DTU Bibliotek

Denne fil er downloadet fra

Danmarks Tekniske Kulturarv

www.tekniskkulturarv.dk

Danmarks Tekniske Kulturarv drives af DTU Bibliotek og indeholder scannede bøger og fotografier fra bibliotekets historiske samling.

Rettigheder

Du kan læse mere om, hvordan du må bruge filen, på *www.tekniskkulturarv.dk/about*

Er du i tvivl om brug af værker, bøger, fotografier og tekster fra siden, er du velkommen til at sende en mail til *tekniskkulturarv@dtu.dk*

Jens Thiis

—

Norske Malere og Billedhuggere

I

1904

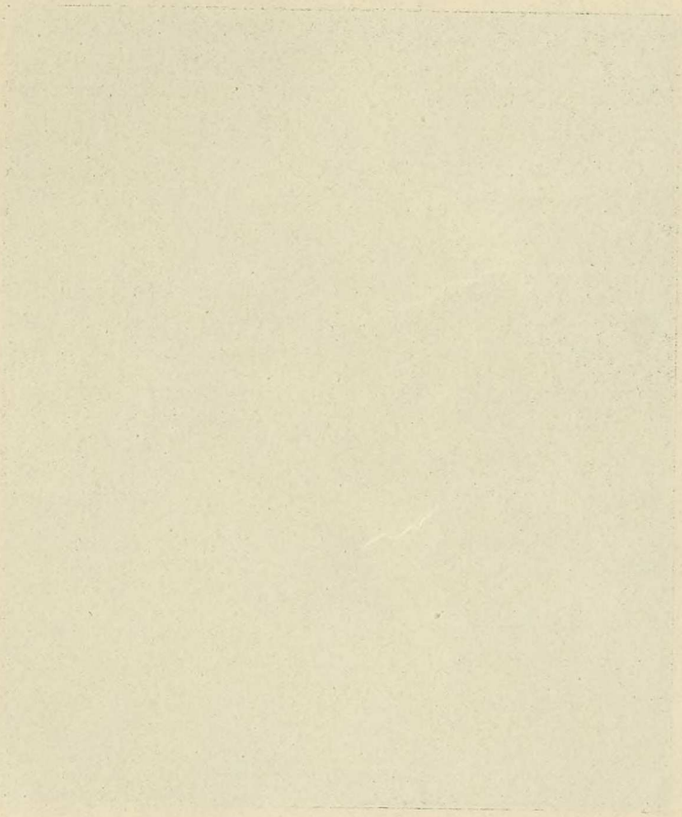
~~240~~



75 (48) St.f.

~~75 (40)~~

NORSKE MALERE
OG BILLEDHUGGERE





C. W. ECKERSBERG, 1818 TRONDHJEMS GALLERI.

Dahl.

JENS THIIS

NORSKE MALERE OG BILLEDHUGGERE

EN FREMSTILLING AF NORSK BILLEDKUNSTS
HISTORIE I DET NITTENDE ÅRHUNDREDE MED
OVERSIGTER OVER SAMTIDIG FREMMED KUNST

I

MALERKUNSTEN I DE FØRSTE 80 ÅR

UDGIVET AF BERGENS KUNSTFORENING

BERGEN
JOHN GRIEGS FORLAG
1904

JOHN GRIEGS BOGTRYKKERI

Den norske »malerskole« er den yngste i Europa. Den tilhører det 19de århundrede og har ingen dybere nationale rødder i tidligere tider. Vel har der også før eksisteret malere af norsk nationalitet, og der findes billeder af gammel dato, om hvilke der med sandsynlighed eller sikkerhed kan siges, at de er udført i Norge. Men disse spredte, for det meste kirkelige billedværker fra gammel tid er så få i antal, så uensartede i stilpræg eller også så kunstnerisk lavtstående, at man umulig ud fra disse levninger kan danne sig noget begreb om en selvstændig norsk »malerskole« eller en sammenhængende tradition for billedkunst i Norge. Heller ikke har de enkelte tilløb til en national eller rettere lokal portrætkunst, som vi tror at kunne skimte mellem fremmede vandrekunstneres masseproduktion fra det 17de og 18de århundrede, været af nogensomhelst betydning for den senere kunstudvikling, som alene fortjener navn af norsk kunst.

Imidlertid er denne mangel på en national kunstskole i høiere og europæisk mening aldeles ikke at opfatte som et vidnesbyrd om mangel på kunstnerisk drift i folket. Tvertimod. Den kunsttrang, som i andre folkesamfund siden renaissancens dage har stilet mod en stadig mere individuel udfoldelse, har under de særegne kulturforhold, som det norske bondefolk fristed under »Dansketiden«, tat en eiendommelig almen form. Den har affødt en dekorativ *folkekunst,* som i de forskjellige bygdelag har præget sig ud i skarp eiendommelighed og forplantet sig, skjærmet af kraftig tradition.

Imidlertid er der dog også et lidet antal norskfødte kunstnere fra tiden før det 19de århundrede, hvis navn og leveår er kjendt sammen med en del arbeider, og blandt disse rager den bondefødte billedskjærer og maler Magnus Berg op som et talent, hvoraf der stod glans og ry. Magnus Berg var en teknisk høit udviklet kunstner, der som elfenbenskjærer tæller blandt baroktidens dygtigste. Hans maleriske produktion er derimod mindre kjendt eller påagtet, og forøvrigt falder hele hans virksomhed udenfor hans fædreland, da han leved og døde i Kjøbenhavn, hvor han den meste del af sin levetid stod i hoffets tjeneste. Magnus Berg døde i 1739.

Det er dog først efter frigjørelsen fra de danske foreningsbånd, at nationen også på kunstens område blir sig selv bevidst og begynder at hævde sin selvstændighed. Allerede et par årtier efter vor politiske selvstændigheds gjenfødelsesår kunde man nævne en liden skare af malere, som for den almindelige bevidsthed tegned sig tydelig som en virkelig norsk »malerskole«, selv om de alle havde søgt sin uddannelse i det fremmede og fremdeles var nødt til at søge sit erhværv der. For hjemme var alle kræfter og alle midler så helt beslaglagt under den hårde kamp for at reise landet økonomisk og befæste dets politiske uafhængighed, at endnu gik der en lang årrække hen, førend den norske kunstnerflok kunde finde fodfæste på hjemlig grund.

En høiere skole til billedkunstneres uddannelse fandtes der dengang ikke i Norge, lige lidet som nu. En offentlig specialskole for kunst er i Norge fremdeles en fremtidsdrøm, som venter på sin virkeliggjørelse. Men værre var det, at selv for modne og fremragende kunstnere var der en fuldstændig mangel på *opgaver,* som kunde muliggjøre en varig virksomhed hjemme.

Ikke desto mindre frembragte dog nationen i disse sine første selvstændighedsår en række maleriske begavelser, som næsten alle så sig nødt til at søge sin uddannelse ved Kjøbenhavns kunstakademi og sit udkomme ved at arbeide væsentlig for et fremmed publikum. Men selv om de af forholdene blev tvunget til at leve i det fremmede, *malte de dog hjemmet.* Og de fleste af dem vedligeholdt gjennem hyppige reiser en forbindelse med fædrelandet, som deres kunst har tat præg af.

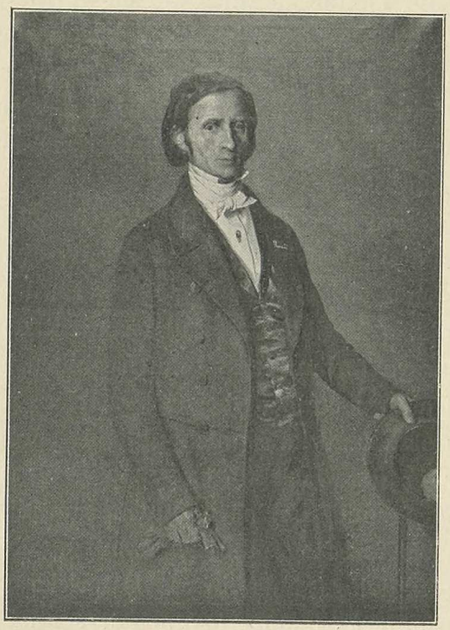
Når den norske malerskole således fra første færd tog et nationalt præg, selv om den i ydre forhold var bundet til fremmede land, så har dette for en væsentlig del sin grund deri, at selve denne malerskoles grundlægger og første mand var en så udpræget norsk kunstnerpersonlighed og var sig dette så inderlig bevidst.

Intet navn fortjener mere at fremhæves i en fremstilling af den norske malerkunst i det 19de århundrede end navnet Johan Christian Claussön Dahl. Ikke bare i tid, men også af rang står nemlig Dahl som den første norske maler. Som tolker af norsk natur har ingen overstrålt ham. Som virksom fremmer af norsk kunstliv har få gjort sig mere fortjent af sit fædreland. Som skabende kraft hører han i sin samtids kunst til de rigeste. Som gjennembrudsmand og forfægter af en ny og friskere kunstretning har han sin sikkre plads i århundredets europæiske kunsthistorie.

Dahl var en fattig fiskers og færgemands søn, og selv var han til sit 23de år håndværker. Hans fødeby er Bergen, og han er født den 24de februar 1788. Uklar kunstnertrang drev ham efterhånden fra malerhåndværket og dekoratørfaget over til kunstnerisk dilettanteri og endelig — ved fremmed hjælp og tilskyndelse — til en fagmæssig kunstnerisk uddannelse ved akademiet i Kjøbenhavn (1811—1818).

Dahls læreår faldt i en tid, da et nyt og rigere natursyn var i frembrud i litteratur og kunst, og han selv blev en af dem, som i kampen mod det ældre, abstrakte og stiliserende, konventionelt »klassiske« kunstsyn førte en dybere og mere personlig naturopfatning til seir.

Det var vistnok en lykke for Dahl, at han kom til Kjøbenhavn, netop som den ældre retnings eneste talentfulde repræsentant ved akademiet, ABILDGAARD, var død, og at ingen af lærerne var betydelige nok til at formå at læmpe den unge nordmands oprindelige og friske syn ind i en udslidt skoleretning. Dahls virkelige lærere blev de gamle hollandske landskabsmestere i danske gallerier. Særlig har billeder af RUYSDAEL og EVERDINGEN øvet en bestemmende indflydelse på hans udvikling til selvstændig kunstner. Af dem lærte han den tro naturiagttagelses uendelige fortrin fremfor dogmebundne skoleretningers principer og læreregler. Gjennem dem, den nordiske landskabsskildrings første store romantikere, åbnedes også hans øine for hans eget lands eiendommelige og kunstnerisk ubrugte naturskjønhed. Som SHAKSPEARE øved indflydelse på den romantiske poesi, fik de gamle hollandske landskabsromantikere gjennem malere som DAHL og englænderen CONSTABLE afgjørende betydning for udviklingen af det moderne stemningslandskab, som først tog form i romantikens ånd.



Siegwald Dahl. Portræt af prof. J. C. DAHL I Bergens Billedgalleri.

Da Dahl i 1818 efter endt læretid i Kjøbenhavn og en reise i Italien som prins Christians (senere Christian VIII's) ledsager kom til Dresden, og her traf sammen med den lille kreds af begeistrede tilhængere af den nye, romantiske kunstretning, — var *han* alt ad selvstændig vei nådd frem til et kunstsyn, som i væsentlige ting stod i samklang med det, som hyldedes i denne kreds, hvor CARUS og TIECK var de ledende.

Her i Dresden blev Dahl fastboende for resten af sit liv, efterat han i 1824 blev udnævnt til professor i landskabsmaleri ved Kunstakademiet der. Og det vared ikke længe, førend det ry, som Dahls frugtbare og overlegne begavelse så hurtig vandt i Dresden, også bredte sig langt ud over Sachsens grænser.

I Danmark og i Tyskland var Dahl i en lang årrække anset som en af den

nyere landskabsskoles ledende mænd, og blandt hans landsmænd fik han ord for at være »Europas første landskabsmaler« — et lovord, som i sin naive absoluthed rummer en ikke liden relativ sandhed.

Dahl er oftere nævnt som »skaberen af det romantiske stemningslandskab«. Men tiltrods for hans nære forhold til Dresdener-romantikernes kreds og fornemmelig til den udpræget romantiske landskabmaler Caspar Carus kan Dahl dog ikke i egentligste forstand kaldes en romantiker. For hans livfulde og positive temperament blev den tyske romantiks drømmeriske livssyn og sværmeriske kunstanskuelse altid fremmed. Både som kunstner og som menneske var Dahl en oprindelig og kjærnesund natur, et freidigt gemyt, som med klare øine gik virkeligheden imøde. Han kjendte intet andet formål for sin kunst end det ligefremme: at meddele sin følelse for naturen gjennem ærlig, men åndfuld gjengivelse af naturens former og farver. Derfor kan al hans kunsttheori og summen af hele hans kunstneriske stræben sammenfattes i det ene feltråb: *Tilbage til naturen!*

Med de tyske romantikere mødtes Dahl i fælles foragt for en udlevet akademisk tradition, og i troende tillid til individualismens ret og styrke i kunsten gjorde han fælles sag med dem. Men i virkeligheden var dog Dahl en lysvågen naturalist, en blot og bar maler, som aldrig forvilded sig ind i romantikens spekulative mysticisme eller lod sit maleriske klarsyn fordunkle af litterære bihensigter.

Og som *maler* var Dahl en eminent begavelse. Hans pensel er kanske den eneste virkelig *geniale* pensel i norsk landskabskunst. I hans sprudlende friske naturstudier og i hans bedste billeder er der en iagttagelsens fylde og rigdom og en umiddelbarhed og styrke i opfatningen som hos ingen anden samtidig tysk eller nordisk landskabsmaler, og hans pensels foredrag glimter af ånd og liv og legende ynde. Hans rastløst strømmende produktivitet, hans improvisatoriske skaberevne, hans levende hukommelse for et naturindtryks nuancerigdom har sammen med hans varme fædrelandssind gjort Dahl til den berømmeligste og den ypperste skildrer af *norsk natur.*

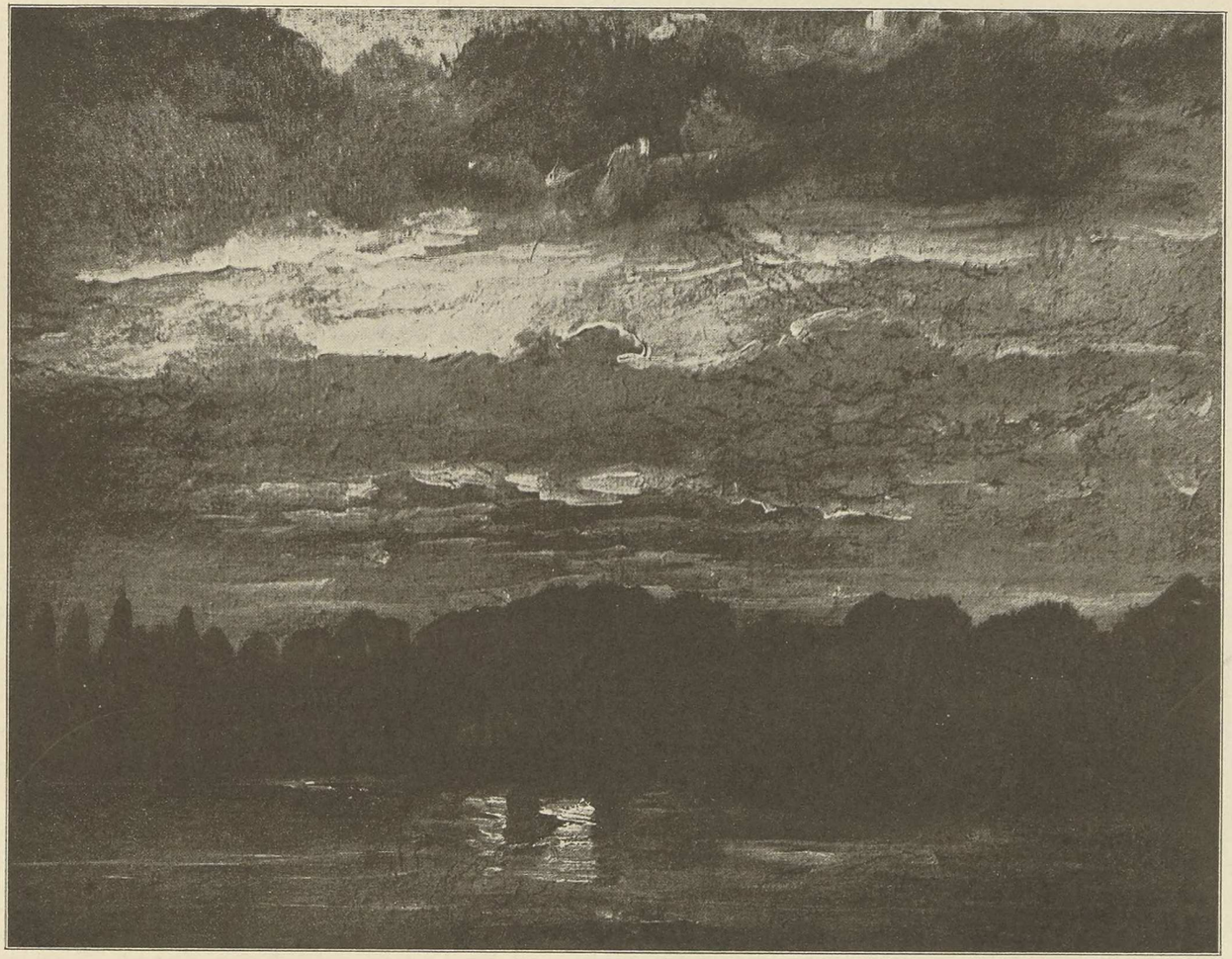
»Norge er en frisk Jord, der ei er bearbeidet og kan give et stort Udbytte«, skriver han alt i de tidlige ungdomsår. Endskjøndt han var dømt til at leve fjernt fra det land, han elsked, ophørte han dog aldrig at tolke og forherlige sit fædrelands maleriske skjønhed. Gang på gang søgte han på kortere og længere sommerreiser tilbage til Norge, gjennemstreifed landets dalfører og fjeldvidder, fulgte dets kystlinjer og trængte ind i de dybe fjorde for derpå med mættet øie og befrugtet sind at vende tilbage til sit atelier i Dresden. Og her blev hans rige høst af studier og indtryk omsat i en staselig række af norske landskabsbilleder.

Fortrinsvis var det vel sin egen landsdel, Vestlandet, som Dahl skildred, og fremfor alt var han en begeistret tolker af naturen i *Bergens stift,* hvis alvor og ynde



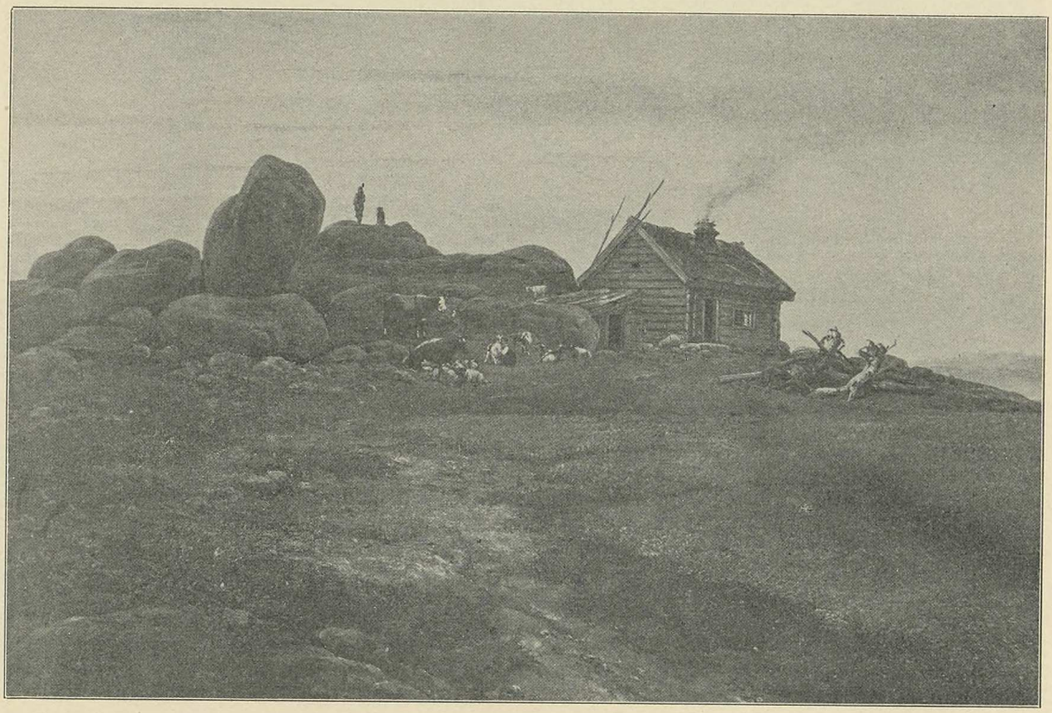
J. C. DAHL

DEN STORE KRO, 1819.
Eies af generalkrigskommissær Bull, Kristiania.



J. C. DAHL

MÅNESKINSTUDIE FRA ELBEN, 1822.
Kunstmuseet i Kristiania.



J. C. DAHL

SÆTERIDYL, 1826.
Eies af kammerherre Mohr, Kristiania.

han i lige grad forstod. Men samtidig med, at Dahl hele sit liv igjennem vedblev at male norske landskaber, har han også under sit ungdomsophold i Danmark og på sin reise til Italien frembragt en anselig række billeder og studier med motiver fra disse landes natur, og enkelte iblandt dem hører endog til hans kunsts vakreste frembringelser. Endelig vidner et stort antal af studier fra Dresdens omegn, om hvor intim hans samfølelse var med den natur, han til daglig leved i. Han holdt af at gjengi Elbens grå strøm og dens frodige bredder, de fantastisk afvekslende naturformer i Sachsisk Schweiz og det skiftende skyliv på den himmel, han så fra sit ateliervindu i Dresden.

Her er ikke plads for beskrivelser af Dahls mange forskjellige, mere fremtrædende billeder, og at regne op navne på landskabsbilleder gir intet begreb. Det får være nok i korthed at omtale nogle ganske få af de arbeider, som er typiske for hans kunst, og nævne en del af de steder, hvor man kan lære ham at kjende.

Billeder af Dahl sees i størst antal og fra hans kunsts forskjellige aldere i *Kunstmuseet i Kristiania*, som også eier en mængde af hans studier, men tillige i *Bergens*



J. C. DAHL

STEDJE I SOGN, 1836.
Bergens Billedgalleri.

Billedgalleri, som også eier mængden af hans tegninger, i *Det danske Nationalgalleri* og i *Thorvaldsens Museum i Kjøbenhavn.* Adskillige af hans billeder er havnet i tyske gallerier, i *Dresden,* i *Berlin,* i *Cassel,* i *Hamburg,* i *Prag,* og på forskjellige tyske slotte. Men størsteparten af Dahls kunst, billeder og studier — og mellem dem flere af de bedste — er dog i privateie, i Tyskland, i Danmark, i Norge. Det største antal eied vel malerens nylig afdøde søn, dyrmaleren Siegwald Dahl i Dresden, ligesom også hans svigersøn, generalkrigskommissær Bull i Kristiania, eier et meget karakteristisk udvalg af Dahls kunst, både studier og billeder, lige fra hans danske ungdomsproduktion til hans sidste Dresdener-arbeider *(Den store kro — Jostedalsbræen — Kjøbenhavn i måneskin).*

Hr. Chr. Michelsen i Bergen er så lykkelig at være eieren af det billede, som kanske fremfor noget andet fortjener at nævnes som Dahls mesterværk, *Bjærken i storm.*

Som et betegnende arbeide fra Dahls tidlige, danske tid skal her nævnes det billede med motiv fra Fredensborgegnen, som går under navn af *Den store kro* og er malet i 1817. (Billede side 5).

Det er et deiligt billede.



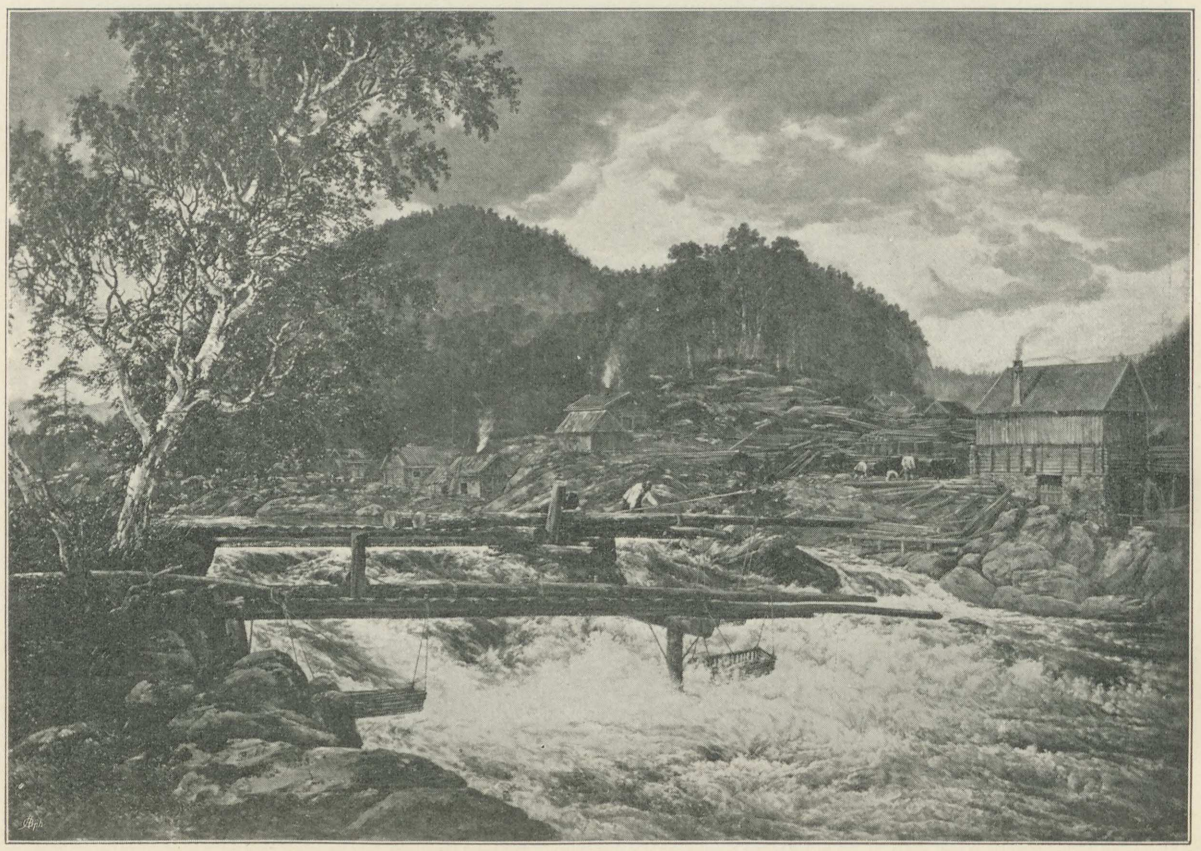
J. C. DAHL

UDSIGT FRA LYSHORNET, 1851.
Eies af bureauchef Nicolaysen, Lysaker.

Den høie, let skyede himmel, stråtækte, hvidkalkede hus, som lyser frem mellem gamle kuplede bøgekroner, og den kjærlig tegnede forgrund, som er næsten til overmål fyldt med høie engblomster, valmue og slåpe, tistel og løvetand, stængel ved stængel — alt vækker den gladeste følelse af sommer og frodighed. Længst fremme til venstre står en gammel knækket kastanjestamme og skyder nyskud.

Den store kro er en ung kunstners billede, men et, som taler tydelig om tidlig modenhed. Den danske sommers milde ynde er her malt med en fryd ved detaljen og en sjælfuld sans for helhed og harmoni, som leder tanken hen på de store hollandske landskabsmesteres billeder. Slig kunde man formelig tænke sig HOBBEMA begynde i sin ungdoms første begeistrede læreår hos naturen.

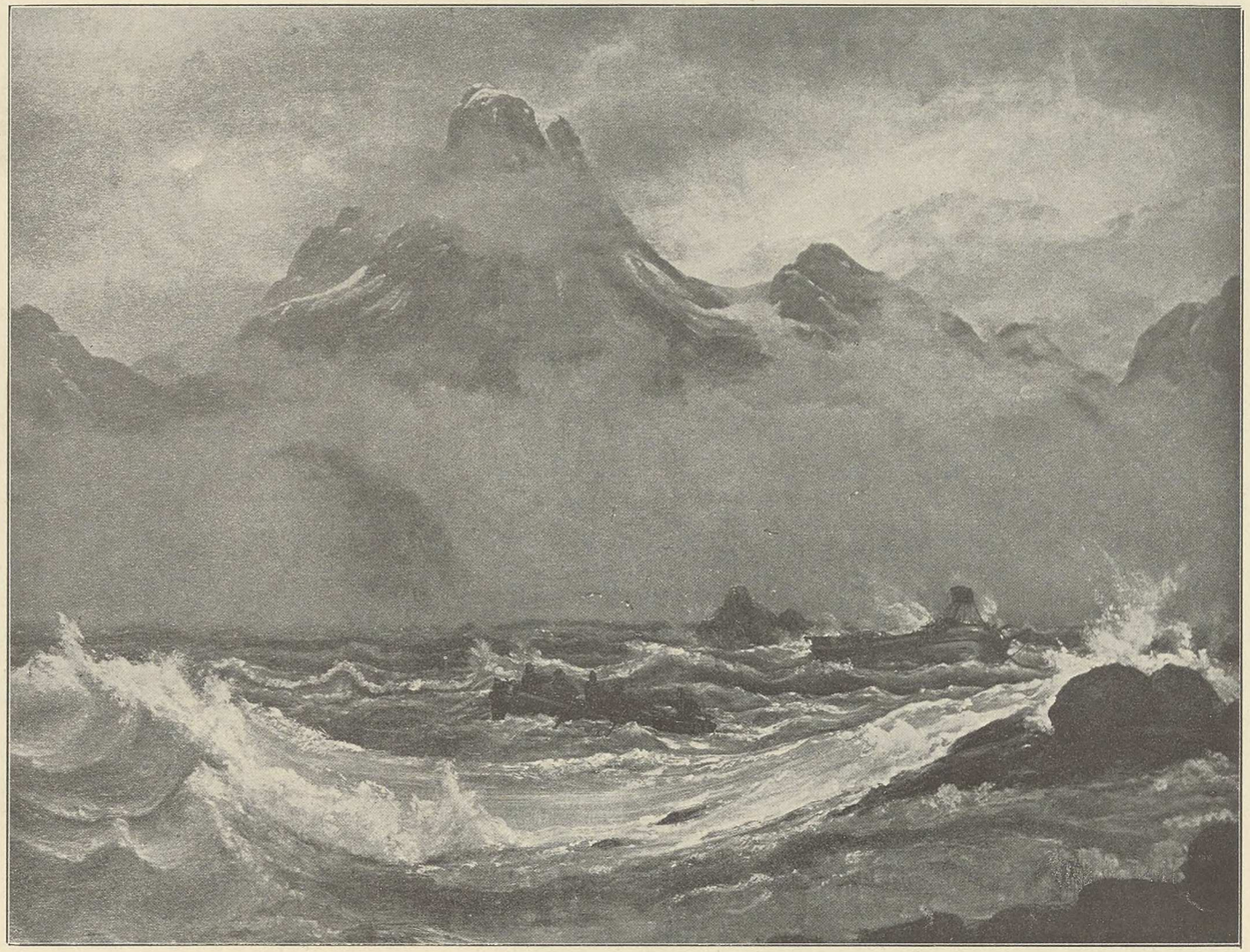
— Den store mangfoldighed af *norske* landskaber, som Dahl i sit lange liv har frembragt, omfatter de forskjelligste slags, og Dahls billeder er langt fra at være jevne af værd, let og rastløst som han arbeided. Ligefra det frit opfantaserte atelierlandskab til det nøiagtig »afskrevne« landskabsportræt, *veduten,* rækker Dahls landskabskunst. Fantasibillederne tilhører dog fornemmelig hans første tid, og de tidligste af dem er overmåde naive; hans ungdoms forsøg havde intet arvet kulturlag at bygge på. Men



J. C. DAHL HAUGSFOSSEN, 1838.
Kunstmuseet, Kristiania.

med årene blev Dahl bare mere og mere overbevist naturalist, og hans senere billeder har næsten alle kraftig rod i de direkte naturstudier, som han til enhver tid i sit liv malte i stor mængde.

Det er afgjort Vestlandsnaturen, som indtar den bredeste plads i Dahls *norske* landskabskunst. Men han var langt fra at høre til de kunstnere, som af den egn, den natur, de tilfældigvis bedst kjender, gjør sig en kunstnerisk specialitet og blir ved et liv igjennem at gjenta og variere de samme motiver, den samme snevre kreds af stemninger. Dahls livfulde temperament og snartændte begeistring holdt hans kunst fri fra specialismens indsnevring. Hans øie synes at ha været næsten lige modtageligt for al norsk natur, for Vestlandets daldyb og Østlandets skogbygder, for skjærgård og høifjeld og hav. Og hans kunst svinger uafladelig mellem de lyse, lette og de tunge, mørke naturstemninger. Ja, hans variationsevne i motiver kan kanske for en flygtig betragter forviske hans kunstneriske personlighedspræg og gi indtryk af en altfor let-



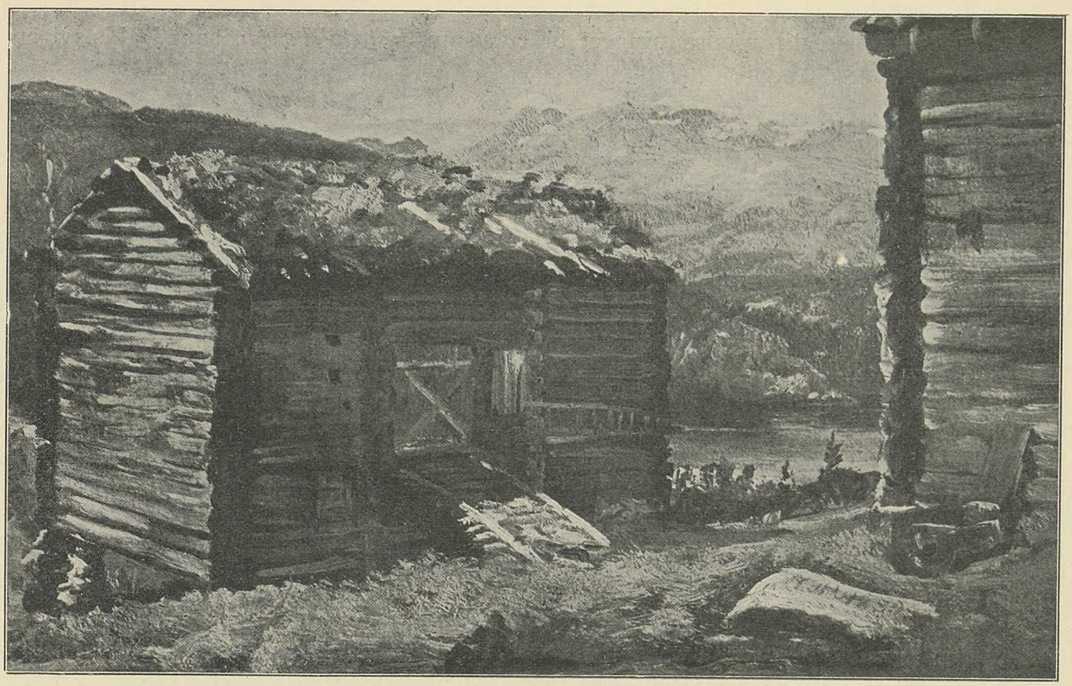
J. C. DAHL

STORM VED FINMARKENS KYST, 1847.
Eies af general H. P. L'Orange Kristiania.



J. C. DAHL

STUGUNØSET, 1851.
Kunstmuseet i Kristiania.



J. C. DAHL

STUDIE FRA VESTRE SLIDRE, 1850.
Kunstmuseet Kristiania.

vakt motivglæde. Men enhver, som kjender hans ypperste studier og billeder, vil også føle dybden og rodkraften i hans naturfølelse.

Hvor mild og stille er ikke stemningen i det lille aftenbillede fra *Sætervolden,* som her er gjengivet, et ungdomsbillede, som ifølge Dahls egne optegnelser var en gave fra ham til Oehlenschläger. Hjemvendte kjør leirer sig om hytten, jætergutten hauker fra stenrøisens top resten af buskapen hjem. Kvældsrøgen stiger langsomt mod en klar himmel, og bjælder klinger lydt i den stille luft.

Og hvor stråler ikke billedet fra *Stedje i Sogn*, som Bergens Billedgalleri eier, af sommers fryd og frodig ynde! Som selve jordens barm hæver det høie, mildt buede fjeld sig i baggrunden, let sløret af soldagens hedeluft, som står stille og dirrer. Dirrer over fyldige bjærker og modne akre.

Billedet er så fjærnt som muligt fra at være en fri digtning, det er et landskabsportræt, hvor alt er tat med, slig som egnen har vist sig for et ualmindelig skarpsynt øie. Men aldrig har et landskabsportræt talt tydeligere om kjærlighed til egen jord, til fædreland og hjemstavn, end dette lyse og oprigtige, næsten troskyldige billede. Bare skade, at landskabets virkning skjæmmes af en kjedsommelig og klodset anbragt staffage, som hæfter blikket under dets fri og glade sværmen!

Og hvor er ikke til modsætning et billede som *Jostedalsbræen,* som Dahls svigersøn eier i Kristiania, hvor er det ikke dystert og alvorsfuldt, høstlig koldt og næsten grumt med den dybstemte violette kolorit, som i den lange ur i forgrunden næsten slår over i det farveløse sorte!

Jostedalsbræen er malt i Dahls alderdom, da hans svækkede øine alt led af den tilbøielighed til at se violet, som har fordreiet koloriten i endel af hans senere produktion. Men her virker den sortviolette tone egentlig bare med til at øge stemningens alvor.[1])

Skulde der være nogen side af norsk natur, som man kunde tro lå Dahls livfulde gemyt og noget springske fantasi fjærnt, måtte det være høifjeldet — vidden. Og i skildring af høifjeldet har jo netop den efterfølgende malerslægt med Gude, Cappelen og Eckersberg gjort hver på sin måde så svært gode ting, at man kunde være ræd for, at Dahls produktion på dette område måtte blegne for efterfølgernes.

Men med billeder som *Udsigten fra Lyshornet* eller *Stugunøset* for øie fristes man ikke til at slå af på Dahls storhed som skildrer af norsk natur, også af høifjeldet.

Begge billeder er beskedne af omfang, men deilig gjennemarbeidede, og der gives ikke mere storladen høifjeldsskildring i norsk kunst. Der er en fuldtonende kraft i stemningen, der er — især i *Stugunøset* — en enkel magt i kompositionen og mandig kulde i den dæmpede, tonefine kolorit, som virker vel så tungt og indholdsrigt, som en Gudes eller en Cappelens mere sentimentalt anstrøgne høifjeldsmelankoli. Uden forringelse for skjønhedsglæden og ægtheden i stemning i Gudes og Cappelens billeder må det kunne siges, at Dahl har set større, videre, voldsommere og samtidig klarere på norsk høifjeld end de lyrikere, som fulgte efter ham. Det er betegnende for Dahl, som ellers ofte la megen vind på at fylde forgrunden i sine billeder, — her på høifjeldet har han skudt forgrunden langt fra sig og dermed glemt gamle regler, da han stod overfor det vide syn.

I et billede som *Stugunøset* føler man romantikens fantasidyrkelse forunderlig harmonisk forenet med den fødte naturalists iagttagelsestrang. I detalj og farvetone er maleriet for den tid naturalisme; stemningen har den romantiske tids brede vingefang.

---

[1]) Forøvrigt er det, som også dr. Aubert har bemærket i sin bog om Dahl, ikke ganske rigtigt at tale om en konstant tilbagegang i farvesyn i Dahls senere kunst. Indenfor sin violette yndlingstone har netop flere af Dahls sene billeder en sandhed og en noblesse i kolorit, som bare meget få samtidige landskaber i tysk og nordisk kunst. Et billede som *Bjærk i storm* (fra 1849) eller det fine violet tonede *Vinterbillede fra Elbens bred*, som er malt 4 år før Dahls død, viser netop et koloristisk »gehør« for farvens toneværd, som er en langt gedignere kunstnergave end det at eie en farverig og indtagende »palet«. Særlig baggrunden i vinterbilledet er på engang så flydende og rammende malt, at dette billede, seet nær ved, gir en af de største koloristiske nydelser i norsk kunst.



J. C. DAHL

BJÆRK I STORM (1849).
Eies af Chr. Michelsen, Bergen.

Dahl havde en for den tid ualmindelig skarp sans for farvens lysværdi — derfor ser hans billeder gjennemgående godt ud gjengivet i sort — og dette er det største tekniske fortrin ved hans kunst. Det er hans sikkerhed som valørmaler, der gir Dahls *måneskinsbilleder* præget af tilforladelighed — midt i romantikens tankesværmeri. Den samlede tyske landskabskunst har neppe et finere øie for farvens toneafskygninger end det, som har styret hånden i billeder som *Kjøbenhavn i måneskin* eller *Kronborg en månenat* (hos Bull og i Kunstmuseet) eller i den inspirerede studie *Måneskin ved Elben* fra 1822 (side 7). Man må gå tilbage til Van Der Neer's dage for at finde rigere og ægtere månebilleder.

Vor tids koloristiske syn kommer Dahl nærmest i sine *studier*. De tonefine, raske naturnoteringer fra bugten ved Neapel, de levende, forbausende fordomsfri og selvfundne skystudier fra Dresden (omtrent uden landskab, bare himmel) og de friske, endnu mere koloristisk saftfulde naturstudier fra hans Norgesreiser.

Han har her en klarhed i farve og fører en pensel så bred og flydende og åndfuld, at man den dag idag omtrent ikke mærker noget til det »historiske« slør, som tiden pleier at drage over ethvert billede.

Men spørges der, hvad Dahls evner har magtet, når de nådde høiest, da kan nordmænd, som holder ham for stor, glad og stolt holde frem billedet af *Bjærken i storm*, kanske det mest koncentrerte billede af norsk natur. Hans lyrik og hans fædrelandskjærlighed har her samlet sig i et symbol, som er simpelt og naturligt og stort.

Ytterst på heistupet over tågedrift og daldyb har en revne ly for nordenstormene, så mosen har fået klæ stenen og samle muld. I den jordsmon, som er sparet sammen gjennem århundreder, har en bjærk spiret og klynget sig fast. År for år har den reist sig rankere mod heivinden og jøkelgufs, nu står den fuldvoksen og fuldmoden med glitrende løv på hver kvist. Blond og fyldig, duftende og skjær luder den over det blå dyb, og saften sevjer i seig ved bag næveren, som ligner silke. Den ene dag øser solen et væld af lys og varme over dens glitrende løvhang, den anden dag slår vestenstormen sit strubegreb i den og tvinger den mod jorden, så grenene hiver sig med vrængte blad.

Dahl har set bjærken, når de to magter mødes. Stormen slider i dens krone og bøier stammen i bue, men solen når den gjennem skyriften med varme streif over de kjæmpende grene.

Det er bare en bjærk, men det er et digt om fattig jord og villig vækst.

Når talen er om Dahl, bør det ikke glemmes, hvorledes hans kjærlighed til Norge gav sig udtryk også på anden måde end gjennem hans kunst. Med udholdenhed og iver arbeided han på forskjellig vis for at vække et kunstliv herhjemme.

Det var Dahl, som tog initiativet til at grunde et Nationalgalleri, og det var ham, som var virksom for at få istand kunstforeninger i Norges større byer.[1]) Og vore gamle fortidsmindesmærker ivrede han for at bevare. Hans navn er knyttet til Trondhjems domkirkes[2]) og til Håkonshallens gjenreisning, og hans interesse for gammel norsk bygningsskik drev ham endogså ind på den arkæologiske dilettantisme. Dahl udgav i 1837 et værk på tysk om de norske stavkirker fra middelalderen, det første arbeide om dette emne.[3]) — Dahl døde i Dresden den 14de oktober 1857.

[1]) Nationalgalleriet i Kristiania grundlagdes i 1836, Kunstforeningerne i Kristiania, Bergen og Trondhjem grundedes efter hinanden i årene 1836, 1838 og 1846. I dr. A. Auberts omfangsrige og omhyggelige monografi over professor Dahl (Kr.ania 1893) læses følgende linjer af Dahls kopibog fra 1846: »Jeg har bidraget til at oprette Konstforeninger i Christiania, Bergen og Trondhjem« (s. 306).

[2]) Om hans energiske og klarsynte optræden mod skjæbnesvangre projekter om en vilkårlig og falsk restaurering af domkirken kan man læse i Auberts bog s. 331—336. Den pietetsfulde forfatter har i sin biografi, som handler mere om Dahls liv end om hans kunst, udførlig redegjort for Dahls fortjenester i denne nationale sag.

[3]) Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens. Dresden 1857.



HANFSTAENGL Portræt af TH. FEARNLEY, 1832.

Tiltrods for at Dahls kunst i hans egen tid nådde frem til et europæisk ry, som ialfald i Tyskland streifed berømmelsen, mens det i hans eget hjemland var ensbetydende med europæisk berømmelse, kom han hverken til at grundlægge nogen malerisk tradition i tysk kunst eller til at »danne skole« blandt sine egne landsmænd.

»Professor Dahl« synes ikke at ha været nogen rigtig professor. Endda der var sider ved hans karakter og anlæg, som skulde gjøre det rimeligt at anta, at han måtte være en lærerbegavelse, var han det kanske alligevel ikke. Han synes ikke at ha interesseret sig synderlig for akademiundervisningen og blev tidlig lettet for dens byrder.

Rimeligvis havde også dette forhold artet sig ganske anderledes, om Dahl ligesom sin samtidige, den danske Eckersberg, havde kunnet leve og virke i sit hjemland. Da havde kanske Dahl på en lignende måde gjort sig fortjent til at kaldes »den norske malerkunsts fader«, som Eckersberg, med utvilsom ret nævnes stamfader for den nyere danske malerkunst.

Ja, selv om det bare havde blit, som det var meget nær ved at bli, Kjøbenhavns akademi, der havde fæstet den unge Dahl til sig som professor, istedenfor akademiet i Dresden, vilde norsk malerkunst i de følgende tider utvilsomt ha fåt et andet og naturligere udviklingsløb.

Slig som forholdene tilfældig føied sig og udviklingen bar ivei, kom ikke meget af den norske malerkunst til at nedstamme fra Dahl.

Kunstlivet i Dresden blev ikke længe ved at pulsere stærkt. Den romantik, som Caspar Friedrich repræsenterte, var en for dæmpet og fornem fremtoning til at lokke modens solskin hen på sig, og for Dahls naturalisme var det tyske åndssamfund endnu ikke færdigt til dyb og varig tilegnelse. Det var vistnok mere hans norske motiver end hans malerkunst, man beundred.

Og modens solflækker flytted sig fra Dresden til andre byer, som med større held anlagde planteskoler for malere.

I München og i Düsseldorf skjød nye skoleretninger i veiret, som efter hinanden tog ledelsen i tysk kunstliv, retninger som i alt væsentligt var forskjellige fra Dahls.

Det var disse nyere »skoler«, som trak de fleste af de unge malere til sig, når de fra Norden søgte til Tyskland for sin uddannelses skyld.

Af de få norske kunstnere, som i Dahls ældre år drog til Dresden, var der bare tre — Fearnley, Baade og Frich — som kom til at stå i elevforhold til Dahl, og som her har krav på at bli erindret. Og selv for disse tres vedkommende blev elevforholdet ikke af lang varighed. Blandt dem var Fearnley ikke bare den langt overlegne i begavelse, men han står tillige som den eneste norske maler, som kan siges virkelig at ha tat op Dahls kunstsyn og malemåde til fortsat udvikling, selv om også han i senere leveår kom under forskjellig anden påvirkning og ialfald for en tid blev ledet bort fra sin lærers ligefremme naturalisme.

Havde bare ikke Fearnleys kunstnerbane tat en så brat og altfor snar ende, kunde der kanske alligevel ha blit tale om en sammenhængende tradition i norsk malerkunst, med udspring hos Dahl. Men til tab og skade for norsk kunstudvikling døde den høitbegavede kunstner, før han havde fyldt firtiåret, og dermed var også denne mulighed for sammenhæng brudt.

Thomas Fearnley blev født på Fredrikshald 27de december 1802.

Dahl var søn af en sømand fra Guldalen og en haandværkerdatter fra Bergen og vel helt af norsk blod. Fearnley var kjøbmandssøn og havde til bedstefar en indvandret englænder og til bedstemor en præstedatter, som stammed fra historisk kjendte norske slægter.

Der er af og til noget i de to kunstneres produktion, som minder om denne forskjel i afstamning, i ethvert fald taler ikke deres kunst imod den. Instinktivt og umiddelbart søger Dahls kunst det norske, selv om den er en emigrantkunst i fremmedland. Gjennem mange land og forskjellig natur og kulturpåvirkning søger Fearnley det, som er videre end det nationale, af og til i spændstig og bevidst sluttethed, af og til vaklende mellem uensartede dragninger.

Som barn kom Thomas Fearnley til Kristiania. Han gik her på krigsskolen i nogle år, indtil han 16 år gammel med eller mod sin vilje kom bag disken i sin pleiefars isenkramhandel. Men det var bare for at klargjøre for ham selv og andre, hvor lidet skikket han var for handelen.

Fearnley var endnu ikke 20 år gammel, da han i 1821, efter at ha udmærket sig som tegneskole-elev i Kristiania, fik anledning til at komme til kunstakademiet i Kjøbenhavn. Og han var netop 20 år, da Oscar I, som dengang var kronprins og besøgte Kjøbenhavn, bestilte et billede af ham.

Denne bestilling synes på en eller anden måde at ha ført til, at Fearnley allerede i 1823 forlod Kjøbenhavn for at studere videre i Stockholm, hvor han blev holdt fast til 1827, om han end, når våren kom, gjerne søgte til Norge på studiereise.



THOMAS FEARNLEY.

LANDSKAB, 1829.
Bergens Billedgalleri.

I Stockholm, hvor han fremdeles blev støttet med bestillinger af kongehuset, var Fearnley elev af en rutineret landskabsmaler af den gamle idealiserende skole, Fahlcrantz, hvis påvirkning spores på en lidet morsom måde i Fearnleys ungdomsproduktion, indtil han på en studiereise i Norge i 1826 træffer sammen med Dahl i Bergens stift.

Studier efter den tid viser, hvorledes Fearnley holder på at arbeide sig ud af den akademiske jargon fra Stockholm, og høsten 1827 bryder han op for at reise til Dahl, men blir syg på veien i Kjøbenhavn, og først nytårsdag 1829 står Fearnley i Dahls atelier i Dresden.

Mellem Dahl og hans nye elev udvikled der sig snart et sympathiforhold, som var helt gjensidigt og blev af varighed. Længe efterat de skiltes, vedblev de at veksle fortrolige og betydningsfulde breve sammen.

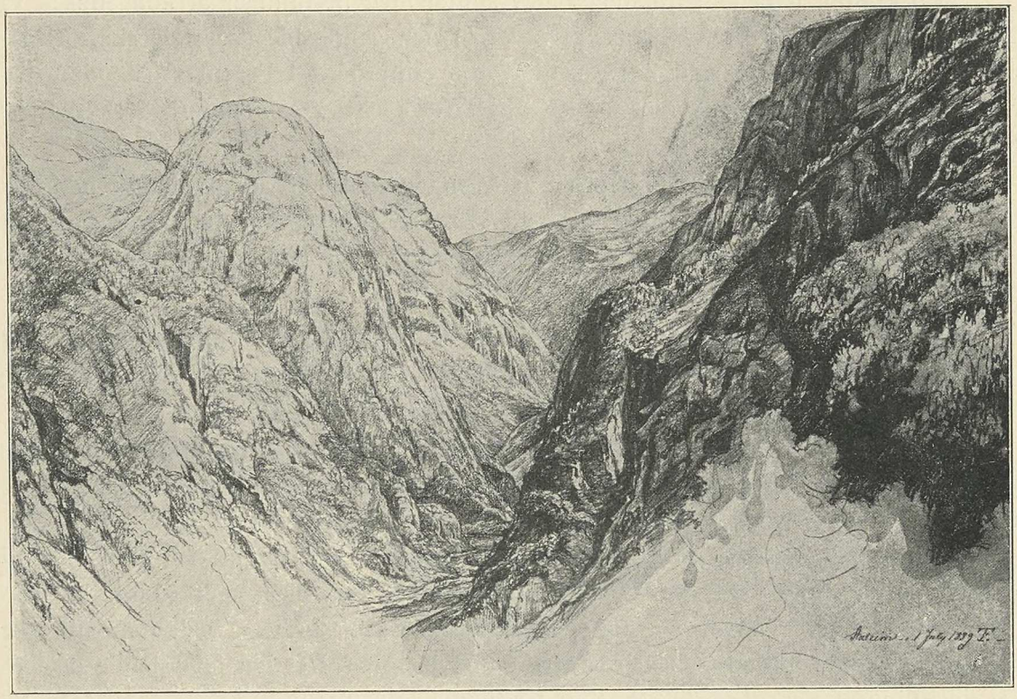
Rimeligvis helt fra guttedagene har Fearnley kjendt og beundret Dahls kunst. Det første billede, han udstiller på akademiudstillingen i Kjøbenhavn i 1822, er en kopi efter Dahl. Og efter mødet med professor Dahl på studiereisen i 1826 blir i hans egen studiekunst påvirkningen fra Dahl åbenbar. Der findes fra Fearnleys tidlige tid ikke en, men flere studier efter norsk natur, som lige godt kunde ha været signeret med Dahls navn, og for enkelte usignerede studiers vedkommende kan endogså Fearnleys authorskab være mere end tvilsomt. På den fængslende og lærerige udstilling af Fearnleys kunst, som Kristiania kunstforening havde samlet til 100-års-dagen for malerens fødsel, og hvor man ganske særlig fik et dybt indblik i Fearnleys overdådig rige og ofte helt deilige studiekunst, var der endogså tat med en, om ikke to studier, som vistnok tilhørte Dahl. Så nært er slægtskabet mellem deres kunst.

Men under opholdet i Dresden har øiensynlig foruden Dahl også Caspar Friedrich øvet indflydelse paa Fearnley, som i det hele tat havde mere stof i sig til en rigtig romantiker, end Dahl havde[1]). Og denne påvirkning dukker frem i Fearnleys kunst endogså længe efter, at han har forladt Dresden, som i det lyrisk følsomme billede *Slindebirken*, der er malt hele 9 år senere.

Thi selv ikke hengivenheden for Dahl og venskabet med Friedrich formådde at fængsle Fearnley til Dresden længere end 1½ år. Hele sit liv igjennem dreves Fearnley af reiselyst. Hans urolige blod frister ham uafladelig til at skifte opholdssted. Begjærlig higer han efter nye indtryk.

---

[1]) Også dr. Aubert har nævnt dette forhold til Friedrich i den lille biografiske skisse om Fearnley til 100-årsudstillingen, hvori data fra Fearnleys liv er omhyggelig samlet og sammenstillet: Thomas Fearnley. En biografisk skisse av Andreas Aubert ved Kunstforeningens hundredårs-udstilling av hans værker. Kr.ania febr. 1903.



THOMAS FEARNLEY

NÆRØDALEN, SET FRA STALHEIM, 1837.
Håndtegningsamlingen i Kunstmuseet, Kristiania.

Fra Dresden blev vel Fearnley lokket bort ved rygtet om det stærke og pludselige opsving, som kunstlivet tog i disse år i München. Efter et sommerophold i Salzburger-alperne slog han sig nemlig ned i München i 1830.

Her var kong Ludvig i færd med at stampe sit »nye Athen« frem af jorden. På kongeligt vink udfolded her Cornelius, omringet af en elevskare, sin verdenshistoriske dybsindighed i mægtige freskobilleder på de kongelige bygværkers vidtstrakte murflader. Men det antikgrådige kongelige kunstbegjær lod sig ikke mætte med kunsthistorisk arkitektur og det spekulative historiemaleri alene. Også landskabet skulde monumentaliseres! Og Rottmann viste sig i sine effektfulde idealistiske landskaber, som aldrig henter motiv fra profan grund, men altid fra Hellas eller anden klassisk jord, at være den rette mand til at gjøre det i den kongelige dilettants og tidsåndens smag — blændende, poserende, deklamatorisk.

For »tidsånden« var ikke længere den samme som i Dresdener-romantikernes bedste dage. Romantikens natursværmeri, intimitet og — naturstudium (for i virkeligheden var det romantikerslægten af kunstnere, som i denne tid gav noget bidrag til

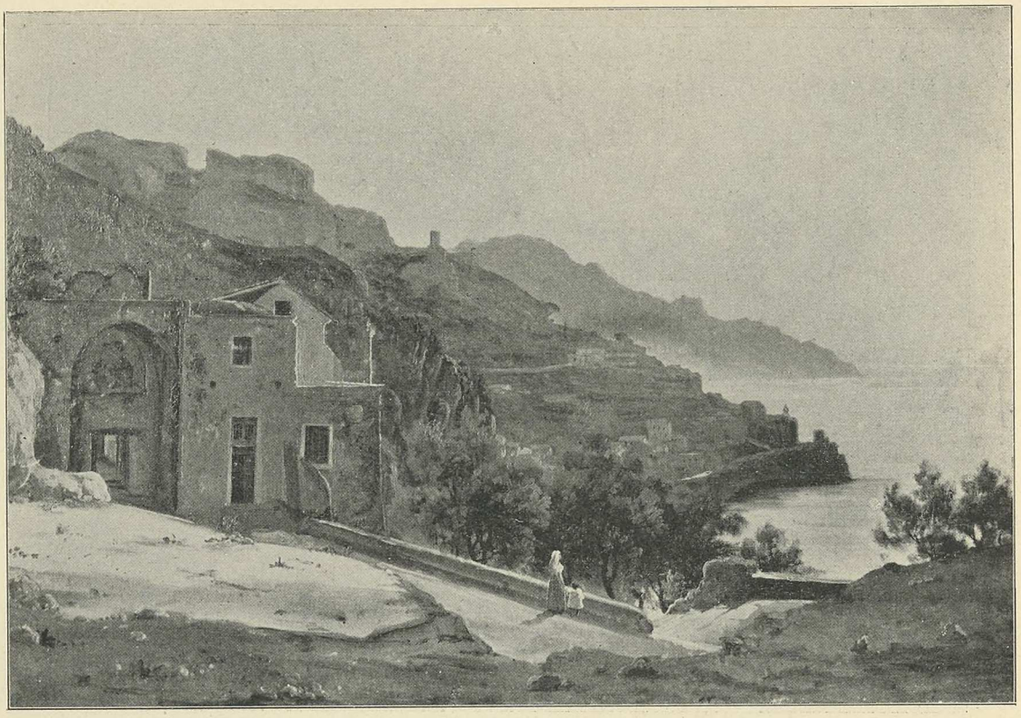


THOMAS FEARNLEY

GRINDELWALDGLETSCHEREN, blyantstudie 1835.
Håndtegningsamlingen i Kunstmuseet, Kristiania.

naturstudiet) var allerede gammeldags. Der var i tiden en anden trang, et forlangende om klassisk linje og strammere holdning, en vilje til forenkling og »stil«. Denne trang fik under naturlige forhold så noble udslag i formende kunst som hos THORVALDSEN og INGRES. Men den atmosfære, som omgav kunsthistoriker-kongen og hans kunstnerhof i München, var altfor meget lumret af docerende æstheticisme til, at skabende kunst i længden kunde få det fulde åndedrag i den.

Hvad Fearnley angår, undgik han i de 2 år, han blev i München, hverken at komme i kongelig yndest eller at la sig imponere af den nye virtuositet i kompositionskunst, som han her lærte at kjende. Han »spiser til middag hos Legationssecretairer og inviteres til Ministere«. Men med længsel sukker han rigtignok efter at sidde med malerne ved ølkruset, »hvor jeg nu engang befinder mig bedst«. Og i det hele tat øver hverken den ene eller den anden dragning, som han her var udsat for, nogen skjæbnesvanger virkning på hans kunst. Hans flakkelyst redded ham snart fra at gro fast i kunsthistoriker-kongens residens, og hans sunde øie og Dresdenerskole redded ham fra at bli hængende i det Rottmannske effektmaleris røde masker.



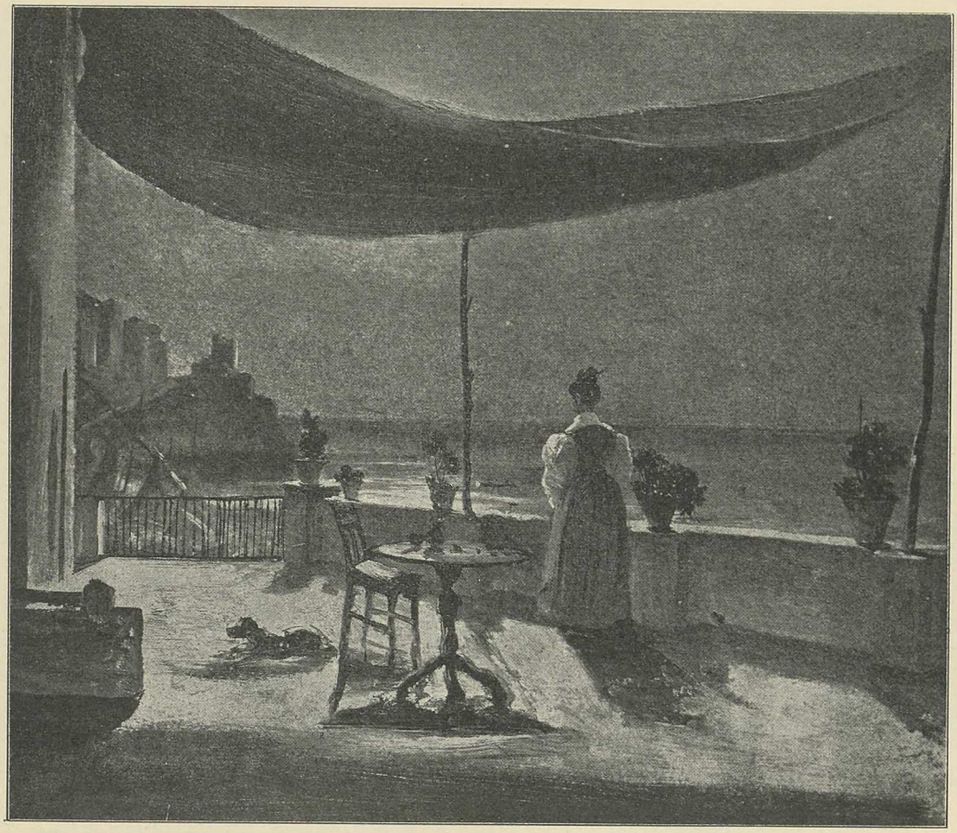
THOMAS FEARNLEY

AMALFI, 1833.
Eies af hofjægermester Fearnley.

Selv om Münchener-opholdet kanske ikke i alle måder var af det gode for Fearnley, var det dog her, at han — for en del gjennem omgangen med en så betydelig landskabskunstner som hamburgeren Christian Morgenstern — vandt frem til større syn på form og linje i sin naturskildring.

Fra nu af begynder hans billeder at anta en strængere holdning. Det er tydeligt allerede i det første billede, som han malte af *Labrofossen* (grundig forberedt ved forarbeider i München fra 1831, men fuldendt i Rom 2 år efter og der kjøbt af Thorvaldsen, nu i Thorvaldsens museum) — hvorledes Fearnley i sine billeders komposition nu stræber ud over Dahl. Endnu mere bevidst og storladent udtaler sig trangen til fast og arkitektonisk komposition i det andet fuldkommen klassiske billede af *Labrofossen,* som Fearnley syv år senere malte i England efter nye studier på stedet — det billede, som nu er en af det norske kunstmuseums ædleste prydelser.

Tiltrods for det muntre kneipeliv med kammerater, som Fearnley tydeligvis har ført i München, var dog Münchener-opholdet en frugtbar arbeidstid for ham i atelieret.



THOMAS FEARNLEY

MÅNENAT VED GOLFEN, STUDIE 1833.
Eies af hofjægermester Fearnley.

Flere af hans største billeder, snart med norsk motiv, snart med sujetter hentet fra de salzburgske alper omkring Berchtesgaden og Königsee, blev til her. Et stort *Vandfald* med motiv fra Telemarken kjøbte fyrsten af Turn og Taxis (det findes endnu i familiens galleri i Regensburg), et andet stort billede, *Jostedalsbræen,* gik til England til lord Pembroke, og den staselige komposition med *Königsee* i morgensol, stafferet med en kongelig andejagt under de fyldige løvkroner malte han på bestilling af en anden høiadelig person, i hvis familiegalleri i St. Petersburg billedet skal være havnet[1]).

I det hele fik Fearnley både i Münchenertiden og senere i sit medgangsrige kunstnerliv en så let og rigelig afsætning på sine billeder, at hans anseligste arbeider er

[1]) Fearnley har flere gange senere gjentat kompositionen; en af disse repliker, fra 1839, glimrede på 100års-udstillingen ifjor; den tilhører bureauchef Jac. Heftye i Kristiania.



THOMAS FEARNLEY

TERRASSE VED SORRENT 1834.
Eies af generalkonsul Andresen-Butenschön, Kr.ania.

at søge på tyske og engelske adelsslotte eller i andre udenlandske rigmandssamlinger snarere end i hans fattige fædreland.

Men kanske tør vi anse os for nogenlunde skadesløs ved at vide, at den rige skat af malte naturstudier fra Fearnleys hånd, som rækker fra 1826 til 1841, året før hans død, er i norsk eie. Størsteparten eies af kunstnerens søn, hr. hofjægermester Ths. Fearnley i Kristiania, som med iver samler sin fars arbeider og forhåbentligvis vil drage omsorg for, at denne nationale skat ikke mere vil bli spredt, men engang bli folkets eie. Kunstmuseets håndtegningssamling eier allerede før en mængde tegnede skisser og naturstudier, hvoraf et par af de ypperste og mest gjennemarbeidede afbildes her.

Sålænge han leved, holdt nemlig Fearnley fast ved naturstudiet. Snart med blyanten, snart med penselen blev han ved at fæste til papiret[1]) den natur, som

[1]) Omtrent alle Fearnleys studier er malt på papir.



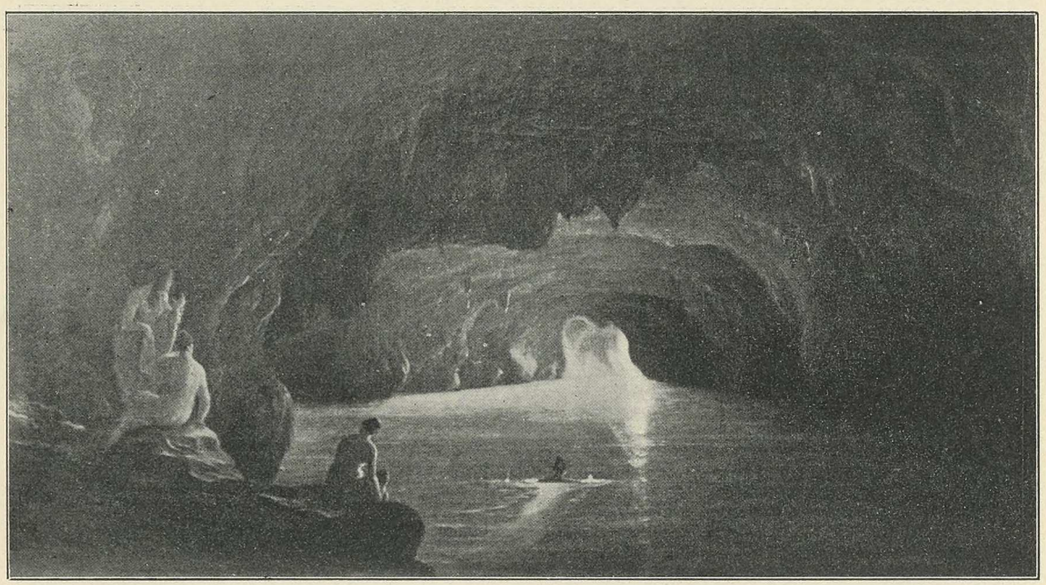
THOMAS FEARNLEY

ORANGEPERGOLA FRA SORRENT, 1833.
Eies af hofjægermester Fearnley.

fængsled ham. Selv ikke det to-årige kursus i stilisering og atelierkomposition, som Münchener-perioden var i hans udvikling, tog lysten fra ham til naturstudium eller svækked evnen hos ham til at se natur. Ikke før havde han vendt ryggen til Münchener-atelieret og begyndt på sin italienske reise, før studier formelig vælder frem under hans hånd.

Det var om høsten i 1832, at Fearnley fra München drog til Italien — eskorteret på veien til nærmeste landsby af 21 kunstnere til hest og til vogns. Såmange var der af hans kammerater fra de to år, som vilde hædre den gode maler og den glade kneipebroder!

På reisen hasted Fearnley mod Rom — målet. Men i de to og et halvt år, som hans »italienske Coursus« vared, gjennemstreifed Fearnley halvøen i næsten hele dens længde, og Sicilien tog han også med. Om vintrene var Rom hans kvarter. Her færdedes han i Thorvaldsens kreds, men drev ivrig på med atelierarbeide og malte



THOMAS FEARNLEY — BADENDE KVINDER I DEN BLÅ GROTTE, 1840.
Eies af bankchef Ihlen, Ålesund.

billeder med nordiske motiver. Somrene tilbragte han mest i egnen omkring golfen ved Neapel og på Capri, en natur, som stimulerte hans produktivitet i overordentlig grad. Derom vidner en lang række af naturstudier og blandt dem nogle sjelden deilige.

Dahl havde ikke fundet sig rigtig tilpas under sit korte Italia-ophold, men alligevel bragt skjønne og åndfulde studier med hjem derfra. Men han fraregnet, er Fearnley den eneste norske kunstner, som har bryd sig om Italien, indtil Eilif Peterssen i 80-årene søgte derned. Først mod århundredets slutning fik Italien, som havde været som et glemt land for norske malere, atter betydning for norsk kunst, da den unge slægt i flok og følge valfarted derned, lokket af danske venner.

Til de forskjelligste tider i det 19de århundrede har jo Italien f. ex. for *dansk* kunst været en vækker af skjønhedsglæde og skabertrang, lige fuldt for realister som for romantikere og klassikere. Italien har i det hele øvet en kultiverende indflydelse på kunsten i Danmark, som den skylder meget af sin sande fornemhed. *Norske* malere derimod fra Hans Gude til Chr. Krohg har ligesom indgået en stiltiende overenskomst om at sky Italien, og hvad derfra kom. Det var ligesom det eneste i verden, som norske »düsseldorfere« og norske »naturalister« kunde enes om. Vanskeligt at forklare, er dette i norsk kunst et faktum, som karakteriserer og ikke netop til fordel. Derfor var det en fryd på Fearnley-udstillingen i 1902 at se, hvorledes der dog har



THOMAS FEARNLEY

STUDIE FRA AKERSELVEN, 1839.
Eies af hofjægermester Fearnley.

levet *en* norsk maler, som har elsket og fattet Italien og beriget sin kunst ved at leve en tid i det velsignede land.

Motiverne til Fearnleys italienske studier er meget vekslende. Himmel og hav, vinjer og landsbyer, fjeld og skyer og lune små havekroger har han malt. Ja, selv Vesuv i udbrud, »den blå grottes« farvespil og de andre Capri-grotters fantastiske hvælvinger har fristet hans pensel.

Også udførelsen er vekslende. Snart er det raskt henstrøgne »notater« om en naturvirkning, bredt gjort og fulde af et oplagt sind. Som den henrivende lille studie med *terrassen* under det udspændte solseil en klar *månenat,* da en ung pige står der og stirrer ud over egnen (side 33). Snart er det studier, som er skåret så sikkert til i motiv og så omhyggelig gjennemarbeidet, at virkningen er lige afrundet som i de »færdige billeder«, bare en god del friskere. Et par maa nævnes:

Pergola fra Sorrent heder en deilig studie med en urne med røde blomster fremme i forgrunden. (Den eies af fru Septima Stang, Kristiania).



THOMAS FEARNLEY

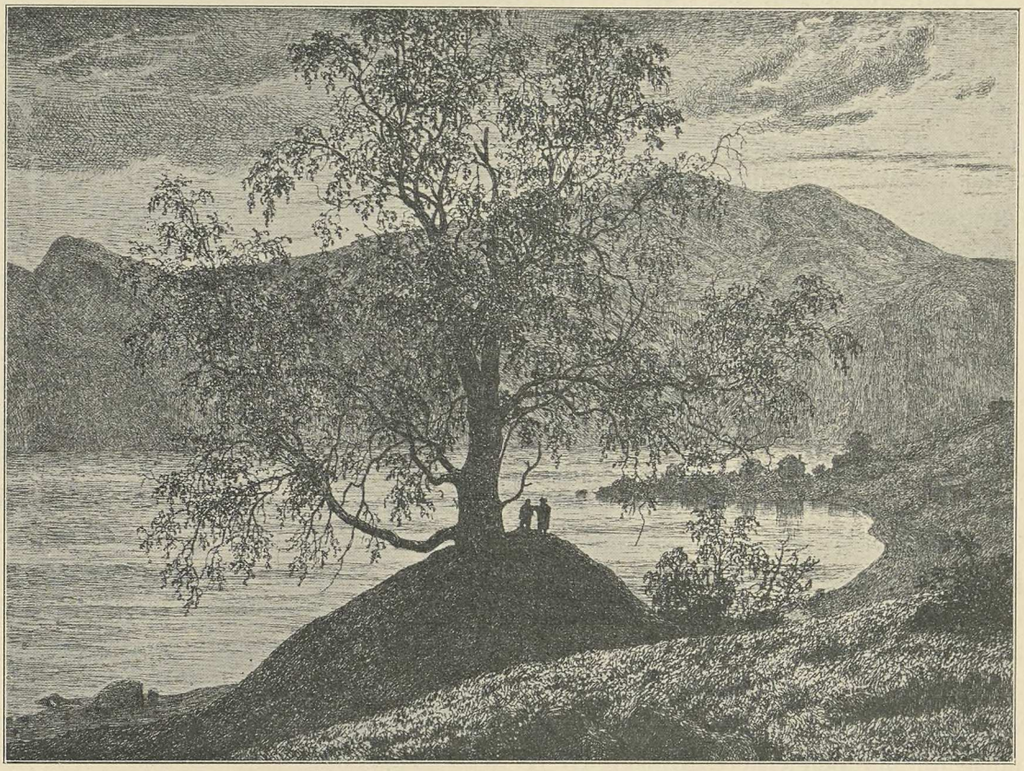
FRA GRAVEN I HARDANGER, 1839.
Eies af hofjægermester Fearnley.

Terrasse ved Golfen er et svalt lidet billede med en prægtig stenek og en gammel prest, som vandrer i skyggen af hvide mure (side 34).

En tredje studie, *Orangepergola fra Sorrent*, som er tørrere i farven og nærmere »billede«, gir den muntreste solvirkning over en allé af hvide murstøtter, som orangeløvets skygger flækker (side 35).

I slige studier, som er små dyrebare stykker malerkunst, står Fearnley som jævnbyrdig med de bedste gamle danske, som har malt Italien, med Eckersberg og Constantin Hansen og Marstrand.

I det hele var det først her i Italien, at endemålet for hans kunst synes at ha dæmret for Fearnley. Hans drøm var vistnok den: uden forræderi mod det sandhedskjærlige naturstudium, som Dahl havde opdraget ham i, at skabe en høiere idealkunst end den, som kunde nås ad Dahls »naturvei« alene. En kunst, hvori monumental linjeskjønhed og romantisk følelse smelted sammen til en rigere harmoni, end samtidens kunst kjendte.



THOMAS FEARNLEY

SLINDEBIRKEN, 1839.
Radering i Kunstmuseet i Kristiania.

Indtryk fra det formklare italienske landskab og derefter indtryk fra Alpernes gigantiske linjeverden — både før og efter Italia-opholdet gjorde Fearnley studier i Alperne — har åbenbart styrket denne drift hos ham til at sprænge den Dahlske naturalismes grænser og gi sin kunst et høiere sving. Desuden har vel også studiet af gammel kunst i Italien virket med til at gjøre ham klar på det, han vilde.

Fearnley synes også at ha været stærkt fristet til for alvor at slå sig ned i Italien og bli boende der. I et brev til Dahl forsikrer han vistnok, »at hans Hjærte hænger ved den fædrelandske Natur«; men samtidig bekjender han, hvorledes »den blide italienske Himmel og det frie Liv magnetisk virker« på ham. »Således tænker jeg mig boende i Italien i materiel Henseende, beskjæftigende min Phantasie med Nordens stolte og alvorlige Caracteertræk; malende vore barske og stormende Høstdage, uden i mindste Maade at blive generet ved dem.« Hans livsglade, nydende natur fandt sig vel her i solens og vinens land.

Tilslut fulgte han dog i 1835 Dahls gjentagne råd til ham om ikke at bli for længe i Italien, men hellere søge hjemover igjen.

»Jeg tænker i Slutningen af Juni at komme til Swytz og næste Vinter at leve i Paris, videre kan jeg ikke bestemme noget. Dog ønsker jeg at gaa baade til Engeland og Holland, førend jeg seer vort Norge igjen, thi næst efter det strænge Studium af Naturen sætter jeg megen Priis paa at see og underholde mig med Kunsten og Kunstnerne fra alle Lande,« skriver han til Dahl, og denne reiseplan blev da også gjennemført.

Grindelwald-gletscheren i kanton Bern var det nærmeste mål for hans studieophold i Schweiz, før han slog sig ned i Paris for vinteren 1835—1836.

Det indtryk, som gletscheren gjorde på ham, har Fearnley fæstnet i en række pragtfulde studier både af hele gletscheren og af enkelte hvide kammer og grønne bølgedaler i sligt et »størknet hav«. På grundlag af disse studier malte han om vinteren i Paris det store billede, som han senere omarbeided i London, og som nu findes i Kunstmuseet (signeret 1838). Det er, som også den her afbildede blyantstegning til billedet viser (side 31), en imponerende komposition, original og mægtig i sin linjevirkning og med indtrængende behandlet form. Men koloriten i billedet er tør og fattig og står langt tilbage for farvevirkningen i forstudierne. På afstand virker derfor billedet fladt og luftløst.

I Paris havde Fearnley, som det synes, lidt vanskeligt for at finde sig tilrette. Men hans indtryk er dog det, at »der her hersker en Storhed i næsten alting som jeg aldrig før har bemærket«. Af salonen »er jeg — siger han — saa slaaet, at jeg er rent confus og decourageret«.

Desværre var Fearnley for tidlig ude til at lære den store franske landskabskunst at kjende, som i disse år skjød knop i *Fontainebleauskolen,* men som endnu ikke havde udfoldet sig. Det blev ikke landskabsmalere som Rousseau og Corot og Millet, der kom til at gjøre indtryk på ham, men flotte farvevirtuoser som Gudin og Isabey, folk som dengang var *en vogue,* men nu er halvveis glemt. Fearnley imponeredes af deres »Practik i at med deres Pensel kunne frembringe hvad de ville«, endogså i den grad, at han udførte tro kopier efter deres billeder. Men han var på den anden side ikke blind for deres kunstneriske letfærdighed. »Deres Samvittighed maae man ikke stole for meget paa. De synes at følge et gammelt Ordsprog — Alle Kneb gjælder, blot det gaaer.«

Fra Paris gik ud på våren reisen videre over Brüssel, Antwerpen, Rotterdam til London og, efter et kort besøg hos engelske venner, videre hjem til Norge. Han havde da været hjemmefra i 8 år. Alligevel blev det bare en studiereise, som begyndte ved Labrofossen i nærheden af Kongsberg og endte i Romsdalen. Om høsten drog

Fearnley tilbage til London igjen. Her blev han optat i de ledende kunstnerkredse og fandt sig så vel tilrette, at han blev i England og Skotland i halvandet år.

Det var under dette engelske ophold, at Fearnley malte nogle af sine bedste billeder som *Labrofossen,* i Kunstmuseet, og *Romsdalshorn,* på Rød herregård ved Fredrikshald, begge fra 1837. Året efter malte han den række af fortrinlige studier fra Cumberlandske søer, som var at se på udstillingen.

I de følgende 2 år var Fearnley hjemme i Norge igjen, det længste af hans ophold her. I 1839 blev *Slindebirken* til og det store *skoglandskab* med et lidet sagværk ved elvestryget, som eies af prinsesse Therese på Haga slot i Sverige. Under dette ophold malte han også nogle af sine skjønneste naturstudier som f. ex. den deilige melankolske farvestemning fra *Graven* i Hardanger og fossestryget ved *Akerselven* (side 38 og 37).

Man ser det, ikke mindst på studierne fra disse år, hvorledes Fearnley var i fuld udvikling som kolorist, og hvorledes engelsk kunst, og ganske særlig den største af alle engelske landskabsmalere, Constable, havde virket på ham. Constable selv har han neppe truffet; han døde, netop som Fearnley kom til England.

Men Fearnley fører nu en friere og bredere pensel end nogensinde før, og hans farve, som tidligere, især i de større billeder, kunde ha noget tyndt og hårdt, blir fra nu af ganske anderledes flydende, varm og rig. Senere har sikkert også samværet med den bekjendte düsseldorfermaler Andreas Achenbach under en studiereise på Vestlandet i 1839 git denne koloristiske tendens et nyt fremstød, og kanske mere end godt var. I sine billeder kan Fearnley, som før var så klar og kjølig og fast i form, også falde ind i den fede oljede malemåde, som tog slig overhånd hos koloristerne i Düsseldorf.

1840 gifted Fearnley sig, bodde vinteren efter i Amsterdam og flytted i 1841 over til München med tanken at bli boende der. Men knapt havde den lille familie indrettet sig i sit nye hjem, før Fearnley faldt i en nervefeber, som tog hans liv.

Han var da ikke fuldt 40 år gammel.

Tabet for norsk kunst var svært og skjæbnesvangert.

Som specifik *malerisk* begavelse når Fearnley ikke op i høide med Dahl, men som skabende og digtende kunstner var han ham i alle fald fuldt jævnbyrdig, og neppe nogen norsk landskabsmaler har stillet sig høiere mål.

Henrik Wergeland siger i sin karakteristik af de to kunstnere i *Berømte Nordmænd:* »Dahls malerier vise et skarpere profileret, et selvstændigere Geni.« Det er rigtig set, men ingen afgjørende dom.

Dahl har ofte svækket virkningen af sine billeder ved en overdreven detaljophobning, som hans levende naturfølelse ikke kunde nægte sig. De *kan* undertiden

virke forvirrede og forivrede, Dahls billeder. Fearnleys bedste billeder er med overlegen og bevidst kunst bygget op som komposition og med mesterlig beherskelse stemt sammen i en hel og sikker tone. Kun er denne tone i en del billeder vel hård, som en stemme med en lidt skarp metalklang. Hans kolorit er egentlig ikke rig, og hans maleriske foredrag blir formelig tørt ved siden af den yrende livfuldhed i Dahls pensel. Det ser man f. eks. i Thorvaldsens museum, hvor en Dahl og en Fearnley hænger ret overfor hinanden, tilmed en mindre god Dahl (et fantasilandskab) og en udmærket Fearnley *(Labrofossen)*. Men tegning og formgivning er hos Fearnley næsten altid ypperlig, fast og overlegen. Hans billeders indhold er altid betydeligt, og han udtrykker det, han vil, med imponerende ro. Han var en ligevægtig og lykkelig natur.

I Kunstmuseet i Kristiania hænger det billede, som heder *Slindebirken,* og som skildrer det samme kjæmpetræ ved Sognefjorden, som også Dahl gjentagende har malt og Welhaven besunget.

På kjæmpehaugen ved den blanke fjord står den hundreder af år gamle bjærk med svulmende rødders dybe greb i jorden. Sin vældige krone folder den ud mod kvældshimlen og mod fjordens guldspeil, bronceagtig mørk på den klare grund. Bagenfor runder sig strandlinjen mygt og blidt til en vig. Ingen båd spalter fjordspeilet. Men på haugens top står et vennepar vendt mod aftenglansen. Ganske små tegner de to mennesker sig sort mod fjorden indunder en af kjæmpetræets armer. Men man ser på dem, at de er hensunket i naturandagt.

Slindebirken er et *digtet* billede, noget mellem en folkevise og en salme i farver. Der synger en høi og klar tone af fred og andagt ud fra dets simple linje og varme dybe farve. Der er her et sværmeri i Fearnleys natursyn, som er blødere end Dahls naturlyrik, mere i slægt med Caspar Friedrichs romantiker-mystik og religiøse naturbetragtning[1]).

Slindebirken er her gjengit efter en egenhændig radering af Fearnley (side 39).

Men Fearnleys hovedværk er hans *Labrofos,* som han malte for Nationalgalleriet i Kristiania.

En vandrig elv løber lige imod i bredt skummende fald. En død furu strækker sine golde grene op mod en lav og truende uveirshimmel. På begge sider mørke masser af nåleskog, som mod baggrunden hæver sig til åsrygger. Våte skyer soper over dem. Fremme i elven har en tømmerstok fæstnet sig i en strømhvirvel. En ørn er dalet ned på den. Det eneste levende væsen i ensomheden. Men nærmere fremme ved

[1]) Med disse linjer foran mig i korrektur ser jeg, at også dr. Andreas Aubert, som er så fortrolig med Friedrichs kunst, udtaler noget lignende i sin biografiske skisse af Fearnley til hundreårsudstillingen.



THOMAS FEARNLEY

LABROFOS, 1837.
Kunstmuseet i Kristiania.

elvens bred folder bregner og syre ud sine grønne blade, sin lille formverdens ynde i den store formverdens mørke alvor.

Af norske landskabsbilleder er der vel neppe noget, som er mere storstilet komponeret end Fearnleys *Labrofos,* intet, som har den sikkre og magtfulde harmoni i massernes fordeling, den rungende kraft i lys og skyggers veksel og samklang. Farven er kold, klar, emailleagtig uden stærke modsætninger. Men denne kolde beherskede og tilbageholdne kolorit bidrager også til at gjøre indtrykket alvorligt, fjærnt, ophøiet.

Lig en Ossiansk stemning, der er størknet til fast og klar form, blir dette billede stående som vidnesbyrd om, at *den store romantiks* vingeslag også engang har bruset over en norsk kunstners værk.



KNUD BAADE.

Af Dahls to andre elever, Frich og Baade, optog Knud Baade en enkelt side af sin mesters motivkreds, *måneskinnet,* og gjorde det til specialitet. Men ikke med Dahls vare sans for farvernes sande toneværd i lys og skygge, snarere i den effektsøgende tyske romantiks ånd.

Baade var født på Stavangerkanten i 1808. Tidlig kom han på det rene med sit kunstnerkald, men at det var landskabsmaler, han skulde bli, blev han først klar over, efterat han en tid havde prøvet sig som portrætmaler i Kristiania, det fortælles — efter et ophold i Sogn i 1831 og en derpå følgende reise langs kysten op til Nordland.

Sin kunstneriske skolegang havde han gåt ved akademiet i Kjøbenhavn i årene 1826 til 1829. Men ligesom Fearnley følte Baade sig draget til Dahl, og i 1835 fandt også han vei til Dresden. Her blev han i ti år. Men en stor del af denne tid gik spildt for ham ved en øiensygdom, som afbrød og hæmmed hans arbeide.

I 1845 bytted også Baade Dresden med München. Og her først slog hans kunst igjennem til anerkjendelse, ja til et virkeligt ry. Kong Ludvig selv satte megen pris på hans talent, gav hans månebilleder plads i sit pinacothek og stilled hans buste op der sammen med andre af de kunstnere, som han beundred. Og i München blev Baade boende til sin død i 1879 som en vel estimeret tysk kunstner.

Men forbindelsen med Norge holdt Baade vedlige, og ofte gjorde han reisen hjem. Ti det var fra den norske kyst, at han gjerne hented motiverne til sine natbilleder. I et utal af billeder har han malt norsk månenat. Varieret den fra stille måneglans over blankt hav til den dramatiske strid mellem mulmet og lyset på en stormfuld



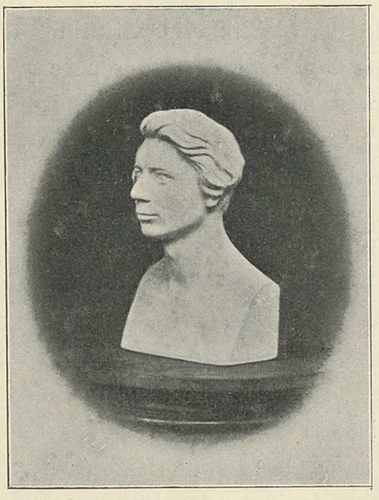
KNUD BAADE

»FORTUNA« (1870).
Kunstmuseet i Kristiania.

himmel. Men enten han skildrer lysets kamp set fra den flade strand eller bag en forgrund af sønderrevne, vilde klipper, har hans månenat ikke synderligt lokalpræg. Hans kunst har i det hele ikke det dybe virkelighedsindtryk til ophav, som gjør kunsten egen og uforglemmelig. Uden egentlig at ha set nogen stor mængde af hans billeder — den store mængde af dem findes i Tyskland — tør man kanske udtale som et indtryk, at Baades kunst aldrig har gravet dybt efter sine værdier, og at hans specialistiske dygtighed, ialfald med årene, stivned i rutine. Der er for meget af den lukkede scenes arrangement i hans månenætter ved havet og for lidet både af nat og af hav. Men som en ægte virtuos har han vidst at dække over arbeidets løshed med frapperende effekter.

Imidlertid kan det ikke frakjendes en fangende og øieblikkelig virkning, det største af hans billeder i Kunstmuseet i Kristiania, som hører til Baades senere produktion (det er signeret 1870). *Fortuna* heder det med en lidt for påtagelig ironi i tittelen. Det fremstiller nemlig en måneopgang over resterne af en strandet brig, som bærer nævnte navn på skroget. Kløgtig beregnet og med theatermæssig effekt er modsætningerne i sceneriet fremhævet. Med sort og sønderreven profil tegner sig som forgrundskulisse tilvenstre klippekysten af optårnede blokker. Sjøen er stilnet af og slikker stranden i måneglans. Men på himlen jager endnu skyer efter stormen omkring nattens lygte, som ligesom er hængt op for os for at lyse over de sørgelige rester af briggen »Fortuna« og for at belyse billedets overdrevent letfattelige symbolik.

I Bergens Billedgalleri er Baade repræsenteret med et mindre effektsøgende månebillede og et andet større billede *Fos i Tyrol,* malt i 1850. Desværre er det ikke i hjemlige samlinger muligt at danne sig noget begreb om Baades maleriske udvikling og særlig ikke om hans tidligere produktion fra den tid, da han uden tvil stod Dahls naturalisme nærmere.



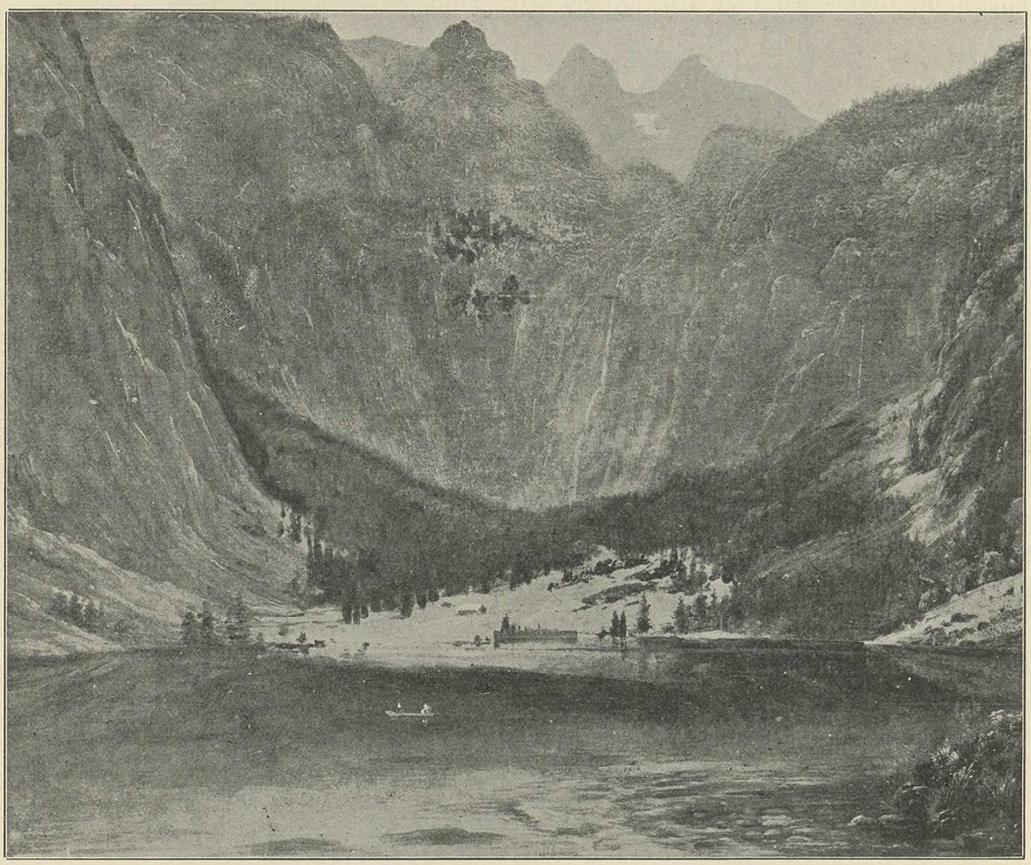
J. C. FRICH.

J. C. Frich (1810—1858) var bysbarn med sin lærer Dahl. I tyveårs-alderen brød han ud fra det theologiske studium for at bli kunstner, og i årene 1833—35 var Frich akademielev i Kjøbenhavn. Men derfra søgte også han til Dahl i Dresden. Dahl tog sig varmt af den unge bergenser, som til en begyndelse også nærmest gav indtryk af at ville slutte sig til Dahls retning. Men heller ikke denne elev formådde Dahl rigtig at knytte til sig. Tiden var fuld af fristelser til at forlade den »naturvei«, som Dahl præked, og også med Frich opleved han et frafald. Da Frich i 1837 drog til München og der blev blændet af de Rottmannske effekter, var han snart tabt for Dahl. Senere gik Frichs produktion mere og mere i düsseldorferskolens retning. Selv om han først som ældre mand, på en stipendiereise i 1846, personlig lærte Düsseldorf at kjende og således ikke helt ligefrem kan henregnes til düsseldorferskolen, lod han sig dog gjennem andre påvirke af den og stod i det hele dens kunstsyn nokså nær.

Frich var den første af disse i Tyskland uddannede malere, som virkelig prøved at bo hjemme.

I 1839 vendte Frich tilbage til Bergen fra sit studieophold i Tyskland, og året efter finder vi ham i Stockholm, hvor Carl Johan opmuntred ham ved indkjøb af flere billeder og ved en bestilling på et stort *prospekt af Kristiania.*

Fra 1841 til sin død i 1858 blev Frich boende i Kristiania, hvor han tog aktiv del i den smule kunstliv, der var, som lærer ved tegneskolen og medlem af dens styre samt som medlem af Nationalgalleriets og et par år også af Kunstforeningens direktion. Men det var ikke lyse kår og store muligheder, som den tids Kristiania kunde



J. C. FRICH

STUDIE, fra femtiårene.
Bergens Billedgalleri.

byde en kunstner. Og Frich var for lidet modstandsdygtig til ikke at lide under den afslappende indflydelse, som arbeidet for et lidet udviklet publikum let øver på en kunstners produktion.

Hans kunst, som i tidligere år havde vist et vakkert talent for den jævne og redelige naturskildring forfaldt temmelig snart til et så plat og overfladisk kontrastmaleri, som det man ser i spisesalen på *Oscarshald,* hvor Frich af kong Oscar I fik den opgave at udføre *8 store landskaber fra naturskjønne steder i Norge* (malt 1850).

En hjemlig malers væsentligste marked var kunstforeningens udlodninger, og Frich har sikkert følt tvangen ved at måtte tækkes et uudviklet publikums smag. Hans billeder, særlig fra senere år, bærer præg heraf og står betydelig tilbage for

hans naturstudier, som er friskere og selvstændigere. En studie med et grønt fjeldvand og dysterblå fjeld gjengives her.

Det er vistnok en hård og uvillig dom, når en kritiker fra hans samtid taler om, hvorledes der i Kunstforeningen »hang et broget og stivt billede af Frich i hver krog«, og ærgred sig over Frich, »som gjorde sig bred deroppe med sine æggekagebilleder«. Men den hårde dom var neppe helt ubeføiet. Frich har ikke altid holdt høie mål for sin kunst, og som kolorist forfaldt også han til den kolorering i varme og brogede farver, som Dahl sigter til, når han taler om »slige falske Briller, som farver alt rødt og gult, uden at tage noget andet Hensyn end at behage den store Masse, der let lader sig blende af en koket Glands«.[1])

Hvor meget af Norges land Frich har set på sine reiser, derom vidner en lang række lithografier efter hans billeder og tegninger fra de forskjelligste egne af landet i det kjendte billedværk *Norge i tegninger*. Men han synes snarere at ha været på jagt efter »naturskjønheder« end at ha fordybet sig intimt i naturens skjønhed. Bedst passed kanske Østlandet for ham og i det hele den jævnere, mildere natur. Her fristedes han mindre til at komponere sine billeder med den slags kulisseagtigt arrangement, som minder om kunsten på scenen.

Tre mindre billeder repræsenterer Frichs kunst i Kristianiamuseet; den her afbildede studie findes i Bergens Billedgalleri.

---

[1]) I et brev til Baade 1846, se AUBERT, Prof. Dahl. s. 377.



J. C. DAHL

KUNSTNERENS MOR, tegning fra 1826.

Figurmalerne er ikke mange og ikke betydelige i dette første afsnit af norsk kunsts historie. Portrætbestillinger var så godt som den eneste ydre foranledning til at male mennesker, og de få, der prøved sig som figurmalere, malte mest landskaber ved siden af.

At også Dahl leilighedsvis kunde indlade sig på menneskefremstillingen og magted den, viser f. eks. den gode og alvorsfulde tegning af *Dahls mor,* som han sidste gang så hende på sin Norgesreise i 1826, affældig og sengeliggende i »Søfarendes fattighus« i Bergen.

Også Fearnley har streifet figurmaleriet. Et tidligt billede fra hans studieår i Stockholm fremstiller hans egne stuer og ham selv ved staffeliet, en fin og ægte studie, som gir tillid til malerens evner også udenfor landskabsfaget. Men denne side af Fearnleys talent kom dog aldrig til udfoldelse, selv om staffagefigurerne på hans landskaber altid er veltegnede og forstandig hensat. En enkelt gang senere streifer også Fearnley figurmaleriet på en overraskende måde — nemlig som humorist. På hundreårsudstillingen hang der en liden, uvorrent bredt malt farveskisse, som fremstiller den berømte engelske landskabsmaler Turner ifærd med at lægge sidste hånd på et af sine svære lærreder, et billede med en voldsom soleffekt. Skissen er en overgiven karikatur af den geniale malers kunst og person. Den lille komiske tyksak med cylinderhatten ned over ørene er kløvet op på en krak for at nå solen på sit billede, og en skare beundrere er henrykt vidne til, hvorledes ildkuglens glans forstærkes under mesterens pensel. Men Fearnley ser også, hvad de andre ikke ser, hvorledes solens skjær farver deres ansigter luerøde, og hvorledes mesteren på krakken og de omkringstående kaster lange skygger henover gulvet belyst af den malte sol!

Spøgen er så fortrinlig leveret, at selv en af de store samtidige karikaturister i fransk eller engelsk kunst kunde ha vedkjendt sig parodien, uden at bli ringere derved. Ellers er der såre lidet af den slags humør i norsk kunst.



THOMAS FEARNLEY

TURNER, parodisk farveskisse.
Eies af hofjægermester Fearnley.

Den som først malte figurer af norske i det 19de århundrede var vel kaptein Jacob Munch.

Munch var født i Kristiansand i 1776, og blev officer og kaptein i den norske armé i 1812. Men 28 år gammel gik han ind som elev på kunstakademiet i Kjøbenhavn, reiste siden en del, malte *Oehlenschläger* i Paris (1807), *Thorvaldsen* i Rom (1810) og på samme reise den genuesiske kjøbmands frue i staselig dragt, som findes i Kunstmuseet i Kristiania. Siden bodde Munch hjemme i Kristiania, og mange er de, som han har portrætteret af sine landsmænd og landsmændinder. Mest kjendt er hans store kroningsbillede på slottet i Kristiania — *Carl Johans kroning i Trondhjems domkirke*



JACOB MUNCH

Selvportræt.
Eies af hr. Johan Heiberg, Kr.ania.

1818 — et repræsentationsbillede af vaklende kunstværd med ilde proportionerte og svagt tegnede figurer. En slig opgave var et for tungt løft for en halvveis dilettant, som Munch var. Derimod kan han oftere i enkeltportrætter lægge for dagen et ganske utvilsomt og friskt talent, som ser med to klare øine, tegner med en naiv, tiltalende sans for karakter og kolorerer med friske øines lyst ved muntre, dekorative farver. Af hans portrætter i offentlige samlinger kan nævnes det i Eidsvoldsgalleriet af Christian VIII's søn, senere Fredrik VII, som barn og den her afbildede portrætgruppe i Kunstmuseet. Havde Munch levet i Frankrige og levet længere, end han gjorde, vilde han ha stået på den side, hvor INGRES stod, til værn om traditionen fra DAVID.



JOHAN GØRBITZ,
blyanttegning af Sigw. Dahl 1850.

Munch var en af stifterne af *Den kgl. kunst- og tegneskole i Kristiania*, som blev oprettet i 1819, og virkede i flere år som lærer ved skolen.

Munch døde i Kristiania i 1839.

Mere fagdygtig, ulastelig og flink, men mindre frisk som portrætmaler er Johan Gørbitz, født i Bergen 1782 og død i Kristiania 1853. Også han gik sin skolegang som kunstner i Kjøbenhavn ved det kongelige akademi, hvor han kom ind som 16 års gut. Derefter prøved han, hvordan det var at leve som portrætmaler i Bergen, men reiste 1805 ud i verden for først i 1835 at vende tilbage til Norge. De sidste 18 år af sit liv leved han i Kristiania, kjendt som en flink portrætmaler, men ellers, synes det, stilfærdig tilbagetrukket fra det kunstliv, som i disse år anstrængte sig for at vinde plads i den småborgerlige hovedstad. Gørbitz' navn forekommer oftere i denne tid på indkjøbslisterne til *Kristiania Kunstforening,* som var grundet i 1831; men altid er det billeder til små priser: landskaber, dels med norsk dels med fremmed motiv, og genrebilleder med idylliske titler.

Som landskabsmaler var Gørbitz ikke upåvirket af Dahl, som han kjendte personlig og besøgte i Dresden. Men han er tam og modløs i sine blege billeder og af natur egentlig fjern fra Dahl.

Han synes at ha været en stilfærdig, mere end almindelig kultiveret og i den tids Kristiania temmelig ensom mand, som leved på minderne fra sine reiser, sit Wiener-ophold, sin Italia-reise, sit mangeårige liv i Paris.

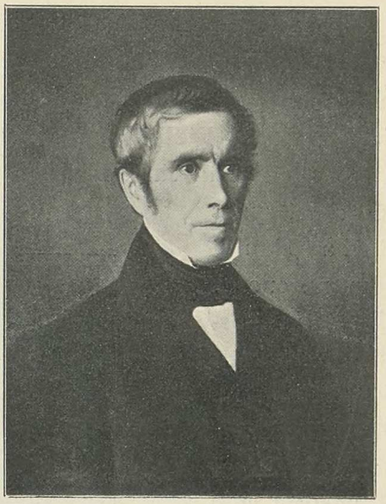
Gørbitz' portrætter er ukunstlet elskværdige og ligefremme, men uden stærkere karakterpræg; det er karakteristisk, at han var specialist i miniaturportrættet. Mest kjendt fra hans hånd er det pigeagtig indtagende portræt af den unge *Niels Henrik Abel.* Godt og fængslende er portrættet af den gamle medicinske professor *M. Skjelderup* fra 1846 (universitetet). Forøvrigt har Gørbitz malt næsten alle fremtrædende mænd og fine damer, som lod sig portrættere i Norge i 40årene.

Hans *selvportræt* hænger i Bergens billedgalleri. Billedet af ham her som gammel mand er en gjengivelse efter en ikke før afbildet tegning af Siegwald Dahl, J. C. Dahls søn, som i 1850 besøgte Gørbitz sammen med faren.



JACOB MUNCH

Portræt af en genuesisk dame med hendes søn.
Kunstmuseet i Kristiania.



JOHAN FLINTOE.
Malt af Adolph Tidemand 1844.
Kunst- og håndværkskolen, Kristiania.

Johan Flintoe heder en tredje af de få malere, som bodde fast i Kristiania i disse grundlæggende år og var med om at gi form til et varigt kunstliv der.

Flintoe var ikke norsk født, men dansk holstener, og han døde i Kjøbenhavn i 1870, 84 år gammel. Men skjønt han også var uddannet ved det danske akademi, tilhører han dog Norge ved sin virksomhed og ved sin kunsts motivkreds.

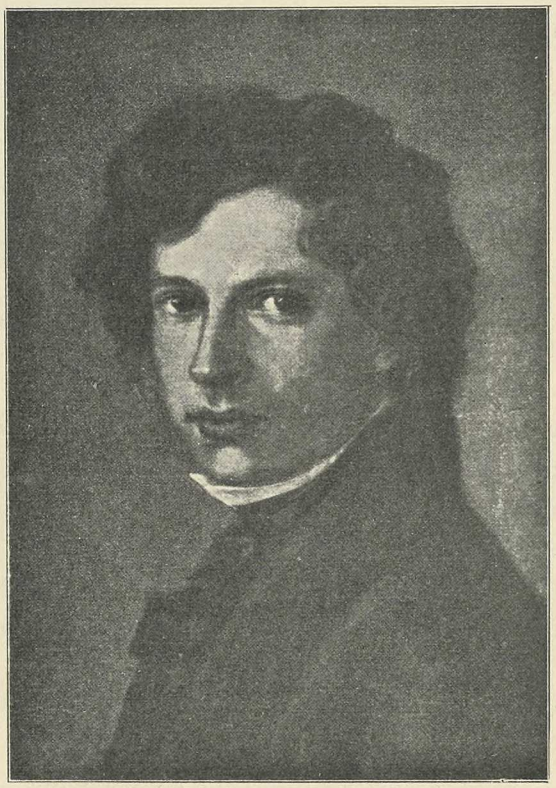
Før ham havde danske landskabsmalere som Lorentzen og Pauelsen gjort reisen til Norge for at samle motiver, og ligesom den schweizisk fødte Senn blev de senere i Kjøbenhavn ved med at reproducere sine norske indtryk af fjeld og fos i en temmelig gammeldags stuekunst. For Dahl har disse malere vel ikke været uden betydning i hans grønne ungdom som veivisere til norske motiver. For norsk kunst forøvrigt har de ikke havt noget at betyde. Det har derimod Flintoe, som blev i Norge og stadig vedblev at male Norge efter nye naturstudier. Men alligevel er det ikke først og fremst ved sin maleriske produktion, at Flintoe har havt betydning, men ved den gjerning, han gjorde som lærer gjennem mange år ved *tegneskolen*. Denne blev i 1819 oprettet i Kristiania, væsentlig på Munchs og Flintoes initiativ. Blandt de elever, som med sympathi og taknemmelighed har erindret den lidt bidske, men redelige gamle kunstner, var Hans Gude, som bl. a. i sine livserindringer gir et morsomt fortalt indtryk af et møde mellem den gamle særling og byens mægtige kritiker, Welhaven.[1]) I Kunstforeningens styre har vistnok de to tørnet mere end en gang sammen. Om Flintoe, som fra 12 års alderen blev hans lærer, siger Gude: »Han var en Kunstnernatur, og jeg skylder ham væsentlig, at jeg så tidlig fik en vis Sans for Formskjønhed.«

Flintoe var portræt- og landskabsmaler om hinanden, og Kristiania kunstforenings gevinstliste viser, at han også prøved sig som genremaler, tildels med historisk motiv. En del af hans *landskaber* med motiv fra historisk kjendte egne er gjengit i træsnit i *Aalls »Snorre-oversættelse«*. Hans ligefremme og redelige landskaber, mest i gouacheteknik, har uden tvil været ganske virksomme til at åbne sansen hos norsk publikum for en senere og større kunst om norsk natur. Sit betydeligste arbeide har Flintoe vel gjort i et værelse på *slottet i Kristiania*, som han har udsmykket med *dekorative landskaber med norsk motiv.*

---

[1]) *Af Hans Gudes Liv og Værker,* udgivet ved prof. Dietrichson 1899, side 31.

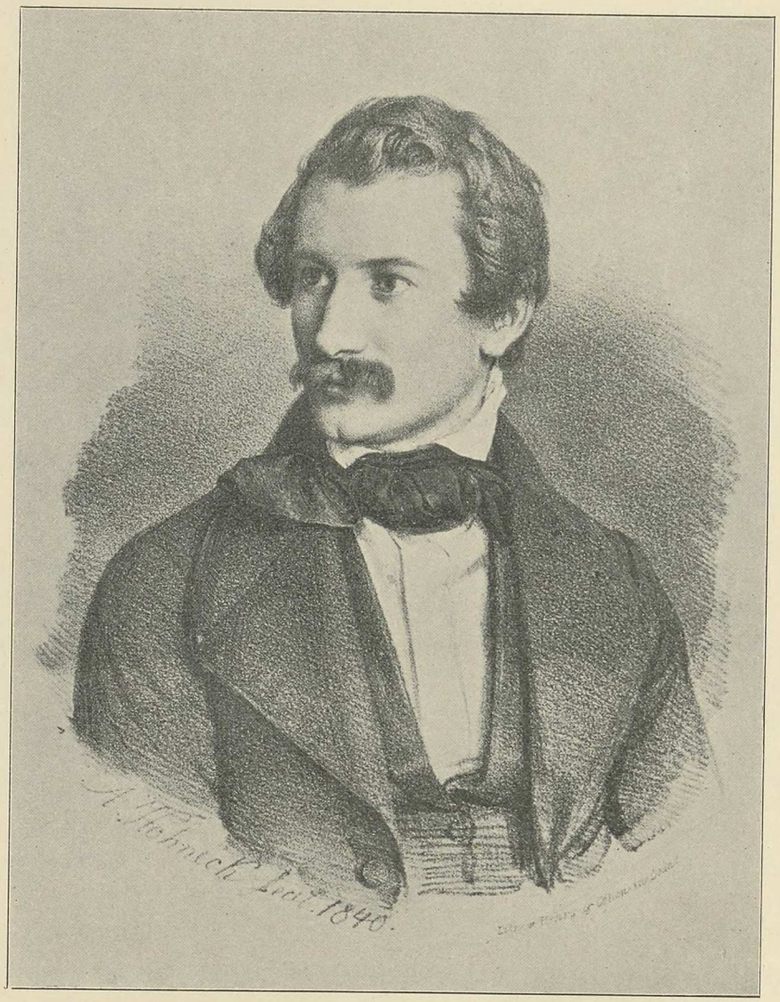
Endnu en kunstner, som afvekslende malte portrætter og landskaber, er at nævne: Jacob M. Calmeier. Han var født på Fredrikshald 1802. Ligesom Fearnley gik han til Stockholm for at studere, var derpå Dahls elev i Dresden et års tid, boed siden en tid i Kjøbenhavn, men efter 1831 mest hjemme i Norge, hvor han leved i Kristiania lige til sin død i 1884. Nogen kunstner af større betydning blev Calmeier ikke; det synes at ha skortet ham på energi. Men i kunstforeningerne var der jevnlig mindre billeder af ham at se, og et portræt som det her afbildede af *Welhaven som ung* viser ialfald skjønhedssans og en lys og elskværdig opfatning. Bergens billedgalleri eier et selvportræt af Calmeier.



JACOB CALMEIER Portræt af WELHAVEN. Eies af professor Ernst Sars.

Til Dahls elever må også Peter Balke regnes (født på Helgeøen 1804, død i Kristiania 1887). Han flakked viden om på mange og lange reiser og malte landskaber fra forskjellige egne. Det var efter en skisse af Balke og inspireret af hans livfulde fortælling, at Dahl malte det pompøse billede *Storm i Finmarken* (s. 14).

Elev af Dahl var også bergenseren Hans L. Reusch (1800—1854) efter at ha fåt sin første uddannelse i Kjøbenhavn. Men da han kom hjem til Bergen, valgte han en anden livsvirksomhed, og kunsten drev han senere bare som bisyssel. For kunstlivet i Bergen var Reusch en stadig virksom og interesseret mand, og næst efter Dahl, som reiste tanken om en *Bergens kunstforening,* er det Reusch, som har bidraget mest til at gjøre denne tanke til virkelighed. Bergens billedgalleri eier et portræt af *J. C. Dahl* som yngre mand, malt af Reusch.



HOHNECK

ADOLPH TIDEMAND, 1840.
Lithografi i Kunstmuseet, Kristiania.

Det næste slægtled af malere, som trådte frem i firtiårene, og hvis kunstretning de næste par ti-år blir den herskende inden norsk malerkunst, betegner snarere et brud end en naturlig fortsættelse af den vei, som Dahl havde slåt ind på, og som Fearnley havde nådd videre frem på mod nye høider.

Også disse unge norske malere drog til Tyskland for at lære, og de fleste af dem kom til at fortsætte sin virksomhed på tysk grund. Det var dog ikke til sine berømte landsmænd, de søgte, men til atelierne i *Düsseldorf,* hvor en ny skoleretning havde skudt frem og erobret sig et stort publikum.

For at forstå bruddet og for at dømme om den periode, som nu følger i norsk malerkunst, er det helt nødvendigt at kjende noget til *den tyske kunst.* Man må i alfald i hovedtrækkene ha et begreb om, hvorledes udviklingen arted sig i tysk malerkunst i det nittende århundredes første halvdel, og endnu længere frem i tiden. *Ti fra nu af går den norske malerkunst ind som led og faktor i tysk kunsts historie.*

Dahl var ingen tysk kunstner, Fearnley ikke heller. Dahl havde berøringspunkter med en stræben, som var oppe i tysk kunst i hans ungdom. Han stod i et vist sympathisk forhold til den krydsning af romantik og naturalisme, som Friedrich repræsenterte i Dresden, og som Runge og andre stred for i Hamburg. Men denne »romantiske naturalisme« var i Tyskland en altfor tidlig født vilje til virkelighedskunst, som snart bøied sig og bukked under. Og Dahl stod på sine gamle dage helt ensom.

Den store revolution, som i Frankrige foregik ude i livet og i politiken, den blev i Tyskland fuldbyrdet i universitetsauditorierne. Det tyske folk var dengang endnu mere end nu under pennens og ordets herredømme. Ordet, begrebet, tanken var på alle åndslivets områder øverste leder, også der hvor fantasien, formen, farven skulde være det, også i øiets kunst. Fra universiteternes høresale beherskedes også malerkunsten.

Betegnende er det, at den mand, som i tysk billedkunst slog portene op til et nyt tidsrum og gav kunsten en ny retning — det var en lærd, en arkæolog og kunst-

historiker, Winckelmann. Som antikens begeistrede lærling trådte han frem og kræved natur og sandhed af en kunst, som var grånet under bukkelparykken og nu var en gjenganger blot af den glade rococo.

Og den første kunstner, som gjør revolutionær bedrift i nyere tysk kunst, det er en tankemaler som Carstens, et geni af en billedkunstner, som vilde være maler, men som hverken kunde tegne eller male. En mand med høie ideer til billeder, som kasted sig ned for antiken og for Michelangelo for at befri sine tanker til form, men som aldrig helt evned at forløse det, som kjæmped i hans hjærne.

Andre antikbegeistrede kunstnere følger Carstens i kamp mod rococo-reminiscenserne. Men den *religiøse følelsesreaktion* mod revolutionstidens fornuftdyrkelse og klassicisme bryder tidlig frem med stor inderlighed og i følge med anden romantik. Men hjælpeløs og uselvstændig, så snart den skal finde billedligt udtryk.

En hel skole danner der sig af »vakte« kunstnere — *nazarenerne.* Kunstnere, som danner et broderskab på de kristelige ideer; de føler eller prøver at føle overfor sin kunst lig middelalderens kunstnere, som villig gav sig ind under religionens og kirkens herredømme. *Præraffaeliterne* er de blit kaldt, fordi de sympathisered med alle katholske tendenser før den hedenske humanisme, den de trodde begyndte i kunsten med Raffael. Men navnet er for så vidt misvisende, som de tyske præraffaeliter (i modsætning til de senere engelske) har lært mere af Raffael end af nogen anden kunstner på jorden. I sine billeder formelig hærmer de efter denne kunstners ungdomsproduktion og efter de malere, som han i sin ungdom søgte at efterligne.

Også præraffaeliternes kunst er et produkt af den tyske hjærne og malerisk et vidnesbyrd om det svagelige tyske øie. Den er, som det meste af tysk maleri, en litterær stuekunst med lange omveie til naturen. Alligevel har den sin store kunsthistoriske betydning. Nazarenernes »vagthed«, deres omvendelseshistorier, deres dogmatiske motivkreds og klosterliv har kunsthistorisk en ganske underordnet betydning. Alt det havde ingen levekraft og fik ingen fortsættelse udover modeperioden. Men deres betydning for kunstens inderliggjørelse er stor og heldbringende.

Med sin naive eller forcerede enfold gjorde de det af med rococo-spøgelset. De førte kunsten ud af den forlystelses-rolle, som rococoen havde ført den ind i, og med sine ethiske fordringer også til stilen strammed og hærded de linjen i al tegnende kunst, som rococoen havde slappet. De reiste et krav på kyskhed i al kunstnerisk udtryksmåde, som kanske var mere jomfrueligt end mandigt, men som i alle fald rensed ud megen gammel løsagtighed både i tegne- og malekunst.

I sammenhæng med præraffaeliternes syn stod også det, at de i modsætning til rococoens fede oljeteknik valgte at gribe tilbage til den gamle freskomaling, som er klar og fast og kjølig i tone og holder penselen i tømme under linjens tugt. Sit kunst-



CORNELIUS

DE APOCALYPTISKE RYTTERE, 1846.
Karton i Nationalgalleriet i Berlin.

neriske arbeide la de forøvrigt i forarbeidet til maleriet, den farveløse tegnede karton. Når de skulde male, vendte de det døve øre til kravet på farvens velklang og kolorerte grusomt. I det hele var de et broderskab af slemme *malere*.

Men ud af nazarenernes kreds brød, da han var moden mand, den maler, som i nyere tid er Tysklands største monumentale kunstner, Cornelius (1783—1867).

I Rom, hvor nazarenerne naturlig følte sig hjemme og samledes om kunstnermunken Overbech, begyndte også Cornelius sin bane. Og han blev snart den anerkjendte fører i »romernes« kreds. Men hans mandige gemyt og tænkerbegavelse var ikke i længden skikket for klosterkunsten. Han hørte ikke til dem, som lar sig kronrage. Hans læremestere blev Michelangelo og antiken og den forkjætrede Raffael.

Fra Rom kaldtes Cornelius hjem til sin fødeby Düsseldorf som galleridirektør, men senere flytted han over til München, hvor kong Ludvig overlod ham umådelige

nykalkede murflader til at male sine tanker på *al fresco*. Ti en grublende og prækende tankemaler var Cornelius med trang til vældig bedrift. Men da kong Ludvig — ikke uden grund — havde yttret, at Cornelius ikke kunde *male,* bad den meget selvbevidste hofmaler om sin afsked og drog til Berlin, til en ny konge, som havde brug for ham. Her udførte han de vældige kartoner, som aldrig blev til billeder, men som findes i Nationalgalleriet i Berlin, og hvoraf ialfald en — *De apokalyptiske ryttere* — vel ikke let slettes ud af verdenskunstens elementære historie.

Cornelius' malerkunst er en digters kunst, som rider vingehesten i svimlende ridt gjennem høie tankeregioner, men tynges af overvægtige byrder, som ikke hører billedkunsten til. Hans genialitet er ubestridelig. Ånden i hans kunst er »glødende og streng« som i Dantes kunst, og hans vilje til vælde er i slægt med Michelangelos. Men han blev ingen stor maler. Hans kunst er dybsindige frembringelser af en stærk hjærne, som i sin skabende trang er helt umodern. Men tankerne har ikke reist sig som levende skikkelser for hans indre syn, de har ikke materialiseret sig, som de gjør det i den fødte billedkunstners fantasi. Kun gjennem en svær intelligensproces er tankestoffet nådd frem til formen. Derfor er der så meget usmeltet i hans form; reflektionens slagger er blit hængende ved og gjør den uklar. Og man føler de forskjellige forbilleder bagenfor fra antiken og renaissancen — ligefra Raffael til Dürer.

Det er muligt, at Cornelius i en lykkeligere tid og i et andet land end det spekulative Tyskland kunde ha blit en af dem, som skriver kunsten nye love af den lange gyldighed. Som han blev, står han som et geni, som næsten forekommer os at ha grebet feil af sin udtryksform. Ti hans kunst udgjør tilsammen et individualistisk symbolsk tankesystem snarere end en verden af mennesker og følelser.

Især er koloriten i hans fresker en forfærdelse for en mere følsom malerisk sans, med de voldelige sammenstillinger af skingrende himmelblå og zinoberrøde gevanter og en jordslåt, skidden-rødgul karnation. Hans foragt for det maleriske var så vidtdreven, at han oftest lod elever male for sig. Kartonen var det eneste som interesserte ham; i den blev tankerne støbt. Og det kan umulig nægtes, at Cornelius i sine bedste ting er en mandig og kraftfuld tegner, selv om han ofte komponerer for indviklet og er for omstændelig i sit udtryk. Hans kunsts ideindhold er også ofte indviklet, men undertiden sublimt, næsten altid dybsindigt og imponerende ved alvor.

Hans talent havde meget af profetsteilheden, men ikke den store overtalelsens gave. Han samled en stor skare af elever om sig; men hans tankeverden var hans egen personlige eiendom, og i formens verden kunde han lidet lære dem. Derfor overleved heller ikke hans »skole« ham selv. Og nu er Cornelius en af de kunstnere, som nyder historisk høiagtelse, men som få kjender og ingen elsker.

Den fortsættelse, som Cornelius' monumentalmaleri fik i Wilhelm Kaulbachs kunst, var en neddragning til plathed og haltende realisme. For Kaulbach gjorde ikke andet end at oversætte Cornelius' vanskelige og ophøiede idealisme til »den dannede almenheds« filisterdialekt. Stilen forfusked han med en tilsyneladende naturalisme, som i virkeligheden bare var en grovere effektjagt, og med en halvfordulgt lystenhed, som griner frem bag pathosen. Forøvrigt var hans kolossale, udpønskede verdenshistorie-billeder endnu mere *Gedankenmalerei* end forjængerens, spækket med allegori og uvedkommende lærdom.

Men det var netop en slig professorkunst, som passed for tidens lærde filisteri. På vore dages mennesker må Kaulbachs umådelige historiefresker i Berlinermuseets trappehal nødvendigvis virke frastødende. Ja, de er rent ud sagt en tort og en prøvelse at passere på veien til og fra kobberstiksamlingens skatte af gammel kunst.

Cornelius' mange andre elever er glemt, og med Kaulbach tar münchenerskolens storagtige tankemaleri en ende.

En reaktion både mod nazarenernes magre tegnekunst og mod münchenerideal-ismens tankekartoner måtte komme. En slig principmæssig ligegyldighed overfor de egentlige midler, som maleriet har at virke med, måtte naturnødvendig slå om i en ny måde at male på. Og den ny måde var ostentativt koloristisk. Overfor det, som med et slagord kaldes monumental stil i maleriet, var den ny retning enten ligegyldig eller fiendtlig.

Det begyndte med landskabsmalerne. Allerede Rottmann var på det rene med det, at det var maler, han skulde være, og tiltrods for alle sine principer om stilisering og linjekunst kolorerer han endogså voldsomt. Men arnestedet for den koloristiske opposition og det ny kunstsyn blev dog ikke München, som foreløbig havde udspilt sin rolle, men *Düsseldorf*.

Hvorfor netop Düsseldorf, denne halvstore, traditionsløse provinsby, som hverken var residensstad eller brændpunkt for åndeligt liv, blev stedet for den mest populære tyske malerkunst fra 30-årene af og fremover i mange år — er vanskeligt at forklare.

Ganske vist fandtes der fra det 18de århundredes slutning et malerakademi i Düsseldorf som i så mange andre tyske byer. Men det må snarest tilskrives en tilfældig ansamling af kunstnere, som kom andensteds fra, særlig fra Berlin, når dette akademi under berlineren Schadows ledelse nu gik en pludselig blomstring imøde.

Schadow var, om ikke netop en særlig fremragende maler, ialfald en betydelig personlighed og en lærer, som eleverne nødig skilte sig fra. Med ham kom også fra Berlin Bendemann, Sohn og Hildebrandt og senere schlesieren Karl Friedrich Lessing.

Før den skandinaviske kunstnerkoloni begyndte at gjøre sig gjældende i Düsseldorf, var det hovedsagelig disse figurmalere, samt to landskabsmalere, brødrene Andreas og Oswald Achenbach, som kasted glans over skolen i Düsseldorf.

Kort udtrykt er det tre ting, som særtegner düsseldorferskolen:

Den var *oljemalernes protest* mod tegneriet.

Den var *romantikens lange efterbølge,* som her gled tamt ud i realisme.

Den var *borgerskabets kunst* — en kløgtig og lidenskabsløs, gemytlig og sentimental kunst.

Düsseldorferkunsten var *borgerskabets kunst.*

Fra først af havde vistnok skolen i Düsseldorf et rent og blot teknisk program. Men dette program faldt så væsentlig sammen med folks almindelige ønsker og krav, at det snart kom til at dreie sig om ganske andre ting end tekniken alene.

Folk begyndte rent ud sagt af malerkunsten at forlange — *maleri.* Og hvorfor ikke oljemaleri i ramme på dagligstuevæggen? Det kunde være bra nok med al den allegori og *Weltgeschichte* på favnelange kartoner og gadelange murfaçader. Men man

vilde dog gjerne også ha lidt for sin egen stue: et livagtigt lidet kabinetstykke i guldramme med en lykkelig moder eller en sørgende enke eller en melankolsk solnedgang.

Især i Düsseldorf, hvor man hverken havde monumentalbygninger til at male fresker på eller nogen konge til at bygge dem, måtte man af kunsten forlange noget andet. For til gjengjæld havde man her et velhavende borgerskab, som intet havde imod at »støtte kunsten«, når der kunde være lidt hygge ved den.

Fra gammel tid havde suverænerne været kunstens beskyttere og befordrere. Fyrster havde gjennem århundreder sat sit præg på kunsten. Men fra det øieblik, da den første *Kunstverein* med billedudlodninger blev dannet i Halberstadt i 1828, begyndte suverænernes magt over kunsten at vakle. Kong Ludvig I af Bayern blev den sidste fyrstelige mæcen i stor stil for tysk malerkunst. Og længe før sin død så kunsthistorikerkongen i München sig fortrængt fra sin hædersplads som den tyske kunsts Mæcenas. Det var fænomenet *Kunstverein,* som succederte ham.

Med forbausende hurtighed havde nemlig tanken fra en Halberstadter-hjærne ynglet, og ved århundredets midte fandtes der i Tyskland knapt nogen by, som estimerte sig selv, uden at den havde en kunstforening.

Det er klart, at dette ikke blev uden betydning for malerkunsten selv. Det var ikke længere fyrsten eller hans betroede geheimeråd, som åbned og lukked pungen for kunsten, det var borgerskabet. Og borgerskabet havde ikke bare penge i pungen, men også sine egne tanker om, hvordan det vilde ha sin kunst til at se ud. I kunstforeningerne havde borgerskabet fåt et organ for sin mening.

Denne nye faktor må tages med i regningen, når man vil forklare omslaget i den tyske kunst, omslaget fra idealisme og monumental stil til en romantisk oppudset halvrealisme og en glatstrøgen kabinetbillede-teknik. Og særlig er det ganske nødvendigt at regne med denne faktor, når det gjælder düsseldorferskolen.

For spør man: hvilke forudsætninger havde Düssseldorf for et kunstliv? Hvorledes kunde det gå til, at en hel ny skole, en ny kunstretning udgik herfra? Hvorledes kunde denne lille Rhin-by uden hof, uden universitet, uden et vågent åndsliv, uden et galleri af gamle mestere[1]), uden naturskjønne omgivelser bli et kunstcentrum for Tyskland, som endogså drog Skandinaviens og Amerikas malere til sig? — Så er svaret: Düsseldorf havde en velhavende kjøbmandsstand, en opblomstrende industri og — en kunstforening.

---

[1]) Indtil 1806 eied Düsseldorf det mest udsøgte fyrste-galleri i Tyskland. Men under Napoleonskrigene blev den hele samling tusket bort af den fyrstelige eier og kjørt til München på 12 svære vogne for at indlemmes i Pinakotheket der.



C. F. SOHN

Tasso og de to Leonora'er, 1849.
I Kunstmuseet i Kristiania.

Düsseldorferkunstens reaktion mod det litterære idémaleri var i virkeligheden selv en ganske *litterær* kunstretning.

Det, som folk med lidet udviklet sans for øiets kunst først og fremst fæster sig ved og forlanger af billedkunsten, er *fortælling*. Og fortællingen er dobbelt kjærkommen, når den er kjendt på forhånd, fra litteraturen.

Det tyske borgerskab, som nu fik hånd over kunsten, havde en lidet udviklet sans for billedkunst og en forholdsvis stærk interesse for litteratur. Det blev derfor i dette publikums øine et fortrin ved et maleri, at det reproducerte litteratur — stemninger fra yndlingsdigternes vers eller karakterer og scener fra kjendte dramaer og noveller.

Og malerne, som selv hørte til dette ensidig litterært kultiverede tyske folk, følte jo på sin side også den største fristelse til at bøde på mangelen af egen skabende evne ved at læne sin produktion op til litteraturen. Her havde forestillingerne alt tat skikkelse, og det gjaldt bare at reproducere dem i en anden kunstart. Derfor vrimler det af Gretchener og Leonora'er og Genoveva'er i denne kunst.

Det er iøinefaldende nok, at det er fortrinsvis kvindelige skikkelser fra digtekunsten, som er særlig velset i düsseldorferbillederne, og navnlig de mest usammensatte karakterer med et blødt og sødt gemyt.

De to Leonora'er fra Goethes »Tasso« er ganske særlig afholdt, fordi de begge er slige mønstre på skjønhed, ånd og ædelhed, at ifald man ikke har en afgjort passion enten for brunetter eller blondiner, er det lige vanskeligt for beskueren at gi nogen af dem fortrinet, som det var for Tasso selv. Og når der så dertil kommer, som i Sohns billede i Kunstmuseet i Kristiania, en guitarspillende yngling, som forestiller Tasso, og som kappes med de to damer i feminin skjønhed og ynde, så blir problemet næsten for indviklet.

Der var i det hele tat ikke grænser for, hvad tiden kunde fordøie af ynde i kunst. Ynden havde omtrent samme gyldighed og næsten lige stort fortrin, enten det gjaldt at fremstille barn eller kvinder eller mænd, indenfor en rimelig alder. Selv skurker måtte ikke gjerne være helt uyndige i sin optræden. Og landskab og dyr havde i den henseende samme forpligtelse som mennesker og engle.

Egentlig var i den ældre düsseldorferskole *idyllen* og *elegien* de eneste passende sindstilstande i kunsten.

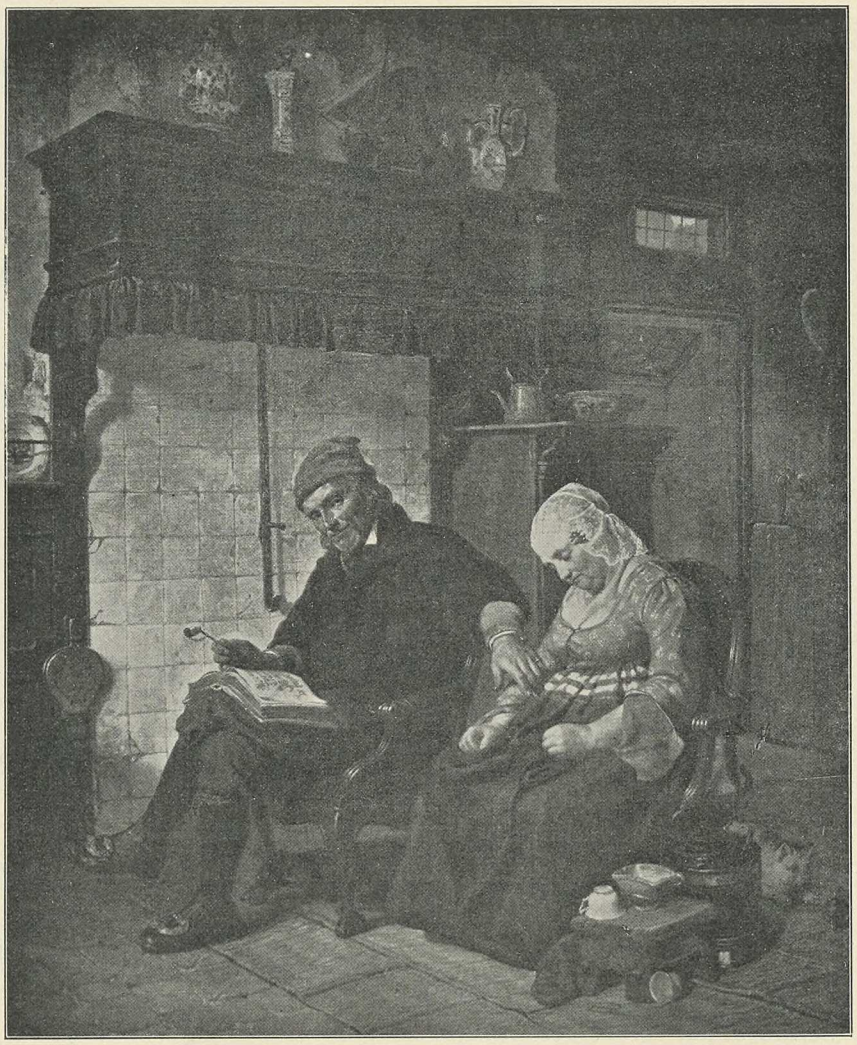
Før Lessings optræden var der meget få malere, som indlod sig på mere dramatisk bevægede optrin, endsige på skildringen af det i menneskelivet, som kan virke gribende eller rystende ved uhygge.

Tidemand stod midt i udviklingen. Hans ungdoms produktion er helt overveiende idyllisk med anstrøg af mild melankoli. Først i sine ældre år gir han sig i kast med de stærkt bevægede optrin og de lidenskabelige følelser.

Ved siden af det idylliske og sentimentale var det *humoristiske* høit skattet af düsseldorferkunstens publikum, især i skolens senere udviklingsfase. Men humoren er gjennemgående af en fersk, gemytlig art.

En eneste virkelig satiriker kan dog skolen opvise, Schrøter. Da det blev denne kunstner vel lummert mellem de »sørgende jøder ved Babylons floder«, de »sørgende kongepar ved havet« og den øvrige grædende befolkning i düsseldorferkunsten, gav han efter for sin trang til munterhed og malte som en parodi »sørgende garvere«, som ser sine skind flyde afsted på elven. Og da virkelig folks sunde sans trængte til en forløsning, gjorde hans spot lykke, og Schrøter blev professor på sine garvere.

Men alt ialt må det siges, at neppe har i nogen anden af århundredets kunstskoler den forlorne humor havt en så bred plads som i denne skole. Det er forholdsvis sjelden og først hos malere som Knaus og Vautier, at humoren er af en finere art. Gjennemgående er den for grovkornet tydelig til at være vittig og for anekdotisk til at være malerisk, og aller oftest er den bare banal eller stupid gemytlig. Efter en vir-



RUDOLPH JORDAN

Husandagt i en sjømandstue, 1849.
I Kunstmuseet i Kristiania.

kelig bedsk ironiker ser man sig forgjæves om i den vrimmel af kunstnere, som skolen omfatter.

Derimod findes der nok af udspekuleret anekdotemaleri.

I det hele tat må det indrømmes, at *fortællekunsten* gjennem idelig dyrkning blev drevet op til en sjelden grad af tydelighed og anskuelighed i denne skole, hvis sidste mål var et bredt publikums underholdning.

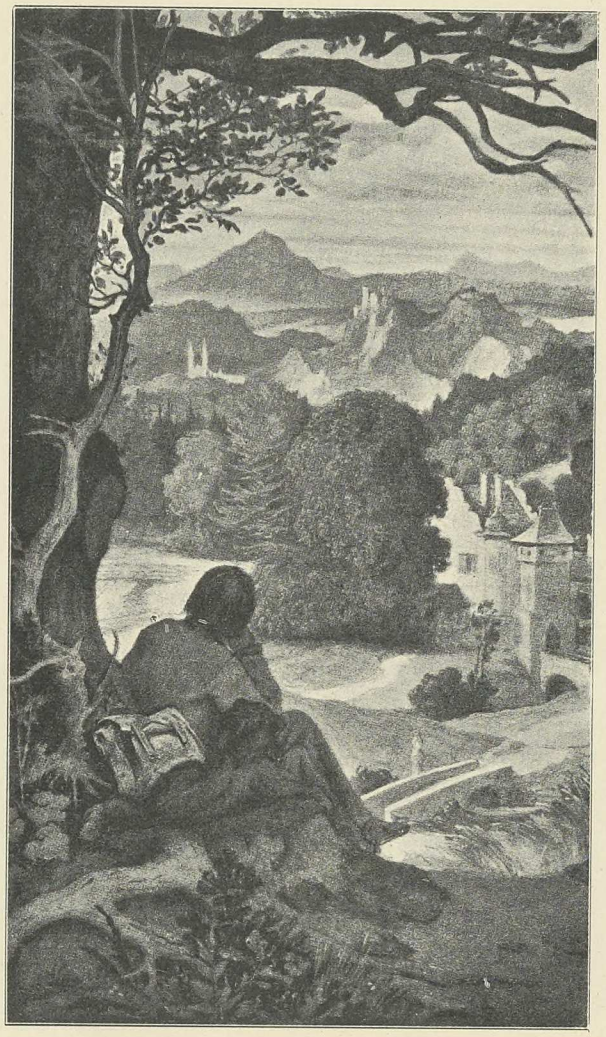
Men i denne fortjeneste har vistnok selve dette publikum sin store andel. Når de om søndagen gjorde sine besøg i *Kunstverein,* de gode düsseldorferborgere, og med selvgod borgerskarpsind drøfted billedernes motiver, har de sikkert ikke ladet det mangle på kritik, om noget af det, som er håndgribeligt i kunsten, var uklart eller urigtigt.

»Frygten for at begå malte dumme streger er et karaktertræk ved denne skole«, skriver IMMERMANN, en forfatter, som var vel hjemme i düsseldorfermalernes atelierer.

I det hele tat er det karakteristisk, hvorledes denne malerskole i hele sin lange levetid vedblev at dyrke *juste-millieuet.*

Skolens reaktion, som lige meget var rettet mod en naturalisme som DAHLS og en idealisme som CORNELIUS' var i sin grund en *spidsborgerlig* reaktion mod det som i kunsten er for indtrængende eller for høitflyvende.

Og til Düsseldorfs lune småbyrede havde de åndelige luftninger udefra vanskelig for at nå frem. Skolen var derfor ikke så mange år gammel, førend der begyndte at hvile en beklumrende luft over dens frembringelser.



MORITZ von SCHWIND — Den farende svend.
Schack-galleriet, München.

En tysk kunsthistoriker af den ældre skole har kaldt düsseldorferkunsten for en »romantisk oppudset naturalisme«[1]).

Igrunden er dette at stille tingene på hodet, for snarere var düsseldorferskolen en *romantikerkunst, som pudsed sig op med en ydre realisme,* om ikke netop naturalisme.

Skolens anerkjendte grundlægger SCHADOW var en rømling fra nazarenernes klosterkreds; han havde i sin ungdom hørt til de »vakte« kunstnere, været OVERBECHS medarbeider i Rom og endogså gjort skridtet med over i katholicismen.

[1]) *Friedrich Pecht:* Die Kunst des 19ten Jahrhunderts, II s. 134.

Men på den anden side må man ikke glemme, at som düsseldorferskolen fremtrådte, var den en oppositionel retning mod idealismen i Cornelius' skole.

Fremfor at fortabe sig i en abstrakt filosofisk idéverden skulde kunsten hente sit indhold fra *virkeligheden*. Og ved virkeligheden forstod man folkepoesien, den fædrelandske historie, digtningens verden og — efterhånden — visse områder af det virkelige, samtidige liv.

Foruden *landskabet* blev *poetillustrationen, historiemaleriet* og *folkelivsbilledet* düsseldorfermalernes felt.

Dette var en udvidelse af malerkunstens område, hvis fremskridtstendens ikke må undervurderes. Guder, heroer og bibelske personer havde ikke længer alene adgang til kunsten.

Vistnok var ikke gjennembruddet til det daglige liv og den folkelige historie og sagnverden gjort af düsseldorferkunsten alene.

Schwind (1804—1871) og Richter (1803—1884) havde åbnet veifaret, den ene til den tyske sagn- og eventyrverden, hvofra romantiken myldrede frem, den anden til det tyske folkeliv, til bondens og barnets verden, som den for hans troende idealisme lå åben, smilende i søndagssolskin.

Om disse erobringer slog düsseldorfermalerne kreds. Det blev dem, som kom til at udnytte wieneren Schwinds og dresdeneren Richters fund. Og de holdt meget længe på at grave i de fundgruber; endogså efter at de var udtømt.

Schwind havde virkelig »faret vild i de dunkle skove« og lært at kjende romantikens Pan. I måneskimmer og gletscherglans glider *Erlkönig* ind i den tyske kunst, omspundet af sommernatståger og dansende alfer. Det klinger fra Rhinens gamle guld og toner fra Loreleys strenge. Borgjomfruen vinker bag tårntinderne, og ridderen sporer sin ganger. Klosterklokken kalder, hjorten søger til hinden, men den farende svend skuer drømmende ud over dalen . . .

Romantikens *drømme* har ingen drømt huldsaligere end Moritz von Schwind. Hans kunst ligger fjærn i dæmpet måneskimmer.

Men *livet* set i romantikens skjær, det har Ludwig Richter skildret med en henrivende barnetro på alle gode magter. Over hans kunst lyser dagens sol, og søndagen tar ingen ende. Der lyder ud fra den støi og latter af lyse barnestemmer, det svinger med dansende piger og karle, gigerne toner, og milde gamle oldinge vakler omkring, støttet på sin krykkestav, og lar et godt ord falde til enhver. Opover myldered løfter sig landsbykirkens spir med korset på tinden.

Det er denne verden af ridderromantik og klosterpoesi og landsbyuskyld, som lever videre i düsseldorferkunsten.



LUDWIG RICHTER

BRUDETOG GJENNEM SKOVEN 1847.
Dresdenergalleriet.

Alle disse romantikerbilleder flyder sammen for os, vi ser dem under et:

Vi står på landsbytorvet og lar den brogede vrimmel fra folkevise, eventyr og bondenovelle passere os forbi: Vaiende fjær og pludderhoser, store røverhatter og brune munkekutter og svære Gretchenfletter — Askepot og Rødhætte, Rottefangeren fra Hammelen og Genoveva i sin hvide slæbkjole . . .

Vi vandrer over kirkegården i det grønne måneskin, ser solen rinde over en gammel by med trange gyder, stanser ved krucifixet på veiskillet i granskoven, hviler ud i en sval klostergang og når ved aftentide til havet, der borgruinen kneiser på den steileste klippe.

Og gjennem en anden serie af billeder føres vi tilbage igjen nøiagtig den samme vei.

Motiverne går igjen, tankerne får ingen fornyelse, formen blir sløv af gjentagelser.

Livet? — Ja, det bruser svagt et eller andet sted langt borte fra. Man kan såvidt høre det i Düsseldorf!

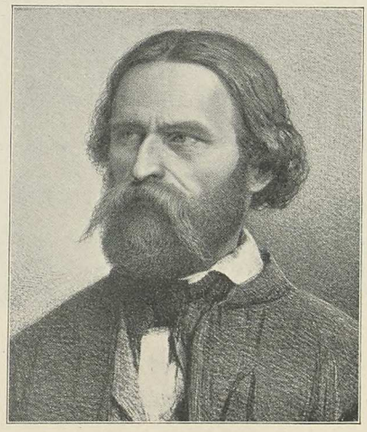
Og hvorledes kunde det være anderledes? Hør hvordan disse kunstnere leved og arbeided:

»Det var skik, at alle kunstnere arbeidede i akademibygningen; ingen tænkte på at blive sin egen herre og mester; selv ikke da, når han i teknisk henseende ikke havde mere at lære. Dette kunstnersamliv havde noget yderst gemytligt ved sig.

Den ene sad på sin krak ved siden af den anden i atelieret; selv adspredelsen mellem arbeidstimerne var i det høieste viet besøget i et andet værksted. Under disse omstændigheder kan det ikke være påfaldende, om ideerne på en vis måde virkede smittende. Derfra skriver sig alle hine Gretchener, Genovevaer, hine Askepotter, hine små guldsmeddøttre, hine Rødhætter og hvad nu alt det romantisk tilpudsede væsen heder. Ja selv farverne på paletterne udviklede en slags *contagium*.«[1])

Det er en god ven af disse kunstnere, en varm beundrer af düsseldorferskolen, som vi skylder denne beskrivelse af akademiets »mesteratelierer«, som det var Schadows skjæbnesvangre feiltagelse at oprette.

Ti disse mesteratelierer var selvstændighedens værste fiende. Afstængt fra verden blev malerne her ved at arbeide i skadeligt fællesskab længe, efterat de var ophørt at være elever, ja længe efterat håret var begyndt at gråne på deres hoder. Og den traditionelle gemytlighed, som var tone iblandt dem, har sikkerlig ikke bidraget til at skjærpe karaktererne.



KARL FRIEDRICH LESSING.

»Frygten for at begå malte dumme streger« blev karaktertræk hos dem. »Karakteristisk er det også, at det vege, fjærne, musikaldrømmende romantiker. Hans første billeder hed sligt noget som *Kirkegård med ruiner, Klostergård i sne, Sørgende kongepar ved havet.* Men hans mandige natur brød tidlig igjennem til en produktion, som havde fast historisk grund at bygge på og energisk gik virkeligheden ind på livet.

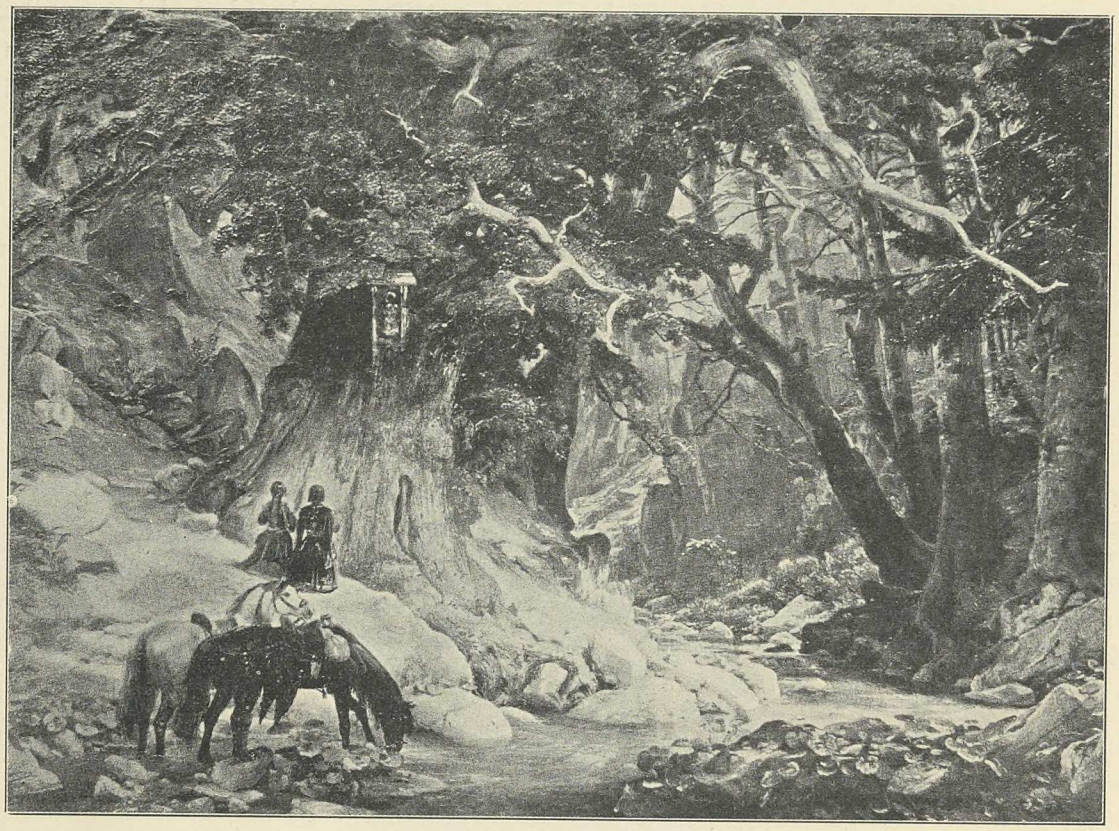
ske, contemplative, subjektive er fremherskende fremfor det stærke, nære, plastiske, handlende«, fortsætter Immermann.

I dette temmelig slappe *Einerlei* af vanefølleri og levebrødsromantik brød Karl Friedrich Lessing (1808—1880) ind med sine *Husitterbilleder,* lig en frisk strøm i døde vande. Lessing havde selv begyndt som

Her er endelig en maler, som har noget på hjærtet, og en virkelig *mand.* En protestant i al denne blødsøde katholicisme.

Lessings fædrelandshistoriske billeder med motiv fra *Huss'* historie og *Hohenstaufernes* kampe med pavedømmet vakte i begyndelsen en storm af uvilje og modsigelse i det høikatholske Düsseldorf. Men de gjorde også et afgjørende indtryk på

[1]) *Wolfgang Müller von Königswinter:* Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Leipzig 1854.



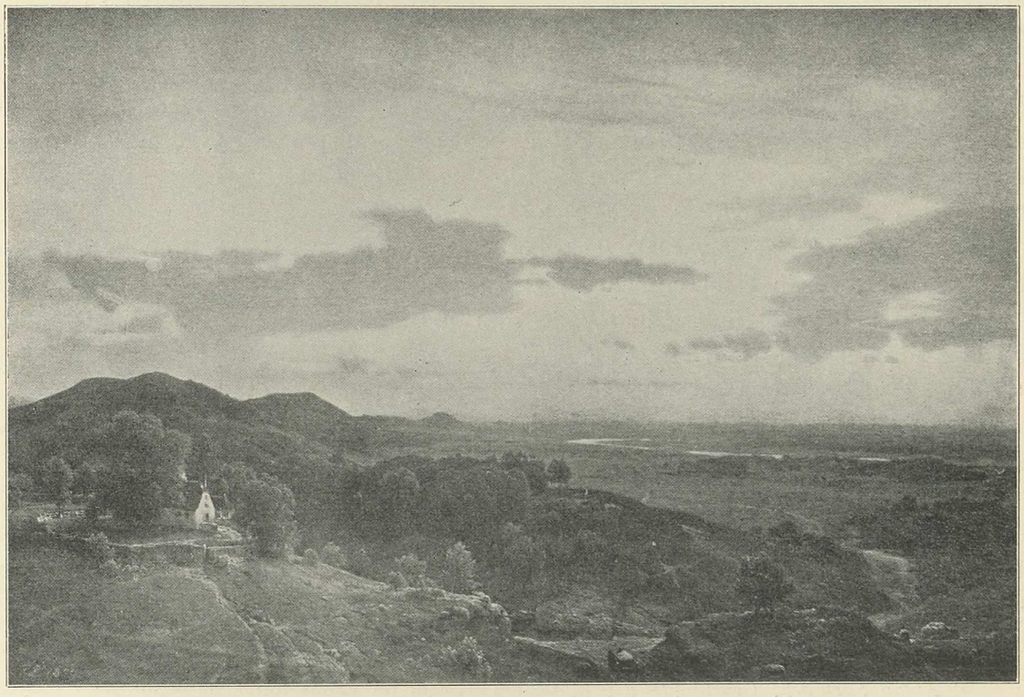
KARL FR. LESSING

Den tusenårige eg, 1837.
Nationalgalleriet i Berlin.

den yngre malerslægt, og det kan med sandhed siges, at gjennembruddet i Lessings kunst betegner et gjennembrud i düsseldorferkunsten fra den lyriske romantik med hænderne i fanget til en mandigere, en fortællende og dramatisk, en mere livsnær kunst.

Uden tvil har Lessing, hans kunst og omgangen med denne staute og karakterfulde kunstnerpersonlighed (han var en sønnesøn af »Nathan den vises« forfatter), virket styrkende på Adolph Tidemands kunst. Og også på Hans Gude har Lessing sikkert øvet stor indflydelse, gode venner og forbundne som de var gjennem ægteskab mellem deres barn.

Ti det var ikke bare som historiemaler, at Lessing virked. Hans alvorligt gjennemarbeidede, formklare og stemningsstærke *landskaber* er kanske det ypperste, han som maler har efterladt sig. Gude, som blandt norske düsseldorfermalere er den mest plastiske tegner, står åbenbart i gjæld til denne kunstner, som i tysk kunst har det skarpeste blik for et landskabs geologiske bygning.



KARL FR. LESSING

Landskab fra Rhinegnen, 1859.
Kunstmuseet i Kristiania.

Samtidig som Lessing i dybeste alvor gjorde regnskabet op med den ældre düsseldorferretning, vendte satirikeren SCHRØTER sit talents brod mod den sentimentale og flæbende romantik. Og den unge slægt med JORDAN, RITTER og LEUTZE (de to sidste var amerikanere) gjorde hver på sin kant skridtet over i det, som dengang var realisme.

Jordan og Ritter søgte til kysten, den nordtyske eller den hollandske, og malte fiskerne i deres nationaldragter og i deres farverige og morsomme interiører, Jordan mest tiltrukket af det gemytlige vaneliv, Ritter med tendens mod de dramatisk bevægede optrin. Og den begavede, virtuose realist Leutze satte Düsseldorf og den tyske kunstverden i en lignende forbauselse, som Horace Vernet forbausede Paris, med sine mægtige historiske lærreder som *Washingtons overgang over Delaware* (1851) og andre effektfuldt realistiske historiebilleder.

Ja, selv det sociale tendensmaleri fik i CARL HÜBNER en åbenbar repræsentant i Düsseldorf i årene nær før revolutionsåret 1848. Motiver som bonden, der rammes af skovriderens kugle, idet han forsvarer sin ager mod herremandens vildsvin, er

karakteristiske for hans agitatorisk anløbne kunst. Men efter revolutionsårets skuffelser stilned også harmen i denne kunst af.

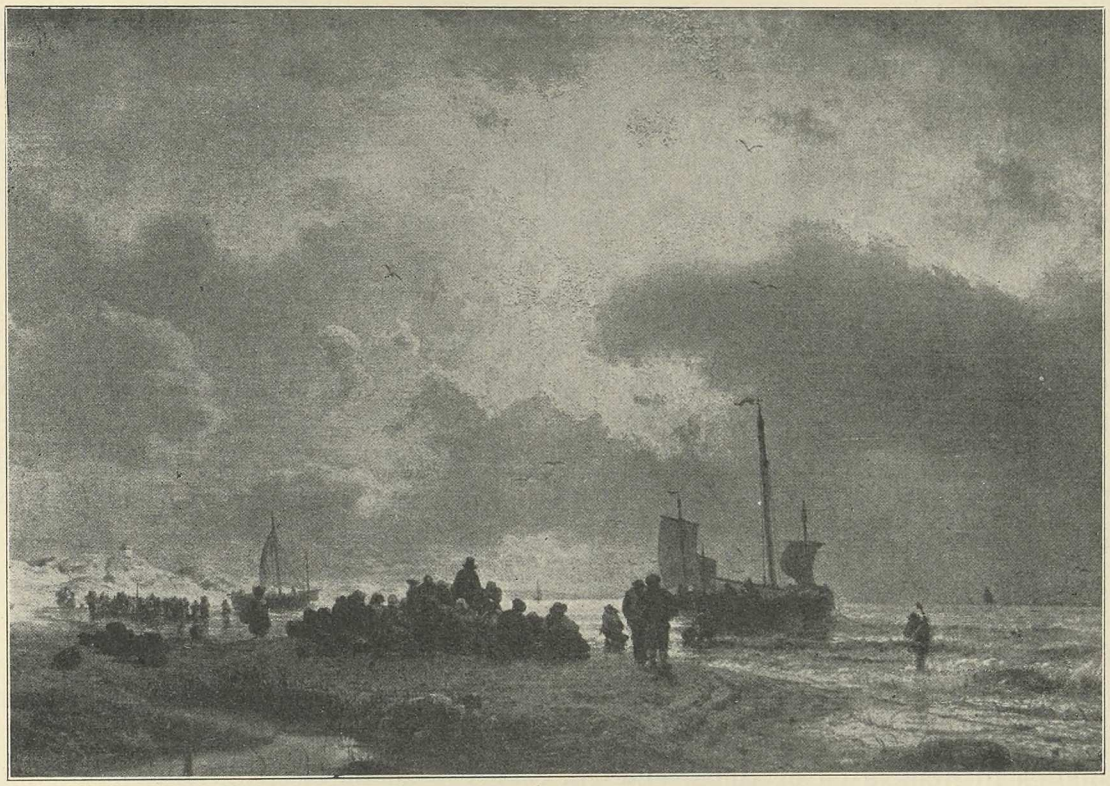
Alt i alt viste det sig, at de greb, som skolen i sin kraftigere periode havde gjort ind i virkelighedens verden for at fornye maleriets emnekreds, de var langtfra dybe nok til at resultere i et historiemaleri med kraftig og ægte lokalfarve eller en folkelivsskildring, hvori menneskene rørte sig frit og naturligt og meddelte sine uforfalskede følelser i fuld oprigtighed.

I dette millieu af halv realisme og halv romantik var det, at Adolph Tidemand trådte frem med sin eiendommelige fædrelandske motivkreds og vedblev at male til sin død. Ubestridelig indtog han både som maler og som personlighed en af de første pladse i skolen. Om folkelivsmaleriet skriver en så betydelig og mod realismen velsindet kritiker som Anton Springer i 1858:

»Det bedste og gedigneste i denne retning yder A. Tidemand, som rigtignok er nordmand af fødsel, men med ret og føie regnes med til düsseldorferskolen«[1]).

Hvor fjærn Tidemands kunst er fra *vor tids* begreber om virkelighedskunst, vil i det følgende bli nærmere berørt. Her bør netop hans *realistiske* stræben understreges i det milieu, han leved i. Hans trofaste følelse af samhørighed med det folk, han kom fra, er ikke mindst en egenskab som hæver ham høit i düsseldorferskolens lidet virkelighedsgrebne malerlaug.

[1]) *Anton Springer:* Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1858. Side 165.



ANDREAS ACHENBACH

STRAND VED SCHEVENINGEN 1850.
Kunstmuseet i Kristiania.

Sålænge som düsseldorferskolen bestod, følte den sig som en *koloristskole.*

Noget forskerarbeide i studiet af naturens farve har dog düsseldorferskolen i det store og hele tat ikke udført. Den har ikke som DAHLS eller CONSTABLES kunst eller som den franske malerskole *nærmet* billedvirkningen til naturen og åbnet folks øine for nye og sandere farveharmonier end dem, som var overleveret i fortidens maleri. Snarere har den fjærnet natur og palet fra hinanden. Düsseldorfermalerne indskrænked sig væsentlig til at dressere sin kolorit efter de gamle hollænderes eftermørknede billeder. Desuden trodde de selv, om end med urette, at de var venezianernes lærlinge.

Drevne farvevirtuoser — tildels af stort talent, som ANDREAS ACHENBACH — har skolen frembragt enkelte af. Malere, som med en slags musikalsk farvesans forstod at harmonisere et billede sammen, selv med ryggen til naturen — udenad. Men der var også nok af dem, som uden denne sans greb feil blandt kulørerne og kolorerte, bare fordi de vidste, at kulør skulde der til. For dem havde skolen et stort forråd af recepter.

Ti stor var interessen for, hvilke kunststykker man indenfor atelierets vægge kunde udføre ved hjælp af pensel og palet samt en række flasker med oljer og vernis.

»Hvilken glæde hersked der ikke i Jerusalem — skriver en samtidig, begeistret skildrer af düsseldorferskolen[1]) — når den ene eller den anden af akademimestrene havde fundet en ny virkning af nye koloristkunster! Sligt noget gik gjennem alle regioner. Historiemaleren som landskabsmaleren benyttede den nye opfindelse. Og således er da ikke alene med hensyn til billedernes stoflige indhold, men også i farvegivningen hin sælsomt barnlige og dog så yndefulde overensstemmelse i deres arbeider fremkommet, som i de dage tiltalte det tyske publikum så fortræffelig«, føier den gamle atelierkat fornøiet til!

Er det ikke, som man føler den terpentinduftende atmosfære, hvori denne »skole« arbeided, og med engang begriber den forunderlig individualitetsløse ensartethed i skolens malemåde?

Naturligvis var der i düsseldorferskolen, hvis historie strækker sig gjennem et halvt hundreår, en udvikling, også i kolorit.

I skolens senere levnedsløb fik udenlandsk malerkunst indflydelse på den, særlig de belgiske kolorister og enkelte af den franske malerkunsts romantiske virtuoser som Decamps, Isabey og Gudin. Og der er selvfølgelig en udvikling fra Schadow og Schirmer til Achenbach og Gude, eller fra Sohns sødladne og slikkede kolorering til Lessings alvorlige og mandige kunst.

Men et særkjende for *hele* düsseldorferskolen er den *varme,* rødbrune farve og den fyldte, oljede pensel.

Allerede på Dahls tid er farven i deres billeder det, han med uvilje kalder »Düsseldorfernes forbrændte rødlig gule kolorit«. Og i den tid, de norske malere gik i skole i Düsseldorf, blev malemåden stadig varmere og mere »pastos« og bastant og fed af olje. Vi kjender det allerede fra Cappelens og en del af Gudes billeder, men især fra Morten Müller og de andre sene düsseldorfermanierister. Og endda virker de norske düsseldorferes billeder gjennemgående friskere og lysere end tyskernes, fordi de unge nordmænd gik til arbeidet med et mere uhildet øie end deres gjennemæsthetiserede tyske kammerater.

For spør man om grunden til denne mørke og overdrevent varme, brunt tilsausede kolorit, som düsseldorferne yndede og deres publikum fandt så meget behag i, så blir man stående ved den forklaring, at den havde sit udspring i en æsthetisk fordom. Fordommen mod det klare friluftslys med dets blålige og kolde reflekstoner.

[1]) *Wolfgang Müller von Königswinter:* Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Leipzig 1854.

Og denne fordom grunder sig igjen på den feiltagelse, at de gamle malere skulde ha malt ligeså mørke og gulnede billeder som dem, man nu ser i gallerierne. Den moderne restaurationskunst har vist, at dette ikke er tilfældet. Ved rensning er det godtgjort, at den store mængde af gamle billeder, såvel hollændernes som italienernes, oprindelig har været betydelig lysere og koldere i farven end de nu synes, og at den skattede mørke og gulbrune »galleritone« i de fleste tilfælde skyldes en hornagtig hinde af diverse lag gammel vernis, indsat med smuds.

Men for publikums bevidsthed var den »behagelige« varme tone uundværlig for al velopdragen malerkunst.

Midlet til at opnå den var nemt nok: en undermaling i terpentinfortyndet brunt, casselerbrunt eller asphalt (fransk: *bitume*), dette universalmiddel, som düsseldorfere og senere münchenere brugte i sin malerkunst omtrent med samme ødselhed som englænderne bruger den brune worchester-sauce i sit kjøkken. For yderligere at lunke på de kolde partier, særlig blåt og grønt, som var misliebig i sin renhed, fik endelig det færdige billede en dæmpende varm lasur, en overstrygning med en yderst fortyndet varm farve.

Det er klart, hvorledes mangen en fint iagttaget nuance i naturstudiet måtte drukne i denne tilsausning.

Værre var imidlertid det, at tilbøieligheden for de varme farver ofte udarted til den fuldstændige mangel på tone, en ren svir i kulører fra palettens varmeside. Særlig møder man denne *overdrevne kolorering* i figurbillederne, som svært ofte er illumineret med ubehersket rødt og gult, ofte i vulgær sammenstilling med blåt i dragterne.

For ansigtets hudfarve var recepten: gult i lyset, rosa i halvtonerne og klart brunt i skyggedybene. Man kommer til at tænke på et transparent med en lysende lampekuppel indeni.

For denne tendens mod en sødladen og simpelt broget kolorit kan ingen undskyldning hentes fra gammel kunst. Det er vanskeligt at finde nogen anden forklaring på fænomenet, som er altfor hyppigt til at være tilfældigt, end den lidet tiltalende, at maleren har spekuleret i en plump publikumssmag. Kunstforeningerne og kunsthandlerne begyndte tidlig at korrumpere malernes smag.

Dahl siger det da også gang på gang lige ud, når han i breve nævner »den skole, der i Norge er som den alene saliggjørende kirke«.

Så taler han om düsseldorferskolen så tidlig som i 1846 i et brev til Baade. Og i et brev til Reusch, dateret 1851, moraliserer han således: »Hovedsagen med at see fra Tid til anden det, der frembringes i Udlandet, er at opfreske vore egne Anskuelser og faa gode, rene Principper. Men naar Principperne ere, for Størstedelen, fordærvede, kan sligt skade det uskyldige Talent. Vogte man sig for slige falske Briller,

som farver alt rødt og gult, uden at tage noget andet Hensyn end at behage den store Masse, der let lader sig blende af en koket Glands.«[1])

»Det undrede mig — skriver han i 1850, da han havde besøgt hovedstadens kunstforening og galleri — at man i Christiania ei kjøbte af de danske Malere, men kun Tydske, især Dysseldorfere, hvor der visseligen er mange fortræffelige, — men og maadelige Konstnere, der ogsaa veed at slaa Plader. Skolen i Dannemark er langt renere og mere naturtro end i Tydskland i Almindelighed nu til Dags.« Og selv om han også hos danskene savner fantasi, finder Dahl dog deres nøgterne naturalisme »mindre fordærvelig end at løbe efter Publikums Smag, som nu tildags vil se alting gult og varmt — ingen blaa Luft — graagrønt — ja brune Skyer — sammensatte Compositioner, *Stiil, Stemning,* kort det samme, som for 200 Aar siden bragte Konsten ned til blotte Dekorationer. For dette — og det er Tidens Krav — vogte man sig!«

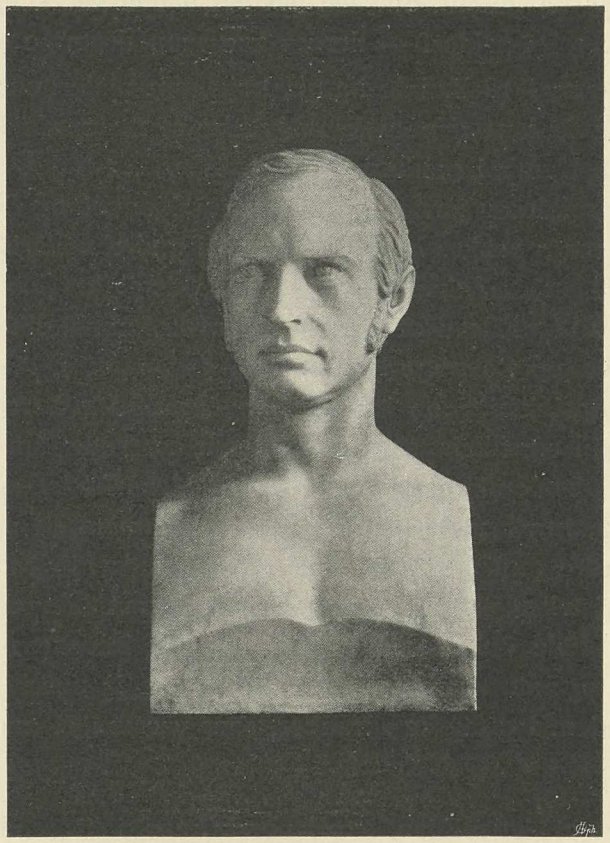
Dahls advarsler var ingenlunde ubegrundede. Det godtgjorde tilfulde den senere udvikling af düsseldorfermaleriet, navnlig i tiden, efterat Gude havde forladt akademiet og byen. Skolen gik da den rene koloristiske udartning imøde. Ingensteds trivedes som her den forretningsmæssige humbugmaling i kunsthandlersold. Den stadig stimulerede effektjagt gjorde samvittighederne sløve for midlerne.

Med stigende uvilje vendte da også den yngre slægt sig bort fra denne »koloristskole«, som var lige usmagelig i sin lunkne sødme, som den var frastødende i sin spraglede pragt.

Men i denne bedærvede kunstatmosfære, hvorfra Hans Gude i tide var flygtet, vedblev i 70 og 80 årene endnu en fremragende norsk kunstner at leve, selv ikke usmittet, men ragende op over den og med blikket hæftet mod nye maleriske mål — koloristen Ludvig Munthe.

---

[1]) Aubert, Professor Dahl, s. 378 ff.



WELHAVEN.

At det var et skjæbnesvangert valg for norsk kunstudvikling, som den unge norske malerslægt gjorde, når den i firtiårene valgte at gå til Düsseldorf, vil man vel i vore dage vanskelig kunne tvile på, når man f. eks. sammenligner düsseldorferskolen med den franske eller endog den engelske malerskole i det samme tidsrum.

Dahl så fuldkommen klart også på dette forhold, når han selv, skjønt bosat i Tyskland, gav slige råd: »Send derfor den unge Begynder først til Kjøbenhavn og siden, naar han har faaet meer Erfaring, videre, især til Paris.« Og Dahls dom vil ialfald i vor tid kunne regne på medhold, når han allerede i 1852 udtalte: »Dysseldorf har ei virket så velgjørende på de fleste unge Malere fra Norge, som man tror; en renere, uskyldigere Anskuelse er ofte at ønske.«[1])

[1]) Aubert, Professor Dahl, side 378.

Hvad norsk malerkunst med den samling af talentfulde unge malere, som trådte frem i disse år, kunde ha blit til, om den havde gåt den vei, som Dahl anviste, fremfor at lægge veien over Düsseldorf — derom kan man drømme og fable:

Hvordan TIDEMANDS lyrik kunde ha artet sig som malerkunst, om han efter sin danske skolegang havde lært den ædle uddybelse af menneskeskildringen at kjende, som MILLETS kunst betegner i moderne maleri —

Hvordan GUDES milde og jævne sans for naturskjønhed og CAPPELENS store evner som landskabspoet kunde tænkes at ha klædt sig i andre maleriske former, om disse malere istedenfor at passere akademiklasserne i Düsseldorf havde havt lykke til at lære mestrene fra Fontainebleau at kjende og havde kunnet slå sit staffeli op i nærheden af en ROUSSEAU, en COROT, en DAUBIGNY —

Hvorledes det oprindelige og bondslige og kraftfulde i norsk kunstevne kunde tænkes at ha brudt sin egen selvstændige vei i syn og måde, om norske malere havde været vidne til det gjennembrud til en virkelighedens kunst og til fuld koloristisk sandruhed, som COURBETS brutale bondegeni brød gjennem en mur af fordomme —

Om dette og andre muligheder kan der stilles sandsynlighedsregninger og tvistes.

Men det uomtvistelige er, at for norsk malerkunst blev den største og rigeste udviklingsfase i det 19de århundredes kunst — det franske maleris udvikling fra romantik til realisme og naturalisme — uden betydning, ja upåagtet, indtil en ny slægt i 70 og 80 årene brød ned de tyske skranker, som var draget om vor kunst.

Men tiltrods for, at det millieu, hvori norsk kunst i 40 årene blev ledet ind, ikke var det sundeste, gik den alligevel rent ydre set en trivselens tid imøde, der for den almindelige mening vistnok fremdeles står som *guldalderen* i norsk maleri.

Intet norsk malernavn har været så kjendt udenfor Norge eller havt en så populær klang i hjemlandet som ADOLPH TIDEMANDS navn. Og det ry, som en Dahl og en Fearnley havde vundet som landskabsmestere i det foregående tidsrum, det fordunkledes nu af glansen, som stod af den unge HANS GUDES raske udvikling og frodige talent.

Grunden hertil var ikke den, at enten Tidemand var en betydeligere ånd end Dahl eller Gude en ypperligere maler end hans to forgjængere i norsk landskabskunst. Grunden er vel så meget at søge i den udvikling, som norsk *publikum* havde gjennemgåt, og i den overensstemmelse mellem Tidemands og Gudes kunst og tilsvarende bevægelser på andre af åndslivets områder, som både virked inspirerende på deres egen kunst og i høi grad letted publikum adgangen til at fatte og vurdere deres produktion.

I årene omkring 1830 — Julirevolutionens år — havde norsk nationalfølelse havt en periode af opblussen efter den vanskelige første tid, som fulgte krigen og foreningen i 1814. Det af økonomiske bekymringer og politiske vanskeligheder nedstemte mod ranked sig op, alt som nationens livskår bedred sig, og vokste i denne »norskhedsperiode« til en høi glædesbølge. Den gjenvundne frihed, den voksende selvstændighed, den store fortid, hvis fortsættelse man nu imødeså, fyldte sindene med tro på landets og folkets evne, en tro som havde sit levende brændpunkt i Henrik Wergeland. »Norskhedstidens« patriotisme var imidlertid en naiv, chauvinistisk fortumlet fædrelandskjærlighed, som også gav sig udslag i overdrevne og svulstige lovprisninger af den »gjæve norske odelsbonde« og hans klippeland.

Men hverken bonden eller landet kjendte man synderlig til i de kredse, hvor versene blev til og festtalerne afleveredes. Og da der så ovenpå julirevolutionen fulgte en ny reaktionens tid i den europæiske politik, så forstummede også her hjemme frihedsskrytet og den exalterte patriotisme. Isteden meldte sig mangehånde tvil på egen evne og duelighed, og årene nærmest efter 1840 var igjen en modløshedens bølgedal i den norske nationalfølelses ustadige historie.

Den Welhavenske kritik havde seiret over den Wergelandske tro, og han som før havde stået som en profeterende folkefører endte sit liv som en af de ensomste i landet.

Men selv om der i politiken var indtrådt et vindstille, hvori næsten udelukkende materielle interesser dyrkedes, stod dog ikke nationens åndsliv stille i sin udvikling. Et *arbeide* var begyndt for at lære folk og land at kjende, og der følger i 40 årene en *selvopdagelsens* periode i norsk åndsliv, hvori videnskab, poesi og kunst har ligelig del, og denne selvopdagelse fyldte nationen med en ny løftende glædesbølge.

Hvad Dahl og Fearnley bidrog til Norges opdagelse, er allerede omtalt. Men endnu havde ingen maler trådt folket nær og lyst på det med kunstens lygte. Den norske folkekarakter lå endnu utydelig inde i sagatidens mørke. Her måtte forskningen finde vei.

Følelsen af det nødvendige i at knytte fortid sammen med nutid var i det hele tat levende i den romantikens sene blomstring, som nu følger i Norge, efterat den havde kulmineret i Tyskland og de to andre nordiske lande.

Der begyndte et historisk forskerarbeide, som havde sine ypperste repræsentanter i Rudolf Keyser og Peter Andreas Munch. Mens Keyser fordybed sig i studiet af vore forfædres levevis og kultur i sagatiden, omspændte Munchs rigt udrustede ånd hele den fædrelandske histories forskningsområde, som han kritisk gjennemgranskede ikke bare fra historisk, men fra geografisk, sprogligt og arkæologisk synspunkt for

endelig at sætte nordmændenes fortid det mægtige litterære monument, som heder *Det norske Folks Historie,* et bindstærkt værk, hvis udgivelse begyndte i 1851.

Allerede i 1844 var en forening stiftet til vore *fortidsmindesmærkers bevaring,* og det arkæologiske samlerarbeide og studium skjød fart.

Men vigtigere for kunsten end disse forskningens erobringer var den gjenopdagelse af vor folkefantasis gamle skatte, som i disse år gik for sig og kasted gjenskjær over tidens kunst i alle dens former.

Det var i disse år, at vore *folkeeventyr,* vore gamle *sagn* og *folkeviser* først blev samlet og tolket af P. C. Asbjørnsen, Jørgen Moe og Landstad. Og det var i disse år, at den nationale skat af *folkemelodier*, som Ludvig Lindeman og andre havde indsamlet, begyndte at klinge igjen i Halfdan Kjerulfs tonedigtning og i Ole Bulls spil.

Helt fra 1833 havde Asbjørnsen og Moe drevet på med sin indsamling, først hver for sig, senere arbeided de i fællesskab. I 1840 udgav Moe med bistand af Lindeman sin samling *Norske Viser* og *Stev* med melodier, i 1842 begyndte Asbjørnsens og Moes første samling af *Norske Folkeeventyr* at udkomme, og i 1845—1848 kom Asbjørnsens *Norske Huldreeventyr og Folkesagn.*

I den mesterlige gjenfortælling, mageløst sikkert balanceret mellem bondens ligefremme talesæt og litteraturens krav på fast form, var disse eventyr et sprudlende opkomme af norsk fantasi, norsk sprogtone og udtryksart. Særlig gjælder dette om de af Asbjørnsen fortalte eventyr, indvævet som de ofte er med en humørrig og uforfalsket folkelivsskildring og rammet ind af naturbilleder og landskabsstemninger, som overgår alt, hvad der før var skrevet om norsk natur, i anskuelig klarhed og friskhed.

Egentlig peger denne djærve og helt norske kunst ud over den halvdanske romantiks kunstsyn og er allerede i og for sig realisme. Men den verden, som folkeeventyrene åbned døren til, er jo netop romantikens vidunderverden, naturpersonifikationens groteske og troldske verden, hvor huldren er dronning og nøk og draug og trold og nisse driver sit lovløse spil.

Her var den rigeste høst at gjøre for tidens digtekunst, som endnu skyed den ligefremme berørelse med samtidens liv, men som på den anden side higed efter at forløse trangen til nationalt særpræg, som tiltrods for al tilknytning til tysk og dansk romantik lå latent i tiden.

Alt i 1836 havde jo Welhaven, som var tidens ledende ånd i det æsthetiske liv, profeteret i sit digt *En Tribut til Kunstforeningen:*

I Fjeldet boer vor Kunst og Poesi;
den drømmer der endnu i Landets Bringe,
der har den vist os Glimtet af sin Vinge
i Dalens Sagn, i Dalens Melodi.

Vor ældre fortid, sagaerne og den nordiske mythologi, havde jo allerede den danske og den svenske romantiske poesi gjort til sin eiendom og derover skabt mesterværker, som i de norske efterfølgeres øine stod som uovertræffelige og uopnåelige. De selv måtte se sig om efter en anden emnekreds, og de synes næsten at ha stået lidt rådvilde om, hvor de skulde vende sig hen, da folketraditionens verden åbned sig for dem og skjænked det romantiske gemyt i overflod, hvad det forlangte.

»Der lyder en evindelig Lokken og Opfordring mellem Fjelde og Skove, og fra hver Li høres Anslag til hjærtegribende udødelige Melodier«, skriver Welhaven til Ingemann i 1839, og få år efter begynder Hulderens lur at tone i norsk digtekunst med gjenklang i musik og maleri.

Ind i dybet af den norske natur lokker den, ikke bare udenfor byen et stykke til »den fagre Maridal« eller op til »Kleivens svimlende portal«, men ind i tykke skogen, op på vilde vidden.

Med naturfølelsen i norsk poesi foregår der i disse år en stærk udvidelse, navnlig i Welhavens og Jørgen Moes naturmalende lyrik. Og samtidig som natursansen breder sig over et større område, blir også naturstemningerne koncisere, tydeligere, mere maleriske. Man mærker i disse vers tydelig nok malerkunstens indvirkning, som man i malerkunsten ser vexelvirkning fra digternes vers. En sommerdags middagsstemning som den i digtet *Hvile i Skoven* er ganske anderledes konkret og synlig for fantasiens øie end naturbillederne i den ældre digtning:

I Graneholdtet ved Middagstid,
naar Sommersolen brænder,
svæver en Luftning hid og did
og kjøler din Pande, og er saa blid
som et Vift af vinkende Hænder.

Der er i den fagre Ensomheds Skjød
lindrende Ro at finde;
den blommende Grund er fløielsblød
og frisk og slummerbringende sød
er Granernes Duft derinde.

Og inden Du lukker dit Øie til,
vugges Du alt i Drømme.
Du hører en Klang; saa forunderlig mild
der blandes Toner og Klokkespil
og raskt henrislende Strømme.

Her er belysning, her er lufttone over ordene, der er som skrevne til et billede af Gude, om man da ikke foretrækker at tænke sig Gudes deilige billede i Kunstmuseet *Hvile ved bækken* malt på en inspiration fra dette digt.

Og hvor er der ikke skumring over en skogklædt elvebred med drivende tåger og skjær af en nytændt høstmåne malt i disse linjer:

Der er paa Veien en dunkel Lund,
Hvor Alferne ere tilhuse.
Husk der maa Du gaa med lukket Mund
selv Nøkken derinde lader kun
sagte sin Harpe bruse.

Og som GUDE har malt høifjeldet i det alvorsfulde billede i Kunstmuseet har WELHAVEN malt det i disse linjer:

En skyfuld Aften gik min Vei
fra Dalen til den øde Hei,
hvor hvert et Spor af Somrens Pragt
var sluppet og tilbagelagt.
Der var ei Løv, der var ei Straa,
som Øiet kunde hvile paa;
der kom ei Fugl fra Fjeldeli,
der kom ei Kildevæld forbi.
Der var saa tyst, — selv Aftnens Vind
paa Klippens Bryst var slumret ind.

Lignende paralleler kunde anføres i betydeligt antal ikke bare fra WELHAVENS, men også fra JØRGEN MOES og ANDREAS MUNCHS digtning sidestillet med GUDES, CAPPELENS, MORTEN MÜLLERS eller ASKEVOLDS landskabskunst.

Og ikke mindre selvfølgeligt falder det at stille figurbilleder af TIDEMAND i forhold til samtidig digtning, særlig til WELHAVENS og JØRGEN MOES romancer *(Truls og Inger — De ensomme Gamle; Fanitullen — Tvekamp i et bondebryllup).* JØRGEN MOE var i det hele tat den af disse poeter, som stærkest havde den visuelle tilbøielighed i fantasien, og som oftest greb til maleriske midler.

Men i endnu høiere grad kanske end poeterne har ASBJØRNSEN befrugtet Tidemands kunst. Asbjørnsens *Signekjærring* og *Skolemesterens frieri* har Tidemand oversat til sin kunst, og til gjengjæld har Asbjørnsen leveret en så mesterlig tekst til Tidemands *Katekisationen,* at man ikke længere husker, hvem som har førsteretten til humoren.

Som man ser: düsseldorferskolens *litterære* tilbøielighed fornægted sig ikke blandt dens norske adepter!

Den tyske kunsthistorie er rig på eksempler på gjensidig inspiration mellem digterne og malerne. Men sjelden har det vel hændt i kunstens historie at kunstarterne har mødtes i en så inderlig og ren samklang, som det hændte under de aftener i Kristiania theater, den 28de, 29de og 30te marts 1849, da de norske malere, drevet hjem af revolutionsstormene i 1848, mødtes med sit publikum til fest og glæde.

Tildragelsen er så karakteristisk for tidens æsthetiske åndsliv, og øieblikket er i sig selv så betydningsfuldt i norsk kunsts historie — romantikens kulminationsøieblik — at der er grund til lidt udførlig at dvæle ved det.[1])

---

[1]) Gjenfortalt efter prof. L. DIETRICHSONS udførlige og for emnet begeistrede biografi over *Adolph Tidemand.* Kristiania 1878.

Da omtrent alt, hvad Norge eied af kunstnerisk talent i litteratur, musik og malerkunst var samlet i Kristiania i 1848 — for første gang — blev en kunstnerforening dannet, hvori de aller fleste kunstnere tog del. I denne selskabelige forening foreslog en aften Asbjørnsen, at man skulde gjøre noget for kunsten, ved at få grundet et stipendiefond for unge kunstneres reiser i Norge og i udlandet. Han mente, at man f. eks. kunde få istand nogle kunstneriske aftenunderholdninger, som kunde bringe de første penge i stipendiekassen.

Tanken vandt bifald. Tidemand og Gude blev sat i spidsen for foretagendet, og kunstnerne kappedes om at yde bidrag.

Allerede forberedelserne var gjenstand for publikums levende interesse og nysgjerrighed. Man valfarted til malersalen i »Tomsegården« for at få et glimt af vore kunstnere i arbeide. Ti man vidste, at Tidemand skulde stille sine billeder i *tableaux vivants,* byens vakkreste damer sammen med kunstnerne, at Gude med egen hånd malte bagtæpperne, assisteret af Eckersberg, Cappelen, Morten Müller, Bodom — vore bedste unge landskabsmalere. Selv skulde Tidemand male en hel røgstue. Og man talte om overraskelser både med digt og toner.

Så kom festaftenen, »hele byen« var samlet i salonen på Bankpladsen i spændt forventning.

En ouverture af Reissiger skrevet over norske folkemelodier åbned forestillingen. Derefter fremsagde skuespiller Smith en prolog, som bare Welhaven kunde skrive den, klangfuld og formfuldendt, båret af al hans følelse for kunstens høie opgave:

Vi saa med Undren her i Vintrens Hjem
paa Klippegrund en Plante skyde frem,
der syntes hidført fra en sydlig Have.
Ja, mange vented af vor Luft og Jord
dens Blomstring kun som en exotisk Flor,
der er en sjelden Sommertimes Gave.

Men frit den folded sine Blade ud
og Aar for Aar den stod med friske Skud,
og nu betragte vi dens Blomsterkrone.
I den er Fjeldnaturens Ynde lagt,
og alle Mærker i dens Flor har sagt,
at Planten hører til vor egen Zone.

For Norges Liv, der skabte sig en Vaar
af skjulte Kimer fra dets gyldne Aar,
er Kunstens Flor det kosteligste Smykke.
Naar den er kommen, krones Haabet bedst
den slutter Vaaren som en Pintsefest
med ny Forjættelse om Folkets Lykke.
— — — —
Saa tyder Kunsten i sit stille Sprog
og løser smilende af Tvilens Aag
hvad der er gjemt som Anelse hos Folket,
og mangen Gaade, som det grunder paa,
og mangt et Tegn, som det i Drømme saa,
skal det i Kunstens Verker finde tolket.

Den norske Kunst forsamler os iqvæl
om sine Billeder fra Fjord og Fjeld,
der skal belyses af en magisk Kjerte;
den aabner Scenen med sin Tryllestav
og peger paa sit Maal og paa sit Krav,
og beder Folket lægge det paa Hjerte.

Efter prologen sang et kraftigt mandskor af studenter, handelsstand og håndværkere under J. D. Behrens' ledelse et »Velkommen«, hvorpå tæppet gik op for Tide-

MANDS og GUDES fællesbillede *Aften på Krøderen,* en komposition, som her for første gang bødes publikum stillet i *tableau vivant* af kunstnerne selv, — billedet blev først senere malt. Og til en gammel folkevisetone lød JØRGEN MOES blide digt som akkompagnement til billedet:

Nu synker Aftenen sagte ned
med gylden Rødme paa Sø og Lier,
og lydløs Taushed og yndig Fred
til rolig Slummer Naturen vier.
De grønne Strande
sig stille blande
i Søens Speil med de blanke Vande
som fanger dem.
— — —
Du rige rødmende Sommernat
som eier mer end de lyse Dage . . . . .

Efter andre poetiske og musikalske nummere fulgte så en række norske folkeviser, arrangeret af LUDVIG LINDEMAN. Hvorpå OLE BULL trådte frem med sin fele og henrev publikum til endeløs jubel.

Som indledning til det næste scenebillede blev derpå JØRGEN MOES digt *Fanitullen* fremsagt, og tæppet gik op for en ny og helt ukjendt komposition af TIDEMAND — *Mandefald i et bondebryllup,* stillet som levende billede af kunstneren, — det samme motiv, hvorover Tidemand senere malte et af sine bedste og mest dramatiske billeder.

Dernæst musik af REISSIGER og *Sæterbesøget* af OLE BULL.

Men mere end alt dette var det slutningsnummeret, som nu fulgte, der henrev publikum til den yderste grad af begeistring og henrykkelse: *Brudefærden i Hardanger.*

Tableauet var stillet af TIDEMAND, byens vakkreste damer sad i brudebåden, bagtæppet var malt af GUDE, og for første gang lød ANDREAS MUNCHS henrevne pris over billedet til HALFDAN KIERULFS lyse og herlige musik, sunget i henrykkelse under komponistens ledelse:

Der aander en tindrende Sommerluft
varmt over Hardangerfjords Vande,
hvor høit imod Himlen i blaalig Duft
de mægtige Fjelde stande.
Det skinner fra Bræ, det grønnes fra Li,
sit Helligdagsskrud staar Egnen klædt i —
Thi se over grønklare Bølge
henglider et Brudefølge.

Som en Oldtidens Kongedatter saa prud,
med Guldkrone paa og Skarlagen,
i Stavnen sidder den prægtige Brud
saa fager som Fjorden og Dagen.

Lyksalig den Brudgom svinger sin Hat,
nu fører han hjem sin dyreste Skat,
og ser i de Øine milde
sit Liv som et Bryllupsgilde.

Alt risler det lokkende Tonefald
af Ganger og Slaat over Voven,
fra Fjeld til Fjeld ruller Bøssens Knald,
og Glædesraab svarer fra Skoven.
Med Brudens Terner drives der Skjæmt,
og Kjøgemesteren har ikke glemt
at fylde ustanselig Kruset
til Ære for Brudehuset.



TIDEMAND og GUDE

EN BRUDEFÆRD I HARDANGER, 1848.
Kunstmuseet i Kristiania.

Saa drage de frem med lysteligt Spil
henover den blinkende Flade,
og Baad efter Baad sig slutter til
med Bryllupsgjæster saa glade,
det blaaner fra Kløft, det skinner fra Bræ,
det dufter fra blomstrende Abildtræ,
ærværdig staar Kirken paa Tangen
og signer med Klokkeklangen.

I dette bævende, flygtige Nu,
før Draaben af Aaren er trillet,
har Kunsten fæstet med kjærlig Hu
det hele straalende Billed
og løfter det stolt for Verden frem,
at alle kan kjende vort herlige Hjem
og vide de Eventyr klare,
som Norges Fjorde bevare.

Der gik vel en frysning af begeistring gjennem publikum. Motivets festlighed, billedets farver, ordenes pragt og musikens vidunderlige velklang forened sig om at overvælde og betage, og i denne rus af kunstnydelse blanded sig den varme bølge fra fædrelandsfølelsens grunddyb.

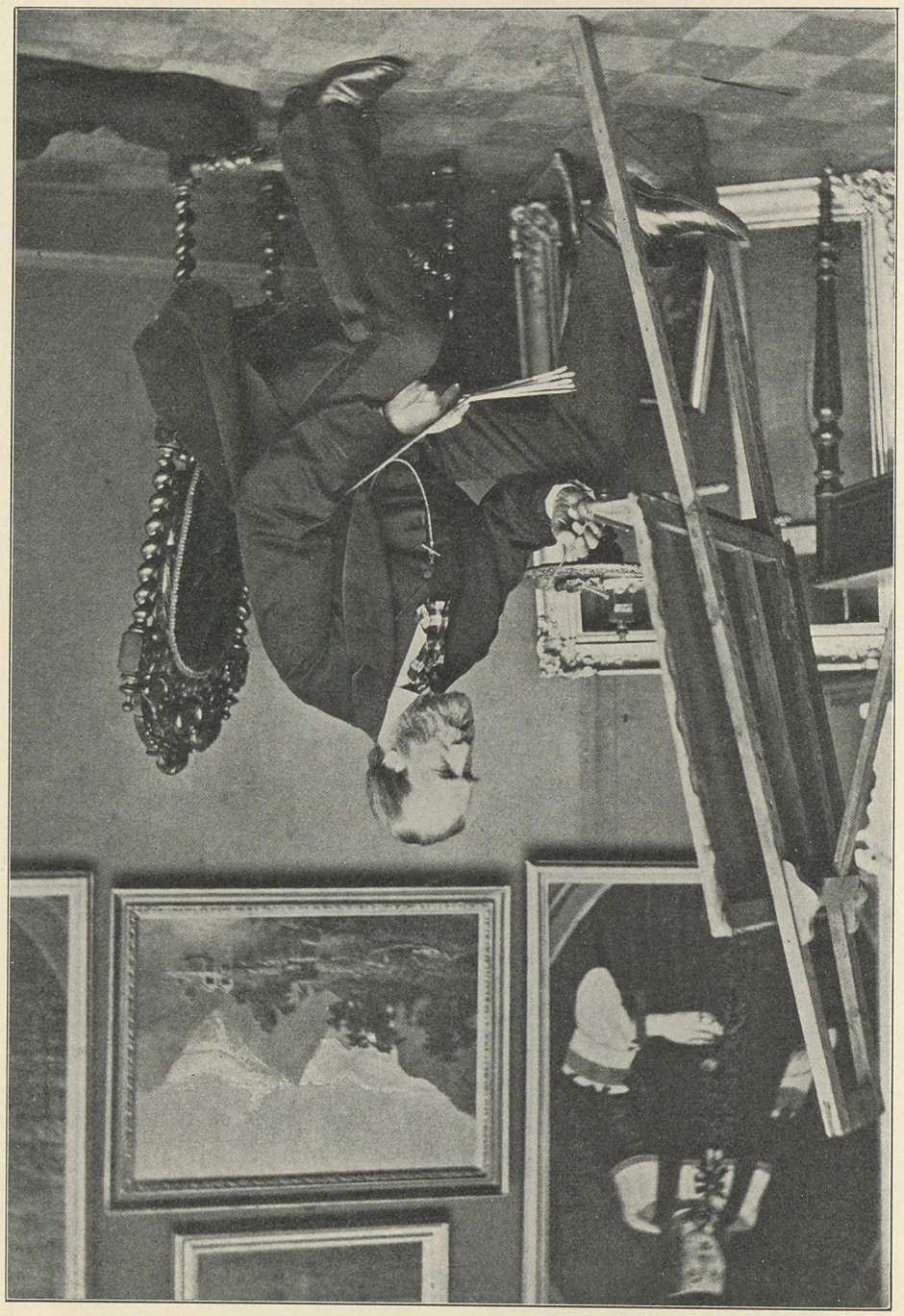
Sikkert var dette det største øieblik i de to maleres kunstnerliv. Da jubelbølgen slog ind over dem fra salen, følte de vel stærkere end nogensinde før eller senere i sit liv, hvad det vil si for en kunstner at høre hjemme i et folk, at eie et fædreland. Og mange stille løfter om trofasthed blev vistnok svoret i denne stund på begge sider af scenetæppet.

Det var nu kunstnernes forsæt for ramme alvor at slå sig ned hjemme og friste hjemmets kår. Og det var sikkert også publikums inderlige ønske og håb, at det måtte lykkes dem.

Men håbene blev bittert skuffet. Norge var endnu økonomisk og kulturelt for trangt til at rumme en forholdsvis talrig kunstnerskare. En for en måtte kunstnerne søge tilbage til de tyske kunstbyer med brustne forhåbninger om nogensinde at samle en norsk »malerskole« i Norge.

Før året var omme, drog Tidemand, og næste høst, efter en hård og vond vinter, drog som den sidste af dem alle Hans Gude tilbage til Düsseldorf.

Men ligevel havde mødet virket styrkende på forholdet mellem folket og kunstnerne. Så ofte de kunde, vendte de fleste af dem tilbage til landet, som til kilden for deres produktion. Det er kanske mest gjennem de raske studier fra snare sommerturer hjemme i Norge, at man hos düsseldorferne skal lære den oprigtige følelse at kjende, som tiltrods for al deres tyskhed, alligevel knytted dem til Norge.





ADOLPH TIDEMAND 26 år gammel.

Den mest fremtrædende personlighed blandt de norske malere, som tilhører düsseldorferskolen, er Adolph Tidemand.

Endnu den dag idag er Tidemands navn for det store publikum det berømmeligste og største i norsk kunst. Men dette er det blit ikke bare i kraft af Tidemands maleriske begavelse, men også fordi han overhodet var den første nævneværdige norske *figurmaler,* og fordi hans kunst blev et så forløsende udtryk for den nationale vækkelse i hans fædreland.

Adolph Tidemand er født i Mandal netop i vor politiske selvstændigheds fødselsår 1814.

Han kom fra et dannet og harmonisk hjem, og i en lykkelig barndom har vistnok hans blide gemyt fåt den myge bøining mod det idylliske og følsomme, som gir hans ungdomsproduktion dens præg.

17 år gammel kom Tidemand til Kjøbenhavn og blev elev af kunstakademiet. Men endda han studerte her i hele 5 år, synes han intet dybere indtryk at ha modtat af den mands kunst, som var saltet i den danske malerkunst — C. W. Eckersberg. Hans egentlige lærer ved akademiet var en ubetydelig professor i historiemaleri J. L. Lund; men denne godmodige gamle herre var ikke egentlig skikket til at indvie nogen i malerkunstens hemmeligheder; selv var han en kjedelig tegner og en dårlig kolorist.

Alligevel — når man opmærksomt studerer Tidemands naturstudier, får man et indtryk af, at Kjøbenhavner-årene ikke har været så ganske indtryksløse, som man skulde tro, dømt efter hans »tyske« billedproduktion. Han har dog bragt en portion dansk takt og klarsyn med sig, da han i 1837 drog til Tyskland med det bestemte forsæt at uddanne sig til historiemaler.

Egentlig havde nok Tidemand tænkt at gå til München, som gjerne de danske gjorde, når de skulde stanse et sted på veien til Italien; men en akademikammerat, Adam Müller, som netop var kommet hjem fra en reise, talte så begeistret til ham om kunstnerlivet i Düsseldorf, at Tidemand bestemte sig for at reise did — en af de mange tilfældigheder i vor kunsthistorie!

På tysk grund var det altså ikke Cornelius' idealistiske historiemaleri, som Tidemand kom til at søge op, men den mere anekdotiske fortællekunst, som trivedes i Düsseldorf.

Her blev Tidemand elev af historiemaleren Theodor Hildebrandt, en af den ældre düsseldorferretnings mest fremtrædende repræsentanter.

Hildebrandt var netop en romantisk litteraturmaler, som hented sine emner fra bøgerne og fra scenen, fra Gøethe og fra Shakespeares historiske dramaer. Hans historiebilleder hører til den klasse billeder, som synes malt efter en theaterforestilling snarere end efter det virkelige liv, fulde af stærke kontraster og altfor talende gebærder. I sine genrebilleder dyrker han sentimentaliteten som de fleste andre düsseldorfere og behager sig i fremstillingen af slige emner som *krigerens afsked fra sit barn,* — et kontrastmotiv mellem stålharnisk og stumpeskjorte, veirbidthed og rosenrød halvnøgenhed, busemandsskjæg og engleøine, hvilket udgjør effekten og hele indholdet.

Det tør være tvilsomt, om Tidemand har havt synderlig gavn af studiet under Hildebrandt, hvis kunst tydeligvis har øvet en vis tiltrækning på ham. Selve motiverne i nogle af hans første billeder tyder på det. Men samtidig har uden tvil også Lessings mandigere og mere realistiske historiemaleri virket på ham og git modvægt.

Lessings indflydelse skal således være at spore i det første større billede, han malte, det eneste virkelige historiebillede i hans produktion. Emnet for dette, som mærkelig nok ikke er hentet fra vor egen, men fra Sveriges historie, er *Gustaf Wasa talende til dalkarlene i Mora kirke* — et emne, som kan bringe Lessings Husitterbilleder i erindring.[1])

---

[1]) Selv om Emil Tidemand har ret i, at broren aldrig har set Lessings *Husitterpredigt,* kan det vel være muligt, at dette billede, som vakte en så stor opsigt i Düsseldorfer kunstliv, kan på anden hånd ha virket på Tidemand gjennem afbildning, forstudier eller endog blot beskrivelser, og således ha havt sin betydning for emnevalg og komposition i Tidemands *Gustaf Wasa,* som Welhaven i sin kritik satte i direkte forbindelse med Lessings billede.

Billedet, som blev udstillet i 1841, havde kostet Tidemand mere end et års arbeide; men så havde han også glæde af det. Det vakte betydelig opsigt i Düsseldorfer kunstnerkredse og blev straks indkjøbt af *Kunstverein für Rheinland und Westphalen* for 600 preussiske thaler, og med tilladelse til at udstille billedet i Kristiania. Her vakte det selvfølgelig med den udenlandske lykke, det havde gjort, også betydelig opmærksomhed, blev fordelagtig anmeldt af Welhaven og forskaffed endog sin maler et reisestipendium på 500 speciedaler. Selv noterer Tidemand om billedet, da han 30 år senere gjenså det: »Det er udført med Omhu og mange Ting vare godt malede, men efter den Tids Fordringer noget haardt, men med mange karakteristiske Hoveder.«[1])

Med *Gustaf Wasa* var Tidemand blit en selvstændig kunstner, hans læreår var forbi, og vandreåret i Italien fulgte, nu han havde de mange dalere i lommen.

Men Italia-reisen, som Adolph Tidemand foretog i 1841—42 sammen med sin bror Emil, havde forresten også en særlig årsag i en stor bestilling, som efter den lykke, *Gustaf Wasa* havde gjort i Kristiania, blev stillet ham i udsigt.

Kunstforeningen i Kristiania havde i en årrække samlet penge til at skaffe Vor Frelsers Kirke en altertavle, og nu skrev Kunstforeningens formand til Tidemand og spurgte, om han var villig til at overta bestillingen. Opgaven var Tidemand meget kjærkommen, og han begav sig straks på reisen til Italien, til kirkemaleriets land.

I München gjorde han et længere ophold, beså Cornelius' og hans skoles værker i museerne og kirkerne og besøgte Kaulbach, som dengang stod på sin berømmelses høide. Den celebre mester modtog ham med nedladende venlighed og tillod endogså at lade sig forevise nogle af den unge kunstners kompositioner. Men Kaulbachs overlegne væsen og sarkastiske domme over düsseldorferkunstnerne har neppe faldt i Tidemands smag. Da Tidemand foreviste ham en historisk komposition over motivet kristendommens indførelse i Norge med *Håkon Jarls død* for Karkers hånd som midtparti, brød han ud: »Da haben wir nun wieder so eine Düsseldorfer Mordgeschichte — die Düsseldorfer sind so rechte Beinsiedler!«[2]) Tidemand havde gjort Håkon Jarls død til midtparti og i hjørnerne anbragt ledsagende mindre kompositioner, som fremstilled hedenskabets fald gjennem gudebilledernes omstyrtning og kristendommens seir gjennem Olav Trygvason, som planter korsbanneret i Norges jord. Imidlertid lød Kaulbachs dom kort og godt og meget betegnende: »Hvad De her med talent har gjort til bisag, hedenskabets fald, må De gjøre til hovedsag, det andet er bisag.«

---

[1]) Citeret efter prof. dr. L. Dietrichsons udførlige og varmhjærtede biografi af maleren, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker (Chr.ania 1878—79),* som i det hele tat er kilden for skildringen af Tidemands liv, mens dommene her om Tidemands kunst må stå helt for egen regning.

[2]) »Beinsiedler« betegner egentlig den, som koger lig på anatomikammeret.

Det er münchenerskolens abstrakte tankekunst, som fælder dommen over düsseldorfernes anekdotemaleri. At Tidemand følte sig truffet af dommen, viser det, at flere år derefter går motivet med gudebilledets omstyrtelse igjen i hans fantasi.

Forøvrigt har Tidemand ikke følt sig vel i münchener-atmosfæren:

»Som Mesteren (Kaulbach) — skriver han — saa tænkte og talte ogsaa alle hans Elever, de havde den største Foragt for Düsseldorferkunst, og jeg følte mig meget uhyggeligt der. Det var et Overmod og en Overlegenhed og en Skvadroneren med høitravende Floskler og lærde filosofiske Talemaader, som jeg syntes passede kun lidt til min enkle Opfatning af Kunstens Væsen. De tegnede Alle blot Cartons, men kom aldrig derudover, holdt paa i Aarevis med saadanne. Den talentfuldeste var Mottenthaler, som tegnede en vakker Carton; naar der var Tale om at male, mente han, at vilde man først gjøre sig den Umage at dyppe i Farvepotten, var det Noget, man kunde blive færdig med i et Par Maaneder — han kom aldrig dertil, og med hans meget Talent drev han det aldrig videre end til at illustrere Tidsskrifter o. desl. og kom aldrig paa grøn Gren. Saaledes gik det Mange, medens de foragtede Düsseldorfere bragte det til en respektabel Stilling.«

Citatet, som er hentet fra Dietrichsons bog[1]), er karakteriserende både for münchener-idealismen og for Tidemands borgerlige kunstsyn.

I Italien opholdt Tidemand sig i omtrent 9 måneder (okt. 1841—juli 1842), og tiden nytted han godt både til at se sig om i de betydeligere kunstbyer og til at gjøre forarbeider og studier til altertavlen, som skulde fremstille *Kristus velsigner de små børn.* Raffael og Perugino synes at ha været de kunstnere, hvis værker fortrinsvis fængsled ham. Men han forsømte heller ikke at besøge Thorvaldsen og Overbech, som var de centrale kunstnerpersonligheder i det moderne kunstliv i Rom.

Efter 7 års fravær fra hjemmet stod Tidemand i september 1842 atter i sin mors stue i Mandal, og kort tid efter brød han op med sin mor, sin bror og sin tilkommende hustru *for at ta fast bolig i Kristiania,* hvor han vilde male sin altertavle.

Men dette var ikke efter Welhavens bestik. Han havde tænkt sig, at Tidemand vilde udføre altertavlen i Rom og samtidig benytte honoraret som et slags fortsat reisestipendium til videre uddannelse i kunstens klassiske hovedstad. Og Welhaven, som sad i kunstforeningens direktion, var ikke den mand, som skyed at gjøre sin mening gjældende, selv om det kunde synes egensindigt og egenmægtigt. Han fik istand en direktionsbeslutning, som *forlangte,* at altertavlen skulde udføres i Rom, en fordring, som Tidemand hverken kunde eller vilde gå ind på. Hvorpå bestillingen blev ham fratat igjen.

---

[1]) Adolph Tidemands Liv og Værker. I. s. 76.

En så hensynsløs optræden fra kunstforeningens side kunde ikke godt bli uden svar fra Tidemands kreds, og så begyndte den langvarige og bittre avisfeide om *Altertavlesagen,* som på den ene side blev anført af Welhaven og på den anden side af Emil Tidemand, malerens bror, som ved sin heftige og hensynsløse polemik gjorde enhver forsoning umulig.

Såret og skuffet drog Adolph Tidemand, som var en sensibel natur og sikkert har lidt meget under denne strid, året efter bort fra landet.

Men førend han i 1842 vendte tilbage til Düsseldorf, havde Tidemand foretat en længere studiereise gjennem norske fjeldbygder for at gjøre studier til et andet billede, som var bestemt for universitetets festsal. Billedet skulde være et fædrelandsk historiebillede og symbolisere kristendommens indførelse og dermed kulturens seir i vort land gjennem *Olav den hellige, som knuser Thorsbilledet på Hundtorp.*

Heller ikke dette billede blev der noget af. Men sommerturen gjennem landet blev af afgjørende betydning for den videre udvikling i Tidemands kunst.

Denne Tidemands første studiereise i Norge begyndte ved Mjøsen, gik derpå til Østerdalen, hvorpå han gjennemkrydsede Gudbrandsdalen, Sogn og Hardanger frem til Bergen. Herfra tog han kystruten tilbage til Kristiania.

Hele veien tegned og malte han flittig: landskabsstudier, bondetyper, interiører og bohave, og det var en rig høst af norsk landskab og folkeliv, han kom hjem med til vinterarbeidet i atelieret. Men da var det ikke længere optrinet på Hundtorp, som beskjæftigede hans tanker.

Som historiemaler reiste Tidemand ud; men da han om høsten kom tilbage fra sin første studiereise i Norge, var han ikke længere historiemaler, men *folkelivsmaler.*

Han var nemlig underveis blit klar over, at det var ikke fortidens, men sin egen samtids nordmænd, han skulde male. Den *norske bondes liv* og sæder, hans handlen og følen blev fra nu af Adolph Tidemands egne kunstområde, som han herefter kun undtagelsesvis fraveg.

På dette område blev han meget snart en overordentlig populær kunstner. I Norge har Tidemands ry i mængdens øine lige til de sidste tider fordunklet enhver anden kunstners. I Tyskland blev han en tid regnet blandt de første malere, og også i England og Frankrige blev han på høiden af sit kunstnerliv selv hædret med udmærkelser og hans billeder kjøbt til høie priser.

— Forud for de norske folkelivsbilleder går et par med fremmed motiv, *Danske fiskeres hjemkomst* (1838), en *Valfartprocession ved Rhinen* (1840), *Rheinländische Winzerin* (1841) og *Romerske pifferari,* som blæser sækkepibe foran et madonnabillede (1843)[1])

[1]) De fleste af disse motiver er lån fra tyske düsseldorfere. Hildebrandt havde således før Tidemand malt billeder med motiverne *Pifferari* og en *Eventyrfortællerske.*

Det var i 1844, kort efter at Asbjørnsen og Moe havde afsluttet udgivelsen af sin første samling *Norske Folkeeventyr,* at Tidemand udstilte sit første norske folkelivsbillede *Eventyrfortællersken,* det som Jørgen Moe har skrevet teksten til i Tønsbergs »Norske Folkelivsbilleder«. En gammel bondekone sidder i skjæret fra bålet på peisen og udmaler eventyrets undere for en skare lyttende barn. Billedet gjorde lykke, blev kjøbt af dronning Josephine og af maleren selv gjentat i kopier for andre bestillere — ialt 12 gange! Det svenske kunstakademi sendte kunstneren medlemsdiplom som tegn på sin anerkjendelse.

Efter en ny studiereise i 1844, der væsentlig gjaldt Telemarken, fulgte det næste folkelivsbillede *Søndagseftermiddag i en hardangersk røgstue.*

Motivet er svært malerisk tænkt: Det er mod kvæld og halvmørkt inde i stuen, hvor dansen går midt på gulvet i ljorelyset, mens de gamle omkring ølkruset inde i skyggen snakker sammen om åring og politik. Da går døren op for fremmedfolk. En strøm af lys står ind fra svalen, som ligger i aftensol, og dansestøvet hvirvler sig i lysfloden. Et par store skygger letter på huen og trær over tærskelen.

En vanskeligt koloristisk opgave, som den unge maler har tat fat på med let sind!

Tidemand nytter her for første gang et motiv, som han fandt på sin første studiereise, rimeligvis i Vikør i Hardanger, og som han ofte har grebet tilbage til i senere billeder: den *gammelnorske røgstue* med sit ljore-lys.

Som malerisk motiv er jo slig en gammelnorsk røgstue en mageløs ting, et fund for en kolorist. De mørke lave væggene med de mørke dybe krogene, det høie mørke taget, som skråner op mod lyskilden — gis der en baggrund, som figurer kan springe frem fra med mere glimrende *éclat,* eller som figurer kan sige ind i så mystisk og svinde bort i skygger? Og selve dette centrale ljore-lys, denne flom af dag, som bryder ind fra mønet, kjæmper med røgen fra gruen, bølger omkring med den mellem spærrerne, skifter fra hvidt gjennem blåt til brunt, til sort — er det ikke et helt drama for en kolorist?

Men kanske er også denne belysning af de mest fristende til malerisk løshed og dårlig effekt. Er der noget, som må males på stedet, så er det et sligt lysfænomen, intet atelierlys kan erstatte det. Men Tidemand, stakkar, måtte denne første gang hjemme i Akersgaden hjælpe sig, som han bedst kunde, med at fjærne et par tagsten oppe på et mørkloft, hvor han henlagde atelieret! Hvad han senere gjorde, når han hjemme på sit atelier i Düsseldorf malte norsk røgstue — og det gjorde han ofte — skal være usagt. Men det lykkedes ham sjelden at afvinde motivet de finere maleriske nuancer, oftest blev det bare den grovere effekt. I *Haugianerne* og i *Tvekampen* er dog ljorelyset lykkelig nyttet i kompositionens tjeneste.

Søndagskvælden blev i det første eksemplar kjøbt af kong Oscar I og hænger på slottet i Kristiania.

Var *røgstuen* et fund fra den første studiereise, så var *stavkirken* et bytte fra Tidemands anden reise i norske fjeldbygder. Til det indre af Saudlands gamle stavkirke henlagde han scenen i sit næste større billede *Gudstjeneste i en norsk landskirke* (1845). Et af de to eksemplarer af billedet er for et par år siden havnet i Kunstmuseet i Kristiania. Det er et farvegrelt og usikkert tegnet, men livlig fortællende billede, forløber for det berømte *Katekisationen;* såvel skolemesteren som den lange dumme og den lille kloge bondegut er her nærværende som typer.

Gudstjenesten var det sidste billede, Tidemand malte før sin afreise fra landet, efterat altertavlestriden havde gåt ham imod. I begyndelsen af 1845, da bestillinger fra forskjellig kant meldte sig og gjorde hans kår tryggere, holdt Tidemand bryllup med sin barndoms kjærlighed, og ud på sommeren gik reisen til Düsseldorf.

I Düsseldorf faldt Tidemands norske bondeskildring ind som det manglende instrument i en koncert af *folkelivsmaleri.* Og det vared ikke så længe, førend det var klart, at her var det ham, som kunde spille første violin.

Helt siden slutten af 30årene havde folkelivsbillederne begyndt at vinde terrain overfor historiemaleriet.[1]) Becker, Jordan og amerikaneren Ritter gik i spidsen. Den første som skildrer af tyske bønder i landskab *(Høstfolk overraskes af et tordenveir,* 1839), de to andre navnlig med skildringer fra sømands- og fiskerlivet i Holland og på den øvrige Nordsøkyst, hvilket Jordan helst så fra den lyse humørside *(Frieri på Helgoland,* 1834 — *Den forlegne elsker* — *Den første faderglæde* — *Lodsexamen* — *Husandagt i en sømandsstue*, 1849, se afb. s. 74), mens Ritter snarere havde syn for det alvorlige og tragiske og stod Tidemand nærmere *(Smuglere, som angribes af engelske dragoner*, 1839 — *Lodsens druknede søn,* 1844). Ved siden af disse genremalere står i disse år før revolutionsåret 1848 som en typisk düsseldorfer Carl Hübner med sine sentimentalt agitatoriske billeder fra det sociale liv *(Den spærrede brønd* — *Jagtretten* og *De schlesiske vævere* under hungersnøden, 1845 — *Udpantningen,* 1847, samt billedet i vort Kunstmuseum *Udvandrere besøger før afreisen sine kjæres grave,* 1846, et glat og sødladent billede).

Efterat Tidemand i 1845 havde bosat sig i Düsseldorf, hvor han blev fastboende for livet, følger nu det ene billede fra norsk bondeliv efter det andet i rask rækkefølge.

---

[1]) Se Dietrichson, Adolph Tidemand, s. 64, 148 ff.

Til Trondhjem gik en del mindre billeder fra 1846: *Norsk juleskik,* med benyttelse af en tegning fra den telemarkiske studiereise af stabburet på Bolkesjø (i Trondhjems bygalleri), to ubetydelige småbilleder sammesteds med humoristisk motiv *Bonden og hans kone,* som rider fornøiet til kirke på samme hest og hjem igjen i øsregn og kjæmpende med brændevinets følger, samt *Anmeldelse til konfirmation,* hvor presten på vanlig tysk genremanér bestikkes med fede gaver.

Derefter fuldførtes det i München påbegyndte billede af *Håkon Jarls død* som et intermezzo mellem folkelivsbillederne, der nu fortsætter med *Aften ved Tinsjøen, Huslig scene* (1846), *Brevet fra Amerika* (1847).

Det sidste af disse billeder indleder forresten allerede en ny udviklingsfase i Tidemands produktion, som teknisk betegnes ved en bredere penselføring og saftigere kolorit, — vistnok væsentlig en følge af det, han havde set og lært på en reise til Belgien i 1846.

Mens Tidemand var hjemme i Norge, havde nemlig i 1843 to berømte belgiske billeder, Gallaits *Carl V's tronfrasigelse* og Bièfves *Den nederlandske adels kompromis,* gåt sin seiersgang gjennem Tyskland og sat den tyske kunstverden i forbauselse ved fremstillingens sjeldne realisme og en i Tyskland useet koloristisk kraft. I münchenerskolen fremkaldte disse to historiebilleder en hel omvæltning, og selv i Düsseldorf blæste der en ny vind.

I de første par år efter den belgiske reise blev de tre arbeider til, som er Tidemands mest kjendte og afholdte, og da det tillige var disse arbeider, som gav hans navn klang ude i Europa, er årene 1847—1850 med en vis ret blit kaldt *blomstringstiden* i Tidemands kunst. Kun må man ikke dermed tænke sig hans senere produktion som en væsentlig falmen og nedgang.

Også efter den tid frembringer Tidemand værker, som er den største opmærksomhed værd, og som endnu viser ham i udvikling. Ja, når et enkelt arbeide fra den nævnte »blomstringstid« undtages, skulde jeg endog være tilbøielig til at sætte hovedværkerne fra hans senere år høiest. Og på den anden side producerte han såvel i den s. k. blomstringstid som senere en hel del, som ikke var hans talent værdigt.

I det hele står det ikke til at nægte, at Tidemand var en ujævn kunstner. Dybt og grundt, ægte og uægte, det alvorlig gjennemarbeidede og det altfor flygtige eller omtrentlige veksler i hans produktion. Og det kan ikke godt anderledes være med en kunstner, der producerer over evne. For det gjorde Tidemand.

Han blev 62 år gammel, og hans arbeiders antal, stort og smått regnet, tæller i prof. Dietrichsons katalog 886 nummere, foruden 36 skissebøger og en portefeuille med større tegninger.



ADOLPH TIDEMAND

KATEKISATION 1847.
Slottet i Kristiania.

Selv om man regner tegninger, skisser og studier fra disse 886 nummere, blir der næsten halvdelen så mange virkelige billeder tilbage, deraf adskillige store og figurrige.

Tidemands uafladelige gjentagelse af engang udførte motiver, ikke efter naturen selv, men efter billedet eller studien, kunde ikke i længden undlade at sløve. Få eller ingen af hans folkelivsbilleder forefindes i bare et eksemplar. De er gjentat 2, 3, 4 — ja op til 12 gange! Så mange gange kan ikke en maler føle inspirationen over sig ligeoverfor sin egen studie. Tidemand var desværre altfor svag for småbestillinger og gav altfor let efter for kunsthandlernes efterspørgsel om salgsvare. Kunstnerens velvillige biograf forklarer denne svaghed som et udslag af godmodighed, en elskværdig karakter, som havde ondt for at si »Nei!« Det kan så være. Men så godmodig *må* ikke en kunstner være, om han vil bevare sit ry og efterlade et livsværk, som viser det bedste, han kunde. Dog — det er *dette,* vi har at søge, og vi skal lige lidet som hans biograf opholde os ved det »industrielle« i Tidemands produktion.

Allerede i hans første arbeide efter hjemkomsten fra Belgien, *Læsende gammel kone* i halvfigur med næsebriller, (et lidet billede, som desværre også blev så populært, at det måtte gjentages 12 gange) sporer prof. Dietrichson i billedets kolorit en gavnlig virkning af de belgiske studier. Jeg har ikke set billedet og kan ikke dømme derom.

Men Tidemands første større billede efter den belgiske reise, *Katekisation i en norsk landskirke* (1847) røber unægtelig en større malerisk modenhed end de tidligere folkelivsbilleder. Billedet malte Tidemand for kong Oscar, som før hans afreise fra Kristiania havde bestilt et større folkelivsbillede hos ham, og det hænger nu på slottet i Kristiania.

Katekisationen er kanske Tidemands mest populære billede, dels på grund af dets egne gode egenskaber og dels på grund af den fornøielige og karakteristiske tolkning, som Asbjørnsen har ledsaget billedet med i Tønsbergs *Norge i tegninger.* Enhver beskrivelse er unødig. Alle kjender denne overhøringsscene, som er henlagt til det indre af Hitterdals gamle stavkirke (også en høst fra Telemarkreisen i 1844). Ingen glemmer denne latterlige skolemestertype med det fortørkede legeme og den opblæste mine samt hans hornbriller på panden. Og lige tydelig står i vor erindring fra barndommen af den lange opløbne bondetamp med den lyse luggen dinglende ned i øinene — han, hvis vankundighed for øieblikket opfylder skoleholderen med foragtfuld medynk.

Det forefalder kanske uventet at se Tidemand med sin lyrisk-sentimentale begavelse hengi sig til den humoristiske genre. Men unægtelig er det her lykkedes for

ham at skabe et værk, som både er djærvt komisk og ikke ganske harmløst i sin satire over »seminaristtypen«.

— På dette tidspunkt i Tidemands liv tar det sin begyndelse, det nære venskabsforhold til Hans Gude, som vedblev at bestå, også efterat Gude havde forladt Düsseldorf, ja sålænge Tidemand leved. Dette venskab mellem to kunstnere, som snart kunde rivalisere i verdensry, fik ikke alene en personlig betydning for de to noble mennesker, som det bandt sammen for livet. Også kunsthistorisk har det sin betydning, forsåvidt som det førte til et samarbeide mellem den største norske figurmaler og den største norske landskabsmaler i det tidsrum, vi her behandler.

De havde mødt hinanden før, Tidemand og den 11 år yngre Hans Gude. Ikke dengang da Gude 16 år gammel kom til Düsseldorf; da var Tidemand netop reist til Italien. Men to år senere, i 1843, på en studiereise i Norge havde de truffet hinanden. Tidemand reiste dengang sammen med en bekjendt hamburgermaler, som Gude kalder »den djærve prægtige« Kaufmann. Selv havde han følge med en atelierkammerat fra Düsseldorf, landskabsmaleren Leu, som tydeligvis har irriteret ham både ved sin flid og sin grættenhed. Om mødet med Tidemand og hans reisefælle tilstår Gude: »Jeg følte mig stærkt tiltrukken af Begge, og skulde givet Meget for at kunne slutte mig til dem; men jeg var jo bunden af Leu, som med sin Grættenhed ofte gjorde Reisen sur.«

Et par uger senere traf de hinanden igjen i Hardanger og tilbragte nogle dage sammen i Ulvik. »Ved dette Møde med Tidemand gjorde hans — saavel personlig som kunstnerisk — fine, ædle Væsen et Indtryk paa mig, som under vort senere Venskab for Livet aldrig udviskedes«.[1])

I 1847 kom Gude tilbage til Düsseldorf fra Hjalmar Kjerulfs dødsleie, dybt forstemt over tabet af sin bedste ven. Det gjorde ham derfor godt at træffe Adolph Tidemand og hans unge kone og møde godhed hos disse stilfærdig hjærtelige mennesker. »Vort Bekjendtskab fra Sognefjorden blev snart et Venskab for Livet.«

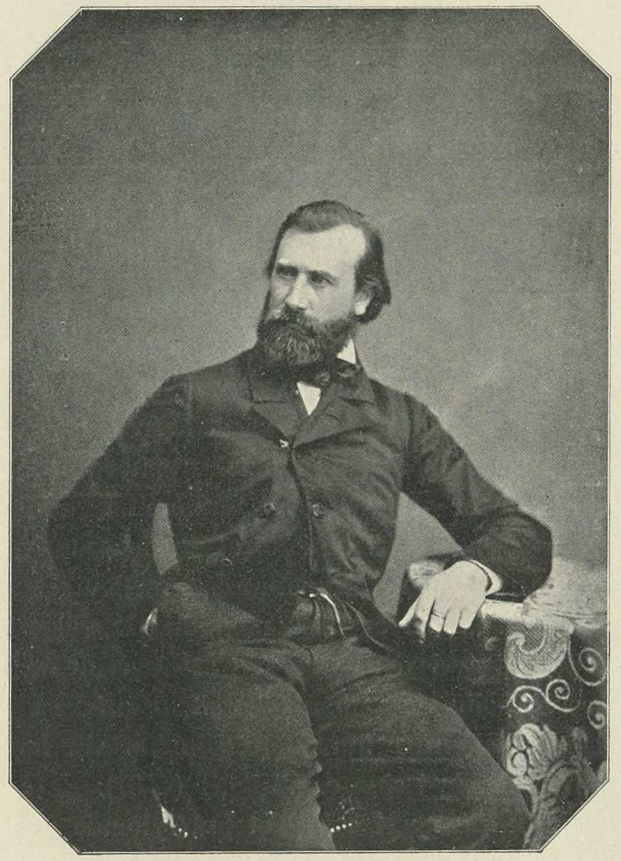
Også for Tidemand som kunstner har Gude næret en oprigtig beundring, han følte sig æret ved samarbeidet mellem dem, og om Tidemands folkelivsbilleder fælder han den gunstigste dom. Selv om man må regne noget med de varme følelser, som han næred for maleren personlig, og med det modsætningsforhold, som Gude med årene kom til at føle mellem deres slægtled og yngre slægtled af norske kunstnere, har selvfølgelig Gudes dom om Tidemand sin store interesse.

---

[1]) Se Gudes livserindringer, *Af Hans Gudes Liv og Værker,* udgivet af L. Dietrichson. Kr.ania 1899, s. 15—16.

I sine livserindringer fra 1897 skriver han:

»Genremaleriet i Düsseldorf havde dengang allerede begyndt sin Blomstringstid. Det var ikke mere det Overfladiske, lidt Dilettantiske, demonstrativ Idylliske, som gjaldt, som f. Ex. hos Dillmann; Ritter havde bragt Billeder med alvorlige Opgaver som »Der ertrunkene Sohn des Lotsen« eller »Vildttyven for den engelske Squire«; Jordan kom med sine dramatisk bevægede Scener fra Normandies Kyst eller fra Hol-



ADOLPH TIDEMAND i tredve-årene.

land, Skibbrud, hvor Lodse og Fiskere iler til Redning, men af Alle var Tidemand den, som uimodsigelig »malte« bedst, hvis Colorit havde mest Kraft og Skjønhed, og hvis Characteriseren var skarpest. Der fandtes dengang — hvad en Nutidens Genremaler neppe vilde kunne tro — en lidenskabelig Bestræbelse for at komme væk fra det Conventionelle, og dog var det dengang kanske et større Skridt at løsrive sig fra det akademisk Bundne end de fleste Skridt, de senere Generationer har taget. Dog

skeede det ikke ganske uden Forbilleder, især var det Wilkie,[1]) som gjennem de udmærkede Kobberstik var vel kjendt, der tjente som Mønster; men med Forbilledet var ikke Alt gjort, det egne Studium efter Naturen var det dog, som det kom mest an paa, og i dette — kan jeg bevidne — var der Ingen, der tog det saa alvorligt som Tidemand. De Andre indskrænkede sig til meget korte Ophold der, hvor de hentede sine Stoffe, og det Meste skeede i Atelieret ved Hjælp af Modeller og medbragte Costumer, medens Tidemand i sin bedste Tid gjorde sine Studier paa Stedet selv, og det med en Flid og Pietet overfor Naturforeteelserne, som blot Faa af de Moderneste er i Stand til, hvad Samlingen af hans Studier i vort Nationalgalleri noksom viser. Dette vakte min fulde Sympathi, og naar dertil kom hans fordringsløse Personlighed, hans elskværdige Velvilje mod Alle, hans stille kunstneriske Virksomhed uden noget Slags Humbug, saa var det intet Under, at der udviklede sig et trofast Venskab mellem os, som ikke ænsede nogen Prøvelse udenfra.«[2])

— Det første fællesarbeide af Gude og Tidemand var den berømte *Brudefærd i Hardanger,* som de malte i Düsseldorf, vistnok efter temmelig flygtige studier, vinteren 1847—48, før de begge drog hjem til Norge.

Billedet er jo så omspundet af digt og toner, at det snarere eksisterer i den norske folkefantasi end som et malet billede på et lærred, og enhver beskrivelse vilde skurre mod stemningen i Munchs digt og Kjerulfs musik. (Se forresten billedet på side 95). Men selv med fare for at krænke et nationalt klenodie må det siges, som sandt er, at for den, som søger maleri og ikke et poetisk motiv, er det en skuffelse at se billedet. Som det nu hænger i Kunstmuseet mellem så mange gode billeder også fra ældre tid, virker det broget og falsk med sin glasagtige kolorit og sin theaterstemning. Men vi må jo alligevel være glad ved at eie et af de 4 eksemplarer af det berømte billede, som selvfølgelig aldrig kan tabe sit historiske værd.

Om dette samarbeide mellem to kunstnere, som for vor individualistiske tid kan synes lidt underligt, skriver Gude i sine erindringer (s. 31):

»Dette Fællesarbeide havde noget særegent Fortryllende ved sig: den første Planlæggen og Griben i hinanden af Former og Linier, Lys- og Skyggevirkninger — saa den Spænding, om den Anden vel vilde finde den Skjønhed i Modsætningerne, som man havde tænkt sig, og saa Fornøielsen og Overraskelsen, naar det kom saa meget vakrere. Jeg, som den Yngre, følte det som en stor Tilfredsstillelse, og følte mig æret,

[1]) Sir David Wilkie (1785—1841) var en fremragende skotsk maler, som i 30årene stod som førstemand blandt de engelske figurmalere. Hans emnekreds var det daglige liv, folkelivsbilledet, og han malte det som en ny, men godmodig og munter Hogarth, med humoristisk sans. Hans malemåde og kolorit er ganske i de gamle nederlænderes art. Han er en engelsk Teniers.

[2]) *Af Hans Gudes Liv og Værker,* side 28.



A. TIDEMAND og S. JACOBSEN

LAPPER PÅ RENJAGT 1873.
Göteborgs museum.

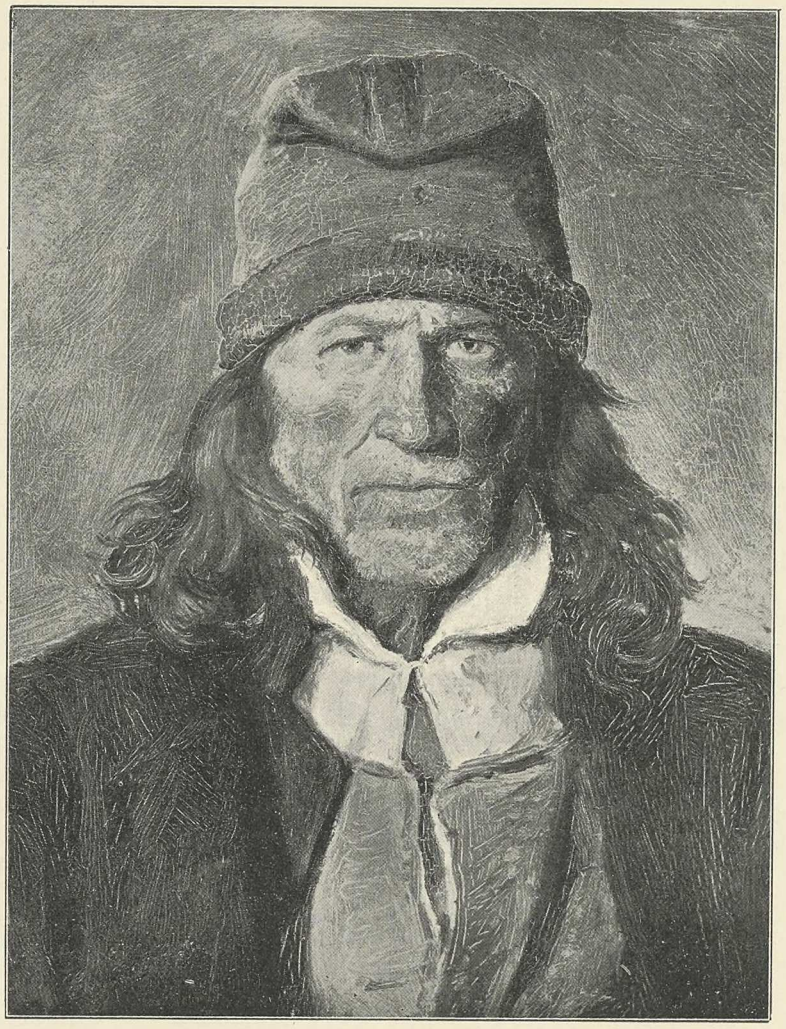
naar han var fornøiet med mit Arbeide, og han havde ofte Glæde af min ungdommelige Letvindthed og Dristighed.«

Som en pendant til *Brudefærden* malte de sammen *Ligfærd på Sognefjorden* (1853), som straks gik til England, både skissen og billedet, og derfor bare eksisterer i det ene udførte eksemplar. Efter de gjengivelser, man har af kompositionen, synes det ikke alene ved sit motiv, men også som kunstværk at være et dybere og alvorligere billede.

Af andre *fællesarbeider* med Gude er at nævne det billede, som blev malt over motivet for aftenstemnings-tableauet på Kristiania theater — *Aften på Krøderen* (1849)[1]), — endvidere 3 eksemplarer af *Lystringen* fra Bondeliv-serien[2]), samt *Fiskere i havsnød* (1859). Men også forøvrigt turde Gudes hånd være at spore i den landskabelige baggrund i flere andre af Tidemands billeder. Ikke for ingenting fik Gude navnet »Luftdoktoren«, han gik jo formelig på rundgang i düsseldorferateliererne og gav en hjælpende hånd der, hvor figurmalerne stod fast med landskab eller luft.

Efterat Gude i 1862 havde forladt Düsseldorf, har Tidemand på lignende måde samarbeidet med Gudes elever, landskabsmaleren Sophus Jacobsen — det her afbildede *Lapper på renjagt* fra 1873 i Göteborgs galleri — og Morten Müller, sammen med hvem han malte *Sinclairs landstigning i Romsdalen* — fra 1875, Tidemands sidste større arbeide.

[1]) En gjentagelse fra 1851 i Berlins Kunstforenings faste galleri.
[2]) Fra 1850—51; billedet er gjentat, så det findes i syv eksemplarer.



AD. TIDEMAND

STUDIE fra før 1848, brugt til midtfiguren i *Haugianerne*. Kunstmuseet i Kristiania.

Det tredje hovedværk fra Tidemands »blomstringstid«, *Haugianerne*, skriver sig fra det samme år som *Brudefærden*, 1848. Dette billede er ikke alene det af Tidemands arbeider, som først vandt ham europæisk ry, det er også hans mest karakteristiske og fuldkomne værk.

Billedet findes i Düsseldorfs bygalleri og, i en ikke helt egenhændig gjentagelse, i kunstmuseet i Kristiania, undermalt af den svenske maler Bengt Nordenberg og signeret 1852.

Haugianerne fremstiller en gudstjeneste i en norsk røgstue. Unge og gamle er forsamlet om den unge lægprædikant af Haugianernes sekt, som med inderlig og stilfærdig veltalenhed griber hver og en i den lille forsamling.

Omkring prædikanten som midtfigur er kompositionen bygget op gjennem en række af modsætninger mellem tilhørerne. Som lyset bryder sig i en glasprisme, bryder talerens ord sig i tilhørernes sind med hele skalaen af afskygninger fra sløvhed til overvældelse, fra tvil og grublen til tro og hengivelse. Gjennem en kjæde af kontraster er dette malerisk meddelt, kontraster i alder og kjøn, type og temperament.[1])

Se f. eks. den opretstående skaldede mand med korslagte armer og det stærke forskende ansigt midt i forsamlingen, det er ikke vanskeligt at finde hans modsætning i baggrundstilhøreren henne ved sengestolpen, han som med tungt hode og hængende armer skal udtrykke den slappe overgithed.

Eller kontrasten mellem den gamle kjæmpe i kubbestolen, som danner billedets virkelige midtfigur — ligesom prædikanten er den ideelle midtfigur og kompositionens topfigur — og så unggutten som står lyttende bag hans ryg. Den gamle sidder der som et billede på det omvendte hedenskab, egenviljen, som går i sig selv, eller hvad man nu vil kalde denne oldnordiske kjæmpetype med de foldede hænder og det mørke blik. Og ynglingen står der som det viljeløse sværmeris legemliggjørelse, klarøiet og langhåret og med smilet flydende over alle træk.

Ja, med kløgt er billedet bygget. Røgstuens steile kirkelignende tag har kunstneren benyttet til at gjenta og styrke billedets triangulære komposition og fremhæve hovedfiguren. Ljore-lyset fra oven har han benyttet — om ikke netop som en stor kolorist, så dog som en klog kunstner. Det stemmer til høitid med sin sølvblå tone på de lette røgskyer under taget; det minder om »himlene åbne!« Og over den unge sværmeriske forkynder, som kunstneren ved et høiere stade har løftet op i dette lys, kaster det et forklarelsens skjær, hvis årsag man kanske ikke straks gjør sig rede for, men som man med en gang fornemmer. Ja, hvert hode i forsamlingen bidrar dette lys til at karakterisere sjælelig. Hvert ansigt, som løfter sig, blir rent og klarøiet, i hvert sænket hode markerer det tvilens og eftertankens skygger.

Der er klarhed i fortællingen på hvert enkelt punkt, der er enhed i handlingen og en letfattelig enkelhed i alle typer. Og det, at samtlige figurer på dette figurrige billede befinder sig i ro, at ingen bevægelse er handlende, men alle kontemplative — gir billedet dette anstrøg af at være plastisk, som, da det fremkom, bragte Thorvaldsens navn på læben. Der er også en anden kunstner man kommer til at skimte bag billedet, om end i umådelig stor afstand: Raffael. Her viser det sig, at Tidemand, illustrator som han var, har lært noget af den største af alle verdens illustratører, han som fortæller som ingen anden.

---

[1]) Med indtrængende kjærlighed til emnet har prof. Dietrichson i sin bog analyseret billedets indhold og formelle komposition og fremdrat kontrastmotiver, som han indordner i tidens æsthetiske system. *Ad. Tidemand* II, 137 ff.

I kompositionskunst gis der nu engang ingen høiere skole end *Skolen i Athen,* og sikkert har Tidemand under sit Romerophold studeret denne komposition med opmærksomhed.

Med et ord Tidemands *Haugianerne* er så grundig *gjennemtænkt* som intet andet billede i norsk malerkunst, og i den henseende overtræffes det neppe heller af noget andet af düsseldorferskolens folkelivsbilleder.

Men dermed er også dets fortrin nævnt. Synderlig virkelighed har jo ikke billedet. Figurerne er typer og ikke individer. Der er ikke en eneste uvilkårlig bevægelse, og uden uvilkårlighed — intet liv! Man kunde tænke sig alle disse figurer bli siddende og stående slig til evig tid. Modellen hæfter stærkt ved flere af dem, ikke mindst ved prædikanten. Det er, som om billedet just i det øieblik, da det havde nådd sin skjønhed, også var blit slåt med lamhed.

Plastisk kan billedets *komposition* kaldes. Men dets *formbehandling* er alt andet end plastisk. Den er, som altid hos Tidemand, der med al sin kompositionskunst var en skrøbelig tegner, accentløs og ulden. Ser man på formen partivis, vil man finde, at den mangler både den energi og den nervøsitet, som altid mærkes der, hvor den virkelig store kunstner har ført sin hånd, fordi den store kunstners hånd altid dirrer af sindsbevægelse.

Koloristisk er ikke billedet vakkert. De stærke lokalfarver i nationaldragterne er ikke bøiet ind i nogen totaltone, de bare flyder i skyggernes düsseldorferbrunt. Men penselføringen er dog ganske frisk og bred, og som helhed virker billedet langt fra så broget som mange andre af Tidemands billeder. I det hele *malte* ikke düsseldorferne bedre.

Alt ialt, med feil og fortrin, er *Haugianerne* dog et betydeligt kunstværk, og som sådant blev da også billedet hilset med stor enstemmighed, da det var udstillet i Berlin i 1848, netop mens revolutionens gadekampe raste udenfor akademibygningen på *Unter den Linden.* Det blev straks indkjøbt til bygalleriet i Düsseldorf, blev lovprist i alle blade, fik den store guldmedalje, gjorde kunstneren til berlinerakademiets medlem og kort derefter til ridder af Olavs-korset. Og da Tidemand i 1855 også på verdensudstillingen i Paris gjorde en så betydelig lykke, erhverved sig en *première medaille* og æreslegionens kors, har sikkert *Haugianerne* mere end noget andet af hans billeder bevirket dette. –

— Af alle Tidemands arbeider er den serie af billeder, som kaldes *Norsk bondeliv* mest kjendt. Den består af 10 rundbilleder til vægdekoration for spisesalen i *Oscarshal,* det lille nipsslot, som Oscar I lod opføre på Bygdø med NEBELONG som arkitekt, og som han lod udsmykke af norske kunstnere.



ADOLPH TIDEMAND

HAUGIANERNE, 1852.
Kunstmuseet i Kristiania.

Den var som et udslag af folkets trang til at beholde sine kunstnere, denne kongens plan fra 1848 med et lidet palæ, som norsk billedkunst skulde pryde. Maleri og skulptur skulde her samles under arkitektens ledelse, fordelt som faste dekorationer i rummene.

Michelsen, som var den eneste kjendte norske billedhugger, skulde gjøre en række statuetter af gammelnorske konger (i zink!), Frich skulde male landskaber fra »naturskjønne egne« i Norge, Gude fik bestilling på 4 landskaber som skulde illustrere steder, hvor *Fridtjofs saga* foregår o. s. v. I Tidemands lod faldt det at male disse 10 billeder i spisesalen, som skulde gi *den norske bondes liv.*[1])

Jørgen Moe havde få år i forveien i sin programtale til sin første samling af folketradition skrevet, at poesien skulde afspeile folkets liv »i rene, luttrede billeder«.

Det må ha været noget sådant, som har foresvævet Tidemand, da han udkastede denne serie af billeder om norsk bondeliv. For »luttrede«, det er netop, hvad de er, disse bondelivsbilleder. De er idealiseret i den grad, at der er hverken bonde eller liv tilbage i dem.

I en række af letfattelige situationsbilleder beretter serien om en norsk bondes og en norsk bondekones liv. Det vil si — om en række søndagseftermiddage i deres liv. Vi følger dem fra barndomsidyllen på sætervolden med lurlåt og — strømpestrikning, det eneste realistiske træk i serien! Vi følger dem gjennem frieri og bryllupsfest og barneglæde og barnesorg til den »elegiske livsaften«, da de har sendt sin yngste søn til Amerika og selv sidder igjen som *de ensomme gamle* i den stille stue og søger trøst i »skriftens« ord.

Således som billederne er udført på Oscarshal, fortæller de en meget enkel, men også meget uinteressant, sentimentalt farvet novelle om norske bønder, som hvad skildringens nationale pålidelighed angår rangerer i klasse med de Mauritz Hansen'ske bondenoveller.

Af norskhed er her intet spor. Modellerne var — når de brugtes — øiensynlig tyske. Disse billeder er beregnet på at gå dem til hjærte, som intet mere begjærer af malerkunsten end en koloreret fortælling af et tiltalende indhold. At denne billedrække er blit så populær, kan forklares gjennem den flerdobbelte glæde, som følger af at bli underholdt gjennem 10 sammenhængende billeder.

Fra malerkunstens synspunkt har disse billeder ikke dybere værd — og oprigtig talt kan jeg ikke skjønne, at de har det fra noget andet synspunkt heller — uden fra det *kulturhistoriske*. De er altfor tamme til at nå den *episke* stil, som de tilsigter.

[1]) Hvor gjerne kunstnerne vilde gjøre noget for hjemlandet og for dets konge, det vidner de lave priser om, som de fik for sit arbeide. Hele slottet kom ikke på mere end 320000 kr., for 8 store landskabsbilleder fik Frich tilsammen 2400 kr., og for 4800 kr. leverte Tidemand de 10 folkelivsbilleder og tilmed zinkpladerne, de er malt på.



ADOLPH TIDEMAND

SOGNEBUD 1860.
Kunstmuseet i Kristiania.

Og ifald det er THORVALDSEN, som med sine idyller i en cirkel her har ført på afvei, er det i alle fald ikke hans skyld. De er rigtig kjedsommelige disse spraglede malerier med den valne tegning og de ferskt kristeligsindede motiver. —

— Hvad malerisk behandling har at betyde, det kan man lære at erkjende, når man sammenligner det sidste billede i serien, *de ensomme gamle,* med en gjentagelse, som findes i Kunstmuseet.

Motivet er her det samme som i Oscarshalserien; men den novellistiske situation er her set med en *malers* øie. Det lille billede er udført med en virkelig intim, ja utrættelig sans for detaljen, som gjør en ærbødig overfor motiv og mening. En slig malerisk behandling som i dette billede er sjelden hos Tidemand og peger utvilsomt hen på friske indtryk af gammelhollandsk kunst.

Men kanske mere end noget andet gir det lille billede *Sognebud* (i Kunstmuseet, signeret 1860) et fordelagtigt begreb om Tidemands kunst. Som et slags tillæg til bondelivserien fremstiller billedet den vemodige afskedens stund, da disse to mennesker, som har holdt så trofast sammen i godt og ondt, skal skilles ad. Den unge



ADOLPH TIDEMAND

DE ENSOMME GAMLE, 1849.
Kunstmuseet i Kristiania.

prest sidder ved sygeleiet og maler håbets rige for den gamle mand, som med blid ro venter den mægtiges komme. Og også over hende, som sidder ved siden med bittre afskedstårer, sænker talen om det evige, som også snart venter *hende*, fortrøstning og ro. Billedet er så simpelt fortalt, ægte følt og dertil — så friskt og bredt malt, som få af Tidemands arbeider er det. Religiøsiteten kunde hos Tidemand bli til inspiration, det føler vi her i dette milde elegiske religiøse billede.

Men Tidemand skulde ikke bli stående ved idyllen og elegien. I senere år af hans liv var hans stræben at skabe en kunst, hvorover livets storme bruste, og hvori lidenskabens bølger gik høit. Allerede i *Norsk gravøl* (fra 1854) klinger der en dystrere tone, dog endnu mild. Men navnlig er det i de to store kompositioner *Efter tvekampen i et norsk bondebryllup,* signeret 1864 (i engelsk privateie) og end mere i *Fanatikerne,* malt 1866 (i Nationalmuseet i Stockholm), at Tidemand lægger for dagen en overraskende evne for stærk dramatisk fremstilling.



ADOLPH TIDEMAND NORSK GRAVØL, 1854.
Studie i Kunstmuseet i Kristiania.

Idealerne havde skiftet siden *Brudefærdens* dage. Den rolle som WELHAVEN og den gamle romantik havde anvist kunsten, — »*at smykke Festen paa en Hviledag*« — blev i længden for ensformig både for kunsten og dens publikum. Tiden var fuld af energisk virkelighedstrang. Man havde fået nok af sødme og de »gjennemluttrede billeder af livet«. Smagen følte hunger efter noget rammere, og en voksende vilje til at si sandheden bemægtiger sig også kunsten. Derfor var det heller ikke med udelt beundring, at Tidemands *Norsk bondeliv* på Oscarshal blev mødt. Der var dem, som ikke var blinde for, at dette havde lidet eller intet med den norske bonde og hans liv at gjøre. Ti en ny slægt, som kræved virkelighed også i kunsten, holdt på at afløse den gamle æstheticerende romantikerslægt.

Desuden var ikke den norske bonde selv længer noget mythisk begreb. Fra femtiårene af og fremover begynder han at gjøre sig gjældende, ikke bare i litteraturens omskrivning og omfarvet af kunsten, men lys levende og næsten generende håndgribelig — i politik, i offentligt liv, også det litterære. Omkring skiftet fra 50 til 60årene

står bondehøvdingen Ueland og »dølen« Vinje blandt de mest fremskudte personligheder i norsk offentligt liv. Og sproget, som »Dølen« brugte, var selve det bondemål, som Ivar Aasen alt i *Brudefærdens* år havde systematiseret i *Det norske Folkesprogs Grammatik* (1848), og som han to år efter hæved til litteratursprog gjennem sin geniale *Ordbog*.

Men den største omvæltning i begreberne »bonde« og »norskhed« skyldtes vel Bjørnstjerne Bjørnsons *Synnøve Solbakken*, som udkom i 1857 og snart efterfulgtes af de andre bondenoveller. Her åbned sig en ny og konkretere norsk bondeverden, hvor man færdedes på en anden måde, uden deklamationer, stilt og stærktfølende og veksled knappe ord, der klang som gjenlyd fra sagaens kvasse fåmælthed. Samme år indleverte Henrik Ibsen sin *Hærmændene* til Kristiania theater — for at få den forkastet (bogen udkom 1858), det digterværk i nyere norsk litteratur, hvori sagastilen er stærkest gjennemført.

Der er al grund til at tro, at Tidemand har kjendt begge disse epokegjørende arbeider i norsk litteratur, da han i 1864 malte sit billede *Efter tvekampen i et norsk bondebryllup*. I sin udlændighed har han sikkert, nationalt interesseret og hjemlængtende som han var, fulgt med i den hjemlige litteratur. Selv om det står fast, at motivet længe havde beskjæftiget ham og oprindelig havde sit udspring i en naiv liden novelle af S. O. Wolf, som stod trykt i Tidsskriftet »Bien« i 1833[1]), og selv om også Jørgen Moes digt *Fanitullen* og måske Welhavens *Asgaardsreien* kan ha foresvævet maleren, vil jeg dog vove den påstand, at det fremfor alt er Bjørnsons og Ibsens tidlige digtning, som har øvet en inspirerende indflydelse på dette værk, der står så mærkelig alene i Tidemands produktion. Jeg vil endog anse det for sandsynligt, at Tidemand ikke alene har kjendt *Synnøve* og *Hærmændene,* men også *Sigurd Slembe,* som udkom 1862, da han arbeided på billedet.

I januar 1863 fik Tidemand besøg af Bjørnson, som da var på hjemreise fra Italien, og vel nærmest kom til Düsseldorf for at opsøge Tidemand, og vi ved af Tidemands breve, hvilket stærkt og seirigt indtryk den unge digter gjorde på ham.[2]) Sikkert har Tidemand ikke undladt at stifte bekjendtskab med det udkomne af denne »Meteor, som viste sig på vor temmelig enstonige Düsseldorfer-Himmel.« I ethvert fald er der over *Tvekampen* en umiskjendelig sagastemning og en dramatisk kraft og sluttethed i kompositionen, som ikke noget andet billede af Tidemand eier.

Billedet har da også kostet Tidemand et arbeide, som ikke noget andet af hans billeder har kostet ham. I løbet af 15 år var ideen modnet hos ham. Som læseren

[1]) *Riarhammeren eller Spøgeriet, en Nationalskizze efter et Sagn,* anonymt trykt i »Bien« for 1833, 6 B. 3 H.

[2]) Se Dietrichson, II, s. 90 ff.

vil erindre, blev motivet stillet som *tableau vivant* på festforestillingen i 1849. Men allerede året i forveien dukker ideen første gang op, efter læsningen af Wolfs novelle. Vistnok var i denne første skisse striden henlagt til gårdstunet udenfor gjæstestuen, som også i fortællingen i *Bien.*[1]) I 1854 og 1857 følger nye oljeskisser, gjennem hvilke motivet udvikler sig til den klarstøbte komposition i det endelige billede, hvis udførelse tog al kunstnerens tid og kraft i året 1863.

I februar 1864 skriver Tidemand til Gude:

»Endelig er jeg da færdig med Billedet, som nu er udstillet, og Gudskelov, jeg har Glæde deraf; aldrig er noget Billede af mig blevet optaget med saameget Bifald af Kunstnere og Publikum. Mange finde jo Gjenstanden frygtelig — men alligevel. Man siger, at Damer har faaet ondt af at se det? Underligt nok, at dette Billede, som har fordret den største Kraftanstrængelse, er bleven til i den Tid, jeg har følt mig svagest.« (Det var i de år, at Tidemands helbred begyndte at bli vaklende).

Noget udført eksemplar af billedet eksisterer ikke i Norge — det blev i 1862, da Tidemand besøgte London, bestilt af en Mr. Morrison og ikke senere gjentat. Da jeg ikke har havt lykke til at se billedet i England, kan jeg ikke udtale mig om farvevirkningen, der beskrives som mere end almindelig kraftig og temmelig urolig, men stemmende med det lidenskabelige emne.[2]) Men om kompositionen gir såvel den her afbildede radering af L. H. Fischer[3]) som den store karton i Kunstmuseets håndtegningsamling fuld besked.

Billedet fremstiller slutscenen på en uhyggelig tragedie, en scene som er fyldt af bevægelse på ethvert punkt.

Optrinet foregår i en vældig gammelnorsk røgstue af dem med en lukket hjel under taget, hvortil stiger fører op. Et mægtigt bjælkeloft uden spærrer reiser sig steilt mod ljoreåbningen. Gjennem den falder allerede morgengryets lysning ind over svære væltende røgmasser og over scenen fremme på gulvet. Resten af rummet hviler i halvmørke, usikkert oplyst af det flakkende bål på gruen henne i det ene bagre hjørne. Men just nu baner gjennem gluggen på den modsatte væg den første skrå solstråle sig vei gjennem mørket, træffer en osende tyripräs og et mægtigt udskåret dragehode, som reiser sig fantastisk på en lang hals ud af røgbølgerne.

Laget er endt, som det pleied at ende på oldnordisk bærsærkervis

i hine haarde Dage,
da ved Øldrik og Svir
Hallingdølens Knivblad
sad løst i hans Slir, —
da Kvinderne til Gilde
bar Ligskjorten med,
hvori de kunde lægge
sin Husbonde ned...

---

[1]) Således også i den tegning, som er afbildet i *Norske Folkelivsbilleder.*
[2]) Dietrichson, *Adolph Tidemand* II, 88.
[3]) Efter *Adolph Tidemands udvalgte Værker,* udg. af Chr. Tønsberg. Chr.ania 1877—79. Fol.



ADOLPH TIDEMAND

EFTER TVEKAMPEN I ET BONDEBRYLLUP, 1864.
Radering af L. H. FISCHER efter Tidemands maleri.

Stridsøkserne med de lange stålomvundne skafter og sølvbæltet ligger slængt fremme på gulvet, men begge bæltespændere har fået banesår. Den ene ligger allerede livløs udstrakt på langbænken med blottet bryst og åben vunde. Hans unge hustru er halvt afmægtig sunket sammen ved hans hode, og et lidet barn gjemmer sig forskræmt hos hende. Den anden slåskjæmpe blir netop løftet fra gulvet af to stærke karer; men idet han bæres bort døende, sender han et ondt blik efter sin modstander. Rundt om hersker den vildeste forvirring. Kvinderne klumper sig vetskræmte sammen, jamrende barn har kløvet op i sengestedet, de drukne mænd sværger på hævn, og fremme i forgrunden åbner gulvet sig, og kjøgemesteren med lygte og fyldt ølkrus stiger op af kjælderhalsen;

thi den seirende Mand
kan sagtens vel behøve
at kysse Bollens Rand.

Men endnu er der to figurer, som tiltrækker sig opmærksomheden. Den ene er spillemanden, som har spillet *Fanitullen* for dem, og som nu med nydende gysen trækker sig unda fra følgerne; hans diabolske silhouette tegner sig sort mod bålets flammer.

Den anden er den gamle Frakark-lignende kvinde, som er billedets centrale og mest fængslende figur. Hun ser vel ud til at kunne ha ægget til kiv og kastet hidsende ord ind i kampen. Nu trænger hun sig frem mellem offrene og slynger med løftet hånd forbandelser ud, så hendes krumbøiede skikkelse står i en lysning af hævn og vildskab.

Aldrig vilde Tidemand ha malt denne sagaskikkelse uden at ha følt sig grebet af sagatonen i tidens unge dramatiske litteratur. —

Ved siden af *Haugianerne* er *Tvekampen* Tidemands betydeligste kunstnerbedrift. Så vidt forskjellige, som de to billeder er i emne og menneskeskildring, har de dog tilfælles en klar og fast komposition, hvis grupper føier sig udtryksfuldt i rythmiske linjer.

Men man fatter, at der ligger et helt systemskifte i kunstsyn mellem disse to billeder. Selv ikke en idealist som Tidemand kunde bli uberørt af den realismens erobrergang, som udgåt fra Frankrige og Belgien i disse år underlagde sig Europa. De belgiske koloristmesteres turné gjennem Tyskland havde indledet og verdensudstillingen i Paris i 1855 fuldbyrdet realismens seir. Münchenerskolen var i 60-årenes begyndelse allerede helt, düsseldorferkunsten halvt underkastet den franske påvirkning. Malere som Knaus og Vautier, den yngre slægts førstemænd i Düsseldorf, havde i

Paris lært sin kunsts håndværk ganske anderledes solid, end man i Tyskland ante, at det kunde læres.

I vore dage synes kanske disse kunstneres realisme at være en ny og forbedret udgave af den gamle *Dorfgeschichte,* skarpsindigere iagttaget og mere detaljeret fortalt. Anderledes vel for hin tids syn. Dengang slog sikkert realismen publikum ganske kraftig imøde fra deres produktion. Men deres tekniske mesterskab slog alle indvendinger til jorden. Ud over *Dorfgeschichten* kom alligevel aldrig tyskerne i sin bondelivskildring. Den storladenhed i følelse og plastik i form, som hæver Millets bondelivskildring til en art af religiøs monumentalkunst, var og blev tyskerne fremmed. Og lige fremmed stod de overfor den saftfulde og kimerige sanselighed i Courbets kunst. Istedenfor Courbet valgte man en eklektiker som Couture til forbillede[1]), og de Milletske ideer blev for de sentimentale tyskere først nydbare i den forsødede form, hvori de gjenfindes i Jules Bretons Bretagne-billeder.

Til den yderliggående realisme, slig som Courbet proklamerte den på sin privatudstilling i Paris, jevnsides med verdensudstillingen i 1855, kunde allermindst en natur som Tidemand overgi sig. Han har sikkert syntes, at Courbet var en rædsom pøbel — som omtrent al verden dengang syntes. Men Tidemand, som selv gjorde en så stor lykke på udstillingen, har sikkert nok under dette sit Pariserbesøg kjendt, hvorledes luften selv i udstillingsalene var svanger som før et tordenveir, og at den brutale virkelighed kunde komme til udbrud i kunsten, hvad øieblik det skulde være.

— I *Tvekampen* har Tidemand med stor energi samlet sin evne til selvfornyelse, og i sit næste store billede *Fanatikerne,* som to år senere (1866) forlod hans atelier, er han gåt endnu videre i realisme. Tidemands kunst har her spændt buen så høit, som den overhodet kunde tåle. Den tidligere søndagspudsede idealisme er veiret bort, og kunstneren har gåt den uhyggelige virkelighed så nær indpå livet, som det i det hele tat var muligt for en gammel düsseldorfer-romantiker.

Det er betegnende, at mens *Tvekampen* endnu har noget fjærnt og saga-agtigt over sig, og mens det første idéfrø til dette motiv sprang over fra en romantisk novelle, handler *Fanatikerne* om en yderst aktuel foreteelse, og det er fra en sindsygelæges afhandling, at kunstneren denne gang har hentet inspiration.[2])

---

[1]) Coutures *Décadence Romaine* på verdensudstillingen i 1855 blev fremfor noget andet billede beundret som en malerkunstens triumf, og kunstnerens atelier blev oversvømmet af elever af de forskjelligste nationer, blandt dem også den norske maler Isaachsen.

[2]) En opsats i *Folkevennen* af senere medicinaldirektør Dahl. »De har ved Deres interessante Skrift om Sindsygetilstanden i Norge og, hvad dermed staar i Forbindelse, givet mig Oplysninger, uden hvilke jeg neppe havde kunnet udføre mit Maleri *Fanatikerne,*« skriver Tidemand selv til Dahl.



ADOLPH TIDEMAND

FANATIKERNE, 1866.
Nationalmuseet i Stockholm.

Der gik i begyndelsen af 60årene en stærk pietistisk bevægelse gjennem vort folk, og denne antog i de nordligste trakter af landet, i Nordland og Finmarken, en så voldsom karakter, at den gav sig udslag, ikke bare i sindsyge og selvmord, men i en række ligefremme mord.

Det er et af de uhyggelige optrin i en slig pietistforsamling, som billedet skildrer. En lægprædikant af *læstadianernes* farlige sekt holder »opbyggelse« i en bondestue, som er fyldt med tilhørere, mænd og kvinder. De skindklædte lapper i forsamlingen viser, at scenen foregår der nord, hvor sindene knuges af vinterens lange natmørke. Og i den oprevne tilhørerskare ser man sig forgjæves om efter en type på intelligens og selvstændig tænkning, som vi så dem i *Haugianernes* kreds. Det, vi her ser, er uvidenheden, som skjælver under fanatismens pisk.

Ti det er klart nok, hvad denne sortklædte »lægmand« med de hårde blege træk og »loven« i sin hånd forkynder. Det er den evige pine i svovlpølen, han maler ud for dem i »Åbenbaringens« tøilesløse fantasisprog, hidser deres indbildning til den yderste grænse — og udover den. Han slider i deres nerver med sin hæse stemme, med fodstamp og slag i bord, springer frem og udpeger den enkelte, hypnotiserer og forvilder med sine øine . . . Hulkingen begynder, stønningen tar til, lapperne synker i knæ og fremramser meningsløse bønner, og den gamle sindsyge kvinde, som har fulgt ham fra opbyggelse til opbyggelse, ser nu helvedesgabet åbent foran sig og begynder at rive sig i håret og udstøde sine hyl. Nu da besvimelserne og krampen indfinder sig og angstsveden står på mændenes pande, — nu løfter han bibelbogen frem for dem og peger på stedet, hvor det står:

— Forbandet være hver den, som ikke bliver ved i alle Ting, som er skrevne i lovens bog, så han gjør dem! . . .

Det er slig en pathologisk scene, kunstneren har villet skildre. Og han har anspændt sin forestillingsevne og sin tanke til det yderste. For han har aldrig selv set den.

Det er det, som karakteriserer billedet, at det er *tænkt*. Tænkt med stor energi og klogskab, men ikke oplevet.

Vi føler optrinet som et bevidst modstykke til *Haugianerne*. Hver figur, fra prædikanten til den afsindige har han villet skulde virke modsat af, hvad figurerne gjør i *Haugianerne*. Ja endogså stuen har han dreiet om, så det løftende skråtag i *Haugianerne* her ligger på tværs, trykkende over forsamlingen som en tordenhimmel.

I mange ting er billedet fortrinligere end *Haugianerne*. Koloriten er langt kraftigere, næsten brutal. Optrinet er så dramatisk iscenesat, at vel aldrig nogen galleribesøgende har gåt sløv forbi det. Og de enkelte figurer er så energisk karakteriseret, at man bærer erindring om dem længe efter. Ja et par af figurerne er endogsa så



ADOLPH TIDEMAND

NØD, 1874.
Eies af konservator Hans Aall, Bygdø.

bredt og malerisk tegnet og malt, at de i livagtighed overgår alt andet i Tidemands produktion — det knælende lappepar fremme på gulvet i forgrunden . . .

Alligevel! Det nytter ikke med den kunst, som er tænkt og pønsket frem! Den mister tråden underveis og når ikke helt frem, helt ind til os. Bare det, som er set i et glimt kan slå ned som lyn og bli liv inde i os. Selv ikke den bedste scene-instruktør kan stille liv sammen. Der følger altid noget med af det, som var før, og sniger sig ind noget af det, som følger efter. Øieblikket skaber bare livet selv, og det andet blir melodrama. —

— Med *Fanatikerne* havde Tidemand for sit vedkommende løbet linen ud i realisme. Billedet var for ham næsten over evne, og han var legemlig og åndelig overanstrængt. Noget helt betydeligt kom han aldrig senere til at gjøre. Hans sidste større forkelivskomposition *Brudetoget gjennem skoven* er fra 1872.

Et lidet billede som det her afbildede — *Nød* — med den gamle forhungrede kvinde i den sorte grue — noget af det alvorligste og moderneste, Tidemand har gjort af livskildring — viser at kunstnerevnen endnu var tilstede hos ham lige til det sidste. Men den var vågen bare nu og da. Den store mængde af hans billeder fra de sidste år, da sygdom og svækkelse og ensomhedsfølelse mere og mere overmanded ham, er ikke gode. Ved siden af at fabrikere små sødladne »folkelivsbilleder«, gir han sig dog også nu i kast med større opgaver, som han går til med opbud af hele sin kraft.

I disse sidste år blev Tidemand endogså ved bestillinger fristet til at kaste sig over et helt nyt område — det som i hans ungdom var blit så bråt stængt for ham: det *religiøse* maleri.

For Trefoldighedskirken i Kristiania malte Tidemand i 1868 altertavlen med en fremstilling af *Kristi dåb,* som hverken var god eller dårlig. For Bragernæs kirke i Drammen malte han tre år senere en *opstandelse,* som er afgjort dårlig, og i 1875 afleverte han til Tyristrandens kirke sin tredje altertavle med motivet *Kommer hid til mig alle, som ere besværede, og trænger hvile,* den mest sympathiske af hans religiøse kompositioner.

Tidemand var da selv en af dem, som trængte hvile. Siden han holdt på med *Tvekampen* havde hans helbred stadig været utryg, og efter hvert større arbeide var hans kræfter så udtømt, at han måtte ta hvil i måneder og reise for at rekreere sig. Samtidig med at sygeligheden tog til, gav han sig også mere og mere over i den tanke, at hans tid var forbi, at han var en overlevende kunstner, som man ikke længere brød sig om. »Den yngre Generation ser skjævt til os, Bjørnson i Spidsen, for vor Udlændighed eller rettere Tyskhed,« skriver han til Gude. »Det var svært at tilkjæmpe mig en Slags Anerkjendelse af min Alders Lige; nu da de er bragte — idetmindste til at tie, kommer en yngre Slægt, hvis Sympathi man maa savne. Men det er Verdens Gang og Kunstnerens Skjæbne, jeg beklager mig ikke derover, jeg ser det blot komme!«[1]) Og sine vemodige breve til Gudes i Karlsruhe underskriver han i denne tid vanlig »Eders gamle graa Ven A. T.«

Da han i 1874 også misted sin eneste søn, som var blit 24 år gammel og netop var gift, sank Tidemand åndelig sammen.

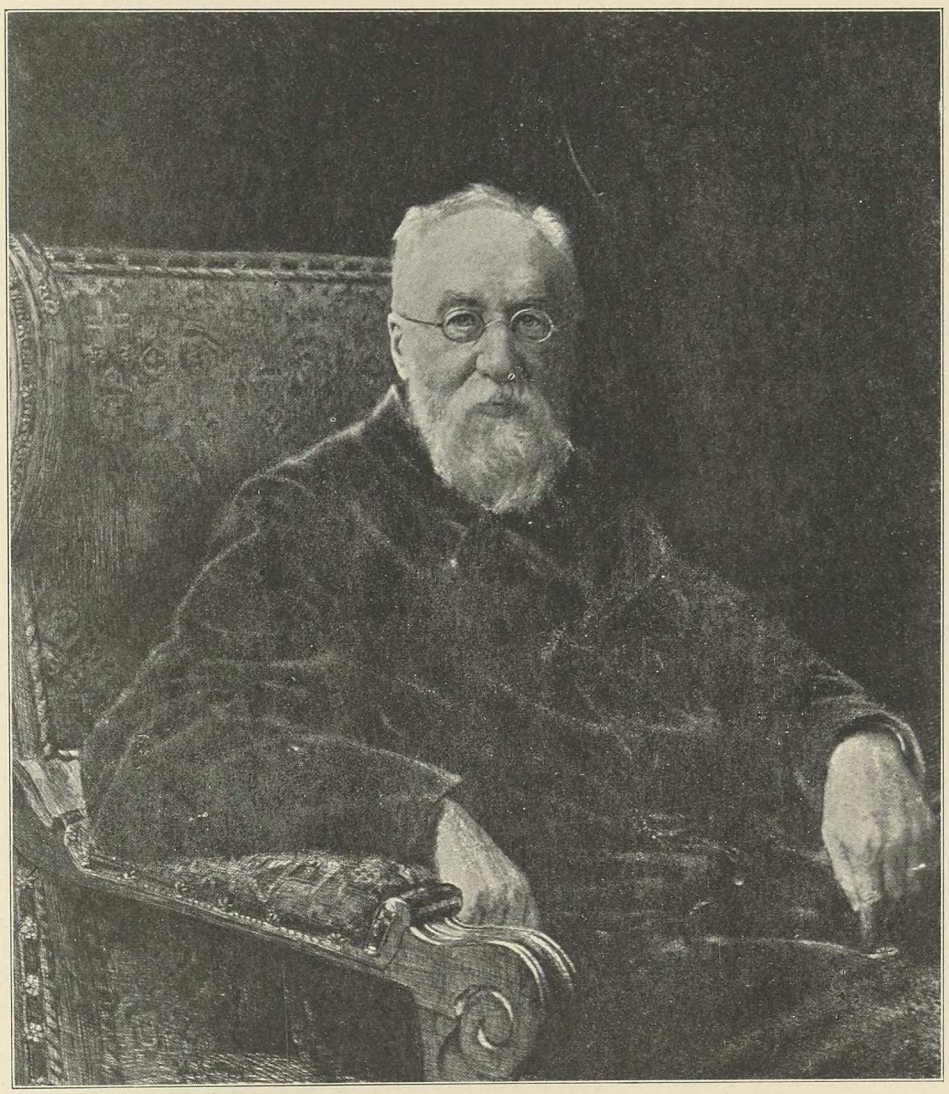
I det år, han havde igjen at leve, malte han på senere statsråd Astrups bestilling sammen med Morten Müller *Sinclairs landgang i Romsdalen* (1876) og begyndte med at gjøre studier til et stort historiebillede, som kong Oscar II havde bestilt af ham, *Kristian IV grundlægger Kristiania.*

[1]) De mismodige yttringer var fremkaldt ved en temmelig nedsættende kritik af Julius Lange over hans billeder på den skandinaviske udstilling i 1872 (se Lange, *Nutidskunst,* Kbh. 1873, s. 450 ff.).

Som om det skulde være skrevet i en skjæbnebog, at med *historien* skulde han begynde og med den skulde han slutte — *den kulturhistoriske folkelivsmaler Adolph Tidemand,* tog døden ham bort fra dette arbeide.

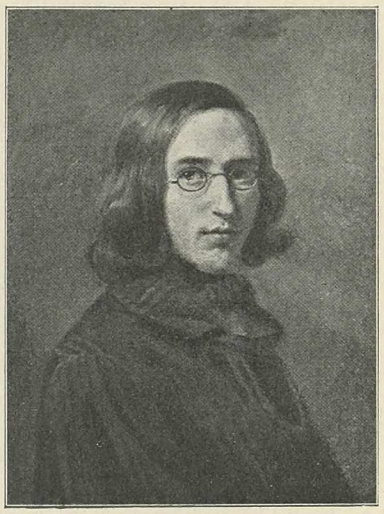
Den 25. august 1876 under et sommerbesøg hjemme i Kristiania døde han.

På Oslo kirkegård er hans grav.



Raderet af Joh. Nordhagen 18 .

Hans Gude



HANS GUDE, 18 år gammel.
Efter maleri af Boser, 1843.

Med Tidemands navn er navnet Hans Gude så nøie sammenknyttet, at de to kanske oftere nævnes sammen end hver for sig. Og den 11 år yngre landskabsmaler, som i samarbeide og i venskab selv følte sig så nær forbundet med Tidemand, er da også den anden hovedfigur i norsk malerkunst omkring århundredets midte. Men med de 30 år, han leved længere ned i tiden, står hans kunst jo ganske anderledes nær for vor tid.

Tidemand jævnbyrdig i ry og vel også i talent — skjønt sammenligning mellem dem er bare urimelig — har Gude udfoldet en overordentlig frodig og afvekslingsrig produktion. Men dernæst har han også gjennem en udstrakt lærervirksomhed i sit lange liv øvet en indflydelse på kunstlivet ikke bare i sit eget land, men også i Tyskland, hvor han siden sin tidlige ungdom har været bosat.

Hans Fredrik Gude er født i Kristiania i 1825.

Sit liv har han med indtagende naturlighed og levende fremstillingsevne selv fortalt i de *Livserindringer,* som udkom for nogle få år siden.[1])

Ligesom Tidemand kom Gude fra et dannet hjem, hvor hans tidlig vågne begavelse kunde finde næring. Hans far var underretsprokurator og senere skattefoged i

[1]) *Af Hans Gudes Liv og Værker.* Kunstnerens Livserindringer udgivne og forsynede med en biografisk Indledning af L. Dietrichson. Kr.ania 1899.

Kristiania, — en naturelsker og ivrig jæger. Guttens evnerige lyse natur blev tidlig kultiveret i flere retninger, særlig hans betydelige musikalske begavelse og hans tegnerøie. Hans far gjorde, hvad han kunde for at finde habile tegnelærere til ham, men det var skrøbelig bevendt med sådanne i den tids Kristiania. Den bedste var vel gamle Flintoe, hvis udstillede »Cosmorama« med norske prospekter bag forstørrelsesglas vakte såvel fars som søns store beundring. Det blev besluttet, at man skulde spørge ham, om han vilde undervise den 12årige Hans, »omendskjønt Flintoe var udskreget som en menneskefiendsk Mand, hvem det var farligt at nærme sig.« Det lykkedes ikke alene at opnå denne gunst, men gutten vandt endogså den gamle grinebiders fortrolighed, og et par år igjennem tegned Hans Gude efter Flintoes råd på den kgl. tegneskole antike hoder og figurer under Flintoes korrektur. »Han var en Kunstnernatur, og jeg skylder ham væsentlig, at jeg saa tidlig fik en vis Sans for Formskjønhed«. Det er den dom Flintoe får af sin elev, der selv blev en så fortrinlig lærer.

Da Hans Gude var 14 år gammel, gjorde han sin første studiereise til Bergens stift, d. v. s. han fik i en sommerferie lov at følge med en gammel lærer, som drev landskabsmaleriet som håbløs dilettant. En tegning fra denne reise kom Welhaven for øie, og da den almægtige kriticus fandt talent i den, var dermed Hans Gudes lykke gjort. Efter et uheldigt examensresultat gik nemlig Welhaven til den gamle Gude for at overbevise ham om, hvor overflødig en studenterexamen var, og hvor nødvendig en reise til Düsseldorf var for det unge talent. Det faldt ham ikke vanskeligt at overtale faren — siger Gude — »thi det var egentlig hans hjærtes ønske.« Og i august 1841 seiled Hans Gude med en trælastskude fra Drammen til Amsterdam for derfra at fortsætte til Düsseldorf. Han var da 16 år gammel.

Det kan synes underligt, at man dengang i 1841, da J. C. Dahl endnu stod i sin fulde blomstrende kraft og øved lærergjerning i Dresden, gik den berømte landsmand og hans by forbi og sendte den vordende landskabsmaler til Düsseldorf for at lære. Men forklaringen ligger forhåbentligvis deri, at Hans Gude dengang ikke drømte om at bli landskabsmaler, men *historiemaler*. Han vilde i Düsseldorf bli Hildebrandts elev, som Tidemand havde været det. En nokså beklagelig misforståelse, når man ser hen til de følger, det har havt for norsk kunstudvikling, at Gude istedenfor at træde i direkte elevforhold til Dahl netop kom i afhængighedsforhold til den kunstskole, som var Dahls retning mest modsat. Utvilsomt havde det været til held for Gude selv og end mere for alle dem, som fulgte i hans spor, om den naturlige udviklingslinje i norsk landskabskunst fra Dahl og Fearnley ikke havde lidt brud, og den norske malerskole havde gåt fri for de påvirkninger, den i Düsseldorf lå under for.

Uden betydning for Gudes udvikling som kunstner har selvfølgelig Dahl ikke været. Det, han i sin barndom så af Dahls og Fearnleys bilder, var Hans Gudes tid-

ligste kunstindtryk, og hvor stærkt de virkede på ham, bevidner Gude selv i sine *Erindringer* med varme ord:

»Det er ubeskriveligt, hvordan da Dahls tungsindige, dybt stemte Fjeldlandskaber og hans geniale, kunstneriske Syn paa Naturen virkede paa mig; jeg ved blot, at jeg var i Extase, hvergang jeg fik se noget af ham, og at det ikke alene var Stemningens og Farvetonens Skjønhed, men den Kjærlighed, hvormed det minutiøse i Landskabet var fremstillet, som henrykkede mig; Løvets Tusindfoldighed og Lethed, den brustne Næver paa Birkestammerne, hver Bagevje i Fossene, de fugtige mosede Stene, — alting talte til mig som Naturens eget Sprog, og jeg kan med Sandhed sige, at intet senere Indtryk, hverken i Düsseldorfertiden eller ved Pariserudstillingerne eller af den engelske Kunst, nogensinde havde saadan Indvirkning paa min Udvikling som dette første af Dahls Kunst. En direkte Indflydelse paa min Maade at male paa eller paa Valget af Emner kunde Dahl ikke have, da *jeg jo i 16aars Alderen ligesom blev kastet ind i Düsseldorferskolen; jeg gjorde jo ingen Reflektioner derover, uerfaren som jeg var.* Men om jeg end kom ind paa andre Veie, og af Naturens Mangfoldighed fandt andet at fremstille, har dog Dahls Forbillede altid været i min inderste Tanke, og rimeligvis dog sat et Mærke.«[1])

For at forstå den sandhed, som ligger i disse ord, må man i tanken stille sig for øie Gudes ældste produktion og fornemmelig hans høifjeldsbilder.

Eklektiker som Gude af naturen var, optog hans kunst vistnok også elementer af Dahls kunst, og det kan vel mærkes på hans produktion i denne tidlige tid. I det hele tat er jo »Dahls Norge« en forudsætning for »Gudes Norge«, som ikke godt kan tænkes bort-elimineret.

Men tiltrods for sandheden i disse Gudes ord om hans forhold til Dahls kunst blev dog påvirkningen af de ledende landskabsmalere i Düsseldorf på den tid, Schirmer, Lessing og især Andreas Achenbach af langt større betydning for Gudes udvikling.

Det var egentlig nokså tilfældigt, at Gude blev *landskabsmaler.*

Da han kom til Düsseldorf var netop Tidemand fraværende på sin Italia-reise, akademiet havde ferie og den eneste, han havde at henvende sig til, var landskabsmaleren Andreas Achenbach, til hvem han havde en anbefaling. Hos ham fik han nogle studier at kopiere, mens han vented på at komme ind på akademiet. Men da han så meldte sig hos landskabsprofessoren ved akademiet, den bekjendte J. W. Schirmer, og fik en af den gamle landskabsstilists egne tegninger at kopiere — en romersk villa — erklærte professoren den unge aspirant for håbløst blottet for talent. »Han talte indtrængende og alvorligt til mig, forklarede mig, hvor liden Forstaaelse min

[1]) *Af Hans Gudes Liv og Værker*, side 145—146.

Tegning viste, og raadede mig til at forandre mit Forsæt og heller, medens der endnu var Tid, optage Studeringerne igjen.«

Imidlertid trøsted Achenbach ham og tog sig foreløbig af hans undervisning. »Nu var jeg da ogsaa trøstet og gav mig freidig ifærd med Achenbachs friske norske studier[1]), som aabnede for mig en hel ny Maade at se Naturen paa.«

Da Gude siden kom ind på akademiet som Schirmers elev, kom mesteren efterhånden til en anden opfatning af sin elevs evner. Ja, i den grad, at Gude efter et par års læretid blev sin lærers hjælper ved undervisningen. Og da Schirmer i 1854 forlod Düsseldorf for at overta en professorstilling i Karlsruhe, var det netop Gude, som blev udset til hans efterfølger som lærer ved akademiet.

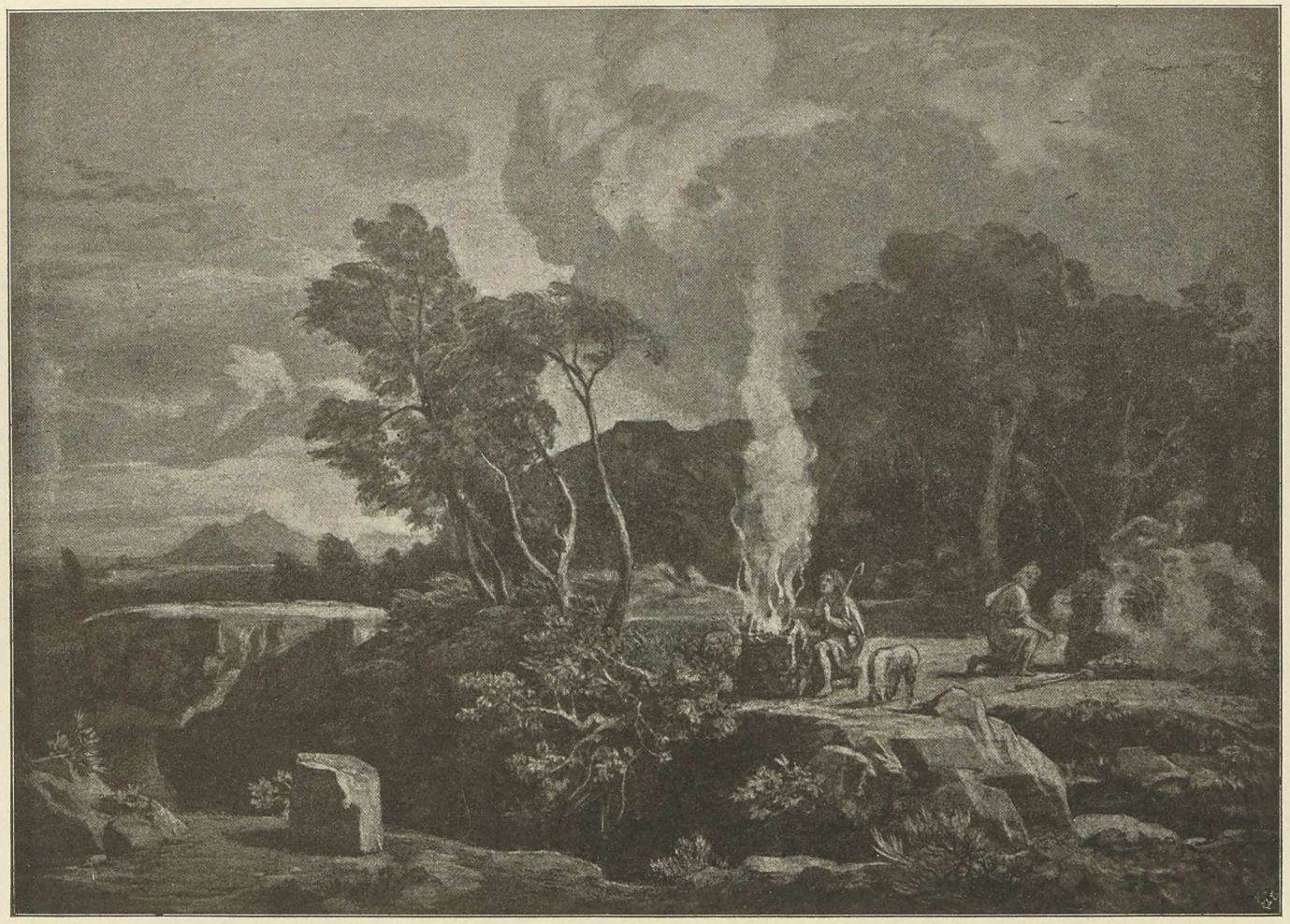
Alligevel kom Gude aldrig i noget nært forhold til sin lærers kunst. Med respektfuld beundring, men i grunden ganske uforstående stod han overfor den gamle stilkunstners strengt opbyggede og klarformede kompositioner. Gudes evne lå ikke for den strenge stil, og han har sikkert i sin studietid tilegnet sig mere af Andreas Achenbachs kunst end af Schirmers.



J. W. SCHIRMER.

Johan Wilhelm Schirmer (1807—1863) står som en eiendommelig og nokså ensom mand i düsseldorferskolen. Midt i al den blødagtige kolorisme står han som en linjekunstens repræsentant. Gjennem Carstens og Koch stammer hans kunst ned fra Gaspar Poussin og det gamle heroiske landskab, og selv danner han i denne kjæde forbindelsesleddet med Böcklin, der begyndte som Schirmers elev. Som de andre düsseldorfere havde også Schirmer til en begyndelse støttet sig til de gamle nederlænderes forbillede, og Gude fremhæver stærkt hans realistiske begavelse. »Men netop på den Tid begyndte — skriver Gude — Schirmer paa Reiserne til Italien at se Naturen med Poussins Øine (d. v. s. stiliserende). Hans kjærnesunde, robuste og ægte naive Kunstnernatur blev i Rom saa stærkt paavirket af de ældre Landskabsmaleres Værker saa vel som af den filosofiske og poetiske Aand i Kunstnerkredsen der, at hans oprindelige, eminente realistiske Begavelse senere blot spillede den Tjenendes Rolle. Min Tro er det, at han som *Realist* vilde have gaaet i Spidsen for hele den nyere Tids Landskabskunst.« Selv om nu dette kan synes et noget stærkt udtryk for andre muligheder hos Schirmer, har selvfølgelig Gudes eget udsagn den største vægt, når han siger: »Det var *Realisten* Schirmer, som var *min* Lærer, og jeg har aldrig havt nogen Forstaaelse af det saakaldte *historiske Landskab*. Men selv om Gude ikke optog

[1]) Fra hans reise i Norge sammen med Fearnley i 1839.



J. W. SCHIRMER

HISTORISK LANDSKAB (KAIN OG ABEL).

sin lærers stil, har Schirmer som personlighed og som lærer utvilsomt øvet en betydelig og regulerende indflydelse på hans tidligste udvikling. Et så storladent tænkt og tegnet billede som Gudes *Høifjeldsbillede* i Kunstmuseet (s. 159) vidner om en respekt for formen og en sans for linjebygningen i et landskab, som ingen kan ha været nærmere til at udvikle hos ham end Schirmer. Og Gude tilstår da også selv, at »Schirmers Personlighed virkede overvældende paa os. Vi var Alle fulde af Beundring, naar han aabnede sine rige Mapper for os, fulde af de herligste Studier fra Italien og det sydlige Frankrige, især omkring Avignon ved Vaucluse og Arles, klassiske Landskaber, som vistnok ikke kunde fremstilles som Skuepladsen for almindelige Menneskers Liv. Jeg maatte jo ofte sige mig, at der var en høi Skjønhed og Adel over alle disse kraftige Kultegninger.[1]) Det var uforglemmelige Aftener, og der var flere saadanne hver Vinter, naar alle Elever samledes hos ham. Oftere var ogsaa betydelige, ældre Mænd tilstede ved disse Aftener, saaledes Kunsthistorikeren Schnaase med det fine, blege Tænkeraasyn. Schirmer gav da de interessanteste Analyser af Motiver og Compositioner, og dertil de subtileste æsthetiske Betragtninger, som egentlig slet ikke passede til hans robuste Skikkelse med det brede, godmodige Ansigt . . . I disse Aar, 1843 til 1846, følte jeg tydelig min egen Mangel paa Sans og Begavelse for alt det, jeg saa levende beundrede hos Schirmer, og det var en noksaa vanskelig Tid for mig, naar Schirmer foran mit Staffeli med en vis Ærgerlighed altid dadlede det stilløse ved mit Arbeide — saa jeg tilsidst besluttede at sige ham, at jeg gjerne vilde forsøge paa egen Haand.« Det var da, at Schirmer til Gudes største forbauselse gjorde ham det forslag, at han skulde flytte over i hans privatatelier og ta sig af hans elever som en slags underlærer.



ANDREAS ACHENBACH.

— Men langt mere, end han skylder Schirmer, skylder Gude sin anden lærer Andreas Achenbach. Hos denne maler, som i düsseldorferkredsen indtog en særstilling udenfor akademiet og oftest i opposition til dette, fandt Gude en mere beslægtet kunstnernatur.

Andreas Achenbach og hans yngre bror Oswald Achenbach, som var Gudes omtrent jævnaldrende ven, var sønner af en tobaksfabrikant i Cassel, men kom i en ung

[1]) Kunstmuseet i Kristiania eier et antal af Schirmers landskabstegninger.

alder til Düsseldorf. Andreas Achenbach er født 1815, var altså omtrent på Tidemands alder, — og endnu lever den næsten nittiårige maler i Düsseldorf som ældstemand blandt tyske kunstnere.

Andreas Achenbach hører til de ganske tidlig udviklede og virtuost anlagte kunstnernaturer. Der findes tegninger af ham fra fireårsalderen, ti år gammel kom han ind på akademiet, hvor han efter forskjellige gale streger og udvisninger blev Schirmers elev, seksten år gammel gjør han sin første studiereise til Nederlandene og England — i 1839 reiste han i Norge med Fearnley — og da han er tyve år, er han allerede en berømt maler, som i kystbilledet har fundet sit specielle område — det, han snart behersker med blændende virtuositet.

Achenbachs talent har arbeidet utrolig let — tallet på hans arbeider, billeder og raderinger, har sikkert nådd de to tusen — han har eiet den villige fantasi, den vældige flid og den voldsomt udviklede færdighed.

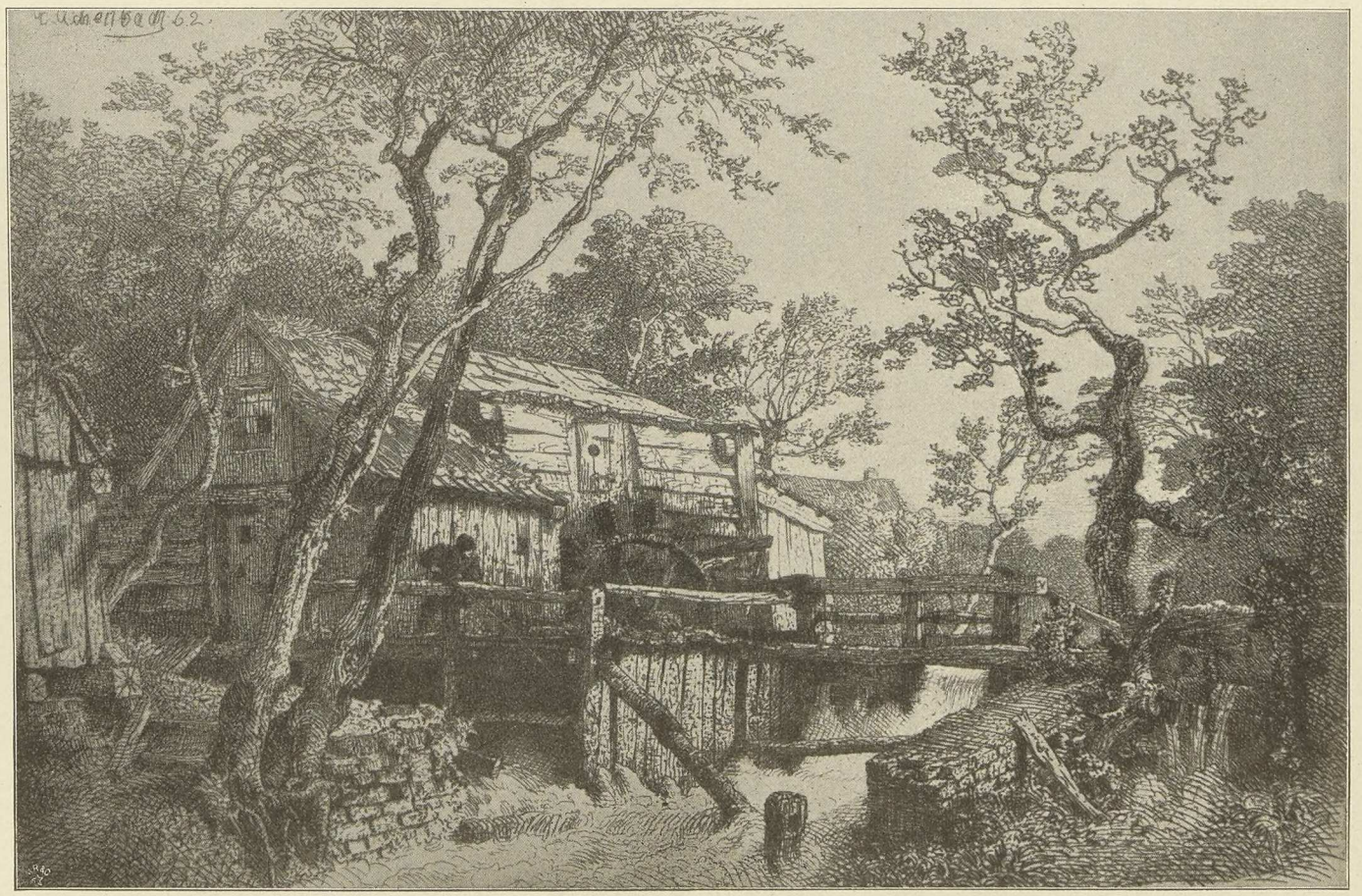
Hans læremestere var først de gamle hollændere, som han i Düsseldorf har kjendt og immiteret bedre end nogen anden. Men i et langt liv har han også tat påvirkning andensteds fra, og med sin livlige ånd var han blandt de første til at bryde den tyske kunstmur og søge lærdom hos franskmændene.[1])

Fremfor nogen af düsseldorferne har Achenbach den brede og fede pensel, når han vil bruge den, fyrighed og kraft og glansfuld teknik. Men hans manér har været vekslende som motiverne, undertiden omhyggelig og var med detaljen, men oftest flot og feiende — altid med en kolorists syn og foredrag.

Og om end hans kunst i forhold til vor tids naturalisme ofte må synes tilbøielig til de »skjønne løgne«, var han dog i sin tid en foregangsmand i realisme, som virked næsten oprørsk i sine omgivelser.

Storm på sjøen, strandens brændinger og havet, som det bryder sig mod dyner og pælevolde, har han malt. Havneliv og fiskebrygger og værfter og sjømandssmug med skumle taverner har han skildret. Han har gåt Nordsjøkysten rundt mellem Ostende og Kiel efter motiver og endogså været over på den norske kyst og hentet dem. Men også de hollandske landsbyer ved de blanke kanaler, den nordtyske *Dorf,* som den ligger rødtaget og skutrygget midt oppe i grønne kjøkkenhaver, og den tyske mølle ved møllebækken har han malt. Men altid frit legende med naturstudierne og

[1]) Bare som en mulighed skal jeg antyde en tidlig påvirkning af engelske kolorister som Bonnington. Åbenbart har derimod Achenbach været optat af de franske koloristvirtuoser i Decamps' følge, af marinemalerne Gudin og Isabey, hvis ødsle kolorit og flydende og »perlende« malemåde han har tilegnet sig; måske bør også Venezia-maleren Ziem tælles til disse franskmænd, som først gjennem Achenbach gav impuls til den tyske kolorisme, hvoraf igjen denne tids norske malerkunst er afhængig.



ANDR. ACHENBACH

TYSK MØLLE, radering.

ud af hodet, frit grupperende og frit digtende med farveflækker fra en overdådig og oljefed palet.

Denne mand var det, som var Gudes lærer. Og Achenbachs personlige væsen har vistnok charmeret ham ikke mindre end hans kunst. Hans sprudlende livlighed, hans kåde humør og uafhængige freidige væsen måtte jo være en forfriskelse for alt, hvad der var ungt, i dette Düsseldorf med dets akademiske pedanteri og kristeligsindede hængehode-væsen. I det hele tat har åbenbart Hans Gude i disse sine læreår og også siden, efterat han blev professor ved akademiet, følt sig i opposition til den gamle forbenede akademiske retning, som seiglivet holdt sig under Schadows direktoriat, og på den anden side følt sig tiltrukket af de moderne bestræbelser, når han mødte dem i den nokså afstængte kunstnerrede. Han taler selv om »stærke rivninger« med Schirmer, og om sin første tid som akademiprofessor siger han: »Det var noksaa underligt for mig at være omringet af ældre Mænd, som Alle, paa Sohn nær, hørte til den religiøsromantiske Skole, og repræsenterede det ægte akademiske Væsen, som var mig saa fuldstændig usympathisk.«

Men til gjengjæld overså man da også fra dette høiakademiske hold den unge professor i den grad, at da f. eks. direktøren skulde præsentere den nye lærer for aktklassens 50—60 elever, husked han ikke Gudes navn.

Når Achenbach oftest og med rette nævnes som Gudes egentlige lærer, så er dog ikke dette således at forstå, at Gude ganske fulgte i hans spor. Udvalgsnatur som Gude var, holdt han tydeligvis med vilje en middelvei mellem koloristnaturalismen i Achenbachs maleri og linjeklassicismen i Schirmers kunst. Blandt andre kunstnere, som i denne tid påvirked ham, nævner Gude selv Louis Gurlitt »som malte et jydsk Hedelandskab af stor realistisk Sandhed«, og til denne Altona-kunstners navn tør vi vistnok føie hamburgeren Hermann Kauffmann, en mærkelig selvstændig realistisk begavelse i den tids tyske kunst, hvem Gude havde truffet sammen med Tidemand i Norge.[1])

Af Düsseldorfer-figurmalerne fræmhæver Gude selv særlig Ritter og Leutze, de to amerikanere, som repræsenterte det mere realistiske element i skolens genre- og historiemaleri.[2])

»Leutze havde malt et Portrætbillede af Ritters 3 deilige Børn, som gjorde stor opsigt ved det Nye i Fremstillingen, Altsammen i lyse Toner uden de sædvanlige mørke Skygger, og han havde malt alle 3 paa en Dag! Hvor imponeret var vi ikke, jeg ikke mindst, over den Dristighed i Alt, hvad han begyndte paa, især da han ind-

[1]) Om Kauffmann (1808—1889) og Gurlitt (1812—1897) se prof. Lichtwarks udmærkede monografi *Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1850.* Medlemsgave fra Hamburgs kunstforening for 1891—1892.

[2]) Emanuel Leutze f. i Würtemberg 1816, men opvokset i Philadelphia, død 1868 i Washington.



HANS GUDE STORM, radering 1857.

rettede sig et Atelier med saa kolossale Dimensioner, som vi aldrig havde seet i Düsseldorf før. Lessing havde jo et temmelig stort et for sine Historiebilleder, men Leutzes var mange Gange større, og der blev Lærredet spændt op til *Washingtons Overgang over Delaware*. Der var stadig fuldt Selskab, altid animeret, og medens der blev skudt med Pistoler paa Skive i den ene Del af Atelieret, huggedes der med Rapirer i den anden, og hvert Øieblik sprang da Leutze ned fra sin Trappe foran det uhyre Lærred for at være med i de vilde Øvelser, og der blev røgt forfærdelig stærke Cigarer og drukket Vin, hvoraf der altid stod et stort Forraad til Brug. Det var jo Altsammen lidt for demonstrativt for min Smag — føier Gude til —; men hans virkelige Genialitet fængslede mig altid. Man kan da tænke sig hvilken Magt han maatte udøve over hele Skaren af yngre Kunstnere.«

Der er som en luftning fra Paris over denne radikaler i düsseldorferkunsten. Man kommer til at tænke på Horace Vernets atelier, som han selv har malt det med et hurlumhei af avislæsere, fægtere, trommeslagere og levende hester. Og man mindes uvilkårlig, hvorledes Courbet netop på denne tid forbløffede pariserne ved sit udfordrende kunstnerliv og sit excentriske væsen.

Men foruden de nævnte malere i Düsseldorf var der endnu en, der både som menneske og som kunstner har gjort et stærkt indtryk på Gude — Karl Friedrich Lessing. Da Gude kom til Düsseldorf, havde Lessing allerede malt sine første store



HANS GUDE FURUSKOG, radering 1857.

Husitterbilleder og var vel dengang med sine 32 år Tysklands mest omstridte og berømteste kunstner. Utvilsomt har Lessings mandige og alvorlige landskabskunst (se side 79—81) med den plastiske udformning af landets geologiske bygning virket på Gude. Måske har Lessings kunst øvet en ikke så liden modvægt mod påvirkningen fra Achenbach, der — som Gude selv siger — »havde en saa livlig og lystig Penselførelse, at hans Fremstilling med al skarp Iagttagelse fik noget Letsindigt og Fornøieligt.« Og det gedigne ved *manden* Lessing, som skjulte sig bag et lidt keitet og kantet væsen, havde Gude rigelig anledning til at lære at skatte, da de begge i senere år mødtes i Karlsruhe, Lessing som galleridirektør og Gude som akademiets leder, og venskabet mellem dem blev yderligere styrket ved giftermål mellem Lessings ældste søn og Gudes ældste datter.

Men fremfor alle var det dog — fra 1847 af — Adolph Tidemand, som var Gudes nærmeste ven og kunstfælle i Düsseldorf. (Se hans dom om Tidemand side 113).



HANS GUDE

HØIFJELD I SOLOPGANG, 1855.
Eies af hr. ritmester Thv. Meyer, Kristiania.

I årene indtil 1854, da han blev udnævnt til professor ved akademiet i Düsseldorf, leved Gude afvekslende i Norge og i Rhin-byen. Om somrene reiste han jævnlig til Norge, i fællesskab dels med tyske, dels med yngre norske malere, og på disse reiser lærte han de forskjellige naturskjønne egne af sit land at kjende.

Gudes far var i mellemtiden blit udnævnt til sorenskriver i Hallingdal, og her tar da gjerne hans studiereiser sin begyndelse. I 1843 reiste han sammen med Leu til Sogn og Hardanger; det var da han traf Tidemand og Kauffmann. »Om høsten kom vi tilbage til Düsseldorf med fulde Mapper.« Vinteren efter malte han sit første *Høifjeldsbillede*, som blev hans debut, vakte opsigt og forhåbninger og blev kjøbt af kunstforeningen i Kristiania. Han var da 19 år gammel. Hans næste billede, som gjorde lykke på udstillingen i Berlin og blev solgt der, fremstilte en *Norsk fjord i solskin.*

Emnerne for disse billeder er for så vidt at lægge mærke til, som Gudes kunst, tiltrods for dens alsidighed i motivvalg, dog væsentlig blev en skildring af norsk høifjeld og norsk fjord. Høifjeldsbillederne tilhører mest hans tidlige periode, fjordbillederne strækker sig gjennem hele hans kunstnerliv. I begge retninger havde Gude



HANS GUDE

HØIFJELD, Studie, 1856.
Eies af fru prof. Kjerulf, Kristiania.

jo en grundvold at bygge på i DAHLS kunst, men i begge fraveg han væsentlig fra Dahls syn og måde.

I de første 6 år efter sin læretid opholdt Gude sig lige meget i Norge som i Düsseldorf. Sommeren 1844 malte han sammen med tyske malere studier i den store ekeskog ved Köln. Men våren efter drog han atter til Norge for at bli hjemme et helt år. Den første sommer af de to, han nu tilbragte hjemme, gik studiereisen pånyt til Bergens stift sammen med HJALMAR KJERULF; den næste sommer drog han sammen med ECKERSBERG og den ganske unge AUGUST CAPPELEN gjennem Gudbrandsdalen helt op under Rondane og Jotunheimen og videre over Våge frem til Lyster.

»Høifjeldsherligheden gik mere og mere op for mig,« skriver han om denne reise — »de herlige Morgener — vi var jo oppe med Solen — naar den flækkede Bølling dreves paa Beite af de livsfriske Jenter, hvordan disse Grupper med det friske Lys og kraftige Skygger satte sig af mod de blaanende Fjelde, mod det rene Graa af Klipperne, mod det brungrønne Græs, mod Lyngen — jeg saa det nok.«

Gude var her tydeligvis på nippet til at slå over i dyrmaleriet. Men »det var vel den umaadelige Respekt for at male Mennesker og Dyr, som ikke lod mig forsøge engang.«

Vinteren efter i Düsseldorf malte så Gude efter studier fra Rondane det store billede *Høifjeld med optrækkende uveir* (1846), som var bestilt af baron Hoff-Rosenkrone

for Rosendal gård i Hardanger — det som JØRGEN MOE introducerte ved sit digt, ligesom WELHAVEN kort i forveien til et andet billede af Gude havde skrevet sit digt *Solvirkning* (»Tilfjelds under Granelien«).

I det hele følger der nu, mellem årene 1844 og 1858, en lang række høifjeldsbilleder, som nok kan berettige prof. DIETRICHSONS betegnelse »*Høifjeldsbilledernes periode*« i Gudes kunst. Blandt dem er også de her afbildede *Høifjeld ved Solopgang* (1855), som eies af hr. ritmester Thv. Meyer, og *Høifjeld* i Kunstmuseet (1857).

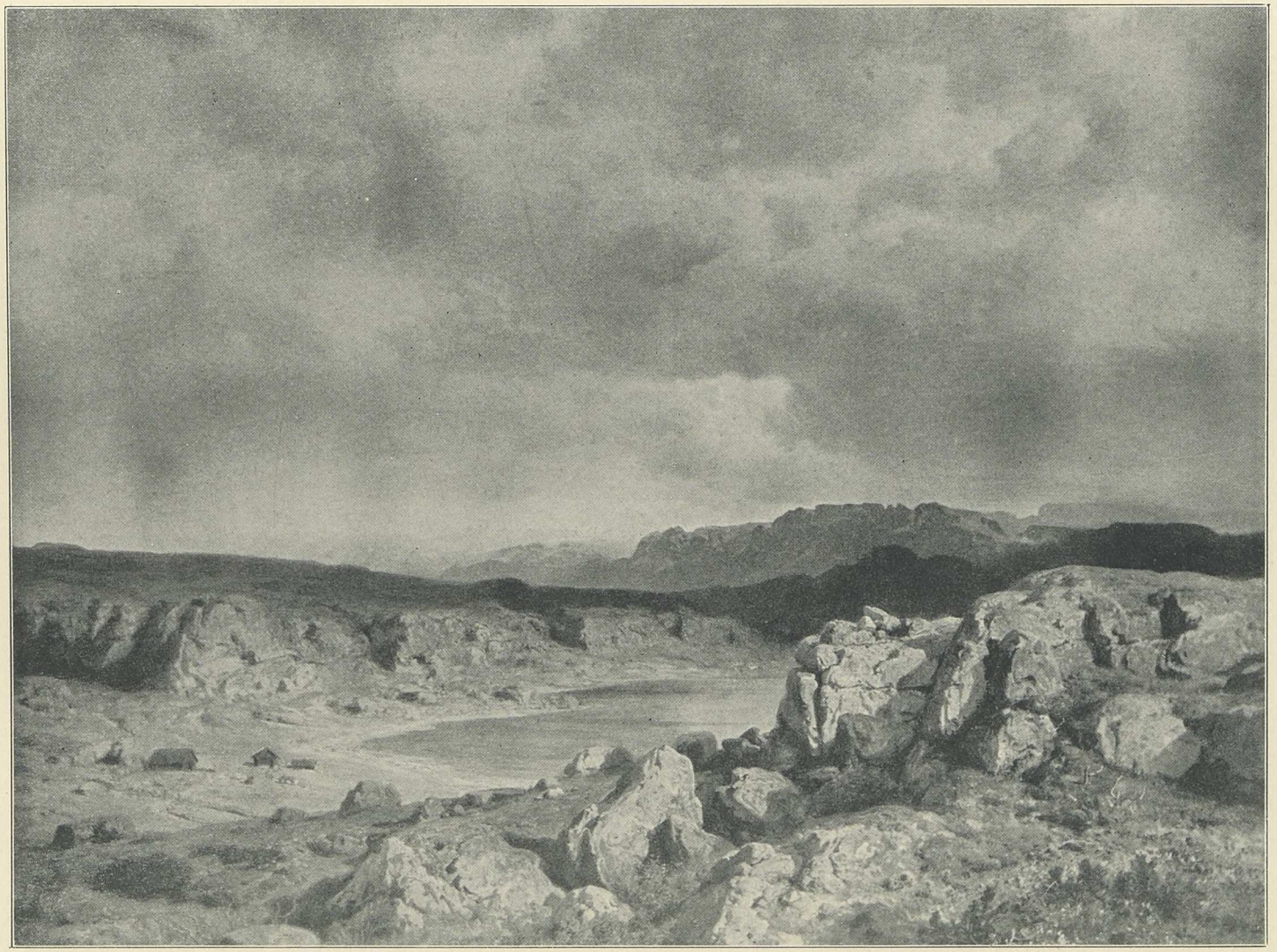
Om det første af disse billeder skrev prof. Gude et års tid før sin død til forfatteren, at »det blev malt under de uheldigste omstændigheder i 1853«, og at billedet er »uden Caracteer og Natursandhed og falder ud af Sammenhængen med mine øvrige Billeder«. Ifald her ikke foreligger en feiltagelse — billedet hos Meyer er nemlig signeret 1855 — synes det mig at være en urimelig streng dom af mesteren over et ungdomsarbeide. Men udtalelsen viser, i hvor høi grad Gude i sine senere år havde fjærnet sig fra sin ungdoms romantiske kunstsyn og brød staven over den kunst, som ikke bygged umiddelbart på naturstudium og stræbte efter sandhed.

Ti billedet er i virkeligheden et staseligt og imponerende kunstværk, selv om det på romantikervis er sammenkomponeret og frit opdigtet (side 156).

Det brede udsyn over storstenet ur, over kløfter og drivende tåger, over blinkende vand og fjærne tinder i solopgangens glød er et skue af pompøs skjønhed. Og trods sin rigdom er billedet rythmisk afbalanceret i masserne og med al koloritens livlighed vel stemt i farven. Det er et billede, som kan lære os meget om datidens romantiske naturfølelse, og kunsthistorisk viser det bl. a., hvor det var, at CAPPELENS digtende naturromantik satte an. Netop fordi det med sine overdrivelser, sine optårnede klippeblokker, sine forvredne furustammer og rødder og sin effektfuldt gjennemglødede og rødmende kolorit er et rigtigt paradigma på den ægte düsseldorferromantik, vover jeg at ta med billedet her tiltrods for mesterens egen dom om det.

Billedet står neppe heller så alene i Gudes produktion, som mesteren selv trodde. Til den samme klasse af effektsøgende og naturfjærne landskaber og for malerisk ringere end dette høifjeldsbillede regner jeg for min part både *Brudefærden* (1848) og de temmelig grovt dekorative *landskaber med motiver fra Fridtjofs Saga* i spisesalen på Oscarshal (1849).

Men med det mindre billede *Høifjeld* fra 1857 i Kunstmuseet og den storladne skisse til dette fra det foregående år (side 157), når vi med en gang ind til det ædleste og største i Gudes begavelse. Her er han helt frigjort fra al skolekonvention, helt selvstændig og helt mester. Her er en skjønhed og ro i linjen, en simpelhed og kraft i farven, en mægtig rumvirkning og fremfor alt en følelse så dyb og fuldtonende — at denne kunst har rang med det bedste i norsk landskabskunst.



HANS GUDE

HØIFJELD, 1857.
Kunstmuseet i Kristiania.

Billedet fører op på vidden en kold og høstlig kvæld. Fra de nære klippeblokker er der et vidt udsyn over golde fjeldformers nøgne skjønhed under uveirshimlens dunkle bryn. Høisletten strækker sin lange ryglinje indover mod den fjærne kjæde af tinder, som skodden trykker. Og lig et øie uden håb stirrer det lille fjeldvand ud fra al denne mørkeblå ensomhed, som ligger stivnet under vrede skyer og gjennemisnes af kolde aftengufs.

Så dyb og alvorsfuld stiger ikke stemningen fra noget andet af Gudes billeder, jeg kjender, som fra dette monotone og dystre *Høifjeld,* der overhodet betegner den dybeste *mol*-klang, Gude har nådd i sin kunst.

Ellers er hans toneart hellere *dur* end *mol.* Den bugnende bjærkeli med bækkesvalder på en varm dag, sommerbrisens glitter og sølv over Kristianiafjorden, Mossegnens frugtbare marker og lune løvfylde eller det raske liv ved en østlandsk bådhavn, når fiskersnekkerne lander med sin fangst under munter kuling — det er motiver, som Gude holdt af, og som hans øvede pensel mestred til fuldkommenhed.



HANS GUDE TIURLEG, tegning 1849.

— Om kunstnernes hjemvenden i 1848, om det mærkelige opsving, som kunstlivet tog vinteren 1848—49 i Kristiania, om hvorledes det kulminerte med festforestillingerne på Kristiania theater, er der alt fortalt. Også sommeren, som fulgte, var en god tid for Gude, først i Hallingdal og siden i Bergens stift i godt følge — Halfdan Kjerulf, Jørgen Moe og et par venner til.

Men så kom høsten og vinteren i Kristiania: »Det var for mig en tung Tid; jeg følte mig ensom; thi de fleste Malere var igjen strøgne væk, og hele Begeistringen hos Publikum fra forrige Vinter var ogsaa ligesom strøget væk. Jeg gik meget lidet ud, sad om Aftenen alene paa min Hybel og læste saadanne Bøger som »Die Seherin von Prevorst«, men ogsaa theologiske og filosofiske Værker om hverandre.« Gudes trøst og glæde i denne tid var omgangen med Halfdan Kjerulf; han spilled firhændig med ham, og altid når Kjerulf havde komponeret noget nyt, gik han til Gude med det, ligesom han også siden i livet vedblev at sende Gude sine musikalske skisser og udkast til bedømmelse.

»Da Vaaren 1850 nærmede sig, havde mit Mismod naaet en saa høi Grad, at jeg ikke kunde fatte nogen Beslutning, om jeg skulde blive i Christiania, hvor der ikke aabnede sig Udsigt til nogen Opmuntring ved Bestillinger eller Kjøb, eller om jeg igjen skulde ty til Udlandet.«

Men på bunden af Gudes mismod lå hjærtesorger, og det lysned snart igjen for ham, da han ud på sommeren kunde ægte Betzy Anker, hun som i de seneste år havde behersket hans sind, og som fra nu af til hans dages ende vedblev at være for ham hans livs store lykke.

Den sommer malte Gude i Sognefjorden »de bedste Studier, jeg indtil da havde malt«. Og så gik reisen til Düsseldorf.

Men tiltrods for al lykke og det selskabelige liv, som det unge feterede par nu kom til at føre i Düsseldorf, og tiltrods for, at hans produktion flød ganske rigelig videre, har Gude ikke havt det helt godt med sin kunst i disse år. Han klager gjentagende over kraftløshed i sine egne studier, som han siger var så »blege og ængstelige«, at han ikke havde den ringeste nytte af dem.

Troligvis er det rædselen for *rutinen,* som begynder at vågne hos ham. Han var nu tilstrækkelig gammel kunstner til at ha erfaringer om den lumske forfaldenhed, som just de rigest begavede kunstnere let fristes til, og som i kort tid graver hjærtebunden bort under de største evner.

I Düsseldorf synes han at ha musiceret og levet selskabslivet med vel så meget, som han malte, og da han våren 1853 ikke længere holder det ud, men må hjem til Norge igjen, flakker han først sommeren nokså hensigtsløst bort, og »den uendelig lange vinter« går hen med at være gjæst, spille schak og disputere om theologi. Den sunde, harmoniske Hans Gude holdt på at bli helt »tusset« med spøgelsefrygt og melankoli. »Ud paa Vaaren, som jo da endelig kom, var jeg saa modløs, at jeg ikke var istand til at tænke mig, hvordan det skulde gaa videre; jeg havde ingen Tiltro til mit Talent, jeg havde saa lidet Stof fra de sidste Aar, at jeg følte mig som tom og lammet.«

Da fik han et stort embedsbrev fra akademiet i Düsseldorf med spørgsmål, om han vilde ta imod professorposten i landskabsmaleri. Posten var blit ledig efter hans lærer Schirmer, som var blit kaldet til direktør for kunstskolen i Karlsruhe.

Det var ingen post til at hoppe op i, allermindst for en udlænding, med forbigåelse af hele skarer af tyske landskabsmalere, som med mere eller mindre grund kunde gjøre sig forhåbninger. Og nordmanden var netop fyldt 29 år!

Men Gudes kritiske evne og lærerbegavelse var allerede tilstrækkelig kjendt i Düsseldorferatelierne, hvor han så ofte havde rakt en hjælpende hånd til vennernes billeder og hvor han smigredes med navnet »luftdoktoren«. (Det var så underlig skik og brug i Düsseldorf med at la vennerne »fuske« for sig.) Og efter en kort overveielse slog han til, tog mod posten og brugte sommeren til at ruste sig med nye studier under reiser i Telemarken, hvor han en tid var gjæst hos familien Cappelen på Holden og foretog studieturer med sin unge ven August Cappelen.

Udpå høsten 1854 tiltrådte Gude sin stilling ved akademiet. Det var et underligt kollegium, han kom ind i, gamle »nazarenere« og overlevere af sin tid.

»Gamle von Schadow, Direktøren, havde liden eller ingen Interesse for Landskabsmaleriet, og dette havde heller ikke de andre Ultrakatholiker.« Der gik heller ikke mere end 4 år, førend Gude indleverte sin afskedsansøgning. Han havde som mellemmand påtat sig at forhandle mellem akademiet og radikalerne i kunstnerforeningen *Malkasten,* der stod under Leutzes førerskab. Gude kom altså som ambassadør fra de unge til »den gamle«, direktøren v. Schadow, der som forventet overøste ham med bebreidelser og ukvemsord, som Gude besvarte med sin afskedsansøgning. Denne kom imidlertid meget ubeleilig og blev ikke indvilget, tvertimod blev Gude af regjeringens repræsentant indtrængende anmodet om med forhøiet løn at bli stående i sin stilling. Imidlertid havde »den Gamle« endelig fundet det hensigtsmæssigst at fortrække og overlade direktørpladsen til en anden.

I Düsseldorf flokkedes efterhånden en skare unge norske landskabsmalere om Gude: Eckersberg, Cappelen, Morten Müller og Bodom, senere også Mordt, S. Jacobsen, Wexelsen, Askevold, Schanke og Collett. Desuden flere svenske: Edv. Berg — den svenske bjærkeskogs maler — Nordgren, Wahlberg o. a., samt blandt finlænderne især Werner Holmberg og Munsterhjelm. Foruden dem tyskerne. For Gude blev snart en lærer med ry. Og han selv følte sig vel i sin lærergjerning, gjenvandt sin selvtillid og sin gamle arbeidskraft. De år, som følger, blev en kraftig produktionens tid, da hans kunst i flere måder undergik forandringer og udvikled sig til større realisme. Utvilsomt har Gudes lærergjerning bidraget til at holde hans kunst frisk og ungdommelig. Omgangen med de unge, eleverne og deres kreds — og der var flere meget talentfulde blandt dem — har sikkert virket forfriskende og fornyende på sind og evne.

De følgende års sommerreiser går afvekslende til Bayern og Østerrige, Rhinegnen og Norge. I denne tid begyndte Gude at bruge akvarellen.



HANS GUDE

HVILE VED BÆKKEN, 1860.
Kunstmuseet i Kristiania.

En ydre omstændighed, som kom til at få afgjørende indflydelse på Gudes kunst, var det, at hans far omkring 1850 var blit forflyttet som embedsmand fra Hallingdal til Lillesand. Fra nu af gik reisen hjem til denne lille kystby ved det åbne hav. »Disse Besøg i Lillesand aabnede mine Øine for det Maleriske ved Sø og Kyst. Jeg kunde ogsaa der bekvemt gjøre Skibsstudier og havde allerede i 1858 arbeidet mig ind i dette Væsen.« Snart havde han så god greie på skrog og takkel og toug, at han syntes, han kunde sætte skib på sjøen.

Hans reisers mål blev fra denne tid kysten, og han gav sig fra nu af alvorlig i kast med studiet af bølgernes spil, som han »begyndte at betragte som et af de interessanteste Problemer for en Landskabsmaler«.

Det er bekjendt nok, at Gude er en fortræffelig fremstiller af sjø i bevægelse. Det er væsentlig som kystmaler, han har vundet sit udenlandske ry. Og med rette. I vor samtid gives der få, om overhodet nogen maler, der er kyndigere og sikkrere i at tegne bølgernes rythmiske spil, som de kruser sig for svag bris, som de vugger i frisk kuling, som de strækker sig indover langgrunden i træge dønninger.

Men hvem tænker vel overfor disse korrekte og fortrinlige sjøbilleder — hvem tænker vel på, hvilke ihærdige, ikke bare kunstneriske, men også videnskabelige studier der ligger bag denne virtuositet i fremstillingen af den bevægede vandflade, dens luft- og linjeperspektiv.[1])

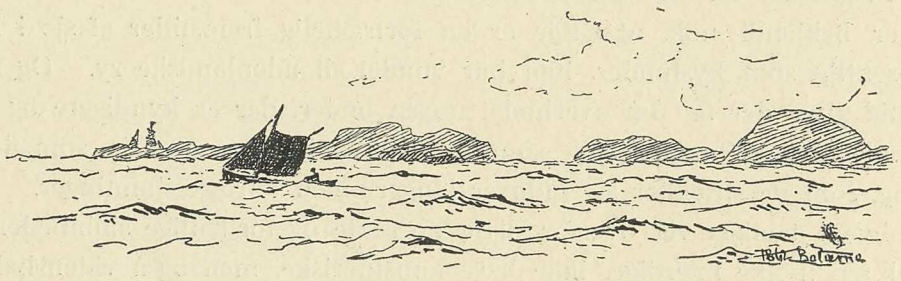
---

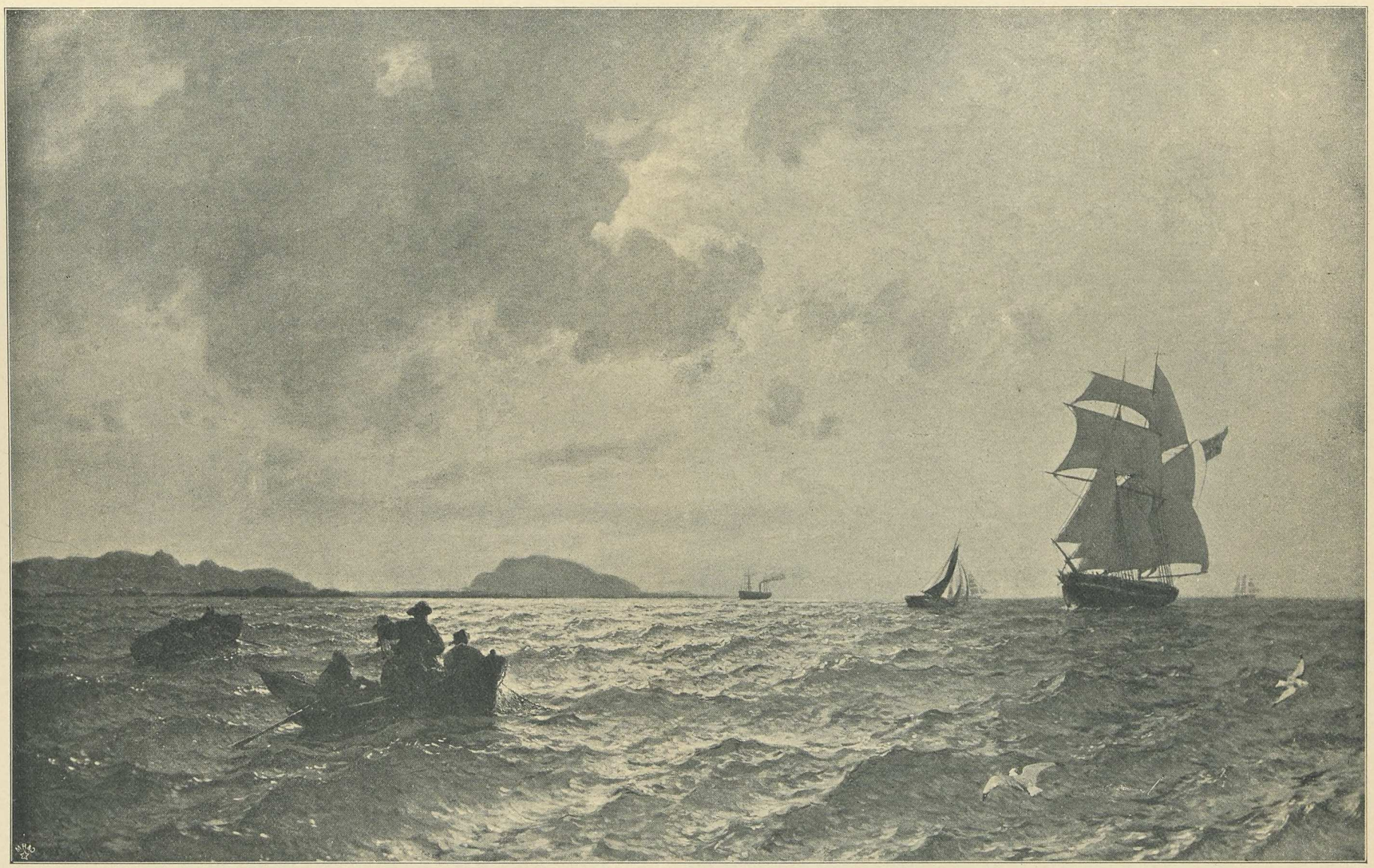
[1]) Følgende parti af kunstnerens *Livserindringer* om denne specialitet i Gudes kunst er så lærerigt og karakteristisk for manden, at det er værd at bli citeret i sin helhed: »Jeg havde længe vidst, og enhver Landskabsmaler ved, at den speilende som den oprørte Sø, foruden den symbolske Betydning, som den har ved Ligheder med vore Sindsstemninger, ogsaa har sin egen maleriske Skjønhed derved, at Speilbillederne kommer til vort Øie i en anden Orden end de Gjenstande, som speiles; derved kommer Farvegrupper til at staa sammen, som ellers er langt fra hinanden. Gjentagelserne i Vandet, modereret og modificeret, tjener til paa den letteste Maade at anvende et af de virksomste maleriske Midler: Gjentagelser ved Gruppering af lignende Farver. Dette opdager man snart, og saalænge man har med stille speilende Vand at gjøre, er det jo en let Sag, hvis man har studeret Perspectivlæren, at construere et Speilbillede rigtigt — men overfor det bevægede Vand havde jeg som de Fleste nøiet mig med at vide, at de Farver og Former, som findes ret over Vandfladen, kommer igjen paa en eller anden Vis; men denne Kundskab hjalp blot til at faa et omtrentligt Virvar frem, og Skjønheden, som henrykkede os i Naturen, viste sig ikke – *den kom ikke frem,* mærkværdigt nok, og det var idelige Skuffelser.

Nu vidste jeg af Perspectivlæren, saa godt som alle Andre, at en Straale fra en lys eller lysende Gjenstand paa en Speilflade springer ud i samme Vinkel, som den falder ind (paa samme Maade som

Man kommer formelig til at tænke på Leonardo ved al denne subtile videnskabelige naturiagttagelse!

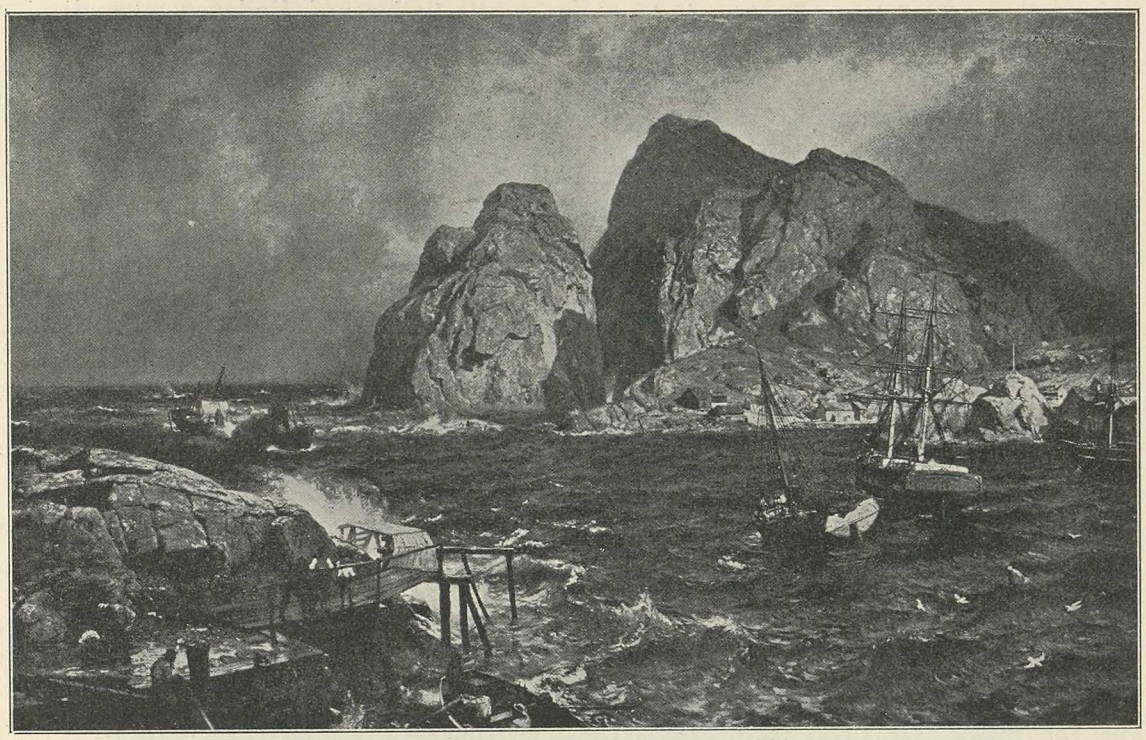
en Vidskelæders Bold); men at vænne sit Øie til at se dette paa de bevægede, aldrig hvilende Bølgeflader, at erkjende: paa den Flade, som nu vender mod mig, ligger Speilbilledet af hin høitliggende Sky — paa den anden Flade, som vender fra mig, Billedet af hin mørke Skov o. s. v., at erkjende dette og paa samme Tid faa Bølgernes Curver til at gribe ind i hinanden i den rette Ligevægt mellem Bølgekamme og Bølgedybder, dertil perspectivisk forkortet indad, saa at den hele Flade uagtet alle Foldninger dog danner et horizontalt Plan — dertil at erkjende, hvilke Modificationer Gjenstandenes Farver ved deres forskjellige Lysstyrke og deraf følgende Speileevne undergaar, hvilke Forandringer Speilbillederne er underkastet ved den underliggende mere eller mindre belyste Folie (Vandets egen Materie) og en hel Del andre Fremtoninger — Alt dette maa Øiet saa ofte se og iagttage, til det tilsidst indpræger sig saa, at man kan fremstille det — nogenlunde! Mere bliver det ikke desværre.« (Livserindringer, s. 56 ff.)





HANS GUDE

FRISK BRIS, KRISTIANIAFJORDEN, 1876.
Eies af generalkonsul Peter Petersens arvinger, Kr.ania.



HANS GUDE

EN NØDHAVN, 1872.
I Kunsthalle i Karlsruhe.

I femtiårene veksler endnu i Gudes produktion høifjeldsbilleder med fjordbilleder. I 1857 maler han den lille *Regnstemning,* som Kunstmuseet eier, og i 1860 det store norske sommerlandskab sammesteds, som snart benævnes *I Bjærkelien* snart *Hvile ved bækken.* Det er et rigt og frydefuldt billede, fuldt af sol og yppig sommer med et væld af glittrende bjærkeløv og deilige hvide stammer udover bækken, som skvaldrer frem mod forgrunden mellem store mosede stene. Og ganske mesterlig er også staffagen med de rastende bønder, gutten som drikker af bækken, og den sadlede hest, som græsser ved siden af. Som denne staffage både i og for sig er nydelig tegnet, og som den er hensat i landskabet, slig at dette vokser i dimensioner og i fylde — det viser ikke bare en dygtig figurtegner, men den modne mester, som har lykkelig hånd med alt.

I det samme år 1860 tar den lange række af *kystbilleder* sin begyndelse, der fra nu af strækker sig gjennem Gudes produktion som selve rygraden i den. Han kan nok fremdeles male både fjeld og løv og elv; men fra nu af blir det dog fortrinsvis sjøen, som fængsler ham. Fra tid til anden er det indsjøen. Han har malt billeder fra Mjøsen, fra Krøderen, fra Åsterudtjernet på Ringerike. Han har flere sommere

søgt til de schweiziske og østerrigske sjøer, malt studier ved Bodensø og malt et af sine berømteste billeder *Fra Chiemsee.*[1])

Men det er først og fremst ved havet, han har agtet på bølgernes liv, på storm og på stille og alle de luner, som sjøen har. Snart er det fra Syd-Norges stenede havkyst, snart fra skjærgården eller fra den lune Kristianiafjord — snart fra Skotlands klippekyst — snart på Rügens og Pommerens sandige strand, at han har gjort sine studier over havet.

At regne op alle disse Gudes kystbilleder er der ingen mening i. Det får være nok at nævne enkelte af dem, som på udstillinger og museer har draget mængdens blik hen på sig.

En *Storm med skibbrud på den norske kyst* (1861) havnede i Leipzigs museum, *Brændinger* (1862) i Nationalmuseet i Stockholm, *Hjemvendende lods* (1865), et i farven nokså uægte billede, hænger i Bergens Billedgalleri.

Et af Gudes største billeder, *Aftenro i en norsk udhavn* (1862), som var udstillet på verdensudstillingen i London, blev der indkjøbt af Mr. Carnegie og gik til Amerika, som senere så mange andre af Gudes billeder.

Ligfærd på Sognefjorden (1866), som var på den skandinaviske udstilling i Stockholm, gik til Gøteborgs museum, billedet *Fra Chiemsee* (1868) til Wienermuseet, *Norsk kyst med fiskere* (1870) til Nationalgalleriet i Berlin.

En Nødhavn (1872), som vakte en så stor opsigt og indbragte ham den store guldmedalje på verdensudstillingen i Wien det følgende år, blev indkjøbt til Bremens museum, mens museet i Karlsruhe har valgt en stærkt varieret gjentagelse fra 1880 af det samme norske kystmotiv, det billede som er gjengit her (side 171).

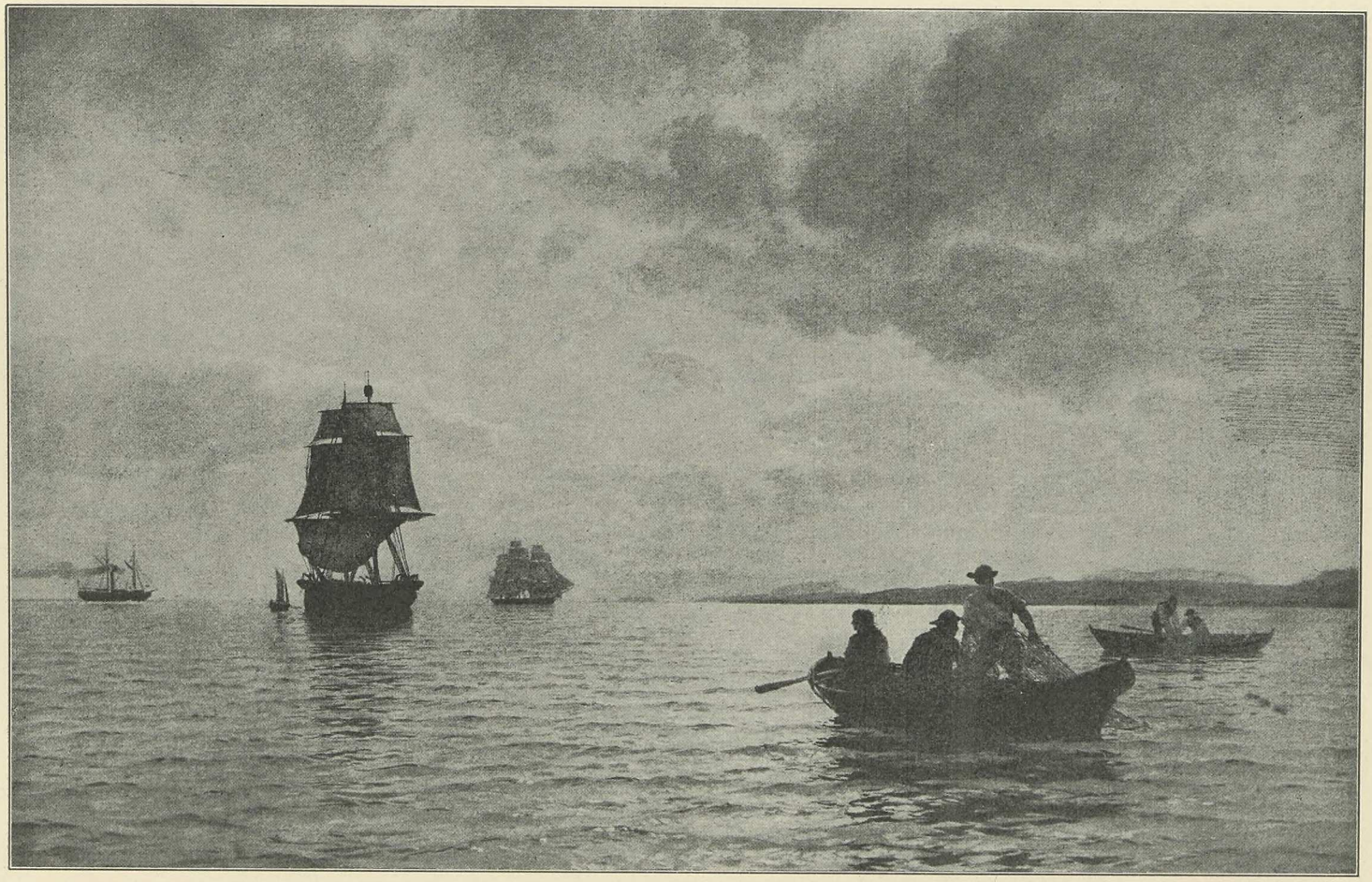
Men også som sjøens maler har jo Gude sin begrænsning. Stormens vælde og brændingens vilde drøn får han ikke rigtig til at tone i sine billeder. Der er over de oprørte elementer i Gudes billeder for meget af det, som Jul. Lange kalder »raseriets ynde«.[2]) Heller ikke har hans farve altid den kraft, som skal bruse os imøde fra skumsprøit og brænding. Et stort billede fra senere år i Trondhjem (1894) med motiv fra Østersjøen, som vælter sig brusende ind over Rügens strand, er en ligefrem uheldig repræsentant for Gudes kunst, stofløst og kridtet i farven.

Gudes bedste marinebilleder er undfanget en vakker sommerdag ude på *Kristianiafjorden.* En dag naar båden ligger og duver for en frisk formiddagsbris fra syd, som

---

[1]) Billedet vakte en så stor opsigt på udstillingen i Wien 1868, at det blev indkjøbt til Hofmuseum og gjorde ham til medlem af det østerrigske kunstakademi og til ridder af Franz-Josef-ordenen.

[2]) I en klar og fordomsfri vurdering af Gudes kunst i anledning af Gudes deltagelse i den store skandinaviske kunstudstilling i Kjøbenhavn 1872. Kritiken, som endnu er vel værd at læse, er optrykt i *Nutidskunst.* Kbh. 1873, side 387 ff.

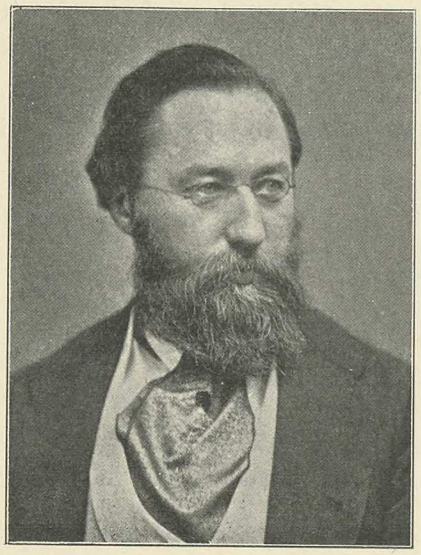


HANS GUDE

VINDSTILLE, fra Kristianiafjorden 1873.
Bergens Billedgalleri.

driver småsjøer i muntert trav indover fjorden. En dag med lyse godveirsskyer, som slører let for solskiven, men med glansen som en flod af smeltet sølv udover den vuggende flade. Længer ude kommer en brig for spændte seil imøde, brystende sin mørke silhouette mod den hvide solluft. Med Bærumsåsernes yndefulde linje klinger al denne skvulpende og glittrende rythme ud i det fjærne.

Af slige lyse og liflige billeder har Gude malt flere, varieret godveiret på sjøen fra morgenbris til middagskuling og til kveldens blanke vindstille. Snart med flot og lidt løs effekt, snart med kjærlig fordybelse i enkelthedernes uendelighed. — Just af disse for Gudes temperament så karakteristiske billeder er flere gode samlet i Norge: *Indløbet til Kristianiafjorden* (1873) i Bergens Billedgalleri, afbildet her, *Indseilingen til Kristiania* med Akershus i baggrunden (1874) i Kunstmuseet i Kristiania (godt gjengivet i radering af Joh. Nordhagen) samt flere andre fordelt udover i 70- og 80-årene, da han oftest slog sig ned for sommeren ved Kristianiafjorden, ved Drøbaksundet, i Sandefjord eller i Mossegnen.



HANS GUDE
efter fotografi fra 1873.

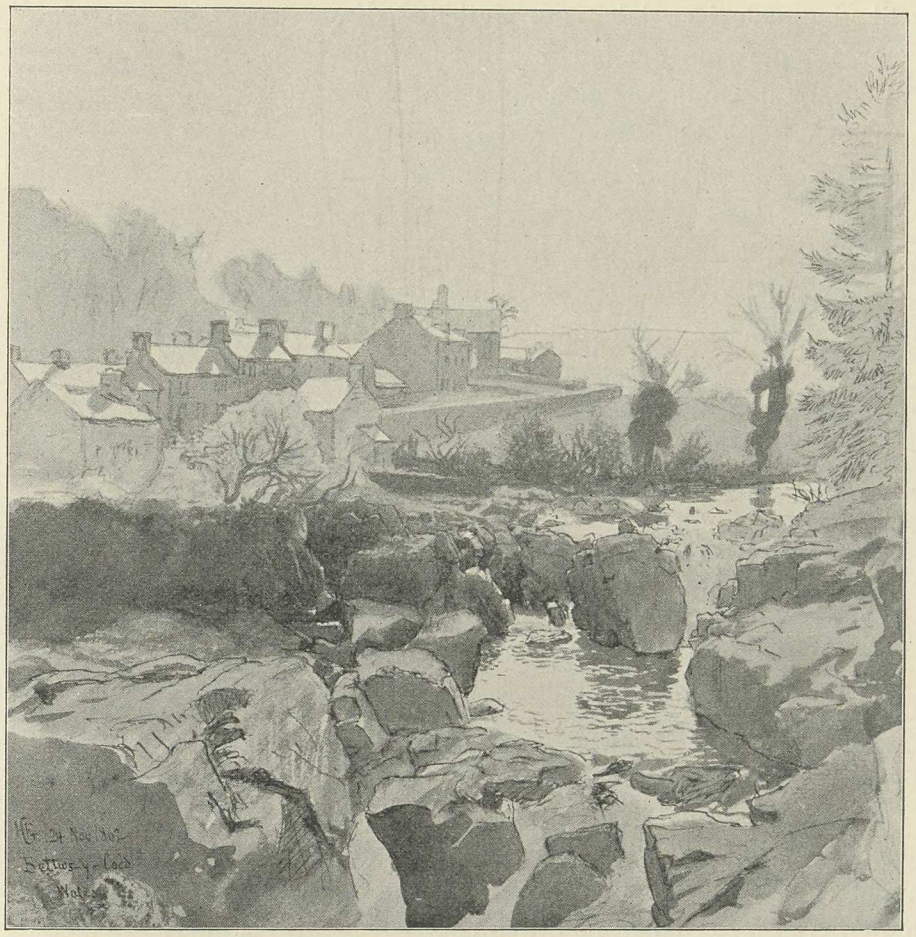
Mens Tidemand aldrig kunde komme sig helt løs fra Düsseldorf og kunstretningen der, arbeided Gude med det langt smidigere talent sig i tide ud af skolens manér, og under skiftende livsforhold og forskjellig påvirkning gjennemgik han en rigere udvikling end Tidemand.

Det var i 1862, at Gude, helt uventet for alle, frivillig opgav sin lærerstilling ved akademiet, solgte sit hus og forlod Düsseldorf for aldrig mere at vende tilbage dertil. Han reiste da med sin familie til *Wales* for at fæste bo i helt nye forhold.

Det var ikke så lidet, Gude opgav, af ydre fordel ved denne raske beslutning. Han sad nu som akademiprofessor med nylig fordoblet gage, hans kunstnernavn og hans sociale anseelse var år for år blevet stærkere befæstet i Tyskland. Ved siden af Andr. Achenbach regnedes Gude uden sammenligning for Düsseldorfs første landskabsmaler. Medaljerne, udnævnelserne og ordenstegnene begyndte at indfinde sig, og Gudes billeder søgtes, til voksende priser, både af kunstmuseer og af private, ikke bare i Tyskland, Østerrige og Skandinavien, men også i England og i Amerika. Alligevel opgav han det visse for det uvisse.

I sine »erindringer« nævner Gude en ydre foranledning til denne uventede beslutning:

»Landsmændenes Antal voxede Aar for Aar, og blandt dem var der Mange, som ikke vilde underkaste sig nogen Lærers Ledelse; det var behageligere at voxe vildt op; men de vilde gjerne baade af Tidemand og mig engang imellem høre en Dom, især rosende, og paa den Maade var det en idelig Renden omkring paa Atelierne. Naar jeg ved saadanne Leiligheder, hvor Meget skulde siges paa engang, maatte tage lidt



HANS GUDE

LANDSBYEN BETTW-Y-COED I WALES.
Tuschtegning fra 1862.

hvast i, saa blev det først et dulgt, senere aabenlyst Fiendskab. Især viste dette sig i den skandinaviske Forening. Jeg havde sat mig i Hovedet, at denne Forening skulde pleie den fædrelandske Aand i det fremmede Land og Alvoret i Anskuelsen og i Udøvelsen af vor Kunst, saa at vi ved et virkeligt Sammenhold kunde danne en nordisk Skole. Men der var altid saadanne Kamerater mellem os, som udlagde min Bestræbelse som et Tyranni fra min Side, som Hovmod o. s. v., saa der var idelige Rivninger i Foreningen.« Det kom endogså til ligefremme chikaner og offentlige anonyme angreb på Gudes person. Og da så på en generalforsamling i den skandinaviske forening pånyanklagen reistes mod Gude og Tidemand, »fordi det var umuligt for de Yngre at komme op og faa et Navn som Kunstner, da aldrig Nogen blev nævnt i den offentlige Diskussion uden bare Tidemand og Gude,« — syntes Gude det kunde være nok og tog

ordentlig til gjenmæle i en tale, som slutted: »Forresten er jeg for min Part kjed af Samlivet her, saadan som det har gestaltet sig i de senere Aar, og jeg reiser min Vei.«

Dertil kom, at Gude var nokså træt af den anstrængende lærergjerning, og vel også det, at en engelsk kunsthandler, som havde været bosat i Düsseldorf, forespeiled ham fordelene ved at bo i England og muligheden af at erobre et fast marked for sin kunst der.

Men dybere end disse grunde lå vistnok en anden grund. Skjønt han ikke ligefrem siger det selv, havde Gude som kunstner uden tvil begyndt at føle düsseldorferluften tung for brystet. Rundt omkring sig kunde han iagttage, hvorledes skolerutinen og den evindelige komponeren efter studier tærede på ægtheden selv hos malere med den bedste vilje til kunstnerisk redelighed.

Han har da åbenbart også indset det utilstrækkelige i det naturstudium, som med mere eller mindre heldigt resultat kunde foretages under en sommerreise på et par måneder. Ti ikke før var han kommet over til Wales, førend han slutted sig til den lille koloni af engelske friluftsmalere, som havde slået sig ned i landsbyen Bettw-y-Coed og omegn.[1]) Og i de to år, Gude opholdt sig i Wales, var han selv næsten helt og holdent friluftsmaler. En hel række af billeder blev færdigmalt ude i den fri luft eller med motivet direkte for øie i det lille studietelt, han førte med sig ud i marken. »Jeg var meget flittig, skriver han, sad ude hele Vinteren, som forresten ogsaa var saa mild, at jeg neppe risikerede Noget derved. Det var bare, naar det regnede for stridt, at jeg arbeidede i Atelieret. Ellers vandrede jeg hver Morgen op i »Høifjeldet«, som virkelig havde noget af det norske, om end alting var i mindre Forholde; ligesaa vildt og ensomt var det i alle Fald.«

»Og den fremmedartede, men sympathiske Natur fik mere og mere Tiltrækning for mig. Der var en eiendommelig malerisk Ynde, parret med Alvor og Tungsind, over dette Landskab, som det laa der Sommer som Vinter indhyllet i den fine sølvgraa Taageduft; Sol var en Sjeldenhed, og Formerne taalte heller ikke saadant Lys og saadan Klarhed, de kom da for nær og blev for smaa. Men midt i al denne Stilhed kunde der pludselig ryge op en Storm, som rystede vort Hus's tykke Graastensmure, en rigtig Atlanterhavsstorm, og da gjaldt det at komme ud til Holyhead, som jeg kunde naa paa nogle Timer. Engang lykkedes det mig ogsaa, førend Stormen var løiet af, at naa ud til det steile Forbjerg South Stack, og ved at lægge mig fladt ned kunde jeg forfølge de vældige Søer, hvordan de brød sig mod Klipperne og løste sig op i fraadende Skum.«

Også på anden måde har vistnok opholdet i Wales været til gavn for Gudes kunst.

[1]) Den samme som den store engelske landskabsmaler David Cox i 1844 havde opdaget, og som han vendte tilbage til næsten hver sommer til sin død i 1859.



HANS GUDE

EFEUBROEN. Motiv fra Hedr-Valley i Wales, 1864.
Kunstmuseet i Kristiania.



Marcus Grønvold. Hans Dahl. Eilif Peterssen. Nils Gude.
Smith-Hald. Gude.
Otto Sinding. Grimelund. Schøyen. Disen.

GUDE OG HANS ELEVER I KARLSRUHE.

Han mødte her på engelsk grund en høiere kunstnerisk ansvarsfølelse og respekt for naturen end den, som var rådende i Düsseldorf. Han fortæller således i sine erindringer om en engelsk landskabsmaler JOHN RAVEN, som bodde i samme landsby, hvorledes han holdt på i 2 år med at male på himlen på et landskab — en eiendommelig skyhimmel, som var oversået med et mylder af bittesmå gjennemskinnede cirrusskyer — og hvorledes han, da Gude reiste derfra, var færdig med $^2/_3$ af luften. Se, det var en anden måde at arbeide på end Achenbachs og de andre Düsseldorfer-virtuosers!

»Samtidig havde han et lidet Maleri i Arbeide, som forestillede en Æblegren i Blomst med en syngende Maaltrost mod blaa Foraarshimmel. Dette malte han paa

hver Vaar, saa længe Blomstringen stod paa, og det som allerede var færdigt, var fortryllende.« Det er düsseldorfermalerens første møde med den engelske præraffaelisme. Var end indtrykket forbigående, var det dog vistnok ikke uden betydning. Engang længe efter — i 1890 — da disse linjers forfatter besøgte Gude, talte han om, hvormeget en maler kunde lære af at læse Ruskin, som han selv med stort udbytte havde studeret.

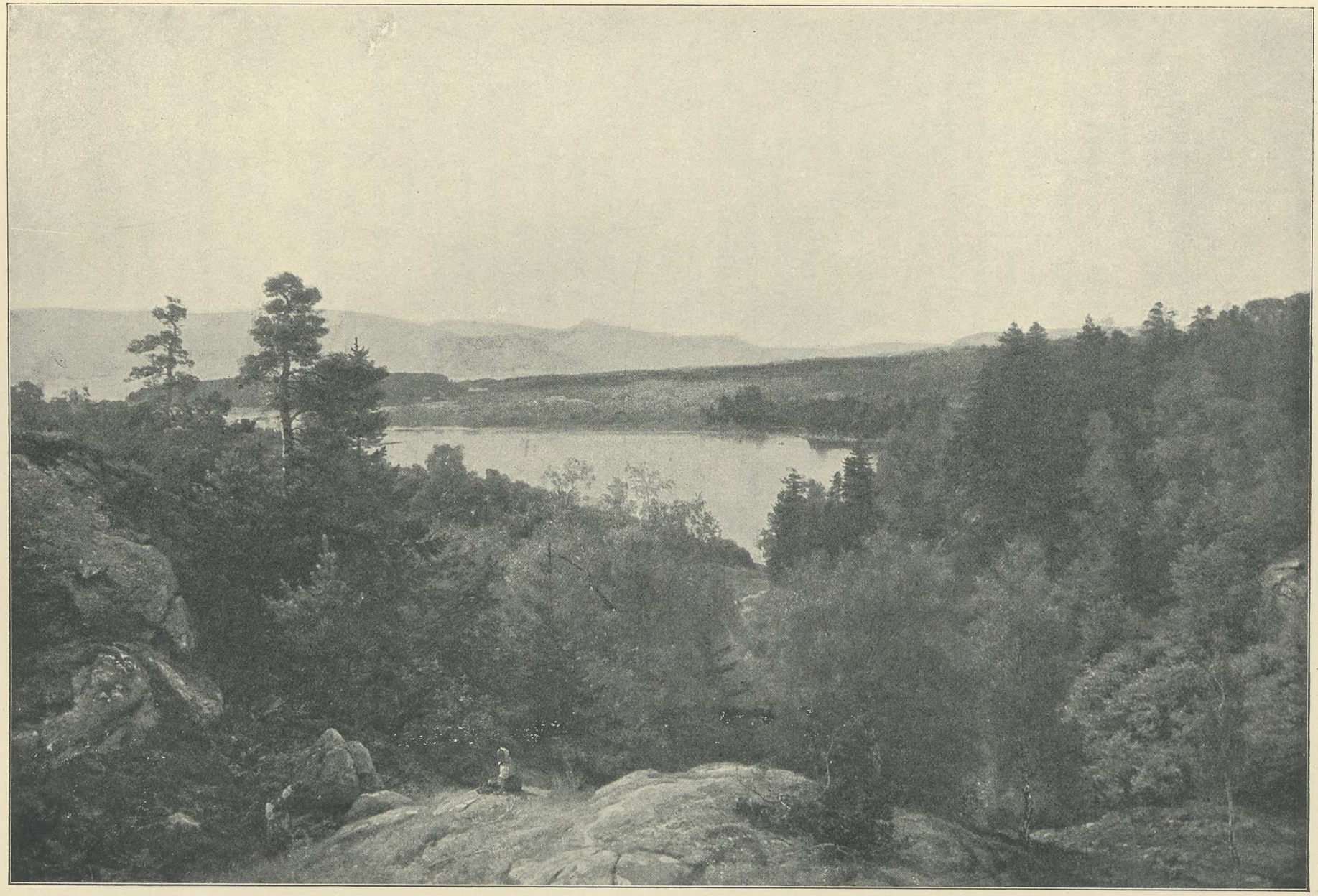
Kunstmuseet i Kristiania har i det lille billede *Efeubroen* med motiv fra Hledr Valley et henrivende lidet arbeide fra hans Wales-ophold, en sart og moden frugt af natursans og smag. Som en prøve på hans klare og lethændte tegnekunst afbildes en af hans tonede pentegninger fra denne tid; den viser den landsby, hvor Gude i disse 2 år bodde.

Men tiltrods for al flid og al ærlig stræben lykkedes det dog ikke Gude, således som han havde håbet det, at skaffe sine arbeider indpas i engelsk kunstliv. Han som andensteds havde havt ikke så få udstillingstriumfer, og som havde så mange senere tilgode, opleved, da han indsendte arbeider til udstillingen i *Royal Accademi* i London, to gange at få sine billeder refuseret. Dermed syntes veien til at gjøre lykke i England stængt for ham. Tilbage til Düsseldorf vilde han ikke, i Norge havde han et par gange før forgjæves søgt at existere. Sine opsparede penge havde han brugt op. Familien var blit forøget. Hvor vendte han sig hen?

Da hændte det en dag, mens han sad nede ved elven og malte på en studie med udoverhængende luerødt høstløv, at hans hustru kom ned til ham med et brev fra Tyskland. Brevet var fra Lessing, som meddeler, at gamle Schirmer var død og professoratet i landskabsmaleri ved akademiet i Karlsruhe ledigt — han spørger, om Gude vil overta stillingen.

Intet kunde komme mere beleiligt for Gude, som så fremtiden nokså mørk imøde. Og da han i 1864 kom til Karlsruhe, viste det sig, at det var storhertugens mening, at Gude ikke alene skulde overta professoratet i landskabsmaleri, men tillige omorganisere hele akademiet og bli dets egentlige leder. I hele 16 år stod Gude i denne stilling som akademiets formand, og hans betydeligste virksomhed som lærer falder i disse år.

»Mine landskabsatelierer var altid overfyldte, skriver han, i de 16 Aar, jeg var i Karlsruhe, og jeg fik da tilstrækkelig Anvendelse for den Lyst til at undervise, som jeg altid havde havt. Lidt efter lidt samledes der nemlig flere og flere Skandinaver, især Nordmænd paa Kunstskolen, og det var saa betydelige Talenter, at de gjorde Skolen den største Ære. Der var Chr. Krohg, Eilif Peterssen, Grønvold, Hans Dahl (Figurmalere), Finlænderne Kleineh, Munsterhjelm, Lindholm, Nordmændene Grimelund, Sinding, Joh. Nielsen, Carl Nielsen, Thaulow, Hansteen, Ulfsten, Disen,



HANS GUDE

ÅSTERUDTJERNET, 1878

Smith-Hald, Schøyen, en ganske kort Tid Kitty Kielland.« Af Gudes mange tyske elever nævner han selv fortrinsvis de bekjendte landskabsmalere Eugen Bracht og Kallmorgen.

Sommerreiserne hjem til Norge med den store familie blev nu mere besværlige og derfor sjeldnere. Men der gik dog nødig mere end 2, 3 år hen mellem hver gang Gude besøgte Norge. Fra nu af søgte han næsten altid til sydkysten og egnene ved Kristianiafjorden. Sommeren 1872 var han bl. a. på Lister, og det er studier fra denne reise, som ligger til grund for de store billeder (1880 og 1883), *Lynghede på Lister* og *Fra Lister,* som han malte langt senere, det sidste, et af Gudes mest gedigne værker, på slottet i Kristiania. Forøvrigt er det i disse Karlsruhe-år, at Gudes ypperste kystbilleder blev til.

I 1875 modtog Gude en kaldelse som professor ved Berlinerakademiet på endnu fordelagtigere vilkår end dem, han havde i Karlsruhe. Men da storhertugen overtalte ham til at bli, gav Gude afkald på tilbudet, en beslutning som blev feiret med en stor fest for ham af kunstnerne med storhertugen selv i spidsen.

De følgende år i Gudes liv er overflødig rige på medgang, på anerkjendelse og udmærkelse af alle slags.

I 1872 tog Gude del i den store nordiske udstilling i Kjøbenhavn med hele 14 billeder, ældre og nyere, som gjorde ham til medlem af det danske kunstakademi. I 1876 faldt den store guldmedalje på ham ved verdensudstillingen i Filadelfia. I 1878 blev han indvalgt i den internationale jury og udset til dens vicepræsident ved verdensudstillingen i Paris, blev belønnet og dekoreret. Og i de følgende år regner det med medaljer, udnævnelser, diplomer og ordener til den populære kunstner. Billeder af ham havner efterhånden i gallerierne i Stockholm og Kjøbenhavn, Amsterdam og Rotterdam, Dresden og Berlin, Stettin, Stuttgart, Breslau, Bonn, Leipzig og Karlsruhe.

Men opfordringerne fra Berlin gjentog sig, og tilslut kunde ikke Gude modstå de fristende tilbud. I 1880 ombytted han sin stilling i Karlsruhe med en professorpost i *Berlin.* Vilkårene var de aller bedste, lønnen meget anselig, forholdet til akademiet meget frit. Han fik et s. k. »mesteratelier« at lede med elever, som han beholdt ganske for sig selv og frit kunde ta og la gå, og atelieret blev henlagt til hans egen gård i Königin Augustastrasse. Her var Gudes faste bolig resten af hans levetid.

Blandt Gudes elever fra Berlinertiden var af norske malere Holter, Barth, Anker og Th. Holmboe.

I 1877 havde Gude gjort en studiereise til *Skotland,* som indbragte ham en rig høst særlig af akvareller og de fint og skjært tonede pentegninger, som var hans yndlingsmanér.

I 80-årene tilbragte Gude somrene mest på Østersøkysten, ved pommerske fisker-

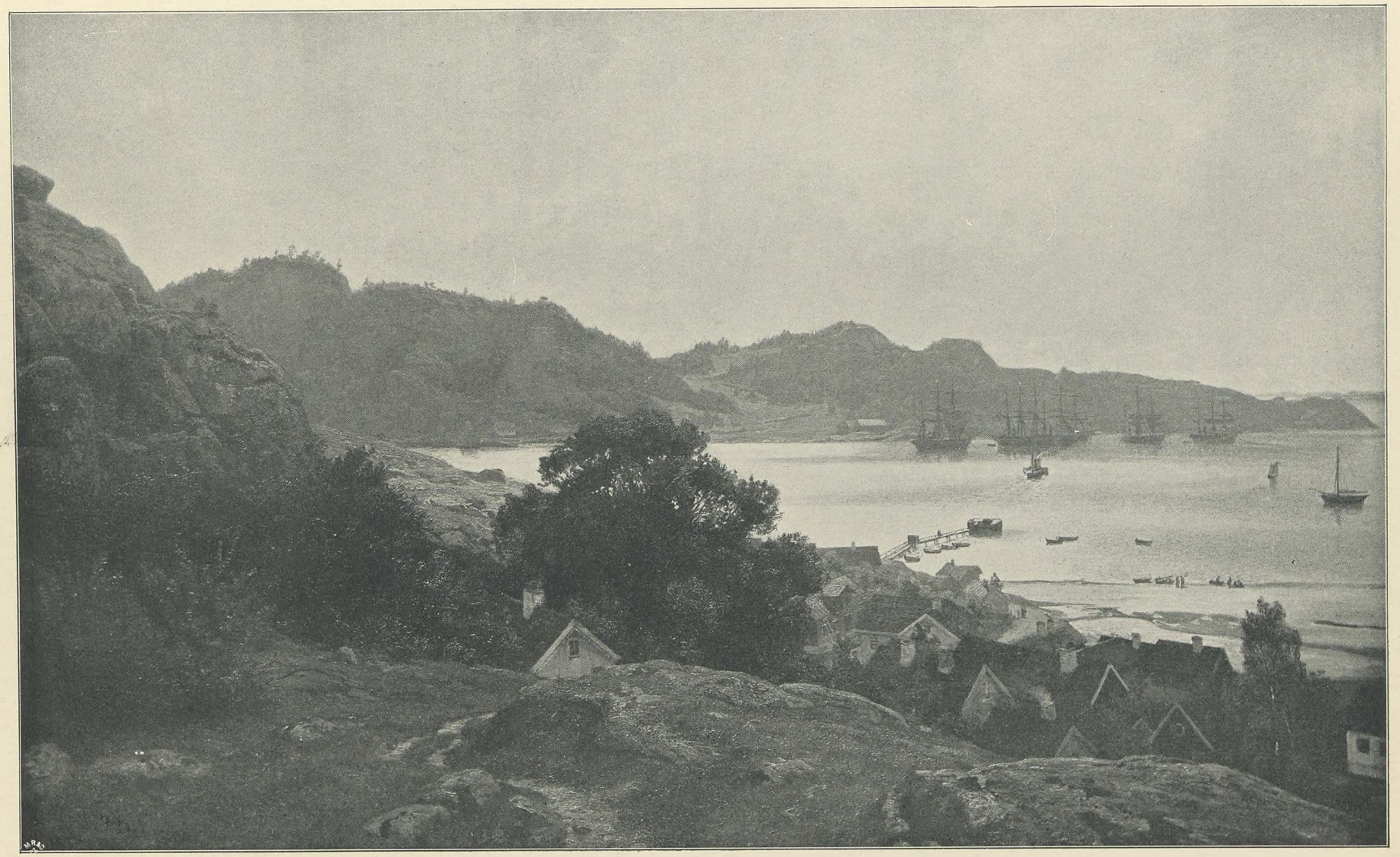
leier eller på Rügen. »Fiskerne bor sammen i Landsbyer, skriver han om denne egn, og den brede Strand foran disse med den rene lyse Sand er derfor fuld af Liv, naar alle Baadene, for det Meste samtidig, kommer seilende med de maleriske, barkede og røde Seil; de stævner lige op på Sanden, og Kvinder og Børn strømmer ned for at tage Fisken ud af Garnene. Det giver livlige, farverige Grupper mod en sommerlig Himmel og mod et skinnende Hav. De mørke Stemninger mod Høsten, med Havet i lange, hvidfraadende Brændinger med Uveirsluft over, kan dog være vel saa vakkert.« Gude fik her også med lethed fiskerfolket til at »stå« for sig, så billederne fra Rügens og Pommerns strande udmærker sig gjennemgående ved en fremtrædende og fortrinlig udført staffage — er halvveis figurbilleder.

Allerede i 1872 bemærkede Jul. Lange Gudes overordentlige evner for figurtegningen. »Ja, vi mindes — siger han i »Nutidskunst« — neppe at have seet en Landskabsmaler, som havde mere Talent for Staffagen end netop Gude — Gud ved, om der ikke har stukket Muligheden for en betydelig Genremaler i ham! Gudes staffage bliver maaskee en Gang imellem lidt vel »sød«, men altid beundringsværdig.«

I senere år, særlig i 80-årene og begyndelsen af 90-årene, kom denne evne til endnu fyldigere udfoldelse i Gudes kunst. De betydeligste af disse billeder *Fiskere på Rügen* (1883) og *På Kysten af Rügen* (1885) er kommet til Breslauermuseet og Dresdenergalleriet.

Fra 1887 begynder igjen de regelmæssige studiereiser hjem til Norge. Han maler skog og skjærgård på Hankø tre år i rad (1888—90), mens store bestillinger af en rigmand i Melbourne et følgende år førte ham tilbage til fjord og fjeld i Sogn, hans ungdoms studiefelt, og til Moldefjordens pompøse scenerier.

Men fra 1893 fandt Gude på gården Fæste ved Moss et tilholdsted, som hvert år lokkede ham tilbage til den milde og lune natur, han alt fra guttedagene var fortrolig med. »Fra denne Strand, skriver han i 1897, ser jeg nu hver Dag nye Billeder, enten med sommerlige Skyer svævende over en stille eller let kruset Havflade, eller med Storm og Uveir og hvide Brændinger om Strandens Stene, eller glødende Solnedgange med Speil paa bløde Dønninger, i stadig Afvexling og saa pas megen Gjentagelse, som er nødvendig for at faa det fæstet i Hukommelsen.« Her fra Jeløen til Bolærne med Hortenlandet i det fjærne fandt Gude sin alderdoms studiefelt, her vedblev han til sine sidste år at høste ind af sommerens naturliv for vinterarbeidet i Königin Augustastrasse. Og selv om ikke disse hans alderdoms arbeider altid vidner om, at hans kunstneriske kraft var lige usvækket, føler man dog, hvor denne lune og jevne natur lå hans begavelse nær.



HANS GUDE

SANDEFJORD, 1880.

Det er med rette blit fremhævet af hans biograf,[1]) hvorledes Gudes kunst i naturlig selvudvikling har gjort kunstbevægelsen med fra romantik til realisme, fra mere subjektivt stemningsmaleri til mere objektiv naturskildring. Og betegnende for denne udviklingsgang er *motivvalget* for hans norske billeder. I de ældre af dem er motiverne fortrinsvis hentet fra det ødslige høifjeld og fra Vestlandets imponerende natur med de stærke modsætninger. I senere år derimod var det oftest Østlandets lunere fjorde og kyststrøg, den mere fordringsløse natur, som med al sin intime nuancerigdom fængsled ham.

Motiverne for hans billeder blev efterhånden snevrere. Fra høifjeldsvidden til Smålenenes agerland og Jarlsbergs lunde, fra den stormfulde havkyst til skjærgården, til de blanke viker og bugter af Kristianiafjorden, fra høilandet i Wales og Skotlands tågede bjergegne til Rügens flade sandstrand med de lange blanke dønninger — det er veie, som Gudes kunst har tilbagelagt.

Det er vel ikke tvilsomt, at Gude ad disse veie mere og mere nådde ind til sin egen natur, som var mild og blid og havde størst sans for det elskelige. Hans kunst står langt borte fra det, som vi forestiller os ved begrebet det *monumentale*. Hans form er kun sjelden — som i *Høifjeldsbilledet* i Kunstmuseet — stor, aldrig streng. I det meste, han har gjort, er der en smagfuld omhu i behandlingen. Bare nu og da, i hans kunstneriske svaghedsperiode, kan behandlingen forfalde til løs form og altfor letkjøbt farveeffekt.

Overhodet var Gude en større tegner, end han var kolorist. Men farveholdningen i hans gamle og nyere billeder er meget forskjellig. Som hans samtids malerkunst i det hele tat koloristisk arbeided sig fra mørke høiere og høiere op i lys, så stræbte også Gude i sin senere produktion efter at bringe mere friluftsvirkning ind i billederne gjennem lysere og koldere farver. Men enten det var en medfødt spagfærdighed eller hvad det var, som afholdt ham fra at ta de sidste konsekvenser af denne udviklingsgang, — hans billeder vandt ikke på moderniseringen. I Gudes bedste billeder fra ungdommen og især fra hans midtre tid er tonen ubetinget skjønnere, rigere og gemyt-

[1]) Prof. dr. L. Dietrichson i indledningen til Gudes livserindringer.

fuldere. Nogle af de gamle billeder som *Brudefærden* er overkolorerede, brogede og blankstrøgne.[1]) Men i de bedste af dem som f. eks. *Hvile ved bækken* kan farven ha en deilig gylden dybde. Først i senere billeder, især fra Berlinertiden, råder der ofte en tør, hvidladen tone, som *skal* være »sølvern«, men som oftere virker mager. Undertiden klinger heller ikke lokalfarverne rent sammen, og en svaghed spores for at »live op« i ellers godt og fint stemte landskaber med en altfor broget påklædt staffage, som ikke falder ind i tonen.

Bedst som kolorist er kanske Gude i de farvelagte tegninger og de let tonede akvareller. Han havde som oljemaler en lidt kjedelig og ensformig penselføring — strøget var mat; derfor nådde han heller ikke fuld stoflighed i virkningen. Men med stor naturlighed og lethed betjener han sig af den gjennemsigtige vandfarve og pen-konturen i forening til på sin ligefremme og indtagende vis at fortælle os om de mangfoldige yndige små kroger og hjørner, han opdaged ude i den natur, hvor han lige til sin høie alderdom færdedes, færm og rørig.

Det var denne sjeldne evne til at bli fortrolig med naturen, som var Gudes styrke. Han hører til dem, som har let for at komme på en god fod med alle, også med naturen. For hans godslige ligefremhed åbned alt sig. Der findes ikke stænk af mystik, ikke skygge af angst i hans naturskildring, selv ikke hvor den er dybt alvorlig, som i *Høifjeldsbilledet*. Hans modpol i norsk kunst er Edv. Munch. Altid er han jevn og sund og med stærkest sans for det venlige, det behagelige, lige ned til det koselige. Og han har denne lette og ligefremme, men ligefuldt graciøse, overordentlig indtagende måde at meddele sig på. Gjennem den får ogsaa det ubetydelige værd i hans kunst. Han er en *vindende* kunstner.

»Jeg for min Del — skriver han selv — er nemlig i høi Grad modtagelig for Alt, hvad det Naturliv, som omgiver mig, bringer Dag for Dag, og kan ikke modstaa Trangen til at fremstille det Ubetydelige, der netop byder sig *idag*, naar jeg kanske helst burde holdt mig til det Betydeligere, jeg saa *igaar*. Derfor har jeg ogsaa en Mængde Studier, som kanske bedre kunde have været ugjorte; jeg burde have samlet mine Evner til at frembringe *„non multa, sed multum“*.

Der er en afvæbnende beskedenhed i en sådan udtalelse af den rigt begavede og frodig skabende kunstner, som enhver norsk skylder taknemmelighed, fordi han har indvundet for vor kunstbevidsthed store strækninger af vort land. Men der ligger ikke liden sandhed i denne selvkritik.

Gude hører ikke til de dybe, intense bund-originale kunstnernaturer. Men han hører til de lykkeligste og bedst udrustede. Han er Aladdin i norsk kunst, om norsk

[1]) »I Totalvirkningen af Gudes Malerier er der hyppig Noget, som minder mere om smukke Farvetryk end om den Virkning, man venter og forlanger af et Oljemaleri« (Jul. Lange, Nutidskunst).



HANS GUDE

FISKERE VED DEN NORSKE KYST, 1883.

kunst har nogen Aladdin. Han var nok en stor arbeider, men arbeidet synes aldrig at ha voldt ham besvær, har aldrig smertet. Ynden var hans naturlige yttringsform. Udvalg, moderation, frygt for al yderlighed præger alt, hvad han har gjort. Tiltrods for det, han selv siger, om sin store modtagelighed, havde han netop den selvbegrænsningens evne, som er betingelse for ynde, og hvis borgerlige navn er *takt*.

I sit lange liv, så rigt på reiser, har Gude aldrig sat sin fod i Italien. Det er, som han har følt en instinktmæssig frygt for at komme til at tabe fodfæste, når han stod ansigt til ansigt med den storskårne stilkunst, som allevegne møder én i det land. Hans kunst havde som en skytsånd i taktfølelsen, i den sikkre fornemmelse af, hvor hans evners grænser lå. Alt hvad der kunde gjøre skår i egen ligevægt og harmoni, skyed han.

Derfor skyed han også den impressionisme, som han i sine senere år så brede sig fra den franske malerkunst og opflamme den unge norske malerslægt til ny bedrift. Han stod ganske udeltagende og åbenbart lidet velsindet overfor denne »nye retning«. Og alt, hvad han på sin besindige måde siger om den, viser, at han også stod uden forståelse for det, som var den store revolution i det nittende århundredes malerkunst.

Det var jo ikke til at undgå, at denne 80-årenes ungdom med så ganske andre kunstneriske idealer måtte føle sig i opposition til Gude. Men det var en overdreven følelse af tilsidesættelse, som i en længere årrække holdt ham borte fra de udstillinger, hvor den kraftig opblomstrende unge norske kunst i disse år foldede sig ud.

Ifald Gude — som han vistnok gjorde — regnede sin egen alderdoms produktion for at være lige god naturalisme som de bedste af naturalisternes, tog han afgjort feil. De *havde* sprængt og *vilde* sprænge hans kunstforms grænser. Men når han tillige i deres opposition så lutter uvilje og endog ringeagt for, hvad han selv havde frembragt og endnu evnede at frembringe, var det en indbildning. Og han havde gjort bedre i ikke i ydre henseende at skille lag med den unge norske kunst.

Ti i virkeligheden var og er Gudes kunst agtet og skattet ikke bare af de generationer, som stod hans egen nær, men også blandt de yngre og yngste slægtled var den gamle mester og hans kunst omfattet med høiagtelse og ærbødighed og en oprigtigere sympathi, end han selv aned.

Gudes begavelse som *lærer* er almindelig erkjendt at ha været ganske overordentlig, og på alle de tre steder, hvor han har virket, har han været omringet af en talrig elevskare, såvel af tyske som af norske og andre skandinaver. Gude selv anslog antallet af sine elever til ca. 250.

Alle de norske landskabsmalere, som trådte frem i 40-årene og var hans samtidige, har havt Gude til lærer, undtagen Eckersberg, som dog ligefuldt stod under hans

påvirkning. Og af de yngre slægtled lige op til 80-årene søgte, som de tidligere nævnte navne viser, næsten alle til Gudes malerstuer.

Det var først under indflydelse af den franske impressionisme, som var Gudes kunst ganske modsat, at de unge landskabsmalere mod 70-årenes udgang søgte over til Paris og foretrak de frie studier og privatatelierne der fremfor Gudes akademiundervisning. Men den indflydelse, Gude som lærer har øvet på norsk kunst, er ligefuldt så stor og så langvarig, at selv om han personlig intet betød som kunstner, vilde han ha en plads i norsk kunsthistorie som lærer og indflydelsesrig karakter. Thi foruden hans store dygtighed og iver lærte hans elever også at skatte hans noble sindelag og hjærtelige elskværdighed.

Et centrum for landsmænd var Gudes hus, hvor han så bodde i udlandet. Men særlig efterat de var flyttet til Berlin, var Hans og Betsy Gudes hjem det gjæstfrie, det muntre og musikalsk belivede samlingssted i den store by for norske kunstnere af alle slags og for andre, som kom til Berlin for kunstens skyld.

Særlig de intime kvartetaftener glemmer man ikke, når den gamle mester hengav sig i samspillet med fremragende tyske musikdyrkere af hans omgangskreds, og stuerne fyldtes med Mozartsk eller Haydnsk vellyd. Da stod det klart for én, hvor rythmisk hans egen kunst har været, hvor fuld af velklang og ynde.

Hvor enstemmig glæden og stoltheden over den berømte landsmand var, kom i 1895 overbevisende til orde, da Gude feired sin 70-årige fødselsdag og var gjenstand for den varmeste hyldest af folk og konge, af presse og kunstfæller. Og ikke mindre fælles var følelsen af tab og tomhed efter ham nu, da Gude den 18de august 1903 døde i Berlin i sit 79de år.

Hans Gudes askeurne er sænket i norsk jord på Vor Frelsers gravlund i hans fødeby.



August Bournonville

Efter lithografi af Bd. Hoefling.



AUGUST CAPPELEN

UDDØENDE URSKOV, 1852.
Kunstmuseet i Kristiania.

Blandt de mange norske elever, som GUDE har havt, har ingen eiet et mere personlig præget og rigere talent, heller ingen været nærmere ved at bli en europæisk berømt maler end CAPPELEN. Men efter 6 års uafbrudt stigende udvikling blev dette kunstnerliv, som lovede det største, afbrudt af døden.

HERMAN AUGUST CAPPELEN er født i Skien 1ste mai 1827.

Som student gjorde han GUDES bekjendtskab, og bestemt på at bli maler fulgte han ham først på studiereise i Norge og siden — høsten 1846 — til Düsseldorf.

Her blev han SCHIRMERS elev og en meget villigere tilhører, end Gude havde været, til sin lærers udviklinger om kompositionens almagt i malerkunsten. Uden tvil har også Schirmer, som selv stræbte efter de dunkle, mættede toner i sin kolorit, vakt Cappelens sans for den dybe og funklende farve. Men ind i de POUSSINSKE klassiske lunde og til CLAUDES middelhavstrand lykkedes det ikke at lokke den unge nordmand.

Heller ikke Cappelen blev nogen varig tilhænger af Schirmers klassikerretning. Tvertimod var det netop den nordiske *romantik,* som gav hans kunst det brede vingepar, der bar ind i skogens dyb, ud på høislettens vidder. Og det var da, Cappelens egne rige evne som kolorist kom til udfoldelse.

Af alle norske landskabsmalere er Cappelen den mest udprægede lyriker, og hans »digtart« er den *romantiske natursymbolik.*

Også en maler som Fearnley var en bevidst digtende maler. *Labrofos* er en romantisk digtet naturskildring snarere end et portræt af et stykke natur. Men det er ikke lyrik, dertil er motivet for episk og billedet er bredt fortalt. For en kunstner som Fearnley, som for næsten alle malere på hans tid, var og blev formen, linjen malerkunstens virkelige tungemål, som intet stemningsudbrud turde sprænge, som ingen farvemusik kunde erstatte.

Cappelens naturromantik er meget forskjellig fra Fearnleys. Den er langt mere »tysk«, dunkel og lummer og ureguleret af virkeligheden. Fearnley virker i forhold til Cappelen næsten »engelsk« kjølig og klar — for at bruge et par konventionelle begreber til at betegne forskjellen med.

Cappelen var først og fremst kolorist. Hans kunst er i de større, udførte billeder snarere en fri farve-improvisation over et natur-thema end en malerisk skildring af den virkelige natur. Og denne improvisation er oftest af pathetisk, stundom lidt deklamatorisk karakter. Hans billeder er kompositioner, som i nokså liden grad synes at støtte sig direkte på naturstudier, endskjønt der, som vi skal se, ikke mangled ham sådanne at bygge på. Naturen er for ham et medium og kunsten et stemningsudbrud. Det er sine egne følelser, han afmaler i sine landskaber, egen følelse af ro eller oprør, af klarhed eller oprevethed, af ensomhed, fred, evighed — mere end naturen selv i dens udbrud af oprør eller dens fred og hvile.

Strengt taget er jo alle de stemninger, vi ser i naturen, personlige stemninger, som vi overfører på den fysiske verden, der omgir os. Men disse stemninger er jo igjen resultatet af et vekselspil mellem en objektivitet og et gemyt, og der er en stor gradsforskjel i den vågenhed, hvormed vi opfatter den ydre verden, og i den villighed, hvormed vi lar den virke på os.

Cappelen var en subjektiv kunstner, en drømmer. Han havde tilegnet sig den romantiske æsthetiks anskuelse om fantasiens fulde suverænitet overfor den ydre virkelighed.

Uddøende urskov heder et billede i Kunstmuseet, det mest romantiske billede i norsk kunst:

Mægtige klippeblokker, som gletscherne har ført hid i tidernes morgen, væltede kjæmpefuruer, i hvis krone orkaner har raset, fjeldbækken som ved vårflom har revet



AUGUST CAPPELEN

SKOVTJERN, 1852. Motiv fra Nedre Telemarken.
Kunstmuseet i Kristiania.

jorden op og blottet århundreder gamle rødder, den morkne stamme, som lynet engang splintrede og lammede i dens rod, den frodige mose, som ingen menneskelig fod har betrådt, den rådne jord, hvor ikke engang sumpplanten kan vokse — men over al denne afdøde og dømte natur aftenhimlens stille gyldne klarhed! — hvad er det hele andet end en engang følt dødsstemning hos kunstneren, som her har tat synlig form?

Eller det andet billede af Cappelen i Kunstmuseet, hvortil motivet angivelig skal være hentet fra Telemarken, fra den egn, hvor kunstnerens far bodde:

Furumoens stilhed, tjernets blanke sorte speil mellem overmoset fjeld og ældede stammer, de blånende åsers fjerndrag og himlens høie klarhed — et par gjeder og en sæterjentes puslen omkring i stilheden — er det andet end et malerisk udtryk for en sindets hvilestund, en stemning som er sår af ensomhed, men mygnes af blide, vage længsler?

Begge billeder er malt i 1852, i det rastløse produktionsår, Cappelen havde lige før sin død, og det ene af dem, *Uddøende urskov,* nådde han ikke at fuldføre. Fra det samme år er også det tredje af Cappelens billeder i Kunstmuseet. De to andre er indbyrdes nokså forskjellige billeder i stemning og i farvevirkning, men dette er igjen meget forskjelligt fra dem begge. Det er det norskeste billede af de tre, skjønt det er malt i en pragtfuld fløilsdyb kolorit, som virker fremmed for vor tids syn på tonen i norsk landskab.

Det er et mørkt *skoglandskab* inde fra dybet af Norge. Storskoget fjeld med tyngsel af skodde og knap himmel over åbner sig for et elveløb i vårflom. I det mosede ulænde langs fjeldelven, mellem aflagrede kjæmpeblokker og rådnende vindfald står endnu et par storfuruer igjen med afknækket top og afkvistet stamme. Den røde tannede stok stikker af mod det svarte skogdyb, og trodsig løfter den en liden skrumpen rest af en krone, som står ud til den ene side og ligner et kort kvindehår, som vaier for en nordenvind uden ophør. Men fremme i billedet skummer elvestryget bredt imøde og bryder den sorte stilhed med sin hvide larm. Der er nogle små mennesker i denne store natur, nogle tømmerfløtere, som arbeider med at løsne stokker, som har fæstnet i løbet. Men lidet ænser man disse små menneskemyrer og deres slid ude i det kolde vårvand. De svinder bort mellem de tilmosede kampestene, de overdøves af fjeldelvens brus og overrages mangfoldig af kjæmpefuruerne og den storskogede ås. De er bare til for at øge vildheden og ensomheden og magten i den natur, som fra billedet slår imøde med furulugt og skodde og væte fra elvens isvand.

Men denne natur er ikke set i umiddelbar naivitet, men digtet og sammenbygget under en stor pathetisk stemning. Den er som en malet gjenklang af den Schellingske naturmystik. Og denne dybstemte, glansfulde kolorit af yppigt grønt og saftigt brunt og fløilssort sammen med det rømmegule, fedt perlende hvide — den er ikke grodd

ligetil frem af et naturmotiv. I fantasilivet har den sin rod, og i atelierets drivhusluft har den fået denne overmodenhed, denne egne usunde saftighed og fylde. Hvilke fortrin den ellers kan ha — den er uden sand *valør*. Ti for farvernes pragts skyld er mellemtonerne stemt ned og reflekserne undertrykt i dybderne.

Men ved siden af denne *digtede* natur har Cappelen helt direkte *malet* naturen i en stor samling af *friluftstudier* fra Norge (i Kunstmuseet).

Her er Cappelen en ganske anden. Der meddeler sig gjennem disse studier en uvilkårlig og oprindelig naturfølelse, så frisk og intim som hos en gammel jæger og skogvandrer.

Som Cappelens billeder har noget af det Welhavenske tungsind, men dybere, mørkere, har hans naturstudier noget af de Asbjørnsenske naturskildringers friske jordlugt. Han er her blot og bar maler, og en maler, som har glemt sin kompositionskunst og forsmået atelierpalettens pragtfarver. Noget går der jo igjen af den konventionelle düsseldorfertone i farven; men maleren attrår intet andet end at gjøre sig til naturens fortrolige, gribe dens små hemmeligheder, afskrive dens form og aflure dens farve nogle af de uendelige overgange.

Næsten alle disse studier fremstiller løsrevne brudstykker og enkeltting i naturen i deres tilfældige forekomst: et blik mellem stammerne ind i skogmørket, en enkelt vrang og vreden furu, en mosgrodd sten, en kulp i bækken, en råtten, vindfalden stamme.

De er frit og bredt malt, disse studier, med den samme saftige pensel som billederne, men i en beskednere og ægtere kolorit, som intet har med düsseldorferskolens farvepraleri at gjøre.

Vel kan ikke denne studiekunst malerisk måle sig med Dahls. I koloritens friskhed er Dahls studiekunst uovertruffet i norsk maleri — denne kolorit, som er let og fin og oplivende som duften af nyslået hø! Cappelens studier er tyngre, mørkere. Men de viser en melankolikers ømhed for de små ting. Dahls studier har store og høie himler, er ofte næsten bare himmel. Cappelens studier er ligesom alle malt i det grønne tusmørke under trækroner. Det er en kunst, som skyr landeveien og gjerne mister stien, forvilder sig i ulændet. En lidenskabelig trang driver den til at trænge ind i naturen og ligesom fornemme dens puls, ane dens mening. Der er et hjærte i denne kunst, som slår stærkest, når det er ganske alene. Selv erindrer jeg fra min barndom, da endnu ikke Nationalgalleriet eied noget af naturalisternes friluftsmaleri, hvilket dybt indtryk af sandhed og ægthed disse studier gjorde på mig.

Det er kanske betænkeligt at opstille formodninger om et afbrudt kunstnerlivs ubeskrevne bane. Men det ligger nær at tænke sig, at dobbeltheden i Cappelens kunstnernatur, fantasten og naturdyrkeren, under en fortsat udvikling vilde ha kunnet smelte



AUGUST CAPPELEN

SKOGLANDSKAB, 1852.
Kunstmuseet i Kristiania.



AUGUST CAPPELEN

STUDIE.
Kunstmuseet i Kristiania.

inderligere sammen og frembragt en kunst, som var af én støbning. I renere luft end i düsseldorferatelierets vilde Cappelen ha kunnet bli en større gjennembrudsmand, end han blev, til et nyt og sandere natursyn. Sæt at han havde levet i CONSTABLES og TURNERS land! Der mangled ham i alle fald ikke fantasi og gemyt, og hans hånd var det villigste redskab. Han var 25 år, da han døde, og forlængst en moden kunstner.

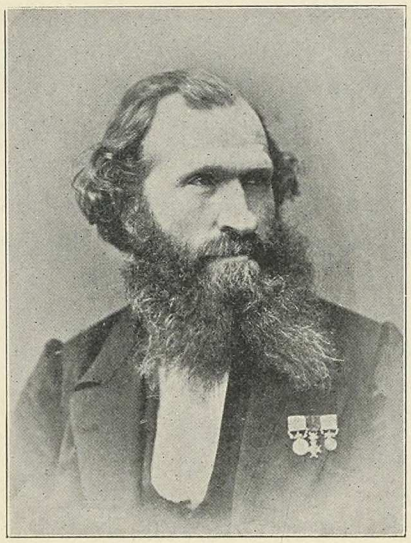
Om Cappelens ydre liv er der lidet at berette. Der er offentliggjort nogle temmelig intetsigende breve fra ham, hvis fruentimmeragtige tone står i nokså stærk modsætning til hans kunst, som selv om den var sensibel, dog havde en bravour og en pathos, som ingen anden norsk maler har havt.[1])

Som allerede nævnt var GUDE hans lærer ved siden af og efter SCHIRMER.

Ganske tidlig gjorde Cappelens kunst — kanske ikke netop ved sine bedste egenskaber — en ualmindelig lykke. Da han efter 6 års rastløs produktion, overanspændt og overarbeidet døde i Düsseldorf den 8de juli 1852, havde Cappelen ikke bare erhvervet sig et europæisk marked, men han var godt på vei til at bli en europæisk berømt maler. Men hans svære fantasivirksomhed og arbeidsiver forlangte et solidere stof end hans svage legeme. Han forbrændte for hurtigt.

---

[1]) Brevene er offentliggjort af Dr. AUBERT i »Verdens Gang« i 1900.



JOHAN FREDRIK ECKERSBERG.

For det syn, som først langt senere, i 80-årene, trængte igjennem blandt norske kunstnere og førte til deres tilbagevenden til landet — at *først på norsk grund kunde deres skildringer af norsk natur og folkeliv få den fulde vederhæftighed* — for det syn står Eckersberg som den første bevidste og gjennemførte repræsentant.

Allerede Dahl havde tænkt så. I hans ungdom havde det også været hans »faste Forsæt at tye tilbage til Fødelandet«. Men man behøver ikke at kjende meget til norsk kulturliv på Dahls tid for at forstå, hvorfor dette forsæt måtte opgives, og valget kunde ikke være tvilsomt, når det stod mellem en professorstilling ved akademiet i en stor tysk kunstby og en håbløs kamp for eksistensen hjemme i Norge.

Alligevel var følelsen af, at det var det eneste rigtige som norsk landskabsmaler at bo i Norge, så varig hos Dahl og hans tro på mulighederne for det så stærk, at han i 1835 på det mest indtrængende råder sin elev Fearnley til at vove forsøget.

Og Fearnley svarer ham i 1836 fra Kristiania: »Deres Ønske at jeg engang skulde slaae fast Fod i Norge har vist bestandig voret ogsaa mit inderligste Ønske; men jo mere jeg tænker derpaa, jo flere Betænkeligheder opstaaer der ogsaa hos mig — saa at jeg endnu ikke kan fatte nogen Beslutning, maaskee jeg til næste Aar kan blive mere enig med mig selv.« Men hvor meget end Fearnleys »Hjærte hænger ved den fædrelandske Natur«, ser vi ham dog forlade landet igjen og slå sig ned i München, og kort derefter er han død.

For Dahl, som jo dengang var for gammel til selv at flytte hjem og ta op en eksistenskamp, som dermed måtte følge, var det åbenbart en skuffelse, at Fearnley ikke kom til at gjøre det. Han kan ikke glemme det, selv efter hans død, og i et brev

om »den herlige Fearnley« skriver han i 1843: »Det var Skade, at Fearnley forlod Norge — og vilde som de fleste tilveiebringe noget, der vel skulde være Norge, men var det ei ganske — thi saa er de fleste af dette Slags Malerier en Kamp mellem Nord og Syd — og snart bliver det maaske . . . en Kamp imellem Konst og Natur, hvor begge bliver paa Pladsen.« Derfor råder han også Nationalgalleriets bestyrelse indtrængende til at kjøbe et par af Fearnleys studier: »Thi her gav han sig selv, som han var og følte Naturen, naar han havde den for sig«.[1])

Dahls anden elev, Frich, havde jo virkelig tat skridtet og slåt sig ned i Kristiania, men vel kanske mere bestemt af tilfældige ydre omstændigheder end drevet af en naturalists overbevisning. I ethvert fald blev ikke resultatet af Frichs hjemvenden den skjærpelse i naturstudiet, som Dahl håbed på hos en hjemmeboende norsk maler. Hjemmefra fulgte han den fremmede modestrøm og gik düsseldorferkunstens veie.

Senere har vi i 1841 set Tidemand og i 1848 både ham og Gude og flere andre vende hjem med de bedste forsætter om at bli i landet og male landet. Men endnu fandt de forholdene for trange.

Den eneste af de kunstnere, som havde følt sig løftet af kristianiapublikumets kunstnerbegeistring i 1849 og derpå i 1850 oplevet atterslaget til interesseløshed og sløvhed, men alligevel havde bestemt sig til at sætte hårdt imod hårdt og bli hjemme, var Eckersberg.

Johan Fredrik Eckersberg blev født i Drammen 16de juli 1822.

Han var altså omtrent jævnaldrende med Cappelen. Men man tror allerede at se det på ansigterne — Cappelens og Eckersbergs — at de var modsatte naturer. Den enes bløde, sensible nervemenneske-ansigt og den andens grovbyggede, lidt trangpandede, men viljefaste og trohjærtede karakterhode.

Og modsatte var de da også i sin kunst. Så vist som Cappelen er den mest udprægede romantiker af norske malere, så vist er Eckersberg en realist og egentlig den første helt afgjorte realist i norsk malerkunst.

Eckersberg var en kjøbmands søn og selv bestemt for handelen. I 16-årsalderen blev han sendt til Edam for at lære det hollandske sprog til handelsbrug. Men tilfældet vilde, at en velvillig mand tog ham med på en tur til Amsterdam. Og det, han her for første gang så af virkelig malerkunst — i det gamle museum Trippenhuys — greb ham så stærkt, at han straks kom på det rene med, at det var malerkunst og ikke sprog, han havde brug for at lære af hollænderne. Men han havde bare netop begyndt at forsøge sig i denne kunst, da hans far kaldte ham hjem igjen, i 1841. I Kristiania fik han så ansættelse i en agenturforretning. Men han var et »jern«, og udenfor

[1]) Aubert, Prof. Dahl, s. 263.

kontortiden tegned og malte han på egen hånd, indtil han kom ind på tegneskolen og blev FLINTOES elev.

Eckersberg hører også til dem, som følte sig i taknemmelighedsgjæld til Flintoe som lærer. Men da så GUDE kom til Norge i 1845, og Eckersberg den følgende sommer fik anledning til at gjøre en studiereise sammen med ham og Cappelen, følte han nødvendigheden af at komme ud, og samme høst drog han til Düsseldorf.

Her blev han ligesom Cappelen SCHIRMERS elev. Schirmer skal mærkelig nok ha været meget fornøiet med Eckersberg som elev, og det tør vel være, at Eckersberg såvelsom Gude har havt godt af læretiden hos den gamle linjeelsker og stilist. Men for Eckersbergs retfremme natur var alligevel Schirmers theorier for indviklede, og han forlod ham for at begynde på egen hånd.

Fra nu af blev Gudes indflydelse den fremherskende, og langt ned i tiden mærker man i Eckersbergs produktion påvirkningen fra Gude, f. eks. i det ganske uoriginale billede fra 1866 *Brudefærd på Hardangerfjorden* (i Bergens Billedgalleri), et ekko af Gudes og Tidemands værk.

Forøvrigt varte Eckersbergs düsseldorfertid bare et par år, fra 1846 til 1848, da han ligesom Gude og de andre malere i Düsseldorf tyed hjem til Norge fra det politisk oprevne Tyskland. Et senere ophold i Düsseldorf i 1854 blev hurtig afbrudt af sygdom.

Hertil indskrænker Eckersbergs düsseldorfertid sig.

Hele resten af sit liv — fraregnet et par år, som han nødtvungent måtte tilbringe i syden for sin helbreds skyld — leved Eckersberg i Norge. Og tiltrods for økonomiske vanskeligheder og med den sparsomme opmuntring fra et lidet udviklet kunstpublikum vedblev han til sin død at øve redelig kunst i Kristiania og ihærdig at virke for norsk kunstlivs opkomst.

Det var en forpoststilling, Eckersberg indtog. Og man må undres over, at han holdt den så tappert og ikke gav op, endda en livsvarig sygdom tæred på hans mod og arbeidsevne.

For Eckersberg stod det klart, at kunstnerne måtte bo i Norge, om en norsk malerkunst med uafhængighedens særpræg skulde kunne udvikle sig. For ham blev det derfor en livsopgave at hindre den yngre slægt fra at styrte sig ud i udlændigheden og at binde de unge malere til det land og folk, som de skulde skildre.

Dette kunde alene ske gjennem en hjemlig kunstskole. Men i den henseende strakte den i 1819 oprettede kngl. tegneskole ikke til.

Skjønt han neppe selv regned på at ha meget tilbage af sin levetid, stærkt angrebet som han dengang var af lungetæring, beslutted Eckersberg sig derfor i 1859 til at oprette en *malerskole* i Kristiania.



J. F. ECKERSBERG

HØIFJELD, FRA JOTUNHEIMEN, 1866.
Kunstmuseet i Kristiania.

Skolen blev både godt besøgt og støttet af staten, og i de 11 år, Eckersberg endnu leved, leded han selv både skoleundervisningen og elevernes friluftstudier på sommerreiser.

Den virksomhed, han i disse år øved, har været af afgjørende betydning og til største gagn for den yngre norske kunstnerslægt, hvoraf næsten alle — de som nu står som de ældre af vore kunstnere — har været hans elever.

Grundlaget for den naturrespekt og det ædruelige syn, som i modsætning til de senere düsseldorferes flotte rutine særtegner det efterfølgende slægtled af kunstnere, blev vistnok lagt på denne skole, under ledelse af denne lærer, hvis største egenskab som kunstner var redelighed og trofasthed i gjengivelsen af det, han med sine øine så.

For Eckersberg var ikke bare en betydelig lærer, han var også en betydelig kunstner. Hans produktion er både omfangsrig og — delvis — af ganske ualmindeligt værd.

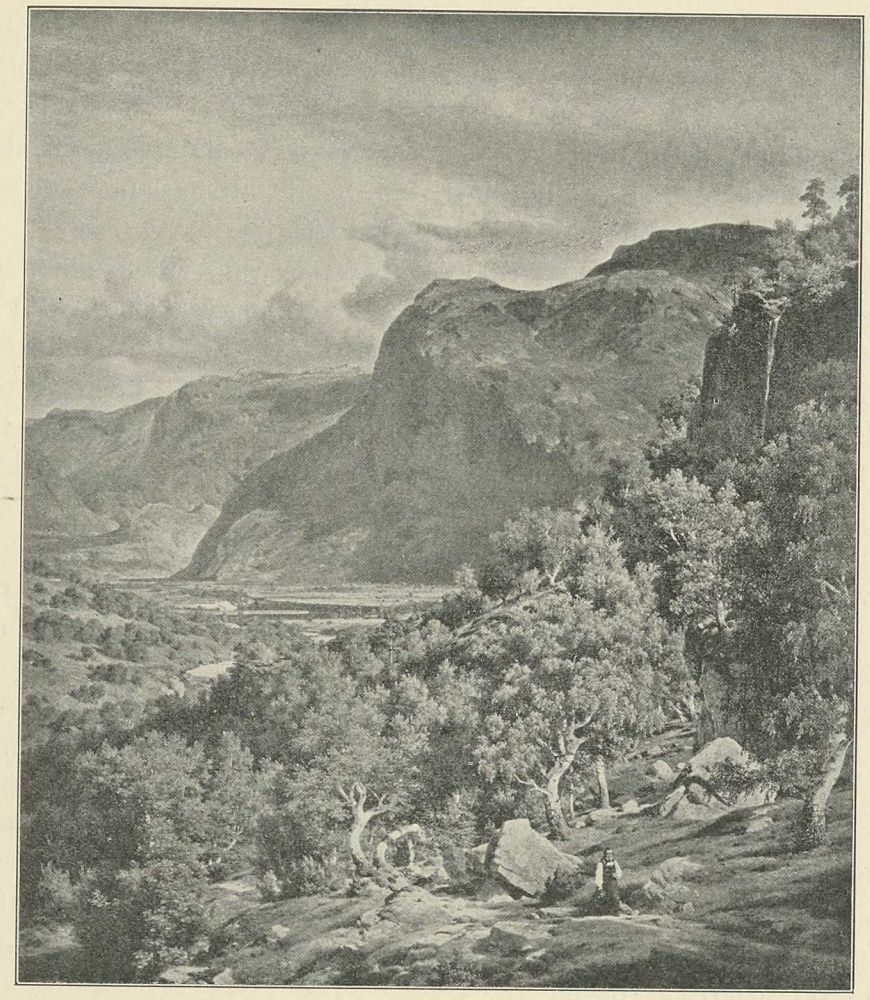
Med undtagelse af en del arbeider fra læretiden i Tyskland og fra et ophold på Madeira, hvor han søgte frelse fra sin tæring, omfatter den udelukkende norske motiver. Men Eckersberg gav sig ilag med de forskjelligste sider af norsk natur og malte både Østland og Vestland, høifjeld og fjord.

I 1846 kjøbte kunstforeningen i Trondhjem til sin første udlodning et billede — *Landskab* — af Eckersberg og betalte det med 25 Spd. Året efter forekommer på Kristiania Kunstforenings udlodningsliste et *Norsk Landskab* til 44 Spd., og siden møder man hvert år Eckersbergs navn på kristianiaforeningens udlodningsliste, ofte med store og forholdsvis kostbare billeder.

Men Eckersbergs billeder vedblev ikke at føre slige svævende titler. Altid skildrer de en bestemt egn, oftest med en troskab mod naturmotivet, som gav lidet rum for komponering og maleriske kunster.

Der er *Parti fra Hardanger* (1851) og *Parti fra Kristianiafjorden* (1852), der er *Fjeldhei fra Gudbrandsdalen* (1859) og *Fra Lomsfjeldene* (1860 og 1867), fra *Næs i Hallingdal* (1867) og fra *Romsdalen* (1859) og mange andre egne af vort land. Og fra den tid, han bodde på *Madeira*, høsten 1852 til sommeren 1854, er der studier over denne fremmede natur (et par af dem i Bergens Billedgalleri).

Det kan vel være, at Eckersberg i flere af sine billeder har tat det så nøie med portrætligheden af et landskab, at han har somlet sig bort i detaljer og er blit tør og pirket i behandlingen. Hans syn er en tegners og ikke en kolorists, og fantasien var ikke svært stærk i denne kunstnernatur. Men selv *veduten* har sine fortrin i forhold til løsagtig malerisk effekt, og utvilsomt har Eckersbergs stedbundne kunst virket gavnlig på norsk publikums smag i disse år, da düsseldorferiet kjørte kunstforeningerne med løse tøiler. Og end mere har sandhedskjærligheden og den lyse ædru farve i Eckers-



J. F. ECKERSBERG

FRA NÆS I HALLINGDAL, 1861. [?]
Kunstmuseet i Kristiania.

bergs kunst virket på hans elever og yngre samtidige blandt kunstnerne. For så vidt kom ikke naturalismen uforberedt.

Mellem Eckersbergs mange norske landskaber hæver høifjeldsbillederne sig ud som de eiendommeligste og bedste. Hans øie så den sommergrønne dal for ensformig grøn og busker og trær for ensartet. Der findes rent ud svært kjedelige billeder af ham med den slags motiver. Men oppe på det vegetationsløse høifjeld, der har han sit vide felt; der ser hans langsynte øie skarpt hver form, og hans renslige tegnekunst prenter den med flid og glæde.

Et af sine virkningsfuldeste høifjeldsbilleder, *Solopgang over høifjeldet mellem Gudbrandsdalen og Østerdalen,* udstilte Eckersberg på den nordiske kunstudstilling i

1866. Her er kontrastvirkningen afgjørende mellem morgenglød på de fjerne tinder, som strålerne rammer, og alt det fremmenforliggende, som endnu er svøbt i dæmring. I det meget store *Høifjeldsbillede fra Jotunheimen* (1866), som hænger i Kunstmuseet, forsmår kunstneren enhver skarp kontrast, men når alligevel den imposanteste virkning:

Høit over trægrænsen, badet i det blonde morgenlys, strækker sig livløse vidder ind mod den hvide kjæde af fjeldtopper omkring Glittertind. Dyrs og menneskers puslen nede i dalrifterne aner man bare, skjult bag tågeflag. Heroppe i den klare lyse dag ligger skodden bare som en lys røg om de høieste topper. Luften er tynd og sval og ren, velsignet for et par syge lunger! — Et mægtig tænkt, et mandigt og skjønt billede er det, påfaldende langlinjet i kompositionen for den tid, som gjerne stykked ud masserne for effektens skyld. Og koloristisk er det også ganske frit for falske virkninger og for den gjængse manierisme i penselstrøget — ædrueligt, blondt, lidt tyndt og hvidligt i farven.[1])

Eckersberg er som høifjeldsskildrer ganske selvstændig og står ikke i noget direkte afhængighedsforhold hverken til Gude eller Dahl. Snarere kan man kanske si, at hans kunst på en lykkelig måde forbinder gode egenskaber hos hver af disse det norske høifjelds opdagere.

Et meget værdifuldt og indtrængende studeret billede er også det her afbildede fra *Næs i Hallingdal*[2]), den sommerfrodige bjærkeli med udsigten over den flade frugtbare dalbund og de steile skyggende fjeld. Tiltrods for ensformigheden i løvbehandlingen er billedet fængslende ved god, frisk opbygning og ren, nobel tegning.

Men det er let nok at se, at det tusenfoldige bjærkeløv har voldt maleren større vanskeligheder end den golde ur.

Et større, farveblast, men fortrinlig tegnet billede eier Trondhjems Galleri; det som afbilder *Romsdalshorn* med Veblungsnæs ved foden (1867).

Nogen figurtegner var Eckersberg ikke, forøvrigt er de norske bønder i *national-dragter,* som han tegned for Tønsbergs værk, så slet lithograferet, at de ikke kommer ind under kunstsynspunkt.

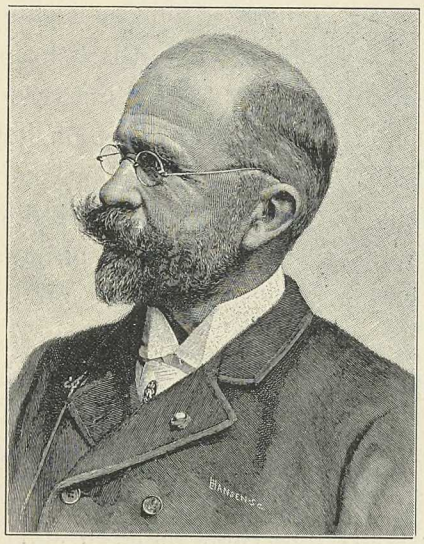
Eckersberg døde i Sandviken ved Kristiania den 13de juli 1870.

Hans malerskole fortsattes efter hans død først under Morten Müllers ledelse og siden under Bergslien, som fremdeles har sit lille statsbidrag for at holde den oppe.

---

[1]) Rimeligvis er det det samme *Høifjeldsbillede* af Eckersberg, som Jul. Lange så på Kjøbenhavnerudstillingen i 1872 og som han i *Nutidskunst* priser i stærke ord. Det der nævnte årstal 1869 er da en feil for 1866.

[2]) Billedet i Kunstmuseet, er ikke dateret, men skriver sig rimeligvis fra 1860 eller 1861.



MORTEN MÜLLER.

Blandt landskabsmalerne af dette slægtled er dernæst at nævne Morten Müller, Bodom og Mordt. De hører alle tre i egentligste forstand til düsseldorferskolen og deler dens dyder og feil.

Morten Müller er afgjort den betydeligste af de tre. Han er født i Holmestrand den 29de februar 1828, men guttedagene leved han nordenfjelds og gik på Trondhjems kathedralskole, bestemt for at gå embedsveien. Men kunstneranlægget hos ham vandt tidlig frem til at bli erkjendt, og han var ikke mere end 19 år, da han blev sendt til Düsseldorf i 1847.

Dels under Schirmers, dels under Gudes ledelse udvikled han sig med rivende fart til en dreven tekniker. Han var af de elever, som sætter lærer og medelever i forbauselse. Men allerede året efter, i 1848, måtte han som de andre hjem til Norge igjen.

De nærmeste par år tilbragte han dels i Kristiania, dels i Stockholm, men i 1851 finder vi ham igjen i Düsseldorf, hvor han nu blev fastboende i 15 år, til 1866.

I dette år vendte han tilbage til Kristiania og blev der i 6 år.

I 1870 overtog han Eckersbergs malerskole sammen med Knut Bergslien.

Men kunstnerlivet i Düsseldorf lokked ham pány, og fra 1873 af har han havt sit faste tilhold i Düsseldorf, dog således, at han ofte gjorde reiser til Norge. I de seneste år har han kanske holdt sig ligemeget hjemme som ude.

Morten Müllers tidlig modne talent viste sig at være et virtuostalent. Det var kjækt og fyrigt, en ualmindelig dekorativ evne, som kunde udfolde sig med blændende bravur. Men nogen dyb følelsesbund synes det ikke at ha havt, og med årene flød hans kunst ud i manér. Kunsthandler-leverancen har været farlig for ham som for alle düsseldorferne.

Morten Müller har malt billeder fra den norske kyst, fra fjordene og fra de norske skogtrakter. Efterhånden blev dog *furuskogen* hans kunsts specialområde.



MORTEN MÜLLER

STORM VED DEN NORSKE KYST, 1866.
Kunstmuseet i Kristiania.

Når de er som bedst, har hans billeder først og fremst en pompøs prydvirkning. De er flot og saftig malt med djærvhed i strøget og kraft i koloriten. Han søger modsætningerne på bekostning af nuancerne, er den mest uvorne af düsseldorferne. Som tegner og formgiver vækker han ingen respekt, men som kolorist og kompositør imponerer han.

Man har det indtryk overfor Morten Müllers produktion, at han engang for længe siden øiebliksvis har oplevet naturen stærkt og så siden stykket denne oplevelse ud til mangfoldige billeder.

Han har engang med fryd og med megen opmærksomhed iagttat, hvorledes aftensolen kan gløde i den røde ved og den ru bark på en furustamme, og han har set, hvor eventyrlig en sollys furutop kan løfte sig over en skov af mørke kroner og prange mod en hvid sky, mod en dybblå kvældshimmel. Dette har han set og gjentat den vakre effekt i det uendelige i sine billeder.

Han har engang følt sit sind i jag under en uveirshimmel, og han har i talløse billeder med aftagende lidenskab malt de mørke stormende skyer.

Han har en anden gang følt freden ved at dvæle inde i skogtykket ved bredden af et sortblankt tjern — han har varieret denne fredelige stemning på en trættende måde i mange billeder.

Han har kort sagt altfor sjelden fordybet sig i naturen og malt for meget udenad. Hans let arbeidende talent, som kjender lidet til de tekniske vanskeligheder, har i altfor høi grad trodd at kunne undvære den foryngelse, som der er i at strides med nye opgaver.

Skulde man ordne de norske landskabsmalere efter deres indbyrdes slægtskab, måtte Morten Müller placeres mellem Gude og Cappelen. Han er mere virtuos og flottere kolorist end Gude, men grovere i al sin virkning. Og sammenlignet med Cappelen er han mindre fantast, mindre poet og i enhver henseende mindre som kunstner.

Men de to maleres emnekreds grænser op mod hinanden, deres romantik har berøringspunkter i glæden ved ensomhed og storladen natur.

Som før nævnt samarbeidede Morten Müller med Tidemand på det bekjendte billede *Sinclairs landing i Romsdalen* (1876), som var en bestilling af senere statsråd Astrup.

Længe før den tid havde han malt de to store billeder, som findes i Kunstmuseet.

Det ældste af dem *Fra Omegnen af Kristiania* (1855) er et billede fra skogtrakterne, som de var dengang nær hovedstaden, med ulden tyk barskog over alle åser; et lidet ensomt tjern glimter mellem de sorte graner. Motivet er tat fra et eiendommelig høit stade, og billedet mangler plastik i sin virkning.

Betydelig virkningsfuldere er det andet billede, som maler en *Stormdag ved udløbet af Hardangerfjorden* (1866). Det er i galleriet et af de mest iøinefaldende billeder netop i kraft af kompositionens klarhed og energi, med de springende modsætninger mellem den mørke klippekyst, den frådende sjø og den høie, fri, stormende himmel. Billedets dygtig malte staffage koncentrerer virkningen. Her ser man en virtuospensel, som ikke nøler ved noget; men udførelsen er endnu langt fra den råflotte rutine, som maleren i sin dårlige periode forfalder til; det er tvertimod et vel studeret billede. — Et par store dekorative fjordbilleder (fra 1877 og 1885) hos fru Clara Lysholm i Trondhjem.

I sin alderdom har Morten Müller gang på gang søgt hjem til Norge igjen og endogså udstrakt opholdet til år ad gangen. Disse ophold i Norge, midt i friluftsmaleriets strømning, har forynget hans kunst og git hans alderdoms studier præget af de redeligste bestræbelser for at holde skridt med tiden. Der er noget vemodigt rørende i at se den gamle düsseldorfer-romantiker ydmyge sin bravurpensel til at gi sig af med de jevne motiver, som naturalismen forlangte, og af al sin evne og med ikke lidet held lægge sin kunst over i friluftsskolens baner, søge farvernes sande valør og lufttone.

Just i de sidste år har han i Kristiania udstillet billeder, som har forbauset ved sin friskhed og end mere ved den sjeldne evne hos en så gammel kunstner til at forynge sit syn og skille sin kunst ved manierismens skorper.

Den 76-årige maler er efter *Gudes* død senior blandt norske kunstnere.

Morten Müllers kunst har havt et stort publikum både i Tyskland og her hjemme. Meget af det bedste, han har gjort, er rimeligvis aldrig nådd hjem. Men han har flittig forsynet kunstforeningerne med de store gevinster — han hørte til de første, som dristed sig til det store format, som netop klæder hans dekorative evne godt — og mange er de hjem rundt om i landet, som regner som sin bedste pryd et billede af Morten Müller.

Erik Bodom, født i Vestby 28de september 1829, blev Gudes elev under hans ophold hjemme i Norge i 1848, mens han malte på *Fridtjof-billederne* til Oscarshal og *Brudefærden*. Senere fortsatte han sine studier i Düsseldorf, hvor han blev boende til sin død 1879.

Som udpræget romantiker fulgte Bodom nærmest i Cappelens spor og opsøgte i naturen helst det vilde og ødslige.

I 1848 forekommer hans navn første gang på Kristiania-kunstforeningens indkjøbsliste med en skisse til 10 spd., senere næsten hvert år med et eller flere billeder til stigende priser. Snart er det et *Componeret landskab,* snart et *Strandparti* eller et *Høifjeldsbillede.* I 1866 udstiller han i Stockholm et stort billede *Bautastene ved stranden,* som vakte opsigt ved sin sagatone og sin dramatiske lysstemning (i statsråd Astrups samling), i 1873 *Høifjeld, erindring fra ødemarken under Folgefonden,* i 1878 *Ensomhed, norsk kystbillede.* Men oftest er det billeder, som henter motiv fra skogensomheden med titler som *Skovtjern* (1855), *Stille i skoven* (1863), *Motiv fra Østerdalen* (1865), *Norsk skovlandskab med måneskin* (1879).



ERIK BODOM.

Skal noget område nævnes som Bodoms specielle, må det vel nærmest være skildringen af skogtjernet, det blanke stille vand, som speiler en krans af dystre graner og en trist himmel derover. En slig stemning maler billedet *Fra Nordmarken* (1857) i Kunstmuseet. Karakteristisk er et motiv som *Efter Sortedøden.* Der er direkte gjenklang af Welhavens melankolske naturromantik i Bodoms kunst, men i regelen større ægthed i billedets tænkte indhold end i det malte. Også *hans* kunst forfaldt efterhånden på grund af manglende omgang med naturen, og hans senere billeder viser en kolorist på afveie.

Bergens Billedgalleri eier 3 billeder af Bodom, deriblandt et stort *Høifjeldsbillede* hvori brævand fosser mellem vilde kløfter under optrækkende uveir (1862).

Bridgwater-galleriet i London eier hans store billede *Bondhusbræen.*

Bodom endte sit liv ved et ulykkestilfælde. Han drukned i en kanal i Düsseldorf 16de april 1879.

Gustav Adolph Mordt er født i Kristiania 1826 og blev opdraget på waisenhuset der, hvorefter han kom i malerlære. Med understøttelse blev han sendt til Kjøbenhavn, men da han snart måtte klare sig selv, så han sig henvist til at lave småbilleder til usle priser, et smøreri som tidlig synes at ha ødelagt hans kunstneriske arbeidsevne. I 1849 kom han til Düsseldorf og blev der anset som en meget lovende elev. Men alvorlige studier havde han ingen udholdenhed til, og rimeligvis er det bl. a. til Mordt, at Gude sigter i sine erindringer, når han taler om landsmænd, som »ikke vilde underkaste sig nogen Lærers Ledelse, men fandt det behageligere at vokse vildt op.« Senere leved han dels i Düsseldorf, dels i Kristiania, vistnok i små og lidet lykkelige kår. Han var brystsvag og døde tidlig, i Kristiania 1856.

Mordts 2 små billeder i Kunstmuseet, *Aftenglød* (1851) og en fjeldkjæde med motiv *fra Finmarken* (1854), hvorover en mat sol står rød i disig luft, viser koloristisk sans, men flygtighed i formbehandlingen. I det hele nævnes han som et virkeligt talent, der i beklagelig grad forfaldt til manierisme. Jul. Lange taler endogså i harme om »rullegardin- og presenterbakkemaleri« i anledning af hans billeder på den skandinaviske udstilling i 1872. Efter det lille jeg har set, af maleren, synes mig sådanne udtryk ganske uberettiget; men jeg har desværre ikke havt leilighed til at lære hans produktion tilstrækkelig at kjende til at kunne opgjøre mig en sikker og selvstændig mening om denne kunstner. Til kunstforeningen i Kristiania solgte han oftere, men næsten altid mindre billeder til lave priser. Bergens Billedgalleri eier en skisse af Mordt, en kløft mellem fjelde.

Af dette det ældre düsseldorferkuld er endnu at nævne et par mindre betydelige talenter som Bernt Lund (1812—1885), oprindelig elev af Fearnley, derefter af Gude, og maler ved siden af at være officer i armeen, samt hans hustru, født Hedvig Erichsen (1824—1888), som hørte til Tidemands og Gudes nærmeste kreds og skal ha været en ganske flink blomstermaler. Endvidere Magnus Bagge, født i Kristianssund 1825, som studerte først i Kjøbenhavn, siden i Düsseldorf under Leu; i sine senere år var han bosat i Berlin.

Omtrent af samme alder var Hjalmar Kjerulf, en bror af Theodor og Halfdan Kjerulf, Gudes nærmeste ungdomsven og efter hans udsagn et vakkert talent, som bukked under for tæringssygen, straks han var kommet til Tyskland i 1847.

En del år yngre var Christian Delphin Wexelsen, født på Toten i 1830, en alvorlig og ægte kunstnernatur, som med blidt temperament har malt særlig Østlandets sommer og naturen omkring Kristianiafjorden. Eckersberg blev først opmærksom på hans evner, og ham stod han også senere nær som kunstner, om end man i hans arbeider sporer påvirkning fra hans düsseldorferlærer, Gude. Fra 1860 af, da han forlod Düsseldorf, blev Wexelsen boende hjemme, i Sandviken og i Kristiania, til sin død i 1883. Når Wexelsens kunst søgte tilfjelds, som kunsten gjerne gjorde i de år, var det ikke for at male den vilde ensomhed, men de mildere strøg, hvor menneskene har bygget sætre og dyrene gir liv. På Stockholmsudstillingen i 1866 havde Wexelsen et af sine større billeder *Høvringsætren;* billedet i Kunstmuseet gir et *Parti fra Næsodden* med hængebirk og blank fjord (1871).

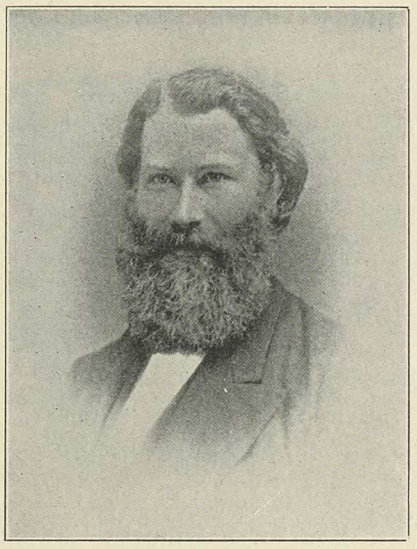
Til den anden, yngre generation af düsseldorfer-landskabsmalerne hører også Sophus Jacobsen, født i Kristiania 1833. I 1855 kom han med stipendium til Düsseldorf og begyndte at studere under Gude. Ligesom Morten Müller gifted han sig med en tysk dame og følte siden Düsseldorf som sit rette hjem. Sine motiver henter han mest fra Rhinegnen, fra Eifel og fra Westerwald. Hans anlæg har været en kolorists uden stærk karaktersans, og hans kunst er blit en myg og indsmigrende modemalers fra den tid, som gjerne svælged i søde og lunkne farver. Det bedste i hans produktion er vinterbillederne, og Jacobsen er på dette område en forløber for Ludvig Munthe, som også blev hans elev. Et virkningsfuldt vinterligt høifjeldsbillede, som Tidemand stafferte med renskytter, er afbildet under afsnittet om denne maler; det tilhører nu Göteborgs museum (se side 115).

I det samme år, som Jacobsen kom til Düsseldorf, kom også Herman Garman Schanche og blev Gudes elev.[1]) Schanche var bergenser, født i 1818, men også han blev fastboende i Düsseldorf, hvor han døde i 1884. Dog reiste han meget, gjorde studiereiser i Tyskland og gang på gang i Norge, besøgte England, Holland, Frankrige og Portugal og hented allevegne motiver, særlig fra kystnaturen. Han holdt mest af at se strand og fjord i måneskin, og som et typisk billede af ham kan nævnes det, som han fik medalje for på Wienerudstillingen i 1873, og som tilhører Nationalmuseet i Stockholm, *Indseilingen til Bergen i måneskin.*

Marinemaleren Reinhold Boll, født i Fredriksværn 1825, studerte først ved Kjøbenhavnerakademiet og under prof. Melbye, senere en ganske kort tid, i 1855, i Düsseldorf. Han hører forøvrigt til de første malere, som vendte hjem for alvor, og bodde siden mest i Kristiania. Han gjorde reiser til Island og Middelhavet. Helst malte Boll sjøen ved vintertid med drivisens flager, diskrete og veltegnede, men blege billeder. Boll døde i Kristiania 1897.

[1]) Joh. Bøgh, Bergens Kunstforening i femti Aar, Bergen 1888, s. 116.

Et par år yngre var landskabsmaleren Nils Bjørnson Møller, født i Drammen 1827. Møller havde studeret på Kjøbenhavner-akademiet, før han blev Gudes elev. Gjerne hented han motiv for sine skjærgårdsbilleder fra Sveriges vestkyst (han var gift med en svensk dame) fra Bohuslän og Lysekilkanten. Et stort skjærgårdsbillede af ham gjorde lykke og præmieredes på Wienerudstillingen i 1873. Som næsten alle disse maleres kunst fik også hans ved gjentagelser eller den stadige kredsgang i ensartede motiver et noget stereotypt præg. Eiendommelig for Møllers billeder er, at de gjerne er set fra høiden med høi horizont og meget på billedfladen.



ANDERS ASKEVOLD.

Samtidig med Wexelsen, Jacobsen, Schanche og Boll, i 1855, kom Anders Monsen Askevold til Düsseldorf. Men han var yngre end disse malere. Han var bondegut fra Askevold præstegjæld i Søndfjord, hvor faren var skolelærer, og blev født juledagen 1834.[1]) Gutten var mere end almindelig opvakt, og hans sognefolk der inde i den afsides fjordbygd skjønte, at der var noget framifrå ved ham og viste det fremsyn at slå sig sammen om at hjælpe ham til at følge sin lyst og lære at tegne. Han blev sendt til Bergen, og Reusch, som her altid havde et åbent blik og et varmt hjærte for alt, som kunde være til kunstlivets fremme i hans by, tog sig af ham og gav ham den første undervisning. 21 år gammel kom Askevold derefter til Düsseldorf og blev Gudes lærling. Siden fik han også leilighed til at studere en tid i Paris.

Askevold viste sig snart som en dygtig landskabsmaler, men han blev tidlig klar på, at han havde en særlig opgave at løse i norsk kunst som *dyrmaler*.

Sæterlivet, som han fra sin barndom var fortrolig med, kjør og budeier på fjeld og i skog, i udmarken og på tunet — blev hans kunsts særegne område.

Menneskene og naturen i hans billeder er mere konventionelt opfattet. Som landskabsmaler følger han vel så meget Morten Müller som Gude, uden synderlig personlig opfatning og grundighed. Figurstaffagen i hans billeder er ofte skrøbelig tegnet. Men dyrene stod hans kunstnerhjærte nærmere. Dem kjendte han nøie både af skabning og vaner. Og han har vel malt flere af de brandede kjør, end der findes i hele hans hjembygd. På beite, i skog og hei, underveis på sæterstien, i færgepram og på

[1]) Joh. Bøgh, Bergens Kunstforening i femti Aar, s. 86.

flåte ved overfartstederne over elv og fjeldvand har han malt dem atter og atter. Altid i flok og følge, ikke den enkelte type eller individet, som Poul Potter malte dyrene for karakterens skyld, men hele den rautende og bjældeklingende skare, som den ved middagstid søger til vandingsstedet eller som den i dilt og sprang om kvælden drives ind på sætervolden med fulde yver. Det er sæterlivets stemning, han søger, ikke form og individualitet i det enkelte dyr.

Uden tvil har Askevold havt sin nytte af at se dyrbilleder af Troyon og Rosa Bonheur under sit Pariserophold. Men det er dog ikke til de store franske mestre i dyrmaleriet, han slutter sig, men snarere til kunstnere som belgieren Verlat, düsseldorferen Burniér og især müncheneren Fr. Voltz. Beundringen for Voltz' billeder kaldte endog Askevold fra Düsseldorf til München, hvor han opholdt sig en tid.[1])

Forøvrigt gjorde Askevold alvor af forsøget med at bo hjemme. I 1866 vendte han tilbage til Bergen, og det viste sig, at også udenfor hovedstaden kunde nu en norsk kunstner soutenere. I over 10 år blev Askevold hjemme, og disse år er netop hans kunsts blomstringstid. Fra disse år er begge billederne i Kunstmuseet og det ypperlige billede hos konsul Ole Johannessen i Bergen, *Overfart* (1872), som overhovedet er det betydeligste arbeide jeg kjender af Askevold.[2])

Men i længden blev det dog kunstneren for trangt hjemme i Bergen, og i 1877 flytted han over Paris til Düsseldorf, hvor han længe var fast bosiddende, men med reiser hjem til Norge. I de sidste år bodde han igjen hjemme, men i Düsseldorf døde han den 22de oktober 1900.

Askevold var ingen stor kunstner, men en meget dygtig maler og en tiltalende kunstnerpersonlighed.

Han tåler ingen sammenligning med fortidens store dyrmalere. Han har ikke de gamle hollænderes skarpe blik for dyrets type og karakter. Hans rød- og hvidflækkede kjør er indbyrdes skuffende lige.

Heller ikke holder hans billeders kunstværd mål, når man sammenligner dem med billederne af de bedste moderne dyrmalere som franskmanden Troyon eller dansken J. Th. Lundbye.

I Troyons monumentale dyrbilleder ser man en mægtig hornkvæg-race bevæge sig med majestæt og vælde mod en baggrund af endeløse sletter og en høi himmel. Askevolds billeder forekommer kraftløst tegnet og tankeløst koloreret i sammenligning med denne robuste og bevidste kunst. Og der er i Askevolds billeder noget vippende og uafgjort i forholdet mellem landskab og dyr. Man ved ikke rigtig, om det er dyrbilleder med landskabsstaffage eller landskabsbilleder med dyrstaffage. Hvilket forøv-

[1]) Et lidet billede af Voltz i Bergens Billedgalleri (No. 92).

[2]) Skulde været gjengit her, ifald der havde været anledning til at fotografere billedet.



ANDERS ASKEVOLD

BUSKAP, SOM FÆRGES OVER ELVEN, 1884.
Bergens Billedgalleri.

rigt også kunde være ligegyldigt at vide, om man bare følte intensitet i skildringen af det ene eller det andet eller af begge tilsammen. Men når *den* mangler, er det man begynder at spørge.

Heller ikke kan Askevold i følelse og åndfuld karakteristik måle sig med Lundbye. For hans noble og intime kunst var dyrene først og fremst individer og følende medskabninger, hvis adfærd og væsen og udtryk havde hans levende forståelse og vakte inderlig medfølelse hos ham. Sammenlignet med denne fine dyrpsycholog blir Askevold som en livlig feuilletonist, som fortæller om dyrenes liv dagen igjennem og fra dag til dag, flydende, underholdende og elskværdig, men temmelig overfladisk.

Det er ikke de store begivenheder og de store følelser i dyrenes liv, som han dvæler ved — fødselen, ømheden mellem mor og barn, brunsten eller naturrædselen under uveir eller dødsfrygten, når de føres til slagtning. Det er om, hvorledes en flok kjør drives henad veien, går sig varme, svaler sig i tjernet, vader over en liden elv, færges, beiter, melkes.

Der er stadig bevægelse, en kommen og gåen og klang af kobjælder i hans billeder — og det er det bedste ved dem. De gir liv, som rører sig, undertiden endogså larmende som i det store *færgebillede,* han havde på udstillingen i Kjøbenhavn i 1872, og som Jul. Lange i sin anmeldelse omtaler med megen honnør.

Med den samme livlighed, men uden indgående karakteristik fortæller han om de rødlivede sæterjenter og de raske smågutter, som jæter dyrene — hans staffage er altid i farverig nationaldragt — og om skogen og tjernet og sætervolden.

Askevolds maleriske middel er afgjort farven fremfor tegningen. Han har den senere düsseldorferskoles bastante, fedt pålagte, varme og glinsende farve. Ofte lar han et rødt aftenskjær falde over de iforveien nokså brogede optrin, og resolut flækker han kraftige lys og dybe skygger ind i sine billeder. Som Morten Müller og andre samtidige i Düsseldorf er han yderst rutineret i sit håndværk. Men man fristes til at si med Dahl: »en større uskyldighed vilde være at ønske«.

På Stockholmsudstillingen i 1866 udstilte Askevold *Aften ved en norsk Skovsæter* og *Hjemkomst fra sæteren,* på Kjøbenhavnerudstillingen i 1872 tre billeder, hvoriblandt *Sæterfærd på fjorden.* Også på Wienerudstillingen i 1873 var han fordelagtig repræsenteret og vandt sin medalje. Et af hans større billeder *Afsked fra sæteren* kjøbte keiser Wilhelm I.

Kunstmuseet har af Askevold *Aften ved elven* (1870) og *Sommerdag ved tjernet* (1876). Bergens Billedgalleri eier en liden *vinterstudie* af tunet på den bondegård, hvor maleren blev født (1860) samt *Buskap, der skal færges over Elven* (1884). Trondhjems kunstforenings galleri har et *landskab med kjør* (1866), et tidligt *landskab* uden staffage, en vemodig aftenstemning, samt en frisk og ægte *naturstudie.*

En anden düsseldorfer dyrmaler Chr. Aug. Printz, født på Fredrikshald 1819 og død i Eidsbjerg 1867, kom til Düsseldorf i 1853. Et billede i Kunstmuseet *Ræven i hønsegården* (1860) vidner om et nokså middelmådigt talent.

En tredje, betydeligere norsk dyrmaler, Siegwald Dahl, hører ikke til düsseldorferskolen og omtales først i det følgende.



P. N. ARBO

ASGÅRDSREIEN, første udkast.
Eies af brugseier G. Skamarken, Kr.ania.

I Düsseldorfertiden, som senere i norsk malerkunst, var landskabsmalerne langt talrigere end *figurmalerne* og landskabsbilledernes tal i voldsom overvægt.

Af de 108 norske malerier, som i 1872 var udstillet på den skandinaviske udstilling i Kjøbenhavn, var de 73 landskaber, og af de 44 malere, som havde malt disse billeder, var 31 landskabsmalere.

I de første 50 år af Kristiania kunstforenings tilværelse (1837—1887) er der indkjøbt noget over 1000 norske landskabsbilleder, men selv om man lægger sammen figurbilleder, interiør- og arkitekturbilleder med dyrbilleder og stilleben, når ikke det samlede antal af disse op til mere end ca. 475 — ikke halvdelen af landskabernes mængde.

Det er ikke så ganske let at forklare, hvorfor landskabsmaleriet har fået sligt overtag i norsk kunst.

Ganske vist har landskabsmaleriet allevegne været i stærk fremgang i det 19de århundrede, men ingen steder har det grebet sådan om sig som i den norske kunst. I over et halvt århundrede har Norge bare en eneste nævneværdig figurmaler at op-

vise, og denne ene har et meget begrænset område og yderst få direkte efterfølgere.

En grund har det vel været, at han som var far til den moderne norske malerkunst og først vandt europæisk ry som norsk maler, Dahl, udelukkende var landskabsmaler. En anden grund er at søge i den almindelige udvikling af düsseldorferskolen bort fra den monumentale kunst og historiemaleri til kabinetsbillede og landskab. Düsseldorferskolen er blandt de tyske kunstskoler landskabsmaleriets fagskole.

Men den væsentligste grund ligger dog i den norske malerkunsts langvarige udlændighed og arbeide for et fremmed publikum.

Menneskeskildringen, enten den er nutidsbillede eller historisk, kræver en dybere tilegnelse, et varigere studium end naturskildringen. Man kan prøve det selv som reisende i et fremmed land, hvor langt lettere tilgjængelig naturens karakter og skjønhed er end folkekarakteren, hvor langt umiddelbarere den taler til fantasi og følelse. Og de norske malere kom som reisende til sit eget land. Naturen kunde de bære med sig i fyldte skissebøger og studiemapper fra sommerturene, folket selv faldt det ulige sværere at male efter flygtige studier eller efter erindringen og med tyske modeller. Det store tyske publikum, som i langt høiere grad end det norske bød dem et marked for deres kunst, forlangte *landskaber* fra Norge. De uvante og storladne scenerier i denne fjærne natur lod man sig let betage af. Norske mennesker kunde bare da afvinde udlændingen en vis ethnografisk interesse, når de optrådte som de gjør i Tidemands kunst, i farverige nationaldragter i sine primitive røgstuer og udfolded sine eiendommelige, fra hedenold nedarvede sæder og skikke. Dagens jævne liv hjemme måtte synes kunsten for gråt til skildring for fremmede.

Hvor ganske anderledes vilde ikke forholdet ha kunnet arte sig, om malerne havde fåt bo hjemme og følt, at først og fremst arbeided de for landsmænd? Mon det ikke da vilde ha ligget nær for kunstnerne og deres publikum at komme overens om at la alt det ethnografiske fare og søge ind til det rent menneskelige og det individuelle? Kanske havde norsk malerkunst da været mindre navnkundig i udlandet og mindre efterspurgt i kunsthandelen. Men utvilsomt vilde den være bedre faren. Ingen opsigt i fremmed land, ingen medaljer og diplomer og ordenstegn kan gi erstatning for den inderlige samfølelse med sit folk, som den tids kunstnere måtte savne.

I det daglige samliv mellem nationen og dens kunstnere, i den stadige kontakt i ondt og i godt, i beundring og i kritik, ja selv i miskjendelse får først de fine rodtrævler udvikle sig, som binder kunstneren til en plet jord og dens mennesker. De trævler, som er kunstens ernæringsorganer.

Hvor udmærket end Tidemands folkelivsskildring slog an såvel ude som hjemme, fik den ikke mange efterfølgere. Det var mere blandt de svenske end blandt de

norske düsseldorfere, at hans kunst øved påvirkning. Tidemand nærmest stod Bengt Nordenberg, som vistnok ikke har været Tidemands egentlige elev, men hvis kunst grænser så nær op til hans, at Tidemand kunde bruge ham til at »undermale« billeder for sig, som tilfældet har været med *Haugianerne* i Kunstmuseet. Af andre svenske malere, som har stået Tidemand nær, kan nævnes baron Koskull, Ferdinand Fagerlin og Amalie Lindegren. Tidemand var forøvrigt professor bare i navnet, til akademiet i Düsseldorf har han aldrig været knyttet; et tilbud om en lærerstilling afslog han. Den eneste, som har været Tidemands direkte elev blandt norske malere, er Lorch.

Men ældst blandt de figurmalere, som fulgte Tidemand i farvandet til Düsseldorf, var dog bergenseren Fritz Jensen. — Fredrik Nicolai Jensen, født 1818, kom som theologisk kandidat til Düsseldorf det år, da Tidemand var i Italien. Mens han gik på Bergens latinskole havde han malt sammen med Reusch. Allerede i sit første düsseldorferår malte han et stort billede af *Gretchen i fængselet,* og i 1843 fik han endog stipendium af statskassen til at fortsætte. Efter en vinter i Bergen gik han til München og Italien.

Det var i München, han malte sin *Ingeborg ved Havet* eller »Ingeborg med falken«, som hun gjerne kaldes i Bergens Billedgalleri. Billedet faldt i den grad i bergensernes smag, at det blev indkjøbt ved offentlig subskription til Bergens Museum i 1846. Året i forveien havde Jensen malt *En viking, som bortfører en sydlandsk kvinde,* ligeledes indkjøbt til museumsamlingen, som senere gik over i Bergens Billedgalleri. Begge billeder må nu snarest betragtes som kuriosa, som de første og i lang tid eneste forsøg i et »norøna historiemaleri«. Maleren var i virkeligheden en dilettant, som i sine senere år også indskrænked sig til at dyrke kunsten »ved siden af«, idet han først virked som sceneinstruktør ved Bergens nyoprettede scene og derefter som sogneprest oppe i Vesterålen og i Stegen. I Bergen har Jensen malt adskillige portrætter og i Nordland landskaber; men han udstilte ikke, efterat han var blit prest. Jensen døde i 1870. —

Carl Julius Lorch tilhører en god gammel trondhjemsfamilie og er født i 1829. I 1852 kom han til Düsseldorf og blev først Carl Sohns elev; to år derefter kom han under Tidemands personlige veiledning. Imidlertid viser hans særdeles uselvstændige produktion også påvirkning af Jordan og Ritter. Ligesom disse to malere og svensken Fagerlin hented han gjerne motiv fra det hollandske fiskerfolk, som han efter tidens mode gjerne så an med et skjælmsk øie. Man kan ikke tænke sig noget harmløsere og ferskere syn på livet end det, som yttrer sig i Lorchs billeder med titler som *Bedstemor og barnebarn, Skibsgutten som kjærlighedsbud, En skibsgut som*

dresserer en hund, Grisefodring ombord o. s. v. I Kunstmuseet findes et billede, som fremstiller *Handelsjøden i lodshytten* bredende ud sine varer for kjøbelystne hollandske fiskerfolk (1863); det pyntelig malte billede hænger der til vidnesbyrd om et uanseligt talent og en anselig flid. Fra 1855 til ud i 70 årene leverte Lorch regelmæssig et gemytligt billede til Kristiania kunstforenings udlodninger og leilighedsvis også til de andre kunstforeninger. I Bergens Billedgalleri er maleren repræsenteret ved en *Husandagt* og et andet billede fra Sundts samling. — Lorch døde i Kristiania i 1882.

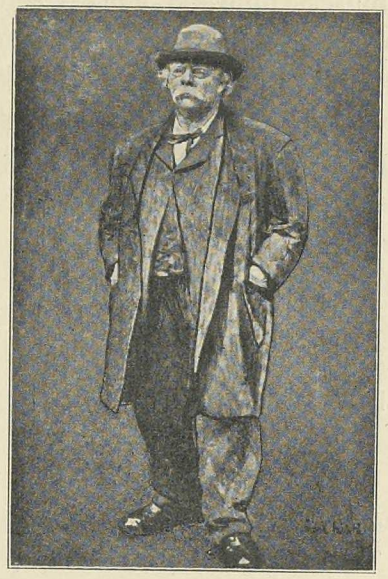
En anden figurmaler, som også hørte til disse tidlige düsseldorfere, Peder Bernhard Anker, født på Frogner ved Kristiania 1825, solgte i 1855 et billede *Aften ved peisen* til Kristiania kunstforening for 100 speciedaler. Da dette er en for den tid temmelig høi sum, har man rimeligvis sat godt håb til maleren; men et par måneder efter døde han i Düsseldorf, 1856.

Blandt de første, som kom til Düsseldorf, var også Christen Brun, født i Bergen 1828. Som den eneste maler, der dyrked det religiøse maleri, har »gamle altertavlemaler« Brun indtat en isoleret stilling i vort kunstliv. Talrige kirker på landet og i byerne har han forsynet med alterbilleder, dels originale, dels kopier *(En Kristus på korset* i Tønsberg kirke). I Kristiania kunstforening, hvor Brun udstilte fra 1851, var der i 50 og 60 årene oftere billeder at se af ham med religiøst motiv *(Ecce homo, Abraham og Isak på veien til Moria, Kristus græder over Jerusalem* o. fl.). Brun er og har i en lang årrække været Nationalgalleriets teknisk kyndige konservator. —

I denne tid begyndte også et par kvindelige malere. Frk. Hedvig Erichsen, statsråd Erichsens datter og senere gift med maleren Bernt Lund, udstiller fra 1847 studiehoder og mindre figurbilleder. I det samme år begynder også frk. Asta Hansteen at udstille. Hun er født i Kristiania 1824 og datter af astronomen *professor Hansteen,* af hvem hun i Kunstmuseet har et særdeles solid tegnet oljeportræt (1863). I 50 årene udstilte frk. Hansteen stadig i kunstforeningen hoder og mindre figurbilleder. Hun forsøgte sig også i det religiøse maleri *(Jael og Sisera).* Men hun synes ikke at ha fundet virkelig tilfredsstillelse i sin kunst, som hun opgav for bestandig, da hun reiste til Amerika. Siden har hun, efter at være vendt tilbage til Norge, som taler og skribent kjæmpet med sin pen og sit stærke temperament for kvindesag og sociale spørgsmål. En tredje malende dame frk. Christiane Schreibler (1822—1898) leverte i de samme år mindre figurbilleder til kunstforeningen i Kristiania, mens jomfru Mathilde Smith (1835—1882) nævnes som autor for landskaber.

Omtrent alene om at fortsætte Tidemands traditioner som norsk folkelivsmaler har Knut Bergslien stået.[1]) Som bondegut fra Voss, hvor han blev født i 1827, kom

[1]) Smlgn. Joh. Bøghs biografiske data i *Bergens Kunstforening i femti Aar.*



KNUT BERGSLIEN.
Malt af Fr. Kolstø, 1897.
Kunstmuseet i Kristiania.

Bergslien ind til Bergen og lod sig hværve som soldat. I fritiden stræbte han efter indsigt i mathematik og astronomi, som han også senere i livet har drevet på med, samt tegned. Atter var det Reusch, der stod til tjeneste som lærer, og vossingens evner som tegner vakte snart opsigt i regimentet og i byen. I 1849 var det en afgjort ting, at der skulde bli en figurmaler af soldaten, og med privat støtte blev han sendt til Antwerpen for at gå på akademiet. De belgiske koloristers ry nådde helt op til Bergen efter det triumftog, som Gallaits og Bièfves historiske kjæmpemalerier havde gjort gjennem Europa i 1842—43. Hvem der var Bergsliens lærer i Antwerpen, ved jeg ikke, men i 1853 advarer Dahl ham mod manierisme. Senere var han i Paris et halvt års tid elev af Glaize[1]), hvorpå han 1852 la veien over Düsseldorf hjem til Bergen igjen. Her var han i to år lærer ved den tegneskole, som Lyder Sagen havde fåt igang. Fra Bergen kaldte portrætbestillinger Bergslien til Kristiania, og derpå, i 1854, vendte han tilbage til Düsseldorf for at fortsætte sin uddannelse som genremaler og historiemaler. Her blev han fast boende til 1869. Det år vendte Bergslien hjem og overtog efter Eckersbergs død malerskolen i Kristiania, som fra nu af kjendes under navnet Bergsliens Malerskole, den han endnu holder gående med et lidet tilskud af statskassen. De fleste yngre norske malere har gjort det første skridt på kunstnerbanen gjennem Bergsliens malerstue, og tiltrods for, at han nu i mange år har ført en meget tilbagetrukket og halvglemt tilværelse, producerende ganske sparsomt, er »gamle Bergslien« mellem kunstfæller og fordums elever en afholdt mand.

Knut Bergslien, som efter Dahl er den første bondefødte norske maler, følte sig fra først af tiltrukket af bondeskildringen i Tidemands art. Særlig til Kristiania kunstforening, hvis udlodninger han årstøt fra 1856 til 1872 forsyned med figurbilleder, har han malt *røgstuer, sæterscener, fiskerstuer, bjørnejægere* o. s. v.

Men Bergslien har også udført andre, anseligere billeder med motiv fra den fædrelandske historie. Han har malt *Kong Sverre i snestormen på Vossefjeldene* (1870) samt det gjennem afbildninger meget populære billede *Birkebeinerne på ski over File-*

[1]) Auguste Glaize (1807—1893), en egenartet filosoferende historiemaler, hvis pessimistiske tankekunst intet som helst spor har sat i elevens produktion, men som alligevel kanske har virket på ham gjennem sin realistiske malemåde.

fjeld fører Håkon Håkonsøn som barn til Trondhjem (1869), et livfuldt billede, som fortæller godt om en godt grebet situation. Beslægtet med dette sidste billede er et andet billede med *Skiløbere,* to ørnejægere med sit bytte på ryggen i susende fart nedover sneklædte heier, så de brede ørnevinger spiler sig ud under farten (en variant fra 1867 i privateie i Trondhjem).

Det store figurrige ceremonibillede på slottet, som fremstiller *Oscar II's kroning i Trondhjems Domkirke* (malt 1874), er en meget uheldig repræsentant for Bergsliens kunst, stivt og åndløst og behæftet med tekniske skrøbeligheder.



P. N. ARBO.

Bergslien fik tidlig ry som en *portrætmaler,* der forstod at træffe ligheden, og i årenes løb har han udført en mængde portrætbestillinger væsentlig af kjendte mænd, som slægt, venner eller kolleger lod male *(Schweigaard, Asbjørnsen, Eilert Sundt).* Mange af disse billeder er vel flygtige og løse arbeider, men at han også har havt evnen til djærv realistisk karakteristik, viser det gode billede, han har malt af sin gamle *far,* fra 1870, i Kunstmuseet.

Selv om Bergsliens talent sygned tidlig hen — efter 1874 udstiller han så godt som ikke noget — under trange hjemlige forhold, er det dog en uret, at denne tidlige norske figurmaler, som også har været lærer for så mange senere kunstnere, ikke er repræsenteret i Kunstmuseet uden gjennem denne lille portrætstudie, mens dog billeder af ham har fåt plads i Hamburgs og Hannovers offentlige malerisamlinger.

Allerede Bergslien var ikke udelt en lærling af Düsseldorf. End mindre var Arbo det. Düsseldorferpræget er hos denne maler gavnlig neutraliseret gjennem påvirkning andensteds fra, særlig gjennem læreårene i Paris. — Peter Nicolai Arbo er født på Gulskogen ved Drammen 18de juni 1831. Den unge mand havde aflagt et par universitetseksaminer og stod på et bredere dannelsesgrundlag end de fleste norske malere, da han i 1851 drog til Kjøbenhavn og blev elev på Helsteds tegneskole. Men allerede det følgende år lokked Düsseldorf også ham til sig. Her blev han elev af den sødladne figurmaler Carl Sohn og af slagmaleren Hünten. Fra første færd af har han havt den *fædrelandske historie* for øie som sin særegne motivkreds, men ved siden deraf vedblev han altid at dyrke sit kunstneriske liebhaberi, *hesten.*

Første gang han udstilte, i 1855, var det et lidet billede med et par *børn i det frie,* men allerede året efter præsterte han et billede med *ryttere fra trediveårskrigen* i smag med HÜNTENS og CAMPHAUSENS rytterbilleder. I 1859 sælger han en fremstilling af *Håkon Jarls død* og i 1860 *Valkyrier* til Kristiania kunstforening. Det var også i denne hans düsseldorfertid, at Arbo udgav de vel kjendte fædrelandshistoriske farvetryk, *Olav Trygvasons landstigning i Norge* og *Olav den Helliges død på Stiklestad,* og malte det lille billede, som Bergens Billedgalleri eier, med en fremstilling af *Kong Sverres flugt* i snestormen på fjeldet.

Omkring 1860 bytted Arbo Düsseldorf med Paris, hvor han for det meste opholdt sig, indtil han i 1871 vendte hjem og tog bolig i Kristiania.

I Paris uddanned Arbo sig til en så solid tegner og dygtig tekniker, at han ikke længere behøved at frygte for at binde an med de store lærreder og de mythologiske emner, som hans hu stod til.

På den skandinaviske udstilling i Stockholm i 1866 mødte han med sin *Valkyrie,* det omfangsrigeste billede, som endnu nogen norsk maler havde udført. *Valkyrien* vakte den største opsigt, blev hædret med udstillingens første pris og indkjøbt til det svenske Nationalmuseum. Men da Arbos landsmænd ikke var mindre indtat i den smukke rytterske på den fnysende sorte hingst, blev billedet malt omigjen for det norske Nationalgalleri (1869).

Arbos *Valkyrie* er jo et overmåde populært billede, men det er et kunstværk, som dårlig står for strengere fordringer til indholdet. Den søde unge pige i brynjesærk søger at se så vild ud, som det er hende muligt, hun spiler op sine smukke blå øine og svinger sit spyd og lar det lange gule hår flagre. Men hun vedblir dog at være det, hun er, en udklædt nydelig blond parisermodel med fine små hænder og den yndigste lille fod. Hun vil neppe kunne regne på at bli anerkjendt som ægte søster af Edda-digtningens vilde skjoldmøer, når de sammen med ravnene kredser over ligene på mændenes val. Betydelig mere mythologisk end ryttersken er hendes begsorte ganger, som i vanskelig forkortning stormer beskueren lige imøde med udspilede næsebor og flyvende man.

De to store billeder, som danner modstykker til hinanden i en sal på Stockholms slot, *Natten* og *Dagen,* henholdsvis en mø på en sort og en yngling på en hvid ganger i lignende luftridt, er ikke andet end senere variationer af *Valkyriens* motiv.

Men ud af den samme motivkreds har Arbo skabt et andet mythologisk billede, en figurrig og langt betydeligere komposition — *Asgårdsreien* (1872). Billedet var udstillet på den skandinaviske kunstudstilling i Kjøbenhavn 1872 og blev der indkjøbt for Kunstmuseet i Kristiania. Motivet er hentet fra WELHAVENS romance:

ASGÅRDSREIEN.



N. P. ARBO

ASGÅRDSREIEN, 1872.
Kunstmuseet i Kristiania.

Lydt gjennem Luften i Natten farer
et Tog paa skummende sorte Heste,
i Stormgang drage de vilde Skarer,
de have kun Skyer til Fodefæste.

Det gaar over Dal over Vang og Hej,
gjennem Mulm og Vejr, de ændse det ej.
Vandreren kaster sig ræd paa Vejen.
Hør hvilket Gny — det er Asgaardsrejen.

I tilknytning til disse linjer illustrerer billedet det gamle sagn om Thors vilde jagt, som raser gjennem luften på nætter, da jorden vånder sig under uveir.

Billedets oprindelige idé er tydeligvis den vældige, oprevne stormhimmel over en fortrykt og hærjet jord. Men det svære mørke, som driver over og halvveis kvæler månenattens grelle lysskjær, former fantasien ud til vrimlende skarer af mythiske væsener, som i en rasende kavalkade iler hen over mo og hei og menneskers boliger. Kavende hestehover, strakte halse, svingende arme flosser sig ud af den sorte sky — nye skarer vælder frem, der er myriader af ryttere i denne sorte masse, som spættes af hvide skimler, glimtende sværd og blændende kvindelegemer! Og over valkyriers og bærsærkers endeløse vrimmel tegner sig omridset af den løftede Thors-arm med hammeren.

Motivet er mægtigt og vilde udført af en stor kolorist som en anelsesfuld og fantasivækkende *impression* kunnet virke overvældende. Men kunstneren hører til romantikens epigoner, til en kunstnerslægt på grænseskjellet mellem romantik og naturalisme, og billedet gir hverken nogen mindelse om Delacroixs slægt eller nogen anelse om det ny liv, som impressionismen indblæste malerkunsten. Det er glat og tamt malt i en mørk kolorit, som er ganske fint stemt, men kraftløs, og den minutiøse udpensling af enkeltheder forekommer en bare at hæmme farten. Et syn må man ikke holde fast, til det stivner!

Ligefuldt er Arbos *Asgårdsreien* uomtvistelig en stor og på sin vis enestående bedrift i norsk kunst. Kompositionen viser en overlegen teknisk dygtighed, ialfald i tegning, som ingen norsk maler på den tid har havt til rådighed.

Men kanske interessantere end det store billede i Kunstmuseet, som i ethvert fald vil holde enhver besøgende fast, selv om han muligens vil gjøre sine indvendinger, er et betydelig afvigende første-udkast til kompositionen, som her ved fru Arbos velvilje første gang kan forelægges publikum i reproduktion. Her er så godt som alle figurerne nøgne. Så sjelden som norske kunstnere har indladt sig på at fremstille det nøgne menneskelegeme, har dette første udkast til *Asgårdsreien* med alt dets dygtige aktstudium en dobbelt kunsthistorisk interesse. (Se afbildningen i spidsen af dette afsnit side 228).

Arbo har malt en række andre »historiebilleder« med nordisk motiv. Til de tidligere hører en fremstilling af *Slaget ved Standford bridge* (hos grosserer Capjon i Fredrikstad), fra Parisertiden er en *Ingeborg* og fra Asgårdsreiens år et mindre billede *Bjarkes* og *Hjaltes død* med motiv fra Oehlenschlägers drama »Rolf Krage« (i privateie i Trondhjem) — et billede som i langt høiere grad end det større maleri vinder Jul. Langes bifald i hans kritik over de norske på den skandinaviske udstilling i Kjøbenhavn.

Det, man savner i Arbos mythiske billeder og historiekunst, er fremfor alt kraftigt nationalpræg. Ligesom *Valkyrien* ikke er fri for at dufte af pariser-parfume, så kunde fænomenet *Asgårdsreien* ifølge Arbos fremstilling høre hjemme snart sagt i et hvilket som helst folks sagnkreds, — så lidet norsk er der ved disse nøgne valkyrier, denne Gambrinus-agtige Thor og endog ved det landskab, hvorover den vilde jagt stormer frem.

I 1877—78 udførte Arbo på kong Oscar II's bestilling *Carl XV's kroning i Trondhjems domkirke,* som er et ligeså uinteressant og svagt maleri som de to andre kroningsbilleder på slottet.

I sine senere år malte Arbo dog mest små *rytterbilleder,* dels fra soldaterlivet på vore exercerpladser, dels i trediveårskrigens eller rococotidens kostume, billeder som viser smag og teknisk dygtighed.

Siden 1875 var Arbo medlem af Nationalgalleriets styre og Kunst- og håndværkskolens råd.

Han døde 14de oktober 1892.

Endnu en figurmaler af dette ældre düsseldorferkuld er der at nævne, endskjønt han ikke har synderlig anden tilknytning til norsk kunst end den, at han var født i Norge og solgte en del af sine billeder i Norge — Vincent Stoltenberg Lerche.

Lerche er født i Tønsberg 1837, blev 18 års student og reiste året efter, 1856, til Düsseldorf, hvor han efter hinanden havde Schadow, Carl Müller og (1860—62) Gude til lærere. Studiereiser foretog han både i syd og i nord, men han kom aldrig helt løs fra Düsseldorf, hvor han døde i 1892.

Lerche valgte *arkitekturmaleriet* som sin specialitet. Han malte interiører snart fra Düsseldorfs kirker som *det indre af Lambertuskirken,* i Bergens Billedgalleri (1863), snart fra *Trondhjems Domkirke* (1864) eller *Tyskekirken i Bergen* (1867), snart fra *Venedigs* pragtkirker og klostergange (1865 og 1868).

Mod sekstiårenes slutning begyndte figurstaffagen at spille en mere fremtrædende rolle i Lerches interiører, så hans billeder fra nu af oftest er at regne for figurbilleder, altid klædt i en svunden tids kostume.

Lerche hører til den klasse af malere, som er vel så meget antikvarer som kunstnere, som omgir sig med et *brique-à-brique* af gammelt bohave, gamle dragter og rariteter, og som i sine billeder ved at arrangere en eller anden anekdotisk situation, der gir anledning til at udfolde disse samlergjenstande, som udgjør deres liebhaberi. Der er så mange af den slags i Tyskland!

I en mængde billeder fra rococo-tidens og zopf-tidens dagligliv — tildels med emne fra Holbergs komedier, men især fra klosterlivet — har Lerche vist en fiks evne for anekdotisk fortælling og et jovialt lune, som har gjort hans billeder populære.

Især har hans *munkebilleder* i tyskeren Grützners genre med deres harmløse satire over de fede klosterbrødres forfaldenhed til vin og mad og pigeskjæmt vundet bifald.

For al dybere menneskelighed er dette genremaleri blottet. Det dreier sig udelukkende om bagateller, og heller ikke udmærker det sig ved det fremragende penselarbeide, som alene kan gi den slags kunst større værd. Et mere fordringsfuldt øie vil ikke finde synderlig charme i den jevnt respektable udførelse af Lerches billeder.

Et af Lerches større og mere betydelige arbeider fra 80årene fremstiller en scene af *Den pantsatte bondedreng,* som allerede i 1862 havde beskjæftiget ham. Billedet har sin særegne historiske interesse derigjennem, at dets samtlige figurer er portrætter efter skuespillere ved Kristiania theater i 80årene med Johannes Brun i stykkets tittelrolle. I Kunstmuseet er Lerche repræsenteret ved et munkebillede, som fremstiller brødrenes *magister bibendi* ifærd med i refektoriets forværelse at tilberede en mægtig bolle *Kardinal* for de smausende brødre i salen ved siden af (1870). Et andet billede sammesteds fremstiller *Tiendedag i Klosteret,* da bønderne bringer sin kirkeskat *in natura* til munkene (1873). —

Som arkitekturmaler af düsseldorferskolen optrådte i 60årene også den bekjendte arkitekt A. F. von Hanno. Han var født i Hamburg 1826, kom til Kristiania i 1850 og døde der 1882. Som arkitekturmalere flest betjente også von Hanno sig fortrinsvis af akvareltekniken; sine motiver hented han oftest fra gamle tyske byers smug og veiter. —

Af andre düsseldorfer-uddannede genremalere kan nævnes frk. Mathilde Bonnevie, født i Kristiania 1837 og gift med kunsthistorikeren professor L. Dietrichson.

Hun begyndte i Düsseldorf som elev ved akademiet.

Ved siden af det egentlige genremaleri har fru Dietrichson lige til de senere år vedblevet at dyrke portrættet og blomstermaleriet. Blandt hendes arbeider, hvoraf flere af de bedste skal befinde sig i udlandet, er at fremhæve det veltrufne portræt af hendes mand, som var udstillet 1883, og som nu hænger i Kunstindustrimuseets direktionsværelse i Kristiania.



SIEGWALD DAHL

ABESELSKAB, 1869.
Consul Sommerschield Trondhjem.

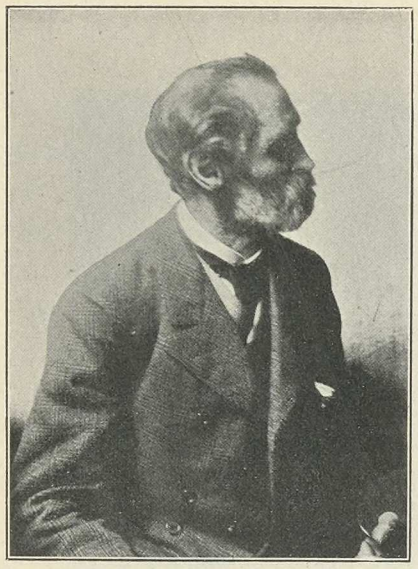


SIEGWALD DAHL EN VENSKABSTJENESTE, 1866.

Et ganske lidet fåtal udgjør de norske malere, som i denne periode *ikke* fik sin uddannelse i Düsseldorf. Men de tre, som her er at nævne, dyrmaleren Siegwald Dahl, stilleben-maleren Frants Bøe og marinemaleren Bennetter udmærked sig hver på sit område som fremtrædende specialister i den tids kunstliv.

Siegwald Dahl kan dog bare halvveis siges at tilhøre den norske kunst. Han er født i Dresden 16de august 1827, studerte her samt i London og Paris, bodde og døde i Dresden. Men kun nødig vil dog den norske kunsthistorie gi slip på den flinke og sympathiske kunstner, som var eneste søn af vor malerkunsts grundlægger, J. C. Dahl, og som ved flere leiligheder, sidst gjennem sit testamente, har lagt for dagen, at han følte sig knyttet til det land, som var hans fars fødeland.

Til at begynde med var Siegwald Dahl sin fars elev, senere, da han valgte at bli dyrmaler, studerte han under dyrmaleren Wegener. I 1851 besøgte han London, hvor den berømte Landseers dyrbilleder virked på ham, og gjentagende opholdt han



SIEGWALD DAHL, 1902.

sig i Paris. Til Norge fulgte han sin far på hans sidste Norgesreise i 1850 og reiste da gjennem fjeldbygderne fra Kristiania til Bergen; også senere har han hentet studier fra norsk sæterliv. Men indtil 1861 findes dog de billeder, som Kristiania kunstforening kjøbte af ham, opført under »fremmede kunstneres« arbeider.

Siegwald Dahl har malt dyrbilleder (og *naturemorte)* af alle slags, fugl og fisk, kjør og gjeter, hester og skogens vilde dyr. Det bedste af hans dyrbilleder her hjemme i Norge er rimeligvis den nydelig fortalte *Sæteridyl*, som kunstnerens svoger, generalkrigskommissær Bull i Kristiania eier: Budeien åbner sæterhyttens dør med saltposen i hånden, og bukker og får og små vævre kid flokkes om hendes gavmilde hånd, et billede som er lige indtagende ved sin karakteristik af dyrene som ved sin stemning (1862). Dresdenergalleriet eier flere dyrbilleder af Dahl, og Dresdenerakademiet optog i 1864 maleren som sit æresmedlem. — Men ved siden af at være dyrmaler var også Dahl en flink portrætmaler. Et af hans bedste portrætter er det både i karakteristik og i udførelse brede og saftfulde billede af *Justitiarius G. J. Bull* hos dennes søn krigskommissæren (1850).[1])

Det værdifulde portræt af *professor Dahl* fra 1850, som Bergens Billedgalleri eier, og som findes afbildet side 3, er en gave fra kunstneren til galleriet i hans fars fødeby. Kunstmuseet i Kristiania eier en liden studie, fremstillende *professor Dahl ved staffeliet,* ligeledes gave fra maleren, som med stor pietet for sin fars minde har overladt og skjænket en stor samling af gamle Dahls studier og tegninger, henholdsvis til Kunstmuseet i Kristiania og til Bergens Billedgalleri. — Siegwald Dahl døde i Dresden 1902.

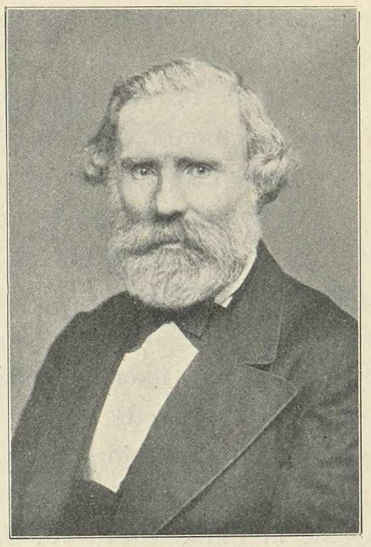
Noget ældre end Siegwald Dahl var Frants Diderik Bøe, en snedkersøn fra Bergen, født 1820.[2]) I en meget tidlig alder kom han i lære hos en malermester i Bergen, hvor han på egen hånd begyndte at male »død natur«. I 1840 blev han hjulpet til Kjøbenhavn, hvor han efter en del tegneundervisning blev elev af den ypperlige danske naturalist Christen Købke. I Kjøbenhavn blev han i hele fem år, og allerede i denne tid begyndte han at sælge billeder til kunstforeningerne hjemme i Norge. Med undtagelse af en *Ildebrandsscene på Kristianshavn* (1844), som var det første

[1]) Se også hans blyantsportræt af Gørbitz, afbildet her, side 58.

[2]) Johan Bøgh, Bergens Kunstforening, s. 91.

billede, han solgte til kristianiaforeningen, var det billeder med blomster, frugter, konkylier og perler eller andre døde ting — leilighedsvis også dyr — han sendte hjem.

I 1845 vendte Bøe tilbage til Bergen, hvor han de næste 4 år slog sig igjennem med at male portrætter ved siden af stilleben. Sammen med sin ven, stillebenmaleren Losting reiste han da til Paris, hvor han i 1851 udstilte på salonen en *drueklase,* som blev kjøbt af den franske stat, og hvor han forøvrigt blev boende en årrække og malte sine bedste ting. En øiensygdom gjorde ham imidlertid arbeidsudygtig i over to år, i hvilken tid han nød en statsunderstøttelse af 300 spd. I 1855 var Bøe jurymand på verdensudstillingen i Paris, og først efter 8 års ophold i verdensbyen vendte han i 1857 over Düsseldorf og Kristiania tilbage til Bergen.



FRANTS BØE.

Årene 1858—62 tilbragte Bøe i Nordland først hos sin ven presten og maleren Jensen i Vesterålen og senere i Lofoten, en tid som særlig bar frugt for hans kunst i studier af fuglelivet. På verdensudstillingen i London i 1862 udstilte han sit store *Fuglebjærg,* som for en høi pris blev solgt i England.

Fraregnet et nyt Lofotophold og en længere udenlandsreise i 1874 blev Bøe boende i Bergen fra 1864 til sin død i 1891.

Bøes flittig og samvittighedsfuldt udførte billeder stod i almindelig yndest hos publikum og årstøt fra 1847 til ud i 70årene leverte Bøe et eller flere stillebensbilleder til Kristiania kunstforening ligesom også jevnlig til foreningerne i Bergen og i Trondhjem. Imidlertid synes øiensvagheden at ha havt eftervirkninger for hans kunst, som i senere år gik meget tilbage. Dog må Bøes evne ikke bedømmes efter den grelt røde rose med en glasagtig dugdråbe på, som han i sin svækkede alderdom gjentog med utrættelighed, men efter et solid gjennemarbeidet billede som det i Kunstmuseet, der fremstiller en dames smykker henslængt efter en fest på toiletbordet i skjær fra en farvet natlampe, *Et boudoir* (1865). — Til Oscarshal har Bøe ligesom Siegw. Dahl leveret billeder af »død natur« for enkelte af vægfelterne.

Sammen med Bøe bør også en anden bergenser, som dyrked stillebenmaleriet J. L. Losting (født 1810 — død 1876) nævnes. Han begyndte som medhjælper på kaptein Prahls »Lithografiske Officin« med at tegne prospekter af Bergen og andre egne i Norge. Senere vandt han et teknisk ry ved sine fortræffelige farvelithograferede plancher til Danielssens og Boecks lægevidenskabelige arbeider. Losting var« — skriver Johan Bøgh i sin bog om Bergens kunstforening — »en mand med interesse for alt,

som kunde fremme kunst- og kulturlivet i Bergen og han blev derfor også stærkt benyttet. Han var i mange år medlem af bestyrelsen for den offentlige tegneskole og af det første norske theaters direktion. Mest skylder dog Bergens kunstforening ham. Blandt de mænd, som foreningen væsentlig kan takke for sin trivsel, indtager Losting en fremtrædende plads gjennem en næsten 30-årig utrættelig virksomhed.«

Helt udenfor den tyske skole står også marinemaleren Johan Jacob Bennetter. Han er født i Kristiania 1822, fôr 15 år tilsjøs, før han begyndte at uddanne sig som maler. Efter forberedelser på tegneskolen kom han 1849 til Haag, hvor Louis Meyer var hans lærer, og to år senere til Paris. Her blev han elev af den berømte marinemaler Th. Gudin, hvis blændende virtuositet dog ikke formåed at bringe den grundige Bennetter på afveie. Bennetter er en tør, men solid kunstner, som med næsten pinlig nøiagtighed redegjør for sine observationer først og fremst vedkommende de fartøier, som han udstyrer sine marinebilleder med. Det første billede, som Kristiania kunstforening kjøbte af ham, 1851, var *Bergens havn i storm.* Titlerne på hans billeder er ofte betegnende for denne kunstners strenge realitetssans og fantasiløshed: *En havn tildels i tåge, med hollandske og andre skibe i baggrunden* (1858), *Åben sø i månelys med et hollandsk fartøi på første plan i vending, andre skibe i baggrunden* (1868). I Kunstmuseet har Bennetter et anseligt og solid gjennemarbeidet billede, som fremstiller en episode af den franske søkrigshistorie, et *søslag på kysten af Madagaskar,* malt i næsten natlig belysning med kjæmpende lyseffekter fra måneskinnet, morgengryet og kanonernes ild. Billedet er malt i 1863. Af Trondhjems kunstforening var Bennetter i en årrække en særlig yndet maler, hvorfor også forholdsvis mange billeder af ham er havnet her, dels hos private (et særlig anseligt hos consul H. F. Klingenberg), dels i foreningens faste galleri. Bergens Billedgalleri eier et billede, som bærer tittelen *Den flyvende Hollænder* (1892).

Bennetter bodde mange år i Paris. Men i 1880 vendte han hjem og indretted sig på Sole ved Stavanger et atelier i en gammel kirkeruin fra middelalderen. Her leved han i tilbagetrukkenhed og i beskedne kår, indtil døden for nogle måneder siden (1904) fried ham ud fra en tid, hvori han sikkert ikke længere følte sig hjemme.

Af det kuld norske malere, som i begyndelsen af 60årene kom til Düsseldorf, er der ikke mange, som ikke før eller siden under sin udvikling rensked op på sin palet og prøved at se verden an med andre øine end den gamle düsseldorferidealisme.

Selv i den lune kunstnerrede ved Rhinen arted nu et og andet sig anderledes.

Da Cornelius i 1838 besøgte Paris, rysted han på hodet og sa til en ung tysk slagmaler: »Tro De mig, der er ingen ting her, kjør De bare tilbage til München igjen.«

4 år senere gjorde de belgiske historiemaleres kjæmpebilleder sin runde i Tyskland og forbløffed malere og publikum, ved sin relative realisme.

For et moderne øie er denne realisme vanskelig at fatte. Gallaits og Bièfves historiske paradebilleder er nu knapt istand til at fængsle en kunstsøgende gallerigjæst et kort øieblik. Theatergarderobe og regisørkunster af den ligegyldigste art forekommer de nu at være, en afdovnet slat af den franske kunsts mousserende vin!

Men så afstængt havde Tyskland lige siden frihedskrigen været, at selv dette hensatte kunstnere og kritik i en formelig beruselse. Man sloges på livet løs om *realismen* i disse kostumetableauer, som stammed fra de parisiske elevatelierer, hvor den tammeste eklekticisme dyrkedes.

Aldeles som 40 år senere impressionisternes »klattemaleri« ophidsede gemytterne, var det også her penselens brug, som vakte bestyrtelsen og begeistringen. Det var kostens bredde og farvens saft, som var så uanet. I den grad havde den tyske malerkunst under kartonkunstens herredømme vænnet øiet til farveløshed. Og selv i tegningen havde jo den franske skole og dens aflægger, belgierne, en bredde og bravour, som sammenlignet med det tyske pirk måtte virke i høi grad overraskende. Brutalt og sårende rimeligvis for øine, som dyrked Cornelii griffelkunst, eller som elsked Richters godslige blyantkrads ved aftenlampen. Blændende og æggende for en ungdom, som her for første gang så, hvordan en *maler* tegner.

Uden tvil virked også to, kunsten uvedkommende ting med til det »store belgiske maleris« succes: formatet og nationalfølelsen. Gallaits *Karl V's tronfrasigelse* målte tyve fod i bredden. Et oljemaleri af de dimensioner var vel egnet til at sætte et

kabinetstykke-publikum, som det fra Düsseldorfer Kunstverein i forbauselse. Og nederlændernes frihedskamp var ikke mindre egnet til at samle opmærksomheden om sig få år før nationalitetskampenes revolutionsår.

Men ligegodt, et forstod tyskerne: her måtte tages fat og læres!

De to første verdensudstillinger, i London i 1851 og i Paris i 1855, gjorde det ikke mindre klart, hvor uduelig den tyske malerkunst var i sit håndværk sammenlignet med den engelske, den franske, den nederlandske. Man faldt igjennem, vistes tilbage fra udstillingerne. Og selv med düsseldorfervaren gik det tilbage. Exporten stansed. »Og dog malte man jo stadig væk *Bordbønnen* og *Det første røgeforsøg,* som engang havde en så rivende afsætning!« (Gurlitt). Noget måtte gjøres!

Alt i 1831 og 1833 havde Heine skrevet sine *Salonbreve* fra Paris. Börne var fulgt efter. Ungdommen var blit lydhør for, hvad der kom fra den kant. Der var ligesom slåt en rude ind i den lune »Malkasten«, og der stod en skarp trækvind fra vest — selv i Düsseldorf.

Fra 1850 af antar pariserstrømmen dimensioner. Da Knaus og Feuerbach i 1852 kommer til Paris, finder de en hel del tyske malere i Coutures og Delaroches atelierer. Strømmen tar til og varer ved, indtil krigen i 1870 kaster alle broer af for fredens erobringer. Neppe nogengang før i tysk åndshistorie har påvirkningen fra Frankrig været så stærk, og endnu er vi kanske ikke kommen tilstrækkelig på afstand fra fænomenet til at kunne måle forskjellen mellem tysk kunst i århundredets første halvdel og i dets sidste 50 år.

Berlinerne var de første pariserfarere. Med nøgtern preusserforstand skjønte de, at her var ingen tid at spilde. I flok og følge rykked de ind i de parisiske atelierer og tog sine lektioner i realistisk maleri. De fleste af dem havde ikke noget gemyt at kjæmpe imod, så det faldt dem ikke svært at tilegne sig franskmændenes kjække skarpvinklede tegnemanèr istedenfor den uldne tyske, *gemüthvolle* rotestreg. Og da disse berlinske *Französlinge,* hvorpå Gustav Richter og Anton von Werner er to typer, vendte hjem igjen, var det vistnok med ledigere håndled, bredere bust i penselen og pariserblåt på paletten, men uden den gnist i hjærnen, den ild i hjærtet eller den feber i blodet, som skaber den levende kunst. De havde lært at male støvler, glanslys på næseryggen og uniformknapper, tilmed i solskin. Men for dem havde de virkelige rydningsmænd i moderne fransk kunst, Courbet og Manet, intet opladt. De havde bare været indrulleret i skarerne under juste-milieumestrenes faner. Som unge havde de været med i latterkoret, der mødte den ny kunst. Som gamle blev de i sin hjemstavn den unge slægts mest forbitrede modstandere, da denne i 80årene kom hjem fra Paris, hjærtegreben af den virkelige naturalisme. Intet kunstregimente har været goldere i Tyskland end deres i Berlinerakademiet — *Französlingernes* fra 1850—70.

Da Düsseldorfs stjerne som Tysklands første kunstby daled, var det derfor ikke Berlin, som steg mod zenith, men München.

Foreløbig beholdt endnu Düsseldorf i nogle år hegemoniet og lokked i et hvert fald lærelystne nordboer til sig. Og det skal ikke nægtes, at der kom en anspændelse over Düsseldorferkunsten i 50- og begyndelsen af 60årene, som kunde virke tillidsindgydende, ja forhåbningsfuld.

Endnu længe stod Andr. Achenbach som de tyskes første landskabsmester, fuld af verve og teknisk myndighed. Men det skyldes dog væsentlig den kraftfornyelse, som genremaleriet fik gjennem Knaus og Vautier, at Düsseldorf endnu et tiår igjennem kunde opretholde sit ry. Et betydeligt bidrag til Düsseldorferkunstens hegemoni har forøvrig også de norske malere ydet, navnlig Tidemand, hvis talent jo netop i 50-årene foldede sig ud med størst energi, samt Gude og Ludv. Munthe.

Ludvig Knaus og Benjamin Vautier er to af den tyske malerkunsts mest berømte navne. I disse to sene düsseldorferes kunst nådde *Dorfnovellen* sin høieste udvikling i maleriet. Og ingen art af billedkunst er mere typisk for Tyskland i det 19de århundrede end landsbynovellen. I den har det bogsyge tyske øie først fundet mættelse — underholdning, vits, rørelse. Her først fik man en literatur, som var virkelig populær, i farver.

Genren var egentlig importeret fra England, fra Hogarths og Wilkies land. Den havde i Frankrige lige før århundrevendet optrådt pædagogisk moraliserende under mange tårer i Greuzes kunst. Men længe efter, at man i England og Frankrige havde ladet denne afart af malerkunst fare og vendt sin opmærksomhed mod selve penselhåndværket og et dybere åndsindhold, vedblev malerkunsten i Tyskland endnu længe at fodre sit publikum med den kjære kost.

Da Knaus og Vautier optrådte, holdt det tyske »folkelivsmaleri« på at forkomme i skildringen af Mutterglück og kattekillinger. Deres fortjeneste er det at bringe Dorfnovellen intellektuelt og malerisk på fode igjen, da den var sunket sammen i senilitet. De indblæste den virkelig nyt liv. Særlig Knaus, som foruden et godt hode også besad et fint bygget malerøie. Og dette var han klog nok til tidlig at underkaste franskmændenes strenge opdragelse. Han var blandt de første, som drog til Paris og lærte kunstnertegning. Franskmændene og de gamle hollændere lærte ham også, hvad det vil si, at et billede er malt i kolorit og ikke bare koloreret, og hvad en sluttet billedvirkning er for noget. Derfor har han kunnet fortælle sine landsbyhistorier i et malerisk behersket og soigneret sprog. Derfor blev han også den eneste tyske maler, som franskmændene på den tid tog noget hensyn til.[1])

[1]) »Tout le talent de l'Allemagne est contenu dans la personne de M. Knaus. L'Allemagne habite donc rue de l'Arcade à Paris,« skriver Edm. About under verdensudstillingen i 1855.

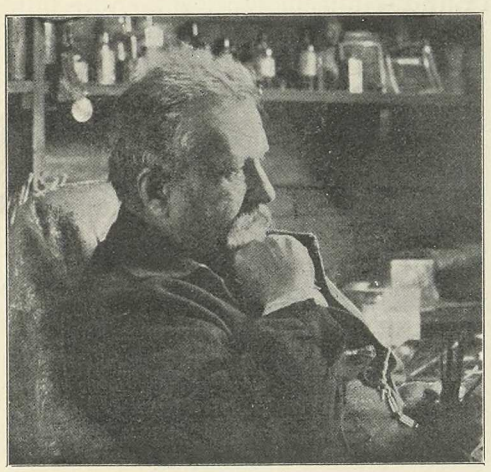
Hos en maler som Knaus er fortællekunsten udviklet til en forbausende grad af nuance og komplikation. Med sandhed og natur har hans kunst lidet at gjøre, men den er fuldendt tydelig, pointeret vittig, elskværdig. Dog på en overbærende eksplikativ måde, der er let sårende for folk, som mener det alvorligt med sine medmennesker, også når de er bønder. (Hvor skulde ikke Millet ha foragtet denne humorist, som et *menneske* foragter en *vittig hund!*). Og for folk, som søger først og fremst malerkunst og ikke vel malte pudsigheder i guldramme, er det trættende altid ha maleren slig bag sig, som Knaus står bag én og peger på alt det karakteristiske, han selv har malt.

Vautier — en schweizer af fødsel — er i sammenligning med Knaus ganske vist en ringere mester i hånden, men en mere sympathisk kunstner, fordi han er mere naiv. Både i god og i slet forstand mangler han den andens overlegenhed. Vautier virker meget hjemmebagt tysk i sammenligning med den i hollændernes og parisernes kunstgreb forfarne Knaus. Han er en meget flink tegner, men ingen kompositør og alt andet end charmant som kolorist. Men han har åbenbart godhed for sine Schwarzwaldbønder og har dem aldrig tilbedste. Hans humor er ikke moquerende, men lun og mild.

Det er altid en vanskjæbne for en kunstner, når al verdens familiejournaler lægger sig ud efter ham. Men Vautier havde fortjent en bedre skjæbne, for han har ikke alene gemyt, men et ganske fint iagttagerøie, og hans omsorgsfulde, sobre malemåde holder mangen vakker detalj fast.

Et billede som *Der Brautwerber* er for de tre hovedfigurers vedkommende diskret og fint karakteriseret. Man kommer til at tænke på god dansk kunst, hvad der er til hæder for et düsseldorfer *Volkssittenbild.*

Vautier er også for så vidt værdig til vor opmærksomhed, som han har været lærer for den norske maler, der efter Tidemand er vor eneste betydelige folkelivsskildrer før den naturalistiske epoke — Carl Sundt-Hansen.



CARL SUNDT-HANSEN.

Carl Sundt-Hansen er blandt figurmalere realismens første virkelige repræsentant i norsk malerkunst og en eiendommelig og selvstændig personlighed mellem norske kunstnere.

Kunsthistorisk er han en overgangsfigur på tærskelen til en ny tidsalder. Han bebuder, men har aldrig vovet at betræde det, som ligger på den anden side af tærskelen. Til det naturalistiske valørmaleri er han aldrig nådd frem. For så vidt er hans stilling en slags parallelstilling til Ludv. Munthes — den landskabsmaler, som betegner, om ikke just bruddet, så dog afviklingen med düsseldorferskolen, efterat den i et kvart århundrede havde holdt norsk malerkunst i afhængighed.

Så grundforskjellige, som Munthe og Sundt-Hansen er i fag, teknik, temperament, er der dog det fælles ved dem, at de begge peger ud over Düsseldorf.

Carl Sundt-Hansen eller Carl Hansen, som han lige til 1888 kaldte sig, er født i Stavanger den 30. januar 1841. Hans far var dansk.

Tre års studium ved Kjøbenhavner-akademiet (1859—1861) har sikkert været betydningsfulde i hans udvikling.

Da han i 1861 kom til Düsseldorf, blev som nævnt Benj. Vautier hans lærer. Efter den tid har Sundt-Hansen opholdt sig næsten tre år i Paris (1866—69), to år i Kristiania (1869—72), elve år i Stockholm (1872—83) og derefter i en årrække (fra 1883) i Kjøbenhavn, hvor han i 1888 erhverved sig dansk indfødsret. I nittiårene flytted han hjem til Norge, slog sig ned i Valle i Sætersdalen, hvor han bygged sig et atelier, og her har han siden bodd, bortgjemt og, som det synes, endnu mere ligegyldig for verden, end den for ham. Det er således en meget liden del af Sundt-Hansens kunstnerbane, som falder på tysk grund.

Det første billede, han udstilte i Kristiania kunstforening, var *En hardangersk bygdeskomager* (1864), et billede som vakte opmærksomhed ved lun humor. Forskjelligartet af motiv er billedet fra det følgende år, som under tittelen *Den forladte* fremstiller jenten med barnet fra *Ifjor gjeit'e gjeitinn*. Kunstforeningen i Kristiania kjøbte billedet for 60 spd.

På Stockholmsudstillingen i 1866 mødte Hansen med to billeder — *Besøg på sæteren,* som Carl XV kjøbte, og det billede af en *Laksefisker,* som er i privateie i Kristiania og afbildes her.

Fra 1868 skriver sig det første eksemplar af Sundt-Hansens mest bekjendte billede *I lensmandsarresten,* som Kristiania kunstforening kjøbte for 100 spd. I 1875 blev billedet gjentat for Nationalgalleriet. På den skandinaviske udstilling i Kjøbenhavn 1872 udstilte han *Marsk Stigs døttre,* et billede som i sjelden grad vinder Jul. Langes bifald i hans anmeldelse.

For *Kunstvennernes Samfund,* en forening til indkjøb og udlodning af enkelte større og betydeligere kunstværker, som blev stiftet i 1877, malte han som foreningens første gevinst billedet *En lægprædikant* der ved lodtrækningen tilfaldt kong Oscar.

Omtrent samtidig gjorde Bergens kunstforening, som i 1865 havde kjøbt sit første billede af ham, en større bestilling (på 1200 kr.) — *I sakristiet,* et billede som må findes i privateie i Bergen. Og i 1884 fik han fra samme hold en ny lignende bestilling.

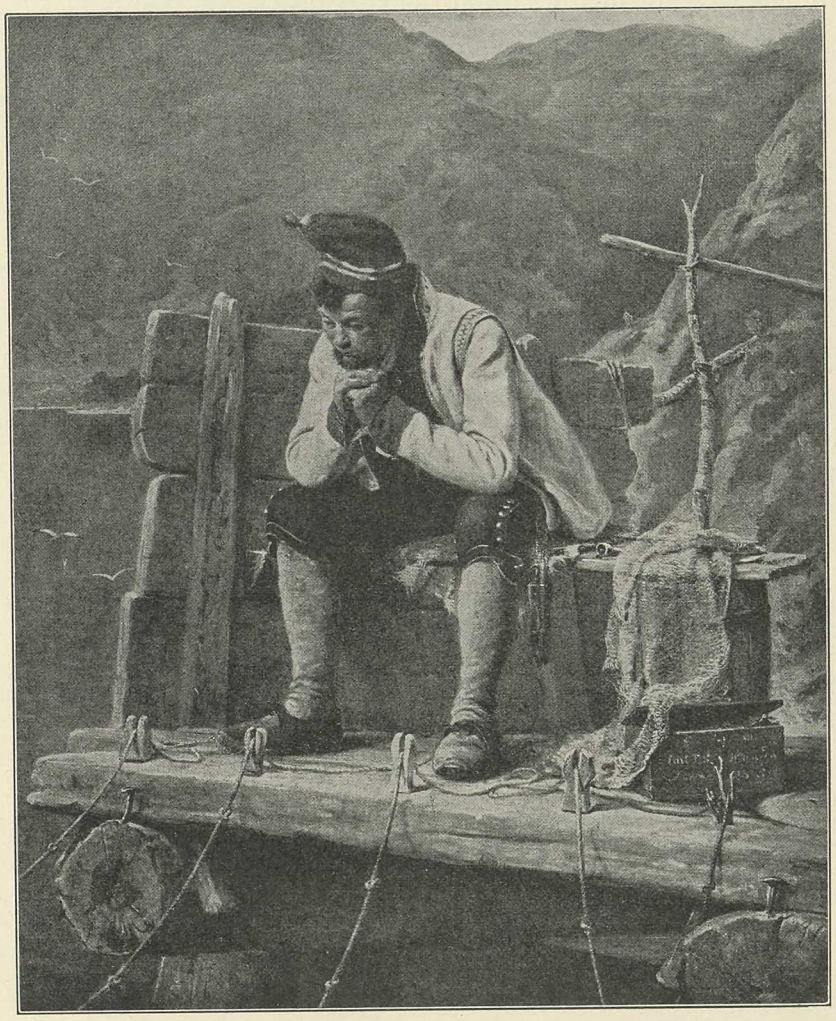
Kunstmuseet i Kristiania eier bare det ene billede *I lensmandsarresten* af ham, Bergens billedgalleri har kun et mindre billede med en jente, som spiller langeleik for en unggut i en *sætersdalstue* (1879), og Trondhjem eier intet af hans billeder. Derimod findes i Nationalgalleriet i Stockholm et af hans betydeligste arbeider *Konfrontationen* (1878) og et mindre billede *Hjemsøgelsen*. Begge billeder er fra hans Stockholmsperiode. I Münchens Pinacothek er Sundt-Hansen repræsenteret ved et billede under tittelen *Der Dorfvirtuos* (1893), og i museet i Danzig hænger det anseelige maleri fra hans senere Kjøbenhavnertid *Begravelse ombord* (1891), i kunstnerens egne øine hans hovedværk, der her skulde været gjengit, men hvoraf den fotografiske reproduktion desværre ødelagdes ved et uheld.

Efter denne optælling af kunstnerens arbeider[1]) går jeg over til fremstillingen af hans kunsts indhold og karakter.

---

[1]) Når talen er om en så betydelig, sparsomt producerende og utilstrækkelig kjendt kunstner, tør en udførligere angivelse af hans arbeider være på sin plads. Foruden de ovennævnte billeder har jeg i Kristiania kunstforenings udlodningslister fundet følgende arbeider af Sundt-Hansen: Fra 1866 *Rypeskytten* (75 spd.) og *Genrebillede* (25 spd.), fra 1869 *Ved Pianoet* (80 spd.) fra 1870 *Kirkegjængerske, fra Numedal* (100 spd.), fra 1880 *Sæterjenter* (1200 kr.) og fra 1887 *En munk i regnveir* (600 kr.). — På Trondhjems kunstforenings indkjøbslister forekommer Sundt-Hansens navn bare en gang, i 1870, da der kjøbtes et billede under tittelen *Alene hjemme* (200 kr.).

Carl Sundt-Hansen er medlem af Fria Konsternas Akademi i Stockholm og af Kunstakademiet i Kjøbenhavn.



CARL SUNDT-HANSEN

LAKSEFISKER, 1865.
Professorinde Skavlan, Kr.ania.

Carl Sundt-Hansen er som folkelivsmaler TIDEMANDS eneste fremragende efterfølger. Men et fra Tidemand helt forskjelligt kunstnertemperament.

Hvorvidt de to kunstnere længe vil rivalisere om kunsthistoriens pris som *malere,* kan være tvilsomt, men neppe *at* de vil komme til at gjøre det.

Sundt-Hansen er blit for lidet agtet på i sin tid, Tidemand for meget. Historien interesserer sig for slige, blot tilsyneladende afsluttede værdikonti, og hvis den finder feil, kan den til en begyndelse forivre sig næsten lige meget som samtiden, og det kan ta tid, før den kommer til ro i sin dom.

Om de to kunstneres *kulturhistoriske* betydning kan der ikke tvistes, så sandt historien dømmer en kunstner ikke bare efter værkets rent æsthetiske gehalt, men også efter styrken og varigheden af den gjenklang, det har vakt i samtid og eftertid. Her har Tidemand den utvilsomme forrang. Sundt-Hansen hører netop til de kunstnere, om hvem man kan si, at de ikke har »slået an«. Refleksbevægelsen af hans kunst har været ringe, han har en tid nydt en kjølig popularitet, men sit egentlige ry har han sandsynligvis tilgode.

Hans produktion har jo også i forhold til Tidemands været stærkt begrænset. Han har ikke — som Jul. Lange siger i en afhandling, hvori han bl. a. (lidt for ivrig) plæderer Sundt-Hansens sag *contra* Tidemand — »fremstillet sin nations liv med en sådan encyklopædisk fuldstændighed som Tidemand: han er detaillist, mens hin var grosserer.«[1])

Sundt-Hansens bondelivsskildring har langt fra den Tidemandskes bredde og almengyldighed, favner ikke så vidt i motiver og i følelse, stiler heller ikke så høit som Tidemands kunst gjør i værker som *Haugianerne* og *Fanatikerne*. Som kulturhistoriske dokumenter vil Tidemands kunst altid bevare sin fængslende magt.

Men rent *artistisk* tåler Sundt-Hansens kunst meget vel en sammenligning med Tidemands, og som menneskeskildring er den dybere.

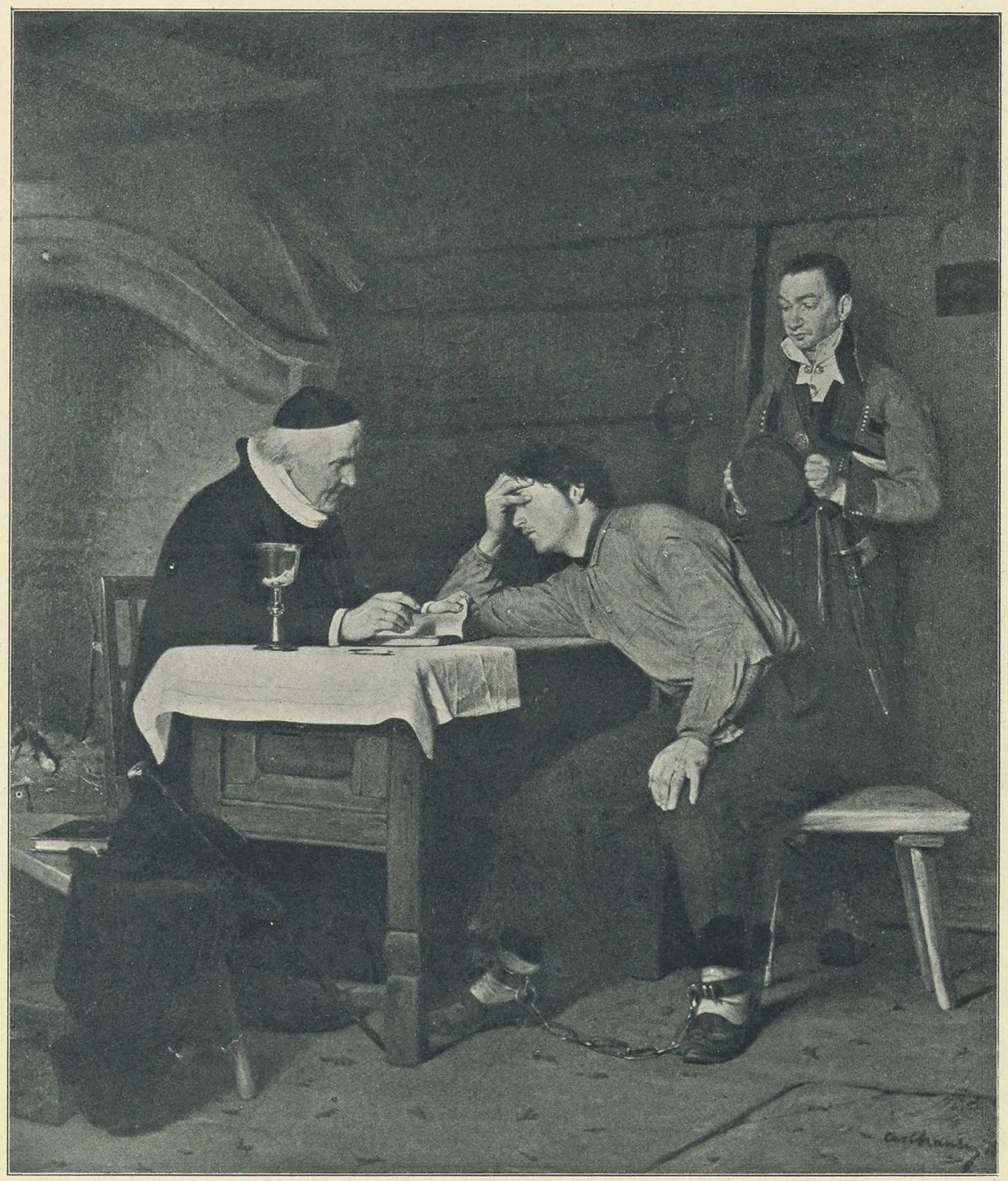
Hans fortælle-talent er ikke så livligt og raskt til at udmale en situation som Tidemands, hans kompositionstalent er i det hele mattere, og han har ikke Tidemands let vakte lyriske følelse. Mærker man hos Tidemand for lidet af modelstudiet, har man i Sundt-Hansens kunst mere end nok af det. Særlig er i hans alderdoms produktion handlingen og figurernes udtryksevne bundet gjennem et overdrevent, næsten slavisk modelstudium, som synes at ville kappes med fotografien i afbildningens egalitet og nøiagtighed. En så stor objektivitet må nødvendigvis besvære også det kunstneriske håndelag.

Men Sundt-Hansen har forud for Tidemand psychologisk skarpsyn, en varhed for nuance og sans for individualitet. Med disse gaver trænger han langt dybere mod bunden af motivet end Tidemand kunde gjøre med sit lyriske, omtrentlige syn på mennesker.

Men også rent malerisk er Sundt-Hansens skarpsyn mere udviklet end Tidemands. Vistnok er han ikke kolorist, men hans formfølelse er indtrængende detaljkjær, tegningen i hans billeder sikker og korrekt, i al sin bundne forsigtighed en mesters tegning.

Penselarbeidet i hans billeder er soigneret indtil pedanteri. Hans nærsynte arbeidsmåde er i slægt med de gamle hollandske miniaturmesteres. Han har øiensynlig

[1]) Jul. Lange, Norsk, svensk, dansk Figurmaleri, *Tilskueren* 1892, aftrykt i Udvalgte Skrifter, Kbh. 1903. I, s. 224.



CARL SUNDT-HANSEN

I LENSMANDSARRESTEN 1875.
Kunstmuseet i Kristiania.

studeret Dow og Mieris, og hans diskrete farve røber, at han er en beundrer af Terborch. Glat og blank som emalje er overfladen af hans malerier, eller kanske snarere som poleret stål, da farven er uden glød. Men også over hans farve er der et præg af virkelighedsrespekt og en kjølig soberhed, som virker vederkvægende ovenpå düsseldorferskolens varmt saucede og maniererte kolorit.

Også i motivvalget skiller Sundt-Hansen sig fra Tidemand, næsten som om modsætningsforholdet var bevidst og villet.

I Tidemands fleste billeder tilkjendegir der sig et mildt og lyst, næsten flaut venligt livssyn. Først i hans senere produktion trænger livets mørksider sig frem, og da som dramatisk effekt. Over Sundt-Hansens kunst hviler derimod et gjennemgående præg af stilfærdig, tilbagetrængt melankoli, et alvor uden pathos og uden sentimentalitet. Oftere beskjæftiger hans kunst sig med døden, og i hans to betydeligste billeder er døden sat i forbindelse med forbrydelse.

Den bedragne og *forladte* jente fra folkevisen, en *bondefisker,* som mens han resigneret venter på fangst, hensynker i tunge grublerier, *hjemsøgelsen,* som har rammet to unge mennesker ved deres første barns kiste, den dødsdømtes skriftemål i *lensmandsarresten,* morderens *konfrontation* med offeret for hans forbryderske skinsyge, den triste forsamling om det flagdækkede lig på dækket under en *begravelse ombord* — det er emnerne for hans billeder.

Fremfor alle er *I lensmandsarresten* (Kunstmuseet) et billede, som griber ved sin dystre, ligesom lavmælte fortælling. Den gamle prest er kommet for at meddele straffangen »sakramentet«, før han overgis i skarpretterens hænder. Presten er ikke nogen præke-prest, men en gammel menneskekjender, som har vidst at få den atten-års forbryder med fodlænkerne i tale. Mild og klog sidder han på den anden side af bordet og taler til ham med forskende øine — taler stilt og undskyldende slig, at forbryder-trodsen brister sammen og angeren vælder frem, der han sidder sammensunken med hånden presset over panden — og den lille finger trykket ind mod øiet, ligesom stængende for tårerne.

Men som den ubønhørlige gjengjældelses legemliggjørelse, som samfundets hævner står lensmandens hæslig komiske skikkelse stiv og parat ved døren. Den døren som for ham nu bare fører ud til — udslettelsen? eller til prestens evighed?

Billedet er menneskelig dybtgående. Det er malt så pillent og stofløst, at der hverken er rum eller luft i cellen. Men der lyder dæmpet menneskelig tale derinde og suk fra et forklemt menneskebryst. Den bundne varme i skildringen kan man føle ved at forfølge formen, som den er tegnet og malt fra hoved til fod i straffangens skikkelse; — i den hånd som hviler på knæet er sympathien ligefrem til at ta og føle på. — Det eneste som er kjedeligt er, at maleren ikke har sat »kalken« over på

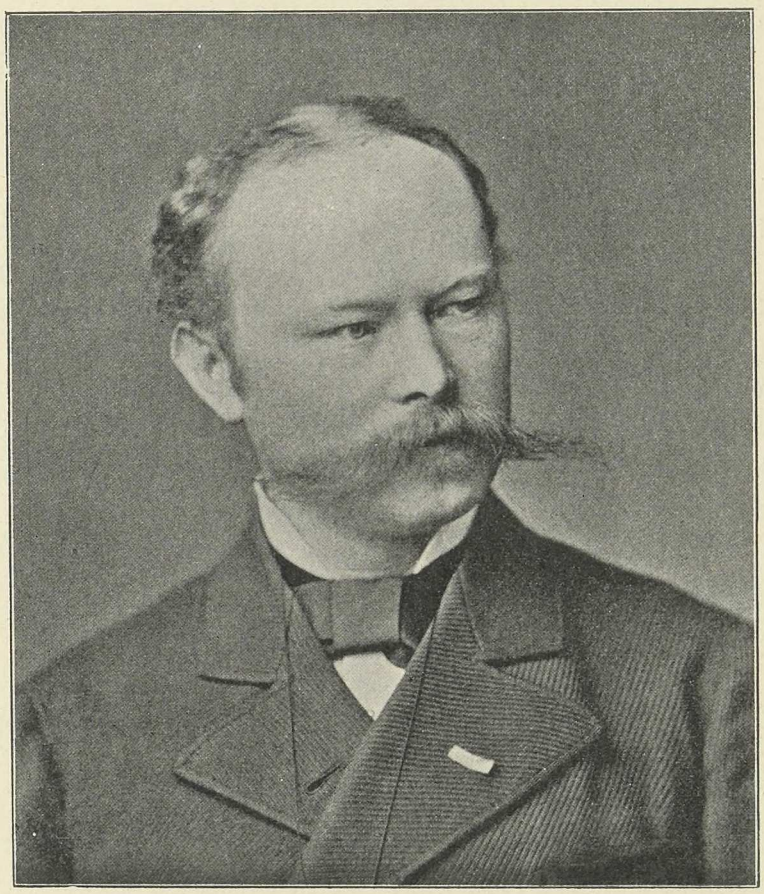
den anden side af bordet; slig som den står og lyser os op i øinene, trænger det kirkelige ved handlingen sig frem foran det menneskelige.

Men slig er det oftere i Sundt-Hansens billeder — maleren er ligesom ræd for at fornærme bitingene og gir derfor det uvæsentlige den altfor store plads og ret i sin kunst.

F. ex. i *Konfrontationen,* det billede, som hænger i Nationalmuseum i Stockholm. Det har elementer i sig til at kunne blit et hjærtegribende kunstværk. Den dræbte unge kone, som ligger udstrakt og halvblottet på gulvet med skygge over ansigtet, og manden, morderen, som står opreist og hård og taus med hænderne på ryggen ved hendes fødder og endnu forsker i hendes stivnede træk efter den sande sammenhæng — og så den hårde rette vinkel mellem disse to skikkelser inde i det golde rum — hvilket billede kunde det ikke blit, om maleren havde bedt sine andre modeller at gå sin vei — den sørgende mor og lensmanden og hans to vidner med de overvættes spørgende miner!

I et billede som dette mærker man på en uheldig måde, at Sundt-Hansen er elev af Vautier, at han er for meget novellist, er hildet i tyskernes usalige hang til at lave litteratur af det, som skal males.

Det sidste større billede, Sundt-Hansen har udstillet hjemme i Norge, er *Begravelse ombord* (1891). Da dette figurrige, gjennemkomponerede og gjennemreflekterede, uangribelig veltegnede og ufattelig glatmalede kunstværk fremkom på kunstnernes vårudstilling i 1893, virked det forunderlig fremmedartet, som en fast og usmeltelig isblok af objektivitet og dygtighed midt i friluftsnaturalismens freidige subjektivitet og pågående varme. Det syntes os unge uendelig længe siden, man havde set verden an med disse øine. Og egentlig havde vi i Norge aldrig set det. Som denne scene på dækket af den oversøiske damper omkring kapteinens flagdækkede kiste med hans sørgeklædte hustru og hele mandskabet lige til negerstuarten er skildret, med den penibleste korrekthed i tegning fra taugværk til dæksplanker og skosåler, i fri luft, men uden anelse om sand friluftsvirkning i kolorit, — forekom det os som en gjenganger fra en fjærn tid. Men billedet førte en tale om værdien af linje og form i malerkunsten, som kanske allerede dengang øved en manende virkning på enkelte, om end denne enslige gamle mands stemme snart drukned i myldret. — Lad os om ikke alt for længe få se en samlet udstilling af Sundt-Hansens kunstnerværk, og lad os da se, om vi nu bedre forstår hans kunsts tale! Omstændigheder og egen tilbøielighed har isoleret Sundt-Hansen fra udviklingen i norsk malerkunst. Under naturalismens tegn vilde han måske ha forvundet meget af sin ængstelse og fulgt en friere teknik. Men som han er og blev, er han en fast og sluttet personlighed i norsk kunst, og jeg tror som Jul. Lange, at der langtfra er vist ham fuld historisk retfærdighed.



LUDV. MUNTHE.

Næst efter Dahl og Gude er Ludvig Munthe den norske landskabsmaler som er blit mest berømt i udlandet.

Ja, Munthes popularitet var en tid endog så stor, at han opleved det, som ellers bare pleier at hænde de berømte afdøde: Der kom falske »Munther« på markedet!

Ludvig Munthe nådde denne popularitet ved at søge sig op en egen, snevert begrænset motivkreds og gjøre den helt til sin. Indenfor denne trange motivkreds udvikled han sin fremstillingsevne til en sjelden grad af teknisk virtuositet.

Og når han med overlegen selvsikkerhed vedblev at variere det engang indvundne uden trang til at udvide sin kunsts område, bidrog dette bare til hos det store kjøbende publikum at fæstne indtrykket af en mester, som kan sine ting.

Et sjeldent talent var også Ludv. Munthe. I norsk malerkunst står han som den *delikateste* kolorist. Men dette talent havde liden evne til selvfornyelse. Munthes

raffinerte billeder fik med årene et præg af manèr, som har forjaget friskheden fra dem. Han delte så mange andre raffinisters skjæbne: hans kunst endte med at bli oversød.

Lige fuldt er han i norsk kunsthistorie en mester til mærke og skille.

— Ludv. Munthe var fra Sogn og født den 11te marts 1841.

Det var i begyndelsen af 60årene at han kom til Düsseldorf, og med undtagelse af den tid, han tilbragte på reiser, bodde han altid i denne by. Så rent ydre set, hører han »skolen« til. Men en sammenligning mellem Munthes billeder og de ældre düsseldorferes gjør det straks klart, hvor forskjellig Munthes kunst er fra deres.

I virkeligheden skylder han lidet til den skole, som han regnes med til.

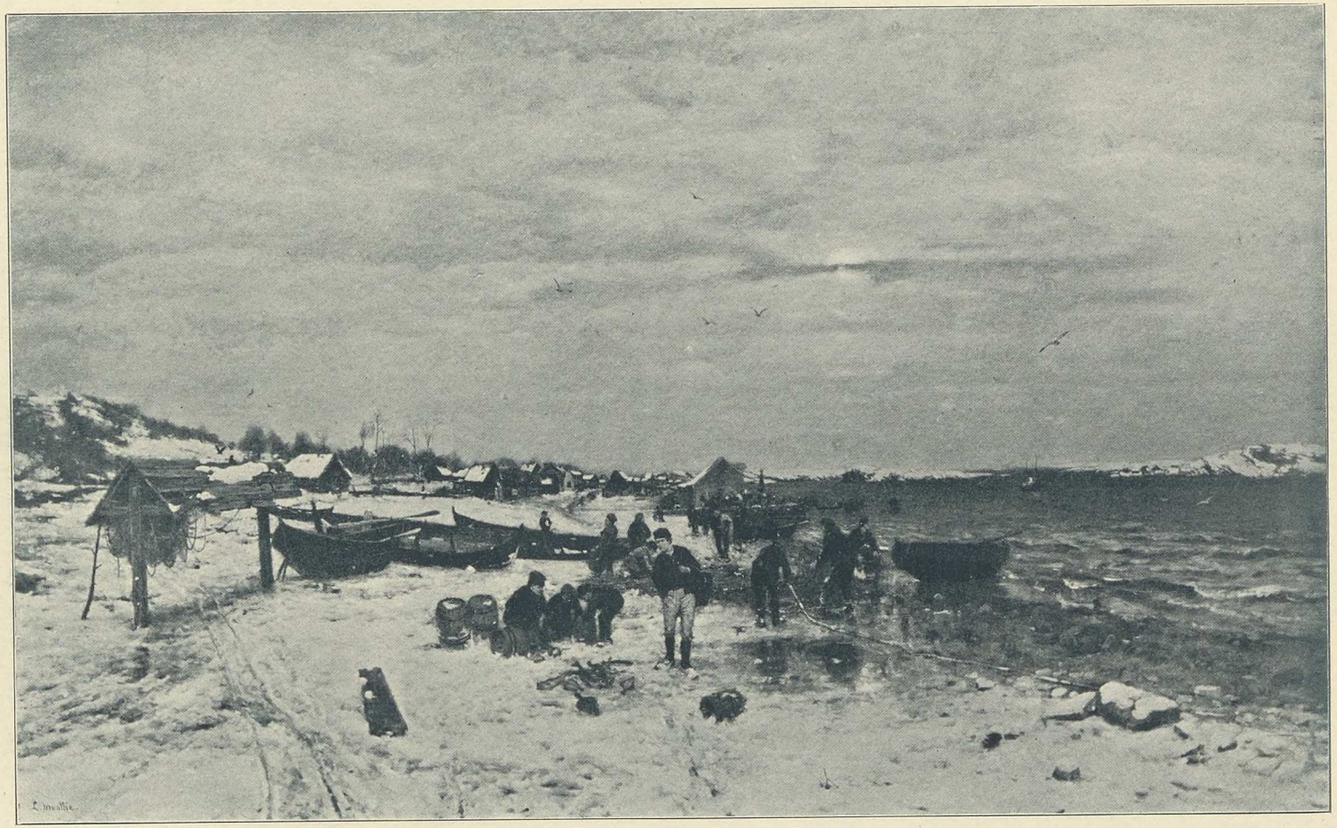
Hans første lærer i malerkunsten blev, da han i 1858 kom ind til Bergen, den tyskfødte arkitekt og maler F. W. Schiertz, som havde fulgt Dahl op til Norge og blev boende der. Interessant som udviklingsdokument fra denne første tid er et lidet billede i Bergens Billedgalleri, et parti fra en vild *fjeldskog i snestorm,* malt i Bergen i 1860. Helt uventet fandt jeg her spor af påvirkning fra den af düsseldorfer-romantikerne, som Munthe senere kom til at fjærne sig længst fra, Cappelen, navnlig i tegningen af de vindvredne, udgåede furuer, samt i den forladte, ukoselige romantikerstemning. Forøvrig fremstiller den unge kunstner sig allerede i dette billede som *vintermaleren,* rigtignok uden at røbe den koloristiske charmeur, han siden viste sig at være. Billedet er snarere hårdt og gammeldags blåfrossent i farven som en dårlig »Dahl«.

I 1861 gik Munthe til Düsseldorf med offentligt stipendium og her arbeided han en kortere tid under vinter-specialisten Sophus Jacobsen, som vel først gav ham smag for den fløilsagtig myge og varme kolorit, der udmærker Munthe, selv i hans vinterbilleder. Senere malte han også under Flamm.

Forøvrigt er Munthe snarere at betragte som autodidakt end som nogens egentlige elev. Det meste og det bedste har han lært på reiser, i Holland, hvor han studerte de gamle, og i Frankrige, hvor han lærte af de moderne. En fremtoning som Munthes landskabskunst med dens motivvalg og dens kolorit er overhodet i den tid vanskelig tænkelig på tysk grund uden fremmed påvirkning.

Det kan være nokså svært at påvise, hvem den eller de franske kunstnere var, som Munthe særlig lærte af — han har aldrig gåt i fransk skole — men det er åbenbart nok, at det var fra fransk kunst, han hented impuls til det, som er nyt og frigjort i hans kunst.

Historisk har det sin store betydning, at det var netop til Paris, han søgte, da Düsseldorfer-traditionen ikke længere tilfredsstilled ham. Sikkert har netop Munthe vist flere af de yngre veien vestover — til Paris.



LUDV. MUNTHE

VINTERAFTEN PÅ KYSTEN 1878.
Kunstmuseet i Kristiania.

LE PAYSAGE INTIME.

I Frankrige havde i 30- og 40årene en hel omvæltning fuldbyrdet sig i landskabsmaleriet. Det, som væltedes, var den gamle franske klassicismes skranker for naturfølelsen. Og den magt, som havde væltet dem, var romantiker-gemyttet.

Men væsensforskjellig som den franske romantik var fra den tyske, førte denne omvæltning ikke bort fra virkeligheden, men baned tvertimod vei frem til den.

De unge landskabsmalere, som inspireret af romantiske ideer om kunstnerens personlige gemytsforhold til sit stof, flytted ud fra Paris og slog sig ned i skogbrynet ved Fontainebleau, flygted ikke fra verdensbyen for at fortabe sig i filosoferinger over alnaturen. De var fuldt bestemt på med vågne øine at erobre for sin kunst — om ikke alnaturen, så ialfald en liden del, et hjørne af den.

Og for landskabskunsten blev denne erobring den største, som har tildraget sig siden Rembrandts og Ruysdaels dage.

Der blir i det følgende, i en nødvendigere sammenhæng, anledning til nærmere omtale af Fontainebleauskolen og dens betydning i moderne malerkunsts forløb. Her skal bare antydes, hvad der var skolens program, og måden, hvorpå det blev realiseret.

Le paysage intime — det personlig følte landskab, landskabet som sindsstemning — var disse unge maleres slagord for, hvad de vilde, og dette slagord fra tiden er i historiens bog blit stående som overskriften over kapitlet om deres kunst.

Men veien til inderliggjørelse af naturen gik — skjønte de — gjennem begrænsning og fordybelse. Alene motivets begrænsning kunde muliggjøre et virkelig individuelt stemningsmaleri. De store sammenbyggede vuer, som landskabskunsten før havde fremtryllet, forekom tomme. Den personlige stemning flød bort mellem alle disse kunstig grupperede masser og planer. Selv den jevneste virkelighed, meddelt i små partier og udtog, kunde, om den tolkedes i fortrolighed, byde ganske anderledes dybe kunstværdier end en blot og bar dekorativ stilkunst.

Derfor vendte de sig til det nærmeste, disse malere, til det, de kjendte som sit eget, vanked ikke om i fjerne land og tider efter motiver. Ti hvad andet var vel kunstnerens gave end at ane malmen i gråstensblokken og forstå at hente den ud? Opgaven måtte da nærmest være: at afsløre skjønheden i det enkle, det jevne, det trivielle. Det fik en egen tiltrækning at male just den natur og den menneskeverden, som mængden passerer med sløvt blik og koldt hjærte.

Ja, hvorfor male Golfens pinjer og cypresser for folk, som endnu ikke havde ænset skjønheden i den nærmeste skogs ærværdige eketrær? Og hvorfor udfolde solnedgangens hele prangende vifte på sydens himmel, ifald den bløde fløilstone i en grå oktoberhimmel her nord kan inderlig kvæge et modtageligt sind?

Overhodet kommer der jo i kunsten lidet an på »hvad«, men desto mere på »hvorledes«. En farve som har skjønhed og fylde, en tone som er afstemt og fin, penselstrøgets kraft og fynd eller dets besnærende blødhed og elegance — deri gjemmer sig kunstens hemmelighed.

Det er romantiken, den franske romantik, som har skabt begrebet *l'art pour l'art — l'art c'est la facture!* Og med dette princip som vehikel glider den franske landskabskunst næsten umærkelig fra romantik over i naturalisme.

Den egentlige overgangsfigur i den franske landskabskunst til den moderne stil er Daubigny. Han begynder i Fontainebleau som romantiker, reiser til London sammen med Manet og Monet og vender tilbage som impressionisternes fælle.

Uden tvil er det netop billeder af denne maler, som har git Munthe de stærkeste impulser, ligesom det i det hele tat var Daubigny, som virked mest direkte på de norske pariserfarere. Netop i årene fra 1860 til 1880 havde Daubigny sin store tid, da han årstøt sendte mesterværker til salonen.

Hans pensels bredde og *verve*, hans konturløse, lufttonede og helt maleriske teknik har virket befriende og belærende på Munthe. Og ikke mindre hans ligefremme og enkle motivvalg, som i de tider var virkelig revolutionært.

Ti det som den nyere franske landskabskunst fremfor alt kunde blotte for Munthe, var den motivsvindel, som dreves i Düsseldorf.

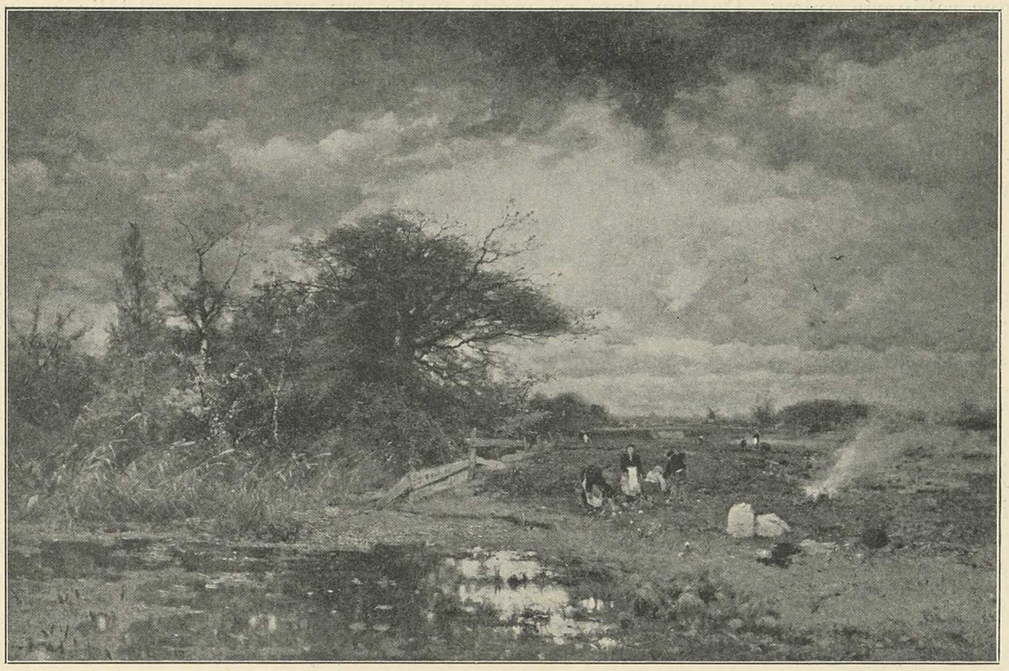
Også de gamle hollændere har kunnet lære ham, hvorledes det enkle og fordringsløse motiv gir temperamentet rummeligt råderum fremfor det sammensatte eller i sig selv fordringsfulde. Men end mere har den moderne franske malerskole, som tog sit udgangspunkt i de gamle hollænderes æsthetik, kunnet belære ham om det.

For Munthe stod det nemlig helt klart, at en retlinjet allé af trær eller bare et enkelt tørt træs forgreninger, et par buskers omrids mod himlen eller en nytrådt sti i tøveirssne kan være mere skikket som malerisk motiv end alle turistnaturens udsigtspunkter og tinder og jøkler.

Det er ud fra denne overbevisning, at Munthe har skabt en kunst, som tilsyneladende nøier sig med de jevneste, for vanesynet mest ligegyldige motiver, der imidlertid gir hans pensel leilighed til at frådse i bløde og indsmigrende farvetoner, gir maleren fuldt spillerum for en raffineret og personlig kolorit.

Hvor ny og aparte Munthes kunst virked i Düsseldorf, belyses f. eks. ved det lille træk, som kunstnerens neveu Gerhard Munthe fortæller i en artikel om Ludv. Munthe, at man parodierte hans billeder med karikaturer som denne: et hvidt lærred med et træ på, som bare havde en gren og grenen et blad!

Navnlig var det i *snelandskabet,* at Munthe fandt sin specielle opgave. Ikke den tindrende vinterdag med blændende lys og blå skygger, men den vasne tøveirsdag



LUDV. MUNTHE

TYSK HØSTLANDSKAB 1882.
Kunstmuseet i Kristiania.

med al rigdommen af milde og lunkne toner i gråt. Eller også vinterskumringen på sletten med døsig solglød bag stillestående uldne lag af skyer. Eller hvide marker i skimmer af en overskyet måne.

Men også *høsten* kjender han. Dens søde og vemodige farveharmonier i brunt og i bronce, i sort og i gråt — farver som er emne og fugtige af jordens ånde.

»I et billede skal der aldrig findes en farve, som ikke i og for sig er sympathisk,« er et ord fra Ludv. Munthes mund.

Udtryk og karakter får jo farverne egentlig først i sammenstilling med andre farver. Men Munthes herskende evne var netop den fine og vare sans for at stille farverne i buket. Sammenstillingernes behag slår ham øieblikkelig, og de ubehagelige sammenstillinger berører ham lige umiddelbart frastødende som en ond lugt eller en skurrende lyd. Han havde et »musikalsk« øie.

Men han holdt ikke denne sans altid lige skarp og vågen. Mange billeder har Munthe malt i sit liv, og det er meget langt fra, at alle er gode. En farlig hang havde han til det sødladne. Hans kunst tog åbenbar skade af den kritikløse gunst, den opnådde at stå i. Det tyske publikum var ikke godt nok, ikke kræsent nok for

hans raffinerte anlæg. Da han kom på mode, malte han mere, end han tålte, og fortjente mere på sin kunst end helt foreneligt er med en stræng samvittighed.

Men Munthes g o d e billeder er af den bedste norske kunst. Især kanske, når han henter motiv fra Norge — hvad han langtfra altid gjorde. I hans mest gjennemarbeidede ting meddeler sig et temperament, som er af natur delikat og odlet i kultur, med fornem sans for dæmpet yttringsform og fin nuance.

Et billede som det store *Vinteraften på den norske kyst* i Kunstmuseet er en overlegen mesters værk. Det var udstillet på verdensudstillingen i 1878 og vandt der for sin maler en 1ste medalje og navn i Europa. Senere skjænked kunstneren dette billede, som kanske er hans hovedværk, til det norske nationalgalleri.

Decemberdagens vaskolde vestenveirs-luft, den kramme sne henover stranden, den uldne himmel og den skidne sjø — fiskerhytterne, som skyder ryg i klynger — menneskene, som tusler forfrosne om på stranden i halvmørket eller skynder sig hjemover mod de røde lysblink i stuerne — det hele er vidunderlig forenet i én stemning, i én lunken, våd, grå tone.

Den maler, som med modulationernes mangfoldighed har mestret denne svære billedflade i gråt, han er »klavervirtuosen« mellem norske kolorister.

Næsten lige mesterligt som koloristisk skala-maleri er et andet billede i Kunstmuseet, *Tysk høstlandskab* fra 1882. Det fremstiller en potetmark, hvor bondefolk roder om under en høsthimmel, som er sværtet af sotede skyer. Brunviolet er marken, falmet det grønne, høstbrune eketrær og afbladede birker filtrer sig til et uredigt kvas. Længst fremme er der en surnet dam, hvori dette speiler sig. En rød trøie er der også, og glør i et døende bål langt inde i billedets mørke tone. Foran kostede trær stiger røgen trægt mod vædetunge skyer.

En mere sluttet billedvirkning er knapt nådd i norsk maleri.

Endnu et tredje billede af Ludv. Munthe har Kunstmuseet fornylig erhværvet, rigtignok en erhværvelse af tvilsomt værd, eftersom det hører til de »syge« billeder, hvor koloriten skjæmmes af pletter fra undermalingen, som æder sig igjennem. Men selv i sin nuværende tilstand har billedet en stor og enkel skjønhed. Motivet er luft og jord. Luftens store overvældende lysfylde i sin enstonighed. Nogle høie melankolske hængebirke forener med sit milde gule løv. Luftens sølv, ligesom skjælvende i de tusen småskyer, løvets guld og jordens lergrå flade, på hvilken nogle små sorte menneskeskikkelser pusler om sammen med en (altfor stor) gulblak hest — det er billedet — en musikalsk farveelegi af stor skjønhed.

— Ludv. Munthes kunst er repræsenteret i en mængde fremmede, mest tyske kunstsamlinger.

Han døde i Düsseldorf den 30te marts 1896.

Før der blir tale om den kunstnerslægt, som har stået under den franske naturalismes tegn, står det tilbage at nævne en del malere, som begyndte sin læretid dels i Düsseldorf, dels i Karlsruhe, dels også i München, men som blev stående udenfor den naturalistiske strømning, der førte de andre til Paris.

Flere af dem tilhørte et lidt ældre kuld end »naturalisternes«.

Der er iblandt dem et par typiske overgangsfigurer, kunstnere som står midt imellem dem, som i 80årene kaldtes de »gamle«, og dem, som dengang var de »unge«, og som udviklingen førte over i de sidstes leir. Disse skal nærmere bli omtalt i det følgende. Derimod er der en del malere, som vedblivende stilled sig i opposition til tidens naturalistiske strømning eller ialfald i publikums øine repræsenterte reaktionen mod denne strømning. Disse kunstnere kan ikke her bli gjenstand for nogen indgående omtale. Thi i virkeligheden var det en ganske gold reaktion, og ikke engang samlet repræsenterer de nogen synderlig sum af evne. End mindre er der grund for en større udførlighed i omtalen af de norskfødte malere af denne alder, som i opposition mod »friluftskolen« vedblev at leve fjærnt fra Norge og arbeided for udenlandsk, væsentlig tysk marked. På norsk kunstudvikling har de øvet liden eller ingen indflydelse, selv om de tildels har stået i gunst hos publikum.

Düsseldorferne er først at nævne:

G. A. Rasmussen (født i Stavanger 1842) lagde allerede i sin første Düsseldorfertid en rutinebegavelse for dagen, som tidlig førte ud i den rent mekaniske produktion. Han har været under Achenbachs indflydelse og malt hovedsagelig fjordbilleder med høie fjeld. (Et af de anseligste i fru Dekkes samling i Bergen). Han synes nu at arbeide næsten udelukkende for tysk kunsthandel — en kunst i forfald. I Bergens billedgalleri findes af Rasmussen en række mindre og temmelig ligegyldige billeder fra syttiårene.

En kunstner af samme alder og med en lignende motivkreds, men af større rang og betydning er Adelsten Normann.

Han er født i Bodø i 1848, gik først på handelsskole i Kjøbenhavn, men kom i 1869 til Düsseldorf, hvor han blev elev af professor Dücker, en af skolens senere

mere realistiske landskabsmalere, som fortrinsvis malte strandbilleder. I 1875 udstilte Normann første gang — et *fjordbillede,* og fjordbilledet blev også for fremtiden hans særlige område. Sine motiver henter han mest fra Nordland.

Med virtuosmæssig, kulørrig teknik pleier han på mægtige lærreder at tårne skyhøie fjeld op om en sort, blank fjord. Mellem fjorden og de stupbratte fjeldsider trækker han den ganske smale grønne stribe, hvor menneskene har klynget sig fast med sine dværgagtige hytter — tommemålet til at måle fjeldjætternes vælde med! Over disse fjeldsider, som formelig er sparklet op på lærredet med paletkniven i tykt påsmurte farveflækker, hviler gjerne midnatsolens magiske brandlys. Ofte lar maleren en jægts barkede seil stikke af mod den sorte flade, eller han lar en fjorddamper gjennemfure vandspeilet og trække en hvid eller en solblodig stribe efter sig i kjølvandet.

Det er ikke at undres over, at disse grovt effektfulde, flot og bredt malte og særdeles dekorative kolossalbilleder har vakt beundring på de store europæiske udstillinger, hvor stærke midler lettest fanger mængdens blik. Og det er rimeligt, at Adelsten Normann er viden kjendt som *maleren af midnatsolens land.* Mere end nogen anden norsk maler har utvilsomt Normann bidraget til at lede turiststrømmen ind over sit fædreland. Hvorvidt dette skal regnes ham til fortjeneste eller til forkleinelse, er her et udenforliggende spørgsmål. Hans kunst har vist evnen til at vække udlandets opmærksomhed og skaffet ham selv megen hæder og påskjønnelse. Et af hans større billeder, *Sognefjorden,* hænger i Nationalmuseum i Stockholm, et andet, *Kabelvåg,* solgtes til London, andre nordlandske billeder gik til Buda-Pest, forskjellige af hans fjordlandskaber har fundet plads i tyske samlinger. I sin tid udstilte Normann jævnlig på *Salonen.*

Teknisk er Normann ikke upåvirket af fransk maleri, og efterat han i 1887 forlod Düsseldorf og bosatte sig i Berlin, har han resolut sluttet sig til »oppositionen«, som har gåt i fransk skole, og selv stræbt efter at reformere sin kunst i moderne retning. Hvorvidt dette har lykkedes ham, kan jeg ikke dømme om efter de få og tilfældige prøver, jeg har set på hans nye måde, som nærmest udmærkede sig ved blå skyggetoner i modsætning til de tidligere sortbrune. Hans sympathier synes i ethvert fald at være på de »modernes« side. Det var Normann, som for en del år tilbage udvirked en indbydelse til Edv. Munch om at udstille i Künstlerverein og derved forårsaged det ulægelige brud inden Berlins kunstnerverden, som førte til udtræden af foreningen og dannelse af den s. k. *secession.* —

Helt modsat har figurmaleren Hans Dahl udviklet sig. Hans fikse anlæg har rimeligvis allerede under Sohns veiledning i Düsseldorf tat skade, senere studerte han en kort tid under Riefstahl og Gude i Karlsruhe. Imidlertid ligger størstedelen af

Hans Dahls produktion udenfor rammen af denne fremstilling. Hans uafladelige repeterede storleende eller storsmilende, kåde bondetøser har intet med Norge eller med kunst at gjøre. Han nævnes her bare for en vis fuldstændigheds skyld.

— Et talent med udpræget dekorative anlæg eied Ludv. Skramstad (født på Hamar 1855), som har lært både i Düsseldorf og i München. Men dette flotte og lethåndede talent er rundet fuldstændig ud i en rutineproduktion, som nu er ganske ensformig og samvittighedsløs. Han har da også forlængst opgit at søge de stævner, hvor kunst kappes med kunst, og arbeider nu bare rent forretningsmæssig for kunsthandelen. Sin motivkreds har han fra før, hentet fra granskogen i høsttåge og ved vintertid. Et år gik han ud igjen og gjorde naturstudier, og med dem satte han både kamerater og publikum i forbauselse og spænding. Men det blev bare med dette ene experiment, som næsten ligner en spøg. Efterat ha vist, at han kunde male forsvarlig efter naturen, sank han igjen tilbage i sit gamle vanemaleri. Hans kunst er et vidnesbyrd om, hvor lidet det hjælper af være en mand med smag og et lyst og vittigt hode, når selve viljefjæren er for slap i et kunstnertalent til at holde talentet i agt og ære. Den bane, som måtte ha været den mest ligefremme for Skramstads smagfulde virtuostalent, *theatermaleriet,* har ingen tænkt på at by ham, og det er synd!

— Det er forøvrigt påfaldende, hvor mange der er af denne kunstnerslægt, hvis talent er flydt ud i rutineproduktion. For dem, som bodde hjemme, er det let forklarligt og let at undskylde; publikum har her den største skyld, forholdene hjemme var pinagtige for en maler, som ikke havde udenlandsk ry, og afslag i kunstnerisk ansvarsfølelse blev snarere opmuntret end modarbeidet. Det var et dårligt publikum for kunst, det norske i syttiårene og de første ottiår. Det var bl. a. ødelagt ved import af slet tysk düsseldorferkunst, som kunstforeningerne spredte ved sine udlodninger.

— En vakker kunstnerbane kunde man ha ventet af Andr. Disen med hans udmærkede begavelse. Han er født på Modum i 1844, var først nokså længe Eckersbergs elev i Kristiania og drog i 1871 med offentligt stipendium til Karlsruhe for at bli elev af Gude. Det er let forståligt, at Gude kunde vælge netop ham til at hjælpe sig med undervisningsarbeidet, så god og sikker tegner, som han var, og så nær som han slutted sig til Gudes kunst, særlig som høifjeldsmaler. På elevbilledet s. 181 ser vi ham i Gudes nærmeste kreds, ung og slank og fin. Men i 1876 vendte Disen hjem til Norge, hvor han siden har bodd, først hjemme på Modum, senere i Kristiania.

Det synes som om selve kunstforholdene hjemme i Kristiania har forenet sig med andre ydre omstændigheder for her at kue en ypperlig begavelse. Andet kan man ikke kalde en maler, der har malt så modne og virkningsfulde billeder som f. eks. det *høifjeldsbillede,* som godseier Sissenér har testamenteret til Trondhjems kunstforening. Der er kanske ikke meget af individuelt syn i det udover det,



ANDR. DISEN.

maleren har lært, dels i Eckersbergs, dels i Gudes skole som høifjeldsmaler. Men billedet har i ethvert fald i overordentlig grad en sluttet *billedvirkning,* er indenfor sin rammefirkant vel afveiet og afstemt til et prægtigt *vue.* Og er end den stemning, som det fører med sig, af en nokså generel, lidet intim art, er den dog ført frem i en behandling som er overmåde kyndig i de maleriske ting, både linjefald og aftoning. Men ligefuldt er der ægtere kunstværd ved den naturstudie, (også i Trondhjem), som synes at ligge til grund for det nævnte billede. Den er helt ypperlig, så fast i form, så klar og ren i linje, som var den af Gude selv, dog med en egen personlig følelsesnote i udtrykket for det ødslige og forladte. Fra Eckersberg og fra Gude adskiller Disen sig gjerne ved en knappere begrænsning af motivet; forholdsvis sjelden bygger han så store udsigter sammen som i billedet i Trondhjem. En stump vidde indunder en enkelt tinde, hvorover gjerne tågen hviler som en kutte over en pande — en kløft, hvori en liden fos bruser.

Overhodet er det ikke her meningen at sammenligne Gude med Disen anderledes end som mester og lærling, gjennembrudsmand og epigon. Og endda er her bare talen om det, han har gjort af virkelig kunst, ikke om de hundreder af fabrikerede, uægte og flygtige kabinetstykker i høifjeldsbranchen, som den samme maler har forsynet kunsthandlere og udlodninger med. Men fordi der stikker en ægte og sympathisk kunstnerbegavelse halvkvalt bag denne levebrødsproduktion — derfor måtte Disen ha den plads, han har tat i denne fremstilling. Når han er død, vil jukset gå tilbunds og alene det værdifulde leve videre i valgte samlinger. Og så sandt det er efter det gode, en kunstner gjorde, at han skal dømmes, vil heller ikke Disens vakre begavelse forgjæves ha gjort sin indsats i norsk malerkunst.

Frithjof Smith-Hald, født i Kristiansand 1846, begyndte også som Eckersbergs elev og gik senere til Gude i Karlsruhe. 1873—78 fortsatte han i Düsseldorf, for derefter at flytte over til Paris, hvor han blev boende i over et tiår. Siden har han også bodd i Bergen og i Antwerpen. Smith-Hald valgte at bli kystmaler, og han har i en overordentlig frugtbar, men lidet vægtig produktion skildret kysten og kystlivet i Norge, i Nederlandene eller Frankrige, dels på smukke aftener, når solen gløder bag skyer over blanke dønninger, dels på grå vinterdage med tilsneet strand. Han stafferte meget gjerne sine landskaber med figurer i ganske stor målestok. De »behagelige«

motiver og en flot behandling gjorde hans kunst søgt af det store publikum og af kunsthandlen, som han tidlig læmpede sig for. Men også i en række udenlandske gallerier er han repræsenteret (Köln, Haag, Lille, Rouen, Paris). I Bergen har han 2 billeder og i Trondhjem findes et stort vinterbillede fra hans sene tid, som man skulde tro var havnet i offentligt galleri ved en misforstaaelse. Sit marked havde Smith-Hald i senere år væsentlig i Amerika, og på en reise derover døde han i 1903.

— Kraftigere slag er der i Grimelunds talent. Johannes Martin Grimelund, født 1842 i Aker, var en fuldvoksen mand og theologisk kandidat, da han begyndte at male hos Eckersberg, senere var også han Gudes elev i Karlsruhe, og på elevbilledet ses han i fortrolig nærhed med mesteren (side 181). Men siden 1876 har Grimelund været pariser, og det er han endnu. I årene 1879—81 udstilte han på salonen landskaber fra Fontainebleau og Oise-dalen, senere har han været en stadig gjæst på de franske udstillinger, hvor han oftere har vundet udmærkelser, i 1892 endogså æreslegionen (efter en privatudstilling hos George Petit).

Efterhånden blev *marinebilledet* det, som Grimelund koncentrerte sin evne om, og han har på dette område drevet det til en betydelig teknisk dygtighed. Navnlig har han med megen koloristisk virkning skildret det brogede skue på havnen ved de store europæiske handelspladser. Et sådant billede har han i Kunstmuseet, »*Mexico Dock*« *i Antwerpen* (1884), et farverigt skue af brogede fartøier med en stor rødmalt steamer stævnende ud af havnens mylder og disige luft. Et andet lignende, meget stort billede fra *Antwerpens havn* (1888) har kunstneren nylig skjænket Trondhjems Galleri. Men Grimelund har også ofte malt de små norske kystbyer og skjærgården foran Bohuslän. I sine ældre billeder røber han sig som en elev af Gude og den tyske skole, i senere år har naturlig påvirkning fra den moderne franske og nederlandske kunst været bestemmende, dog således, at han har holdt sig fjærn fra den egentlige impressionisme. Billeder af Grimelund ser man i Luxembourgmuseet og forskjellige franske provinsgallerier. I Bergen har han et billede fra *Maasfloden ved Dortrecht* og et fra *Antwerpens havn* med byen og kathedralen i baggrunden, set på en disig høstmorgen (1897).

En frisk og vakker begavelse eied en anden af Gudes elever, Carl Schøyen, født 1848 i Odalen. Men allerede i 1875 rev døden denne sympathiske kunstner bort midt i hans udvikling. Man kan se ham sidde forrest på fotografiet af Gudes elever (s. 181). Kunstmuseet eier bare et ganske lidet billede af Schøyen med frisk blæst over *Kristianiafjorden,* men dette røber betingelser for en sund og dygtig udvikling mod moderne natursyn. En anden god studie af ham, et skovomgit vand, eier general Øvergaard i Trondhjem. Hans billeder er for en stor del gåt til England og Sverige.

Til Gudes elever hørte ligeledes Torben Bille (1852—1878), som også døde for ung til at være færdig udviklet som kunstner.

Også Johan Nielsen røber sig i sin produktion som Gude-elev. Han er en velhavende kjøbmands søn fra Kristiansand, født 1836, og havde gjort landbrugstudier både ude og hjemme, da han i 26 års alderen reiste til Düsseldorf og begyndte at male. Men netop det år opgav Gude sin akademipost og drog til Wales. Da imidlertid Gude to år derefter samled nye elever om sig i Karlsruhe, var Nielsen blandt de første. Siden har han bodd årevis i udlandet, snart i München, snart i Wien og i senere år hjemme i Norge, hvor sydkysten har været hans studiefelt. Teknisk er Johan Nielsen fremdeles afhængig af Gude, særlig i den halvt tegnende akvarelmanèr, som også Gude brugte, og som er nærmest laveret pentegning. Derimod har karakteren i Johan Nielsens kunst styrket sig i omgang med folk som Amaldus Nielsen og Collett, så han har afstreifet det tyske, som de fleste Gudeelever har. Med vindende ægthed og simpelhed skildrer han Sørlandets holmer og skjær, de små kystbyers havn og brygger eller et fattigt fiskerleie der sør. Hans trohjærtig beskedne kunst er da åndsbeslægtet med Amaldus Nielsens. Fra hans tidligere dage fins arbeider af ham i tyske og østerrigske privatgallerier, deriblandt *Optrækkende uveir over Vestfjorden* (hos fyrst Hugo Sohn, Mähren) samt en serie akvareller fra *slottet Reiz* med omgivelser.

Videre var også hans navne Carl Nielsen, født i Kristiania 1848, Gudes elev i Karlsruhe, efterat han først havde gåt et par år på Morten Müllers malerskole i Kristiania. Hans tørt, men sirlig malte billeder henter gjerne motiv fra fjordene med de høie fjeld omkring som *Hjørungavåg,* der fra Kjøbenhavnerudstillingen i 1888 kjøbtes af statsråd Astrup, eller *Odde i Hardanger,* der var på verdensudstillingen i Paris det følgende år. Carl Nielsens bedste ting er de små billeder, han har malt direkte efter naturen, hvoraf et par (fra 1874 og 1884) fins i Kunstmuseet. — Da Frits Thaulow i 1882 fik istand kunstnernes første høstudstilling, blev Nielsen valgt til hans praktiske medhjælp, og da kunstnerne i 1884 fik statsbidrag til sine udstillinger, blev Nielsen ansat som udstillingernes faste sekretær. Siden 1890 har han været kunstforeningens inspektør og siden 1885 overlærer ved kunst- og håndværksskolen.

Som mangeårig tegnelærer ved denne skole har også en ældre landskabsmaler virket, der forøvrigt ikke hører til Gudes skole — Philip Barlag. Barlag er født i Kristiania i 1840. Straks Eckersberg havde oprettet sin malerskole, blev han dennes elev, og hele Barlags videre udvikling bærer tydeligt præg af, at han er Eckersbergelev. Han har som skildrer af høifjeld og skog lignende fortrin og lignende mangler som læreren, om end alt i alt en ringere begavelse. Et ophold i München synes ikke at ha sat synderlig mærke i hans kunst, og siden 1865 har han bodd hjemme.

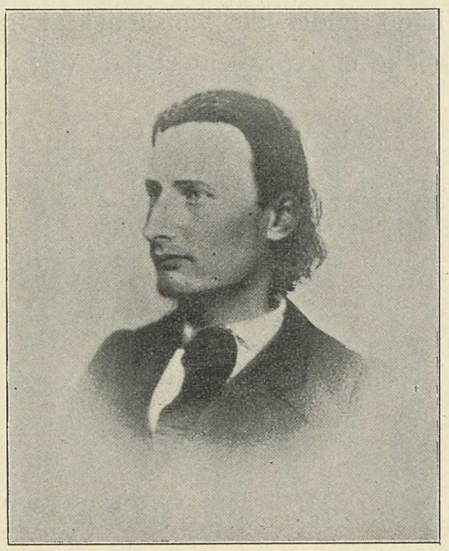
Barlag er fortrinsvis høifjeldsmaler; han vælger sine motiver med smag og er en solid og omhyggelig tegner. Men hans pilne, farveløse malemåde står i stærk kontrast til den kunst, som udvikled sig i 80årene. Han synes forøvrigt ikke at ha havt

kunstnerisk energi til at uddybe sin motivkreds ved nye studier og blev da trængt over i »kunsthandlermalernes« rækker, hvor han dog har vidst at bevare en vis distingueret sky for de stærke, men letkjøbte effekter. Blandt den store mængde større og mindre billeder fra hans hånd falder det vanskeligt at fremhæve noget enkelt, såmeget mere som han hidtil ikke er repræsentert i de offentlige samlinger.

En trofast Gudeelev og en dygtig efterfølger af sin mester på sjømaleriets område er endelig C. W. Barth (f. i Kr.ania 1847). Hans kjærlighed til sjøen og sjølivet gjorde ham først til marineofficer og siden til maler. Fra 1880 studerte han tre vintre hos Gude i Berlin og tog derpå sin afsked for at bli maler alene. Barth kjender den norske kyst som få, har pløiet sjøen med sin kutter fra Lindesnæs til Nordkap og i en frugtbar produktion udarbeidet sine indtryk. Han har godt greb på at gi vandets bevægelse både i overhændigt veir og for godveirsbris, og den sympathiske kunstner har vundet sig mange venner. Billedet »Lodser« (1882), som her er gjengit, repræsenterer ham i Kunstmuseet. På slottet, i Stockholms og andre fremmede byers museer sees også bilder af ham. Barth har været medlem af kunstnernes styre og nationalgalleriets direktion.



C. W. BARTH LODSER (1882).



AMALDUS NIELSEN, 1860.

To malere, der side om side indtar en særegen plads i udviklingen som overgangsmænd mellem to tidsaldre, er Amaldus Nielsen og Fredrik Collett. Begge begyndte de som düsseldorfer-akademikere, begge har de i sin ungdom malt billeder ud af hodet efter den akademiske recept. Men begge brød de ud af den tyske skole og fandt vei ud i naturen. Collett fra først af vakt til eftertanke gjennem fransk naturalisme, Amaldus Nielsen snarere under dansk indflydelse og ledet af sit norske instinkt. Hjemvendt til Norge blev de begge tilhængere af principet »studiet i marken«.

— Amaldus Nielsen er skippersøn fra Mandal og født 1838. Efter at ha prøvet et og andet hjemme kom han i 1858 til Düsseldorf for at bli landskabsmaler.

»Her blev jeg — siger han selv i et brev fra 1902 — af Professor Gude grundig forberedt i Tegning for Naturstudiet. Senere er jeg ingens Elev.

Nogle af de første Vintre efter 1858 opholdt jeg mig i Düsseldorf, Karlsruhe og (en kort Tid) i Kjøbenhavn, hvor jeg første Gang fik se Billeder af Professor Dahl. Disse Ophold i Tyskland, efterat jeg havde påbegyndt mit Naturstudium, skulde jeg allerhelst have sparet mig. Med al min store Høiagtelse for Professor Gudes vakre Kunst og min Vurderen af Düsseldorfer Landskabsmalerne, har jeg fundet, at om jeg skulde realisere mine grundige Naturstudier med egen Kolorit og egen Teknik — så måtte jeg gå min egen Vei.«



AMALDUS NIELSEN

NY HELLESUND, 1885.
Kunstmuseet i Kristiania.

Og den vei, Amaldus Nielsen kom til at gå, efterat han i 1869 havde vendt hjem til Norge og bosat sig i Kristiania, hvor han fremdeles er boende — det var den samme, trygge vei, som gamle professor DAHL kaldte for »*naturveien*«.

»Mit Fag er Kystbilleder og vestlandske Landskaber. Mine Landskaber maler jeg i de sidste 15 År stadig ude direkte og helt færdige efter Naturen. Også Kystbilleder, når det lader sig gjøre, maler jeg direkte. Men mange Stemninger ved Kysten — Luft og Vand — må males i Øieblikket, på $^1/_4$ Time, og da må der males en liden Studie, om Stemningen skal blive god og ikke Resultatet blive »Klus«.

For at kunne male Billeder ude må man efter de stedlige Forhold indrette sig med Snedighed og Omtanke og have en særlig Plan med Arbeidet, om man skal få Stemning, Tegning og en rimelig Behandling i Billedet. Derfor bygger jeg mig, alt efter Forholdene snart et snart et andet stort Telt af forskjellig Beskaffenhed, hvori jeg udfører Billedet ude med Motivet for Øie.«

Disse enkle og ligefremme linjer om kunstnerens arbeidsmåde og syn på sin opgave kan kanske nu, da man har gjennemlevet den naturalistiske kunstepoke og næsten anser den for et tilbagelagt stadium, synes overflødige at citere. Men dengang, da Amaldus Nielsen gik til naturstudiet med den overbevisning, som læses ud af hans

ord, var denne tankegang så langt fra banal, at den snarere var dristig i sin radikalisme.

Ingen modestrøm har ført Amaldus Nielsen ud i »marken« og git ham naturen til eneste rådgiver, men hans egen selvstændige og vederhæftige karakter og hans oprigtige følelse for den natur, som omgav hans barndom.

Amaldus Nielsen er *sørlandets maler,* og hans kunsts væsen er trofasthed.

De golde granitknauser, de små lodshuse og den lunefulde fjord er hans verden. Hans billeder og særlig hans små studier er hjærtevindende vidnesbyrd om, hvorledes kjærligheden til hjem og fødejord formår at åbne sind og øie for skjønheden selv i den goldeste og fattigste natur, som alene er trættende for fremmede øine.

Amaldus Nielsens kunst er i meget forskjellig fra hans lærer Gudes, som det ligger nær at sammenligne med. Langtfra så omfattende, langt fra så fri og harmonirig, virker den ægtere norsk. Gude var både af anlæg og gjennem udvikling og ydre forhold bestemt i kosmopolitisk, særlig tysk retning. Hans maleriske stil er udviklet, hans pensel er i og for sig ikke nogen bravourpensel, men den er fri, fyldig, flot sammenlignet med Amaldus Nielsens. Gude havde al den smag, al den tekniske indsigt og kløgt, som bygger et billede til en fast og sluttet virkning. Hans kompositionstalent var betydeligt, hans musikalske sans speiled sig af i hans malerkunst. Amaldus Nielsen har lidet af alt dette. Hans kunst — ialfald hans studiekunst — er simpel, næsten enfoldig, fuld af ængstelig respekt og frygtsom ømhed for den store, den mangfoldige og endeløse natur. Men det hænder, at slige blygt og trofast elskende vinder hjærter, ja at de formår at rivalisere med det store bedårertalent.

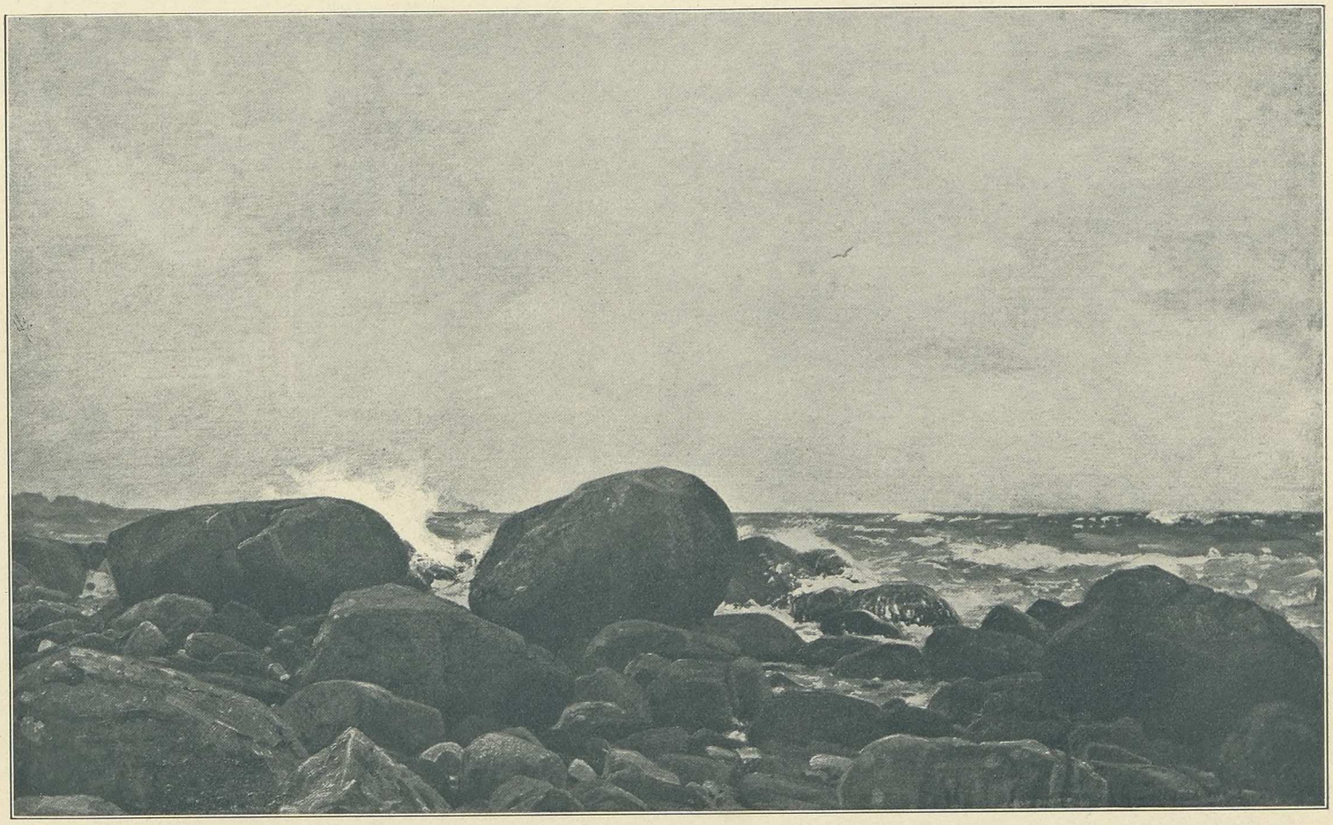
Det er først og fremst *fjorden* der sør og vest, han, skippersønnen fra Mandal, kjender og maler. Han ved at skildre den snart speilblank i læ af solvarme holmer, snart svartnende til under frisk pålandsvind, snart stille vuggende og morgendisig med høi godveirshimmel over.

Det var i 1862 på verdensudstillingen i London, at Amaldus Nielsen først gjorde sig bemærket med sin *Morgen ved havet efter storm.* Billedet blev i England.

De tre store billeder, som sammen med et par studier repræsenterer hans kunst i Kunstmuseet, er malt et snes år senere. I sin indbyrdes forskjellighed i motiv gir de et godt begreb om, hvor vidt hans evne rækker. Den blanke, blide *Aften på sjøen ved Hvaløerne* (1879) er det ældste af dem. *Oprygende uveir på Hardangerfjorden* (1886) er det sidste. (Studien, det er malt efter, er forresten fra 1864). Men det vakreste og egneste blandt dem er *Morgen ved Ny Hellesund* (1885) — vel det bedste billede, Amaldus Nielsen har malt.[1])

Det er en morgen så gjennemsigtig klar, at synet måtte nå milevidt over hav,

[1]) En varieret gjentagelse fra 1904 er afgjort ringere.



AMALDUS NIELSEN

FRA JÆDEREN, studie fra 1894.
Tilhører kunstneren.

om ikke de røde holmer her snevred sig sammen til et trangt sund og stængte for udsynet. Ikke en busk, knapt et græsstrå er at se noget sted, bare det nakne lave granitfjeld og et nymalt lodshus, som klænger sig op til det. En båd glider stilt over vandspeilet; åreslagene høres overnaturlig tydelig. Thi ingen anden lyd bryder stilheden her i denne blanke udhavn, mens morgensolen arbeider sig op over de røde stenåser og nattekjøligheden viger med de kolde skygger.

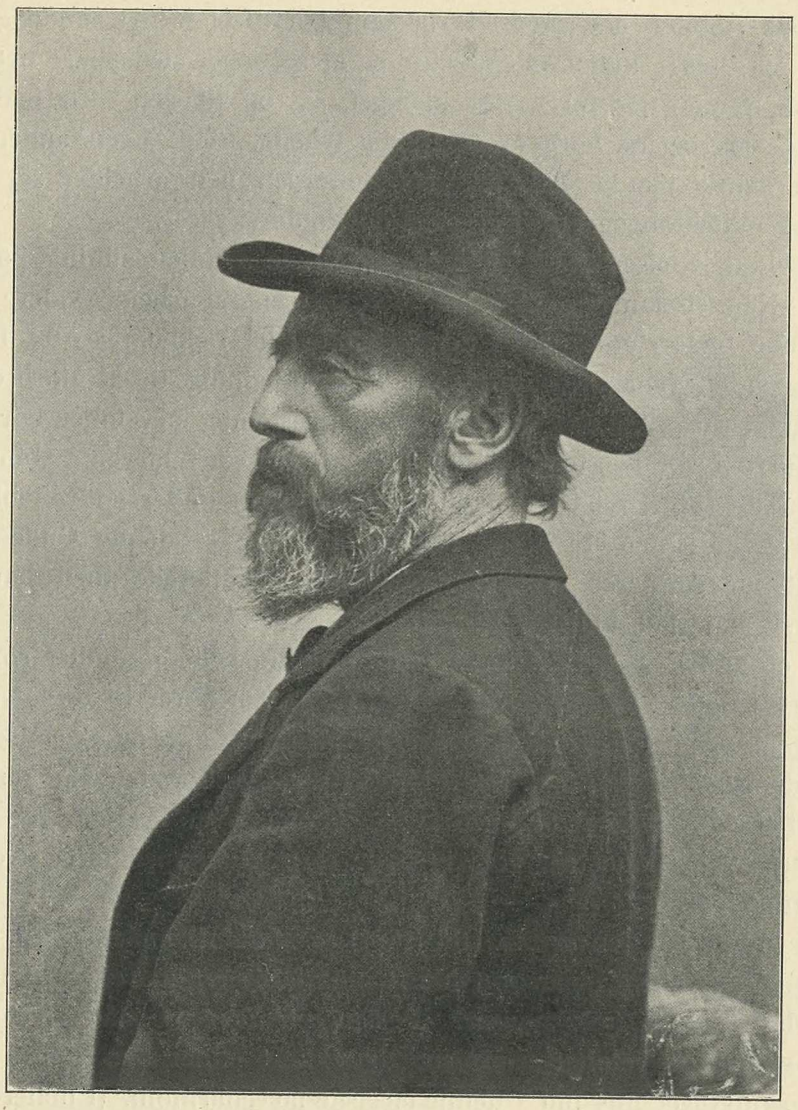
Siden Amaldus Nielsen i 1883 havde sin første studieudstilling på den anden høstudstilling i »Handelsstanden«, har han med seig energi arbeidet videre i det samme spor. Følger man hans studiekunst i den kronologiske rækkefølge, fra 1862 til 1904, som man nylig på en separatudstilling har havt anledning til at gjøre det, vil man kunne iagtta, hvorledes han fra de mørke og ubestemte farvetoner har arbeidet sig fremover til større lyskraft, større friskhed og djærvhed i farven. Hans studier fra *Terøen* i Bergensstift (1897) med den knaldblå fjord, som under godveirsblæst står ind mod de tangkransede knauser, vidner tydelig nok om, at denne Gude-elev tilhører en anden slægt end mesteren selv, og at friluftsynet allerede med ham er trængt igjennem i norsk landskabskunst.

Men der er andre af hans studier, som er ham egnere, studier som er blidere i motiv, mildere i kolorit. *Skoginteriør fra Ostøen* (1880) hører til de aller skjønneste. Næsten barnlig ukunstlet er motivet, bare en vrimmel af ranke, smekre stammer, birk som blander sig med gran, så langt blikket når og skogstien kan øines. For en fornemmelse af fred og svaling at la øiet følge denne overskyggede sti, hvortil bare en enkelt solstråle har banet sig vei, og hvor ekornet hopper trygt over den nålestrødde skogbund!

En anden studie fra den samme tid (1881) er *Mandalsbanken*. En lav grå himmel, en lang gul sandstrand, sparsomt klædt med fattig grå marehalm, strækkende sig indover mod lave, golde fjeldknauser. Resigneret dæmpet står de bleggule, grågrønne og gråviolette farvetoner sammen, og sikkert falder den milde røde tone af tegltaget på et skutrygget hus ind i denne elegiske farveharmoni. (I malerens eie, gjentagelse hos Olaf Schou).

En næsten staselig og flot virkning har *Jæderstudien* med de store rullestene (1894), som afbildes her, sammenlignet med f. eks. den umådelig beskedent malte *studie fra Rækefjord,* som hænger i Kunstmuseet, denne næsten sønlig ømme og sandfærdige skildring af en fattig fjordkrog der sør, hvor han er kommen fra, omgit af nakne gråviolette knauser og set i gråveirsdagens melankolske skyggeløse lys.

Velgjørende er det at se denne ubeskikkelige redelighed i synet og denne naive ægthed i måden hos en af dem, som begyndte i Düsseldorf.



FREDRIK COLLETT.

Hos Amaldus Nielsen mærker man det, endda han helt har sluttet sig til friluftsmalerne, at han er kommet fra de »gamles« leir, at han er Gudes elev og har en atelieropdragelse bag sig. Hos Fredrik Collett mærker man det ikke længere. Amaldus Nielsens jævnaldrende, Gudes elev, selv düsseldorfer og karlsruher, står Collett nu for os som helt moderne, helt friluftsmaler, helt naturalist.

Fredrik Jonas L. B. Collett er født i Kristiania 1839. Han fôr et par år tilsjøs, før han reiste til Düsseldorf for at bli maler. Gude blev hans lærer først her og senere

i Karlsuhe. Siden studerte han i Danmark og besøgte Paris, men har fra tidlig i ottiårene bodd hjemme i Norge. Blandt ottiårenes naturalister var Collett den ældste, hørte til et ældre slægtled, og hans produktion viser i sin sammenhæng, at han hører en overgangstid til. Men den kunstneriske overbevisning, Collett gjennem årenes løb har bygget sig op, den er klar og fast. Med seig energi har han arbeidet sin kunst frem til den grad af selvstændighed og modenhed, som den nu har. Ingen norsk maler har en mandigere profil.

Collett tilhører en skole af kolorister, men han har sin styrke i landskabets plastik. Han hylder det naturalistiske dogme om kunsten som et udsnit af naturen, og med intensitet tilstræber han det objektive. Men temperamentet i denne kunst er ikke til at ta feil af, og med tvingende hånd holder han naturen så længe fast, indtil den føier sig til stil.

Colletts tyske studietid var en famlende udvikling før koncentrationen, som kom med de stærke indtryk fra fransk naturalisme. Han, som i sin studietid komponerte sine billeder som de andre, blev efter hjemkomsten til Norge en lidenskabelig tilhænger af »studiet i marken«. Det er betegnende for Collett, at han, for at trodse de dermed forbundne vanskeligheder til enhver årstid, er blit opfinder af et eget lidet patent-hus, med ovn og vindu, som er til at klappe sammen og fragte med. Og det leverer han til kolleger, som vil studere, som han selv gjør. I dette friluftsatelier blir hans billeder til. Om han har noget andet atelier, rører han vist aldrig en pensel der.

I sin tidlige tid søgte Collett især sine motiver mellem søndenfjeldske fjorde. Den kraftfulde studie af en strand med granitfjeld i kvældsol, som gjengis her, kan, om end malt i senere år, tjene som eksempel på den slags motiver.

Senere har han næsten udelukkende malt den østlandske vinter med dens svære snemængder og halvfrosne elve. I en lang årrække har han søgt sine motiver fra Mesnaelven ved Lillehammer. Det ligner ham at sætte sig slig fast på en flæk og gang på gang ta fat på de samme opgaver med øget erfaring, men med samme anspændelse. År efter år kan han male på det samme billede under den strengeste iagttagelse af, at de ydre omstændigheder er nøiagtig de samme. Når man er så skrupuløs i arbeidsmåde og har hans kjærlighed til sit emne, kan nok selv et tungtarbeidende talent nå mesterskabet.

Og de betydeligste af Colletts vinterbilleder er mesterværk. De har egenheden og nysynet i valg, oprindeligheden i karakteristik og den soliditet i den tekniske behandling, som holder stand, når det flotte blændværk forgår.

Ved første øiekast kan kanske Colletts snebilleder se noget farveløse ud. Han undgår de lette effekter, som nås ved at stille stærke lokalfarver sammen. Han pynter ikke sin vinter op med rødmalte stuer. Han ynder ikke den iøinefaldende modsæt-



FREDRIK COLLETT

STUDIE FRA SYDKYSTEN, 1891.
Tilhører forfatteren.

ning mellem blændende sne og granskogens fløilsdybe grønne tone. Han er altid stræng og udpræget mandig i valg af sine midler. Har han nogen yndlingstone i sin farve, så er det den violette.

Helst søger han ned til elven, der den går strid og svart mellem vijukrattet og slår vridne hvirvler blandt flake-isen. Her skjærer han sit motiv til, gjerne så knapt som muligt og helst med tingene på nært hold. De mørke og de lyse masser ved han at veie mod hinanden med sikker dekorativ sans, og elveløbets rare bugtninger mod de hvide bredder trækker han op som billedets hovedlinjer. Men også det indfiltrede linjenet af stammer og grener har han øie for, tegner det op, tunghændt og fast.

Som kolorist er Collett ikke ødsel. Indenfor en knap farveskala, hvori sort og hvidt dominerer over en violet grundtone, har han mestergreb på nuancerne. De få farver blir rige gjennem de mangfoldige lysværdier. Og med dem skalter og valter han som en ypperlig malerisk økonom.

Med denne kolorit når han at gi tingene stof. Han er vel den af de norske landskabsmalere, som er nådd længst i den retning, fordi han er klar og utrættelig og gir sig den store møie med at finde valørerne i hver farve. Der er træ i hans trær, sne i hans sne. Blød nyfaldsne, fast skarresne, kram sne og vårholke.



FREDRIK COLLETT

AFTENSTEMNING FRA MESNA, (1893).
Trondhjems Galleri.

Stoflighed er en velsignet ting også i kunst, når man får den i tilgift. Men objektivitet alene gir ingen kunst værd. Blandt de norske naturalister er Collett den objektivt anlagte, men han er noget ganske andet og mere end en »naturhærmer«. Ingen norsk landskabsmaler har fastere stil. Gemyttet er dybt i Colletts kunst, og om det vil jeg låne Gerhard Munthes udtryk om Dahl, at »det er hårdere og sidder længere inde på ham end på malerne fra 40-årene og hidover«. Jeg tror også, at den slags gemyt som Colletts er særlig østlandsk — knapt i udtryk, vart for overdrivelse, med en sky og bunden varme.

Collett er også den første udpræget østlandske kunstner og den første, som ensidig har skildret østlandet. Siden, under realismens tidsrum blir de mange. Men før havde vestlændingerne og vestlandsk natur altid stået i fremste række. Gude var jo østlænding og er vel også den, som først gav østlandsnaturen nogen plads i kunsten. Men han er for mangfoldig og for kosmopolitisk til at være særtype.

Den vinter, som Collett maler, er ikke bare østlandsk, den er fra selve »Oplandene«, der hvor man først har den rigtige vinter uden snesjap og tøveir, men med vældige faste snemasser og stille kold luft.

Der er over hans *Mesnabilleder* en mandig, lidt barsk ro, som jeg vil kalde *plastisk.*[1]) De er fast bygget af massive modsætninger mellem hvide, sorte og blygrå farvemasser, oftest harmoniseret i en lidt brysk og violet tone af blåkold klang.

Colletts mesterværk er det store billede *Mesnadalen,* dateret april 1891, som endelig efter 13 års nølen er kjøbt til Kunstmuseet, og som her er gjengit (s. 281). Siden Fearnleys *Labrofos* er der ikke i norsk kunst komponeret et landskab af så vægtig en virkning. Det vil si, Colletts landskab indeholder intet som helst »komponeret« i den forstand, at ikke kunstneren har forefundet sit motiv direkte i naturen og gjengit det uden forvanskning.

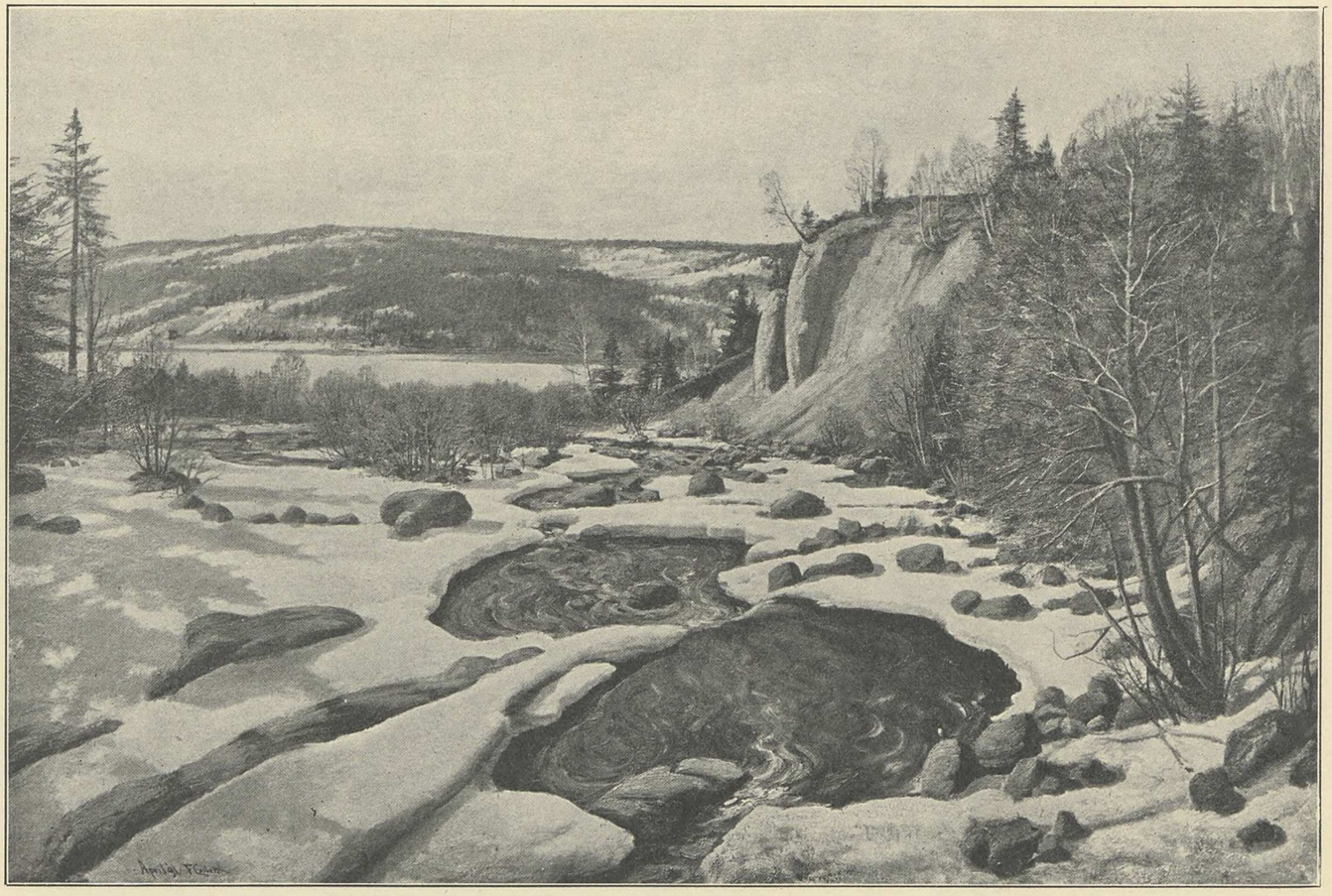
Collett gir sig aldrig af med at arrangere og flytte på ting, som naturen har ordnet før ham. Men han tar heller ikke til takke med hvad som helst, der frembyr sig for øiet.[2]) Collett er en kræsen vrager af motiver og en stor mester i at skjære sine billeder til. Dette sit store Mesnabillede har han bygget over modsætningen mellem den hvide flade, som dækker den tilfrosne stenete elv, og de to mørke kulper, som strømhvirvler holder åbne. Disse to mørke flækkers konformitet, idet den mindre gjentar den større som formfigur, er af en fortræffelig dekorativ virkning. Lignende parallelismer kan iagttages i formationen af den lergrå nakne skrænt tilhøire og i de kraftige mørke striber i forgrunden, som på en lykkelig måde krydser de skråt indfaldende parallele skygger af grantrær over fladen tilvenstre. Slige ting gir holdning, stil.

Forgrunden er set på meget nært hold, hvad som synes at gi de forreste planer en vis steilhed. Men uden dette havde ikke det prægtige formale motiv med de runde råk i elven frembudt sig så kraftigt; en yderligere perspektivisk forskyvning vilde her ha ødelagt alt. Fortrinlig malt er mellemgrundens mørkviolette kratskogbælte, og fast og rolig afsluttes kompositionen i baggrunden med det lindt buede middelshøie åsdrag. Det eneste, som synes mig at virke forstyrrende i dette næsten klassiske, linjefaste landskab, er den struntede gran tilvenstre i mellemgrunden, som man helst ønsker bort.

Jeg kjender intet andet billede af Collett, som har et så omfattende motiv og en så monumental virkning. De fleste af hans andre Mesnabilleder er langt knappere begrænset i sit motiv og har mere karakteren af en intim studie. Men gjennemgående finder man den faste bygning i kompositionen. Den her afbildede *Aftenstemning fra Mesna* (1893) i Trondhjems Galleri er en fortrinlig repræsentant for den mere lyriske side af Colletts kunst, henrivende i sin farvevirkning med aftenrødmen, som speiler sig i kulpen, og den bløde tusmørketone over sneen (s. 279).

[1]) Auberts udtryk om Collett som *impressionist* (i *Norge i XIX årh.*) er ganske misvisende, hvad hans maleriske stil og teknik angår.

[2]) Smlgn. den morsomme lille anekdote i Gudes erindringer s. 79.



FREDRIK COLLETT

MESNA, april 1891.
Kunstmuseet i Kristiania.

Fast og vakkert er også det lille billede *Fra Mesnas udløb* (1889) og den knapt tilskårne og inderlige stemningsstudie *Nysne* (1892), som Kunstmuseet eier.

Farven i den s. 278 afbildede *Studie fra Syd-Norges skjærgård,* er noget enstonig rødlig, men som komposition forekommer den mig at høre til det bedste fra Colletts hånd med den rythmiske gjentagelse i granitknausernes form.

Otto Sinding, født på Kongsberg i 1842, ældre bror af billedhuggeren Stephan Sinding og komponisten Christian Sinding er en mangesidig begavet kunstner. Han var alt juridisk kandidat og havde udgit en verssamling, da han vendte sig til malerkunsten, først som Eckersbergs elev, siden (fra 1869) som Gudes og Riefstahls i Karlsruhe. I 1872 gik han over til Münchener-akademiet, hvor han studerte i 4 år, først under Pilotys ledelse.

Sindings urolige og ærgjærrige kunstnernatur har søgt tilfredsstillelse i stadig vekslende opgaver. Ikke alene har han i senere år delt sin store arbeidskraft mellem billedkunsten og literære og sceniske interesser, skrevet dramaer og digte og virket som theatermaler og sceneinstruktør, men også som maler har hans udviklingsgang været en rastløs søgen, en udvikling i bratte vendinger og spring.

Noget af det første, han udstilte, var et bilde, som hed *Brændinger,* og som loved en ny norsk fremstiller af sjø og hav. Men ikke længe efter fremstiller den samme kunstner sig som figurmaler, folkelivsmaler, ja endogså historiemaler i billeder som *Strid på tunet i et bondebryllup* og *Ruth, som sanker aks på ageren* (1875). I et senere større billede *Havfruen* er der Bøcklin'ske påvirkninger at spore, hvorimod han i det billede, som han udstilte på verdensudstillingen i Paris i 1878, »*Perdu*« eller *Strandvasker,* atter er at træffe på den norske kyst som realistisk skildrer af et af fiskerlivets dramaer. I hans senere produktion møder man billeder med et fædrelandshistorisk emne som *Slaget ved Svolder* og et verdenshistorisk sujet som *Slaget ved Leipzig,* et mægtigt panoramabillede, som han malte for denne by. Og i de seneste år har Sinding som theatermaler fundet en helt ny tumleplads for sine evner.

Men skulde man nævne noget område i hans omfattende produktion som hans specielle, måtte det være hans skildringer af natur og folkeliv oppe fra *Lofoten* og *Finmarken.* Den mørke, skoddefulde Nordlandsvinter og den fest, som *solens gjenkomst* er i *lappernes land,* har han malt, det sidste motiv i et meget figurrigt, men temmelig fotografisk virkende billede. Og efter Nansenfærden var den opfindsomme kunstner ikke sen med at ta sig en studietur op i *Nordishavets* hvide ørken, for at hente stof til en række billeder. Hans bedste billede er vel kanske det store og pompøse

landskab fra *Reine i Lofoten* (sig. München 1883) med de sneklædte kjæmpefjeld og vinterfiskets brogede flåde vrimlende på fjorden. Det er et dygtigt og virkningsfuldt billede, vel behersket i sin gråstemte, lidt uldne kolorit.

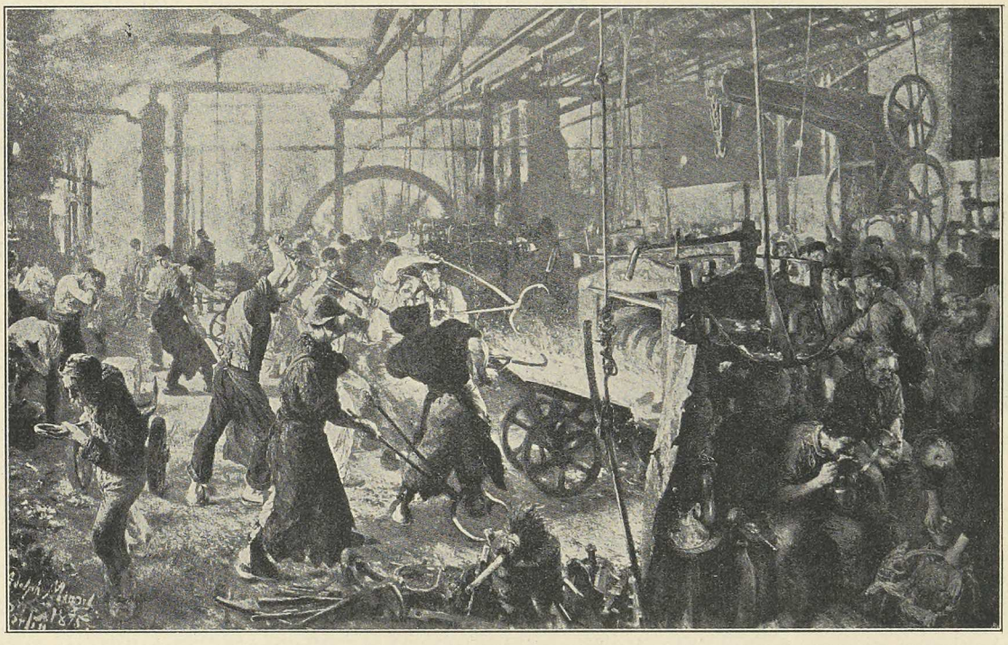
I denne idelig vekslende og vidtspændende produktion har Sindings Proteusagtige kunstnernatur også uafladelig skiftet udtryksform og teknik. Han er en urolig eksperimentator: snart er han en glødende og fantastisk kolorist, snart tør, fotografisk realist, snart münchener-brun og sødladen i farven, snart impressionistisk og lysstemt i sin friluftskolorit. I senere års produktion har det tyske element i hans kunst bredt sig på en mindre tiltalende måde. I al denne mangfoldighed har man vanskelig for at fastholde andre grundlinjer for hans kunstnerpersonlighed end dem, som *viljen* markerer — energidraget er det kraftigste i hans kunstnerfysionomi.

Sinding har været montør og kommisær ved forskjellige udenlandske kunstudstillinger. Han har bodd vekselvis ude og hjemme i Norge på de forskjelligste steder lige fra Capri til Bodø. I Lysaker, hvor han har bygget sig hus, synes han ikke længere at trives, efterat han har stillet sig i bitter opposition til den derboende herskende kunstnerkreds. Sinding bor nu i München.



OTTO SINDING

FRA REINE I LOFOTEN, 1883.
Kunstmuseet i Kristiania.



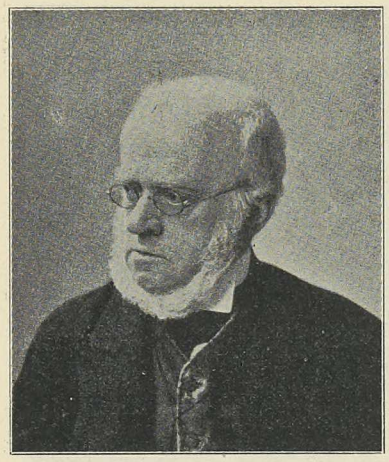
ADOLF MENZEL

JERNVALSEVÆRKET, 1875.
Nationalgalleriet i Berlin.

I Düsseldorf var grunden for rådden for en ny, en *moderne* kunst. I Berlin var den for tør og grov, ubearbeidet. Nogen moderne »skole« kunde ikke skyde af denne jord — ikke endnu ialfald. Da den franske »planteskole« af berlinerrod blev plantet tilbage på den brandenburgske hede, faldt den enten sammen, eller den skjød iveiret som det ukrudt, der koster ædlere spirer livet. En enkelt robust kraft iblandt dem, Gussow, slog sig tappert frem og blev en tid en slags fører.

Men på denne magre jord, i dette barske åndsklima, så uvenligt mod den kultur, som ikke kunde tjene materielle interesser, vokste der en besynderlig vreden og egensindig ek, den første moderne maler i Tyskland — Menzel.

Adolf von Menzel er nu med sine nitti år næsten en mythe i tysk kunstliv, som dyrkes af alle uanset partistandpunkt og forudsætninger. Egentlig har hans stilling været grundfæstet fra ganske tidlig i hans kunstnerliv. Han er en af de solide, der bygger sten på sten, som vanskelig kan rokkes. Hans kunst har budt publikum radikale overraskelser, som ifald det havde været en anden, som bød dem, vilde ha vakt en storm af raseri. Menzel har rolig siddet og set på, at stormen ikke voved at reise sig.





Der er noget hemmelighedsfuldt ved dette ganske lille menneske. Hans magt over massen er af en særegen art. Han ligner Bismarck i måden at »baste« publikum på. Hans væsens grunddrift er en fabelagtig energi, der yttrer sig som arbeidskraft, og denne energi slipper aldrig fra kløgtens tøiler. Der står skræk og beundring af, hvor Menzel kan arbeide. Hans billeder er formuer af opstablede dagværk. Når et nyt billede af Menzel møder på de store kunstudstillinger, møder det som repræsentant for en lang, lang række af naturstudier og tegninger. Det ved folk, og det imponerer. Hans ansigt taler for ham, især munden med det indbidte egensind. I det militaristisk brutale tyske keiserrige måtte der slig en kombination af egenvilje og politisk kløgt til for at frembringe typen på »den store kunstner«. Seine Excellenz der Professor Dr. von Menzel, Ritter des schwarzen Adlers — hvor er typen forskjellig fra den franske malerkunsts type på »den store kunstner«: en Delacroix, en Millet, en Manet! Menzel var en mand som ikke lånte og ikke veg, men som nøie vidste, hvor langt hans omvæltningsevne rak i mængdens begrebsverden, og som aldrig overskred grænsen. En intelligens, som med jernvilje og underfuld arbeidskraft fuldbyrder værket og nøie beregner dets virkning. En af dem, som overrumpler med det længe forberedte og finder mængden for sine fødder. En mand af Bismarcks slag.

Og med alt dette er Menzel dog ingen stor maler. Et følgende århundrede, som ikke længer kjender hindringerne, men alene dømmer resultatet vil kanske ha glemt ham, iethvert fald ile hans billeder forbi i de store gallerier (om denne uting endnu findes) for at søge en Delacroix, en Millet, en Manet eller en Degas, kanske også en Leibl — en af det nittende århundredes evige mestere. Hvad vil *Tafelrunden på Sanssouci* eller *Fløitekoncerten* være for en menneskeslægt, der kanske bare dunkelt mindes »den store Fritz«, som laved Preussen? Allerede nu er *Fløitekoncerten* en koloristisk banalitet, rødgul som en blodapelsin, og *Tafelrunden* et sirlig penslet genrebillede med parykherrer under en glaslysekrone. Man vil betragte det omhyggelig tegnede penselarbeide, som man i vore dage betragter det i en Mieris, en Meissonier. Og det store billede *Piazza d'Erbe i Verona* er fra et æsthetisk standpunkt overhodet ikke noget maleri, men det argeste rot af detaljer; der myldrer med mennesker, som midder i en ost, og øiet vanker hjælpeløst om i et flikværk af enkeltheder, som i og for sig er udmærkede, men som er komplet blottet for helhedsvirkning.

Historisk har alligevel disse billeder en enorm betydning. Den moderne sandhedsstræben rører sig kraftig i denne kunst. Der funker endnu for vore øine en ny og stærk ånd i dem, som har fyldt sig med *virkelighed* og er ladet med iagttagelser.

Et værk har denne »store lille kyklop«, som hans landsmænd ynder at kalde ham, dog skabt, som vil være uforgjængeligt gjennem tiderne — *Jernvalseværket*. Da dette mærkelige billede blev udstillet i Berlin i 1875, blev det respektfuldt hilset som et mesterværk og indkjøbt til Nationalgalleriet. Det er egentlig ubegribeligt, at ikke snarere maleren blev arresteret og hans billede flænget itu af en forbitret mængde. For billedet er den mest revolutionære bedrift, som er begået i tysk kunst lige siden GRÜNEWALDS dage. Det virker endnu som et ryk, når øiet på sin ligegyldige vandring hen over Nationalgalleriets billedflader træffer dette billede. Den æsthetiske betragter blir her hovedkuls kastet ind i den brutaleste virkelighed; livets realitet slynger alle opkonstruerede dogmer om, hvad kunst skal være og tør være, tilside og holder øiet intenst fast.

Beskueren står pludselig midt inde i et stort halvmørkt rum, fyldt af en bedøvende larm og oljelugtende damp. Svære svingende hjul og stampende maskinstempler omgir ham, og remmer og jernstænger glider uophørlig gjennem rummet i horizontal eller vertikal retning. Et glolys og en sviende hede står imøde fra en mægtig hvidglødende jernmasse i rummets midte. Og i det brudte lys fra fjerne store lysåbninger og fra den glødende jernmasse myldrer det med sotede mænd med opbrættede ærmer og store skjødeskind. Vi står i en fabrik for tilvirkning af jernbaneskinner. Øieblikket er spændende, da kjæmpetænger åbner sine kjæver for at gribe den gnistrende jernglo og tvinge den ind under valsens pres. Rundt om pulserer arbeidet. Der trækkes og slæbes og slides og fyres. Dukkende halvnøgne kropper lyser gjennem mørket, et skifte arbeidere, som er afløst og vasker soten af sig. Fremme i forgrunden i ly af en skjærm, som værner mod heden, skimtes en arbeiderfamilie ved det hastige måltid — der gnaves og tygges med dyrisk begjærlighed, og flasken læsker tørre struber.

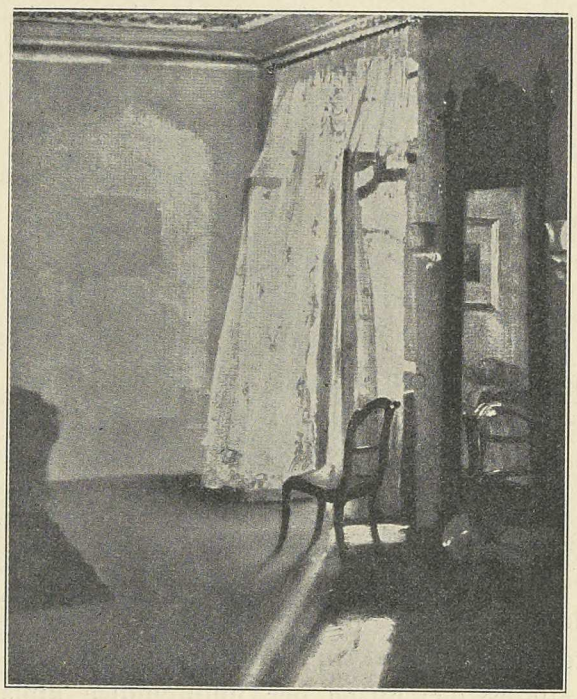
Menzels *Jernvalseværk* er en beretning om industriårhundredets fabriktræl i hans storhed og hans misère så ligefrem og sandru, at den dag idag griber den umiddelbart ved sin realismes vælde. Overfor denne magtfulde objektivitet og sikkerhed måtte alt æsthetisk pjank forstumme. Vrøvlet blev simpelthen slået i svime af den overvældende sandruhed. Alene således er den at forklare, *Jernvalseværkets* succes.

Men det er ikke emnet alene som gjør *Jernvalseværket* til det epokegjørende billede. Det er ikke mindre den ny og her fuldmyndige kunst, hvormed emnet er skildret. I dette billede er alle sømmene mellem detaljstudierne udslettet. De monumentale linjer i virvaret er fundet og holdt frem. Og koloriten har bankende puls. Lokalfarverne er her ikke dyppet i nogen »pallettone«, ikke harmoniseret gjennem

nogen farve-jargon, men bare set gjennem luftens medium og gjennemvævet af reflæksernes islæt. I forhold til ældre tysk kunst er dette — *impressionisme.*

I 1867 havde Menzel besøgt Paris. Han færdedes her sammen med malere som Courbet og Meissonier. Han så den franske virkelighedskunst kaste romantikerkappen og bemægtige sig det moderne liv. Og selv om han ikke er kommet i direkte berøring med impressionisternes kreds, har han følt impressionismen skjælve i luften.

Impressionistsynet var forøvrigt ikke Menzel fremmed. Ganske på egen hånd og uden fransk påvirkning har Menzel malt impressionistiske studier. Alt i 1845 havde han malt det dyrebare *Interiør* med tylgardinerne, som bølger bag det åbne vindu — et stykke fuldt moderne maleri. Da Menzel kom hjem fra Paris, malte han med uset djærvhed billeder som *Potsdammertoget* og scener fra parker og gader, så impressionistiske i syn og teknik, som det var muligt at male dem for en kunstner, der begyndte sin løbebane med at illustrere Fredrik II's rococo-tid og engang så sine læremestere i en Watteau og en Chodowiecki.



ADOLF MENZEL — INTERIØR, 1845.
Nationalgalleriet i Berlin.

»I den himmelske Cornelius' tid havde kunsten sjæl og ikke noget farvet legeme; nu har den farve, men ingen sjæl og intet legeme. Nutidens maleri er en forherligelse af tankeløsheden, den blotte teknik. Men når kunsten ophører at beskjæftige sig med menneskenes høieste mål, forlader den idealet og vorder en hore.«

Så vidner og profeterer en forbittret olding fra den himmelske Cornelius' tid om den kunst, han så blomstre op omkring sig.[1])

At skabe sig et farvet legeme — det var i virkeligheden det store mål, mod hvilket malerkunsten kjæmped, siden generationen fra 1850 begyndte at gjøre sin indsats i tysk kunstliv. Og kamppladsen blev *München*.

Her var jordbunden ikke så gold og traditionsfattig som i Berlin. Her havde der været en blomstring og en afblomstring, grunden var gjødet. Og grunden gjemte fra gammelt spirer til en naturalisme, som den Cornelius-Kaulbachske idealretning vel havde trængt tilbage og overvældet, men ikke udryddet (Bürkel, Morgenstern, Gurlitt). Men før denne naturalisme kunde blomstre op igjen (i en Diez', en Leibls, en Trübners kunst og i den moderne münchenerskole) måtte en ganske generel hævdelse af det maleriskes ret gå for sig som den, Piloty og hans elev Makart betegner i münchenerskolen overfor den ældre farvefornægtende retning.

Sjelden har vel kunsthistoriske aktier vist et så enormt og hastigt kursfald som disse to maleres berømmelse.

Da Carl Piloty i 1856 udstilte sin ungdoms hovedværk *Seni foran Wallensteins lig*, satte det sindene i en bevægelse, der alene kan sammenlignes med den opsigt, som 13 år i forveien Gallaits *Karl V* eller *Egmonts og Horns lig* havde gjort. Ydergrænsen for realisme i historiemaleriet syntes nådd. En slig teknisk overlegenhed, en sådan koloristisk kraft var i tysk kunst ukjendt. Og ligesom med belgiernes billeder virked formatet og det historiske stof med, øgende beundringen.

Piloty var med et slag den unge slægts fører, realismens seirige forkynder, og da man året efter indrømmede ham en professorstilling ved akademiet, strømmed der elever til hans atelier fra alle kanter, ikke bare fra hele Tyskland, men fra Østerrige, Bøhmen, Ungarn, Polen, Italien og Sverige. Han hædredes med tilnavnet Præceptor Germaniæ. Pilotys eminente lærerbegavelse og voldsomme arbeidsenergi, som fra år til år frembragte en lang række af historiske kolossalbilleder, sikred ham snart berømmelse fremfor nogen af det unge Tysklands malere, og da endelig den gamle Kaulbach døde, var Piloty selvskreven til direktørstillingen ved akademiet (1874).[2])

[1]) Billedhuggeren E. J. Hähnel i sin *Litterarische Reliquien*.

[2]) Pilotys store evne som lærer var hans eklektiske syn, han lod enhver af sine elever beholde sin individuelle egenart og la ikke bånd på nogen, lærte dem kunstens håndværk. Fra Pilotys atelier kom så forskjellige kunstnere som Lenbach og Makart, Defregger og Gabriel Max, Grützner og Seitz, Kurzbauer og Lindenschmidt, ungareren Benczur, polakken Siemiradsky, böhmeren Brozik, svensken Hellquist, nordmanden Otto Sinding.

Fem år senere åbnes den 1ste internationale kunstudstilling i München med det storartede fremmøde af fransk kunst. Piloty er da ikke med, og ingen savner ham. De værker, han fuldbragte i sine sidste leveår under opbydelse af al sin energi i kampen mod en overmægtig sygdom, gik det kunstsøgende udstillingspublikum hastig forbi, og da han i 1886 døde, var han med det samme en glemt mand. For vore dages kunstinteresse er Piloty i Pinacotheket omtrent lige lidet fængslende som en hvilkensomhelst bolognesisk manierist fra det 17de århundrede. Man forbauses over billedernes omfang, noterer sig emnet og går videre.

Så raskt strømmer udviklingens flod og så glemsom er efterslægten, at der nu til navnet Piloty alene knytter sig forestillingen om noget meget udstrakt og meget kjedsommeligt, om falsk pathos og theatereffekt, et malerisk skema uden liv og karakter.

Og dog var det denne Piloty, som åbnede sluserne for den belgisk-franske påvirkning og ledede en malerisk strøm ind over det fortørkede tyske historiemaleri. Et blik på en af Kaulbachs fresker og på Pilotys *Seni* måler afstanden. Hist sammenhobning og komplikation, her enkelhed og enhed. Hos den ene et linjestillads i et abstrakt rum, uden dybde og belysning, hos den anden farvemasser, som holdes sammen af en gjennemgående tone. Indenfor rammens firkant er der her en enhed i rum under en enhed af lys, en skala af skygger og halvskygger og fremspringende høidelys. Og tingene er malt med stofligheden for øie. Der er kanske ikke meget af sjæl og følelse i billedet, men der er silke som er silke og fløil som er fløil, der er en bog som kan blades i og en globus, som er rund.

Piloty havde ikke været franskmændenes lærling i ligefrem forstand. Hans ophold i Frankrige og Belgien var kun kort. Men han havde gåt i den samme skole som det moderne franske maleri — han havde studeret de gamle koloristmestere i gallerierne.

Den tradition fra renaissancens og baroktidens store farvekunstnere, som klassicismen hovmodig havde slængt fra sig, den tog man nu op igjen. Rubens og Van Dyck, Tizian og Veronese, Ribera og Velasquez, Rembrandt og Van der Meer har — snart den ene, snart den anden af dem — stået fadder til den moderne malerkunst, hvorsomhelst den er frembragt i Europa. Det er de »gamle«, som har slået det nittende århundredes kunst griffelen af hånden og git den en pensel i steden. —

— Penselens suverænitet har ingen i tysk kunst hævdet med slig fyrighed og med slig en naivitetens selvfølgelighed som østerrigeren Hans Makart, Pilotys berømteste elev.

Var Pilotys kunst med hensyn på åndsindhold triviel og overfladisk, så er Makarts komplet tanketom. Han er typen på den intellektuelt og moralsk utilregnelige sanselighed i kunsten. I fuldkommen uskyldighed malte denne pragtberusede enthusiast silke og fløil, kvindekjød og meloner, roser og skyer, amoriner og sølvkander omhinanden i et væltende kaos af farver. Og vel at mærke, han malte det ikke som den store stillebensmaler, der med hele sin sjæl tilbeder naturen i stoffet og derfor, når han med opbydelse af al sin iagttagelsesevne maler stoffet, da maler sin sjæl gjennem stoffet. Makarts forhold til stoffet var den vanvittige ødelands, der sløser rigdommene ud omkring sig, ude af stand til selv at nyde intenst af noget, men besat af trangen til yppighed. Dette menneske elskede hverken menneskene eller naturen eller kunsten, men der var et, han elskede: at ødsle med palettens farver. Og i denne lidenskab er han stor, er han enestående og symbolsk. Han er malerkunstens »forlorne søn«, som i afsindig forfængelighed øder sin evne. Derfor var hans succes så enorm og hans eftermæle så slet. Som alle ødeland samled han hoben om sig, og hans korte kunstnerliv var en eneste triumf. Han, den fattige vagtmestersøn fra et slot i Salzburg, levede i Wien som en fyrstelig magnat, omgit af en eventyrlig pragt, i en sky af virak og kvindegunst. Hans liv er et liv i fest og rastløs produktion, som ingen kunstner har levet det siden Rubens' dage. Og det var ikke bare i malerkunsten, at hans pragtglæde manifesterte sig. Makart er den eneste kunstner i det 19de århundrede, hvis navn er blit klæbende ved en industriel blomstring. »Makartstil«, »Makarthat«, »Makartbuket« er ord, som endnu har sin mening i behold. »Den tyske renaissance«, som fra München (og Wien) flød udover Europa sammen med de franske milliarder efter krigen, er en stilbevægelse, som er nøie sammenknyttet med Makarts kunst, der i sit væsen var en dekorationsmalerkunst. Derfor nævnes den ofte også med hans navn, om end münchener billedhuggeren Gedon snarere har gjort sig fortjent til den tvilsomme ære at være far til den »tyske renaissance«.

— Makarts kunsthistoriske betydning er den, at han har sluppet farvens elementære drifter løs i tysk malerkunst. Da de havde raset en stund, blev det nødvendigt at binde dem. Og det skede pány gjennem studiet af de gamle mestere.

Nu havde malerkunsten fåt et »farvet legeme«, nu gjaldt det også at skaffe den en sjæl. Alene et intenst arbeide med formen kunde gjøre det. Makarts tegning havde været yderlig løsagtig, efter ham og Piloty kom der kunstnere, som tegned, som om de skulde ha gåt i skole hos Dürer og Holbein. Og det var netop det, de også gjorde.

— En særstilling i münchener-skolen indtar Franz Lenbach. Denne den berømteste af alle tyske portrætmalere i nyere tid var en atelierkamerat og ven af

Makart. Ligesom Makart gik han fra Pilotys atelier til Italien, til venezianerne for at lære. Der er ikke få træk, som binder Makart og Lenbach sammen: eklektiker-anlægget, imitatortilbøieligheden, nydelsessygen og det poserende grandseigneur-væsen. Og en nærgående analyse af de to kunstneres farvesmag, og da ikke bare i deres billeder, men i deres atelierer med al den mørke og falmede renaissancepragt, røber også sammenhængen — begge var ufriske kolorister.[1])

Men med al lighed er dog kløften stor mellem vagtmestersønnen fra Salzburg og murersønnen fra Schrobenhausen,[2]) mellem den hjærnetomme, varmblodige Abundantia-maler og den superintelligente analyserende psycholog, som blev Bismarcks og Moltkes, Döllingers og Leo XIII's maler.

Af alle det 19de århundredes eklektikermalere er Lenbach den ypperste, den ædleste type. Denne kunstner, som lærte at tegne et øie af Holbein, en hånd af van Dyck, som lærte koloritens guldtone af Tizian og dens sølvtone af Velasquez, lærte kjødfarvens brillance af Rubens og clairobscuret af Rembrandt — han er dog en af det 19de århundredes egenartede kunstnerpersonligheder, som historien ikke glemmer så ganske straks.

Det er så langt fra bare til det tekniske, at Lenbachs eklekticisme indskrænker sig, at den synes uden grænse og uden blussel. Ganske åbenhjærtig bekjender han sine lån, ja han hoverer med dem og understreger dem med vilje gjennem ganske ydre ting, reminiscenser i holdning og kostume. Maler han nordpolfareren Nansen i van Dycks stil, fordi nordpolfareren ved ham er ham ganske ligegyldig, mens det vovsomme ved ham leder malerens fantasi ind i den Van Dyckske ridderligheds sfære, så gir han ham med konsekvent vilkårlighed en bredbræmmet opkrammet ridderhat à la van Dyck på hodet.

Men denne kunsthistoriker-kunstner, som stjæler og låner, hvor han finder for godt, som har lånt skjønhed af Tizian, kraft af Rubens, sjælfuldhed af Giorgione, naturlighed af Velasquez, fornemhed af van Dyck, elegance og ynde af Reynolds og Gainsborough — han er dog noget i sig selv, som ikke de andre er: en moderne intelligens med fin analytisk evne. Der banker også en følelse bagenfor denne koldblodige imitator-kunst. Det er ikke bare gjennem sine modeller, at denne de store mænds kontrafeiist i det 19de årh. vil bevare sit kunstnernavn. Ganske vist samled han på »store« modeller, som en anden samler på autografer. Men bagenfor snobberiet og

[1]) Sammenhængen blir navnlig tydelig gjennem mellemledet Gedon, »den tyske renaissances« mangekyndige mester og arrangeuren af den epokegjørende udstilling af *Unserer Väter Werke* i München 1876, ved hvilken udstilling den »altdeutsche« stilbevægelse kulminerer.

[2]) Den lille landsby ligger i Bayern, nær Augsburg, men også Lenbach var af tirolerslægt, hans far var indvandret over den bayerske grænse. Franz Lenbach var lige lidet som Hans Makart en tysker.

samlermanien føler vi, at der har brændt en attrå efter at dvæle ved det store menneske, en individualisme, en *heroworshipping,* som stundom er så intens, at den river os med. Og i denne romantiske forgudelse af individualiteten er Lenbach modern, er han i slægt med Béranger, Nietzsche, Ibsen, Brandes. Med lidenskab har Lenbach elsket de store mænd, elsket ånd, kløgt, vilje, stolthed, sjælsadel. Selv var han herskesyg, men han tilbad »herretypen«. Når man står overfor hans ypperste mandsportrætter (kvinder malte han som en nar!) føler man denne stormandsforherligelse stråle som en kraft ud fra dem. Den stråler fra blikket i disse meislede ansigter, der glider lysende frem af den mystisk mørke bund — blik, som borer som en sonde, blaffrer som en flamme eller rammer som et lyn.

Sandt nok, hans kunst forfaldt til det poseuragtige. Som en skuespiller, der gjentar sig, bruger han oftere det samme heltekast med hodet, det samme glimt i det vidt opspilede øie, det samme skjæbnesvangre alvor i de forskjelligste roller. Men det var i forfaldets dage, eller når en opgave ikke formådde at gjøre ham varm. Se på hans bedste ting og døm hans evne: det herlige rembrandtske *Selvportræt* i Schacks galleri med den forskende styrke i blikket eller det dunkle tizianske (Aretino-agtige) portræt af *Wilhelm Busch,* eller det monumentale *Bismarck-portræt* i Hamburg og den tragisk pathetiske *Bismarck på Fredriksruhe* (med hånden på brystet) fra 1896, men fremfor alt de dæmonisk virkende *Döllinger-portrætter,* hvis naturalistiske fantastisk er noget enestående i portrætkunsten.

Vel endte Lenbach sine dage som rutinier, og vel var han en skuespiller, som ikke skydde *posen,* men en af store karakter-skuespillere, som når den person, han skulde fremstille, virkelig havde grebet ham, formådde at hæve sig til den høie tragiske stil.

— Lenbach leved hele sin ungdom på reiser og også senere i livet tilbragte han regelmæssig en stor del af året udenfor München, mest i Rom. Når undtages et par ungdomsår, han tilbragte som professor ved akademiet i Weimar, har han ikke indtat nogen lærerstilling. Så på münchener-kunstens udvikling har hans indflydelse ikke været synderlig mærkbar førend i de sidste årtier, da hans malemåde og opfatning har fåt rigelig med efterabere, blandt dem først og fremst Stuck. Men Lenbach er i sin egenart så typisk for denne generation af münchenerkunstnere, der i sin naturalistiske og koloristiske stræben søgte holdepunkt i de »gamles« forbillede, at han fortjener sin plads i denne oversigt over münchenerskolens udvikling i moderne og naturalistisk retning. Med al sin gammelmesterstil var nemlig også Lenbach naturalist i forhold til den ældre tyske portrætkunst, som den sødladne og konventionelle Karl Stieler er typen på. Ja, Lenbachs tidligste portrætter blev såvel af publikum som af »kritik« opfattet som rene misdædergjerninger mod kunstens evige skjønhedslove. Han fandt i begyndelsen ikke engang modeller, som vilde lade sig gratis portrætere af ham, langt

mindre bestillere. — Også Lenbachs maleriske udgangspunkt var i ungdommen Courbet, som det var Lindenschmidts og Leibls. Det erkjender han selv.

— Naturalister i forhold til den ældre generation var de alle, de malere som i München i 70-årene gjorde nogen indsats i udviklingen. Men det var deres overbevisning, at midlerne til at gjengi naturen i dens sandhed kunde malerkunsten alene tilkjæmpe sig gjennem et intenst studium af fortidens mestere.

Ikke mindst gjælder dette den kunstner, som blev den anerkjendte fører for oppositionen mod Piloty og hans skole, og som ved akademiet kom til at indta Pilotys plads som skoledannende lærer — Wilhelm Diez (født 1839), Eilif Peterssens lærer.

Også Diez var historiemaler, men i et hændigt og hyggeligt »lommeformat« i forhold til den andens evindelige »folio«. Der hvor Piloty deklamerer med drævende pathos, slynger den anden ud en drøi vits, tømmer sit krus og klapper låget til.

Diez' felt var den *historiske genre*. Hans rammer er trange og hans figurer få, en, to, sjelden flere, indenfor rammen. De store *Staats und Haupt-Aktionen* gav han en god dag. Når han illustrerer *30-årskrigen* af Schiller, så fæster han sig ved slige tildragelser som det, at en svensk ryttersoldat engang i et slag holdt på at slå hjærnekisten ind på Tilly med sit pistolskaft, eller at man den 25de mai 1618 kasted to østerrigske skrivere ud af vinduet på slottet i Prag. Ham morer det at vise helten Tilly, som han dukker nakke for det dræbende slag, og skriverne, som de dratter gjennem luften med sine fjærpenne og folianter og kommer til bevidsthed igjen på en gjødseldynge.

Jeg ved ingen kunstner, som er mere typisk for 60 og 70-årenes *Münchenerthum* end Wilh. Diez. I liv, i *Geist,* i *Mache* er han den udprægede münchenerkunstner. Halvt kneipebroder, halvt lærd, med bulehat og briller, rigeligt hår og skjæg, således tænker jeg mig ham. Med noget af stratenrøveren i sit væsen og helt virtuos i sin kunst, mere bevandret end nogen kunsthistoriker i galleriernes skatte, *ein famoser Kerl* med pensel i hånd som ved kruset, tidlig oppe, sent i seng.

Hans yndlinge er alskens landeveispak fra det 17de århundrede. Dem omgåes han i sin kunst. Hønsetyve og landeveisrøvere, sviregaster og bondefangere, forsorne landseknægter i medtagne pludderhoser og lortede kravestøvler, snart i baghold, snart i kro. Et lurvet kompani, men i godt humør, gemytlig afvæbnende kritiken, hvad enten den er af æsthetisk eller moralsk art.

Og som indholdet i denne kunst, så også formen. Løs, livfuld, flydende, pointeret. Det er en malerisk behandling som er fuld af humør, en pensel som har esprit. Alt kommer an på tonen — ikke naturens sande toneværdier, men billedtonen. Billedfladen smøres ind i en tynd gjennemskinnelig, brunlig grundtone; i den arbeides

der vådt i vådt. Ikke med tunge pastose lokalfarver, rødt og blåt og gult, men med lette afblegede nuancer, som står duftig mod hinanden. Og samtidig springer spidspenselen om på den glatte træflade, halvt tegnende, snart fyldt med den letflydende asfaltfarve, snart kraftig markerende med pastost bensort eller kasselerbrunt, snart livende op med lyse reflekser og glanslys. Det er en teknik, som kjender sine midler til punkt og prikke, som synes en leg, men er frugten af megen møie.

Et indtrængende studium af den nederlandske malerkunsts flotteste teknikere ligger bag denne færdighed. Wouvermann og Brouwer, Teniers og delvis Rembrandt har indviet Diez i penselkunstens hemmeligheder og lært ham at vurdere malerhåndværkets lyst og glæde.

Og lærlingen er virkelig nådd så langt, at hans ypperste frembringelser uden skam kan hænge ved mesterens side, så diskret er de stemt i sin grålige »sølvtone«, så spillevende er de i streg og strøg. Men heller ikke mere. Den sidste skranke, som skiller denne vidtdrevne »historiske« realisme fra den moderne naturalisme, den formådde ikke Diez' overfladisk spirituelle talent at spænge over, end sige bryde ned. Han kunde nok male *plebs* i det 17de årh., men han gyste tilbage for tanken på at male proletariatet fra det 19de. Sålænge den historiske maskerade kunde holdes gående, sålænge lod man sig det gefalle med denne *zur platter Wirklichkeit herabgestiegenen Kunst.*

— Med Diez' naturalisme var et dygtigt skridt tat mod det moderne maleri. Det rent artistiske var skudt frem i forgrunden og det »gjenstandelige« skudt tilbage. Men det var ikke trængt ud af malerkunsten. Der klæbede endnu noget af »det interessante sujet« ved dette genremaleri, som ikke kunde bekvemme sig til at kaste den historiske garderobe fra sig. Diez — tegneren i *Fliegende Blätter* — var desuden altfor meget vitsmager til at bli den naive og ubeskikkelige maler, som kun har naturen for øie. Han kunde ikke la være at skjæle efter sine kvikheders virkning på publikum, og hans pensel la an på at være kvik i hvert strøg.

Endnu var ikke münchenermaleriet modent til at ta op det moderne liv i moderne malerisk skildring. Endnu var man også langt fra at kunne hamle op med de franske, som på de internationale udstillinger i München i 1867 og 1879 gjorde et så dybt indtryk af overlegenhed. En endnu langt stærkere teknisk koncentration måtte der til, og påny gik man til de gamle mestere i gallerierne for at hente klogskab og styrke. Men denne gang var det ikke til penselvirtuoser som Teniers og Wouwermann, at man søgte, men til gammeltyskerne, til Dürer og navnlig til Holbein.

Ludwig Löfftz heder den maler, som betegner denne nye udviklingsfase i münchenermaleriet. Hans navn vil kanske klinge ganske nyt og fremmed, selv for mennesker med kundskab om moderne kunst; men blandt vore norske malere, som i

slutten af syttiårene fik sin uddannelse i München, har Löfftz' navn en kjendt og god klang. Löfftz har nemlig aldrig været nogen berømt maler, og han har været meget lidet produktiv; men han var efter manges udsagn en mageløs lærer. Endnu ung — han er født 1845 — blev han ansat som professor ved akademiet ved siden af Diez, hvis elev han var. Og både de udmærkede norske malere, som har været hans elever eller stået under hans påvirkning (Werenskiold, Eilif Peterssen, Heyerdahl)[1]) og tyske kunstnere og kritikere kan stadfæste hans kunstneriske alvor og store lærerbegavelse. »Han opnådde beundringsværdige resultater med sin tegneklasse — skriver en kritiker, som selv i årevis har studeret ved Münchenerakademiet og været Löfftz' elev — gammeltyske mesteres enkelhed, umiddelbarhed og sandhed i opfatningen blev tilstræbt og i mange tilfælde opnådd. Akter og studier blev her udført overordentlig vakkert og fornemt, så Löfftz' elevudstillinger ligned sande kunstudstillinger.«[2])

Og når en vel kjendt tysk kritiker i 1884 fremhæver münchenermaleriets overlegenhed i teknisk henseende, så nævner han dette særlig som Löfftz' fortjeneste. »Man kan dømme, som man vil, om de historiske eller arkaiske bestræbelser i den nyere münchenerskole; men den ene ting må man erkjende, at der for tiden ingensteds i Tyskland blir malt så godt som i München, og denne overlegenhed skylder München Diez', Liers og Löfftz' lærervirksomhed.«[3])

Med udgangspunkt i Diez-skolen arbeider Löfftz og hans elever sig ved gammelmestrenes hjælp nærmere ind til naturen, som de opfatter med skjærpet og forfinet formfølelse. Diez' form var for løs, og hans berømte »sølvtone« med al sin takt dog en vilkårlig palettone, et postulat, ikke et gjennem ihærdigt naturstudium tilkjæmpet syn på virkeligheden. På den ene side trængtes en energisk stramning af formen og på den anden side et ægtere og naivere syn på »tone«. Det første blev Löfftz' sag at bibringe sine elever, det andet blev ikke erhvervet uden franskmændenes hjælp.

Stor inderlighed i synet på de små ting, en renslig linje, en intens modellering under plat, effektløst lys — det er kjendetegn på Löfftzskolen. Slig som Heyerdahl i ungdomsarbeider modelerer, slig som han kan kjæle for en detalj, et øie, et par læber, en næsevinge, er han typisk Löfftz-Schüler. Det er Holbein, som disse unge anråber som sin skytspatron, og ikke mere end en dagsreise fra München, i en liden bayersk landsby sad der en maler, hvis ry i de år gik over kontinentet, og som mere end nogen anden tysk kunstner var født til at bli Holbeins arvtager — Wilhelm Leibl.

[1]) Jeg skylder navnlig Erik Werenskiold og Eilif Peterssen, men også Gerh. Munthe tak for gode oplysninger om denne deres læretid i München.

[2]) J. Krsnjavi i en meget forstandig og sagkyndig afhandling om *Kunstunterricht an der Münchener Akademie, ein Stück moderner Künstlergeschichte* (Zeitschr. f. bild. Kunst. 1880 p. 114).

[3]) Adolf Rosenberg, *Die internationale Kunstausstellung in München*, Zeitsch. f. bild. Kunst, 1884. p. 134. — Adolf Lier (1827—1882), en franskmændenes lærling, er den tyske landskabsmaler, som fremfor nogen af dette slægtled repræsenterer »le paysage intime« og som sådan øvede en stor og skoledannende indflydelse på Münchener landskabskunst.



WILHELM LEIBL.

I fænomenet Wilhelm Leibl tårner endelig münchener maleriet sig til geni efter mange talenters kamp vekselvis for malerisk frigjørelse og for formens fasthed. Hos denne mester har de tvende drivkræfter, som ellers i tyskernes malerkunst synes at ligge i evig splid, bestemt til at udrydde hinanden: den maleriske og den tegnende — hos Leibl har de indgået et vidunderligt edsforbund for at hævde sandheden. Og efter århundreders nedgang og famlen og stræben eier Tyskland en fuldbåren, en vældig maler, den vældigste siden Holbeins dage.

Også hos Leibl kan man iagtta en bevægelse i udviklingen fra den væsentlig malende til den væsentlig tegnende måde. Men denne bevægelse er som en skjøn og rolig synken og hæven mellem to vægtskåler, fyldte til randen med kostbarheder. Og når til syvende og sidst formens vægtskål blir den seirende i hans kunst, føles dette blot som et naturligt og velgjørende udslag af den tyske race, som i øiets kunst altid har udtrykt sit inderste gjennem tegningen.

Wilhelm Leibl blev født 1844 i Köln, hvor hans far var kapelmester i domkirken. Sit udspring havde han i det nederrhinske land, som gjør skarpheden i overgang mellem tysk og fransk mildere. Hans læreplads blev München, og sit arbeidsfelt fandt han mellem bayerske bønder. At han engang var Pilotys elev, blev ganske betydningsløst for hans udvikling. Det var franskpåvirkede münchenerkunstnere som Victor Müller og Ramberger, der satte ham på det rette spor. Og da Courbet i 1869 gjorde sit indtog i München, fik Leibl sin kunstneriske dåb.[1])

Af en ubeskrivelig stærk og vækkende virkning synes denne franskmændenes deltagelse i den første internationale kunstudstilling i München at ha været. Den samtidige franske malerkunst foldede sig her ud i sin kraftfylde og sin rige afskygning af individualitet lige fra Ingres' krystaliserede tegnekunst til Manets fremgjærende impressionisme.[2])

---

[1]) Leibls biografi er skrevet med pietet og fin forståelse af hans kunstnerværk af Georg Gronau i Serien »*Künstlermonografien*« på Velhagen og Klasings forlag, 1901. — En åndfuld æsthetisk vurdering af hans kunsts egenart har Meier-Graefe git i sit netop udkomne store værk *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.* I—III, Hoffmann, Stuttgart 1904.

[2]) Der var udstillet ialt ca. 350 billeder. Ingres havde foruden sin *Dante* sendt en række af sine herlige linjeportrætter, hans kunstneriske modpol Delacroix glimrede med fire af sine koloristiske mesterværker, Millet var repræsenteret, om end bare med et eneste billede, men til gjengjæld

Men som den centrale kraft, hvorom dengang Frankriges moderne malerkunst svingede, syntes COURBET den mægtigste. Han mødte med et stort antal billeder og havde af juryen fået overladt sin egen sal. Blandt dem blev *Stenpukkerne* udstillingens uforglemmelige maleri, som for moderne tysk malerkunst fik en betydning så stor, at det næsten kan kaldes dens »skjæbne«.

Stenpukkerne, som var malt allerede i 1851, virker som en fortættet udtalelse af Courbets radikalt realistiske kunstprogram. Et aflangt billede i breddeformat med to fillete arbeidere, en gut og en olding, den ene set bagfra, slæbende på en kurv med småhakket sten, den anden set knælende i profil med løftet hammer. Ingen himmel, baggrunden en mørk stenet bakke. Ingen ansigter, gutten bortvendt, mandens ansigt dækket af en ståltrådmaske og slugt af hatteskyggen. Ingen farvepragt, ingen sol — sort jord, grå sten, tunge brune og grå farver i dragten, smudsig hvide i lærredsskjorterne, sorte skygger. Unyttigt at kræve kunstneren til regnskab for disse hans personers sjæleliv! Der er ikke gjenklang engang af den MILLET'ske bondeskildrings heroisme, intet gjenskjær af dens religiøse stemning.

Men for et maleri! Et billede med malte, ikke tegnede, grove linjer, som i de kraftigt og sandt bevægede figurers omrids føier sig til majestætisk enkel virkning. Et lærred dækket af farveflækker, som er rigeligt og magtfuldt hensat med en pensel af svær kaliber. Denne pensel hersker despotisk over sin palet, vrager kulørernes kaleidoskopiske pragt for desto suverænere at tumle med nogle få og mørkladne farver, som den gjennem nuance og strøg gir en egen fylde og samklang. Dette maleri er som kittet sammen af tyk og seig, bastant oljemaling snarere end tegnet på et lærred og derefter koloreret. Aldrig så man et maleri med sligt korpus! Farven er grå og brun og sort som jorden, vi trær på, men denne kolorit gir øiet næring, som var den en ekstrakt af selve jordens safter. Og håndelaget, »strøget«, selve håndværket i denne malerkunst er af den slags, som bare et vældigt, blodfuldt, driftstærkt mandfolk kan præstere det.

Man tænke sig denne sansestærke kunst åbenbare sig i PILOTYS München, hvor man var vant til at skue op til DELAROCHES thevands-realisme som til det moderne maleris triumf! Man tænke sig disse stenpukkere på de kostumerede *Gliederpuppers* maskerade! Og med dem deres berygtede maler i egen person, denne bondetamp fra Ornans, som i årevis havde holdt parisersensationen i ånde ved sin kunst, sine paradokser, sin excentricitet og sit brutale kraftkarliv. Firskåren og sværbuget,

---

havde DIAZ sendt en hel række af sine farvefunklende billeder; COROT var repræsenteret bl. a. ved den lille impressionistisk følte *St. Sebastian,* orientromantikeren DECAMP, dyrmalernes ypperste TROYON og »kjælderlysets« mester RIBOT, hvis effektstærke realisme minder om de gamle spaniere — alle disse var godt repræsenterte. Som repræsentant for den unge slægt fra 1870 — de senere impressionister — mødte MANET med et par af sine tidlige billeder *Den spanske danser* og *Filosofen.*

tyrenakket og brunøiet med røde læber i sort skjæg kom han larmende gjennem Münchens gader, klædt i arbeiderbluse og skaftestøvler og med knippel i hånd. Det var som selve socialdemokratiet brød ind og forstyrred den historiske maskerade.

Leibl traf ham på kneiperne, drak mange krus med ham, og uden at forstå meget af hans franske skryd blev han lige henrevet af Courbets personlighed som af hans kunst. Og »realismens fader« på sin side følte en lige uvilkårlig sympathi for den bjørnestærke, tause tysker med det kraftige nævetag og den smidige pensel. Før året var omme, mødtes de igjen i Paris.

Courbets læremestere — alle hans revolutionære theorier tiltrods — havde været de gamle mestere i Louvre, fremfor alle Caravaggio og Ribera, naturalisterne i det gamle Neapel og Spanien. Fra dem havde han sin sværladne farve med det pastose strøg og de sorte skygger. Også Leibl søgte lærdom hos de gamle mestere. Af dem lærte han håndværket tilgavns. Selv havde han det indhold, han kunde fylde formen med. Det viste han, da han atter stod hjemme i München, efterat krigens udbrud i 1870 havde gjort en brat ende på hans pariserophold.

Påvirkningen fra Courbet er meget mærkbar i Leibls ungdomsarbeider, særlig i en del bredt malte portrætter, rene mosaiker af farvetoner, hvor dog strøgets bredde dækker over nitningen mellem farveflækkerne. Men allerede i det berømte billede *Cocotten,* som han malte i Paris, er Leibls egenart levende og hans geni åbenbart. Det gyldne ansigt over den hvide pibekrave og den myge hånd er malt som med en bred pensel af sobelhår.

Courbetskolens malerisk brede stil er for Leibl det frugtbare udgangspunkt. Men hans kunsts videre udvikling arter sig som en stadig rigere udfoldelse af det bag farven halvdulgte *formale* element. Hans stil kan svinge mellem en bred, tonet manér og en skarpt og præcist modelerende, lige til en blank og glat overflade med en uendelig nænsom detaljudførelse (som i *Kirkebilledet* i Worms). Men altid fins der som et net af linjer i hans kunst, som han stadig er beskjæftiget med at stramme og kombinere til faste systemer, skikket til at gjengi hans indtryk af virkeligheden. Og med fabelagtig energi meddeler hans billeder disse indtryk.

Der gives mennesker som, når de i mørke bider i en fersken, påstår, at det er en potet, der gives også mennesker som kalder Leibl for en åndløs realist, som med utrættelig flid bare har kopieret sine modeller, indtil fotografisk nøiagtighed er nådd. Han er en utrættelig modelmaler, det er sandt. Men modellerne er egentlig kommet til verden for at gi udtryk for en af Leibls malerisk-lineære ideer, ikke han for at male dem. Derpå beror disse bayerer-bønders identitet, i virkeligheden og i billederne.[1])

[1]) Det er det, som er den store forskjel på en bondemaler som Leibl og en som Defregger, at Leibl tænker ikke: Nu skal jeg male bønder, så det forslår! Han ganske ligefrem virkeliggjør

Når Leibl blev *bondemaler,* så var det ikke, fordi han måtte ha sig en specialitet, han som de andre »genremalere«. Det var ikke for at fremstille »folketyper« og »folkeliv«. Det var heller ikke af interesse for de »pittoreske kostumer«. Alt det ethnografiske kunde ikke spille nogen rolle for denne maler, som ingen andre tanker synes at ha rummet i sin hjærne end malertanker. Når Leibl maler en bayersk bondepiges spidspullede, snoromvundne hat og blommede tørklæ, er det ikke, fordi han ved, at slig går bondepigerne klædt der i egnen, men fordi disse gjenstande ved sin form, ved sin farve har virket inciterende på hans malerøie i dette ene, enkelte tilfælde.

Han vil ingenting fortælle med sin kunst, han vil ikke more med vid og humor, ikke røre med følsomhed, ikke fængsle med åndrighed. Han har bare det ene mål: *i det ypperst mulige håndværk at løse en malerisk opgave af rent lineær eller koloristisk art.* At det faste stof, hvorpå lysets toneværdier fordeler sig og linjerne spænder sit net, som regel er et ansigt, et menneske eller to i et lukket rum, det har for så vidt mindre at betyde, som det i grunden lige godt kunde være et andet stykke stilleben, hvis maleriske epidermis han havde forelsket sig i.

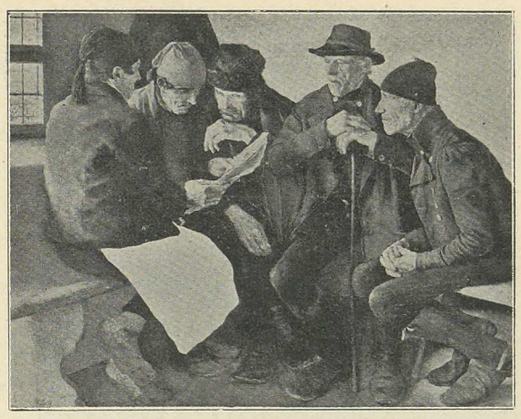
Leibl kunde lige godt tænkes at ha malt andet end bønder, — alt muligt, når det bare var fra nutiden. »Historie« d. e. kostumerte nutidsmennesker, som forestiller at tilhøre en svunden tid, kunde han ikke tænkes at ha malt. Heller ikke sagn eller fantasifostere. Malere som Böcklin eller Burne Jones kan nøie sig med et vers, et sagn, et mythologisk begreb som inspirator for sin kunst. Thi deres kunstneriske evne er en bastard af maler og digter. Leibl må ha selve den korporlige virkelighed for øie, først i den gjenfinder han sine ideer materialiseret. Thi som Manet eller Cezanne i Frankrige er Leibl i Tyskland den rendyrkede type på *maleren,* hvis kunst absolut aldrig har sit udspring i en tanke, men i en *visuel idé* — en idé, som består af linjer, rumforhold og farver.

Leibl blev en bondemaler, simpelthen fordi han bodde blandt bønder. Ganske tidlig i sit kunstnerliv trak han sig ud af samfundet og søgte ensomheden på landet. Han havde allerede i München en liden skare af tro venner, tilhængere og efterfølgere, af hvilke især Trübner i Karlsruhe den dag idag fortsætter hans maleriske tradition. Men kunstverdenen i München med dens kotterier og trakaserier, dens udstillings-

sin maleriske idé gjennem bondemodellen. Det er jo i det hele tat det, som al kunst gjør: at virkeliggjøre en idé. Men ikke alle maleres ideer har naturen giddet virkeliggjøre. Ideer som Leibls synes naturen selv at ha havt sin glæde af at gestalte til virkelighed, for hr. Defreggers maleriske påfund har realiteternes gud derimod ingen interesse næret. Derfor virker Leibls bønder sande og tilforladelige, samtidig som hans billeder er dyrebare kunstnydelser, mens Defreggers bønder virker falske og eftergjorte, samtidig som hans billeder lar vor kunstsans gå lige sulten bort som den kom. Disse billeders indhold er nemlig blot og bar skrøne uden hold i livet. Det rare er bare, at ikke alle skjønner, at det er skrøne, men lar sig forlede til at tro, at det er tyrolerliv.

væsen og klikkeberømmelse var ham forhadt. Også den planmæssige modarbeidelse af hans voksende ry fra den LENBACH'ske kreds har vel gjort sit til at forjage ham fra München.

Sit liv leved Leibl tilende i bayerske landsbyer som bonde mellem bønder.[1]) Her i Graslingen, Schondorf og Aibling fandt Leibl den ensomhed, hvor hans stolte selvberoende mesterværker kunde vokse langsomt frem.



WILH. LEIBL LANDSBYPOLITIKERNE 1876—77.
Privateie i Berlin.

På en reise til Würzburg, hvor han søgte læge for sit syge hjærte, døde Leibl den 4de december 1900 i sit syv og femtiende år.

Det billede af *Landsbypolitikerne,* som her er afbildet, malt 1876—77, var Leibls første store billede og vel det figurrigeste, han har malt — der er fem figurer. Billedet blev udstillet i München uden at vække nogen synderlig opmærksomhed udenfor en snever kreds. Året efter vakte det på verdensudstillingen i Paris stor opsigt og belønnedes med den store guldmedalje. De berømte parisermalere STEVENS og MUNCACSY rivaliserede om at bli billedets eier, imidlertid kom en rig amerikansk samler dem i forkjøbet; fra denne samling blev billedet 1898 tilbagekjøbt til Tyskland for nær 100000 mark. Det findes nu i den Arnoldske samling i Berlin.

Om dette billede skriver Leibl i et brev til sin mor: »Mit billede fremstiller fem bønder, som stikker hoderne sammen i en liden bondestue, formodentlig på grund af et kommuneanliggende, da den ene holder et stykke papir i hånden, hvilket ser ud som en gammel skatteligning. Det er virkelige bønder, eftersom jeg maler dem alle med størst mulig troskab efter naturen; også bondestuen er en sådan, eftersom jeg maler billedet i selve stuen; gjennem vinduet ser man endda et stykke af Ammersee.«

Det er en tysk maler, som skriver dette! Det er en tysk maler, som virkelig har malt et billede, om hvis indhold og tittel han ikke selv ved at gi nøiere besked end, at han formoder, det må dreie sig om det og det! I den grad er billedet et maleri og ikke en novelle! Mens alle andre tyske malere af »Dorfgeschichter« er gåt ud fra tittelen eller det s. k. »motiv«, formuleret tydelig i ord, og derpå har stillet figurer sammen til at forestille det, som tittelen angir, så er her en maler — og en tysk — som går ud fra det, at fem bønder stikker hoderne sammen og derved danner

[1]) I dette behov for natur og primitive forhold minder han om de franskes store bondemaler MILLET; som malere er de to så grundforskjellige som klassisk og teuchtonsk race.



WILH. LEIBL KVINDER I KIRKEN 1878—1881.
Familien von Schön Worms.

en gruppe, gribes af det, maler det, hele to år igjennem, uden at ane, hvad de stikker hoderne sammen om!

»Gjennem øinene til armen til penselen«. Aldrig har et citat været brugt med større ret end dette ord af LESSING, som MUTHER citerer i anledning af Leibl.[1])

Der kunde bygges en hel malerkunstens æsthetik på analysen af Leiblske billeder. Fornemmelig med udgangspunkt i hans livs hovedværk, de *tre kvinder i kirken,* som han malte i årene 1878—81, det ypperste tyske maleri siden HOLBEINS dage og malt i hans ånd (nu i privateie i Worms).

Hvis man ikke overfor dette billede føler et umiddelbart og stærkt æsthetisk behag, kan man rolig gå ud fra, at man er født med blinde øine for malerkunst, og at ingen æsthetik i verden kan gjøre én seende. Thi billedet er et stykke fuldkommen malerkunst. Og omvendt: føler man dette behag, og formår man at redegjøre for det, hvad som volder denne tilfredsstillelse, ro, lykke ved synet — ja da har man en hel praktisk æsthetik i personligt eie, og man kan rolig gå hen og anvende den på al verdens malerkunst. Nogen af de dyder, som dette billede har, må ethvert godt maleri besidde.

Det kunde være fristende nok at foreta en sådan æsthetisk analyse og med exakte ord beskrive den virkning, som billedet øver: Hvorledes kompositionen er knap og rig og vis. Hvorledes figurerne beskriver billedfladen på den mest fuldkomne måde. Hvorledes deres gradvis varierede stilling fra $^3/_4$ enface til ren profil udfolder motivet og gir perspektivisk dybde. Hvorledes de stigende skrålinjer og en række parallelismer styrker denne dybdevirkning og gir ro. Hvorledes omridset har rythme, hvorledes den unge piges fuldt udfoldede skikkelse først behersker indtrykket med sin geniale silhouette, hvorledes kompositionen derefter daler og ligesom knytter sig i den sammenkrøbne mellemste figur for sluttelig at løse sig rent og skjønt i den tredje

[1]) *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert,* II, s. 559.

kvindes ædle, samlede profilvirkning mod den hvide vægflade. Hvorledes de tre forskjellige par hænder, de tre forskjellige armvinkler, ja selv mønstringen af kvindernes dragt (den rudede og den stribede) virker med i kompositionens økonomi. Hvorledes alle disse detaljer støtter, beriger, nuancerer den suggestion, som billedet gir, af åben, ubeskreven ungdom og uskyld — af anstrængt kjæmpende livsenergi, som strides med opløsningen — af troens forklarede fred og fortrøstning til det, som døden bringer.

Det vilde være smukt og lærerigt at se, hvorledes denne rent formelle analyse af et kunstværk af sig selv fører over på det psychiske område, fordi det psychiske indtryk, som værket gjør, er betinget af dets formelle egenskaber. Thi et billedes sjæl ligger gjemt i dets tekniske kvaliteter og er en facit af de rent formelle ting. Den samme erfaring vil man høste gjennem analysen af ethvert klassisk kunstværk — det kunstværk, hvor form og indhold dækker hinanden, fylder hinanden helt ud, og hvor sjælen er blevet legeme og legemet sjæl.

Men jeg er mig min brede digression vel bevidst og må indskrænke mig til disse antydninger. Og jeg slutter denne oversigt over det tyske maleris udvikling til moderne malerkunst med beretningen om den maler, i hvis stil tyskheden er bleven kjød og blod, og jeg gjør det med en hyldest til dette kunstværk, som er skabt i Holbeins ånd, og hvori Leibls stil når den monumentalitet, som er uforgjængelig.



HANS HEYERDAHL OG
EILIF PETERSSEN 1877.

For den unge slægt af norske malere var *Düsseldorfs* skoledannende betydning endt, da Gude i 1862 flytted derfra. *Karlsruhe* blev isteden lærepladsen, ialfald for landskabsmalerne, der — som nævnt (s. 181) — i nokså stort antal flokkedes om Gude, da han to år senere overtog den ledende stilling ved akademiet i Badens hovedstad.

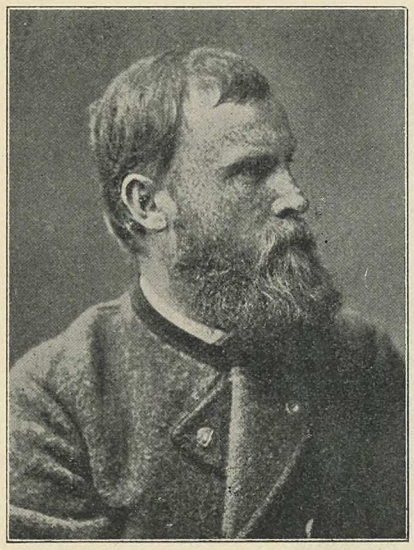
Men allerede i slutningen af 60-årene var *Münchens* hegemoni i tysk kunstliv en afgjort ting, og til Pilotys og Diez' atelierer strømmede lærelysten ungdom sammen alverden fra — også de unge norske.

Enkelte, som Isaachsen, der gik tidlig til Paris, og Chr. Krohg, der fulgte Gussow til Berlin, søgte andensteds hen; men den store mængde trak over til München, som nu for anden gang i århundredet havde sin store kunstblomstring.

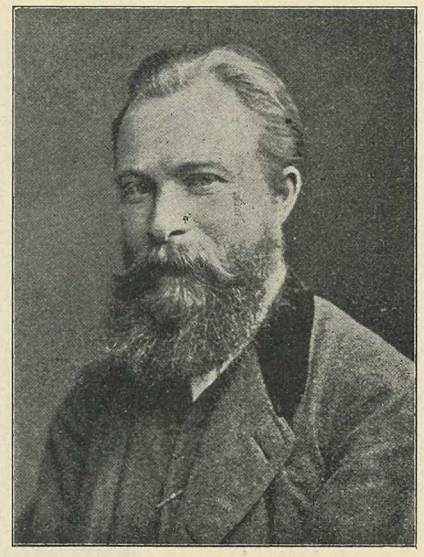
Imidlertid begyndte også Kjøbenhavner-akademiet at trække norske elever til sig. Og selv om Kjøbenhavn ikke i længden formådde af holde de norske malere fast, blev denne by for mange en mellemstation på veien til München.

De to første norske malere, som kom til München, var figurmalerne Marcus Grønvold og C. M. Ross. Bergensere begge havde de i 3 vintre studeret sammen ved Kjøbenhavner-akademiet, førend de i 1869 kom til München. Grønvold blev her Pilotys elev, og Ross blev elev af Diez.

Fra Kjøbenhavn kom ligeledes i de næste par år Olav Rusten, Oscar Wergeland og Ekenæs. Rusten og Wergeland trådte ind på Lindenschmits atelier.



OLAV RUSTEN 1877.



OTTO SINDING 1877.

I 72 kom Otto Sinding over fra Karlsruhe, hvor han havde været Gudes elev i landskabsklassen og ved siden af nydt Riefstahls undervisning i figurklassen. Han kom, lokket af Pilotys lærerry, for at komplettere sin uddannelse som figurmaler og fik snart eget atelier overladt af sin berømte lærer.

Året efter — høsten 73 — flytted også en anden Riefstahl-elev over fra Karlsruhe — Eilif Peterssen. Men han kom, efter hvad hans kamerater har fortalt mig — snarere som en moden mester end som elev, og da han slutted sig til Diez' atelier, blev det opfattet som noget, der øked glansen, som stod af denne mesters »skole«, der i München var de »unges« skole og arnestedet for kolorisme og realisme.[1])

Det følgende år, 74, kom den blottende unge Hans Heyerdahl lige fra Thurmanns og Bergsliens malerskole i Kristiania og begyndte at tegne hos Löfftz og senere at male hos Lindenschmit. Det samme gjorde Erik Werenskiold, da han sent på året 75 kom hjemme fra Kongsvinger efter bestået studenterexamen. Samme høst kom også Chr. Skredsvig; han havde da i flere år været Kyhns elev i Kjøbenhavn.

Fra nu af flokkedes de norske i München.

Samtidig med Heyerdahl kom den første kvindelige maler Harriet Backer og blev elev af Eilif Peterssen, som nokså snart trådte ud af Diez-skolen og selv tog elever. Til Eilif Peterssens kreds slutted sig også Kitty Kielland, da hun lidt senere flytted over fra Karlsruhe, hvor hun havde været Gudes elev. Frk. Kielland var vist-

[1]) Jeg henholder mig trods Peterssens egen beskedenhedsprotest til Munthe og Werenskiold. Forøvrigt er jeg fremfor nogen anden Eilif Peterssen tak skyldig for de mange og gode oplysninger, jeg har hentet hos ham om norske malere i München; han har endogså været så elskværdig at gjennemgå dette afsnit af bogen før trykningen. Også Werenskiold har beredvillig bistået mig her.



ERIK WERENSKIOLD 1877.



CHR. KROHG 1876.

nok også en kort tid elev af HERM. BAISCH i München, men drev forøvrigt mest fri studier udenfor akademiet.

Det samme gjorde også GERH. MUNTHE, som kom fra Düsseldorf, men først i 77. Han gik mest på egen hånd i Pinacotheket og så på de gamle hollændere, som han gladelig imiterte, fik rundelig med kunsthandlerbestillinger og var ingens elev. Sine landsmænd ved akademiet var han mindre sammen med end med en egen international kreds af kunstnere og officerer. Han og Eilif Peterssen, som omgikkes meget med münchenerkunstens spidser, mødtes oftest.

I 76 kom JAC. GLØERSEN og TH. KITTELSEN direkte fra Kristiania, og omtrent ved den samme tid kom fra Bergen BERNT GRØNVOLD, en yngre bror af Marcus, og dyrmaleren UCHERMANN, en elev af ASKEVOLD.

Over fra Dresden, hvor hun havde studeret dyrmaleri i flere år, var tidligere kommet ELISABETH SINDING. Hjemme fra Kristiania kom ASTA NØRREGAARD og studerte portrætfaget under EILIF PETERSSENS korrektur.

De eneste af dette slægtled, som ingen berøring har havt med München, er GUSSOW-eleverne CHR. KROHG og WILH. HOLTER, som fra Karlsruhe fulgte sin lærer til Berlin, samt FRITS THAULOW, som efter sin danske læretid og en vinter hos GUDE gik lige til Paris.

Enkelte af dette første Münchener-kuld blev helt fastboende, som M. GRØNVOLD, der endnu bor dernede, og EKENÆS, som først i de sidste år er flyttet hjem og har tat bolig i Åsgårdsstrand.



MARCUS GRØNVOLD 1876.



BERNT GRØNVOLD 1894.

Enkelte af de først komne brød vel op allerede i 77, men der kom andre isteden. Fra Stockholm kom ENDER, fra Kristiania NILS BERGSLIEN og fra Düsseldorf, senere, SKRAMSTAD.

Allerede høsten 77 kom som den første af et yngre kuld Fr. KOLSTØ og blev snart »Komponierschüler« hos LINDENSCHMIT.

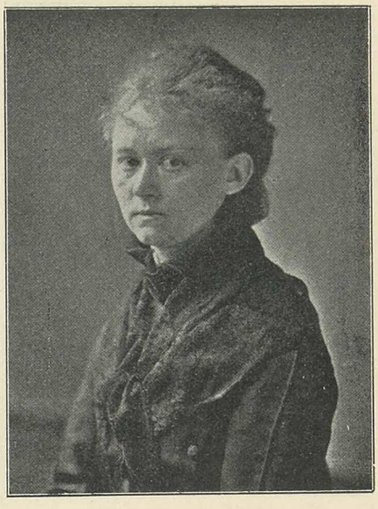
I begyndelsen af ottiårene følger et nyt slægtled efter. Ganske vist blev det nu mode at gå til Paris, men Münchenertraditionen hang dog i, og udover i ottiårene har bl. a. trønderne FRIDTJOF SMITH og EGGEN, drammenseren SVEN JØRGENSEN, stavangeren JAC. SØMME og bergenseren JAC. BRATLAND studeret i München. De fleste af disse blev LÖFFTZ' elever.

Ja, selv i 90-årene, da de ovenfor nævnte malere var vendt hjem, og studiestrømmen gik til Kjøbenhavn, når den ikke gik til Paris, spores endnu nogen tilgang af unge studerende til München, men da sjeldnere indenfor end udenfor akademiet (GABRIEL KIELLAND, KARL KONOW, MORITZ KALAND, OTTO HENNIG og KARSTEN). Nu bor OLAF GULBRANSON der som tegner i *Simplicissimus*.

Som det fremgår af denne navneliste, har Münchens betydning som studieplads for de norske malere været overmåde stor. Når ikke desto mindre nu tildags münchenerskolens indflydelse på norsk kunstudvikling snarere underskattes end overskattes, så har dette sin forklaring deri, at de fleste af de her nævnte kunstnere før eller siden gik til Paris og blev udsat for stærke påvirkninger af den franske kunst, som i visse måder krydsede og neutraliserede, hvad de havde tilegnet sig under sine læreår i



KITTY KIELLAND 1878.



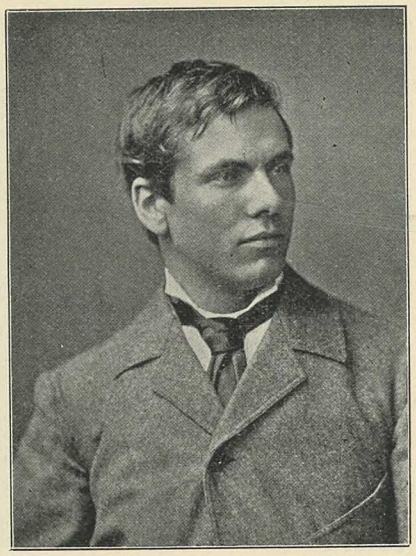
HARRIET BACKER 1877.

München. Imidlertid har akademistudierne i München, ialfald for tegningens vedkommende, virket kraftig skolende på syttiårenes talentfulde kunstnerkuld, og så nødig enkelte af dem end vil være ved det, er dog münchenerelementet endnu stærkt hos de fleste af dem og falder kanske klarere i øinene, alt som årene går.

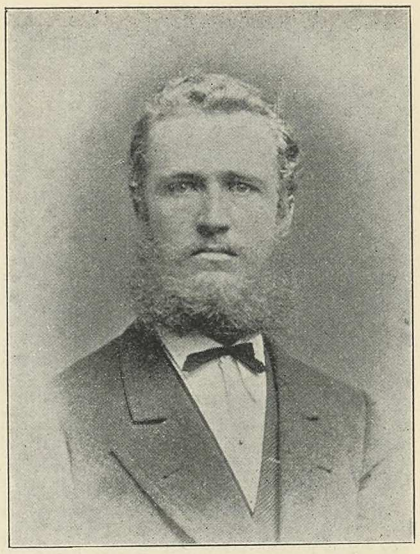
At München måtte gi friskere og rigere impuls end Düsseldorf er naturligt. De større forhold, det fyldigere kunstliv, hvor malerstanden rekrutertes af de forskjelligste elementer fra alle verdens kanter, repræsenterende de forskjelligste kunstretninger, endvidere de enkelte fremragende kunstnere og lærere i byen selv, de rige samlinger af gammel kunst i Pinacotheket, det Schackske galleri med billederne af Schwind, Feuerbach, de tidlige Böcklin'er og Lenbachs kopier og endelig de *store internationale udstillinger af moderne kunst,* i 69 og 79, — alt dette måtte gi rig anledning til udvikling og holde evnerne i spænding.

Som et nyt element i norsk malerkunst begynder i denne den første münchenertid *studiet af gammel kunst* at spille en rolle. Ganske vist havde Dahl i sin ungdom flittig studeret de gamle hollandske landskabsmestere. Og man må vel også si, at uden kjendskabet på første og anden hånd til gammel kunst havde heller ikke Fearnley eiet den holdning i sin komposition, som han havde.

Hos Gude og overhodet hos düsseldorferne er derimod påvirkningen fra gammel kunst overmåde overfladisk, og når düsseldorferne søgte til de gamle, var det ikke altid det bedste, de hented. Ludv. Munthe derimod var stærkt påvirket af de



CHR. SKREDSVIG 1878.



JACOB GLØERSEN 1878.

gamle hollændere; men han står jo i det hele tat som en isoleret figur i norsk malerhistorie, og det samme gjør SUNDT-HANSEN.

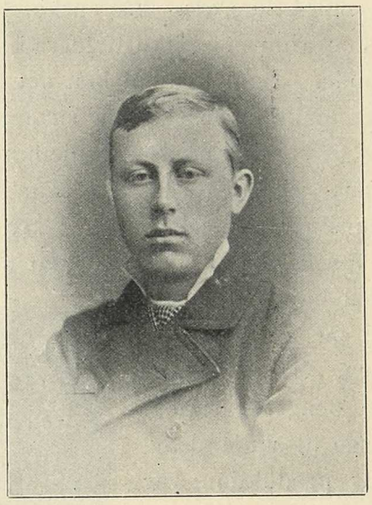
Men det planmæssige og lidenskabelige galleristudium med kopiering og teknikanalyse og bevidst efterligning, som dreves her i München, det er et nyt element i norsk kunst. Og interessen for de gamle var ikke begrænset bare til hollænderne. De fleste af dette kunstnerkuld var jo i modsætning til de tidligere *figurmalere,* og sværmeriet for TIZIAN og VAN DYCK var ikke mindre end for REMBRANDT og HOLBEIN. Hele den nyere münchenerkunst lige fra PILOTY til LEIBL skued jo først bagover, når den beredte sig til at ta et skridt videre frem. Og eleverne fulgte villig mestrenes anvisning.[1])

Hvad nu deres norske elever angår, blev MARCUS GRØNVOLD som PILOTY-elev en rigtig eklektiker, som sværmed for noget af hvert, mens hans bror BERNT ligesom RUSTEN blev varig fængslet af gammeltyskerne. Ross malte silke à la MIERIS, HARRIET BACKER dvælte gjerne foran VAN DER MEERS og PIETER DE HOGHS interiører, mens KITTY KIELLAND fængsledes af RUISDAELS høie melankolske skyhimler. HANS HEYERDAHL tegned med en lidenskab for detaljskjønhed, som kun HOLBEIN kan opflamme til, mens han som kolorist tillige dyrked venezianerne (BELLINI). Og EILIF PETERSSEN, der syntes den fyrstelige begavelse i denne generation, følte sig som venezianernes

[1]) Foruden de nævnte stormestere i den gamle kunst kan også nævnes RUBENS. For Diez-eleverne spilled desuden WOUWERMANN og TERBURG en stor rolle, mens Löfftz-eleverne i HOLBEIN, BELLINI og ANTONELLO DA MESSINA fandt de formens detaljmestere, som de mest beundrede. Lindenschmits kunst pegte desuden i retning af RIBERA.



TH. KITTELSEN 1880.



FR. KOLSTØ 1880.

gudbenådede lærling kaldet til at male livet i fest og historiens store dramaer. Af dem alle var bare han anlagt for at bli historiemaler i stor stil.

Alene WERENSKIOLD gik egensindig Pinacothekets trappe forbi, tryg på sin egenart og bestemt på at klare sig med den alene. Og hændte det nogen gang, at han forvilded sig derind, så stansed han vistnok først foran REMBRANDT, hvis intimitet og varme menneskelighed rørte ved beslægtede strenge hos ham selv.

Forresten havde WERENSKIOLD allerede da tat fast sigte på fremtidsmålet: en fuldt national, naturtro kunst.

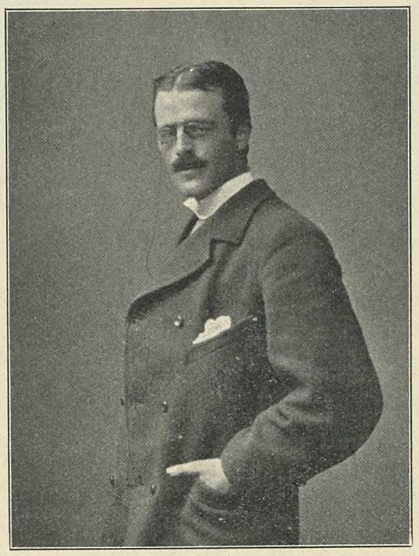
For disse unge malere, der for resten af sit liv så sig henvist til at virke i et land som Norge, hvor de måtte finde sig i det absolute savn af god gammel malerkunst, har sikkert disse studier i Münchens Pinacothek og — for tos vedkommende — på efterfølgende reiser i Italien været af uvurderlig betydning. Den kultur og smagsodling, som i disse modtagelige ungdomsår føiedes til deres talent, gav en indre tryghed, som kultur gir i gjærende forhold og brydningstider.[1])

Forøvrig må man vel erindre, at heller ikke for disse unge »münchenere« stod efterligningen af de »gamle« som noget endemål. De var i den henseende vistnok gjennemgående mere klartseende end sine tyske kamerater. De var naturalister, som endnu ikke var sig helt bevidst. Galleristudierne var dem kjære, men modelstudiet

[1]) Det ligger nær at søge grunden til megen feilslagen forhåbning, som den følgende generation af malere har forvoldt — skjønt den neppe var synderlig mindre kunstnerisk begavet — i savnet af et lignende kulturgrundlag, tilegnet i ungdommen.

sikkert endnu kjærere. Werenskiold eier en liden blyanttegning af en gammel mands hode, stort som et visitkortfotografi, som Heyerdahl tegned på i fulde fjorten dage efter model. Som symbol kan det tjene, at den samme maler, da han malte *Adam og Eva,* malte mærket efter strømpebåndene med på sin deilige kvindelige model. Det var til stor forargelse herhjemme, men det minder nu alligevel om de barnagtigheder hos »primitive« mestere, som fryder os i gammel flamsk og italiensk kunst!

Kunstnere er sjelden selv klare over, hvad eller hvem der har virket på dem, og det er vanskeligt nu af deres egen mund af få fuld rede på, hvor vidt f. eks. Leibls kunst har havt nogen indflydelse på de norske i München. Han havde jo allerede dengang trukket sig tilbage til sin landsby, og hans produktion var sparsom. Men af og til forekom der dog billeder af ham i Münchener Kunstverein, således våren 75 *Dachauerinderne* og januar 78 *Landsbypolitikerne.* Selv om en tåbelig kritik bare kunde se »et afskrækkende bevis på, hvorhen den grænseløse trang til det ny for enhver pris kan føre endogså den mest begavede kunstner«, så har dog sikkert ikke Leibls geni gået de norske malere forbi. Om ikke direkte, har hans realisme og tonemaleri virket ad omveie.[1])



GERH. MUNTHE 1877.

Luften i München var fuld af spænding, som voldte uro. Sikkert havde de norske akademielever, som reflekterte dybere, fremfor alle Werenskiold, fornemmelsen af noget uholdbart og udglidende ved grundlaget for den herskende akademiretning. Den Piloty'ske kostumesvindel og Makarts farveorgier var de bedste af dem forhadt. Lindenschmits bravour, hans skrofuløse Ribera-tone i kjødfarven og hans pragtkolorit med fremherskende gult f. eks. var også manèr.[2]) Og den strengere, arkaiserende retning, som Löfftz repræsenterte, blev i længden for mager for disse temperamentfulde unge. Førøvrigt så de rutinen brede sig voldsomt rundt omkring, og den holdt på at smitte deres egen kreds. Flere synes da også at ha havt fornemmelsen af åndenød og indset det tjenlige i at komme bort.

Sinding var reist hjem allerede i 75, Wergeland havde været en tur i Paris og set nyere kunstretninger.

[1]) Werenskiold står uden tvil i gjæld til Leibl som bondeskildrer, og et billede som Heyerdahls *Portræt af Laura Gundersen* forekommer mig afgjort at tale med Leiblsk accent.

[2]) Efter hvad Werenskiold har fortalt mig, hændte det, at Heyerdahl blev bortvist fra hans atelier på grund af en drastisk udtalelse om karnationen i mesterens billeder.

Men først i 1878 begyndte det almindelige opbrud. Eilif Peterssen reiste hjem til Norge og blev hjemme en vinter, før han i 79 drog til Rom, hvor han først for alvor gav sig virkelighedsskildringen i vold. Heyerdahl, som havde succes på verdensudstillingen med sin *Adam og Eva,* ilede derhen. Til Paris begav også Harriet Backer sig, høsten 78, og søgte Bonnats og Gerômes undervisning. Munthe vendte samme år hjem og kasted sig naturstudiet i armene. Andre var bare reist hjem på sommertur, men vendte ikke tilbage, da det rygtedes, hvad som tildrog sig i München.

Det som tildrog sig, var franskmændenes deltagelse i den *internationale kunstudstilling i München i 1879.* Da den åbnedes i juli måned, var Werenskiold endnu på pladsen. Seig og udholdende, som han er, syntes han vel, han ikke havde lært nok endnu. På ham gjorde udstillingen et overvældende indtryk, og han sendte den budstikke ud, at med München var det forbi.

Forøvrigt gjorde udstillingen et stærkt indtryk på hele münchener kunstnerverdenen. Naturalismens løsen lå uforløst på tungen, det gjaldt bare, at nogen udtalte det. Det gjorde den franske gruppe på udstillingen, og franskmændene blev kraftig sekunderet af folk som Menzel og Liebermann.[1])

Rigeligt udlån fra statssamlingerne og efterslæt fra verdensudstillingen det foregående år havde gjort den franske gruppe sjelden fyldig og imponerende. Frankrige havde på udstillingen i 1878 vist verden, hvor staut og rankt det stod efter nederlagene på slagmarken. Nu vilde det vise den franske kunsts velstand i selve Bayerns hovedstad (med preusserne kunde man jo ikke ha noget at gjøre!). Derfor havde man heller ikke været bange for at gribe tilbage i tiden. Af de tre sidste decenniers franske kunst var der gjort et udvalg, og lige til billeder fra firtiårene var tat med. Fontainebleauskolens mestere var endogså udstillingens kjærne. Efter det, som tyskerne var mødt med det foregående år i Paris, var der ingen fare for, at de »gamle fra Barbizon« ikke skulde virke moderne nok. Og udstillingen syntes anlagt på at dokumentere kontinuiteten i den franske landskabskunst fra Fontainebleaumalernes allerede klassiske landskabsskole til den moderne impressionistiske retning. Den robuste franske naturalisme, som var herskende kunstretning i figurmaleriet, var repræsenteret af malere som Bonnat, Carolus Duran og den unge Roll, der i disse år stod som den mest iøinefaldende repræsentant for friluftsmaleri og naturalisme.[2])

[1]) Menzels *Jernvalseværk* var udlånt fra galleriet, Liebermann vakte stærk forbittrelse ved sin radikalt naturalistiske fremstilling af *Jesus i Templet* og havde desuden et par andre billeder *Markarbeiderne* og *Gåseplukkersker,* som røbede hans franske afstamning som kunstner.

[2]) En katalog over denne vigtige og meget omtalte udstilling har det ikke lykkedes mig at opdrive herhjemme. Udstillingsberetningerne i de kunsttidsskrifter, som har stået til min rådighed, er mere end almindelig magre. Werenskiold, hvem jeg skylder mangt et vink til forståelse af denne de norskes münchenertid, har heller ikke bevaret synderlig mange navne i sin erindring. Spredte

Til deres atelierer søgte de norske i de følgende år. Som fugletræk om høsten bar det i 1879 til Paris.

---

notiser og en snau og overfladisk udstillingsberetning i »Kunstchronik«, hvor nogle snese navne er noteret i flæng, er min kilde. Men jeg vil alligevel søge at stille en del af de kunstnere sammen, som kan tænkes at ha git udstillingen præg og værdi. Thi øieblikket, som markeres af denne udstilling, er kritisk i vor kunsthistorie — det øieblik, da norsk malerkunst efter en halvhundreårig afhængighed af tysk kunst svinger ind i nye baner og træder i nært forhold til den franske kunst. Følgende kunstnernavne får tjene til at antyde det nye millieu:

Millet synes ikke at ha været med. Derimod fremgår det af ovennævnte *Bericht* i Kunstchronik, at Corot, Rousseau, Dupré, Diaz og Daubigny var staselig repræsenteret — den sidste sandsynligvis med sine seneste, halvimpressionistiske stemningslandskaber, som den dumme anmelder kalder for »die Kleksereien Daubignys«. Endvidere fandtes billeder af Troyon, Rosa Bonheur, Fromentin. Af yngre landskabsmestere, som fortsætter skolen fra Fontainebleau, finder man Français, Harpignies, Pelouse (som senere i Frankrige blev Kitty Kiellands lærer) og Segé (hvis landskaber Werenskiold endnu mindes som noget af det, der gjorde indtryk på ham).

Courbet, som havde spillet en så stor rolle på udstillingen i 1869, synes ikke at ha været repræsenteret. Han havde været i republikens unåde siden sin deltagelse i kommunen og var nylig død i landflygtighed.

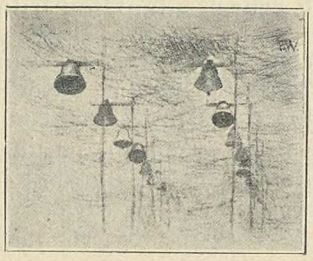
Den franske skoles overlegne tegnefærdighed og elegance i fremstillingen af det nøgne kvindelegeme manifestertes af akademikernes anselige gruppe: Hébert, Cabanel (*Malaria, Francesca da Rimini og Paolo Malatestas død*), Bouguereau (*Venus fødsel*), Lefebvre (*Sandheden* og *Overrasket Diana*), Delaunay (*Diana*), Henner (*Najader*), Moreau (*Orpheus*) samt ved arbeider af billedhuggerne Dubois, Mercié, Delaplanche og Gautherin.

Breton (*Høstpige*), Meissonier (*Antibes*), J. P. Laurens (*Den østerrigske generalstab ved Marceaus lig*) danner overgangen til naturalisterne, blandt hvilke fornemmelig Gaillard, Bonnat (*Victor Hugo*) og Carolus Duran glimrede ved sine portrætter. Roll havde sendt sin *Silénfest*, strålende af solskin, nøgne kvindelegemer og utøilet glæde.

I hvilket omfang impressionisternes gruppe deltog, er vanskelig at bringe på det rene, da de tyske anmeldere neppe fandt det umagen værd at notere navne som Monet og Pissarro, selv om de forekom på udstillingen. Manet synes ikke at ha deltat. Med sikkerhed kan jeg kun nævne Caillebotte, Manets og Renoirs ven og impressionisternes mæcen, som har testamenteret sin herlige samling af deres billeder til Luxembourg-museet — selv en udmærket maler, en af dem, Werenskiold fæsted sig ved på udstillingen.

Af tyskerne gjorde foruden Menzel og Liebermann, som repræsenterte den ny tid, særlig Feuerbach (*Titankamp* og *Medea*), Böcklin (*Kentaurkamp*), Gebhard (*Korsfæstelsen*) og Lenbach (*Bismarck* og *Moltke*) sig gjældende. Leibl havde sendt *Ung bondepige* (nu i Dresden) og tog desuden en af udstillingens guldmedaljer for sine tegninger. De fleste münchenermestere var selvfølgelig også repræsenteret.

Endelig deltog hollænderen Mesdag, den tysk-engelske realist Herkomer og den ungarske pariser Munkacsy (*Milton og hans døttre*), samt af norske Gude, Ludv. Munthe, Normann og flere düsseldorfere.





DTV Danmarks Tekniske Videncenter Teknologihistorisk Samling

IB
75
T11

462349

300197995

DTV

1904