (wie bei *Thor kæmper mod Elle*) das Motiv des „Memento Mori“ um.

Bei genauer Betrachtung ergibt sich allerdings, dass in *Vølven* zwar der Vergänglichkeitsgedanke sehr präsent ist, aber nicht der Tod abgebildet wird. Durch die Titelgebung wird definiert, um wen es sich bei der gezeigten Person handelt: Es ist eine Seherin, wie sie beispielsweise in der *Völuspá* auftritt. Dieses bereits erwähnte Götterlied der *Liederreda* ist unter anderem im Codex Regius (Gks 2365 4to) überliefert und wahrscheinlich um 1000 in Island entstanden. Der Text ist ein Visionsmonolog, in dem eine Seherin vom Entstehen und Vergehen der mythischen Welt berichtet. Bei einer Völva handelt es sich laut Überlieferung um eine Wahrsagerin, welche die Zukunft kennt, und vor der sich die Bevölkerung aufgrund ihrer Fähigkeiten fürchtet. Ihr Attribut ist ein Stab, und sie ist durch Alter gekennzeichnet. Als das Werk 1913 in *Den Frie* in Kopenhagen ausgestellt wird, fügt Hansen Jacobsen ihr diese drei Strophen aus der *Völuspá* in Olaf Jonas Hansens Nachdichtung³⁰³ bei:³⁰⁴

Hejd blev hun kaldt,
hvor hun kom til en Gaard
Sandsigervølven.
Vilddyr hun tæmmed,
sejded hvor hun kunde,
spejdede Galskab:
ventet med Fryd af hver ond Kvinde.

Ene sad hun ude,
den ældgraa kom,
hin As der gør Angst,

303 Vgl. Hansen, Olaf Jonas: Den ældre Edda. Kopenhagen 1911.

304 <http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/skulpturer2013/voelven.html> [Letzter Zugriff 22.11.2010]

saa i Øjet mig ind.
Spørg! Jeg svarer.
Spar din Prøve.

Alt ved jeg, Odin,
dit Øje er skjult i
Mimers Væld det vidtberømte³⁰⁵

Eine Seherin, die Hejd genannt wird, richtet sich in diesen Zeilen an Odin. Auch die Figur Hansen Jacobsens könnte auf dem Weg zu Odin sein oder ihren Blick auf ihn richten. Der Bildhauer fügt die Nachdichtung Hansens möglicherweise deshalb seinem Werk bei, um festzumachen, dass Odin der Adressat seiner Figur ist. Ein weiterer Grund für die Hinzufügung dieser Zeilen kann wiederum sein, dass Hansen Jacobsen einen dänischen Autor rezipieren möchte. Zudem greift der Künstler durch seine Darstellung der Seherin implizit auf Grundtvig zurück, da Grundtvig die *Völuspá* als den wichtigsten Text in der nordischen Mythologie bewertet und alle anderen mythologischen Texte zu diesem in Beziehung setzt. Für Grundtvig ist die *Völuspá* aus verschiedenen Gründen zentral. Sie sei „udsprunget dybt inde i Hedendomet“³⁰⁶. Die Darstellung der Schöpfung in der *Völuspá* hält Grundtvig deshalb für wahr. So gibt dieses Gedicht nach Grundtvigs Ansicht unmittelbar und somit unverfälscht Auskunft über die Schöpfungsgeschichte. Er berichtet, dass in diesem Gedicht Vorstellungen übermittelt werden, die Menschen zur Zeit des „oprindelige guldalder“ („ursprüngliche Goldenen Zeitalter“) von den Göttern erhalten haben. Demnach stamme das, was berichtet wird, direkt von den Göttern, deshalb sei es nicht nur wahr, sondern auch wichtig. Grundtvig beschreibt, dass man Folgendes in der *Völuspá* vorfinde: „[...] den herligste Form, hvorunder noget Menneske har fremstillet det Evige og dets Modifikation i Tiden.“³⁰⁷ Diesen Vorstellungen attestiert Grundtvig eine bleibende Gültigkeit. Inhaltlich orientiert

305 Hejd wurde sie genannt,/ als sie zu einem Hof kam/ die Wahrsagerseherin./ Wilde Tiere zähmte sie,/ zauberte wo sie konnte,/ spie den Wahnsinn:/ wartete mit Freude auf jede böse Frau.// Alleine saß sie draußen,/ Der graue Alte kam,/ der Ase der Angst macht,/ sah mir in das Auge./ Frag! antworte ich./ Spare dir deine Probe.// Alles weiß ich, Odin,/ Dein Auge ist versteckt in/ Mimers weitberühmter Quelle.

306 Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Nordens Mytologi 1808. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter I. Kopenhagen 1904. 241-372. S. 334. „entsprungen tief im Heidentum“.

307 Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Nordens Mytologi 1808. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter I. Kopenhagen 1904. 241-372. S. 338. „[...] die herrlichste Form, in der jemals ein Mensch das Ewige und dessen Modifikation in der Zeit dargestellt hat [...].“

sich Hansen Jacobsen somit an Themen aus der nordischen Mythologie, die Grundtvig für besonders wichtig hält.

Bezüglich seiner Formensprache könnte Hansen Jacobsen *La belle Héulmière* von Rodin (vgl. Abb. 67) als Vorbild gedient haben. Dieser Arbeit Rodins widmet sich ein eigenes, späteres Kapitel (5.3.), deshalb wird hier nur in Kürze ein Vergleich mit *Vølven* vorgenommen. Gemeinsam ist beiden Werken, dass sie eine Greisin darstellen. Durch das vom Wind erfasste Gewand und ihr gebücktes Voranschreiten sowie den direkt zum Rezipienten ausgestreckten Arm hat die Seherin Hansen Jacobsens allerdings eine Dynamik, die Rodins Arbeit nicht aufweist. Dies kann dadurch begründet werden, dass das Ziel der Völva die Zukunft ist und *La belle Héulmière* vor allem Erschöpfung repräsentieren soll. Analog hat die Gestalt Rodins den Kopf gesenkt, und ihr Angesicht ist kaum zu erkennen (vgl. Abb. 67), während der Betrachter bei *Vølven* dem in die Zukunft gerichteten Blick der Figur folgen kann.

Wie deutlich geworden ist, erzielt Hansen Jacobsen durch seine Ausführung die Fokussierung auf zukünftige Ereignisse. Durch *Vølven* bezieht er sich möglicherweise ebenfalls auf die Grenzverschiebung von 1864 und möchte der Intention Grundtvigs folgend der dänischen Bevölkerung verdeutlichen, dass ihr Schicksal verbessert werden kann. In der *Völuspá* wird berichtet, wie nach den *Ragnarök* eine neue Welt entsteht. So kann *Vølven* möglicherweise als Aufruf interpretiert werden, für die Veränderung der momentanen politischen Verhältnisse einzutreten, um auf diese Weise für die Dänen (wie für die Asen) eine bessere Zukunft zu erreichen. Ob die Ausführung anhand des Bezugs auf die *Völuspá* so direkt eine politische Aussage erzielen möchte, muss allerdings spekulativ bleiben.

Es hat sich gezeigt, dass Mythen oftmals herangezogen werden, wenn es gilt, an vergangene und vermeintlich bessere Zeiten anzuknüpfen. Durch Mythenreurse wird versucht Kontinuität zu einer als besser skizzierten Vergangenheit zu erzeugen. Mit seiner Mythenrezeption arbeitet Hansen Jacobsen am dänischen Nationalbewußtsein (in einer spezifisch nordschleswigschen/südjütländischen Form). Hansen Jacobsen rekurriert auf die nordischen Mythen in der Rezeption bekannter dänischer Autoren. Er erinnert auf diese Weise an deren Errungenschaften und intendiert, deren Leistungen durch seine öffentlichen

Kunstwerke im „kollektiven Gedächtnis der dänischen Nation“ zu verankern. Der bekannteste dänische Dichter, auf den sich Hansen Jacobsen bezieht, ist H. C. Andersen. Inwieweit Hansen Jacobsens Hauptwerk *Skyggen* das gleichnamige Märchen von Andersen aufgreift, wird sich im Folgenden zeigen.

5. *Skyggen* (1897-1898) und der Rekurs auf Hans Christian Andersen

Hansen Jacobsens *Skyggen* (Der Schatten) entsteht in den Jahren 1897 bis 1898 in Paris (vgl. Abb. 2). Die Maße des Werks betragen 270 cm x 84 cm x 75 cm. Während sich das Gipsoriginal im *Vejen Kunstmuseum* befindet, ist ein Bronzeguss im Außenbereich platziert. Das Ausführungsdatum der Bronzeversion ist nicht bekannt.

Es handelt sich um eine freistehende, allansichtige, raumgreifende Ausführung mit einer durchbrochenen Kontur, auf die der Betrachter herabblickt. Die Gerichtetheit ist horizontal und die Organisation der Gesamtform organisch. Es überwiegen stumpfe, runde Formcharakteristika, wobei innerhalb der Teilformen ein Wechsel zwischen konkaven und konvexen Formen auftritt (vgl. Abb. 68). Präsentiert wird eine langgestreckte Figur, mit schmalen Körper und ebensolchen Gliedmaßen, die sich in geduckter Haltung auf dem Boden kriechend befindet. Ihre Proportionen sind verzerrt, und die Gestalt ist durch Wellenformen aufgebaut. Sie befindet sich zwar auf einer Art Sockel, wo die Grenze zwischen Postament und dem Wesen verläuft, kann allerdings nicht genau ermittelt werden: Die Figur geht fließend aus dem Sockel hervor. Die Wellenformen folgen der Ausrichtung der Gestalt, rekurren so auf den Übergang zwischen Podest und Figur und unterstützen zusätzlich den Eindruck, das Wesen befände sich in einer langsamen, fließenden Bewegung (vgl. Abb. 68). Im hinteren Bereich der Arbeit ist der Sockel sehr flach ausgeführt. Die geschwungenen Linien schmiegen sich (von den Seiten betrachtet) an die diagonale Linie des Beines bis hinauf zum unteren Rücken. Die Rückansicht zeigt, dass diese Wellenform den Bereich des vorangestellten linken Beines ausfüllt (vgl. Abb. 69). So scheint es, als wären beide Beine hinten aufgestellt. Bemerkenswert ist ferner, dass ein Strang der Wellenformen (im Bereich der Kniekehle) über das rechte Bein führt und auf der anderen Seite in sanften Wellen in den Sockel übergeht. Von der Seite gesehen ist lediglich zwischen dem hinteren

Fuß und der Grundlage ein freier Bereich auszumachen (vgl. Abb. 68). Unterhalb des Gesäßes ergibt sich wiederum eine Aussparung, da das linke Knie weit nach vorn gezogen und der linke Fuß unterhalb der Körpermitte aufgestellt ist (vgl. Abb. 68). Der Sockel erhebt sich hier in einer flachen Welle nach oben, so schließt er den linken Fuß ein und folgt der erhöhten Stellung des unteren Rückenbereichs. Parallel zum linken Knie steigt der geschwungene Unterbau diagonal an und endet unterhalb der Schulter. Der Kopf stellt den höchsten Punkt des Körpers bzw. der gesamten Ausführung dar und ist nicht mehr untersockelt. Auf diese Weise wird eine optische Schwerpunktverschiebung erreicht; die Massen verlagern sich nach vorn und betonen die Vorwärtsbewegung der Figur. Das Bein und der Fuß auf der rechten Seite sind stark verlängert ausgeführt. Die abgeknickten Zehen verdeutlichen, dass die Kreatur nach vorn kriecht (vgl. Abb. 69). Auch die rechte Hand nimmt ausgestreckt den Vorwärtsimpuls auf. Der linke Arm dagegen ist nach hinten gestreckt, die Hand führt durch die Windungen des Sockels hindurch und hält ein Stundenglas umschlossen. Der Oberkörper ist flach ausgeführt, wobei sich auf dem Rücken zwei dreiecksförmige und spitz zulaufende Schulterblätter befinden (vgl. Abb. 69). Diese weisen zurück und korrespondieren so mit den Ausformungen der Gesäßbacken. Von hinten betrachtet wird die niedergedrückte Gestalt dadurch akzentuiert. Aus dem Oberkörper bildet sich ein unnatürlich dünner und langgestreckter Hals heraus (vgl. Abb. 70), auf welchem kontrastiv zu dem verlängert gezeigten Körper ein gestauchter Kopf sitzt. Er wirkt wie mit großer Kraft zusammengedrückt, woraus sich die nach hinten verlängerte Schädelform und das spitz nach vorn gestreckte Kinn ergeben.

Signifikant sind die ungewöhnlichen Wellenformen (vgl. Abb. 68). Mit ihnen wird die Einheit von Figur und Sockel betont und der Eindruck evoziert, das Wesen ginge aus dem Fundament hervor. Sie fließen zum Teil über die Figur, wodurch impliziert wird, dass es sich bei der Grundlage um etwas Unfestes wie Nebel handelt. Auch die linke Hand, welche durch die Windungen hindurchführt und diese aufbricht, lässt vermuten, dass der Untergrund aus Nebel besteht. Nicht nur das Postament, sondern die ganze Figur scheint sich aufgrund der zerfließenden, ineinander übergehenden Formen nebelartig aufzulösen.

Nebel ist als dichter, weißer Dunst über dem Erdboden definiert. Hierzu passt die niedergedrückte, verzerrte, wellenförmige Ausführung des Kunstwerks in ihrer

Gänze, weshalb das Werk eine Personifikation des Nebels darstellen könnte. Allerdings wird durch den Titel der Arbeit eindeutig definiert, dass ein Schatten gezeigt wird. Auch Schatten, die Menschen werfen, befinden sich meist auf der Erde, wo sie, je nach Lichteinfall, in die Breite und oder die Länge verzerrt werden. Bei einem Schatten handelt es sich um einen dunklen Fleck. Sowohl wenn es neblig ist, als auch wenn es schattig ist, bedeutet das eine eingeschränkt Sicht. Mit Sonne und Licht kontrastieren sowohl Nebel als auch Schatten, weshalb es nicht verwundert, dass hier ein Schatten in nebliger Form gezeigt wird. Für den Körper der Gestalt ergeben sich in Bezug auf die Wellenformen weitere Deutungsmöglichkeiten: An den Beinen könnten sie sichtbare Muskelbahnen repräsentieren. Am Kopf lassen sich die Linien als Altersfalten interpretieren. Auch wird dadurch ein fortgeschrittener Verwesungszustand der Figur angedeutet. Hier kann es sich um einen Totenschädel handeln, von dem die Haut in Wellen herabfällt (vgl. Abb. 72). Nielsen beschreibt, dass durch den Kopf der Arbeit das Übergangsstadium zwischen Leben und Tod versinnbildlicht wird.³⁰⁸ Der Eindruck dieses Schwebezustands wird dadurch verstärkt, dass sich der Kopf außerhalb des Fundamentes befindet. So erinnert die Figur (wie *Vølven* und *Thor kæmper mod Elle*) den Rezipienten an die Vergänglichkeit seines Lebens. Dass Hansen Jacobsen mit diesem Werk nicht nur eine Verkörperung des Schattens, sondern explizit den Tod darstellt, wird durch ein Gedicht deutlich, das er zu diesem Werk verfasst:

Døden, snart er den usynlig,
 gjemmer sig i Vejens Støv,
 men indhenter og dukker op igen,
 naar vi mindst venter det,
 snigende sig stadig i vort Fodspor,
 umulig at undfly.³⁰⁹

Hansen Jacobsen nennt hier *expressis verbis* den Tod, welcher sich verbirgt, um sich unerwartet und unbemerkt seinen Opfern zu nähern. Zudem erklärt der Künstler zu seinem Werk: „Jeg har villet fremstille Døden ved Skyggens fantastiske Udseende [...]“³¹⁰ In seiner Erklärung, in der Strophe und in der plastischen

308 Vgl. Nielsen. S. 148.

309 Zitiert nach: Rømer. S. 9. „Der Tod, fast ist er unsichtbar,/ versteckt sich im Staub des Weges,/ aber er holt auf und taucht wieder auf,/ wenn wir es am wenigsten erwarten,/ sich ständig an unsere Fußspur heftend,/ unmöglich zu entfliehen.“

310 Zitiert nach: ebd. S. 58. „Ich wollte den Tod durch das phantastische Aussehen des Schattens darstellen [...]“

Ausführung wird der Tod personifiziert. Hansen Jacobsen reflektiert anhand seiner Plastik und seiner Dichtung die Unausweichlichkeit des Todes. Die Endlichkeit des menschlichen Lebens ist immer präsent, und kein Lebewesen kann sich ihr, wie auch dem eigenen Schatten, entziehen. Tod und Schatten sind ständige (manchmal unsichtbare) Begleiter des Menschen. So kann es sich bei *Skyggen* um die Verkörperung des Todes selbst handeln, welcher im vollen Bewusstsein der verstreichenden Zeit gleich einem Schatten ausharrt und jenen Menschen auflauert, deren irdisches Leben bald ein Ende hat. Gleichgültig, ob Hansen Jacobsen hier nun eine Personifikation des Schattens oder des Todes zeigt, deutlich ist, dass *Skyggen* die Vergänglichkeit symbolisiert. Sowohl die Sanduhr und der Totenschädel als auch der Schatten versinnbildlichen in der bildenden Kunst häufig die Endlichkeit. Diese Motive kommen beispielsweise in Philippe de Champaignes (1602-1674) Gemälde *Vanité* zum Tragen (vgl. Abb. 71). Durch den Titel wird hervorgehoben, dass sich dieses Werk der begrenzten Zeit widmet, der alles Irdische unterworfen ist. Alle diese hier enthaltenen Attribute finden sich auch in dem Werk Hansen Jacobsens.

Nach Jørgen Rømer zeugt *Skyggen* von Hansen Jacobsens Gespür für die determinierten Existenzbedingungen der Menschen.³¹¹ Nielsen geht zudem davon aus, dass hier ein Wesen oder ein Phänomen aus einer anderen Welt gezeigt wird.³¹² Die Figur scheint eindeutig der transzendenten Sphäre zu entstammen. Dieser Eindruck wird dadurch erzielt, dass der menschliche Körper zwar den Ausgangspunkt für die Darstellung der Kreatur bildet, aber in seiner Anatomie proportional verzerrt wird. Neben den bizarren Proportionen sind stellenweise anatomisch korrekte Details zu finden. Signifikant ist vor allem der Kontrast zwischen dem in Auflösung befindlichen Zustand der gesamten Erscheinung und den Händen, die noch in der Lage sind, die naturalistisch gestaltete Sanduhr festzuhalten. Da das Stundenglas als Attribut fungiert, wird es gegenständlich gezeigt, damit es der Betrachter leicht identifizieren kann. Ferner wird durch die anatomisch korrekten Details, wie die gekrümmten, aufgesetzten Zehen und die vorgestreckte Handhaltung, die Vorwärtsbewegung der Figur verdeutlicht. Auch die Wellenformen betonen die fließende Bewegung der Gestalt, verweisen diese

311 Vgl. ebd. S. 58.

312 Vgl. ebd. S. 149.

aber ebenfalls in den Bereich der Statik – vor allem aufgrund dessen, da sie aus dem Grund hervorgehen und die Figur umschließen und somit festhalten könnten. Die als menschlich zu erkennenden Gliedmaßen (wie Kopf, Körper, Arme und Beine) deuten an, dass sich auch ein menschlicher Körper mit fortschreitendem Alter in Falten auflöst, und nur noch Teile desselben mit der jugendlichen Erscheinungsform übereinstimmen.

So sieht sich der Rezipient dieses Werks plastisch mit seinem eigenen Vergehen konfrontiert. Vor allem aus der Verfremdung des Bekannten resultiert hier die emotionale Erschütterung des Betrachters. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Hansen Jacobsen mit *Skyggen* sowohl die Angst vor dem Altwerden und dem Tod als auch irrealen Ängste anspricht, da durch die Andersartigkeit der Gestalt Analogien zu diabolischen Wesen erzeugt werden. Steht der Betrachter direkt vor der Arbeit, so wird, wie Hansen Jacobsen es in seinem Gedicht beschreibt, der Eindruck erzeugt, die Gestalt könne sich an seine Fußspur heften. Vor allem da die Figur sich fortzubewegen scheint, befürchtet er möglicherweise, dass sie ihn verfolgt. Die emotionale Aktivierung des Betrachters ist das wichtigste Ziel des Künstlers. Dafür setzt Hansen Jacobsen abstrakte Stilmittel ein, um (wie bei *Militarismen*) den abstrakten Inhalten ebenfalls eine nicht gegenständliche Form zu verleihen. Da *Skyggen* keinen Menschen darstellen soll, ist er auch nicht als einer geformt.³¹³ Mit der Hilfe seiner neuen Formen vermag Hansen Jacobsen es, einen Schatten dreidimensional sichtbar und somit für den Rezipienten räumlich fassbar zu machen. Dieser Bruch mit der skulpturalen Form (durch die Verzerrung der Proportionen und die fließenden Linien) wird von Hansen Jacobsen bewusst initiiert, um neuen Ideen Ausdruck zu verleihen:

Jeg vilde ved flere af mine Arbejder [...] fremstiller Ideer og søge at faa Folk til at tænke over hvad de saa. For disse nye Ideer er Copien af en eller anden Model mig ikke nok – jeg søger derfor gennem Linien og ejendommelige Former at give Udtryk for, hvad jeg tænkte.³¹⁴

313 Dies gilt beispielsweise auch für Hansen Jacobsens Werk *En Trolld, der vejrer Kristenkød* (Ein Troll, der Christenfleisch wittert).

314 Zitiert nach Rømer. S. 58. „Ich wollte bei vielen meiner Arbeiten [...] Ideen darstellen und die Menschen dazu bringen, über das, was sie sahen, nachzudenken. Für diese neuen Ideen ist es mir nicht genug, bloß ein Modell zu kopieren – ich versuche deshalb durch die Linien und die eigentümlichen Formen dem Ausdruck zu verleihen, was ich dachte.“

In der zeitgenössischen dänischen Bildhauerkunst findet die Arbeit *Skyggen* keine Entsprechung, da dort zuvor kein Bildhauer einen Schatten umsetzt. In Bezug auf das Sujet könnte Hansen Jacobsen das Märchen *Skyggen* des Dichters Andersen als Vorbild gedient haben.

5.1. Vergleich mit *Skyggen* (1847) von Hans Christian Andersen

1847 verfasst Andersen diesen Text, der von einem gelehrten Mann und seinem Schatten handelt.³¹⁵ Auf einer Reise in den Süden trennt sich der Schatten von seinem Herrn und führt ein eigenständiges Leben. Der Mann sitzt daraufhin meist allein in seiner Wohnung und schreibt über das Gute, Wahre und Schöne. Ein Jahr nach der Trennung sucht der Schatten seinen Herrn wieder auf. Er ist in der Zwischenzeit zu Geld gekommen, weil es ihm aufgrund seines Wesens möglich ist, Menschen auszuspionieren. Er droht den Bespitzelten mit der Verbreitung seines geheimen Wissens und erpresst sie damit. Das so entstandene Vermögen versetzt den Schatten in die Lage, seinem einstigen Besitzer den einjährigen Ausfall seiner Dienste auszubezahlen. Der gelehrte Mann lehnt das Angebot des Schattens zwar ab, lässt sich aber zu einer Reise überreden, in deren Verlauf er die Position des folgsamen Begleiters des Schattens einnimmt. Die Rollen sind so vertauscht worden. Die beiden Reisenden treffen auf eine Prinzessin, die daran leidet, zu gut zu sehen, weshalb sie sofort erkennt, dass der vermeintliche Mann keinen echten Schatten besitzt. Der Schatten schafft es, der Prinzessin einzureden, sie sei von ihrem Leiden geheilt, weil er einen besonders außergewöhnlichen Schatten besitze: den gelehrten Mann. Die Prinzessin schenkt ihm Glauben und willigt überdies ein, sich mit dem Schatten zu vermählen. Als der gelehrte Herr dies erfährt, erzählt er der Prinzessin die Wahrheit. Sein einstiger Schatten kann der Prinzessin jedoch glaubhaft machen, dass sein Schatten verrückt geworden sei und sich selbst für den Herrn und ihn für seinen Schatten halte. Die Prinzessin ist entsetzt, und der gelehrte Mann wird noch am Tage der Hochzeit hingerichtet. Die Machtverhältnisse haben sich im Verlauf von Andersens Märchen umgekehrt: Der Schatten wird

315 Vgl. Andersen, Hans Christian: *Skyggen*. In: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab [Hg.]: Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I. Kopenhagen 2003. 411-421. S. 411ff.

übermächtig, erhält die Führung und bringt dem gelehrten Mann schließlich den Tod.³¹⁶

In dem Märchen Andersens sind Schatten und Tod somit eng miteinander verknüpft. Auch in dem Bronzeguss *Skyggen* und in dem Gedicht, das Hansen Jacobsen zu *Skyggen* verfasst, wird diese Verbundenheit offensichtlich. Zudem erklärt der Bildhauer zu seinem Werk, dass er intendiert, den Tod in Form eines Schattens zu versinnbildlichen. Dass Hansen Jacobsen so vorgeht, ist auf die Vorbildfunktion des Texts von Andersens zurückzuführen. Ein Schatten ist normalerweise zweidimensional und besitzt keinen Körper. In dem Märchen aber erhält er die äußere Erscheinung eines Menschen, und in dem Guss wird ein Schatten dreidimensional umgesetzt. So wird in beiden Werken etwas nicht Gegenständliches personifiziert.

Sowohl die Erzählung als auch das skulpturale Werk schockieren den Rezipienten. Die plastische Arbeit erschüttert vor allem durch die drastische Ausführung; das Märchen durch die Ungerechtigkeit, durch welche der gelehrte Mann letztendlich den Tod findet. So wie es dem Herrn nicht möglich ist, seinem Schatten zu entkommen, verdeutlicht auch Hansen Jacobsen durch seine Arbeit und das dazugehörige Gedicht, dass es für die Menschen ausgeschlossen ist, dem Tod zu entfliehen. Die Vergänglichkeit wird also in beiden Werken thematisiert. Eine weitere Analogie ergibt sich zwischen dem Gedicht von Hansen Jacobsen und dem Märchen: Der Schatten in Andersens Erzählung kennt die dunklen Geheimnisse der Menschen und diese merken nicht, dass sie beobachtet werden. Auch Hansen Jacobsen führt aus, dass sich der Schatten im Staub des Weges versteckt und für die Menschen bisweilen unsichtbar ist. Ferner gibt der Bildhauer in seinem Gedicht wieder, dass der Schatten „uns einholt und auftaucht, wenn wir es am wenigsten erwarten“. Diesbezüglich richtet er sich ebenfalls nach Andersens, da auch in dessen Text der Schatten unerwartet wieder bei seinem ehemaligen Besitzer eintrifft. Die signifikanteste Parallele besteht darin, dass beide Werke eine Verwandlung schildern. Der Bronzeguss zeigt – durch die fließenden Formen und das „sich Auflösen“ einerseits und die konkreten, anatomisch korrekten Details sowie das „noch greifen Können“ andererseits – ein Stadium zwischen Mensch und Schatten.

316 Vgl. ebd. S. 411ff.

Auch Andersen skizziert, wie der Schatten eine Transformation zum Menschen erlebt und die Position des gelehrten Mannes einnimmt, woraufhin dieser die einstige Funktion des Schattens erhält. Die Hinzuziehung des Texts von Andersen wirft daher die Frage auf, ob die Verbindung von abstrakten und anatomisch korrekten Ausdrucksmitteln von Hansen Jacobsen vorgenommen wird, um genau dieses Zwischenstadium sichtbar werden zu lassen.

Andersen beginnt sein Märchen damit, dass ein gelehrter Mann über das Gute, Schöne und Wahre schreibt. Dies entspricht dem von Winckelmann formulierten klassizistischen Credo. Am Ende des Märchens findet der Mann den Tod. Ob Andersen hier darauf anspielt, dass auch der Klassizismus in der heutigen Zeit ein Ende haben sollte, kann nur vermutet werden. Handelt es sich hierbei um eine Negation der klassizistischen Werte, ist dies ebenfalls eine Gemeinsamkeit, die das Märchen mit Hansen Jacobsens Kunstwerken hat, welche die klassizistische Formensprache negieren.

Insgesamt zeigt sich, dass die Parallelen der beiden Werke auffällig sind. Hansen Jacobsen bezieht sich auf Andersen, da dieser für die dänische Kultur eine wichtige Rolle spielt. Da Andersens Veröffentlichungen einen internationalen Rang erlangen, werden seine Leistungen in Dänemark hervorgehoben. Was Hansen Jacobsen in formaler Hinsicht zu den abstrakten von Formen von *Skyggen* inspiriert hat, soll im Folgenden untersucht werden.

Exkurs: Der japanische Farbholzschnitt

Der japanische Farbholzschnitt, der seit den 1880er Jahren über den europäischen Markt nach Dänemark gelangt, hat in der Kunst neue Wege aufgezeigt. Nielsen spricht von einem Einfluss dieser Kunstform auf Hansen Jacobsen.³¹⁷ Auch Voss geht davon aus, dass Holzschnittarbeiten, die Hansen Jacobsen in seiner Kindheit

317 Vgl. Nielsen. S. 147.

anfertigt, die Grundlage für *Skyggen* bilden.³¹⁸ Die Formen der Kunstwerke erinnern an die Möglichkeiten des Holzschnittens.³¹⁹

Beispielsweise lässt sich Utagawa Kunimasas (1773-1810) Farbholzschnitt *Der Schauspieler Ichikawa Ebizö* von 1796 mit *Skyggen* vergleichen. Das im Profil gezeigte kantige Gesicht mit der ausgeprägten Nase erinnert an das gestauchte Antlitz von *Skyggen* (vgl. Abb. 73). Außerdem ähneln die Wellenformen, aus denen sich die Gestalt von *Skyggen* zusammensetzt, der roten Gesichtsbemalung des Schauspielers. Diese dynamischen Linien folgen der Gesichtsform und akzentuieren sie auf ausdrucksstarke Weise. Hierdurch wird der Charakter hervorgehoben, den der Schauspieler darstellt.³²⁰ Im Zentrum steht also die Rolle, welche die gezeigte Person spielt, und nicht die realistische Abbildung ihrer selbst. Lothar Altmann bestätigt, dass in den japanischen Farbholzschnitten kein Interesse an der realistischen Wiedergabe des menschlichen Körpers besteht. Vielmehr sollen die Charaktereigenschaften des Protagonisten skizziert werden.³²¹ Deshalb wird weder im japanischen Farbholzschnitt noch bei *Skyggen* Wert auf anatomische Korrektheit gelegt.

Ein weiteres Werk innerhalb dieser Kunstform weist eine Parallele zu *Skyggen* auf. Bei Katsushika Hokusais (1760-1849) Farbholzschnitt *Der Südwind vertreibt die Wolken* handelt es sich um eine von 36 durch den Künstler umgesetzten Ansichten des Berg Fuji. Dieser 1831 bis 1834 entstandene Holzschnitt zeigt eine Vielzahl von lang gestreckten, übereinander gedrängt angeordneten, schmalen Wolken, die sich räumlich betrachtet hinter dem Berg Fuji befinden und vor allem an der Oberseite einen kantigen Abschluss haben (vgl. Abb. 74). Die Wellenformen dieses Wolkenmeers erinnern an die Linienführung bei *Skyggen*. Die formalen Gemeinsamkeiten mit dem französischen Farbholzschnitt sind besonders vor dem Hintergrund des dänischen Kunstmilieus auffällig. Der in Dänemark zur Entstehungszeit von *Skyggen* gängige Formenschatz zeigt sich beispielsweise in

318 Diese Arbeiten des Künstlers sind nicht erhalten.

319 Vgl. Voss, Knud: Dansk kunst historie. Billedkunst og skulptur. Friluftsstudie og virkelighedsskildring 1850-1900. Kopenhagen 1974. S. 414.

320 Vgl. Altmann, Lothar: Japanische Malerei und Grafik. In: Altmann, Lothar [Hg.]: Knaurs Lexikon Malerei und Grafik. Germering 2004. 295-296. S. 295.

321 Vgl. ebd. S. 295.

Thorvaldsens Werk *Haabet* (Die Hoffnung), weshalb nun eine Gegenüberstellung der beiden Werke erfolgt.

5.2. Vergleich mit *Haabet* (1817) von Bertel Thorvaldsen

Bertel Thorvaldsen modelliert die 161 cm hohe Statue *Haabet* (Die Hoffnung) 1817. In den Jahren von 1818 bis 1829 wird sie in Marmor ausgeführt. Eine marmorne Kopie aus dem Jahre 1859 befindet sich im *Thorvaldsens Museum* in Kopenhagen (vgl. Abb. 76).

In ihrer Gänze charakterisieren eine archaische Strenge und Monumentalität die Skulptur. Gezeigt wird eine aufrecht stehende Frauengestalt auf einer viereckigen Plinthe. Das Kunstwerk ist für die frontale Ansicht bestimmt und weist eine geschlossene Kontur auf. Die Ponderation ist ausgewogen, weiterhin wird die Figur in einer freien Bewegung und ohne Kontrapost dargestellt. Sie ruht gleichmäßig auf beiden Füßen, wobei das linke Bein weiter vorn steht als das rechte. Durch die Voranstellung des linken Beines und das teilweise Übertreten der Zehen des rechten Fußes über die Plinthe scheint es, als würde die Gestalt dem Betrachter entgegenschreiten. Die Beine zeichnen sich unter dem fließenden Stoff des Gewandes ab. Die in Sandalen gekleideten Füße sind unter dem Kleidungsstück zu sehen. Dabei handelt es sich um einen Chiton mit einem Himation darüber, welches symmetrische Falten wirft. Der bodenlange Chiton reicht im Bereich der Arme bis zu den Ellenbogen. Er verfügt über einen hochgeschlossenen Rundhalsausschnitt, der bis zum Schlüsselbein führt. Infraklavikular fallen kleine, durch Abnäher erzeugte Falten nach unten. Diese vergrößern sich und bilden große Gewandfalten, welche zwischen den Beinen bis auf den Boden reichen. Sie betonen nicht nur die vertikale Ausrichtung, sondern auch die Symmetrie der Gestalt. Das Himation dagegen bricht diese Symmetrie auf, indem es die linke Schulter und einen Bereich der linken Brust unbedeckt lässt, unterhalb des linken Armes hindurchführt und über die rechte Schulter gelegt ist (vgl. Abb. 76). Durch die Falten des Himations, die unterhalb des rechten Ellenbogens bis zur Wade fallen, werden der rechte Arm, die rechte Hand und die Blume hervorgehoben, welche die Frau in den Händen hält. Die Blüte hält die Figur nur mit Daumen, Zeigefinger und leicht mit dem

Mittelfinger der rechten Hand fest. Mit der linken Hand hebt sie den Chiton an. Die Diagonale, die man zwischen den Falten des Chitons unterhalb des rechten Ellenbogens und dem linken vorangestellten Fuß ziehen kann, verläuft parallel zu der Diagonalen, die sich zwischen den beiden Händen ergibt. Auch der gedrehte obere Abschluss des Himations folgt etwas spitzer diesen Diagonalen. Dadurch wird die Blume betont und der Blick des Rezipienten darauf gelenkt. Das idealisierte Gesicht weist ruhige Züge und eine strenge Symmetrie auf. Das Haar, welches mit einem Band zurückgebunden ist, fällt in langen Locken bis über die Schultern und reicht genau bis zu der Blüte. Diese Pflanze wird offensichtlich fokussiert und fungiert als Attribut. Bei der Pflanze handle es sich um eine Granatblume (die Blüte des Granatapfels).³²² Durch diese Beigabe wird klar, dass es sich um eine Statue der Hoffnung handelt. Der Granatapfel ist ein Symbol für Fruchtbarkeit.³²³ In der Symbolik der katholischen Kirche ist er ein Sinnbild für Christus sowie die Hoffnung der Gläubigen auf Auferstehung. Durch die Beifügung des Attributs und die Titelgebung wird die Bedeutung des Werks verdeutlicht. So verleiht Thorvaldsen hier – wie Hansen Jacobsen in *Skyggen* – einem Abstraktum Ausdruck. Bei Thorvaldsen ist das Attribut für das Verständnis des Werks unverzichtbar. Vor allem liegt dies daran, dass Thorvaldsens Stil nicht nach den Inhalten differiert. Er richtet sich, unabhängig davon, wen oder was er darstellt, nach den klassizistischen Regeln und zeigt idealisierte Figuren, die sich ähneln. Die starke Symmetrie und Linearität, die den Werken Thorvaldsens anhaftet, stehen in erheblichem Kontrast zu den ausgeprägten Wellenformen von *Skyggen* (vgl. Abb. 78). Während *Haabet* flächenhaft und ruhig erscheint, ist die Wirkung von *Skyggen* dynamisch. Im Gegensatz zu dem raumgreifenden Charakter von *Skyggen* formt das Werk *Haabet* den ihn umgebenden Raum nicht. Außerdem fällt die Allansichtigkeit von *Skyggen* auf, die in deutlichem Gegensatz zu dem frontal ausgerichteten Werk Thorvaldsens steht. Stilistische Parallelen zwischen Thorvaldsens Werk und *Skyggen* finden sich nicht.

322 Vgl. Gohr, Siegfried: Katalog der Skulpturen. In: Museen der Stadt Köln [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Köln 1977. 93-261. S. 186.

323 Vgl. Murr, Josef: Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie. Groningen 1969. S. 51ff.

Um der Frage auf den Grund zu gehen welche Inspirationsquellen für *Skyggen* neben dem japanischen Farbholzschnitt existieren, erfolgt nun ein Blick auf die französische Bildhauerkunst.

5.3. Vergleich mit *La belle Héaulmière* (1880-1883) von François Auguste René Rodin

Von 1880 bis 1883 entsteht Rodins *La belle Héaulmière* (Die schöne Héaulmière, vgl. Abb. 67). Der freistehende Bronzeguss, welcher eine alte Frau auf einem Felsen sitzend zeigt, misst 94,5 cm x 30,5 cm x 19,7 cm und befindet sich im *Musée Rodin* in Paris. Durch den Titel ist eindeutig definiert, wen Rodin hier abbildet. Es handelt sich sowohl um eine Versinnbildlichung des Alters als auch um eine historisch verbürgte Person: Héaulmière ist einer Legende nach zu Fuß nach Paris gekommen, um ihren Sohn ein letztes Mal zu umarmen.³²⁴

In der Arbeit Rodins kauert eine abgemagerte Frau auf einem kleinen Felsbrocken, der gleichzeitig als Sockel des Gusses dient (vgl. Abb. 67). Die Gestalt ist lediglich mit einem Tuch über den Lenden bekleidet und hält den Kopf gesenkt. Ihr linker Arm hängt herab und stützt sich auf dem Gestein ab, während sich der rechte Arm hinter ihrem Rücken befindet. Sie sitzt mit angewinkelten Beinen auf dem Felsen, wobei sie sich mit den Füßen an der Vorderseite des Steins abstützt. Die Unterschenkel und vor allem die Füße gehen auf diese Weise in den Felsen über. Aufgrund des abgemagerten Zustands der Frau zeichnen sich ihre Schulter-, Arm-, und Beinknochen sowie die Rippen und das Brustbein unter der Haut ab. Besonders stechen die Halssehnen hervor. Die Brüste und der Bauch hängen unförmig und faltig herab; Brustwarzen und Bauchnabel sind eingefallen. Der ganze Körper weist Alterserscheinungen und Falten auf und erscheint ledern und ausgetrocknet. Auch das Gesicht ist eingefallen. Die Augenhöhlen liegen tief, und die Nase erscheint sehr groß. Durch die gebeugte Kopfhaltung wird das Gesicht allerdings für den Rezipienten verschattet und der Blick stattdessen auf den ausgemergelten, stark gealterten Hals und Körper gelenkt (vgl. Abb. 67). Fokussiert hat Rodin hier das hohe Alter der Figur, das spricht deutlich aus der ganzen Gestalt.

³²⁴ Vgl. Néret, Gilles: Rodin. Skulpturen und Zeichnungen. Köln 2007. S. 45.

Rodin modelliert normalerweise junge und schöne Wesen, weshalb *La belle Héaulmière* eine Ausnahme in seinem Œuvre darstellt.³²⁵ In Hansen Jacobsens Gesamtwerk finden sich stattdessen häufig hässliche Figuren. Er setzt beispielsweise in *Skyggen*, *Thor kæmper mod Elle* und *Vølven* schauerhafte und von Alter gekennzeichnete Wesen um. Hansen Jacobsen ist gewillt, nicht bloß das Schöne und Ideale zu zeigen. Vor Hässlichkeit in inhaltlicher und gestalterischer Hinsicht schreckt er nicht zurück.

Als Einzelfall in dem Gesamtwerk Rodins eignet sich *La belle Héaulmière* auch deshalb für einen Vergleich mit *Skyggen*, da beide Figuren menschlich anmuten, aber gleichzeitig Personifikationen abstrakter Begriffe (des Todes und des Alters) sind. Es können weitere Parallelen aufgezeigt werden: Durch die Falten der Frau werden Analogien zu den Wellenformen in Hansen Jacobsens Bronzeguss erzeugt. Die Greisin, die dem Tode sehr nahe scheint, kann ebenfalls als Vanitas Symbol gedeutet werden. Während Hansen Jacobsens Figur übernatürlich wirkt, scheint Rodins Gestalt aus dem realen Leben entnommen zu sein. Dennoch beunruhigen beide Figuren den Rezipienten. Rodins Werk befremdet durch die schonungslose Darstellung einer alten und nackten Frau. Er beschönigt nichts und offenbart drastisch, wie verheerend die Auswirkungen des Alters auf den menschlichen Körper sind. Dadurch spricht er reale und rational nachvollziehbare Ängste des Rezipienten an, denn das Altern ist eines jeden Menschens Schicksal. Hansen Jacobsen hat sich möglicherweise an den starken Falten von *La belle Héaulmière* orientiert, um die Wellenformen von *Skyggen* umzusetzen. (vgl. Abb. 67). Die anatomischen Details in Rodins Arbeit entsprechen in einem weitaus höheren Grad der Realität, als es in der abstrakten Darstellung von Hansen Jacobsen der Fall ist. Rodins Werk fungiert somit als Anhaltspunkt für Hansen Jacobsen, um seine neue Formfindung in *Skyggen* zu erzielen, nimmt aber keine ausgeprägte Vorbildfunktion ein.

Da der Ursprung der Formgebung von *Skyggen* noch nicht gänzlich geklärt ist, soll weiter nach möglichen Vorbildern von Hansen Jacobsen gesucht werden.

325 Vgl. ebd. S. 45.

5.4. Vergleich mit *Aetas Aurea* (1902) von Medardo Rosso

Medardo Rosso (1858–1928) schafft den Bronzeguss seines Werks *Aetas Aurea* (Goldenes Zeitalter) im Jahre 1902, als *Skyggen* bereits entstanden ist. Jedoch sind frühere Varianten vorhanden. So kursieren ab 1885 Fassungen in Gips, Wachs und Bronze. Möglicherweise sind Hansen Jacobsen deshalb Versionen von *Aetas Aurea* bekannt.

Rossos Werk misst circa 60 cm und ist wie ein Erdklumpen geformt (vgl. Abb. 75). Nur durch genaues Hinsehen werden zwei Köpfe erkennbar. Ein Kindergesicht blickt mit weit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund nach vorn, während sich ihm ein Haupt im Seitenprofil zuwendet. Es handelt sich um einen Frauenkopf, der einen Haardutt trägt. Die Lippen der Frau berühren zu einem Kuss geformt die rechte Wange des Kindes. Schulter, Oberarm, Ellenbogen und Unterarm bilden V-förmig den unteren Abschluss der Arbeit. Der Arm scheint angewinkelt den Torso des Kindes zu umschließen, und die Hand greift an dessen Kopf, wobei sich der Daumen auf die Wange legt. Da die Protagonisten nicht vollständig abgebildet sind und ihre Formen ineinanderfließen, lässt sich nur schwer feststellen, wo welche Figur beginnt und endet. Auch gehen sie gänzlich in den sie umgebenden Bereich ein (vgl. Abb. 75).

Den höchsten Punkt der Arbeit bildet über den beiden Köpfen eine zwischen einem Dreieck und einem Quader angelegte Form. Von hier aus kann eine Gerade zu dem Ellbogen gezogen werden. Durch diese Achse wird der Blick des Rezipienten am rechten unteren Punkt beginnend genau zu dem Berührungspunkt der beiden Gesichter geführt. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf diese Weise auf das Wesentliche gelenkt: Abgebildet wird der flüchtige Moment eines liebevollen Kontakts zwischen einer Mutter und ihrem Kind. Zu deuten ist dieser Augenblick als Metapher für das „Goldene Zeitalter“. Nach der antiken Mythologie handelt es sich dabei um den idealen Urzustand der Menschheit.³²⁶

Die Skizzenhaftigkeit der Ausführung präsentiert die Flüchtigkeit dieses Urzustandes sowie die Vergänglichkeit des innigen Augenblicks zwischen Mutter und Kind. Durch die dynamischen Formen wird diese Momenthaftigkeit

326 Vgl. <http://blog.staedelmuseum.de/neu-im-staedel-die-skulptur-aetas-aurea-von-medardo-rosso/> [Letzter Zugriff 25.07.2017]

unterstrichen. So wird durch das Kunstwerk ein vergänglicher Augenblick vergegenwärtigt. Etwas Momenthaftes in bildhauerischer Form zu verewigen weist Parallelen zu dem Unterfangen auf, ein nicht existentes Abstraktum bildhauerisch zu fassen, da beides in der Realität nicht greifbar ist. Hier finden sich inhaltliche Parallelen zu *Militarismen* und *Skyggen*. Bei Hansen Jacobsens *Skyggen* ist es ein transzendentes Schattenwesen, das umgesetzt wird, und bei Rosso eine flüchtige Situation bzw. die Liebe zwischen Mutter und Kind. Die aufgebrochenen Formen und der fließende Ausdruck finden sich in beiden Arbeiten. Zudem vereinen beide Werke in sich die Gegensätze zwischen naturalistischen Details und der abstrakten Grundgestaltung. Auch die Raumbehandlung beider Bildhauer ist ähnlich, da die Werke jeweils in ihre Umgebung einzugehen scheinen. Vor allem der changierende Charakter zwischen Licht und Schatten, der durch die bewegten Formen erzeugt wird, ist in beiden Kunstwerken zu finden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Formwechsel und Dynamik die bestimmenden Charakteristika beider Werke darstellen. Rein formal wäre es demnach möglich, dass sich Hansen Jacobsen durch Rosso hat inspirieren lassen.

Mit der Darstellung eines Schattens widmet sich Hansen Jacobsen einem Sujet, das in der Bildhauerei erst viele Jahre später dargestellt wird.

5.5. Vergleich mit *Schatten* (2007) von Sonja Vordermaier

Sonja Vordermaier (1973) fertigt ihre Arbeit *Schatten 2007* an (vgl. Abb. 77). Das Kunstwerk befindet sich in der *Kunsthalle Mannheim* in Mannheim. Das Werk ist circa 1000 cm x 4000 cm x 5000 cm groß und besteht aus schwarzem Basotect. Basotect ist ein flexibler, weicher Schaumstoff. Besonderes Kennzeichen dieses Materials ist die filigrane Netzstruktur. Dieser Schaumstoff dient beispielsweise der thermischen Isolierung von Gebäuden oder wird als Schalldämpfung verwendet.³²⁷

In der *Kunsthalle Mannheim* ist ein einziger Raum dem Werk *Schatten* gewidmet. Dieser Ausstellungsraum ist nur wenige Meter größer als das Kunstwerk und wird von starken Neonröhren beleuchtet. Die Wände sind weiß gestrichen, wodurch sich

³²⁷ Vgl. <http://product-finder.basf.com/group/corporate/product-finder/de/brand/BASOTECT> [Letzter Zugriff 11.09.217]

ein Kontrast zwischen der Umgebung und der schwarzen Kunstinstitution ergibt. Da es sich bei Basotect um ein lichtschluckendes Material handelt, wird aufgrund der Materialität des Kunstwerks der Kontrast mit dem umgebenden Raum, der durch helles Licht erstrahlt, verstärkt. Durch die dunkle Farbe und die Enge in dem Raum wird eine starke Präsenz des Kunstwerks erzielt. Dieses Werk wächst in einer Ecke des Raumes aus der Wand und weitet sich bis über die Raummitte hinaus aus. Vor allem aus spitz zulaufenden Formen baut sich das Werk auf. Auch insgesamt ähnelt die Form einem Dreieck oder einem riesenhaften Stachel: Der Teil, der mit der Wand verbunden ist, ist viel breiter als das spitz zulaufende Ende. Der Stachelspitze sieht sich der Rezipient gegenüber, wenn er den Raum betritt. Die spitzen und ausufernden Formen verleihen dem Kunstwerk etwas Organisches. Es scheint, als wären hier viele sehr große Holzsplitter zusammengefügt, um daraus einen Körper aufzubauen. Deshalb wirkt das Werk in seiner Gesamtheit, als wäre es in sich geborsten. Hier besteht ein Gegensatz zwischen der als ganz erscheinenden Gesamtform und den splitterig auseinander driftenden Teilformen. So vereint die Arbeit den Kontrast zwischen Werden und Vergehen in sich: Es kann nicht festgestellt werden, ob sie gerade dabei ist, sich zu zersetzen, oder sich noch weiter aufbaut. Vor allem dadurch, dass die Form so groß und verzerrt ist, schockiert sie den Betrachter. Die groteske Form kann der Rezipient keiner bekannten Gestalt zuordnen. Vordermaier schafft hier ein plastisches Werk, das nur als Verweis auf den Körper zu verstehen ist. In ihren Kunstwerken bearbeitet Vordermaier „Zwischenräume der Realität“.³²⁸ Die Künstlerin lotet auch in dieser Installation die Möglichkeiten aus, etwas nicht real Greifbare eine sichtbare und haptisch fühlbare Materialität zu verleihen.³²⁹ Stefanie Patruno konstatiert, dass Vordermaier mit dem Vorhaben, die immaterielle Erscheinung eines Schattens – ein substanzloses Projektionsbild in der Fläche – dreidimensional und dauerhaft zu visualisieren, an die Grenzen klassischer skulpturaler Möglichkeiten stößt.³³⁰

Was Vordermaier 2007 gelingt, setzt Hansen Jacobsen bereits Ende des 19. Jahrhunderts um. Für die Darstellung eines Schattens lässt sich zur Entstehungszeit

328 Vgl. Patruno, Stefanie: Licht und Schatten. In: Ecker, Bogomir [u.a.] [Hg.]: Nur Skulptur! Kunsthalle Mannheim. Mannheim 2013. 84. S. 84.

329 Vgl. ebd. S. 84.

330 Vgl. ebd. S. 84.

von *Skyggen* kein bildhauerisches Vorbild benennen. Erst moderne Bildhauerwerke widmen sich diesem Thema.

Hansen Jacobsen sucht nach neuen Formen, um sich als Bildhauer zu fordern, und um eine Kritik an den herrschenden Verhältnissen anzubringen. Anhand der künstlerischen Ausführung und der identitätsstiftenden Inhalte kommentiert Hansen Jacobsen die aktuelle politische Situation in Dänemark. Für dieses Vorgehen findet Hansen Jacobsen keine ikonographische Tradition vor. Eine formale Neuentwicklung setzt Hansen Jacobsen in jedem in vorliegender Arbeit analysiertem Kunstwerk um. In einer direkten Gegenüberstellung von drei seiner Arbeiten werden die Kennzeichen seiner Formensprache noch deutlicher.

6. Zusammenführende Analysen: Die Formensprache Hansen Jacobsens

6.1. Vergleich von *Loke lænket til Klippeblokkerne*, *Skyggen* und *Militarismen*

Die drei Hauptwerke, *Loke lænket til Klippeblokkerne*, *Skyggen* und *Militarismen* veranschaulichen verschiedene Facetten der Formensprache Hansen Jacobsens. Mit *Loke lænket til Klippeblokkerne* orientiert sich Hansen Jacobsen an dem antiken Formenideal, löst sich aber, beispielsweise durch die liegend gezeigte Gestalt und deren eminente Anspannung, bereits von diesem Leitbild (vgl. Abb. 78). Durch die Kontrastierung mit Michelangelos *Schiavo morente* wurde die Dynamik von *Loke lænket til Klippeblokkerne* deutlich. Hansen Jacobsen rekurriert in seinem Werk auf die nordische und nicht die graeco-romanische Mythologie, obwohl es sich um seine Abschlussarbeit an der klassizistisch ausgerichteten Kopenhagener Kunstakademie handelt. Dies geschieht, da sich Hansen Jacobsen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich von Thorvaldsens Stil abgrenzt. Hansen Jacobsen wird geprägt von den *folkehøjskoler*, welche die nordische Mythologie als bildungspolitisches Instrument nutzen. Deshalb greift der Bildhauer auf Themen aus der nordischen Mythologie zurück. Dadurch beabsichtigt er, Kontinuität zu einer als glorreich skizzierten dänischen Vergangenheit zu erzeugen, seine Wertschätzung gegenüber der dänischen Kultur und im Zuge dessen seine Zugehörigkeit zur dänischen Nation auszudrücken.

Skyggen weist Parallelen zu dem gleichnamigen Märchen des dänischen Schriftstellers Andersen auf. Der Künstler lotet zugleich die Grenzen der Bildhauerkunst aus, indem er etwas Nichtkörperliches Zweidimensionales plastisch umsetzt (vgl. Abb. 79). Im Rahmen des Vergleichs von Thorvaldsens *Haabet* mit *Skyggen* wurde besonders deutlich, dass zur Sichtbarmachung des Schattens eine nonfigurative Formensprache angewendet wird.

Militarismen personifiziert einen abstrakten Begriff (vgl. Abb. 80). Hansen Jacobsen nutzt expressive Formen, um diese bildhauerische Versinnbildlichung zu erreichen. Ein Vergleich zwischen Thorvaldsens *Kristus* und *Militarismen* hat gezeigt, dass sich trotz der thematischen Gegensätzlichkeit hinsichtlich der Symmetrie und der Kreuzform beider Figuren Analogien ergeben. Durch die Formensprache von *Militarismen* wird Thorvaldsens Friedensfürst ein starkes Gegenbild gegenübergestellt. Auszuschließen ist, dass sich Hansen Jacobsen durch sein Werk wie der Journalist Zola in seinem offenen Brief „J'accuse...!“ für die Freilassung des jüdischen Artilleriehauptmanns Alfred Dreyfus einsetzt. Stattdessen nimmt Hansen Jacobsen mit *Militarismen* auf die politische Situation in Dänemark Bezug. Er kritisiert die 1864 vorgenommene Grenzverschiebung sowie den aus dänischer Perspektive bedrohlichen und aufstrebenden preußischen Staat. Formal ist im Hinblick auf *Militarismen* die Statue *Balzac* von Rodin richtungsweisend. Sowohl Rodin als auch Hansen Jacobsen geometrisieren ihre Figur und abstrahieren die Formen auf für den Zeitkontext nonkonforme Art und Weise. Die drastische Formensprache von *Militarismen* lässt sich ferner mit kubistischen Werken wie *Le grand cheval* von Raymond Duchamp-Villon vergleichen.

Beispielhaft zeigen die Werke *Loke lænket til Klippeblokkerne*, *Skyggen* und *Militarismen* die Heterogenität von Hansen Jacobsens Stil. Eine Steigerung ergibt sich bezüglich der Irritation, welche die Werke bei den Rezipienten bewirken: *Loke lænket til Klippeblokkerne* schockiert den Betrachter aufgrund der verdrehten Pose des Protagonisten und dem Schmerz, der aus diesem Kunstwerk spricht. *Skyggen* dagegen ist ein Vanitassymbol und erinnert den Beobachter an seine eigene Vergänglichkeit. Zudem wird der Rezipient durch dieses Werk verängstigt, da hier ein unheimliches Wesen präsentiert wird, das in der realen Welt nicht existiert. Auch in *Militarismen* zeigt sich ein menschlich anmutendes Wesen, das (genauso

wie *Skyggen*) nicht der Realität entsprungen zu sein scheint. Die Schockwirkung von *Militarismen* ist aufgrund der brutalen Ausführung am größten. Der Rezipient erhält hier den Eindruck, er könne sich an dieser Figur verletzen, und wird durch ihre Größe und Präsenz beklemmenden Gefühlen ausgesetzt. Außerdem befindet sich der Betrachter ungefähr auf der Höhe der Toten zu Füßen des Kriegers und imaginiert möglicherweise, ein ähnliches Schicksal wie diese erleiden zu müssen.

Ein Mittel, um diese schockierende Wirkung zu erzielen, ist die Behandlung der Anatomie. Hansen Jacobsen zeigt zwar in allen seinen Werken, dass er in der Lage ist, anatomisch korrekt zu arbeiten, weicht allerdings bezüglich der Gesamtform immer mehr davon ab. Bei *Loke lænket til Klippeblokkene* ist die menschliche Anatomie korrekt, im Falle von *Skyggen* finden sich nur wenige anatomisch exakte Details, und *Militarismen* besitzt zwar eine an der menschlichen Anatomie orientierte Form, diese wird aber durch Geometrisierung und Abstrahierung verändert. Einige Details (wie die Totenköpfe) setzt Hansen Jacobsen jedoch auch bei *Militarismen* naturalistisch um. So demonstriert Hansen Jacobsen auch hier, dass er die Fähigkeit besitzt, naturalistische Formen zu gestalten.

Auch die Ponderation negiert Hansen Jacobsen zunehmend im Verlauf seines Schaffens. Eine ausgeglichene Verteilung der Körpermassen auf stützende Gliedmaßen ist in seinen Werken nicht zu finden. Wäre jedes Körpersegment mit seinem Schwerpunkt über dem anderen balanciert, würde dies der Dynamik entgegenstehen, die Hansen Jacobsens Figuren auszeichnet. Vor allem erreicht Hansen Jacobsen dadurch eine Abgrenzung von der klassizistischen Ausdrucksweise.³³¹ Durch die liegend gezeigten Gestalten von *Loke lænket til Klippeblokkerne* und *Skyggen* wird die Ponderation negiert, da ein exakter Ausgleich der Körpermassen normalerweise im Stand ausgeführt wird. Außerdem befinden sich beide Gestalten in einer in verschiedene Richtungen orientierten Bewegung. Eine klare Ausrichtung besitzt der Körper Lokis nicht, da er extrem verdreht ist. Bei *Skyggen* ist eine eindeutige Orientierung deshalb nicht vorhanden,

331 Es ist einzuwenden, dass auch in klassizistischen Skulpturen die Ponderation meist nicht vollständig besteht, sondern die Ausgeglichenheit häufig dem Kontrapost weicht. Dieser ergibt sich durch eine gegensätzliche Verschiebung der beiden Hüftknochen, wodurch ein Standbein und ein Spielbein der Figuren resultiert. Die Ponderation besteht in diesem Fall dennoch in einem ausreichenden Gleichgewicht, weshalb beispielsweise auch Thorvaldsens Figuren in dieser Haltung Ruhe und Statik ausstrahlen.

da sich die Gestalt durch ihren fließenden und raumumschließenden Charakter gänzlich in den sie umgebenden Raum öffnet. Im Falle von *Militarismen* treibt Hansen Jacobsen schließlich die Negierung der Ponderation auf die Spitze, indem er den Krieger in zurückgelehnter Haltung zeigt. Zudem lässt er dessen Füße in den Köpfen der Toten versinken. Ein ausgewogener Stand kann auf diese Weise nicht erzeugt werden, denn eine Gestalt ohne Füße kann nicht ausbalanciert auf diesen stehen.

Hansen Jacobsen bricht ebenfalls mit der klassischen Funktion eines Sockels in der Bildhauerkunst. Gewöhnlich repräsentiert das Postament die auf ihm befindliche Gestalt und dient dazu, diese zu erhöhen. Deshalb ist der Sockel in klassizistischen Skulpturen wichtig, da in diesen der Repräsentationsgedanke eine große Rolle spielt: Je größer die Entfernung vom Boden, desto bedeutender die dargestellte Figur. Einem Rahmen ähnlich verhindert der Sockel zudem, dass sich die Skulptur zu sehr in den realen Raum ausdehnt. In ideeller und tatsächlicher Hinsicht soll das Kunstwerk von dem Existenzraum des Betrachters getrennt werden. So wird neben der Verherrlichung der Gestalt durch das Postament Distanz zum Rezipienten erzeugt. Für die Figuren wird auf diese Weise ein eigener Raum geschaffen. Die Abbilder beispielsweise antiker Gottheiten werden auf diese Weise gepriesen und einer transzendenten Sphäre zugeordnet, zu welcher für den Rezipienten kein Zugang besteht.

Seit Rodins künstlerischem Wirken ist es strittig, wo der Sockel eines Kunstwerks beginnt und die Form des Protagonisten des Werks endet. Hansen Jacobsen geht auf ähnliche Weise vor wie Rodin: Er lässt seine Figuren aus dem Sockel hervorgehen, in ihn hineinwachsen und zeigt ihn immer als Teil der Figur und niemals von ihr abgegrenzt. Die Behandlung des Sockels ist ein geeignetes Mittel für den Künstler, um sich von dem klassizistischen Stil abzuwenden. Loki ist auf Gesteinsbrocken präsentiert und befindet sich unterhalb des Betrachters. Auch *Skyggen* kann von oben wahrgenommen werden, mehr noch geht der Sockel in Wellenformen in die Gestalt über und verschmilzt mit ihr. Dabei werden in allen drei Arbeiten inhaltliche Aspekte durch die Umsetzung des Sockels verdeutlicht. Eine Abgrenzung vom Rezipienten, wie sie in klassizistischen Werken erzielt wird, intendiert Hansen Jacobsen nicht. Stattdessen soll der Betrachter durch die Nähe, welche er zu der Figur hat, in das Gezeigte involviert werden. Bei Loki soll sich der

Rezipient als Teil der mythologischen Erzählung fühlen – er erhält den Eindruck, als wäre er bei der Fesselung des Gottes anwesend, und kann dessen Schmerzen mitfühlen. *Skyggen* erweckt in dem Betrachter den Eindruck, die Figur sei sein eigener Schatten und könne ihm folgen. Bei *Militarismen* baut Hansen Jacobsen den Sockel pyramidenförmig aus Totenköpfen auf. Dem Gedanken der Repräsentation von etwas Schönerem und Guten, dem der Sockel in klassizistischen Skulpturen folgt, widerspricht Hansen Jacobsen in seinen Arbeiten und negiert dies durch die Totenköpfe in *Militarismen* schließlich gänzlich.

Die drei hier vorgestellten Werke veranschaulichen unterschiedliche Facetten des künstlerischen Repertoires von Hansen Jacobsen. Teilweise zeigen sie eine Entwicklung hin zu fortschrittlicheren Stilelementen. Insgesamt sind seine Kunstwerke so unterschiedlich, dass sie nicht aus der Hand eines Künstlers zu stammen scheinen. Da Hansen Jacobsen je nach Thema seines Werks eine andere Form wählt, resultiert die unterschiedliche Form aus inhaltlichen Gesichtspunkten. Korrespondenzen ergeben sich zwischen den Arbeiten Rodins und Hansen Jacobsens, wie durch die vorgenommenen Werkvergleiche ersichtlich geworden ist. Ob Rodin als Protagonist des Pariser Kunstmilieus Hansen Jacobsens Formfindung auf den Weg bringt, soll abschließend durch einen Vergleich des Stils der beiden Bildhauer bestimmt werden.

6.2. Vergleich der Ausdrucksmittel von Niels Hansen Jacobsen und François Auguste René Rodin

Die Kunstgeschichtsschreibung bezeichnet Rodin als Schöpfer neuer bildhauerischer Formen und als den Überwinder der durch die Kunstakademien vorgeschriebenen Dogmatik. Rodin nimmt als erster Bildhauer malereitechnische Effekte in die plastische Gestaltungsweise auf. Er nutzt die sogenannte *valeur* oder die *modelé* und akzentuiert so die körperhafte Wirkung seiner Arbeiten und ihrer Silhouette.³³² Bei der *valeur* handelt es sich um den Licht- und Farbwert einer Figur, durch welchen ihr Verhältnis zum Hintergrund bestimmt wird. Je nachdem, ob die plastische Ausführung mit dem Hintergrund kontrastiert oder eine Einheit bildet,

³³² Vgl. Gülicher. S. 49f.

verändert sich ihre körperliche Wirkung. Die *modelé* bezeichnet die Konturlinie. Rodin zeigt oftmals keine geschlossene Umrisslinie, wie sie für klassizistische Arbeiten typisch ist, sondern lässt die Kontur offen. So verschwimmen das Werk und der umgebende Raum miteinander, was wiederum dazu beiträgt, dass Rodins Figuren als zum Existenzraum des Betrachters zugehörig empfunden werden.

Bei *Skyggen* beispielsweise geht Hansen Jacobsen ähnlich wie Rodin vor. Durch die Figur, welche keine geschlossene Kontur aufweist, und deren Form, die mit der Umgebung verschwimmt, erhält das Werk einen malerischen Charakter. Die körperhafte Wirkung wird durch die Licht- und Schattenwerte der Gestalt insofern aufgebaut, dass sie nur wenig Kontrast erzielt und in ihrer Gänze dunkel und schattenhaft wirkt, statt scharfe Schatten zu werfen. Zudem setzt Hansen Jacobsen plastisch um, was realiter nur in der Malerei und nicht innerhalb der Bildhauerei darstellbar ist, und personifiziert mit abstrakten Mitteln einen Schatten. Dieses Beispiel zeigt, dass Hansen Jacobsen Rodins aus der Malerei entlehene Methode fortführt und ihm auf diese Weise die haptisch fassbare Umsetzung eines nicht gegenständlichen Begriffs gelingt. Durch die Fokussierung auf die abstrakten Inhalte erreicht Hansen Jacobsen ein innovatives Formschaffen.

Als ein Novum, das Rodin in die Bildhauerkunst einführt, gilt, wie erwähnt, die Loslösung der Skulptur von ihrem Sockel und die damit einhergehende Auflösung der repräsentativen Funktion. In diesem Punkt fungiert Rodin als Vorbild für Hansen Jacobsen. So weisen die *Danaide* und *Skyggen* beispielsweise einen Sockel auf, der mit der Figur verschmilzt und nicht dazu dient, die Macht der dargestellten Gestalt hervorzuheben. Ebenfalls konzipieren Rodin und Hansen Jacobsen ihre Werke nicht mehr nur auf eine Schauseite hin, was einen Gegensatz zur klassizistischen Relieftheorie bedeutet. So sind die *Danaide* und *Skyggen* auch allansichtig konzipiert, wodurch der Betrachter dazu aufgerufen wird, das Werk zu umrunden. Das Moment der Dynamik kann als Grundessenz in dem bildhauerischen Schaffen beider Bildhauer gelten. Für beide Künstler ist nicht nur das physische „in Bewegung setzen“ des Betrachters wichtig. Vielmehr soll der Rezipient durch die Kunstwerke auch auf emotionaler Ebene aktiviert werden. Diese Wirkung wird unter anderem dadurch erzielt, dass die Arbeiten bewegt wirken und ihre Umgebung einbeziehen. Der Betrachter erhält dadurch den

Eindruck, dass das bildhauerische Werk nicht vom realen Raum und somit seiner Realität getrennt ist.

Die emotionale Aktivierung des Rezipienten erwirken die Künstler oftmals durch die Inszenierung „des Hässlichen“. Hansen Jacobsen schreckt nicht davor zurück, furchterregende Dinge (wie beispielsweise den Tod) dreidimensional umzusetzen. Dabei wählt er eine Form, die nicht als schön gilt, um die furchtbaren Inhalte auszudrücken. Vor allem durch *La belle Heaulmière* und *Skyggen* fällt auf, dass „die Hässlichkeit“ sich beiden Bildhauern als gestaltungswürdig erweist. *Skyggen* beispielsweise wirkt durch sein totenkopfgleiches Angesicht und seine lebensferne, deformierte äußere Erscheinung abstoßend und angsteinflößend. *La belle Heaulmière* präsentiert drastisch das Alter der Figur. Bei *Løke lænket til Klippeblokkerne* wird „das Hässliche“ nicht nur durch die Bestrafungssituation ausgedrückt, in der sich der Protagonist befindet, sondern auch durch die Tatsache, dass mit Loki ein Negativcharakter dargestellt wird. In der Arbeit *Militarismen* ist „das Hässliche“ schließlich am präsentesten, da hier ein grauenhafter Krieger gezeigt wird, dessen negative Charaktereigenschaften fokussiert werden. Nutzt der Rezipient sein sinnliches Wahrnehmungsvermögen und seine emotionale Erlebnisfähigkeit, wird er durch die Kunstwerke Hansen Jacobsens angerührt.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass Hansen Jacobsen „das Hässliche“ drastischer und häufiger in seinen Kunstwerken verarbeitet als Rodin. Beide Bildhauer deformieren die Natur, um einen starken Ausdruck zu erzielen: Die Akzentverschiebung auf die Wirkung des Werks ist in den Arbeiten beider Künstler gegenwärtig. Rodins expressive Gestaltungsweise kommt in seinem *Balzac* am stärksten zum Tragen. Expressivität lässt sich in allen hier vorgestellten Werken Hansen Jacobsens nachweisen. Hansen Jacobsen kommentiert die politische Situation in seinem Heimatland. Ein Beispiel soll verdeutlichen, auf welche Weise Rodin auf historische Begebenheiten rekurriert.

Exkurs *Les Bourgeois de Calais* (1885) von François Auguste René Rodin

Les Bourgeois de Calais (die Bürger von Calais) greift ein Ereignis der französischen Geschichte auf (vgl. Abb. 81). 1885 fertigt Rodin den ersten Entwurf

dieses Denkmals an. Die Vorlage für den Bronzeguss wird 1889 fertiggestellt, der Guss wird aus finanziellen Gründen erst 1895 ausgeführt. Das Kunstwerk illustriert, wie sechs Bürger der französischen Stadt Calais sich freiwillig für das Wohl der Allgemeinheit opfern wollen. Während des *La guerre de Cent Ans* (Hundertjährigen Kriegs) sollen sich diese Männer im Jahre 1347 barfuß und mit einem eigens um den Hals gelegten Strick freiwillig dem englischen König³³³ als Geiseln gestellt haben. Dieser beabsichtigt, sie hinrichten zu lassen; doch durch das Einschreiten der französischen Königin³³⁴ werden die Märtyrer gerettet. Rodin schildert hier eine politische Begebenheit, die mit starken Emotionen wie Angst, Mitleid und dem Willen, sich für sein Land zu opfern, verbunden ist. Die Kunstgeschichtsschreibung spricht außerdem davon, dass Rodin hier die Auffassung von Denkmälern demokratisiert. Er setzt mehrere Figuren um und verzichtet sowohl auf einen Sockel als auch auf eine Schauseite. Dies dient wiederum der Aufhebung der Distanz zum Rezipienten. Dieser soll das Schicksal der sechs Männer nachfühlen können und sich deshalb mit ihnen auf einer Ebene befinden. So wird durch die räumliche Nähe eine emotionale Nähe zu den Protagonisten des Kunstwerks erzielt. Rodin zeigt ohnmächtige Figuren, die sich und ihr Leben bereits aufgegeben haben. Dass hier Verzweiflung, Selbstaufgabe und Angst ausgedrückt werden, ist neu in der Historie von Denkmälern. Wie erwähnt, erfüllen die vor *Les Bourgeois de Calais* entstandenen Monumente meist den Zweck, Macht, Stärke und Unbesiegbarkeit zu repräsentieren. Vor allem die für den öffentlichen Raum bestimmten Heroendenkmäler sind hierfür prädestiniert. Rodin bricht nun in einigen seiner Arbeiten mit dem klassischen Heldenbegriff. In seinem Werk *Balzac* negiert er die Funktion eines Denkmals ebenfalls. Dies erreicht er, wie dargelegt, durch die Fokussierung auf die Privatheit seines Protagonisten. Rodin verzichtet demnach auf Kategorien, die einen öffentlichen Bürger oder einen Helden ausmachen und demonstriert seine Protagonisten in einer privaten Situation oder fokussiert deren verzweifelte Emotionen.

Anhand *Les Bourgeois de Calais* wird ersichtlich, dass politische Inhalte auch in dem Œuvre von Rodin eine Rolle spielen. Hansen Jacobsen intendiert anhand seines künstlerischen Wirkens, auf die Situation in seinem Heimatland

333 Eduard III. (1312-1377) von 1327 bis 1377 König von England.

334 Philippa von Hennegau (1311-1369).

einzuwirken. Ob auch Rodin beabsichtigt, in politischer Hinsicht etwas zu verändern, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden, da hierfür der Entstehungskontext der Kunstwerke Rodins genauer untersucht werden müsste.

Die Analyse macht deutlich, dass Hansen Jacobsen in seiner Formensprache von den ästhetischen Neuerungen Rodins inspiriert wird. Einige Aspekte, die Rodin als erster Bildhauer umsetzt und die für die moderne Bildhauerkunst als maßgeblich gelten, werden von Hansen Jacobsen nicht nur aufgegriffen, sondern fortgeführt. Hansen Jacobsen lässt in seinen Werken erkennen, dass er seinen eigenen Stil in Abhängigkeit des jeweiligen Sujets umsetzt. Auf diese Weise beschreitet Hansen Jacobsen stilistisch neue Wege und befreit sich gänzlich von herrschenden Konventionen – sei es im nationalen oder internationalen Kontext. Dennoch ist die internationale kunsthistorische Forschung nicht auf ihn aufmerksam geworden. In den vereinzelt dänischen Publikationen, die Hansen Jacobsen erwähnen, wird der Bildhauer als ein Vertreter des Symbolismus bezeichnet, weshalb nun ein kurzer Blick auf diese Stilepoche erfolgen soll.

6.3. Hansen Jacobsen und der Symbolismus

Ab circa 1880 versuchen die Symbolisten in Frankreich nicht mehr die Alltagswelt auf naturalistische Weise darzustellen, sondern innere Wirklichkeiten wiederzugeben.³³⁵ Diese Künstler widmen sich den Teilen der Realität, die nur durch unbewusste Prozesse erfahrbar sind. Da sich ihr künstlerischer Ausdruck an unbestimmten Phänomenen orientiert, bleibt er ebenfalls unkonkret. Der französische Dichter Jean Moréas (1856-1910) verfasst im Jahre 1886 das sogenannte „Symbolistische Manifest“. Hier definiert er: „Die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, eine Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszusprechen“. Die formale Ausführung ist deshalb so offen gestaltet, da sie Interpretationen zulässt. Der Betrachter soll die erfahrbare Realität hinterfragen und schließlich durch die Reflexion, die durch das

³³⁵ Vgl. Ormiston, Rosalind: *Moderne Kunst. Die 50 wichtigsten Stilrichtungen*. München 2014. S. 34.

symbolistische Kunstwerk angeregt wird, zu einer tieferen Einsicht in seine persönliche Seelenwelt gelangen.

Der dänische Kunsthistoriker Henrik Wivel bezeichnet Hansen Jacobsen als Teil der symbolistischen Strömung.³³⁶ Hansen Jacobsens Atelier in Paris nennt Wivel den Ausgangspunkt einer heroischen Formensprache: „Det handlede om frigørelse, vækst og sprængning. Af selvet og af samfundet. En ny moral og et nyt menneske skulle artikuleres i form og tanke.“³³⁷ So stellt Wivel fest, dass Hansen Jacobsen ein neues Menschenbild artikuliert. Über die dänischen Künstler, die sich bei Hansen Jacobsen treffen, sagt Wivel: „De var alle inficeret af en idealisme, der både kunstnerisk og menneskeligt byggede på forestillingen om åndens frigørelse. [...] [K]unsten satte af mod det evige og universelle.“³³⁸ Dem Ewigen und Universalen, wie Wivel es nennt, wird durch die Kunst der dänischen Symbolisten Ausdruck verliehen, um den Geist zu befreien. Die Artikulation eines neuen Menschenbildes zielt hier demnach nicht darauf ab, die Gesellschaft zu verändern. Stattdessen soll die eigene Persönlichkeit durch das Nachdenken über die Ewigkeit befreit werden.

Eben dies trifft nach meiner Ansicht auf Hansen Jacobsens Kunst nicht zu. Zwar verleiht er seinen Sujets durchaus eine außerhalb ihrer selbst liegende Bedeutung, aber er verwendet die heroische Formensprache seiner Kunstwerke nicht, um einen neuen Menschen zu artikulieren, dessen Geist befreit ist. Wivel erkennt nicht, dass sich anhand der Artikulation neuer Vorstellungen in Hansen Jacobsens Werken gesellschaftsverändernde Prozesse ergeben sollen. Hansen Jacobsens Ziel ist nicht, dass die Betrachter seiner Werke ihre persönliche Seelenwelt und die Realität in der sie leben, beleuchten. Anders als in symbolistischer Kunst wird das Kunstwerk von Hansen Jacobsen nicht als Mittler zwischen einer tieferen Wirklichkeit und der realen Welt verwendet. Seine Werke kritisieren anhand ihrer Inhalte und ihrer drastischen formalen Ausführung die aktuelle Politik. Seine Ausdrucksweise ist deshalb heterogener und expressiver als die der Symbolisten.

336 Vgl. Wivel, Henrik: Ny dansk kunsthistorie. Symbolisme og impressionisme. Kopenhagen 1994. S. 123.

337 Wivel, Henrik: Ny dansk kunsthistorie. Symbolisme og impressionisme. Kopenhagen 1994. S. 123. „Es ging um Befreiung, Wachstum und Sprengung. Des Selbsts und der Gesellschaft. Eine neue Moral und ein neuer Mensch sollten in Form und Gedanken artikuliert werden.“

338 Ebd. S. 123. „Sie waren alle infiziert von einem Idealismus, der sowohl künstlerisch als auch menschlich auf der Vorstellung fußte, den Geist zu befreien. [...] Die Kunst war auf dem Weg in Richtung des Ewigen und des Universalen.“

Wie Wivel beschreibt auch der dänische Kunsthistoriker Sigurd Schultz, dass Hansen Jacobsen dem Symbolismus zuzuordnen ist. Zudem datiert er den sogenannten Generationswechsel (*Generationskifte*) in der dänischen bildenden Kunst in das Jahr 1910.³³⁹ Er geht davon aus, dass sich zu dieser Zeit die Ideale ändern, während alles künstlerische Schaffen davor noch an Thorvaldsens Klassizismus orientiert gewesen sei und moderne Kunstformen auch in der Malerei nicht zum Tragen gekommen seien. Den französischen Einfluss nennt Schultz als für die Kunst der Malerei zu dieser Zeit maßgeblich. Diese Einflussnahme habe schließlich dazu geführt, dass sich ab 1910 expressionistische und kubistische Formen in Dänemark ausprägen. Zu dieser Zeit beginne in der Malerei eine neue Formfindung, die sich in den darauffolgenden Jahren auch auf die Bildhauerkunst ausweite. Allerdings würden neue Formen in der Bildhauerei nie wirklich Fuß in Dänemark fassen.³⁴⁰ Den neuen Stil, den Hansen Jacobsen bereits um die Jahrhundertwende etabliert, verkennt Schultz demnach. Dass sich bereits in Hansen Jacobsens *Militarismen* expressionistische und kubistische Formen finden lassen, thematisiert Schultz nicht.

Erst im Jahre 1963 fällt dem dänischen Maler, Bildhauer und Autor Asger Oluf Jorn (1914 – 1973) auf, wie fortschrittlich Hansen Jacobsens Ästhetik ist. Jorn ist Mitbegründer der COBRA Gruppe, einer Vereinigung von avantgardistischen Künstlern. Diese treten nach dem Zweiten Weltkrieg für die Freiheit der Farbe und Form ein. Anhand einer abstrakten Formensprache kritisieren sie die westliche Gesellschaft. Laut Rudolf Broby-Johansen hat Asger Jorn konstatiert: "Hansen Jacobsen var en pioner. Han tog konsekvensen af Rodins impressionistiske modellering og arbejdede i sine skulpturer med den konkav-konvekse form, som foregriber alt det, som kubsimen senere interesserede sig for."³⁴¹ Erst Asger Jorn – als Vertreter der dänischen Avantgarde – erkennt, dass Hansen Jacobsen anhand seiner Formen der kubistischen Stilrichtung vorgreift.

339 Vgl. Schultz, Sigurd: Nyere dansk billedhuggerkunst. Frau Niels Skovgaard til Jais Nielsen. Kopenhagen 1939. S. 11.

340 Vgl. ebd. S. 12. Die Publikation von Schultz ist im Jahre 1939 erschienen, bis dahin wird demnach davon ausgegangen, dass die Moderne die Bildhauerkunst in Dänemark nie erreicht.

341 Zitiert nach: Broby-Johansen, Rudolf: Med Broby i Syd-Jylland: fra Kongeåen til Skjern Å. Ribe 1983. S. 59. „Hansen Jacobsen war ein Pionier. Er zog die Konsequenz aus Rodins impressionistischer Modellierweise und arbeitete in seinen Skulpturen mit der konkav-konvexen Form, die allem vorgriff, wofür sich später der Kubismus interessierte.“

Fortschritt wird häufig nur im Rückblick sichtbar. Hansen Jacobsens Formen weichen in solchem Maß von der gängigen Ausdrucksweise seiner Zeit ab, dass ihre ästhetischen Neuerungen nicht erkannt werden. Seine Innovativität kann als Grund dafür gelten, dass Hansen Jacobsen nur wenig Reputation erfahren hat. Als er beispielsweise *Militarismen* im Jahre 1900 auf der Weltausstellung in Paris ausstellen möchte, lehnt ihn das Komitee ab.³⁴² Das Werk wird womöglich abgewiesen, da seine Formen keinerlei Entsprechung mit den Idealen der Zeit hat. Rodin dagegen lässt die aktuellen Stilformen noch so weit erkennen, dass seine Rezipienten seine formalen Neuerungen als solche verstehen können. Die Abweichung von gängigen ästhetischen Schemata ist in Dänemark noch problematischer als in Paris. Da in dem Bewusstsein der Dänen Thorvaldsens Stil und Erfolg so stark verankert ist, wird eine Abkehr von dessen Formensprache um 1900 dort nicht befürwortet. Deshalb erfährt Hansen Jacobsens Kunst auch in Kopenhagen wenig Achtung. Nur in dem regionalen Kontext in Vejen wird er (vor allem aufgrund seiner Persönlichkeit und weil hier der politische Subtext seiner Werke verstanden wird und gewünscht ist) beachtet.

7. Fazit: Hansen Jacobsens politische Kunst

Hansen Jacobsen widersetzt sich dem bestehenden Formenkanon der bildenden Kunst und kritisiert die politische Situation in Dänemark um 1900. Mit heutigem Kenntnisstand lässt sich feststellen, dass der Bildhauer in ästhetischer Hinsicht der künstlerischen Entwicklung vorgreift. Vor allem die Formen von *Militarismen* sind als fortschrittlich zu beurteilen, da dieses Werk bereits 1898 eine expressionistische Darstellungsweise aufweist. Auch *Skyggen* kann aufgrund des hohen Abstraktionsniveaus als innovatives Kunstwerk gelten. Besonders veranschaulichen diese beiden Hauptwerke, dass Hansen Jacobsen in seinem Kunstschaffen progressiv agiert. Den Bruch mit der künstlerischen Tradition vollzieht Hansen Jacobsen bereits in seiner ersten Großplastik *Løke lænket til Klippeblokkerne*, indem er sich gegen die an der Akademie gängige klassizistische Formensprache wendet. Aufgrund ihrer Neuerungen stellen die Werke Hansen

³⁴² Vgl. Schultz, Sigurd: Nyere dansk billedhuggerkunst. Frau Niels Skovgaard til Jais Nielsen. Kopenhagen 1939. S. 11.

Jacobsens einen Kontrast zu dem durch Thorvaldsens Wirken bestehenden klassizistischen Formenmonopol in Dänemark dar.

Hansen Jacobsen geht nicht nur formal neue Wege, sondern widmet sich auch unkonventionellen Sujets. In seinem Œuvre greift der Bildhauer auf die nordische Mythologie zurück. Dieser Themenkreis dient zur Stabilisierung und Vermittlung politischer Ideen. Im Sinne Grundtvigs knüpft Hansen Jacobsen auf diese Weise an eine vermeintlich bessere dänische Vergangenheit an. Zudem bezieht sich Hansen Jacobsen auf Andersen oder andere erfolgreiche dänische Autoren, deren Erfolg geeignet ist, die Dänische Kultur als wertvoll zu skizzieren und sie von der Deutschen abzugrenzen.

Hansen Jacobsens Kunst hat eine politische Dimension. Diese Ebene wird durch die Themen, die der Künstler wählt und anhand der Formen, die diese Inhalte verdeutlichen, sichtbar. Da Hansen Jacobsen die Form nach den zu vermittelnden Inhalten ausrichtet, ist sein Stil heterogen. Hansen Jacobsen will sowohl neue Formen erschaffen als auch eine politische Aussage erzielen: Der formalästhetische Anspruch und die politische Kritik haben in seinen Werken den gleichen Stellenwert. Der Bildhauer erreicht auf diese Weise eine Synthese von gesellschaftlichem Engagement und ästhetischer Qualität seiner Kunst.

Die Haltung, die sich hinter Hansen Jacobsens Ästhetik verbirgt, ist dabei sehr konkret: Protest gegen die erfolgte Grenzverschiebung und den damit einhergehenden Identitätsverlust der Dänen. Er teilt das politische Schicksal seiner zeitgenössischen dänischen Rezipienten. So findet Hansen Jacobsen künstlerische Möglichkeiten für seinen persönlichen Protest.

In Deutschland ist kaum bekannt, dass das Verhältnis zu Dänemark historisch von politischen Spannungen gezeichnet ist. Die Niederlage im Zweiten Deutsch-Dänischen Krieg bedeutet für Dänemark einen großen Verlust. Die Auseinandersetzung mit den Werken Hansen Jacobsens verdeutlicht, dass das friedliche nachbarschaftliche Verhältnis der beiden Länder keine Selbstverständlichkeit ist.

Die Frage, ob die Werke Hansen Jacobsens einen gesellschaftlichen Einfluss hatten bzw. eine Einflussnahme auf die Politik in Dänemark erzielen konnten, muss

unbeantwortet bleiben. Bei vorliegender Arbeit handelt es sich um eine produktionsästhetische Untersuchung, die auf die ästhetische Wirkung eingeht, welche den Kunstwerken inhärent ist, und nicht um eine rezeptionsästhetische Analyse. Wünschenswert wäre, dass sich an vorliegende Untersuchung eine Diskussion anschließt, die der Frage nachgeht, inwieweit künstlerisches Handeln identitätspolitische Veränderungen nach sich ziehen kann. Eine solche Untersuchung würde einen Beitrag zu dem bestehenden Diskurs um Ästhetik, Kunst, Politik und Identität leisten.

Eine zukünftige stilistische Analyse des Gesamtwerks Hansen Jacobsens würde weitere Erkenntnisse hinsichtlich seiner formalen Innovationen liefern. Hier sind bei allen angesprochenen Werken neue Stilelemente aufgefallen. Dies spricht dafür, dass eine formale Untersuchung weiterer Werke Hansen Jacobsens lohnenswert wäre. Es wäre wünschenswert, dass nicht nur ausgewählte Werke, sondern alle seine Arbeiten untersucht werden. Da sein Œuvre nur marginal erforscht ist, müsste hierfür zunächst ein Werkregister erstellt werden, das eine Grundlage für die kunsthistorische Analyse der einzelnen Werke bilden würde.

8. Abstract

Das Wirken des dänischen Bildhauers Niels Hansen Jacobsen (1861-1941) fällt in eine Zeit politischer Wirrungen infolge der Deutsch-Dänischen Kriege 1848-1850 und 1864. Dänemark unterliegt 1864 im Zweiten Deutsch-Dänischen Krieg, welcher im Namen des Deutschen Bundes gemeinsam von Preußen und Österreich gegen Dänemark geführt wird. Die Niederlage bedeutet das Ende des dänischen Gesamtstaats und Dänemark muss die Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg an Deutschland abtreten. Im nördlichen Schleswig gerät die dänischsprachige Bevölkerung dadurch unter preußische Herrschaft. Hat man hier zuvor bereitwillig geistesgeschichtliche und künstlerische deutsche Strömungen adaptiert, tritt nun eine politisch motivierte Abgrenzung von Deutschland auf.

Die Spannungen zwischen Dänemark und Deutschland äußern sich auch in den Kunstwerken Hansen Jacobsens. Zu seinem künstlerischen Gesamtwerk zählen unter anderem Großplastiken, von denen eine Auswahl in der vorliegenden Arbeit vorgestellt wird, um sein Œuvre zu charakterisieren und in den kulturellen und politischen Kontext seiner Zeit zu setzen. Stilistisch und thematisch unterscheiden sich diese Werke von dem Gros der dänischen Bildhauerei um die Jahrhundertwende: Hansen Jacobsen orientiert sich nicht an der kanonisierten klassizistischen Formensprache des einflussreichen dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen (1770-1844), sondern entwickelt seinen eigenen Stil. Er wendet sich stilistisch gegen die klassizistische Tradition, um sich von Deutschland abzugrenzen und sich gegen die Verschiebung der Landesgrenze auszusprechen. Mit demselben Ziel wählt er oftmals die nordische Mythologie als Themengrundlage und intendiert eine Einflussnahme auf das politische Zeitgeschehen anhand seiner Kunstwerke. Dabei richtet er seine expressive Formensprache nach den zu vermittelnden Inhalten aus. Der kompromisslose Stil und die Sujets werden in den Kunstwerken Hansen Jacobsens zu Werkzeugen politischer Kritik.

9. Anhang

9.1 Bibliographie

Abildgaard, Hanne: Dialog med klassicismen. Thorvaldsen og nogle nulevende kunstnere. In: Thorvaldsens Museum [Hg.]: Meddelelser fra Thorvaldsens Museum. København 1989. 339-352.

Adriansen, Inge: Der Dreijährige Krieg – ein Bürgerkrieg im dänisch-deutschen Gesamtstaat. In: Stolz, Gerd [Hg.]: Die schleswig-holsteinische Erhebung. Die nationale Auseinandersetzung in und um Schleswig-Holstein von 1848/51. Husum 1996. 184-191.

Adriansen, Inge: Erindringssteder I Danmark. Monumenter, mindesmærker, mødesteder. København 2010. [Kurztitel: Adriansen]

Alkærsig, Søren: Vejen Kunstmuseum. En Vejledning for Besøgende. Vejen 1935. [Kurztitel: Alkærsig]³⁴³

Allchin, Arthur Macdonald: N. F. S. Grundtvig. An Introduction to his Life and Work. Aarhus 1997.

Altmann, Lothar: Japanische Malerei und Grafik. In: Altmann, Lothar [Hg.]: Knauer's Lexikon Malerei und Grafik. Germering 2004. 295-296.

Andersen, Hans Christian: Historien om en moder. In: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab [Hg.]: Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I. København 2003. 443-448.

³⁴³ Kurztitel werden vergeben, wenn die Publikation mehr als zweimal an unterschiedlichen Stellen zitiert wird. Bei der ersten Angabe des gesamten Titels wird der Kurztitel in eckigen Klammern angegeben. Wird derselbe Text aufeinanderfolgend zitiert, wird kein Kurztitel, sondern die Abkürzung ebd. verwendet.

Andersen, Hans Christian: Holger Danske. In: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab [Hg.]: Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I. Kopenhagen 2003. 362-365.

Andersen, Hans Christian: Skyggen. In: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab [Hg.]: Andersen. H. C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I. Kopenhagen 2003. 411-421.

Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 2016.

Arendt, Hannah: Einführung in die Politik II. In: Ludtz, Ursula [Hg.]: Hannah Arendt. Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß. München 1993. 28-136.

Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. I. Antisemitismus. II. Imperialismus. III. Totale Herrschaft. München 1986.

Assmann, Aleida und Jan Assmann: Mythos. In: Cancik, Hubert [u.a.] [Hg.]: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Band IV. Kultbild – Rolle. Stuttgart 1998. 179-200.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. In: Assmann, Jan [Hg.]: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen. München 2006. 67–75.

Ayyash, Lorenz Abdu und Anne-Sophie Friedel: Kulturpolitik kann Räume schaffen – ein Gespräch mit Shermin Langhoff. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 66. 2016. 3-7.

Bagge, Poul: Nationalisme og nationalfølelse i Danmark omkring 1900. In: Feldbæk, Ole [Hg.]: Dansk Identitetshistorie 3. Folkets Danmark 1848-1940. Kopenhagen 1992. 443-511. [Kurztitel: Bagge]

Bagge, Sverre: Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in and Norway c. 1800-1860. In: Geary, Patrick J. [Hg.]: *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*. Leiden/Boston 2013. 71-88.

Becker-Christensen, Henrik: *Skandinaviske drømme og politiske realiteter: den politiske skandinavisme i Danmark 1830-1850*. Århus 1981.

Beckett, Francis: Billedhuggeren Niels Hansen-Jacobsen. In: Garde, Axel [u.a.] [Hg.]: *Tilskueren. Maanedsskrift for Literatur, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer*. København 1901. 886-892.

Bencard, Ernst Jonas: Det sløve og det vilde. Modernitetens kriseformer i den post-thorvaldsenske skulptur i Danmark. In: *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek* 1997. 152-169. S. 167.

Bencard, Ernst Jonas: Generationen uden egenskaber. In: Bencard, Ernst Jonas und Stig Miss [Hg.]: *Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900*. København 2002. 9-35.

Bencard, Ernst Jonas und Flemming Friborg: Indledning. In: Bencard, Ernst Jonas und Flemming Friborg [Hg.]: *Dansk Skulptur omkring 1900*. Ny Carlsberg Glyptotek. København 1995. 7-23.

Birkedal Hartmann, Jørgen: *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*. Tübingen 1979.

Bott, Gerhard: Vorwort. In: Bott, Gerhard [Hg.]: *Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen*. Köln 1977. 7-8.

Bott, Gerhard und Heinz Spielmann: Vorwort. In: Bott, Gerhard und Heinz Spielmann [Hg.]: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg 1992. 7-15.

Broby-Johansen, Rudolf: Med Broby i Syd-Jylland: fra Kongeåen til Skjern Å. Ribe 1983.

Burg, Hermann: Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Wien 1915.

Buurgaard, Lise und Agner Frandsen: Træet i stenen. Niels Hansen Jacobsens Grav- og Mindesten. Ribe 1989. [Kurztitel: Buurgaard]

Christiansen, Niels Finn: Folkets dankhed 1864-1920. In: Lundgreen-Nielsen, Flemming [Hg.]: På sporet af dansk identitet. København 1992. 153-205.

Coates, Anthony Joseph: The Ethics of War. Manchester 1997.

Cottingham, David: Kunst basics Kubismus. Ostfildern-Ruit 2002.

Deutsche Bibelgesellschaft [Hg.]: Basisbibel. Das Neue Testament und die Psalmen. Stuttgart 2012.

Drees, Jan: Thorvaldsen und die Herzogtümer Schleswig und Holstein. Aspekte der wechselseitigen Beziehungen. In: Bott, Gerhard und Heinz Spielmann [Hg.]: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg 1992. 105-126.

Duclert, Vincent: Die Dreyfus-Affäre. Militärwahn, Republikenfeindschaft, Judenhaß. Berlin 1994. [Kurztitel: Duclert]

Dürre, Stefan: Seemanns Lexikon der Skulptur. Bildhauer, Epochen, Themen, Techniken. Leipzig 2007.

Fabricius Hansen, Maria: Ideens skulpturelle form. In: Bencard, Ernst Jonas [u.a.] [Hg.]: Kunstværkets krav: Til Erik Fischer. København 1990. 169-178.

Fabricius Hansen, Maria: Niels Hansen Jacobsens Skulptur og Keramik. In: Vejen Kunstmuseum [Hg.]: Katalog over samlingen. Vejen 1991. 11-20. [Kurztitel: Fabricius Hansen]

Faulkes, Anthony [Hg.]: Snorri Sturluson. Edda. Prologue and Gylfaginning. London 2005. [Kurztitel: Faulkes]

Feldbæk, Ole: Dansk Identitetshistorie. In: Feldbæk, Ole [Hg.]: Dansk Identitetshistorie 1. Fædreland og modersmål 1536-1789. København 1991. 8-15.

Frandsen, Steen Bo: Politische Kreuzungen. In: Henningsen, Bernd [u.a.] [Hg.]: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. Berlin 1997. 157-160.

Friborg, Flemming: Fra myte til psyke. 1870-1910. In: Bogh, Mikkel [u.a.] [Hg.]: Dansk skulptur i 125 år. København 1996. 14-97.

Fuchs, Eckhardt und Günther Fuchs: „J'accuse“ Zur Affäre Dreyfus. Mainz 1994.

Fuchs, Konrad und Heribert Raab [Hg.]: Wörterbuch zur Geschichte. München 2002.

Ganteführer-Trier, Anne: Kubismus. Köln 2009.

Gohr, Siegfried: Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen. In: Bott, Gerhard [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Köln 1977. 343-365.

Gohr, Siegfried: Katalog der Skulpturen. In: Bott, Gerhard [Hg.]: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Köln 1977. 93-261.

Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Af Danskeren I 1848. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter IX. Kopenhagen 1909. 97-174.

Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Af Danskeren II 1849. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter IX. Kopenhagen 1909. 175-220.

Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Den danske Sag I-V 1855. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter X. Kopenhagen 1909. 39-67.

Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Nordens Mytologi 1808. In: Begtrup, Holger [Hg.]: Nik. Fred. Sev. Grundtvigs Udvalgte Skrifter I. Kopenhagen 1904. 241-372.

Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: Om indretning af sorø akademi til en folkelig højskole. In: Slumstrup, Finn [u.a.] [Hg.]: Grundtvigs oplysningstanker og vor tid. Jelling 1983. 60-67.

Gülicher, Nina: Plastisches Material und Animation. In: Krause-Wahl, Antje [u.a.] [Hg.]: Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Bielefeld 2006. 36-51.
[Kurztitel: Gülicher]

Hannover, Emil: Thorvaldsens værker. Kopenhagen 1907.

Hannover, Emil: Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907.

Hansen, Olaf Jonas: Den ældre Edda. Kopenhagen 1911.

Himmelheber, Irmtraud: Meisterwerke der oberrheinischen Kunst des Mittelalters. Honnef 1959.

Hjort, Øystein: Hansen Jacobsens Militarismen. In: Hjort, Øystein und Stig Brøgger [Hg.]: Enten Eller. Sophienholm 1981. 82-92. [Kurztitel: Hjort]

Holsten, Siegmund: Allegorische Darstellungen des Krieges. 1870-1918. Passau 1976.

Johansen, Peter: Nordisk oldtid og dansk kunst. Kopenhagen 1907.

Juul Holm, Rasmus: Oprettelsen af Vejen Kunstmuseum. Et eksempel på kultur og mentalitet i Vejen i starten af det 20. århundrede. In: Kieffer-Olsen Jakob und Morten Søvsø [Hg.]: Mark og Montre. Haderslev 2005. 76-92. [Kurztitel: Juul Holm]

Krause, Arnulf [Hg.]: Die Edda des Snorri Sturluson. Stuttgart 1997.

Krause, Arnulf: Gylfis Täuschung. In: Krause, Arnulf [Hg.]: Reclams Lexikon der germanischen Mythologie und Heldensage. Stuttgart 2010. 106-107.

Krause, Arnulf: Loki. In: Krause, Arnulf [Hg.]: Reclams Lexikon der germanischen Mythologie und Heldensage. Stuttgart 2010. 169-173.

La Cour Pedersen, Georgia: Skibelund og dets Mindesmærker. Kolding 1935. [Kurztitel: La Cour Pedersen]

Larsson, Lars Olof: Über den schwierigen Umgang mit den nordischen Göttern. In: Müller-Wille, Michael und Lars Olof Larsson [Hg.]: Tiere. Menschen. Götter. Wikingerzeitliche Kunststile und ihre neuzeitliche Rezeption. Göttingen 2001. 9-38.

Ljøgodt, Knut: Northern gods in Marble. The Romantic Rediscovery of Norse Mythology. In: Romantik. Journal for the studies of romanticisms 1. 2012. 141-165.

Lönnroth, Lars: Fenrisulven på Vallekilde. In: Lönnroth, Lars: Skaldemjödets i berget: essayer om fornisländsk ordkonst och dess återanvändning i nutiden. Stockholm 1996. 146-168.

Lönnroth, Lars: „Frihed for Loke såvel som for Thor“. Den nordiska mytologin som politisk redskap I grundtvigiansk bonde- og folkehøgskolemiljø. Aalborg 1979. [Kurztitel: Lönnroth]

Lönnroth, Lars: The Academy of Odin: Grundtvig's political instrumentalization of old Norse mythology. In: Weber, Gerd Wolfgang [Hg.]: Idee. Gestalt. Geschichte. Festschrift Klaus von See. Odense 1988. 339-354.

Lundgreen-Nielsen, Flemming: Grundtvig og danskhed. In: Feldbæk, Ole [Hg.]: Dansk Identitetshistorie 3. Folkets Danmark 1848-1940. København 1992. 9-187. [Kurztitel: Lundgreen-Nielsen 1992]

Lundgreen-Nielsen, Flemming: N .F. S. Grundtvig und die beiden Eddas. Forschung und Deutung – Nachdichtung – Anwendung – Rezeption. In: Schulz, Katja [Hg.]: Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption. Heidelberg 2011. 11-30. [Kurztitel: Lundgreen-Nielsen 2011]

Meincke, Inga: Vox Viva. Die „wahre Aufklärung“ des Dänen Nikolaj Frederik Severin Grundtvig. Heidelberg 2000.

Mense, Thomas: Kritik des Nationalismus. Stuttgart 2016.

Mildenberger, Hermann: Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie. In: Bott, Gerhard und Heinz Spielmann [Hg.]: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg 1992. 189-201.

Miss, Stig: Forord. In: Bencard, Ernst Jonas und Stig Miss [Hg.]: Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900. Kopenhagen 2002. 6-8.

Miss, Stig: Hovedstrømninger. I opfattelsen af Thorvaldsen i anden halvdel af 1800-tallet. In: Bencard, Ernst Jonas und Stig Miss [Hg.]: Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850-1900. Kopenhagen 2002. 71-86.

Mortensen, Niels Theodor: Billedhuggeren Niels Hansen Jacobsen. Odense 1945.

Murr, Josef: Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie. Groningen 1969.

Mylius-Erichsen, Ludvig: Billedhugger Niels Hansen Jacobsen. In: Mylius-Erichsen, Ludvig [u.a.] [Hg.]: Vagten. Tidsskrift for Litteratur, Kunst, Videnskab, Politik. Kopenhagen 1899-1900. 387-402. [Kurztitel: Mylius-Erichsen]

Néret, Gilles: Rodin. Skulpturen und Zeichnungen. Köln 2007.

Nielsen, Teresa: De Frie Billedhuggere. Vejen 1996.

Nielsen, Teresa: Hansen Jacobsen. Billedhugger Niels Hansen Jacobsen. 2011. [Kurztitel: Nielsen]

Nielsen, Teresa: Jens Lund, Niels Hansen Jacobsen og Vejen Kunstmuseum. In: Nielsen, Teresa [Hg.]: Jens Lund. Mesterlige art nouveau arabesker. Vejen 2014. 47-60.

Nielsen, Teresa: Skibelund Krat – Vejen By. Vejen 2012. Faltbroschüre zur Stätte *Skibelund Krat*.

Nykjær, Mogens: Kundskabens billeder. Motiver i dansk kunst fra Eckersberg til Hammershøi. Aarhus 1991.

Ormiston, Rosalind: Moderne Kunst. Die 50 wichtigsten Stilrichtungen. München 2014.

Ortwin Rave, Paul: Thorvaldsen. Berlin 1947.

Øhrgaard, Per: Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz. Dänemark und Deutschland nach der Auseinandersetzung um Schleswig und Holstein. In: Henningsen, Bernd [Hg.]: Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert. Berlin 2000. 219-240.

Østergaard, Uffe: Die Geburt der modernen Nationalstaaten in Nordeuropa. In: Henningsen, Bernd [u.a.] [Hg.]: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. Berlin 1997. 161-163.

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: E. Kaemmerling [Hg.]: Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Band 1: Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln 1994. 207–225.

Patrino, Stefanie: Licht und Schatten. In: Ecker, Bogomir [u.a.] [Hg.]: Nur Skulptur! Kunsthalle Mannheim. Mannheim 2013. 84.

Paul, Fritz: Gotizismus. In: Reallexikon der germanischen Altertumskunde 12. Berlin/New York 1998. 461-466.

Pickles, Tim: Malta 1565. Last Battle of the Crusades. Osprey 1998.

Rerup, Lorenz: Der Konflikt 1848/1864 – Schleswig und Holstein als Mittel zum Zweck. In: Henningsen, Bernd [u.a.] [Hg.]: Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914. Berlin 1997. 164-166.

Rømer, Jørgen: Jens Lund. In: Vejen Kunstmuseum [Hg.]: Katalog over samlingen. Vejen 1991. 55-61. [Kurztitel: Rømer]

Rømer, Jørgen: Vejen Kunstmuseum. In: Vejen Kunstmuseum [Hg.]: Katalog over samlingen. Vejen 1991. 6-10.

Salling, Emma: Akademiet i København mellem det hjemlige og det internationale. In: Weibull Jörgen und Per Jonas Nordhagen [Hg.]: Natur och nationalität. Wiken 1992. 74-99.

Schultz, Sigurd: Nyere dansk Billedhuggerkunst. Kopenhagen 1929.

Skou, Kaare Richardt: Skandinavisme. In: Skou, Kaare Richardt [Hg.]: Dansk Politik A-Å. Leksikon. Kopenhagen 2007. 643.

Skovgaard-Petersen, Vagn: Danmarks historie. Tiden 1814-1864. Kopenhagen 1985.

Sneum, Gunnar: Guldhornene den hedenske billedbibel. Kopenhagen 1982.

Tesan, Harald: Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom. Köln 1998.

Trier, Eduard: Figur und Raum. Die Skulptur des 20. Jahrhunderts. Berlin 1960.

Voss, Knud: Dansk kunst historie. Billedkunst og skulptur. Friluftsstudie og virkelighedsskildring 1850-1900. Kopenhagen 1974.

Wette, Wolfram: Der Militarismus und die deutschen Kriege. In: Wette, Wolfram [Hg.]: Schule der Gewalt. Militarismus in Deutschland 1871-1945. Berlin 2005. 9-30.

Wette, Wolfram: Vorwort. In: Wette, Wolfram [Hg.]: Schule der Gewalt. Militarismus in Deutschland 1871-1945. Berlin 2005. 2.

Wilson, David: Vikings and Gods in European Art. Højberg 1997.

Wivel, Henrik: Ny dansk kunsthistorie. Symbolisme og impressionisme. Kopenhagen 1994.

Zernack, Julia: Nordische Mythen und Edda-Zitate im Dienst von Politik und Propaganda. In: Schulz, Katja [Hg.]: Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption. Heidelberg 2011. 143-186. [Kurztitel: Zernack]

Internetquellen

<http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/danish-golden-age-an-international-perspective> [Letzter Zugriff 01.09.2017]

<http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/nordisk-mytologi> [Letzter Zugriff 01.09.2017]

<http://blog.staedelmuseum.de/neu-im-staedel-die-skulptur-aetas-aurea-von-medardo-rosso/> [Letzter Zugriff 25.07.2017]

<http://denfrie.dk/om-os/om-den-frie/> [Letzter Zugriff 31.08.2018]

<http://pji.dk/minde/> [Letzter Zugriff 17.08.2015]

<http://product-finder.basf.com/group/corporate/product-finder/de/brand/BASOTECT> [Letzter Zugriff 11.09.2017]

<http://tilbygningen.dk/skulpturstudier/artikler/dansk-skulptur-i-nationalistisk-perspektiv> [Letzter Zugriff 11.09.2017]

<http://vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/HansenJacobsen/langbiografi.html> [Letzter Zugriff 22.11.2010]

<http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/skulpturer2013/voelven.html> [Letzter Zugriff 22.11.2010]

<http://www.askov-hojskole.dk/yderste-menupunkt/om-askov/historie/> [Letzter Zugriff 12.02.2014]

<http://www.forum-historicum.de/pickelhaube-und-stahlhelm.html> [Letzter Zugriff 20.04.2017]

<http://www.graenseforeningen.dk/?q=leksikon/h/all/4788> [Letzter Zugriff 25.09.2016]

http://www.graenseforeningen.dk/?q=node/15794#.V-pPdcM_FQ4 [Letzter Zugriff 27.09.2016]

<http://www.graenseforeningen.dk/?q=om> [Letzter Zugriff 27.09.2016]

<http://www.graenseforeningen.dk/?q=tema/344> [Letzter Zugriff 27.09.2016]

<http://www.graenseforeningen.dk/?q=tema/92> [Letzter Zugriff 27.09.2016]

<http://www.historievejen.inst.vejenkom.dk/Historie/Kunst/Kunsten%20i%20Skib%20elund%20Krat.aspx> [Letzter Zugriff 12.10.2017]

<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/azteken-ruine-mit-schaedeln-von-menschenopfern-in-mexiko-a-1049153.html> [Letzter Zugriff 19.08.2017]

<https://www.theeuropean-magazine.com/dickon-stone/8519-why-art-is-by-definition-political> [Letzter Zugriff 10.10.2018]

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Manifestofuturismo.jpg> [Letzter Zugriff 22.09.2017]

<http://www.zeit.de/2015/27/politik-kunst-zentrum-fuer-politische-schoenheit> [Letzter Zugriff 06.09.2016]

<http://www.zeit.de/2015/25/zentrum-fuer-politische-schoenheit-kunst-fluechtlinge> [Letzter Zugriff 20.10.2016]

9.2 Abbildungsverzeichnis

- **Abbildung 1**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* **Datierung:** Gips 1898-1899 Bronze 1967 **Maße:** 380 x 126 x 126 cm³⁴⁴ **Standort:** Rathausplatz, Vejen
Bildnachweis: Rømer, Jørgen: Vejen Kunstmuseum. In: Vejen Kunstmuseum [Hg.]: Katalog over samlingen. Vejen 1991. 6-10. S. 8.

- **Abbildung 2**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Skyggen* **Datierung:** Gips 1897-1898, Bronze Zeitpunkt unbekannt **Maße:** 75 cm x 84 cm x 270 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** <http://www.smk.dk/typo3temp/pics/5abe3d0ae8.jpg> [Letzter Zugriff 18.05.2017]

- **Abbildung 3**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne*
Datierung: Gips 1888-1889, Marmor 1928-1929 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat³⁴⁵

- **Abbildung 4**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* (Detail) **Datierung:** Gips 1898-1899 Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

³⁴⁴ Die Maße der Kunstwerke werden auf diese Weise angegeben: Höhe x Länge x Breite

³⁴⁵ Dabei handelt es sich um Fotografien der Verfasserin vorliegender Abhandlung.

- **Abbildung 5**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* (Detail) **Datierung:** Gips 1898-1899 Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 6**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* **Datierung:** Gips 1898-1899 Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 7**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* (Detail) **Datierung:** Gips 1898-1899 Bronze 1967 **Maße:** 380 x 126 x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 8**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* (Detail) **Datierung:** Gips 1898-1899, Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** Slumstrup, Finn [Hg.]: Dialoger mellem Jeppe Aakjærs lyrik og Niels Hansen-Jacobsens skulpturer. Vejen 1984. S. 11.

- **Abbildung 9**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* (Detail) **Datierung:** Gips 1898-1899, Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** Slumstrup, Finn [Hg.]: Dialoger mellem Jeppe Aakjærs lyrik og Niels Hansen-Jacobsens skulpturer. Vejen 1984. S. 13.

- **Abbildung 10**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* **Datierung:** Gips 1898-1899, Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Vejen

Kunstmuseum, Vejen **Bildnachweis:** <http://vejenkunstmuseum.dk/billeder/militarismen1.jpg> [Letzter Zugriff 09.10.2016]

- **Abbildung 11**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* **Datierung:** Gips 1898-1899, Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** <http://www.schwarztaufweiss.de/daenemark/juetland/images2/Vejen0002.jpg> [Letzter Zugriff 09.10.2016]

- **Abbildung 12**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* **Datierung:** Gips 1898-1899, Bronze 1967 **Maße:** 380 cm x 126 cm x 126 cm **Standort:** Rathausplatz, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 13**

Künstler: Wereschtschagin, Wassili Wassiljewitsch **Titel:** *Die Apotheose des Kriegs* **Datierung:** 1871 **Standort:** *Tretjakow-Galerie*, Moskau **Bildnachweis:** https://www.google.de/search?q=Apotheose+des+Kriegs&client=firefox-b&dcr=0&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwujmtWCgLHWAhXJUBQKHcNjBX8Q_AUICigB&biw=1600&bih=791#imgrc=sWszgFwEgt5dMM: [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 14**

Titel: Zeitgenössische Fotografie von Otto von Bismarck (1815-1898)
Bildnachweis: <http://www.bbc.co.uk/staticarchive/b9c41b71a7c5ef8aec34ac6e8250b625bdee3375.jpg>³⁴⁶ [Letzter Zugriff 19.09.2017]

³⁴⁶ Weder das genaue Aufnahmedatum noch der Fotograf sind bekannt.

- **Abbildung 15**

Künstler: Munch, Edvard **Titel:** *Golgotha* **Datierung:** 1900 **Standort:** *Munch-Museum*, Oslo **Bildnachweis:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/36/Edvard_Munch__Golgotha_%281900%29.jpg/1200px-Edvard_Munch__Golgotha_%281900%29.jpg [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 16**

Künstler: Hopfer, Daniel **Titel:** *Tod und Teufel überraschen zwei Frauen* **Datierung:** 1518 **Bildnachweis:** http://www.schwaebische.de/cms_media/module_img/72/36150_1_article660x420_36150_1_org_B82121555Z.1_20091229121343_000_G1K57KCC.1.jpg [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 17**

Künstler: Thorvaldsen, Bertel **Titel:** *Kristus* **Datierung:** Gips 1821, Marmor 1839 **Maße:** 345 cm **Standort:** *Thorvaldsensmuseum*, Kopenhagen **Bildnachweis:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4a/Christus_%28Draft%29_by_Thorvaldsen.jpg/450pxChristus_%28Draft%29_by_Thorvaldsen.jpg [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 18**

Künstler: Thorvaldsen, Bertel **Titel:** *Kristus* **Datierung:** Gips 1821, Marmor 1839 **Maße:** 345 cm **Standort:** *Vor Frue Kirke*, Kopenhagen **Bildnachweis:** <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlingerne/vaerk/A82/stor> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 19**

Künstler: Altdorfer, Albrecht **Titel:** *Kreuzigungsszene* (Detail) **Datierung:** 1515–1516 **Bildnachweis:** <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/1940011a.jpg> [Letzter Zugriff 10.11.2016]

- **Abbildung 20**

Künstler: Willumsen, Jens Ferdinand **Titel:** *Krigen* **Datierung:** 1897
Bildnachweis: Hjort, Øystein: Hansen Jacobsens Militarismen. In: Hjort, Øystein und Stig Brøgger [Hg.]: Enten Eller. Sophienholm. Lyngby 1981. 82-92. S. 85.

- **Abbildung 21**

Künstler: Bissen, Christian Gottlieb Vilhelm **Titel:** *Danaide* **Datierung:** Gips 1880, Marmor 1882-1883 **Maße:** 167 cm **Standort:** *Ny Carlsberg Glyptotek*, Kopenhagen **Bildnachweis:** <http://glyptoteket.dk/88550C0E-2232-4DC2-945B-C0BB1DE66F0.W5Doc?frames=no&ItemID=51062&ItemIDs=undefined> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 22**

Künstler: Thorvaldsen, Bertel **Titel:** *Haabet* **Datierung:** Gips 1817, Marmor 1818-1829 **Maße:** 161 cm **Standort:** *Thorvaldsens Museum*, Kopenhagen **Bildnachweis:** <http://klassisk.ribeكاتedraleskole.dk/steder/koebenhavn/thorvaldsen/haabet.jpg> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 23**

Künstler: Sinding, Stephan **Titel:** *Slaven* **Datierung:** Gips 1878, Marmor 1913 **Maße:** 132 cm **Standort:** *Ny Carlsberg Glyptotek*, Kopenhagen **Bildnachweis:** Bencard, Ernst Jonas und Flemming Friborg [Hg.]: Dansk Skulptur omkring 1900. *Ny Carlsberg Glyptotek*. Kopenhagen 1995. S. 127

- **Abbildung 24**

Künstler: Rodin, François Auguste René **Titel:** *Balzac* **Datierung:** 1897 **Maße:** 104 cm **Standort:** *Städtisches Museum Gelsenkirchen*, Gelsenkirchen **Bildnachweis:** Vatsella, Katerina [Hg.]: Rodin und die Skulptur im Paradies der Jahrhundertwende. Bremen 2000. S. 74.

- **Abbildung 25**

Künstler: Duchamp-Villon, Raymond **Titel:** *Le grand cheval* **Datierung:** 1914
Maße: 100 cm **Standort:** *Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris **Bildnachweis:** Pierre Daix: *Der Kubismus in Wort und Bild*. Stuttgart 1982. S. 112.

- **Abbildung 26**

Künstler: Maison, Rudolf **Titel:** *Herold* **Datierung:** 1894 **Standort:** Rathaus, Bremen **Bildnachweis:** <http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bremerherold-1.jpg> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 27**

Künstler: Boccioni, Umberto **Titel:** *Forme uniche della continuità nello spazio*
Datierung: 1913 **Standort:** *Museum of Modern Art*, New York **Bildnachweis:** <http://www.francescomorante.it/images/310a5.jpg> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 28**

Titel: *Statue des Gottes Horus* **Datierung:** 1069 - 664 v. Chr. **Maße:** 95,50 cm x 39 cm **Standort:** *Musée du Louvre*, Paris **Bildnachweis:** https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT-g2b9XLE3fS_8HXdzSH5dkjmCfNxxmIpdWq5bkWJjv2XR8Mm-Q [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 29**

Künstler: Picasso, Pablo **Titel:** *Fernande* **Datierung:** 1909 **Standort:** *Art Institute of Chicago*, Chicago **Bildnachweis:** <https://panathinaeos.files.wordpress.com/2013/04/picasso1.jpg?w=194&h=300> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 30**

Titel: *Evangeliar Otto III.* **Datierung:** um 1000 **Maße:** 33 cm x 23,8 cm
Standort: Bayerische Staatsbibliothek, München **Bildnachweis:**
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Meister_der_Reichenaer_Schule_004.jpg [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 31**

Künstler: Dix, Otto **Titel:** *Die Skatspieler* **Maße:** 110 cm x 87 cm **Datierung:** 1920
Standort: Neue Nationalgalerie, Berlin **Bildnachweis:**
<http://lewebpedagogique.com/histoiredesartsduhamel/files/2013/12/Otto-Dix-Les-joueurs-de-skat3.jpg> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 32**

Künstler: Margolles, Teresa **Titel:** *Flag I* **Maße:** ca. 350 cm hoch **Datierung:** 2009
Standort: Tate Modern, London **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 33**

Titel: *Die Dänisch-Deutsche Grenze bis 1864* **Bildnachweis:**
http://www.stkr.dk/lejrskole_Soenderborg/Medier/Historietil1864.gif [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 34**

Titel: *Die Dänisch-Deutsche Grenze von 1864 bis 1920* **Bildnachweis:**
http://www.stkr.dk/lejrskole_Soenderborg/Medier/Historie64_20.gif [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 35**

Titel: *Die Dänisch-Deutsche Grenze nach 1920* **Bildnachweis:**
http://www.stkr.dk/lejrskole_Soenderborg/Medier/Historieefter1920.gif
[Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 36**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Genforeningssten* **Datierung:** 1920
Standort: Skibelund Krat **Bildnachweis:**
<http://ambirk.eu/genforeningsstene/images/skibelund.jpg> [Letzter Zugriff 19.09.2017]

- **Abbildung 37**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Modersmålet* **Maße:** 350 cm x 140 cm x 80 cm **Datierung:** 1903 **Standort:** Skibelund Krat **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 38**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Modersmålet* **Maße:** 350 cm x 140 cm x 80 cm **Datierung:** 1903 **Standort:** Skibelund Krat **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 39**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Udkast til monument for N. F. S. Grundtvig* **Datierung:** 1913 **Standort:** *Vejen Kunstmuseum, Vejen* **Bildnachweis:** http://kb-images.kb.dk/online_master_arkiv/non-archival/Images/BILLED/2010/juli/ke_grundtvig/ke015011/full/!250,/0/native.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 40**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Mindesmærke for Sofus Høgsbro og Amalie Høgsbro* **Datierung:** 1907 **Standort:** Skibelund Krat **Bildnachweis:**
http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/Skibelund/_8569_dg_92873.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 41**

Künstler: Christiansen, Rasmus **Titel:** *Vaagn og stem for Danmark* **Datierung:** 1920 **Bildnachweis:** http://kb-images.kb.dk/online_master_arkiv_11/non-archival/Images/BILLED/DH/DH014909/full/450,/0/native.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 42**

Künstler: Frølich, Lorenz **Titel:** *Heimdall* **Datierung:** 1895 **Bildnachweis:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Heimdallr_by_Froelich.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 43**

Künstler: Moe, Louis Maria Niels Peder Halling **Titel:** *Tyr och Fenrisulven*
Datierung: 1880er Jahre **Standort:** *Vallekilde Folkehøjskole*, Vallekilde
Bildnachweis: Lönnroth, Lars: „Frihed for Loke såvel som for Thor“. Den nordiska mytologin som politisk redskap I grundtvigiansk bonde- och folkhögskolemiljö. Aalborg 1979. Figur 1.³⁴⁷

- **Abbildung 44**

Künstler: Trier, Troels **Titel:** *Thor* **Datierung:** **Standort:** Elektricitätskraftwerk, Aabenrå **Bildnachweis:** Lönnroth, Lars: „Frihed for Loke såvel som for Thor“. Den nordiska mytologin som politisk redskap I grundtvigiansk bonde- och folkhögskolemiljö. Aalborg 1979. Figur 11.³⁴⁸

- **Abbildung 45**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne*
Datierung: Gips 1888-1889, Marmor 1928-1929 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm
Standort: *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** <http://vejenkunstmuseum.dk/billeder/loke1.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 46**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne*
Datierung: Gips 1888-1889, Marmor 1928-1929 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm
Standort: *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

347 Besseres Bildmaterial existiert leider nicht.

348 Besseres Bildmaterial existiert leider nicht.

- **Abbildung 47**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne* (Rückansicht) **Datierung:** Gips 1888-1889, Marmor 1928-1929 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum, Vejen* **Bildnachweis:** Mortensen, Niels Theodor: *Billedhuggeren Niels Hansen Jacobsen*. Odense 1945. S. 15.

- **Abbildung 48**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne* **Datierung:** Gips 1888-1889, Marmor 1928-1929 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum, Vejen* **Bildnachweis:** Slumstrup, Finn [Hg.]: *Dialoger mellem Jeppe Aakjærs lyrik og Niels Hansen-Jacobsens skulpturer*. Vejen 1984. S. 5

- **Abbildung 49**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne* (Detail) **Datierung:** Gips 1888-1889, Marmor 1928-1929 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum, Vejen* **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 50**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne* (Detail) **Datierung:** Gips 1888-1889, Marmor 1928-1929 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum, Vejen* **Bildnachweis:** <http://www.smk.dk/typo3temp/pics/0856ddaa9a.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 51**

Künstler: Freund, Hermann Ernst **Titel:** *Loke* **Datierung:** 1822 **Maße:** 31,5 cm **Standort:** *Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen* **Bildnachweis:** <http://www.glyptoteket.dk/60D04690-2C2F-4160-A074-D5D445871A9F.W5Doc?frames=no&ImageID=2004> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 52**

Künstler: Adam, Nicolas-Sébastien **Titel:** *Prométhée enchaîné* **Datierung:** 1762 **Standort:** *Musée du Louvre*, Paris **Bildnachweis:** http://www.louvre.fr/sites/default/files/imagecache/940x768/medias/medias_images/images/louvre-promethee-enchaîne_113.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 53**

Künstler: Buonarroti, Michelangelo **Titel:** *Schiavo morente* **Datierung:** 1514-1516 **Maße:** 229 cm **Standort:** *Musée du Louvre*, Paris **Bildnachweis:** Goldschneider, Ludwig [Hg]: Michelangelo. Köln 1956. Tafel 153.

- **Abbildung 54**

Künstler: Rodin, François Auguste René **Titel:** *Danaïde* **Datierung:** Gips um 1880, Marmor 1900-1901 **Maße:** 36 cm x 71 cm x 53 cm **Standort:** *Ny Carlsberg Glyptothek*, Kopenhagen **Bildnachweis:** <http://www.glyptoteket.dk/60D04690-2C2F-4160-A074-D5D445871A9F.W5Doc?frames=no&ImageID=2087> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 55**

Künstler: Frølich, Lorenz **Titel:** *Loki og Sigyn* **Datierung:** 1895 **Bildnachweis:** http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Loki_and_Sigyn_by_Fr%C3%B8lich.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 56**

Künstler: Eckersberg, Christoffer Wilhelm **Titel:** *Loke og Sigyn* **Datierung:** 1810 **Maße:** 162 x 134 cm **Standort:** *Statens Museum for Kunst*, Kopenhagen **Bildnachweis:** <http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/samlingerne/vaerk-i-kunstdatabase/view/index/Start/kunstvaerk/loke-og-sigyn/> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 57**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Thor løfter Midgardsormen*
Datierung: 1891 **Maße:** 380 cm x 169 cm x 183 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** http://www.denstoredanske.dk/@api/deki/files/79283/=Thor_i_Skulptursal.jpg?size=webview [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 58**

Künstler: Frølich, Lorenz **Titel:** *Thor*, Teil der Grafikmappe *Gjøgleriet i Utgaard* **Datierung:** 1872 **Bildnachweis:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Thor_lifts_the_cat.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 59**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Thor kæmper mod Elle* **Datierung:** undatiert **Maße:** 13,5 cm x 8 cm x 5 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** http://vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/nhj/nhj_foto/NHJ%20kermaik%20fotos_dansk/content/bin/images/large/_0036394462.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 60**

Künstler: Hertzog, Frederik **Titel:** *Thor mod Elle* **Datierung:** 1855 **Bildnachweis:** http://denstoredanske.dk/@api/deki/files/78949/=elle_thor.jpg?size=webview [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 61**

Künstler: Frølich, Lorenz **Titel:** *Thor og Elle*, Teil der Grafikmappe *Gjøgleriet i Utgaard* **Datierung:** 1872 **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 62**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Vølven* **Datierung:** Gips 1913, Bronze 1969 **Maße:** 143 cm x 165 cm x 89 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen
Bildnachweis: <http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/skulpturer2013/billeder%20til%20skulpturer2013/volven1.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 63**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Vølven* **Datierung:** Gips 1913, Bronze 1969 **Maße:** 143 cm x 165 cm x 89 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen
Bildnachweis: Foto privat

- **Abbildung 64**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Vølven* **Datierung:** Gips 1913, Bronze 1969 **Maße:** 143 cm x 165 cm x 89 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen
Bildnachweis: Foto privat

- **Abbildung 65**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Vølven* (Detail) **Datierung:** Gips 1913, Bronze 1969 **Maße:** 143 cm x 165 cm x 89 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 66**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Døden og Moderen* **Datierung:** Gips 1892, Bronze 1902 **Maße:** 152 x 199 x 120 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** <http://www.flickr.com/photos/72616463@N00/3889142653/> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 67**

Künstler: Rodin, François Auguste René Rodin **Titel:** *La belle Héaulmière*
Datierung: 1880-1883 **Maße:** 94,5 cm x 30,5 cm x 19,7 cm **Standort:** Musée Rodin, Paris **Bildnachweis:** <http://www.19thcenturypost.com/apps/blog/show/103944-fran-ois-auguste-ren-rodin-1849-1917-> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 68**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Skyggen* **Datierung:** Gips 1897-1898, Bronze Zeitpunkt unbekannt **Maße:** 75 cm x 84 cm x 270 cm **Standort:** Vejen Kunstmuseum, Vejen **Bildnachweis:** <http://www.smk.dk/typo3temp/pics/5abe3d0ae8.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 69**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Skyggen* **Datierung:** Gips 1897-1898, Bronze Zeitpunkt unbekannt **Maße:** 75 cm x 84 cm x 270 cm **Standort:** Vejen Kunstmuseum, Vejen **Bildnachweis:** http://farm3.staticflickr.com/2325/2492137493_6a32b53f48_b.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 70**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Skyggen* (Detail) **Datierung:** Gips 1897-1898, Bronze Zeitpunkt unbekannt **Maße:** 75 cm x 84 cm x 270 cm **Standort:** Vejen Kunstmuseum, Vejen **Bildnachweis:** <http://tilbygningen.dk/media/file/2399/workshop/skyggenDetalje.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 71**

Künstler: Champaigne, Philippe de **Titel:** *La Vanité* ou *Allégorie de la vie humaine* **Datierung:** 1646 **Maße:** 28,8 cm x 37,5 cm **Standort:** Musée de Tessé, Le Mans **Bildnachweis:** <http://www.webletters.net/blogs/uploads/a/AScotto/11644.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 72**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Skyggen* (Detail) **Datierung:** Gips 1897-1898, Bronze Zeitpunkt unbekannt **Maße:** 75 cm x 84 cm x 270 cm
Standort: *Vejen Kunstmuseum*, Vejen **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 73**

Künstler: Kunimasa, Utagawa **Titel:** *Der Schauspieler Ichikawa Ebizö*
Datierung: 1796 **Bildnachweis:** Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil.
Königswinter 2004. S. 11.

- **Abbildung 74**

Künstler: Hokusai, Katsushika **Titel:** *Der Südwind vertreibt die Wolken*
Datierung: 1831-1834 **Bildnachweis:** Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil.
Königswinter 2004. S. 12.

- **Abbildung 75**

Künstler: Rosso, Medardo **Titel:** *Aetas Aurea* **Datierung:** ca. 1902 **Standort:**
Das Städel Museum, Frankfurt am Main: **Bildnachweis:**
http://blog.staedelmuseum.de/wp-content/uploads/2014/07/blog_st_Presse_Medardo_Rosso_Aetas_Aurea.jpg [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 76**

Künstler: Thorvaldsen, Bertel **Titel:** *Haabet* **Datierung:** Gips 1817, Marmor 1818-1829 **Maße:** 161 cm **Standort:** *Thorvaldsens Museum*, Kopenhagen
Bildnachweis: <http://klassisk.ribeatedralskole.dk/steder/koebenhavn/thorvaldsen/haabet.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 77**

Künstler: Vordermaier, Sonja **Titel:** *Schatten* **Datierung:** 2007 **Maße:** ca. 870 cm x 400 cm x 500 cm **Standort:** *Kunsthalle Mannheim*, Mannheim

Bildnachweis: https://beliotblog.files.wordpress.com/2011/12/vordermaier_schatten28_2.jpg?w=584 [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 78**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Loke lænket til Klippeblokkerne*
Datierung: Gips 1888-89, Marmor 1928-29 **Maße:** 82 cm x 243 cm x 99 cm
Standort: *Vejen Kunstmuseum, Vejen* **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 79**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Skyggen* **Datierung:** Gips 1897-1898,
Bronze Zeitpunkt unbekannt **Maße:** 75 cm x 84 cm x 270 cm **Standort:** *Vejen
Kunstmuseum, Vejen* **Bildnachweis:** <http://www.smk.dk/typo3temp/pics/5abe3d0ae8.jpg> [Letzter Zugriff 20.09.2017]

- **Abbildung 80**

Künstler: Hansen Jacobsen, Niels **Titel:** *Militarismen* **Datierung:** Gips 1898-
1899, Bronze 1967 **Maße:** 380 x 126 x 126 cm **Standort:** *Vejen Kunstmuseum,
Vejen* **Bildnachweis:** <http://vejenkunstmuseum.dk/billeder/militarismen1.jpg>
[Letzter Zugriff 09.10.2016]

- **Abbildung 81**

Künstler: Rodin, François Auguste René **Titel:** *Les Bourgeois de Calais* **Maße:**
220 cm x 236 cm x 179 cm **Datierung:** 1884-1886 **Standort:** Paris, Musée
Rodin **Bildnachweis:** [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:
Calais_statue_bourgeois.jpg&filetimestamp=20080516201336](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Calais_statue_bourgeois.jpg&filetimestamp=20080516201336) [Letzter Zugriff
20.09.2017]

- **Abbildung 82**

Künstler: Niels Skovgaard **Titel:** *Magnussten* **Datierung:** 1898 **Standort:**
Skibelund Krat **Bildnachweis:** Foto privat

- **Abbildung 83**

Künstler: Niels Skovgaard **Titel:** *Magnussten* (Rückseite) **Datierung:** 1898
Standort: Skibelund Krat **Bildnachweis:** Foto privat

9.3 Abbildungen



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14

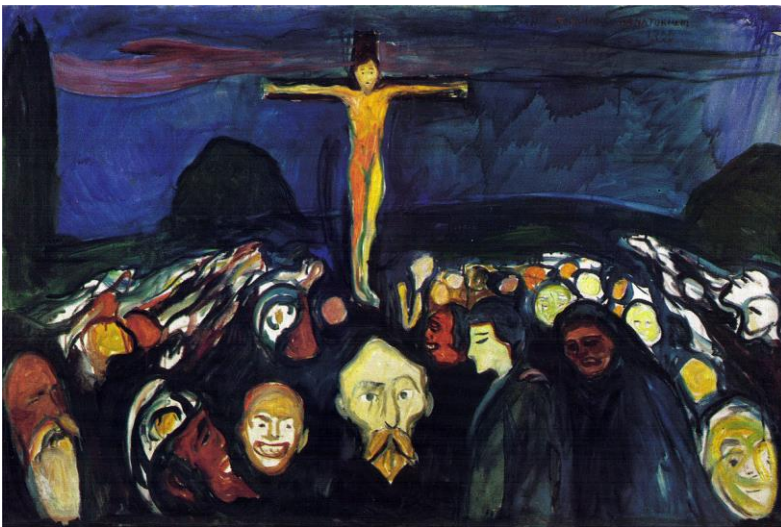


Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18

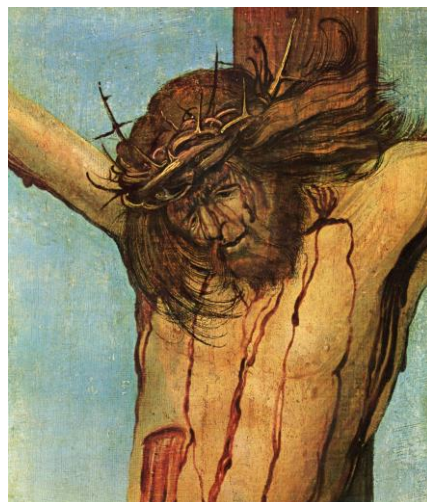


Abbildung 19



Abbildung 20

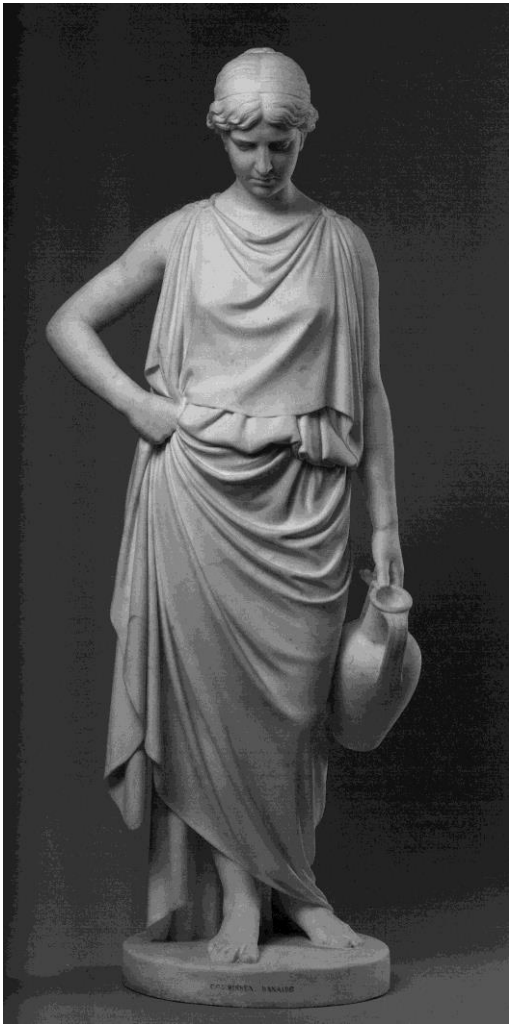


Abbildung 21



Abbildung 22

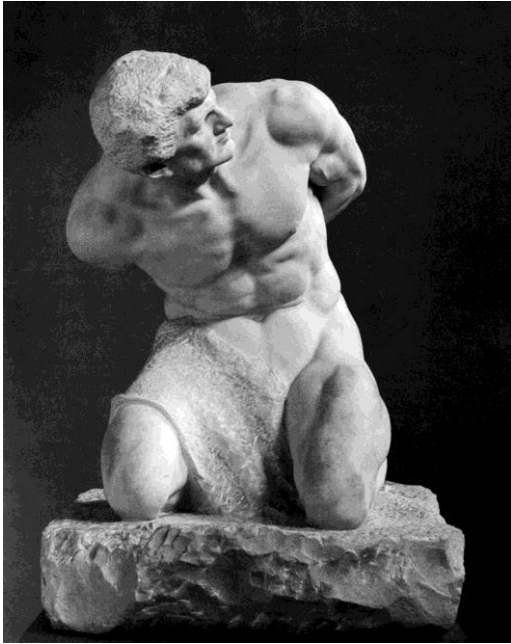


Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27

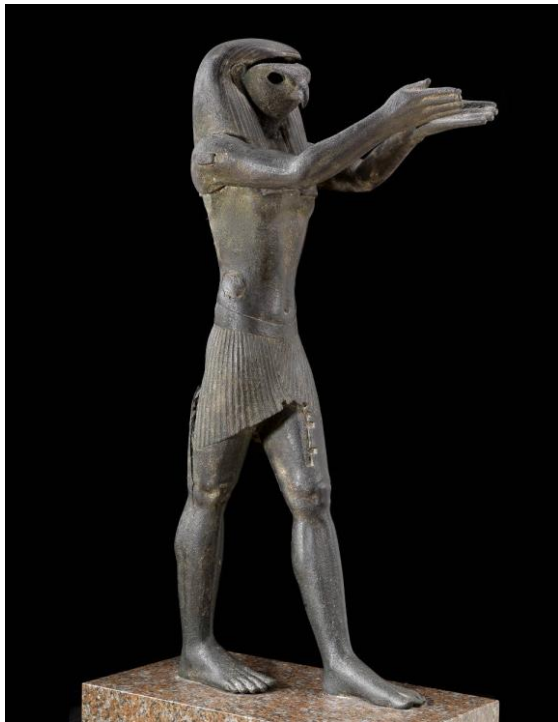


Abbildung 28

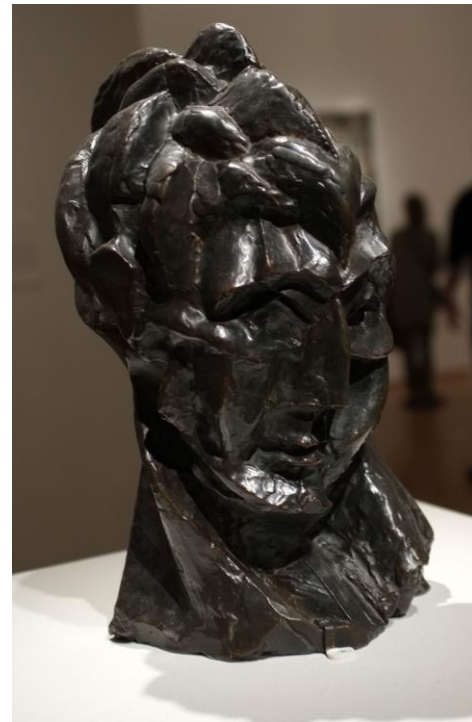


Abbildung 29

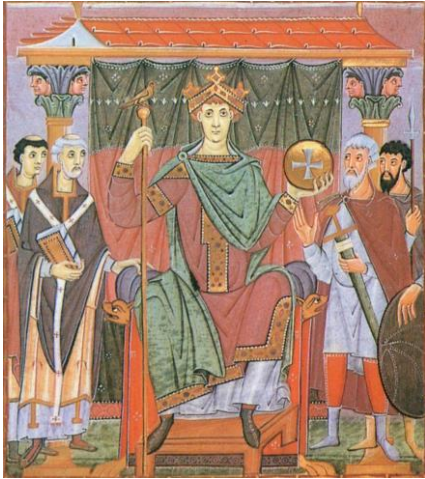


Abbildung 30



Abbildung 31



Abbildung 32



Abbildung 33



Abbildung 34



Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38



Abbildung 39



Abbildung 40

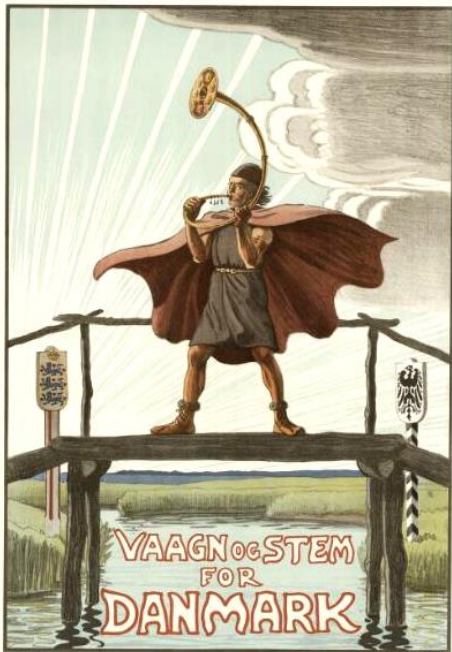


Abbildung 41

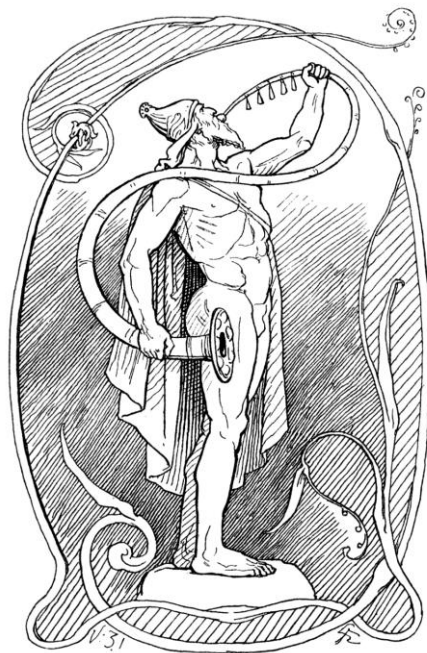


Abbildung 42



Abbildung 43



Abbildung 44

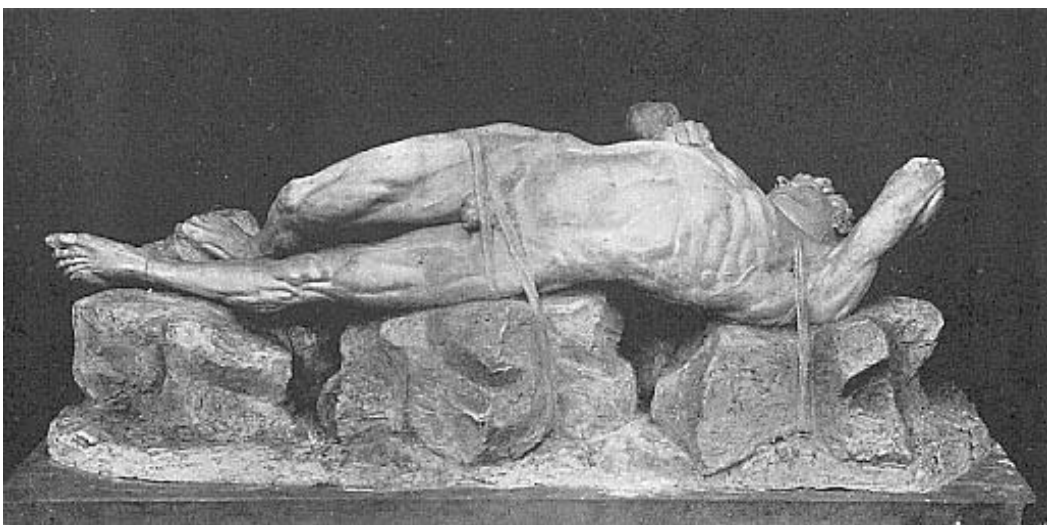


Abbildung 45



Abbildung 46

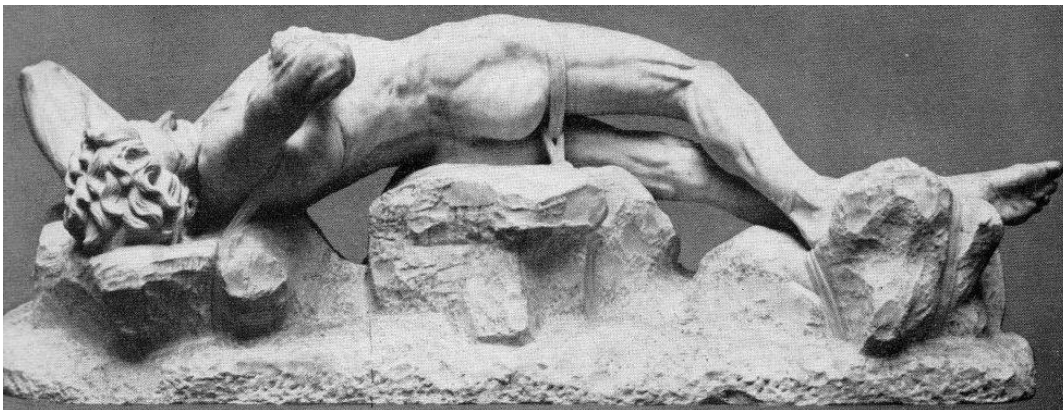


Abbildung 47



Abbildung 48



Abbildung 49



Abbildung 50



Abbildung 51



Abbildung 52

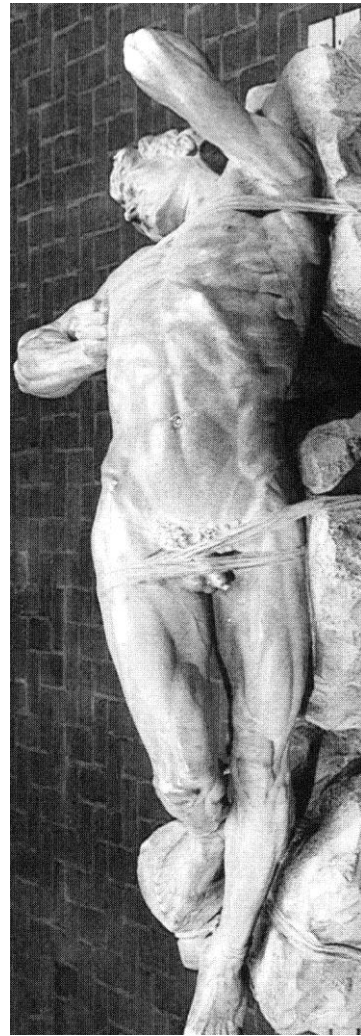


Abbildung 53



Abbildung 54



Abbildung 55



Abbildung 56



Abbildung 57

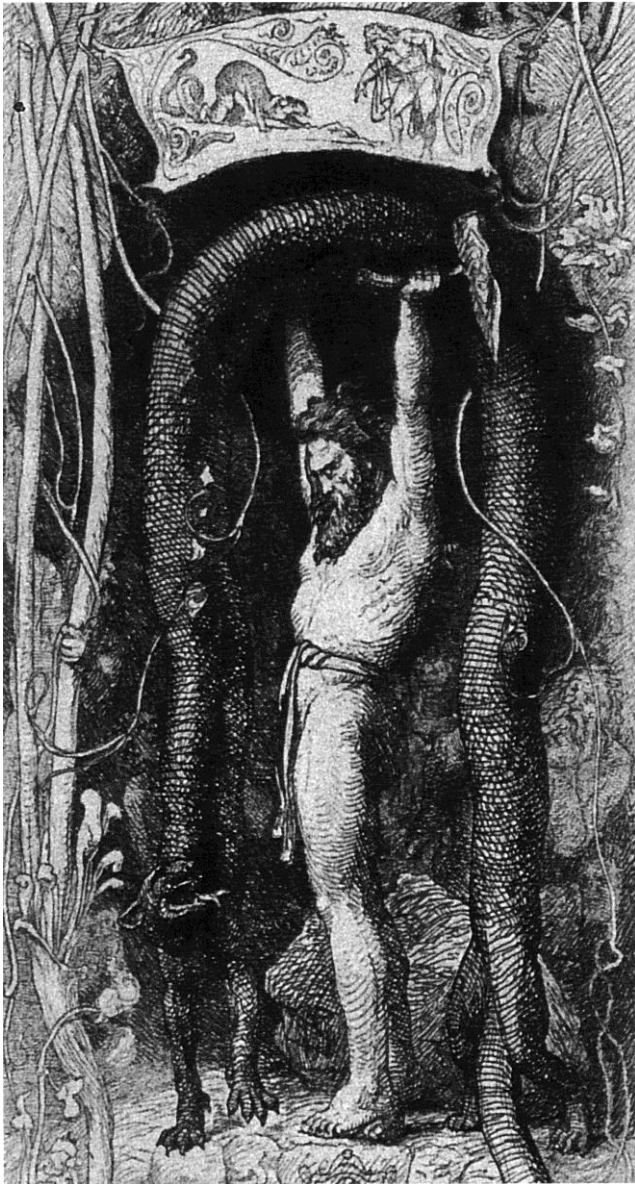


Abbildung 58



Abbildung 59



Abbildung 60



Abbildung 61



Abbildung 62



Abbildung 63



Abbildung 64



Abbildung 65



Abbildung 66



Abbildung 67



Abbildung 68



Abbildung 69



Abbildung 70



Abbildung 71



Abbildung 72



Abbildung 73



Abbildung 74



Abbildung 75





Abbildung 76





Abbildung 77





Abbildung 78



Abbildung 79



Abbildung 80



Abbildung 81



Abbildung 82



Abbildung 83