

Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/norskemalereogbi00thii>

Til Professorinde

Fru Nicolaj Bøgh

med Tak for mange Aars Venskab

O. J. Larsen

Bergen, Julaften 1913.

NORSKE MALERE
OG BILLEDHUGGERE



C. W. ECKERSBERG, 1818

TRONDHJEMS GALLERI.

Dahl.

JENS THIIIS

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

1901

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 for 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 lavtlående, 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 kunstscole 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 »Danskertiden«, taget en eiendommelig almen form. Den har affødt en dekorativ *folkekunst*, som i de forskellige 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 arbejder, 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 dode i Kjøbenhavn, hvor han den meste del af sin levetid stod i hoffets tjeneste. Magnus Berg dode 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 gjenfødselsår 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 nodt til at søge sit erhverv 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 nodt 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 gennem 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 gennembrudsmand og forfægter af en ny og friskere kunstretning har han sin sikke 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 dekoratorfaget 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 nendelige fortrin fremfor dogmebundne skoleretningers principer og læreregler. Gjennem dem, den nordiske landskabsskildrings første store romantikere, åbnedes også hans øine for hans



Siegwald Dahl.

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

egget lands eiendommelige og kunstnerisk ubrøgte naturskjonhed. Som SHAKSPEARE øved indflydelse på den romantiske poesi, fik de gamle hollandske landskabsromantikere gennem malere som DAHL og englænderen CONSTABLE afgjørende betydning for udviklingen af det moderne stemningslandskab, som først tog form i romantikens ånd.

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 1821 blev udnævnt til professor i landskabsmaleri ved Kunstakademiet der. Og det vared ikke længe, førend det ry, som Dahls frugtbare og overlegne begavelse sa 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 absolutthed 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 landskabsmaler 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 gennem ærlig, men åndfuld gjengivelse af naturens former og farver. Derfor kan al hans kunstteori 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 forvildede 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 virkelige *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 føredrag 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 bearbejdet og kan give et stort Udbytte«, skriver han alt i de tidlige ungdomsår. Kendskjønt han var dømt til at leve fjernt fra det land, han elskede, 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, gennemstrefed landets dallører og fjeldvidder, fulgte dets kystlinjer og trængte ind i de dybe fjorde for derpå med mættet øie og befrugtningssind at vende tilbage til sit atelier i Dresden. Og her blev hans rige host af studier og indtryk omsat i en staselig række af norske landskabsbilleder.

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



J. C. DAMM.

DEN STORE KRO, 1849.
Elev af generalrigskommissær 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 forskellige, 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 arbejder, 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 forskellige aldre 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-arbejder (*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, stråttækte, 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, fistel 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 landskabsmesters billeder. Slig kunde man formelig tænke sig HOBBEEMA 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 jævne af værd, let og rastløst som han arbeided. Ligefra det frit opfantaserede 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 egen, 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 hoi fjeld og hav. Og hans kunst svinger uafsladelig 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.
Ettes 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 rødkraften 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, jætergulten hauker fra stenrøisens top resten af buskaben hjem. Kvældsrogen stiger langsomt mod en klar himmel, og bjælder klinger lydt i den stille luft.

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

Jostedalsbræven er malt i Dahls alderdøm, 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 jø 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 efterfølgerne.

Men med billeder som *Udsigten fra Lyshornet* eller *Stugunøset* før 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 gjennemarbejdede, og der gives ikke mere storladne høifjeldsskildring i norsk kunst. Der er en fuldtonekraft 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 GODES eller en CAPPELENS mere sentimentalt anstrøgne høifjeldsmelankoli. Uden forringelse for skønhedsglæden 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 skuddt 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 lysk 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 gennemgående godt ud gjængivet i sort — og dette er det største tekniske fortrin ved hans kunst. Det er hans sikkerhed som valormaler, 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 ægttere månebilleder.

Vor tids koloristiske syn kommer Dahl nærmest i sine *studier*. De tonefine, raske naturnoteringer fra bugten ved Neapel, de levende, forbønsende 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*, måske 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 fåt klæ stenen og samle muld. I den jordsmon, som er sparet sammen gennem 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 bla dyb, og saften sevjer i seig ved bag næveren, som ligner silke. Den ene dag oser 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 modes. Stormen slider i dens krone og bøier stammen i bue, men solen når den gennem skyriften med varme streif over de kjæpende 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 gennem hans kunst. Med udholdenhet 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 domkirkes²⁾ og til Håkonshallens gjenreisning, og hans interesse for gammel norsk bygningskik drev ham endogså ind på den arkæologiske dilettantisme. Dahl udgav i 1837 et værk på tysk om de norske stavkirker fra middelalderen, det første arbejde 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 (Kristiania 1893) læses følgende linjer af Dahls kopibog fra 1846: »Jeg har bidraget til at oprette Kunstforeninger 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

Portrait of TH. FEARNLEY, 1832.

Til trods 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 foied sig og udviklingen bar iveri, 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 repræsenterede, 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 og så 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 allfor 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 hoitbegavede kunstner, for han havde fyldt firtiåret, og dermed var også denne mulighed for sammenhæng brudd.

THOMAS FEARNLEY blev født på Fredrikshald 27de december 1802.

DAHL var søn af en somand 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 fort 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 varen kom, gjerne søgte til Norge på studiereise.



LANDSKAB, 1829.
Bergens Billedgalleri.

THOMAS FEARNLEY.

I Stockholm, hvor han fremdeles blev støttet med bestillinger af kongehuset, var Fearnley elev af en rutineret landskabsmaler af den gamle idealiserende skole, FAHLGRANTZ, 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 arbejde sig ud af den akademiske jargon fra Stockholm, og hosten 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 usignede 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 overdadig 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 havde¹⁾. 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 formädde at fængsle Fearnley til Dresden længere end 1½ år. Hele sit liv igjennem dreves Fearnley af reiselyst. Hans urolige blod frister ham uafsladelig 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

N.ERODALEN, SET FRA STALHEIM, 1837.
Håndtegningsamlingen i Kunstmuseet, Kristiania.

Fra Dresden blev vel Fearnley lokket bort ved rygtet om det stærke og pludselige opsving, som kunsthivet 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 kompositions-kunst, som han her lærte at kjende. Han »spiser til middag hos Legations-sekretairer 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 skjæbnsvanger virkning på hans kunst. Hans flakkelyst redded ham snart fra at gro fast i kunsthistoriker-kongens residens, og hans sunde øie og Dresdener-skole redded ham fra at bli hængende i det Rottmannske effektmaleris røde masker.



THOMAS FEARNLEY

AMALFI, 1833.
Eies af høfjergmester 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 gennem omgangen med en så betydelig landskabskunstner som hamburgeren CHRISTIAN MÖRGENSTERN — 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 forarbejder i München fra 1831, men fuldendt i Rom 2 år efter og der købt 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 ædlestes prydelser.

Til trods for det muntre kneipeliv med kammerater, som Fearnley tydeligvis har fort i München, var dog Münchener-opholdet en frugtbar arbejdstid 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 købte fyrsten af Turn og Taxis (det findes endnu i familiens galleri i Regensburg), et andet stort billede, *Jostedalsbræven*, 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 havnet¹⁾.

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 arbejder er

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



THOMAS FEARNLEY

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

at søge på tyske og engelske adelsslottet 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 arbejder og forhåbentligvis vil drage omsorg for, at denne nationale skat ikke mere vil bli spredt, men engang bli folkets eie. Kunstmuseets håndtegningsamling eier allerede før en mængde tegnede skisser og naturstudier, hvoraf et par af de ypperste og mest gennemarbejdede afbildes her.

Sålænge han leved, holdt nemlig Fearnley fast ved naturstudiet. Snart med blyanten, snart med penselen blev han ved at fæste til papiret¹⁾ 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 kneppebroder!

På reisen hastet 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 stimulerede 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 skønne 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 ndførelsen 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 gjennearbejdet, 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

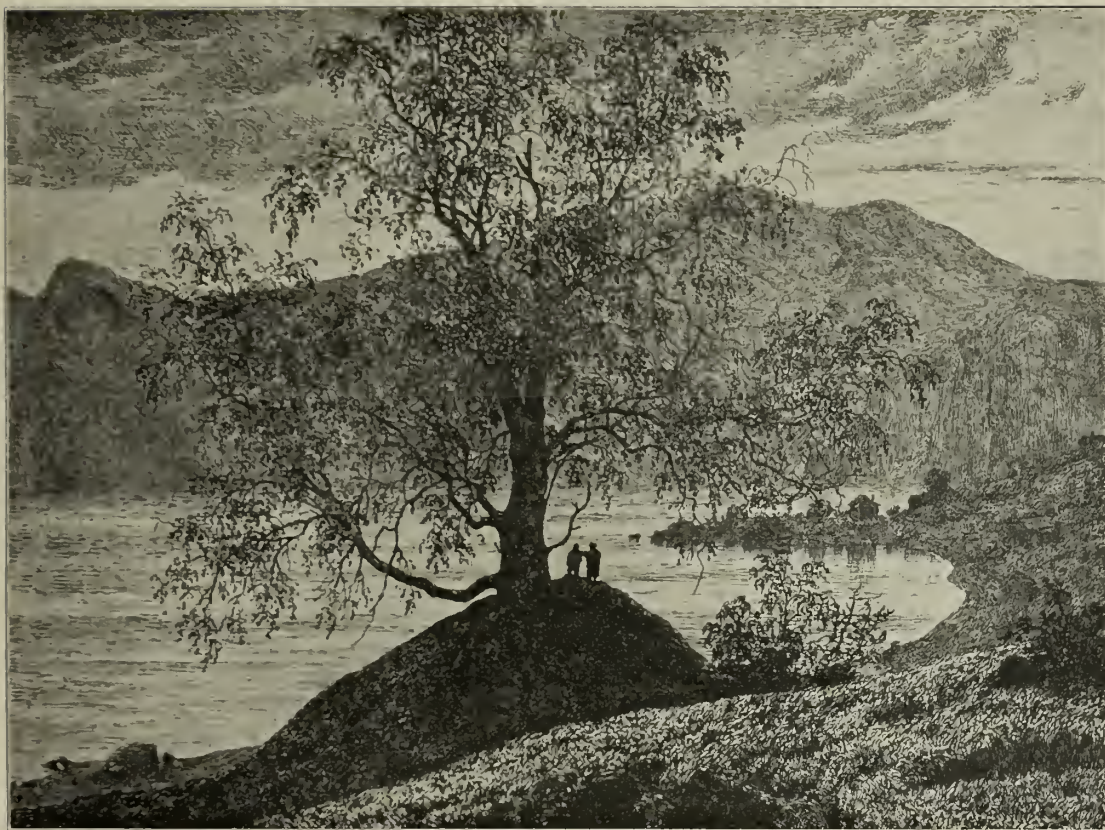
FRA GRAVEN I HARDANGER, 1839.
Eies af hofjægermester Fearnley.

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 torrere i farven og nærmere »billede«, gir den muntreste solvirkning over en allé af hvide murstotter, som orange-løvet 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 linjeskjonhed 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 beklender han, hvorledes »den blide italienske Himmel og det frie Liv magnetisk virker« på ham. »Således tænker jeg mig boende i Italien i materiel Henseende, beskæftigende 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, forend 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 gennemført.

Grindelwald-gletscheren i kanton Bern var det nærmeste mål for hans studieophold i Schweiz, for 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 bolgedaler i sligt et »storknet 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 for 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 maac 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 soer, 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 *Slindibirken* til og det store *skoglandskab* med et lidet sagværk ved elvestryget, som eies af prinsesse Therese på Hlaga 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 samværret 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 kjolig og fast i form, også falde ind i den fede oljede malemåde, som tog slig overhånd hos koloristerne i Düssel-dorf.

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 hoide med Dahl, men som skabende og digtende kunstner var han ham i alle fald fuldt jævnbyrdig, og neppe nogen norsk landskabsmaler har stillet sig hoiere 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 detaljop-hobning, 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 kjæmpe træ 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 rodders dybe greb i jorden. Sin vældige krone folder den ud mod kvældshimlen og mod fjordens guldspeil, bronzeagtig 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 kjæmpe træets armer. Men man ser på dem, at de er hensunken i naturandagt.

Slindebirken er et *digtet* billede, noget mellem en folkevise og en salme i farver. Der synger en hoi 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 naturbetragtning¹⁾.

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 orn 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.



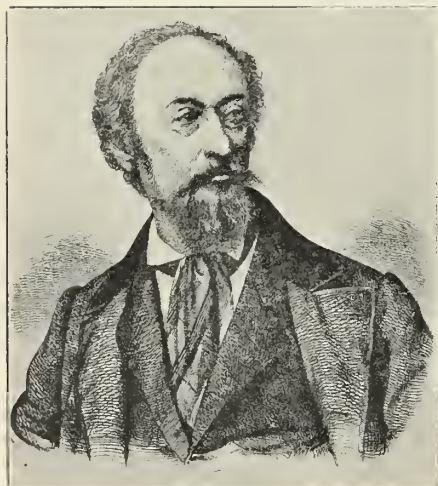
THOMAS FEARNLEY

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 *Labfos*, intet, som har den sikre 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 brusset 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 øiensygdøm, 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 hentet 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 sonderrevne, 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 virtuoso 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 horer 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 sonderreven profil tegner sig som forgrundskulisse tilvenstre klippekysten af optårnede blokker. Sjoen 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 sorgelige rester af briggen »Fortuna« og for at belyse billedets overdrevent letfattede 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 proved at bo hjemme.

I 1839 vendte Frich tilbage til Bergen fra sit studieophold i Tyskland, og året efter finder vi ham i Stoekholm, 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 re- delige naturskildring forfaldt temmelig snart til et så plat og overfladisk kontrast- maleri, som det man ser i spisesalen på *Oscarshald*, hvor Frich af kong OSCAR I fik den opgave at udføre *8 store landskaber fra naturskønne 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 dysttblå fjeld gengives 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 Brillen, 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 »naturskønheder« end at ha fordybet sig intimt i naturens skjønhed. Bedst passede kanske Østlandet for ham og i det hele den jævne, mildere natur. Her fristedes han mindre til at komponere sine billeder med den slags kulissecagtigt 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 prøvede sig som figurmalerne, malte mest landskaber ved siden af.

At også DAHL leilighedsvis kunde inddrage sig på menneskefremstillingen og magtede 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 streift 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 kærreder, 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 luerode, 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 sare 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, Krania.

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 utvilksomt 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 GÖRBITZ.
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 GÖRBITZ, 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, stiltfærdig tilbagetrukket fra det kunstliv, som i disse år anstrængte sig for at vinde plads i den småborger-

lige hovedstad. Gorbitz' 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 Gorbitz 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 stiltfærdig, 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.

Gorbitz' 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 Gorbitz 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 gengivelse efter en ikke før afbildet tegning af SIEGWALD DAHL, J. C. Dahls son, som i 1850 besøgte Gorbitz sammen med faren.



JACOB MUNCH

Portræt af en genesisk dame med hendes søn.
Kunstmuseet i 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, 81 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 gennem 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 arbejde har Flintoe vel gjort i et værelse på *slottet i Kristiania*, som han har udsmykket med *dekorative landskaber med norsk motiv*.



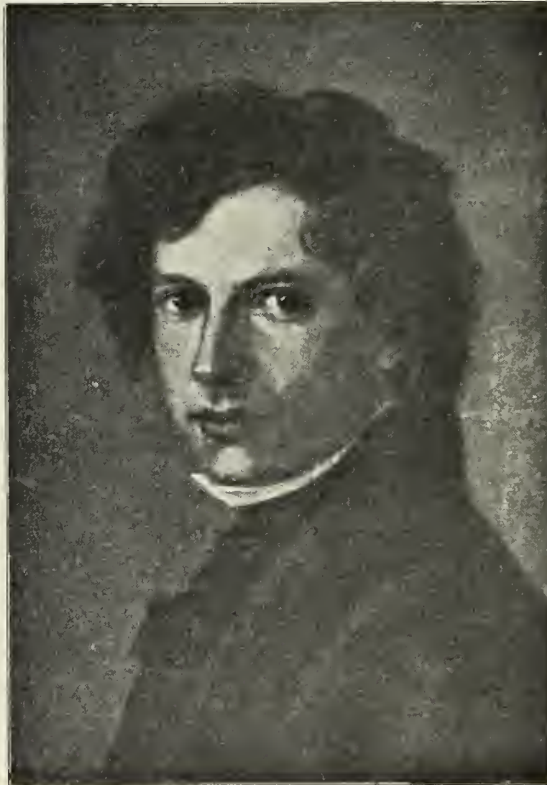
JOHAN FLINTOE.
Malt af Adolph Tidemand 1844.
Kunst- og håndværkskolen, Kristiania.

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, boede siden en tid i Kjøbenhavn, men efter 1831 mest hjemme i Norge, hvor han levede 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.

Til Dahls elever må også PETER BALKE regnes (født på Hel-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.



JACOB CALMEIER

Portræt af WELHAVEN.
Eies af professor Ernst Sars.

geøen 1804, død i Kristiania 1887). Han flakkede 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



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 slået ind på, og som FEARNLEY havde nådd videre frem på mod nye hoider.

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 ateliererne i *Düsseldorf*, hvor en ny skoleretning havde skudd 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 repræsenterede i Dresden, og som RUNGE og andre stred for i Hamburg. Men denne »romantiske naturalisme« var i Tyskland en altfor tidlig fodt vilje til virkelighedskunst, som snart boied 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 overste leder, også der hvor fantasien, formen, farven skulde være det, også i øiets kunst. Fra universiteternes horesale 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 levkraft 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 etiske 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 tomme under linjens tugt. Sit kunst-

CORNELIUS.



CORNELIUS

DE APOCALYPTISKE RYTTERÉ, 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 kunstmunken 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 galleridirektor, 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 udforte 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 gennem høie tankeregioner, men tynges af overvægtige byrder, som ikke horer 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 gjorde det i den fødte billedkunstners fantasi. Kun gennem en svær intelligensproces er tankestoffet nådd frem til formen. Derfor er der så meget usmeltet i hans form; refleksionens slagger er blit hængende ved og gjør den uklar. Og man foler de forskjellige forbilleder bagenfor fra antiken og renaissanceen — 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 folsom malerisk sans, med de voldelige sammenstillinger af skingrende himmelblå og zinoberrode gevanter og en jordslåt, skidden-rodgul 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 stobt. 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 ophoiede idealisme til »den dannede almenheds« filisterdialekt. Stilen forfusked han med en filsyneladende 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 trappelhal nødvendigvis virke frastodende. 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 münchener skolens storagtige tankemaleri en ende.

En reaktion både mod nazarenerens magre tegnekunst og mod müncheneridealismens 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 nodig skilte sig fra. Med ham kom også fra Berlin BENDEMANN, SOHN og HILDEBRANDT og senere schlesieren KARL FRIEDRICH LESSING.

For den skandinaviske kunstnerkoloni begyndte at gjøre sig gjældende i Düsseldorf, var det hovedsagelig disse figuralere, samt to landskabsmalere, brødrene ANDREAS og OSWALD ACHIENBACH, 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 klogtig og lidenskabslos, 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 sorgende 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 gennem 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 Mæcen. 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 åbnede og lukkede 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 fået 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 Düsseldorf 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 mestere¹⁾, uden naturskønne omgivelser bli et kunstcentrum for Tyskland, som endogså drog Skandinaviens og Amerikas malere til sig? — Så er svaret: Düsseldorf havde en velhavende købmandsstand, en opløstrende industri og — en kunstforening.

¹⁾ Indtil 1806 eiede Düsseldorf det mest udsøgte fyrstegalleri 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 oiets 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 oine 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, folte jo på sin side også den største fristelse til at bode 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 iøjnefaldende nok, at det er fortrinsvis kvindelige skikkelser fra digtekunsten, som er særlig velset i düsseldorferbillederne, og navnlig de mest usammenfattede karakterer med et blodt 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 Souxs 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, SCHRÖTER. Da det blev denne kunstner vel lummert mellem de »sørgende jøder ved Babyløns 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 forlørne 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 sjomandstue, 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* gennem idelig dyrkning blev drevet op til en sjelden grad af tydelighed og anskuelighed i denne skole, hvis sidste mål var et bredt publikums underholdning.

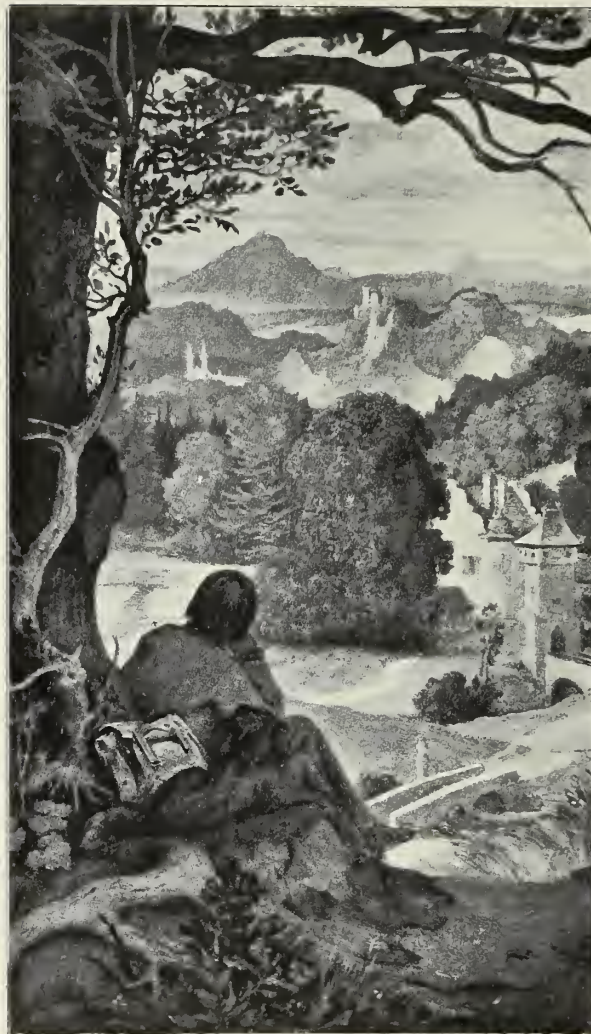
Men i denne fortjeneste har vistnok selve dette publikum sin store andel. Når de om søndagen gjorde sine besøg i *Kunstverein*, de gode düsseldorfborgere, og med selv-god borgerskarpsind drøftede billedernes motiver, har de sikkert ikke ladet det mangle på kritik, om noget af det, som er håndgribeligt 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, forend der begyndte at hvile en beklumrende luft over dens frembringelser.



MORITZ VON SCHWIND

Den færende svend.
Schack-galleriet, München.

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

Igrunden er dette at stille tingene på hodet, for snarere var diüsseldorferskolen en *romantiskerkunst, som pudsede 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 medarbejder i Rom og endogså gjort skridtet med over i catholicismen.

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 gennembruddet 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 la 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 udtomt.

SCHWIND havde virkelig »faret vild i de dunkle skove« og lært at kjende romantikens Pan. I måneskimmer og gletscherglans glider *Erlikönig* ind i den tyske kunst, ompundet af sommernatståger og dansende alfer. Det klinger fra Rhinens gamle guld og toner fra Loreleys strenge. Borgjomfruen vinker bag fårntinderne, 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 fjært 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 stoi 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. Opper myl-deret 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

BRUDET OG 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 gennem 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 arbejdstimerne var i det højeste 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 Gretchenere, Genoveaere, 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 skjæbnsvangre feiltagelse at oprette.

Til disse mesteratelierer var selvstændighedens værste fiende. Afstængt fra verden blev malerne her ved at arbejde 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.

»Frygten for at begå malte dumme streger« blev karaktertræk hos dem. »Karakteristisk er det også, at det vege, fjærne, musikal-

drømmende romantiker. Hans første billeder hed sligt noget som *Kirkegård med ruiner, Klostergård i sne, Sorgende kongepar ved havet*. Men hans mandige natur brød tidlig igennem til en produktion, som havde fast historisk grund at bygge på og energisk gik virkeligheden ind på livet.

Her er endelig en maler, som har noget på hjertet, og en virkelig *mand*. En protestant i al denne blødsode catholicisme.

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



KARL FRIEDRICH LESSING.

ske, contemplative, subjektive er fremherskende fremfor det stærke, nære, plastiske, handlende«, fortsætter I-MERMANN.

I dette temmelig slappe *Einerlei* af vaneføleri og levebrodsromantik brød KARL FRIEDRICH LESSING (1808—1880) ind med sine *Husitterbilleder*, lig en frisk strøm i døde vande. Lessing havde selv begyndt som

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 gjennombruddet i Lessings kunst betegner et gjennombrud 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 sønneson af »Nathan den vises« forfatter), virket styrkende på ADOLPH TIDEMANDS kunst. Og også på HANS GUDE har Lessing sikkert ovet stor indflydelse, gode venner og forbundne som de var gjennom ægteskab mellem deres barn.

Ti det var ikke bare som historiemaler, at Lessing virked. Hans alvorligt gjennearbejdede, forklare og stemningssterke *landskaber* er kanskje 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 düsseldorfferretning, vendte satirikeren SCHROTER sit talents brød mod den sentimentale og fløbende 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 interiorer, 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 effektivt 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 langt fra dybe nok til at resultere i et historiemaleri med kraftig og ægte lokalfarve eller en folkelivsskildring, hvori menneskene rorte sig frit og naturligt og meddelte sine uforfalskede følelser i fuld oprigtighed.

I dette milieu af halv realisme og halv romantik var det, at ADOLPH TIDEMAND trådte frem med sin eiendommelige fædrelandske motivkreds og vedblev at male til sin dod. 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 foie regnes med til düsseldorfskolen«¹⁾.

Hvor fjærn Tidemands kunst er fra *vor tids* begreber om virkelighedskunst, vil i det følgende bli nærmere berort. 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 hoit i düsseldorfskolens 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 *koloristkole*.

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 *nærmest* billedvirkningen til naturen og åbnet folks oine for nye og sandere farveharmonier end dem, som var overleveret i fortidens maleri. Suarere har den fjærnet natur og palet fra hinanden. Düsseldorfermalerne indskrænked sig væsentlig til at dressere sin kolorit efter de gamle hollænderes eftermorknede 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 kulor 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 herskede der ikke i Jerusalem — skriver en samtidig, begejstret skildrer af düsseldorferskolen¹⁾ — når den ene eller den anden af akademimestrene havde fundet en ny virkning af nye koloristkunster! Sligt noget gik gennem alle regioner. Historiemaleren som landskabsmaleren benyttede den nye opfindelse. Og således er da ikke alene med hensyn til billedernes stofflige indhold, men også i farvegivning hin sælsomt barnlige og dog så yndefulde overensstemmelse i deres arbejder fremkommet, som i de dage tiltalte det tyske publikum så fortræffelig«, foier den gamle atelierkat fornøjet til!

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

Naturligvis var der i düsseldorferskolen, hvis historie strækker sig gennem 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 sodladne 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 GODES billeder, men især fra MORTEN MÜLLER og de andre sene düsseldorfermanierister. Og endda virker de norske düsseldorferes billeder gennemgående friskere og lysere end tyskernes, fordi de unge nordmænd gik til arbeidet med et mere uhildet oie end deres gennemæsthetiserede 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 friluftsllys med dets blålige og kolde reflekstøner.

¹⁾ *Wolfgang Müller von Königswinter*: Düsseldorf Künstler aus den letzten fünf und zwanzig 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 godt-gjort, 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 odselhed som englænderne bruger den brune worchester-sauce i sit køkken. For yderligere at lunke på de kolde partier, særlig blå og grønt, som var misliebige 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 udartede til den fuldstændige mangel på tone, en ren svir i kulorer 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 blå 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 sodladen 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.

DAHLE 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 Brilller,

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, begejstret skildrer af düsseldorferskolen¹⁾ — når den ene eller den anden af akademimestrene havde fundet en ny virkning af nye koloristkunster! Slikt noget gik gennem alle regioner. Historiemaleren som landskabsmaleren benyttede den nye opfindelse. Og således er da ikke alene med hensyn til billedernes stofflige indhold, men også i farve-givningen hin sælsomt barnlige og dog så yndefulde overensstemmelse i deres arbejder fremkommet, som i de dage tiltalte det tyske publikum så fortræffelig«, foier den gamle atelierkat fornoiet til!

Er det ikke, som man foler 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 gennem 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 sodladne 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 GODES billeder, men især fra MORTEN MÜLLER og de andre sene düsseldorfermanierister. Og endda virker de norske düsseldorferes billeder gennemgående friskere og lysere end tyskernes, fordi de unge nordmænd gik til arbeidet med et mere uhildet øie end deres gennemæsthetiserede tyske kammerater.

For spør man om grunden til denne mørke og overdrevent varme, brunt til-sansede 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 friluftsllys med dets blålige og kolde reflekstoner.

¹⁾ *Wolfgang Müller von Königswinter*: Düsseldorf Künstler aus den letzten fünf und zwanzig 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, oprindeligt har været betydeligt 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 køkken. For yderligere at lunke på de kolde partier, særlig blå og grønt, som var misliebige 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 tilboieligheden for de varme farver ofte udartede 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 blå i dragterne.

For ansigtets hudfarve var recepten: gult i lysel, 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 Reuseh, 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 Brilller,

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 GODES 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 gennem 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 milieu, hvori norsk kunst i 40 årene blev ledet ind, ikke var det sundeste, gik den alligevel rent ydre set en trivselens tid imode, 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 GODES 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 gennemgået, 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 hoi grad letted publikum adgangen til at fatte og vurdere deres produktion.

I årene omkring 1830 — Julirevolutionens år — havde norsk nationalfølelse haft 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 høj 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 fortunlet 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. I stedet meldte sig mangelhånde tvil på egen evne og duelighed, og årene nærmest efter 1810 var igjen en modloshedens 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 loftende glædesbølge.

Hvad DAIL 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 taget 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, ompændte Munchs rigt udrustede ånd hele den fædrelandske histories forskningsområde, som han kritisk gennemgranskede 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 hindstærkt værk, hvis udgivelse begyndte i 1851.

Allerede i 1844 var en forening stiftet til vore *fortidsmindesmærkers bevaring*, og det arkæologiske samlerarbejde 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 MØE 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 arbejdede de i fællesskab. I 1810 udgav Moe med bistand af Lindeman sin samling *Norske Viser og Stev* med melodier, i 1812 begyndte Asbjørnsens og Moes første samling af *Norske Folkeeventyr* at udkomme, og i 1815–1818 kom Asbjørnsens *Norske Huldreeventyr og Folkesagn*.

I den mesterlige gjenfortælling, magelost 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 humorrig 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 åbnede døren til, er jo netop romantikens vidunderverden, naturpersonifikationens groteske og troldske verden, hvor huldren er dronning og nok og draug og trold og nisse driver sit lovløse spil.

Her var den rigeste host at gjøre for tidens digtekunst, som endnu skyede den ligefremme berørelse med samtidens liv, men som på den anden side haged 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 mytologi, havde jo allerede den danske og den svenske romantiske poesi gjort til sin eiendom og derover skabt mesterværker, som i de norske efterfølgeres oine 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 åbnede sig for dem og skjænkede 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 udodelige 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 konciserne, tydeligere, mere maleriske. Man mærker i disse vers tydelig nok malerkunstens indvirkning, som man i malerkunsten ser vevselvirkning fra digternes vers. En sommerdags middagstemning som den i digtet *Hvile i Skoven* er ganske anderledes konkret og synlig for fantasiens oie end naturbillederne i den ældre digtning:

*I Graneholdtet ved Middagstid,
naar Somnersolen brænder,
svæver en Luftning lid 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 ftoielsblød*

*og frisk og slummerbringende sød
er Granernes Duft derinde.*

*Og inden Du lukker dit Oie til,
vugges Du all i Drømme.
Du hører en Klang; saa forunderlig mild
der blandes Toner og Klokkespil
og raske heurislende 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 delige 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 Spør 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 stumret ind.*

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

Og ikke mindre selvfølgelig 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 MØE var i det hele tat den af disse poeter, som stærkest havde den visuelle tilboielighed i fantasien, og som oftest greb til maleriske midler.

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

Som man ser: düsseldorferskolens *litterære* tilboielighed 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 kulminationsoieblik — at der er grund til lidt udførlig at dvæle ved det.¹⁾

¹⁾ Gjenfortalt efter prof. L. DIETRICHSONS udførlige og for emnet begejstrede 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 malle 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 horer til vor egen Zone.*

*For Norges Liv, der skable sig en Vaar
af skjulte Kimer fra dets gyldne Aar,
er Kunstens Flor det kosteligste Smykke.*

*Naar den er kommen, krones Haabet bedst
den stutter Vaaren som en Pintsefest
med ny Forjættelse om Folkets Lykke.*

— — —

*Saa tyder Kunsten i sit stille Sprog
og loser smilende af Tviltens Aug
hvad der er gjemt som Anelse hos Folket,
og mangen Gaade, som det grunder paa,
og mangt et Tegn, som det i Dromme saa,
skal det i Kunstens Verker finde totket.*

*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 GODES 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 lod JØRGEN MOES blide digt som akkompagnement til billedet:

*Nu synker Aftenen sagte ned
med gylden Rodme paa So og Lier,
og lydlos Taushed og yndig Fred
til rolig Stummer Naturen vier.*

*De grønne Strande
sig stille blande
i Søens Speil med de blanke Vaade
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 endelos 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 lod ANDREAS MUNCHS henrevne pris over billedet til HALFDAN KIERULFS lyse og herlige musik, sunget i henrykkelse under komponistens ledelse:

*Der aander en lindrende Sommerluft
varmt over Hardangerfjords Vaade,
hvor høit imod Himlen i blaalig Duft
de mægtige Fjelde stande.*

*Det skinner fra Brø, det grønnes fra Li,
sit Helligdagsskrud staar Egnen klædt i —
Thi se over grønklare Bolge
henglides et Brudefølge.*

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

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

*All risler det løkkende Tonefald
af Ganger og Staat over Vøven,
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 BRUDEFERD I HARDANGER, 1818.
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, stygtige Nu,
for 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 hertige Hjem
og vide de Eventyr klare,
som Norges Fjorde bevare.*

Der gik vel en frysning af begeistring gennem 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 oieblik i de to maleres kunstnerliv. Da jubelbølgen slog ind over dem fra salen, folte 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.

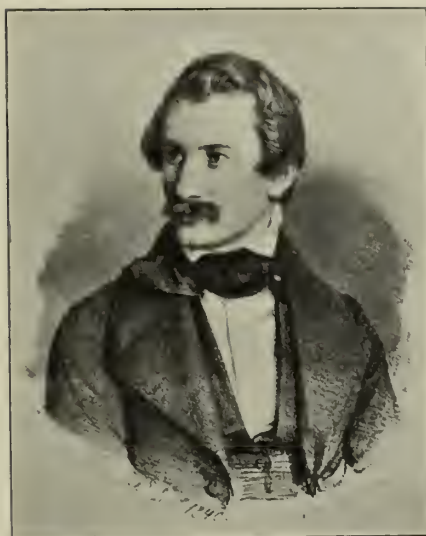
Men håbene blev bittert skuffet. Norge var endnu økonomisk og kulturelt for trangt til at rumme en forholdsvis talrig kunstnerskare. En for en måtte kunstnerne søge tilbage til de tyske kunstbyer med brustne forhåbninger om nogensinde at samle en norsk »malerskole« i Norge.

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 gennem de raske studier fra snare sommeturer hjemme i Norge, at man hos düsseldorferne skal lære den oprigtige følelse at kjende, som tiltrods for al deres tyskhed, alligevel knyttet dem til Norge.



Ad. Tidemann



ADOLPH TIDEMAND 26 år gammel.

Den mest fremtrædende personlighed blandt de norske malere, som tilhører Düsseldorfskolen, 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 Kjøbenhavnere-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 akademiskammerat, 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 hentet sine emner fra bøgerne og fra scenen, fra GOETHE og fra SHAKESPEARES historiske dramaer. Hans historiebilleder horer 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 düsseldorferne og behager sig i fremstillingen af slige emner som *krigerens afsked fra sit barn*, — et kontrastmotiv mellem stålhornisk og stumpeskjorte, veirbidthed og rosenrød halvnogenhed, busemandsskjæg og engleoine, hvilket udgjør effekten og hele indholdet.

Det tør være tvilsomt, om Tidemand har havt synderlig gavn af studiet under Hildebrandt, hvis kunst tydeligvis har ovet 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 gjennom 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 arbejde; men så havde han også glæde af det. Det vakte betydelig opsigt i Düsseldorf kunstnerkredse og blev straks indkøbt 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 speciealer. 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 Frelzers Kirke en altertavle, og nu skrev Kunstforeningens formand til Tidemand og spurgte, om han var villig til at overtage 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 gennem gudebilledernes omstyrtning og kristendommens seir gennem Olav Trygvason, som planter korsbanneret i Norges jord. Imidlertid lod 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 folte sig truffet af dommen, viser det, at flere år derefter går motivet med gudebilledets omstyrtelse igjen i hans fantasi.

Ferovrigt har Tidemand ikke følt sig vel i müncheners-atmosfæren:

»Som Mesteren (Kaulbach) — skriver han — saa tænkte og talte ogsaa alle hans Elever, de havde den største Foragt for Düsseldorferkunst, og jeg folte mig meget uhyggeligt der. Det var et Overmod og en Overlegenhed og en Skvadroneren med hoitravende 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 bog¹⁾, er karakteriserende både for müncheners-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 forarbejder og studier til altertavlen, som skulde fremstille *Kristus velsigner de små børn*. RAFFAEL og PERUGINO synes at ha været de kunstnere, hvis værker fortrinsvis fængslede 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 bitter aviseide 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 forend han i 1842 vendte tilbage til Düsseldorf, havde Tidemand foretaget en længere studiereise gennem 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 gennem *Olav den hellige, som knuser Thorsbilledet på Hundtorp*.

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

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

Hele veien tegned og malte han flittig: landskabsstudier, bondetyper, interiorer og bohaver, 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 optrinnet på Hundtorp, som beskæftigede 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 kunstmåle, 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 hoiden 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 Wintzerin* (1841) og *Romerske pifferari*, som blæser sækkepipe foran et madonnabillede (1843)¹⁾

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

Det var i 1844, kort efter at ASBJØRNSSEN og MØE havde afsluttet udgivelsen af sin første samling *Norske Folkeeventyr*, at Tidemand udstille sit første norske folkelivsbillede *Eventyrtøllersken*, det som JØRGEN MØE har skrevet teksten til i Tønsbergs »Norske Folkelivsbilleder«. En gammel bondekone sidder i skjæret fra bålet på peisen og udmaler eventyrets underer 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 doren op for fremmedfolk. En strøm af lys står ind fra svalen, som ligger i aftensol, og dansestovet hvirvler sig i lysfloden. Et par store skygger letter på huen og træer 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 Vikor 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 skrånar 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 rogen fra gruen, bolger omkring med den mellem spærrenerne, skifter fra hvidt gennem 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 male- riske nuancer, oftest blev det bare den grovere effekt. I *Haugianerne* og i *Tvekampen* er dog ljorelyset lykkelig nytlet i kompositionens tjeneste.

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

Var *røgstu*en 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 før 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 skølemesteren 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 imød. 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 bøndeskildring 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, søm 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 somands- og fiskerlivet i Hølland 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 düsseldorffer CARL HÜBNER med sine sentimentalt agitatoriske billeder fra det sociale liv (*Den spærrede brond* — *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 sodladent billede).

Efterat Tidemand i 1845 havde bøsæt sig i Düsseldorf, hvor han blev fastboende før 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 Tidemanns 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 tronfrasingelse* 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 Tidemanns 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 Tidemanns 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 tilboielig til at sætte hovedværkerne fra hans senere år høiest. Og på den anden side producerede 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 nægte, det alvorlig gjennearbeidede 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 småt regnet, tæller i prof. DIETRICHSONS katalog 886 nummere, foruden 36 skissebøger og en portefuille med større tegninger.



KATEKISATION 1847.
Stortet i Kristiania.

ADOLPH TIDEMAND

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 uafsladelige 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 villige 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 arbejde 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 domme 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 for 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 fornoielige og karakteristiske tolkning, som ASBJØRNSEN har ledsaget billedet med i Tonsbergs *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 foragtsfuld 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 såkænge 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 forte til et samarbejde mellem den største norske figurmaler og den største norske landskabsmaler i det tidsrum, vi her behandler.

De havde modt hinanden for, 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 grættighed. Om mødet med Tidemand og hans reisefølge tilstår Gude: »Jeg folte 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 Grættighed 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 stillfærdig hjærtelige mennesker. »Vort Bekjendtskab fra Sognefjorden blev snart et Venskab for Livet.«

Også for Tidemand som kunstner har Gude næret en oprigtig beundring, han folte sig æret ved samarbejdet 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 Conventiønelle, 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 fællesarbejde 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 ompundet 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 samarbejde mellem to kunstnere, som for vor individualistiske tid kan synes lidt underligt, skriver Gude i sine erindringer (s. 31):

»Dette Fællesarbejde havde noget særegent Fortryllende ved sig: den første Planlæggen og Gripen 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 30'årene 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.

SAMARBEIDE.

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

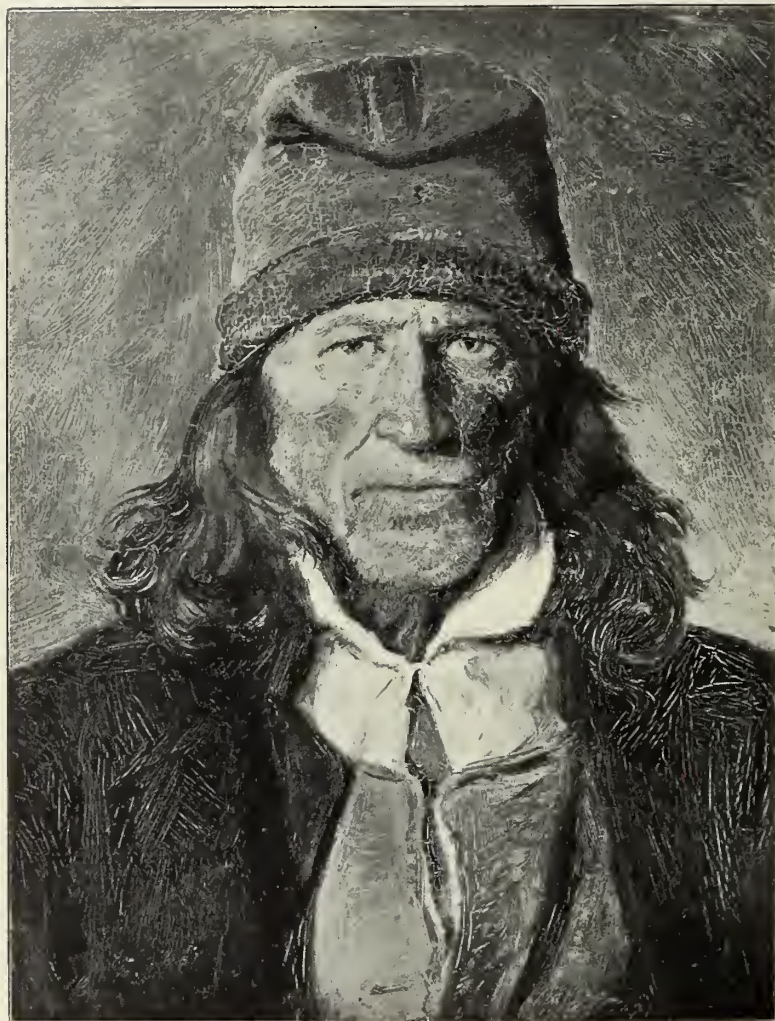
Som en pendant til *Brudefærden* malte de sammen *Ligfærd på Sognefjorden* (1853), som straks gik til England, både skissen og billedet, og derfor bare eksisterer i det ene udførte eksemplar. Efter de gjengivelser, man har af kompositionen, synes det ikke alene ved sit motiv, men også som kunstværk at 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-serien²⁾, 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 »Lulldoktoren«, 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 Düссeldorf, 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 *Sinclair's landstigning i Romsdalen* — fra 1875, Tidemands sidste større arbejde.

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 arbejder, 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 stiltfærdig veltalenhed griber hver og en i den lille forsamling.

Omkring prædikanten som midtfigur er kompositionen bygget op gennem 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. Gennem en kjæde af kontraster er dette malerisk meddelt, kontraster i alder og køn, 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. Rogstuens 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 rogskyer under taget; det minder om »himlene åbne!« Og over den unge sværmeriske forkynder, som kunstneren ved et høiere stadi har loftet 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 lofter 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, illustratør 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 kompositions-kunst 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 slået 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 kompositions-kunst var en skrøbelig tegner, accentlos 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 fort sin hånd, fordi den store kunstners hånd altid dirrer af sindsbevægelse.

Koloristisk er ikke billedet vakkert. De stærke lokalfarver i nationaldragterne er ikke boiet 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 *Oscars-hal*, det lille nipssløt, 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 »naturskønne 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 letfattede situationsbilleder beretter serien om en norsk bondes og en norsk bondekones liv. Det vil si — om en række søndageftermiddage i deres liv. Vi følger dem fra barndomsdyllen på sætervolden med lurlåt og — strømpestriking, det eneste realistiske træk i serien! Vi følger dem gennem 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 gennem den flerdobbelte glæde, som følger af at bli underholdt gennem 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 arbejde. 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 fort 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* oie. Det lille billede er udført med en virkelig intim, ja utrættelig sans for detaljen, som gjør en ærbodig 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.

SOGNEBUD.

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*, fortrosthed og ro. Billedet er så simpelt fortalt, ægte følt og dertil — så friskt og bredt malt, som få af Tidemands arbejder er det. Religiositeten 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 dystre 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 fåt 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 »dolen« VINJE blandt de mest fremskudte personligheder i norsk offentlig liv. Og sproget, som »Dolen« 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 hævdede til litteratursprog gennem sin geniale *Ordbog*.

Men den største omvæltning i begreberne »bonde« og »norskhed« skyldtes vel BJØRNSTJERNE BJØRNSONS *Synnove Solbakken*, som udkom i 1857 og snart efterfulgtes af de andre bondenøveler. Her åbnede sig en ny og konkretere norsk bondeverden, hvor man færdedes på en anden måde, uden deklamationer, stilt og stærktfolende og vekslede knappe ord, der klang som gjenlyd fra sagaens kvasse fåmælted. Samme år indleverede 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 gennemført.

Der er al grund til at tro, at Tidemand har kjendt begge disse epokegjørende arbejder 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 hjemlængende som han var, fulgt med i den hjemlige litteratur. Selv om det står fast, at motivet længe havde beskæftiget ham og oprindeligt havde sit udspring i en naiv liden novelle af S. O. WOLF, som stod trykt i Tidsskriftet »*Bien*« i 1833¹⁾, 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 ovet 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 *Synnove* og *Hærmændene*, men også *Sigurd Stembe*, som udkom 1862, da han arbejdede 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 bekendtskab med det udkomne af denne »Meteor, som viste sig på vor temmelig enstonige Düsseldorf-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 arbejde, 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 Spogeriet, 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, gennem 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 Kraftanstrengelse, 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. FISCHER³⁾ som den store karton i Kunstmuseets håndtegningsamling fuld besked.

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

Oprinet foregår i en vældig gammelnorsk røgstue af dem med en lukket hjel under taget, hvortil stiger fører op. Et mægtigt hjælkeloft uden spærrer reiser sig steilt mod ljøreåbningen. 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 bage hjørne. Men just nu baner gennem gluggen på den modsatte væg den første skrå solstråle sig vei gennem mørket, træffer en osende tyriprås og et mægtigt udskåret dragchode, 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 Oldrik og Svir
Hallingdølens Knivblad
sad løst i hans Slir, —*

*da Kvinderne til Gilde
bar Ligskjorten med,
hvor 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.

TVEKAMPEN.

Stridsøkserne med de lange stålomvundne skafter og solvbæltet ligger slængt fremme på gulvet, men begge bæltespændere har fåt 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 doende, sender han et ondt blik efter sin modstander. Rundt om hersker den vildeste forvirring. Kvinderne klumper sig vetskræmte sammen, jamrende barn har klovlet 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 blålets 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 loftet hånd forbandelser ud, så hendes krumboiede 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 foier sig udtryksfuldt i rytmiske 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 erobrerang, som udgåt fra Frankrige og Belgien i disse år underlagde sig Europa. De belgiske koloristmesteres turné gennem Tyskland havde indledet og verdensudstillingen i Paris i 1855 fuldbyrdet realismens seir. Münchenerkolen var i 60-årenes begyndelse allerede helt, düsseldorfferkunsten 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. Istedendfor COURBET valgte man en eklektiker som COUTURE til forbilledet¹⁾, 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, jevnstids 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 selvfornyeelse, og i sit næste store billede *Fanatikerne*, som to år senere (1866) forlod hans atelier, er han gåt endnu videre i realisme. Tidemand's kunst har her spændt buen så høit, som den overhodet kunde tåle. Den tidligere søndagspuksede 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 60'erne en stærk pietistisk bevægelse gennem 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 svovlpolen, han maler ud for dem i »Åbenbaringens« toilesløse fantasiprogram, 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 oine . . . Hulkingen begynder, stønningen tar til, lapperne synker i knæ og fremramser meningsløse bonner, 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 udstode 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 patologisk 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 endogså så



ADOLPH TIDEMAND

NØD, 1874.

Eies af konservator Hans Aall, Bygdø.

breddt 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 sceneinstruktør 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 overanstrengt. 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 forlungrede 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 vägen 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 sodladne »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 døb*, som hverken var god eller dårlig. For Bragerens kirke i Drammen malte han tre år senere en *opstandelse*, som er afgjort dårlig, og i 1875 afleverte han til Tyrstrandens 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 udtomt, 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.«

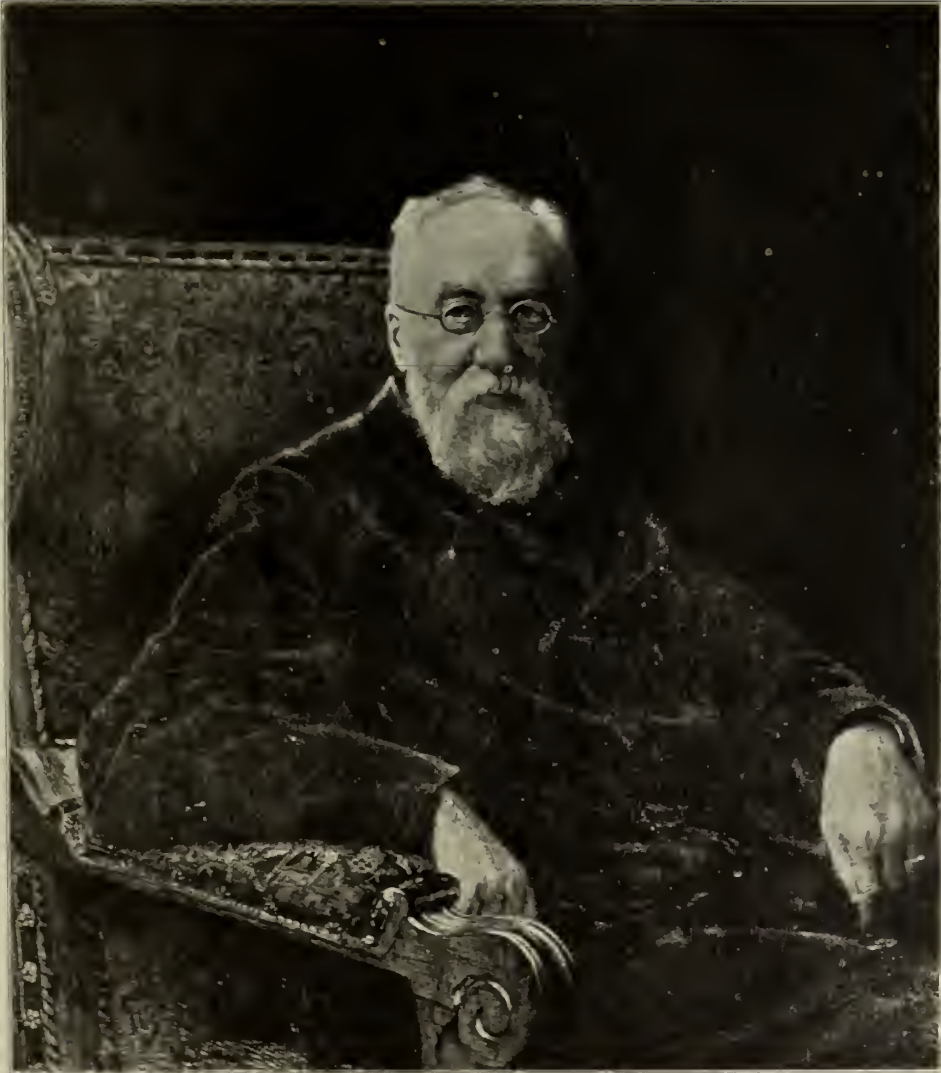
Da han i 1874 også misted sin eneste søn, som var blit 24 år gammel og netop var gift, sank Tidemand åndelig sammen.

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 ytringer 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 .

Wassgudez



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

Med Tidemands navn er navnet HANS GUDE så noie sammenknyttet, at de to kanskje oftere nævnes sammen end hver for sig. Og den 11 år yngre landskapsmaler, 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 gjennom 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 underrettsprokurator og senere skattefoged i

¹⁾ *Af Hans Gudes Liv og Værker*. Kunstnerens Livserindringer udgivne og forsynede med en biografisk Indledning af L. DIETRICHSON. Krania 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 udkreget 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 tegnede Hans Gude efter Flintoes råd på den kgl. tegneskole antike hoder og figurer under Flintoes korrektur. »Han var en Kunsternatur, 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 criticus 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 studentereksamen 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 hjertes 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 kunstskele, 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 Skjonhed, men den Kjærlighed, hvormed det minutiose i Landskabet var fremstillet, som henrykkede mig; Lovets Tusindfoldighed og Lethed, den brystne 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 ventede 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 trøstede Achenbach ham og tog sig foreløbig af hans undervisning. »Nu var jeg da ogsaa trøstet og gav mig freidig ifærd med Achenbachs friske norske studier¹⁾, 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 overtage 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.

JOHAN WILHELM SCHIRMER (1807—1863) står som en

andre düsseldorfer havde ogsaa 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 Kunsternatur 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 haft nogen Forstaaelse af det saakaldte *historiske Landskab*. Men selv om Gude ikke optog



J. W. SCHIRMER.

eiendommeligt og nokså ensom mand i düsseldorfer-skolen. Midt i al den blødt agtige 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

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 ovet en betydelig og regulerende indflydelse på hans tidligste udvikling. Et så storladent tænkt og tegnet billede som Gudes *Hoi fjeldsbillede* 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 Vacluse 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 hoi Skjonhed og Adel over alle disse kraftige Kultegæstetiske 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 düsseldorfferkredsen indtog en særstilling udenfor akademiet og oftest i opposition til dette, fandt Gude en mere beslægtet kunsternatur.

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 Tide-
mands alder, — og endnu lever den næsten nittiårige maler i Düsseldorf som ældste-
mand blandt tyske kunstnere.

Andreas Achenbach hører til de ganske tidlig udviklede og virtuost anlagte kunst-
nernaturer. Der findes tegninger af ham fra fireårsalderen, ti år gammel kom han
ind på akademiet, hvor han efter forskellige gale streger og udvisninger blev Schir-
mers elev, seksten år gammel gjør han sin første studiereise til Nederlandene og Eng-
land — 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 arbejder, billeder og
raderinger, har sikkert nådd de to tusen — han har eiet den villige fantasi, den væld-
dige flid og den voldsomt udviklede færdighed.

Hans lærere 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 påvirk-
ning 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 tilboielig
til de »skjønne logne«, 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 kjokkenhaver, 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 BON-
SINGTON. 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 gennem Achenbach gav impuls til den tyske kolorisme, hvoraf igjen denne tids norske
malerkunst er afhængig.



ANDR. ACHENBACH

TYSK MOLLE, radering.

ud af hodet, frit grupperende og frit digtende med farvellækker 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 direktorat, 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 religiosromantiske 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. direktoren 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 hamburgereren 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 repræsenterede 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. LICHTWARCKS udmærkede monografi *Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1850*. Medlemsgave fra Hamburgs kunstforening for 1891—1892.

²⁾ EMANUEL LEUTZE f. i Württemberg 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 Lentzes 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, fægttere, 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

I DÜSSELDORF.



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, levede 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

HOIFJELD, 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 påny til Bergens stift sammen med HJALMAR KJERULF; den næste sommer drog han sammen med ECKERSBERG og den ganske unge AUGUST CAPPELEN gennem Gudbrandsdalen helt op under Rondane og Jotunheimen og videre over Våge frem til Lyster.

»Hoifjeldsherligheden 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 *Hoifjeld med optrækkende uveir* (1846), som var bestilt af baron Hoff-Rosenkrone

for Rosendal gård i Hardanger — det som JØRGEN MØE introducerede 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 berettigede 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 ungdomsarbejde. Men udtalelsen viser, i hvor høj grad Gude i sine senere år havde fjærnet sig fra sin ungdoms romantiske kunstsyn og brød staven over den kunst, som ikke byggede umiddelbart på naturstudium og stræbte efter sandhed.

Til 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 rigiditet er billedet rytmisk 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 effektivt gennemglødede og rødme klorit er et rigtigt paradigma på den ægte düsseldorfferromantik, 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 *Brudfærden* (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

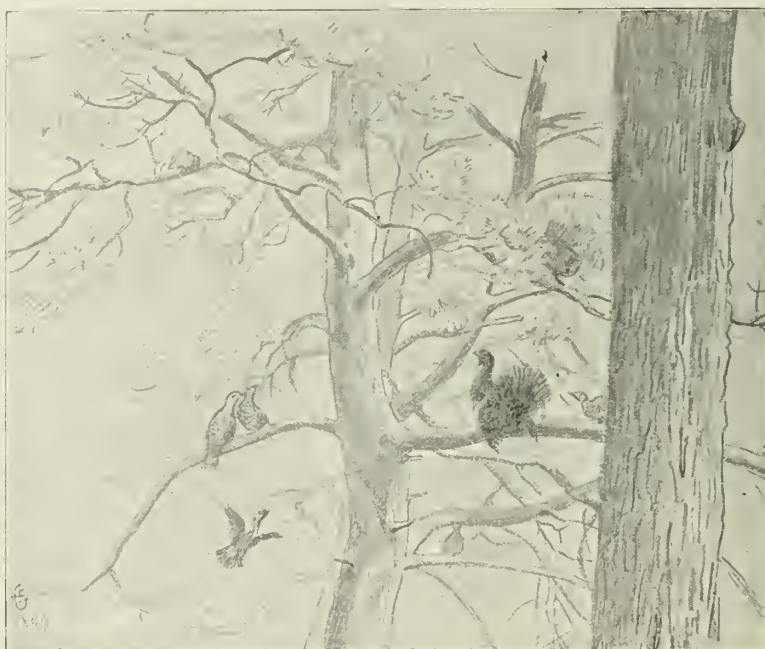
HØIFJELD, 1857.
Kunstmuseet i Kristiania.

HOIFJELDET.

Billedet fører op på vidden en kold og høstlig kvæld. Fra de nære klippeblokker er der et vidt udsyn over golde fjeldformers nøgne skønhed 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 *Hoifjeld*, 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, Moss-egnens frugtbare marker og lune løvfylde eller det raske liv ved en østlandsk bådhavn, nar 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 kunsternes 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 stroget 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 ogsaa 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 hoi Grad, at jeg ikke kunde fatte nogen Beslntning, 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 hjertesorger, 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 hjærtet-bunden 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 kunstsolen i Karlsruhe.

Det var ingen post til at hoppe op i, allermindst for en udlænding, med forbigoelse 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 Düsseldorfferateliererne, 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 indleverede sin afskedsansøgning. Han havde som mellemmand påtatt 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 bebrejdelser 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 arbejdskraft. 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, Rhineggen 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 So 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 bølgenes 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 bølgenes rytmiske spil, som de kruser sig for svag bris, som de vugger i frisk kuling, som de strækker sig indover langgrunden i træge dønninger.

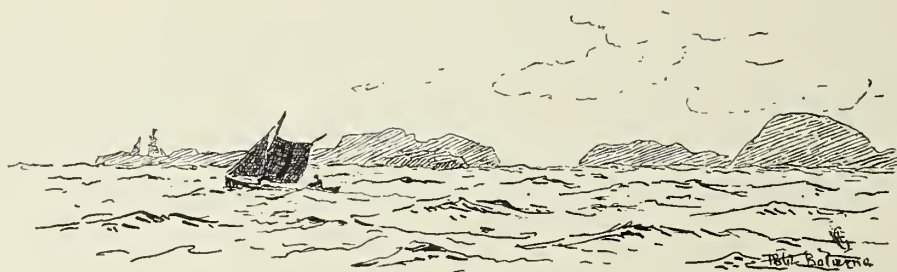
Men hvem tænker vel overfor disse korrekte og fortrinlige sjøbilleder — hvem tænker vel på, hvilke ihærdige, ikke bare kunstneriske, men også videnskabelige studier der ligger bag denne virtuositet i fremstillingen af den bevægede vandflade, dens luft- og linjeperspektiv.¹⁾

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 So, 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 Perspektivlæren, at construere et Speilbillede rigtigt — men overfor det bevægede Vand havde jeg som de Fleste noiet 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 Perspektivlæren, saa godt som alle Andre, at en Straale fra en lys eller lysende Gjenstand paa en Speillade 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 Bolgekamme og Bølgedybder, dertil perspectivisk forkortet indad, saa at den hele Flade uagtet alle Földninger 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.
Elses af generalkonsul Peter Petersens arvinger, Kræmia.



HANS GUDE

EN NODHAVN, 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 glitrende 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 gennem Gudes produktion som selve rygraden i den. Han kan nok fremdeles male både fjeld og lov og elv; men fra nu af blir det dog fortrinsvis sjøen, som fængsler ham. Fra tid til anden er det innsjøen. Han har malt billeder fra Mjøsen, fra Krøderen, fra Åsterudtjernet på Ringerike. Han har flere sommere

søgt til de schweiziske og østerrigske søer, 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 bølgenes liv, på storm og på stille og alle de luner, som søen 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 indkøbt af Mr. Carnegie og gik til Amerika, som senere så mange andre af Gudes billeder.

Ligferd 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 indkøbt 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, stoflost 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 indkøbt 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.

FJORDBILLEDER.

driver småsjoer 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 rytme 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 kærlig 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 Mosseggen.



HANS GUDE
efter fotografi fra 1873.

Mens TIDEMAND aldrig kunde komme sig helt løs fra Düsseldorf og kunstretningen der, arbeidede 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 Ateliererne. Naar jeg ved saadanne Leiligheder, hvor Meget skulde siges paa engang, maatte tage lidt

I WALES.



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 Ansknelsen og i Udovelsen 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 påny anklagen 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. Skjont han ikke ligefrem siger det selv, havde Gude som kunstner uden tvil begyndt at føle düsseldorferluften tung for brystet. Rundt omkring sig kunde han iagttagte, 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, forend 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 forte 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, forend 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

EFFEBROEN. Motiv fra Hedder-Valley i Wales, 1864.
Kunstmuseet i Kristiania.



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

GUDE OG HANS ELEVER I KARLSRUHE.

Han mødte her på engelsk grund en højere 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 gennemskinnede cirrusskyer — og hvorledes han, da Gude reiste derfra, var færdig med $\frac{2}{3}$ af luften. Se, det var en anden måde at arbejde 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 Foraars Himmel. 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 prærafæisme. 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 arbejde 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 arbejder indpas i engelsk kunsthiv. Han som andensteds havde havt ikke så få udstillingstriumfer, og som havde så mange senere tilgode, opleved, da han indsendte arbejder 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 for 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 hostlov, at hans hustru kom ned til ham med et brev fra Tyskland. Brevet var fra LESSING, som meddeler, at gamle SCHIRMER var dod 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 imode. 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. KRÖHG, EILIF PETERSSEN, GRØNVOLD, HANS DAHL (Figurmalerer), Finlænderne KLEINEH, MUNSTERIJELM, LINDHOLM, Nordmændene GRIMELUND, SINDING, JOIL. NIELSEN, CARL NIELSEN, THAULOW, HANSTEEN, ULFSTEN, DISEN,



HANS GUDE

ÅSTERUDTJERNET, 1878

SMITH-HALD, SCHOYEN, en ganske kort Tid KITTY KIELLAND.* Af Gudes mange tyske elever nævner han selv fortrinsvis de bekendte landskabsmalere EUGEN BRACHT og KALLMORGEN.

Sommerreiserne hjem til Norge med den store familie blev nu mere besværlige og derfor sjældnere. Men der gik dog stadig 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 fejret med en stor fest for ham af kunstnerne med storhertugen selv i spidsen.

De følgende år i Gudes liv er overflodig 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 ombyttede 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 Born 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 Breslauer museet 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 blode Donninger, i stadig Afvexling og saa pas megen Gjentakelse, 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 iud 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, foler 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 fængslede 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 lågede 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 arbeidede 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 gennem 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 blankstrogne.¹⁾ Men i de bedste af dem som f. eks. *Hvile ved bækken* kan farven ha en deilig gylden dybde. Forst i senere billeder, især fra Berlinertiden, råder der ofte en tor, hvidladen tone, som *skal* være »sølvren«, 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 — stroget var mat; derfor nådde han heller ikke fuld stofflighed i virkningen. Men med stor naturlighed og lethed betjener han sig af den gjennemsigtige vandfarve og penkonturen 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 hoie alderdom færdedes, færm og rorig.

Det var denne sjeldne evne til at bli fortrolig med naturen, som var Gudes styrke. Han horer 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 *Hoi fjeldsbilledet*. 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 hoi 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 horer ikke til de dybe, intense bund-originale kunstnere. Men han horer 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

FISKEIRE VED DEN NORSKE KYST, 1883.

KARAKTERISTIK.

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 ytringsform. 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 fodlæste, 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 sikre 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 malerskægt 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 kraftlig 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 fejl. 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 skægtled 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 privatateliererne 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 kvartetstifter 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 rytmisk 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 hyldelse 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 Frelzers gravlund i hans fødeby.



August Cappelen

After lithograph of Bd. Hoefling.



AUGUST CAPPELEN

UDDOENDE 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 kinstnerliv, som lovede det største, afbrudt af døden.

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

Som student gjorde han GODES bekendtskab, 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 vinge-par, 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 FEARNEY 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.

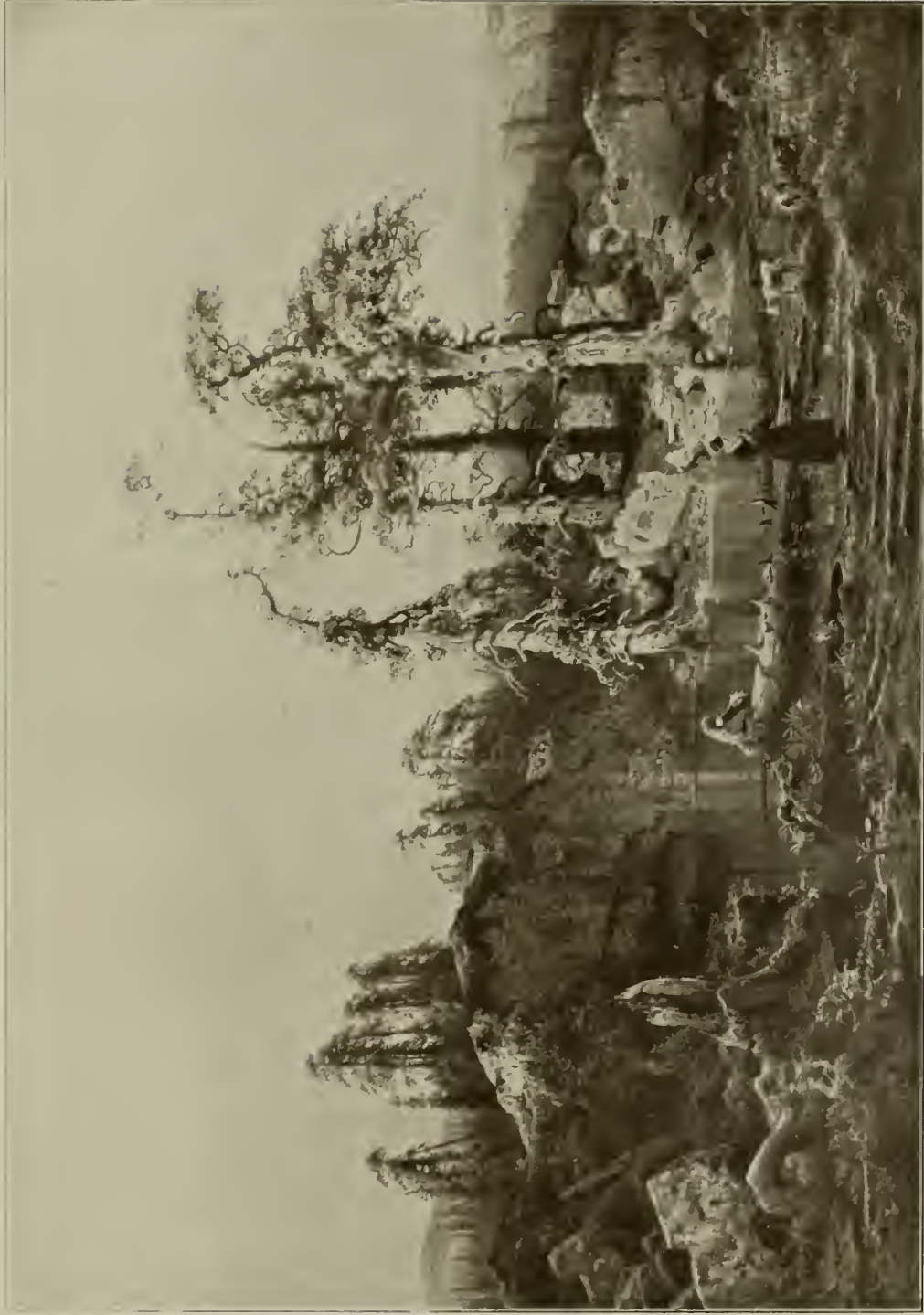
Cappelen var først og fremst kolorist. Hans kunst er i de større, udførte billeder snarere en fri farve-improvisation over et natur-thema end en malerisk skildring af den virkelige natur. Og denne improvisation er oftest af pathetisk, stundom lidt deklamatorisk karakter. Hans billeder er kompositioner, 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 mørkne 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 aftenhimmels stille gyldne klarhed! — hvad er det hele andet end en engang følt dødsstemning hos kunstneren, som her har fat 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, *Uddoende urskov*, nådde han ikke at fuldføre. Fra det samme år er også det tredje af Cappelens billeder i Kunstmuseet. De to andre er indbyrdes nok så forskellige billeder i stemning og i farvevirkning, men dette er igjen meget forskjelligt fra dem begge. Det er det norske billede af de tre, skjønt det er malt i en pragtfuld floilsdyb 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 nlænde langs fjeldelven, mellem aflagrede kjæmpeblokker og rådnende vindfald står endnu et par storfurer igjen med afknækket top og afkvistet stamme. Den røde tannede stok stikker af mod det svarte skogdyb, og trodsig lofter 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 tømmerflotere, som arbeider med at løsne stokker, som har fæstnet i lobet. 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 fjeldelvns brus og overrages mangfoldig af kjæmpefurerne og den stor-skogede 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 floilssort 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 fåt denne overmodenhed, denne egne usunde saftighed og fylde. Hvilke fortrin den ellers kan ha — den er uden sand *valor*. 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 gennem disse studier en uvilkårlig og oprindelig naturfølelse, så frisk og intim som hos en gammel jæger og skogvandrers.

Som Cappelens billeder har noget af det WELHAVENSKE tungsind, men dybere, mørkere, har hans naturstudier noget af de ASBJØRSENSKE naturskildringers friske jordlugt. Han er her blot og bar maler, og en maler, som har glemt sin kompositions-kunst 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 losrevne 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 råttens, 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 nyslåt hø! Cappelens studier er tyngre, mørkere. Men de viser en melankolikers omhed 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 hjerte i denne kunst, som slår stærkest, når det er ganske alene. Selv erindrings 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, fantasien og naturdyrkeren, under en fortsat udvikling vilde ha kunnet smelte



AUGUST CAPPELLEN

SKOGLANDSKAB, 1852.
Kunstmuseet i Kristiania.



AUGUST CAPPELEN

STUDIE.
Kunstmuseet i Kristiania.

LYRIK.

inderligere sammen og frembragt en kunst, som var af én støbning. I renere luft end i düsseldorfferatelierets vilde Cappelens 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 — kanskje 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 Cappelens ikke bare erhvervet sig et europæisk marked, men han var godt på vei til at bli en europæisk berømt maler. Men hans svære fantasivirkosomhed 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 forte 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 Betæneligheder 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 inellem Konst og Natur, hvor begge bliver paa Pladsen.« Derfor råder han ogsaa Nationalgalleriets bestyrelse indtrængende til at kjøbe et par af Fearnleys studier: »Thi her gav han sig selv, som han var og folte Naturen, naar han havde den for sig.«¹⁾

Dahls anden elev, FRICH, havde jo virkelig tag skridtet og slå sig ned i Kristiania, men vel kanske mere bestemt af tillældige ydre omstændigheder end drevet af en naturalists overbevisning. I ethvert fald blev ikke resultatet af Frichs hjemvenden den skjærpelse i naturstudiet, som Dahl habed på hos en hjemmeboende norsk maler. Hjemmefra fulgte han den fremmede modestrom og gik düsseldorfertkunstens veie.

Senere har vi i 1811 set TIDEMAND og i 1818 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 1819 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 altsaa 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 viljelaste og trohjærtede karakterhode.

Og modsatte var de da ogsaa 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 Trippenhuis — 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 folte 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, folte 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 fornoiet med Eckersberg som elev, og det tor 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 teorier for udviklede, 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 gennem 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

HOIFJELD, 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 oved, har været af afgjørende betydning og til største gagn for den yngre norske kunstnerskægt, 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 arbejder 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 Ostland og Vestland, høifjeld og fjord.

I 1846 købte 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 træer 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 virkningsfuldste 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 *Hoifjeldsbillede fra Jotunheimen* (1866), som hænger i Kunstmuseet, forsmår kunstneren enhver skarp kontrast, men når alligevel den imponerende virkning:

Hoit 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 tågeflak. 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 hunder! — 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 penselstroget — ædrueligt, blondt, lidt tyndt og hvidligt i farven.¹⁾

Eckersberg er som hoifjeldsskildrer 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 hoifjelds 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 *nationaldragter*, 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 MØRTEN MÜLLERS ledelse og siden under BERGSLIEN, som fremdeles har sit lille statsbidrag for at holde den oppe.

¹⁾ Rimeligvis er det det samme *Hoifjeldsbillede* af Eckersberg, som JUL. LANGE så på Københavnerudstillingen i 1872 og som han i *Nutidskunst* priser i stærke ord. Det der nævnte årstal 1869 er da en fejl 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 GUEDES 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 BERGLIEN.

Men kunstnerlivet i Düsseldorf lokked ham påny, 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 kanskje 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 düssedorferne.

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 pompos prydvirkning. De er flot og saftig malt med djærvhed i stroget 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 komponist imponerer han.

Man har det indtryk overfor Morten Müllers produktion, at han engang for længe siden øiebliksviis har oplevet naturen stærkt og så siden stykket denne oplevelse ud til mangfoldige billeder.

Han har engang med fryd og med megen opmærksomhed iagttaa, 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 dyblå kvældshimmel. Dette har han set og gjentaa den vakre effekt i det uendelige i sine billeder.

Han har engang følt sit sind i jag under en uveirshimmel, og han har i tallose 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 arbejdende 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 samarbejdede Morten Müller med TIDEMAND på det bekjendte billede *Sinclairs landing i Rousdalen* (1876), som var en bestilling af senere statsråd Astrup.

Længe for den tid havde han malt de to store billeder, som findes i Kunstmuseet.

Det ældste af dem *Fra Oniequen 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 eienommeligt hoit stæde, 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 iøjefaldende billeder netop i kraft af kompositionens klarhed og energi, med de springende modsætninger mellem den mørke klippekyst, den frådende sø og den høje, fri, stormende himmel. Billedets dygtig malte staffage koncentrerer virkningen. Her ser man en virtuospensel, som ikke noler 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 Lys-holm 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 valor 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 horte 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 prydet 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 *Bantastene 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 *Eusomhed, 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).

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.



ERIK BODOM.

Bergens Billedgalleri eier 3 billeder af Bodom, deriblandt et stort *Høifjeldsbillede* hvori brævand fosser mellem vilde klofter under optrækkende uveir (1862).

Bridgwater-galleriet i London eier hans store billede *Bondhusbræven*.

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 smøroeri som tidlig synes at ha ødelagt hans kunstneriske arbejdsevne. 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 Moridt, 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 dode 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 Moridt, en kloft 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 (1821—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 kunsternatur, 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 arbejder 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 strog, hvor menneskene har bygget sætre og dyrene gir liv. På Stockholmsudstillingen i 1866 havde Wexelsen et af sine større billeder *Hovringsætren*; billedet i Kunstmuseet gir et *Parti fra Næsodden* med hægebirk og blank fjord (1871).

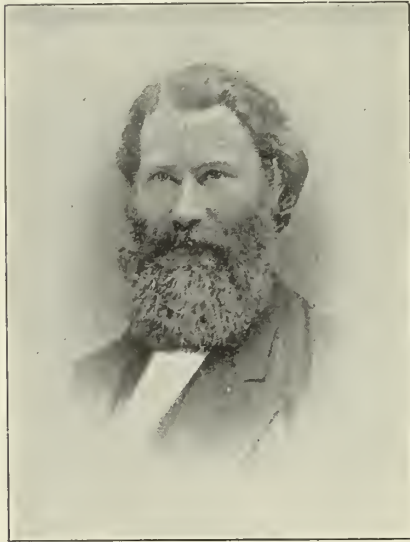
Til den anden, yngre generation af düsseldorfer-landskabsmalerne hører også SOPHUS JACOBSEN, født i Kristiania 1833. I 1855 kom han med stipendium til Düsseldorf og begyndte at studere under Gude. Ligesom Morten Müller giftede han sig med en tysk dame og folte siden Düsseldorf som sit rette hjem. Sine motiver henter han mest fra Rhineggen, 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 svælgede 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 hoi fjeldsbillede, som TIDEMAND stafferte med renskytter, er afbildet under afsnittet om denne maler; det tilhører nu Goteborgs 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 1881. Dog reiste han meget, gjorde studiereiser i Tyskland og gang på gang i Norge, besøgte England, Holland, Frankrige og Portugal og hentede 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 Kjøbenhavnakademiet 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 sjoen ved vintertid med drivisens flager, diskrete og veltegnede, men blege billeder. Boll døde i Kristiania 1897.

¹⁾ JOH. BOGH, 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 Kjobenhavner-akademiet, før han blev Gudes elev. Gjerne hentede 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 horizonnt 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 GODES 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 noie 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 fæргеpram 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 hjeldeklingende 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 BONNER 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. Bemdringen 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 indenfor hovedstaden kunde nu en norsk kunstner sontenere. 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 arbejde 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 folte 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, omheden mellem mor og barn, brunsten eller naturrædselen under uveir eller dødsfrygten, når de fores til slagting. Det er om, hvorledes en flok kjoer 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 rorer sig, undertiden endogså larmende som i det store *færgebillede*, han havde på udstillingen i Kjobenhavn i 1872, og som JUL. LANGE i sin anmeldelse omtaler med megen honnor.

DYRMALERE.

Med den samme livlighed, men uden indgående karakteristik fortæller han om de rodlivede 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 udstille Askevold *Aften ved en norsk Skovsæter* og *Hjemkomst fra sæteren*, på Kjøbenhavnrudstillingen 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* købte 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 kør* (1866), et tidligt *landskab* uden staffage, en vemodig aftenstemning, samt en frisk og ægte *naturstudie*.

En anden düsseldorfser dyrmaler CHR. AUG. PRINTZ, født på Fredrikshald 1819 og dod i Eidsbjerg 1867, kom til Düsseldorf i 1853. Et billede i Kunstmuseet *Raven i hønsegården* (1860) vidner om et nokså middelmådigt talent.

En tredje, betydeligere norsk dyrmaler, SIEGWALD DAHL, horer ikke til düsseldorferskolen og omtales først i det følgende.



P. N. ARBO

ASGÅRDSREIEN, første udkast.
Eies af brugseier G. Skamarken, Krania.

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 fåt 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 düsseldorfer-skolen bort fra den monumentale kunst og historiemaleri til kabinetsbillede og landskab. Düsseldorferskolen er blandt de tyske kunsthøjskoler landskabsmaleriets fagskole.

Men den væsentligste grund ligger dog i den norske malerkunsts langvarige udlændighed og arbejde 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 tilgængelig naturens karakter og skønhed 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 højere 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 rogstuer og udfoldede 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 arbeidede 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 figurmalerere, 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 falcken«, 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 vejledning. 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 harmløserere og ferskere syn på livet end det, som ytrer sig i Lorchs billeder med titler som *Bedsteinor og barnebarn*, *Skibsgutten som kjærlighedsbud*, *En skibsgut som*

dresserer en hund, Grisefodring ombord o. s. v. I Kunstmuseet findes et billede, som fremstiller *Handelsjoden i lodshytten* bredende ud sine varer for kjøbelystne hollandske fiskerfolk (1863); det pyntelig malte billede hænger der til vidnesbyrd om et uanseeligt 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 horte 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 indtaget 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 korslet* 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 BERGLIEN stået.¹⁾ Som bondegut fra Voss, hvor han blev født i 1827, kom

¹⁾ Smlgn. JOH. BOGHS biografiske data i *Bergens Kunstforening i femti Aar*.



KNUT BERGSLIEN.
Malt af Fr. Kolsto, 1897.
Kunstmuseet i Kristiania.

Bergslien ind til Bergen og lod sig hværve som soldat. I fritiden stræbte han efter indsigt i matematik 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 BIËFVES historiske kjæmpemalerier havde gjort gennem 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 GLAIZE¹⁾, 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 gennem Bergsliens malerstue, og tiltrods for, at han nu i mange år har fort en meget tilbagetrukket og halvglemmt 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, folte sig fra først af tiltrukket af bondeskildringen i TIDEMANDS art. Særlig til Kristiania kunstforening, hvis udlodninger han årstot fra 1856 til 1872 forsyned med figurbilleder, har han malt *rogstuer*, *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 gennem 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 kauske har virket på ham gennem sin realistiske malemåde.

fjeld fører Håkon Håkonson 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 *Skilobere*, to ornejægere med sit bytte på ryggen i susende fart nedover sneklædte heier, så de brede ornevinger 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 Bergslisens kunst, stift og åndløst og behæftet med tekniske skrøbeligheder.

Bergslisn 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, Ashjórnsen, Eilert Sundt*). Mange af disse billeder er vel flygtige og løse arbejder, 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 Bergslisens 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 gennem denne lille portrætstudie, mens dog billeder af ham har fåt plads i Hamburgs og Hannovers offentlige malerisamlinger.



P. N. ARBO.

Allerede BERGSLIEN var ikke udelt en lærling af Düsseldorf. End mindre var ARBO det. Düsseldorfpræget er hos denne maler gavnlign neutraliseret gennem påvirkning andensteds fra, særlig gennem læreårene i Paris. — PETER NICOLAI ARBO er født på Gulskogen ved Drammen 18de juni 1831. Den unge mand havde aflagt et par universitetsksaminer og stod på et bredere dannelsesgrundlag end de fleste norske malere, da han i 1851 drog til Kjobenhavn 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 HÜNTEK. 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 liebhæberi, *hesten*.

Første gang han udstilte, i 1855, var det et lidet billede med et par *born i det frie*, men allerede året efter præsterte han et billede med *ryttere fra trediveårskrigen* i smag med HÜNTENS og CAMPIAUSENS 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 byttede 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 behøvede 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 indkøbt 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 flage. 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 gang 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 — *Asgårdsrei* (1872). Billedet var udstillet på den skandinaviske kunstudstilling i Kjøbenhavn 1872 og blev der indkøbt 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 Fodfæste.*

*Det gaar over Dal over Vang og Hej,
gjennem Mulm og Vejr, de ændse det ej.
Vandreren kaster sig rød paa Vejen.
Hør hvilket Gny — det er Asgaardsrejen.*

I tilknytning til disse linjer illustrerer billedet det gamle sagn om Thors vilde jagt, som raser gennem 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 vrimglende 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 vrimglende 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 horer 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 minutiose 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 måske interessantere end det store billede i Kunstmuseet, som i ethvert fald vil holde enhver besogende 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 nogne. 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 horer 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 hoiere 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 hore hjemme snart sagt i et hvilket som helst folks sagnkreds, — så lidet norsk er der ved disse nogne valkyrier, denne Gambrinus-agtige Thor og endog ved det landskab, hvorover den vilde jagt stormer frem.

I 1877—78 udforte 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 trediveårskrigen eller rococotidens kostume, billeder som viser smag og teknisk dygtighed.

Siden 1875 var Arbo medlem af Nationalgalleriets styre og Kunst- og håndværksskolens 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 interiorer snart fra Düsseldorfs kirker som *det indre af Lambertskirken*, 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 interiorer, så hans billeder fra nu af oftest er at regne for figurbilleder, altid klædt i en svunden tids kostume.

Lerche horer til den klasse af malere, som er vel så meget antikvarer som kunstnere, som omgir sig med et *brique-à-brique* af gammelt bohøve, gamle dragter og rariteter, og som i sine billeder ved at arrangere en eller anden anekdotisk situation, der gir anledning til at udfolde disse samlergenstande, som udgjør deres liebhæveri. 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 *munkerbilleder* 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 penselarbejde, som alene kan gi den slags kunst større værd. Et mere fordringsfuldt oie vil ikke finde synderlig charme i den jævnt respektable udførelse af Lerches billeder.

Et af Lerches større og mere betydelige arbeider fra 80'årene 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 80'årene 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 smausede 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 düsseldorfferskolen optrådte i 60'årene også den bekjendte arkitekt A. F. VON HANNO. Han var født i Hamburg 1826, kom til Kristiania i 1850 og døde der 1882. Som arkitekturmaler flest betjente også von Hanno sig fortrinsvis af akvareltekniken; sine motiver hentede han oftest fra gamle tyske byers smug og veiter. —

Af andre düsseldorffer-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 direktionensværelse i Kristiania.



SIEGWALD DAHL

ABESELKAB, 1869.
Consul Sommerschild 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 BOE og marinemaleren BENNETTER udmærked sig hver på sit område som fremtrædende specialister i den tids kunsthiv.

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 nodig vil dog den norske kunsthistorie gi slip på den flinke og sympathiske kunstner, som var eneste son af vor malerkunsts grundlægger, J. C. DAHL, og som ved flere leiligheder, sidst gennem sit testamente, har lagt for dagen, at han folte 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 gjennom 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, kjøer 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 KÖBKE. 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 GÖRBITZ, afbildet her, side 58.

²⁾ JONAN 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 1815 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 *dru eklase*, som blev kjøbt af den franske stat, og hvor han forøvrigt blev boende en årrække og malte sine bedste ting. En oiesygdøm 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 *Fuglebjerget*, 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.

Boes flittig og samvittighedsfuldt udforte 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 oiesvagheden at ha havt eftervirkninger for hans kunst, som i senere år gik meget tilbage. Dog må Boes evne ikke bedømmes efter den grelt rode 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 Oscarshall 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 PRAILS »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 BOGH 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 gennem en næsten 30-årig utrættelig virksomhed.«

Helt udenfor den tyske skole står også marinemaleren JOHAN JACOB BENNETTER. Han er født i Kristiania 1822, før 15 år tilsjøs, for 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 formåede at bringe den grundige Bennetter på afveje. 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 købte 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 fartøj på første plan i vending, andre skibe i baggrunden* (1868). I Kunstmuseet har Bennetter et anseligt og solid gennemarbejdet 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 kanoernes 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 titlen *Den flyvende Hollænder* (1892).

Bennetter bodde mange år i Paris. Men i 1880 vendte han hjem og indrettede sig på Sole ved Stavanger et atelier i en gammel kirkeruin fra middelalderen. Her levede han i tilbagetrukkethed og i beskedne kår, indtil døden for nogle måneder siden (1904) friede ham ud fra en tid, hvori han sikkert ikke længere følte sig hjemme.

Af det kuld norske malere, som i begyndelsen af 60'årene 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 düsseldorfser-idealisme.

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, kjø 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 BIEFVES historiske paradebilleder er nu knapt istand til at fængsle en kunstsøgende gallerigjæst et kort øieblik. Theatergarderobe og regisorkunster 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 tamme eklekticisme dyrkedes.

Aldeles som 40 år senere impressionisternes »klattemaleri« ophidsede gemytterne, var det også her penseleus 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 farveloshed. 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 CORNELIUS 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 tronfrasingelse* målte tyve fod i bredden. Et oljemaleri af de dimensioner var vel egnet til at sætte et

kabinetstykke-publikum, som det fra Düsseldorf 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 gøres!

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 slået 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 måske 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 skjøjte de, at her var ingen tid at spille. 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 tegnemaner 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 Düsseldorf's 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 60'årene, 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 kraftfornylse, som genremaleriet fik gennem 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 storst 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 maleroie. 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 gulddramme, 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 Schwarzwaldbonder 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 iagttageroie, og hans omsorgsfulde, sobre malemåde holder mangan 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 folkelivskildrer 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 voget at betræde det, som ligger på den anden side af tærskelen. Til det naturalistiske valormaleri 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 düsseldorffer-

skolen, 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 Kjøbenhavn-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 erhvervede sig dansk indfødsret. I nittiårene flyttede han hjem til Norge, slog sig ned i Valle i Sætersdalen, hvor han byggede 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 døtre*, 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 langleik 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 *Hjemsoegelsen*. 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 arbeider¹⁾ 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 Skavlau, Krania.

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 dommer 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 horer 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 kjolig 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 noiagtighed. En så stor objektivitet må nødvendigvis besvære også det kunstneriske håndlag.

Men Sundt-Hansen har forud for Tidemand psykologisk 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 oiensynlig

¹⁾ JUL. LANGE, Norsk, svensk, dansk Figurmaleri, *Tilskueren* 1892, aftrykt i Udvalgte Skrifter, Kbh. 1903. I, s. 221.



CARL SUNDT-HANSEN

I LENSMANDSARRESTEN 1875.
Kunstmuseet i Kristiania.

studeret Dow og MERIS, og hans diskrete farve rober, 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 kjoelig soberhed, som virker vederkvægende ovenpå düsseldorfskolenes varmt saucedede 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 gennemgående præg af stillfærdig, tilbagetrængt melankoli, et alvor uden pathos og uden sentimentalitet. Oftere beskæftiger 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 *bonddefisker*, som mens han resigneret venter på fangst, hensynker i tunge grublerier, *hjem søgelsen*, 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 oine — 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 oiet, ligesom stængende for tårerne.

Men som den ubonhørlige gjengjældelses legemliggjorelse, 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 hjærtgribende 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 overvættets 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 tyskerne's 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, gennemkomponerede og gennemreflekterede, uangribelig veltegnede og ufattelig glatmalede kunstværk fremkom på kunstnerne's 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 genganger 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 hælde 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 selvfornyeelse. Munthes

raffinerede billeder fik med årene et præg af manér, 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 hentede 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 Düsseldorf-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.

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 oine 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 folte 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 — gjennom 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 flod 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 kunstverdier 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 slovt 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 floilstone 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 træer 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 vanesynt 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

KLAVERVIRTUOSEN.



LUDV. MUNTHE

TYSK HØSTLANDSKAB 1882.
Kunstmuseet i Kristiania.

med al rigdommen af milde og lunkne toner i gråt. Eller også vinterskumringen på sletten med dosig 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 bronze, 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 oieblikkelig, og de ubehagelige sammenstillinger berører ham lige umiddelbart frastodende 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 Muntlie 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 opnåede at stå i. Det tyske publikum var ikke godt nok, ikke kræsent nok for

hans raffinerede 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 gode billeder er af den bedste norske kunst. Især kanske, når han henter motiv fra Norge — hvad han langtfra altid gjorde. I hans mest gennemarbejdede 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 skjænkede 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 sø — 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 hosthimmel, som er sværtet af sotede skyer. Brunviolet er marken, falmet det grønne, hostbrune eketrær og afbladede birker filtrer sig til et uredigt kvas. Længst fremme er der en surnet dam, hvori dette spiller sig. En rod troie er der også, og glør i et doende bål langt inde i billedets mørke tone. Foran kostede træer stiger rogen trægt mod vædetunge skyer.

En mere sluttet billedvirkning er knapt nådd i norsk maleri.

Endnu et tredje billede af Ludv. Munthe har Kunstmuseet fornylig erhvervet, rigtignok en erhvervelse 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 hoie melankolske hængebirke forener med sit milde gule løv. Luftens solv, 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 farvelegi 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 kunstnerskægt, 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 80'erne 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 oine repræsenterede reaktionen mod denne strømning. Disse kunstnere kan ikke her bli gjenstand for nogen indgående omtale. Thi i virkeligheden var det en ganske god 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 sytti'erne.

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 næst 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 farvellækker, hviler gjerne midnatsolens magiske brandlys. Ofte lar maleren en jægts barkede seil stikke af mod den sorte flade, eller han lar en fjorddamper gjennemføre 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 vejledning 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 opgitt at søge de stævner, hvor kunst kappes med kunst, og arbeider nu bare rent forretningsmæssig for kunsthandelen. Sin motivkreds har han fra for, hentet fra granskogen i hostlåge 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 tilbake 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 virtuos-talent, *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 ansvarfølelse blev snarere opmuntret end modarbeidet. Det var et dårligt publikum for kunst, det norske i syttiårene og de første ottiår. Det var bl. a. odelagt ved import af slet tysk düsseldorferkunst, som kunstforeningerne spredte ved sine udlodninger.

— En vakker kunstnerbane kunde man ha ventet af ANDR. DISEN med hans udmerkede begavelse. Han er født på Modum i 1844, var først nokså længe ECKERSBERGS elev i Kristiania og drog i 1871 med offentlig stipendium til Karlsruhe for at bli elev af GUDÉ. Det er let forståeligt, at Gude kunde vælge netop ham til at hjelpe sig med undervisningsarbeidet, så god og sikker tegner, som han var, og så nær som han slutted sig til Gudes kunst, særlig som hoifjeldsmaler. 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 *hoifjeldsbillede*, som godseier Sissenér har testamenteret til Trondhjems kunstforening. Der er kanskje 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 ægttere 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 ødselige og forladte. Fra Eckersberg og fra Gude adskiller Disen sig gjerne ved en knap-

pere 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, gjennebrudsmand 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 levebrodsproduktion — 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 dommes, 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 gloder bag skyer over blanke døninger, 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 GODES 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 stævrende ud af havnens mylder og disige luft. Et andet lignende, meget stort billede fra *Antverpens 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 Luxembourgsmuseet og forskjellige franske provinsgallerier. I Bergen har han et billede fra *Maasfloden ved Dortrecht* og et fra *Antverpens havn* med byen og katedralen i baggrunden, set på en disig høstmorgen (1897).

En frisk og vakker begavelse eied en anden af GODES 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 købmands 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 samlede 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 akvareلمانèr, 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 afstreift 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 arbejder 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 tort, men sirlig malte billeder henter gjerne motiv fra fjordene med de høie fjeld omkring som *Hjørungavåg*, der fra Kjøbenhavn-udstillingen 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 hostudstilling, 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 Eckersberg-elev. 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 »kunsthändlermalernes« rækker, hvor han dog har vidst at bevare en vis distingeret sky for de stærke, men letkjøbte effekter. Blandt den store mængde større og mindre billeder fra hans hånd falder det vanskeligt at fræmhæve noget enkelt, såmeget mere som han hidtil ikke er repræsenteret i de offentlige samlinger.

En trofast Gudeelev og en dygtig efterfølger af sin mester på sjømaleriets område er endelig C. W. BARTH (f. i Krania 1817). 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 ploiet 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 gennem 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 DAMM 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 $\frac{1}{4}$ 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 gennemlevet 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 op-
 rigtige 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 hjærtvindende 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 Niensens kunst er i meget forskjellig fra hans lærer Gudes, som det ligger nær at sammenligne med. Langt fra så omfattende, langt fra så fri og harmonirig, virker den ægtre 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 Niensens. 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 hjerter, ja at de formår at rivalisere med det store bedårertalent.

Det er først og fremst *fjorden* der sør og vest, han, skippersønnen fra Mandal, kjenner 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. *Opryggede 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 arbejder sig op over de røde stenåser og nattekjøligheden viger med de kolde skygger.

Siden Amaldus Nielsen i 1883 havde sin første studieustilling på den anden høststudstilling i »Handelsstanden«, har han med seig energi arbejdet videre i det samme spor. Følger man hans studiekunst i den kronologiske rækkefølge, fra 1862 til 1904, som man nylig på en separatudstilling har haft anledning til at gjøre det, vil man kunne iagttå, hvorledes han fra de mørke og ubestemte farvetoner har arbejdet sig fremover til større lyskraft, større friskhed og djærvhed i farven. Hans studier fra *Terøen* i Bergensstift (1897) med den knaldblå fjord, som under godveirslæst 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 Ostoen* (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 sving 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 farveharmonie. (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 *Røkefjord*, som hænger i Kunstmuseet, denne næsten sonlig omme og sandfærdige skildring af en fattig fjordkrog der sor, hvor han er kommen fra, omgitt 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 Niensens 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 Karlsruhe. 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, horte til et ældre slægtled, og hans produktion viser i sin sammenhæng, at han hører en overgangstid til. Men den kunstneriske overhevisning, Collett gennem 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 landskaphets 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.

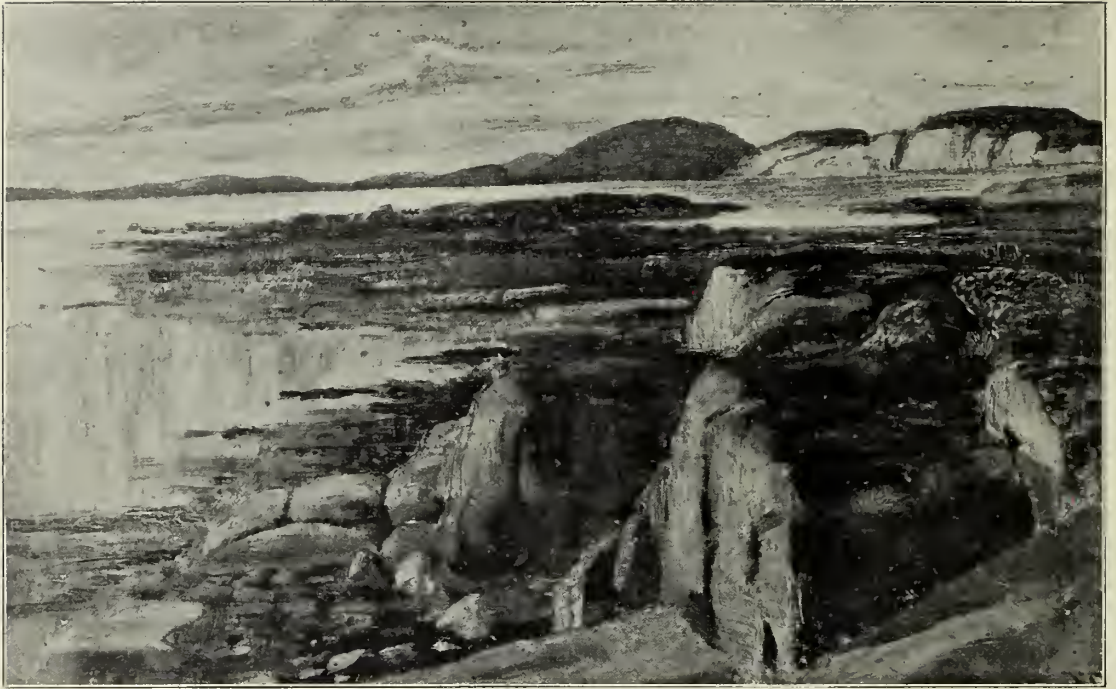
Colletts tyske studietid var en famlende udvikling for koncentrationen, som kom med de stærke indtryk fra fransk naturalisme. Han, som i sin studietid komponerte sine billeder som de andre, blev efter hjemkomsten til Norge en lidenskabelig tilhænger af »studiet i marken«. Det er hetegnende for Collett, at han, før at trodse de dermed forhindne 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 kanskje Colletts snemilleder se noget farveløse ud. Han undgår de lette effekter, som nås ved at stille sterke 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 gennem 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 valøerne i hver farve. Der er træ i hans træer, sne i hans sne. Blød nyfaldsne, fast skarresne, kram sne og vårholke.

OPLANDS-VINTER.



FREDRIK COLLETT

AFTENSTEMNING FRA MESNA, (1893).
Trondhjems Galleri.

Stofflighed 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 overdri- velse, 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 vestlænderne 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 særtpe.

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 suemasser 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 nolen 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 for 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 stromhvirvler 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 representant 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 udlob* (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 rytmiske 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 GODES og RIEFSTAHL'S i Karlsruhe. I 1872 gik han over til Münchener-akademiet, hvor han studerte i 4 år, først under PILORYS 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 utviklingsgang været en rastlos søgen, en udvikling i bratte vendinger og spring.

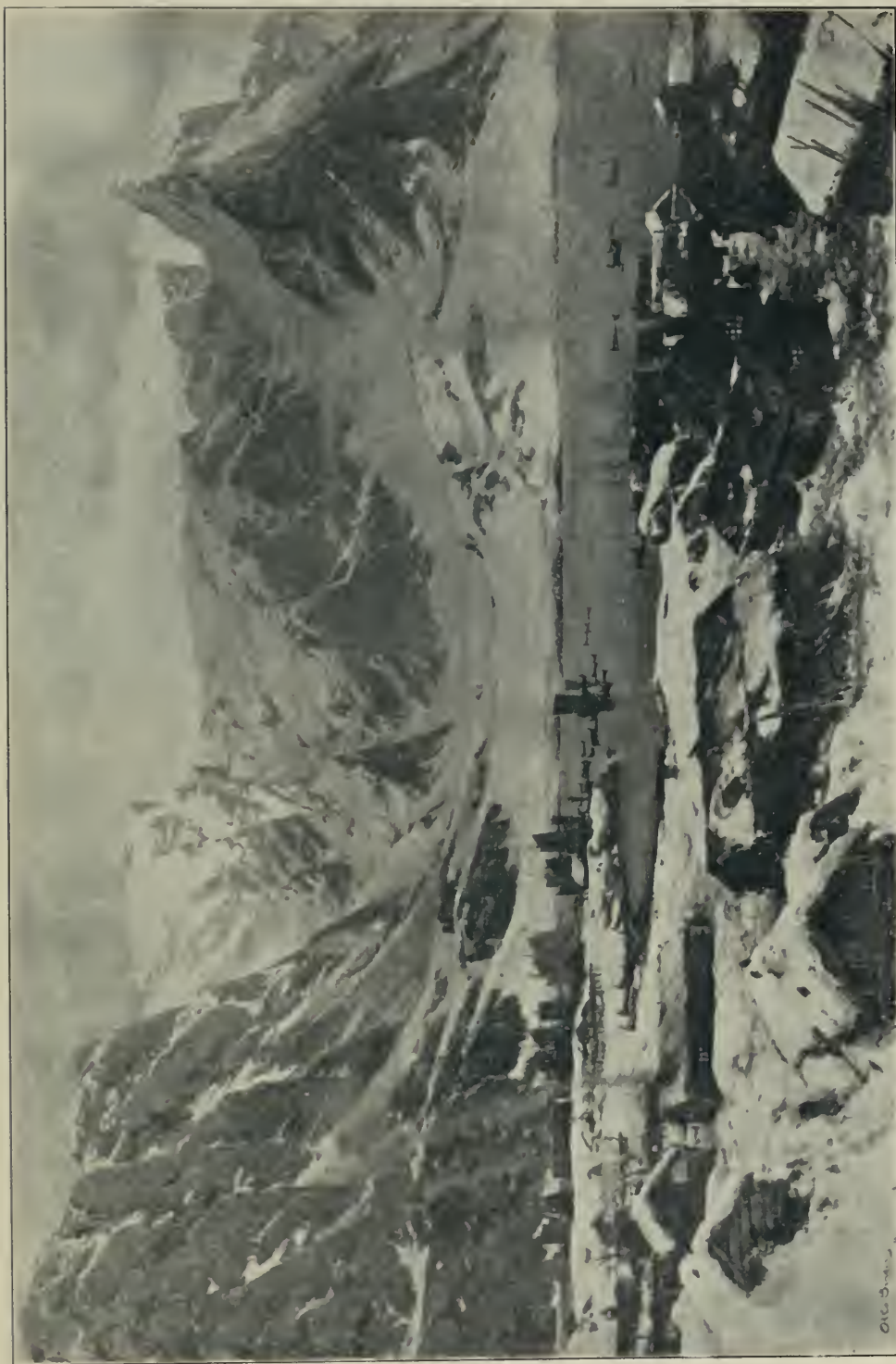
Noget af det første, han udstilte, var et bilde, som hed *Brændinger*, og som loved en ny norsk fremstiller af sjø og hav. Men ikke længe efter fremstiller den samme kunstner sig som figurmaler, folkelivsmaler, ja endogså historiemaler i billeder som *Strid på tunet i et bondebryllup* og *Ruth, som sanker aks på ageren* (1875). I et senere større billede *Havfruen* er der BÖCKLIN'ske påvirkninger at spore, hvorimod han i det billede, som han udstilte på verdensutstillingen i Paris i 1878, »*Perdu*« eller *Strandbasker*, 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 kanskje det store og pompøse

landskab fra *Reine i Lofoten* (sig. München 1883) med de sneklædte kjæmpefjeld og vinterfiskets brogede flåde vrirlende 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 uafslædig 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 forskellige 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, ubearbejdet. 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, voksede der en besynderlig vreden og egen-sindig 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 røkkes. 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.



Menzel

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 ytrer sig som arbejdskraft, og denne energi slipper aldrig fra kløgtens tøiler. Der står skræk og beundring af, hvor Menzel kan arbejde. Hans billeder er formuer af opstabilede 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 arbejdskraft 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 måske 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 *Floïtekoncerten* være for en menneskeslægt, der kanske bare dunkelt mindes »den store Fritz«, som laved Preussen? Allerede nu er *Floïtekoncerten* en koloristisk banalitet, rødgul som en blodapelsin, og *Tafelrunden* et sirlig penslet genrebillede med parykherrer under en glaslysekroner. 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 gennem tiderne — *Jeruvalseværket*. Da dette mærkelige billede blev udstillet i Berlin i 1875, blev det respektfuldt hilset som et mesterværk og indkøbt 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 æstetiske 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 omgør ham, og remmer og jernstænger glider uophorlig gennem rummet i horizontal eller vertikal retning. Et gløys og en sviende hede står imøde fra en nægtig 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 skjodeskind. Vi står i en fabrik for tilvirkning af jernbaneskiner. Øieblikket er spændende, da kjæmpetænger åhner 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 kroppe lyser gennem mørket, et skifte arbejdere, 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 fabriktrel 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 æstetisk pjank forstumme. Vrovlet 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 gennem

følgende *Olav den Helliges saga*, at Egedius har leveret tegninger sammen med de andre, ligesom han alene havde overtaget *Magnus den Godes saga*, da han blev syg. I enkelte tegninger merker man jo, at det er en ung mand, som har tegnet dem, og stilen er ikke færdig. Men forbausende fort når han sikkerhed i at udtrykke sig og fasthed og kraft i stregen. De bedste af Egedius' tegninger overtræffes ikke af nogen i hele bogen. Han forbinder i dem på en mærkelig måde fortrinene ved WERENSKIOLDS og MUNTHES illustrationer, er mere dekorativ end den første, mere romantiker og mere inderlig end den sidste. Der er vildskab og uhygge over *Sigvalde Jarls tofte ved drikkebordet* og over de bundne *Seidmænd*, som drukner i flo-vandet (side 389). Der er psykologisk finhed og levende fortælling i tegninger som *Kong Olav overtaler Hårek* eller de rådslående *Oplandske konger* eller *Sveakongens rådgivere*. Der er personlig følelse i billederne af den blinde *kong Rørek og Svein* eller af *Olav med sine halvbrødre*. Der er dekorativ storhed og sagastemming over skildringerne af *Tinget på Hundtorp* eller *Bondernes hær* eller *Slaget på Lyrskog hede*. Men skjønnest af alle tegninger er dog den melodiske skildring af stemningen før slaget på Stiklestad, der kongens hjemvendte hær mænd vanker om i den klare kvæld... »Og på hver sti drev der folk«. En ung og lyrisk MANTEGNA kunde ha tegnet den!



EGEDIUS

På hver sti drev der folk (Snorre).



HARALD SOHLBERG

NAT (Boros 1902—03).
Trondhjems galleri.

HARALD SOHLBERG er født i Kristiania 29. november 1869, og her er han vokset op nede i den gamle Vognmandsgade med forfaldne små maleriske rønner for øie, men selv kom han fra et velhavende borgerhjem. En grundig, flerårig tegneundervisning på Kunst- og Håndværk-skolen regner han selv for den vigtigste uddannelse, han har havt. Her fik hans kunst den faste bygning og det strengt tegnende præg, som den siden har bevaret. Hans senere læremestere har været nokså tilfældige og har ikke grebet synderlig ind i hans udvikling. I guttedagene var han en dristig og egenrådig krabat; efter en kapsvømming under vandet havde han pådraget sig en stærk hovedpine og måtte bo på landet et års tid, og således kom han til at bli SVEN JØRGENSENS elev i Slagen. Werenskiold havde anbefalet denne kunstner som en dygtig tegner, hvilket han også var. Men for Sohlberg gik det snart op, hvor ganske forskjellig de to opfattede natur og mennesker, og han forsøgte da at unddrage sig sin lærers påvirkning, rømte tilskogs og gjemte sig bort med sit arbejde.

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 fuldbrogt 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 hvilken som helst 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 gennemgående tone. Indenfor rammens firkant er der her en enhed i rum under en enhed af lys, en skala af skygger og halvskygger og fremspringende hoidelys. Og tingene er malt med stoffligheden for øie. Der er måske ikke meget af sjæl og følelse i billedet, men der er silke som er silke og floil som er floil, 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 nitende 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 naivitets selvfølgelighed som østerrigeren HANS MAKART, Pilotys berømteste elev.

Var Pilotys kunst med hensyn på åndsindhold trivial 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 entusiast silke og floil, kvindekjød og meloner, roser og skyer, amoriner og solvkander omhinanden i et væltende kaos af farver. Og vel at mærke, han malte det ikke som den store stillehensmaler, der med hele sin sjæl tilhæder naturen i stoffet og derfor, når han med opbydelse af al sin iagttagelsesevne maler stoffet, da maler sin sjæl gennem 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 symbolisk. Han er malerkunstens »forlorne søn«, som i afsindig forfængelighed oder sin evne. Derfor var hans succes så enorm og hans eftermæle så slet. Som alle ødeland samlede han hoben om sig, og hans korte kunstnerliv var en eneste triumf. Han, den fattige vagtmesterson fra et slot i Salzburg, levede i Wien som en fyrstelig magnat, omgitt 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 hare i malerkunsten, at hans pragtglæde manifesterede sig. Makart er den eneste kunstner i det 19de århundrede, hvis navn er blit klæbende ved en industriel hlomstring. »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 stillehægelse, som er noie 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 los i tysk malerkunst. Da de havde raset en stund, blev det nødvendigt at binde dem. Og det skede påny gennem 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 losagtig, efter ham og Piloty kom der kunstnere, som tegnede, 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, imitator tilbøieligheden, 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, varmlodige Abundantia-maler og den superintelligente analyserende psykolog, som blev BISMARCKS og MOLTKEs, DÖLLINGERS og LEO XIII's maler.

Af alle det 19de århundredes eklektiker-malere 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 sølvtoner af VELASQUEZ, lærte kjødfarvens brilliance af RUBENS og clairobscurer 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 gennem 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 bredbrøttet opkræmmede 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 bagfor denne koldblodige imitator-kunst. Det er ikke bare gennem sine modeller, at denne de store mænds kontrafeist i det 19de årh. vil bevare sit kunstnernavn. Ganske vist samled han på »store« modeller, som en anden samler på autografer. Men bagfor snobberiet og

¹⁾ Sammenhængen blir navnlig tydelig gennem mellemløbet 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 foler 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, IBSSEN, BRANDES. Med lidenskab har Lenbach elsket de store mænd, elsket ånd, klogt, vilje, stolthed, sjælsadel. Selv var han herskesyg, men han tilbad »herretypen«. Når man står overfor hans ypperste mandportrætter (kvinder malte han som en nar!) foler 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 gøre ham varm. Se på hans bedste ting og dom 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 indtaget 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 sogte holdepunkt i de »gamles« forbillede, at han fortjener sin plads i denne oversigt over münchener-skolens udvikling i moderne og naturalistisk retning. Med al sin gammelmesterstil var nemlig også Lenbach naturalist i forhold til den ældre tyske portrætkunst, som den sodladne 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 portrættere 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 gennem et intenst studium af fortidens mestere.

Ikke mindst gjælder dette den kunstner, som blev den anerkjendte forer 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 hæbdigt og hyggeligt »lommeformat« i forhold til den andens evindelige »folio«. Der hvor Piloty deklamerer med drævende pathos, slynger den anden ud en droi 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 osterriigske skrivere ud af vinduet på slottet i Prag. Ham morer det at vise helten Tilly, som han dukker nakke for det drævende slag, og skriverne, som de dratter gennem luften med sine fjærpenne og folianter og kommer til bevidsthed igjen på en gjodsel-dynge.

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 stratenroveren 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 landveispak fra det 17de århundrede. Dem omgås han i sin kunst. Honsetyve og landveisrøvere, sviregaster og bondefangere, forsorne landseknægter i medtagne pludderhoser og lortede kravestøvler, snart i baghold, snart i kro. Et lurvet kompani, men i godt humor, 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 humor, 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 asfåltfarve, snart kraftig markerende med pastost bensort eller kasselerbrunt, snart livende op med lyse reflekser og glanslys. Det er en teknik, som kjenner 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 »solytone«, så spillevende er de i streg og strog. 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 WOUVERMANN, 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 PETERSEN, HEYERDAHL)¹⁾ og tyske kunstnere og kritikere kan stadfæste hans kunstneriske alvor og store lærerbegavelse. »Han opnåede 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 opnået. Akter og studier blev her udført overordentlig vakkert og fornemt, så Löfftz' elevudstillinger lignede sande kunststudstillinger.«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 münchener-skole; men den ene ting må man erkjende, at der for tiden ingensteds i Tyskland biir malt så godt som i München, og denne overlegenhed skylder München DIEZ', LIERS og LÖFFTZ' lærervirksomhed.«³⁾

Med udgangspunkt i Diez-skolen arbejder Löfftz og hans elever sig ved gammel-mestrenes hjælp nærmere ind til naturen, som de opfatter med skjærpet og forfinet formfølelse. Diez' form var for løs, og hans berømte »sølv tone« 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 ægttere 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 renselig linje, en intens modellering under plat, effektløst lys — det er kjendetegn på Löfftzskolen. Slig som HEYERDAHL i ungdomsarbejder modellerer, 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 PETERSEN, men også GERH. MUNTBE tak for gode oplysninger om denne deres læretid i München.

²⁾ J. KRŠNJAVI 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, 1881, 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.

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 indgaaet 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.

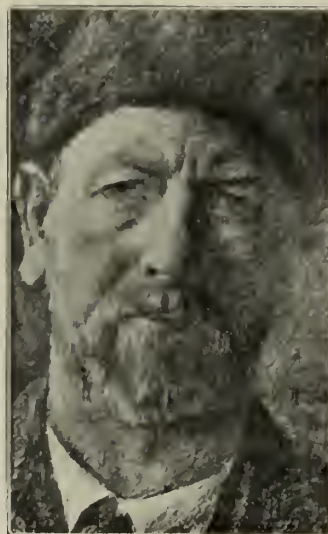
Også hos Leibl kan man iagttage en bevægelse i udviklingen fra den væsentlig malende til den væsentlig tegnende måde. Men denne bevægelse er som en skjøn og rolig synke og hæve mellem to vægtskåler, fyldte til randen med kostbarheder. Og når til syvende og sidst formens vægtskål blir den seirende i hans kunst, føles dette blot som et naturligt og velgjørende udslag af den tyske race, som i øiets kunst altid har udtrykt sit inderste gennem 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 arbejdsfelt 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 kraftfyldte 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 æstetisk vurdering af hans kunsts egenart har MEIER-GRAEFE givet 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 gengæld



WILHELM LEIBL.

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 fåt 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 arbejdere, en gut og en olding, den ene set bagfra, slæbende på en kurv med småhakked 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 foier 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 kulorenes kaleidoskopiske pragt for desto suverænere at tumle med nogle få og mørkladne farver, som den gennem nuance og strog 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 træer på, men denne kolorit gir oiet næring, som var den en ekstrakt af selve jordens safter. Og håndelaget, »stroget«, 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 *Gliederpuppens* 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 farvelunklende billeder; COBOT var repræsenteret bl. a. ved den lille impressionistisk fælde *St. Sebastian*, orientromantikeren DECAMP, dyrmalernes ypperste TROYON og »kjælderlysets« mester RIBOT, hvis effektstærke realisme minder om de gamle spaniere — alle disse var godt repræsenterede. 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 brunoiet med røde læber i sort skjæg kom han larmende gennem Münchens gader, klædt i arbejderbluse og skaffestøvler og med knippel i hånd. Det var som selve socialdemokratiet brød ind og forstyrrede 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 folte en lige uvilkårlig sympathy for den hjørnestærke, fause tysker med det kraftige nævetag og den smidige pensel. Før året var omme, mødtes de igjen i Paris.

Courbets læremestere — alle hans revolutionære teorier 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 strog 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 ungdomsarbejder, særlig i en del bredt malte portrætter, rene mosaiker af farvetoner, hvor dog strogets bredde dækker over nitningen mellem farveslækkerne. 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 detaljdførelse (som i *Kirkebilledet* i Worms). Men altid fins der som et net af linjer i hans kunst, som han stadig er beskæftiget 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 noiagtighed 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 *bondenmaler*, så var det ikke, fordi han måtte ha sig en specialitet, han som de andre »genremalere«. Det var ikke for at fremstille »folketyper« og »folkeliiv«. 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 hjerne end malertanker. Når Leibl maler en bayersk bondepiges spidspullede, snoromvundne hat og blommede torklæ, 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 maleroie i dette ene, enkelte tilfælde.

Han vil ingenting fortælle med sin kunst, han vil ikke more med vid og humor, ikke røre med folsomhed, ikke fængsle med åndrigthed. 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 bonder, — 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 oie, 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 sogte 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 gennem 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 tillorladelige, 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 skrone uden hold i livet. Det rare er bare, at ikke alle skjønner, at det er skrone, men lar sig forlede til at tro, at det er tyrolerliv.

væsen og klikkeberømmelse var ham forhadet. Også den planmæssige modarbejdelse 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 selvberørende mesterværker kunde vokse langsomt frem.

På en reise til Würzburg, hvor han søgte læge for sit syge hjerte, døde Leibl den 4de december 1900 i sit syv og fentiende 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; gennem vinduet ser man endda et stykke af Ammersee.«

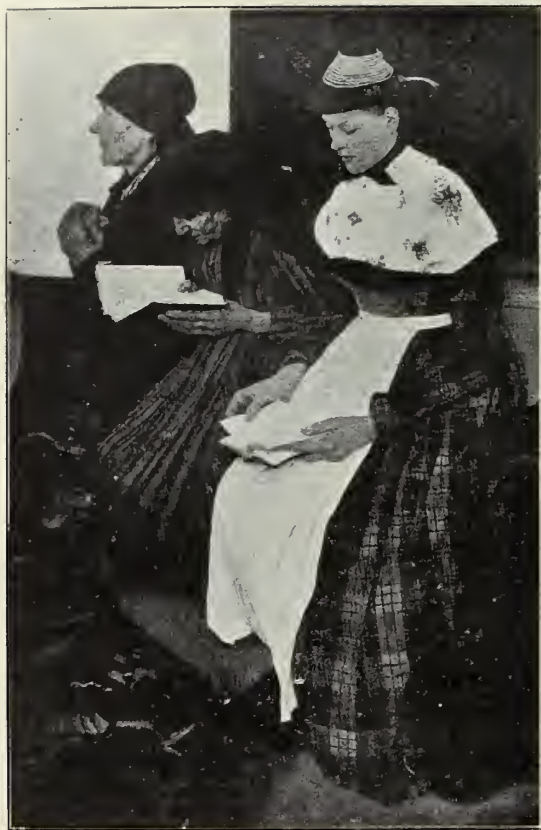
Det er en tysk maler, som skriver dette! Det er en tysk maler, som virkelig har malt et billede, om hvis indhold og tittel han ikke selv ved at gi nøiere besked end, at han formoder, det må dreie sig om det og det! I den grad er billedet et maleri og ikke en novelle! Mens alle andre tyske malere af »Dorfgeschichten« 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



WILH. LEIBL

LANDSBYPOLITIKERNE 1876—77.
Privateie i Berlin.

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 oinene til armen til penselen«. Aldrig har et citat været bragt med større ret end dette ord af LESSING, som MUTHER citerer i anledning af Leibl.¹⁾

Der kunde bygges en hel malerkunstens æstetik 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 $\frac{3}{4}$ enface til ren profil udfolder motivet og gir perspektivisk dybde. Hvorledes de stigende skrålinjer og en række paralleliser 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 skjont i den tredje

¹⁾ *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, II, s. 559.

kvindes ædle, samlede profilvirkning mod den hvide vægflade. Hvorledes de tre forskellige par hænder, de tre forskellige armvinkler, ja selv monstringen 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 anstrengt kjæmpende livsenergi, som strides med opløsningen — af troens forklarede fred og fortrosthed til det, som doden bringer.

Det vilde være smukt og lærerigt at se, hvorledes denne rent formelle analyse af et kunstværk af sig selv fører over på det psykiske område, fordi det psykiske indtryk, som værket gør, 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 gennem 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 nar 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 kunsthiv 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. KRÖHG, der fulgte GUSOW til Berlin, søgte andensteds hen; men den store mængde trak over til München, som nu for anden gang i århundredet havde sin store kunstblomstring.

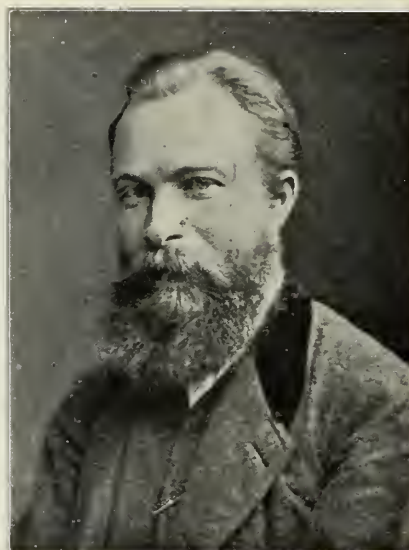
Imidlertid begyndte også Kjøbenhavn-akademiet at trække norske elever til sig. Og selv om Kjøbenhavn ikke i længden formådde af holde de norske malere fast, blev denne by for mange en mellemstation på veien til München.

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 Kjøbenhavn-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 LINDENSCHIMITS atelier.



OLAV RUSTEN 1877.



OTTO SINDING 1877.

I 72 kom OTTO SINDING over fra Karlsruhe, hvor han havde været GODES elev i landskabsklassen og ved siden af nydt RIEFSTAHL'S undervisning i figurklassen. Han kom, lokket af PILOTYS lærery, 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 PETERSEN. 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 THURMANN'S 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 studentereksamen. 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 PETERSEN, 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 GODES elev. Frk. Kielland var vist-

¹⁾ Jeg henholder mig trods PETERSENS egen beskedenhedsprotest til MUNTHE og WERENSKIOLD. Forøvrigt er jeg fremfor nogen anden EILIF PETERSEN 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 gennemgå dette afsnit af bogen for trykningen. Også WERENSKIOLD har beredvillig bistået mig her.

DE NORSKE I MÜNCHEN.



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, modtes oftest.

I 76 kom JAC. GLØERSEN og TH. KITTELSEN direkte fra Kristiania, og omtrent ved den samme tid kom fra Bergen BERNT GRONVOLD, 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. GRONVOLD, 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 brod vel op allerede i 77, men der kom andre isteden. Fra Stockholm kom ENDER, fra Kristiania NILS BERGSLIEN og fra Düsseldorf, senere, SKRAMSTAD.

Allerede hosten 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, dramimenseren 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 rekruteretes 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 hentede. 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 *figurmalerere*, 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 tegnede med en lidenskab for detaljskønhed, som kun HOLBEIN kan opflamme til, mens han som kolorist tillige dyrkede 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 spillede 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.

NATURALISME.



TH. KITTELSEN 1880.



FR. KOLSTO 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, tryk på sin egenart og bestemt på at klare sig med den alene. Og hændte det nogen gang, at han forvildet 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 trykhet, 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. Galleristndierne var dem kjære, men modelstudiet

¹⁾ Det ligger nær at søge grunden til megen feislagen 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 grænse-



GERH. MUNTHE 1877.

uholdbart og udglidende ved grundlaget for den herskende akademiretning. Den PILORY'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 repræsenterede, 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 HEYERDAHL'S *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, for 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 kunst-udstilling 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 münchenere kunstnerverdenen. Naturalismens losen lå uforløst på tungen, det gjaldt bare, at nogen udtalte det. Det gjorde den franske gruppe på udstillingen, og franskmændene blev kraftig sekundet af folk som MENZEL og LIEBERMANN.¹⁾

Rigeligt udlån fra statsamlingerne 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 decenniens franske kunst var der gjort et udvalg, og lige til billeder fra firtiårene var tat med. FONTAINEBLEAUSKOLENS mestere var endogså udstillingens kjerne. 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 landskabkunst fra Fontainebleaumalerens 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 iøjnefaldende repræsentant for friluftsmaleri og naturalisme.²⁾

¹⁾ MENZELS *Jernvalseværk* var udlånt fra galleriet, LIEBERMANN vakte stærk forbittring ved sin radikalt naturalistiske fremstilling af *Jesus i Templet* og havde desuden et par andre billeder *Markarbejderne* 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 kunstdidsskrifter, 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 gitt 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 milieu:

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 dod 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 dod*), BOUGUEREAU (*Venus fødsel*), LEFEBVRE (*Sandheden og Overrasket Diana*), DELAUNAY (*Diana*), HENNER (*Najader*), MOREAU (*Orpheus*) samt ved arbejder 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, nogle kvindelegemer og utoilet 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 repræsenterede 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 dottre*), samt af norske GUDE, LUDV. MUNTHE, NORMANN og flere düsseldorfere.



NORSKE MALERE
OG BILLEDHUGGERE



EDV. MUNCH

SELVPORTRET, lithografi (1895).

JENS THIIIS

NORSKE MALERE
OG BILLEDHUGGERE

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

II

FRANSK MALERKUNST — NORSKE KUNSTFOR-
HOLD — NORSK MALERKUNST I DE SIDSTE 25 ÅR



UDGIVET AF BERGENS KUNSTFORENING

BERGEN
JOHN GRIEGS FORLAG
1907

A/S JOHN GRIEGS BOGTRYKKERI



Cordier
Duranty

Legros
Fantin-Latour

Whistler

Champfleury

Manet

Bracquemond de Balleroy
Baudelaire

FANTIN-LATOURE: Hommage à Delacroix (1863).

Da FANTIN-LATOURE i DELACROIX' dødsår (1863) malte det gruppebillede af kunstnere og forfattere samlet om Delacroix' portræt, som åbner denne oversigt over udviklingen i moderne fransk maleri, pegte han med profetisk klarsyn på det sande udgangspunkt og den væsentlige sammenhæng i denne udvikling.

I nærmeste nærhed af den bortgangne mesters billede stilled han MANET og WHISTLER. Manet var dengang 31 år gammel og havde bare såvidt fulden sit første større arbejde *Frokosten i det grønne*, Whistler havde fyldt de 29 og netop malt sit første større billede *Den hvide pige*. Begge billeder blev vist bort fra salonen og mødtes på den berømte *refuseredes salon* i 1863, hvortil alt, som dengang betød talent og originalitet i Frankriges unge malerkunst, blev forvist. FANTIN selv havde sendt sit deilige *Feeri* (i Saml. Havilard, Paris) og fåt det refuseret; de andre malere og kobberstikkere, som er fremstillet på billedet til Delacroix' ære, havde lidt den samme skjæbne.¹⁾

¹⁾ På denne berømte *Salon des refusés* i 1863 udstille kobberstikkeren *Bracquemond*, malerne *Cals*, *Cazin*, *Chintreuil*, *Fantin-Latour*, *Harpignies*, *Jongkind*, *Legros*, *Manet*, *Pissarro*, *Villon* og *Whistler*. — På Fantins billede er af disse fremstillet *Bracquemond*, *Legros*, *Manet*, *Whistler*, maleren selv, og foruden dem Delacroix' ven og forkjæmper forfatteren *Champfleury*, samt digteren *Baudelaire*, som ligeledes hørte til Delacroix' varmeste beundrere.

Om EUGÈNE DELACROIX (1798—1863), århundredets største gjennembrydende maler-geni, samles denne kreds af selvstændige, som den officielle salon ikke kunde bruge. Og side om side med mesteren, et hode lavere end ham, står de to unge malere, som fremfor andre skulde bli fremtidens bærere, MANET og WHISTLER. Ligesom selvfølgelig og i største naturlighed er de her mødtes i hyldest til *den moderne kolorismes fader*. Ikke som selvforfølgende elever, men som selvbevidste efterfølgere står de der, en på hver side, grundforskjellige af anlæg og temperament, vidunderlig karakterfuldt op-fattet i holdning og udtryk: Whistler poserende og udfordrende med en buket i hånden og blikket vendt mod publikum, Manet jevn og naturlig med et lunt smil og hænderne i bukselommen.¹⁾

I et andet gruppebillede *Atelieret i Batignolles* eller *Hommage à Manet* (i Luxem-bourg) malte Fantin-Latour syv år senere den kreds, som slutted sig om Manet igjen: *Renoir, Bazille, Monet* og *Émile Zola*, Manets uforfærdede forkjæmper. De to billeder taler afgjørende om sammenhængen i moderne fransk malerkunst.

Med Delacroix hænger alt det sammen, som i fransk maleri efter ham betyr farve og strøg og lys. Han forløste farven i malerkunsten og gav den selvstændig materiel eksistens, skabte påny i maleriet stofflighedens skjønhet, *la belle matière*. Han frigjorde penselen og lærte den det brede strøg, *la belle pratique*. Og endelig: han slap lyset ind over den franske malerkunst og brød først vei for den *dekomponerende* teknik, som *impressionismen* og *neo-impressionismen* bygger på. Men først og sidst hævded Delacroix *individualitetens* ret i kunsten overfor alle skoleretninger og dogmer, sprængte maleriets vedtagne snevre emnekreds, gjorde kunsten til en *temperamentssag* og overgav den helt til *fantasien*, som ikke kjender forskjel på godt og ondt og er blind for alle moralbud.²⁾

¹⁾ *Billedstoffet* til denne indledning om fransk malerkunst må suppleres gjennom følgende benyt-tede værker: ROGER MARX' store billedværk *Exposition centennale de l'Art Français 1800—1900*, samme forf.'s uddrag af dette *Études sur l'École Française*; GONSE og LOSTALOT: *Expos. univers. 1889, Les beaux-arts*; MÜLLER: *Gesch. d. Malerei im XIX Jh. I—III* (1893—94) og samme forf.'s lille oversigt *Ein Jahrh. Franz. Malerei* (1901); MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgesch. d. modernen Kunst* (1904) B. III; K. E. SCHMIDT: *Franz. Mal. d. 19. Jh.* (1903); »*Studio's* to specialnummere *Corot and Millet* (1902) og *Daubier and Gavarni* (1904); SENSIER's bog om *Millet*, DURET's monografier over *Manet* (1902) og *Whistler* (1904); v. TSCHUDI's og LIEBERMANN's brochurer om *Manet* og *Degas*, MÜLLER's, MEIER-GRAEFE's og SINGER's småbøger i serien *Die Kunst* om *Millet*, *Manet*, *Whistler*, *Neo-Impressionismen* etc.; J. CARTWRIGHT's artikler om *Millet's* tegninger i *Burlington Magazin* 1904; MAUCLAIR: *L'Impressionisme* (1904); HEILBUTH: *Die Impressionisten* (1903), de illustrerte Salon-kataloger, etc. Desuden forskj. artikler i *Gazette des beaux-arts*, *Revue de l'art ancien et moderne*, *Art Magazine*, *The Studio*, *Kunst u. Künstler*, *Die Kunst für Alle*, *Zeitschr. f. bild. Kunst*, *Kunstchronik*, *Kunstbladet* (1888 og 1898) etc., etc.

²⁾ DELACROIX' geniale og fængslende kunstnerpersonlighed har jeg nærmere behandlet i en særlig studie, som foreligger i manuskript, og hvortil der henvises, når den blir trykt.



EUGÈNE DELACROIX

Selfportrait, 1829.
Louvre Paris.

EUGÈNE DELACROIX.

Fra Delacroix' stolte garde udgår nyt liv til den franske malerkunst.¹⁾

Men Delacroix står ikke alene som »det modernes« gennembrudsmand i fransk maleri. Æren må han i alle fald dele med sin bitreste modstander i livet og i kunsten — JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES. (1780—1867). De to står side om side som grundpillerne for det moderne maleri — Delacroix som farvens og det egentlige penselhåndværks uforlignelige mester, Ingres som formens lidenskabelige forkynder og linjens unærmelige yppersteprest.

Denne kunstner, som i sin levetid stod for den romantiske slægts bevidsthed som indbegrebet af reaktion og temperamentløs akademistil,²⁾ han erkjendes nu villig fra alle hold at ha været en dybt personlig og uafhængig kunstner, hvis indflydelse og betydning i fransk kunst har været af en rækkevidde, som vanskelig kan overskues. Ja, der er ved denne malmfaste personlighed med dens mystiske blanding af kulde og sanselighed, af lidenskab for det exakte og streng idealitet noget uudgrundeligt, som over en hemmelighedsfuld tiltrækning på de forskjelligste sind og retninger. Ingres er i vor tid som et idol, for hvilket de mest modsatte trosbekjendelser bøier knæ.

I Ingres' følge møder vi først en lang række af akademikere, der som skabende kunstnere kan være af mere eller mindre tvilsomt værd, men som dog har havt den betydning, at de har holdt tegningens kunst i agt og ære i den franske skole.

I Ingres' følge, skjønt tiltrukket af Delacroix, møder vi videre en kunstner af ædlest race, den høit begavede, men tidlig døde CHASSERIEAU, hvis værker var den sidste verdensudstillings store åbenbarelse. I Chasserieaus spor lister en eklektiker og mystiker som GUSTAVE MORREAU. Fra Ingres og Chasserieau stammer PUVIS DE CHAVANNES, MAURICE DENIS og alt, hvad der er monumentalmaleri i moderne fransk kunst.



EUG. DELACROIX: Korsfarenes indtog i Konstantinopel (sign. 1840), i Louvre, efter en radering af Bracquemond.

¹⁾ En af Delacroix betydningsfuldeste fortsættere er CÉZANNE. Denne gamle impressionist-maler begyndte som ren Delacroix-elev og har derfra sit maleris vidunderlig fyldige materiale. Hvorledes det unge malende og skrivende Frankrige nu flokkes om denne gamle *indépendant*, som de forguder, derom vidner MAURICE DENIS' billede *Hommage à Cézanne*. Så langt rækker Delacroix!

²⁾ Smlgn. THEO. SILVESTRES frådende karakteristik i hans *Histoire des artistes vivants*. Paris 1857.



INGRES: Madame de Senonnes (1814), Museet i Nantes.

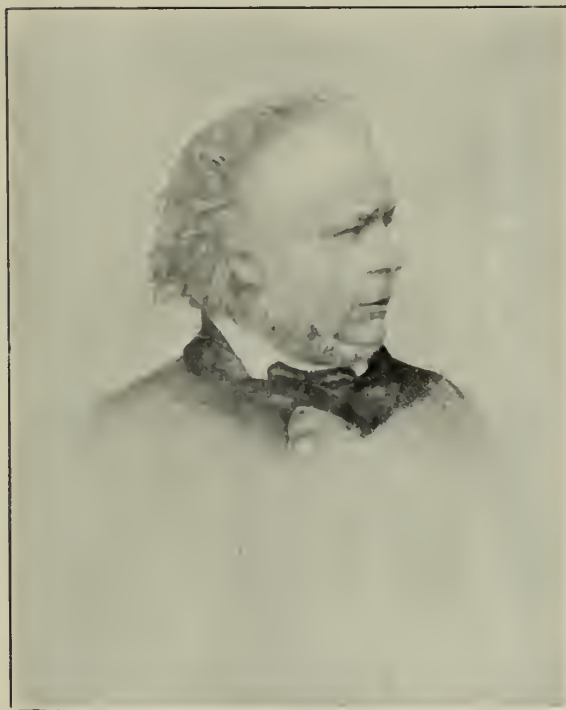
Men heller ikke de kunstnere, som deltog i hyldesten til Delacroix, kan siges at være helt upåvirket af *père* Ingres. FANTIN-LATOURE, som aldrig foragter det gode, hvor han end finder det, om det er hos de gamle venezianere eller hos den franske rococos charmeur eller hos samtidens realister, han har styrket sin sans for klarhed og objektivitet på Ingres' portrætter. Og jeg skulde ta meget fejl, ifald *Olympias* maler, ifald MANET ikke engang havde fulgt med beundring og velbehag det rytmiske omrids af *den store odaliskes* deilige legeme (i Louvre). Hvor meget end RENOIR kan skyldes dels det 18de århundredes malere og dels Delacroix som kolorist, han har dog ikke lukket øie for Ingres' unge pigelegemer, for hans sublime enkelhed i tegningen af dem. Men aller mest overraskende er

det dog i den moderneste af de moderne, den bedskeste af naturalister, den gamle store DEGAS med det ubarmhjærtige øie og den ubønhørlige hånd at finde en kunstner, som i dybeste veneration bøier sig for Ingres og regner ham for sin sande mester og sit udgangspunkt.

Det, som er det moderne element i Ingres' kunst, er hans vidunderlige virkelighedsrespekt, som tiltrods for al skjønhedstræben levendegjør og individualiserer formen i hans kunst. Ingres tilbad formen, dens exakthed og præcision, foragtede alt idémaleri, al malet litteratur, afskyede alt uklart føleri, mistænkte farvemystik og farvelyrik.

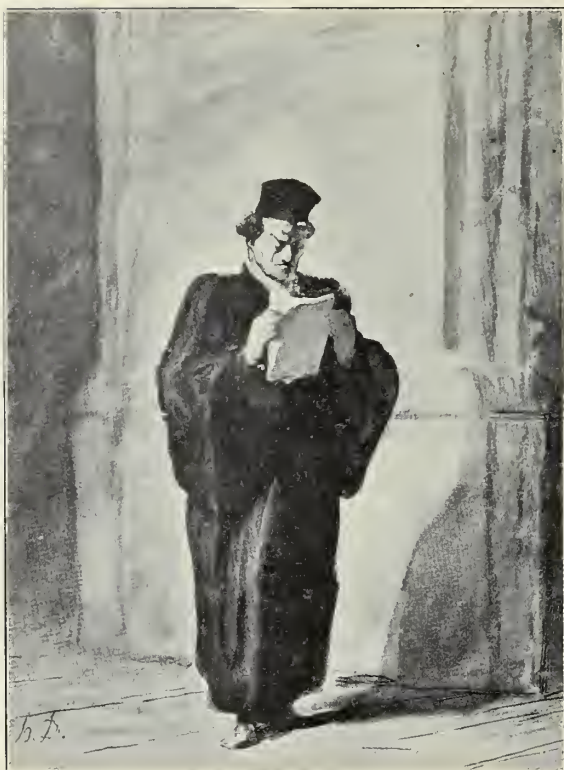
Selv var han overbevist om at være en tro fortsætter af DAVIDS klassicisme, men ikke for intet havde Ingres i sin ungdom været mistænkt for at være en frafalden fra den antike rettroenhed, da han i Italien følte sig tiltrukket af RAFFAEL og GHIRLANDAJO og endnu mindre »klassiske« malere. Med Ingres ophører klassicismen at være schema og bliver ekstrakt af natur. Hans kvindeportrætter har i sin forguderiske følelse for den rent animalske form en individualitet og en sanselig charme, der som kunstværker forlener dem med et evigt liv. På hundredeårsudstillingen i 1900 strålte da også Ingres som en af de klareste og uforgjængeligste stjerner.

HONORÉ DAUMIER (f. i Marseilles 1808, d. i Valmandois 1879) hører ligesom Delacroix til hin vældige »generation af 1830«, som var »undfanget mellem to slag, og hvis indtræden i verden var blit ledsaget af kanontorden«. Også han er udgået fra denne romantiske ungdom, som forekommer os at »ha været yngre end ungdommen ellers er, været rigere, friskere, mere glødende, havt mere salpeter i blodet« (BRANDES). Men i den periode af flauhed og æreløshed, som fulgte efter Napoleon-tidens *gloire*, tog Daumier ikke som Delacroix flugten fra virkeligheden, som var grå og styg, ind i fantasiens og poesiens farverige verden. Han optog kampen med selve usseldommen, og det i forbitret håndgemæng. Daumier hører til de fødte revolutionsmænd, og kanske mere end nogen folketaler har denne karikaturist og døgntegner i tidens revolutionære vittighedsblade bidraget til den sociale revolution i 1848.



HONORÉ DAUMIER.

Tre tusen ni hundrede og otte og femti lithograferede blade (foruden malerier og tegninger) har Daumier ifølge den katalog, som er tat op over hans vældige *oeuvre*, tegnet i sit liv og slængt ud i døgnet gjennom de parisiske vittighedsblade *La Caricature* og *Le Charivari*. Af disse er en meget stor del politisk-polemiske og rettet mod »borgerkongen med pærehodet« *Louis Philippe* og hans korrumperte bourgeoisregimente. Sikkerlig er der meget få af disse blade, som ikke gav gjenklang i folkedybets. Daumier, fjerdestandens første representant i kunsten, hadede inderlig hele det herskende krapyl, som under parlamentarismens maske i hans øine besudlede Frankriges ære. En særlig elsk lagde han på rettens håndhævere, dommerne og advokaterne. Han havde selv engang været i deres klør og været indespærret for en majestætsforbrydersk karikaturtegning. Hans forestillinger om denne stands kynisme og fordærvelse tar i hans kunst fuldkommen gigantiske former (*Une cause célèbre, Après l'audience, Les deux advocats* etc.). En anden klasse mennesker, som han var begjærlig efter at afklæde med sin satire, var *collectionneurerne*, de professionelle og koldsindige kunst-



DAUMIER

FØR RETSMØDET, akvarel.
I privateie, Paris.

samlere, den selvgode og havesyge menneskesort, som i mæcenatens skikkelse nærer sig af talentets blod. Forøvrigt har hans satire ingen grænser, han skåner ingen, som føler sig ovenpå i livet, særlig ikke alderdommen i dens sta og trygge hovmod.

Foruden at være en skjæbnesvanger pamfletist, som var med om at lave en revolution, var Daumier nemlig også en skarp psykolog, en moralfilosof, en sociolog. Paris og pariserne har han tegnet og malt fra tronen til rendestenen. Bourgeoistypen har han halt frem i lyset og trukket op dens træk med karikerende hån. Bondekarakteren har han streift med sit genis hastige tyvelygte. Proletaren har han draget op fra forstadsboulevarden og ind i kunstens tempel, fillet og lusset, forkommen og fortrukket, troskyldig og sorgmodig og fatalistisk som han er.

Daumier er den store *anarkist* i det

19de århundredes kunst. Al slags gjoglere og omstreifere og zigeunere har hans kunst plads for og hjærte for. Alt gadens rak har han samfølelse med.

Det er det, som gør Daumier historisk stor, at han magted at gjenembryde de dæmninger, som skilte kunsten fra det virkelige liv, fra samtiden. Det er det, som gør hans kunst så værdifuld, at han lar dette liv strømme ind over sin produktion. I samme mening som BALZAC er han *den første moderne*.

Ud fra en dyb menneskekundskab løfter sig Daumiers sublimе menneskeforagt. Hans politiske og sociale satire har harm og had smeltet ind i brodden. Men kløver man spottens hårde skal, finder man tidt og ofte medfølelse som kjærne. Al hans bitre spot bunder i en brændende idealisme, en uudryddelig tro på fornyelsen. Derfor tabte han heller ikke modet og holdt harmen varm selv i nederlagenes år i 1871.¹⁾

Daumier hører til de store frelsende kynikers lille familie, som nu og da trær frem i historien og øser sin lud over samfundet og blander sit salt i menneskeheden,

¹⁾ Karikaturstatuetten af Napoleon III »Ratapoil«.

at den ikke må forrådne. Han er en af de vældige negative og aktive ånder, som har røkket ved samfundssoilerne og forskjovet menneskehedens tænkesæt.

Men Daumier er også en kunstner, som gir øiet og ikke bare tanken næring. Selv om få eller ingen i samtiden agtede på ham som maler, var han en stor maler. I sine tegninger, sine udkast, sine små, men yppig hen-smurte oliebilleder.

Daumier er et af disse enorme genier, som eftertiden udgraver stykkevis ligesom en glemt by. Den ene overraskelse afløser den anden, og geniet vokser i omfang.

Det er vor tid, som har opdaget maleren Daumier.¹⁾ En maler som er dramatisk, visuel, med overstrømmende saftig pensel. Som kolorist er han tilbageholden, harmoniserer sine billeder med sort og gråt, snart i en guldtone,

snart i en blytone, spiller ud en rødbrun farveflæk som en triumf, hvor DELACROIX f. eks. ødsler med de mest glødende lakfarver. Men han er ikke smålig med de farver, han har valgt sig. Hans pensel er blød og smidig og bevæger sig i lange slæng, soper det fede stof rigelig hen over billedfladen. Og der ligger det i solide masser og lar sig bage af sollyset og tar imod tidens forædlende patina. Dette generøse maleri er vidunderlig udtryksfuldt og dramatisk. Men det kjender ikke hensyn overfor detaljen. Bevægelsernes helhed og udtryk er alt. Ingen, ikke engang MILLET forenkler så uvorrent plastisk og monumentalt som Daumier. I Bureaus samling i Paris, som er særlig rig på billeder af Daumier, hænger det lille billede *La Laveuse*, stort som denne opslagne bog. Med sin vældige stemmegaffel har Daumier her slået an den tone, som blev grundtonen i Millets kunst. Denne vaskekone og hendes unge, som stiger op trapperne til



DAUMIER: *La Laveuse*, Saml. Bureau, Paris.

¹⁾ Udstillingerne i 1878 (hos Durand Ruel), i 1889 og i 1900 (verdensudstillingerne) og i 1902 (særudstilling i École des Beaux-Arts).

Seine-kaien med sin bylt og tegner sig mørk mod den solbeskinnede flod og baggrund, er bibelsk og heroisk, er vældig enkel og magtfuld som en linje af HOMER.

Og i andre billeder anslår han andre toner, som i fremtiden skulde tone videre. Med akvarellen *Tredjeklasses kupé* (nu i New York) har Daumier sagt realismens første og — vi kan gjerne si — dens sidste ord, så vældigt og dybt er dette syn på virkeligheden. Hans portræt af BERLIOZ (i Versailles) og en impression som *Kobberstiksamlerne* (i engelsk privateie) er billeder, som slår porterne op for COURBET og for MANET. Det her afbildede *Emigranterne* med sit strømmende liv og sit dystre skjæbnepræg eller det grænseløst intense billede fra et småstadstheaters parterre, som heder *Dramael*, er uforglemmelige glimt af livet, set i lyset fra en mægtig opblafrende ånd. Men navnlig i det forunderlig suggestionerende udsnit af folket i lidenskab, som heder *Op-rør i gaden*, er der en næsten visionær impressionisme, en væsentlighed og en pathos som river ganske med, hen over stok og sten, hen over alle tekniske småkrøbeligheder og mangler. Der er i det hele bare to genier i kunsternes historie, som virker på denne hensynsløse måde — BALZAC og MICHELANGELO. Er det ikke som Balzacs blodfulde urkraft brøler en imøde fra den fantastisk brutale tegning *Drikkesangen*? Og er der ikke i Daumiers penneudkast til advokatscenerne noget, som minder slående om Michelangelos tegnestil — den samme dirrende feber i stregen? Ja i hele Daumiers kunstnerværk lever Michelangelo op igjen — hans sublime manierisme, hans *superbitas* i overdrivelsen, hans exalterte ringagt for det normale.



DAUMIER: Emigranterne, Saml. Sarlin, Paris.

JEAN FRANÇOIS MILLET var en bonde, som var kunstner, som selv havde dyrket jorden, som hadede byen, elskede landet og landboen, en maler som et liv igjennem malte de samme ting, som var miskjendt, mens han leved, og forgudet efter sin død.

Han blev født 1. oktbr. 1814 i landsbyen Gréville i den nordligste spids af Normandie nær havet.

Før at fatte, hvad MILLET er i forhold til DAUMIER, far man tænke sig først hensat på tilhorerbænken i *Palais de Justice* og derfra flyttet ud på markerne i Normandie. Man kommer fra et skuespil af menneskelig ynkelighed på begge sider af skranken, som har rodet op i ens dybeste antisociale instinkter, og føler sig pludselig — ombølget af ren frisk luft, overhævet af en himmel, har jorden for sine øine, naken og brun, furet af plojen, og kjender lugten af det, som jorden og jordens er.

Et menneske, som horer denne jord til og er enig med jorden, går der og ploier eller harver eller sår.

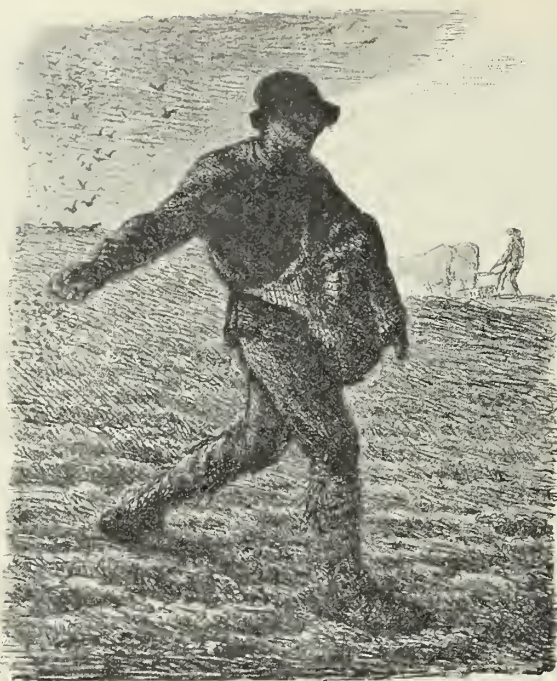
Han er mørk og grov og plump som jordklumpen selv og bevæger sig tungt og seigt som jordsmonnet, når det flytter sig for plogjernet. Men når han tegner sig mod himlens lys, er han vældig som en herre, og når han løfter sin arm eller sin fod, er der al menneskeskægtens mening i ham.

Han er mennesket, som arbejder med den jord, han trær på, og aldrig kan bli fri fra, på en gang dens herre og slave. Han er stor, når han kommer nær, og fiden, når han er langt borte. Han er stærk om morgenen og modig om aftenen, men altid sig selv lig. Når han skridter ud over plogfurerne og slænger sæden i den åbne jord, er han vældig for os, som kommer fra byens stengader og ser ham. Når han i daghældningen ude på sletten står stivlemmet og sløv med krum ryg og uden



J. F. MILLET

Selvportræt, tegning 1847.



MILLET

SÅMANDEN, lithografi, (1851).

pande, lænet til sin hakke, og stønner, er han et udaset dyr, som bare har den ene tanke: at hvile.

Millets bedrift er den at ha set mennesket i arbejde og i sammenhæng med sin jord. Han er ikke helligmaler og ikke historiemaler og ikke genremaler og ikke landskabsmaler og ikke engang maler — uden en ganske mådelig. Han er bare et genialt menneske, som undertiden havde en pensel i hånden, som han aldrig rigtig lærte at bruge, og undertiden en blyant eller en farvestift eller en radérnål, som han brugte vidunderlig. Men med sin hånd udtrykte han det, som fyldte hans sind fra barndommen af, og som han selv kalder *jordens skrig*.

Før Millet havde kunsten dreiet sig om sin egen akse i en sfære, som ansåes

at ligge over livet og naturen, og hvor særegne skjønhedslove herskede. Emnekredsen lod sig vel tøie, og formsproget kunde skifte; men en konventionel sky for virkeligheden vedblev at omringe kunsten. Af de ting, som lå udenfor kredsen, var selve det korporlige arbejde og dets repræsentant, kropsarbeideren på land og i by. Arbeidet for det daglige brød var »banalt«, og kunsten måtte ikke fortabe sig i det banale.¹⁾

Men Millet, som var en bondes søn og sønnesøn, som selv havde dyrket jorden i sin hjembygd, til han var 18 år, som afskyed Paris og bare da følte sig som menneske, når han åndede landluften og havde udsyn over marker og jorder — han havde noget helt andet på hjertet, da han begyndte at male, end hvad malere før ham længted efter at tolke.

Med Millet kom jorden og arbeidet med jorden ind i kunsten og dermed et moment af evighed, som ikke var der før. De andre havde malt historien d. e. de mere eller mindre tilfældige tildragelser i de »store mænds« liv, snart i Jødeland, snart i Hellas eller det gamle Rom, snart i det gamle Frankrige. Eller de havde malt oldtidens myther og kristendommens legender. Altsammen ting, som engang var hændt eller drømtes at være hændt, og som ikke gjentog sig. Millets kunst dreier sig om

¹⁾ Som de fleste andre æsthetiske fordomme stammer også fordommen mod kropsarbeidet fra det Grækenland, hvor det tvungne legemsarbeide lå under fri mands værdighed.

det, som er det mest uforanderlige i menneskehedens liv, menneskets forhold til jorden, og den handler om de ting, som altid gjentar sig.

At jorden ligger under himlen og avler fra vår til høst og hviler fra høst til vår, at mennesket fodes på denne jord, fylder sig med dens stof, vokser, blir sterkt og øder sin kraft på jorden for sluttelig at gi jorden alt tilbake, — derom handler Millets kunst. *Le cri de la terre*, som det toner igjen i det arbeidende menneskes liv, det var for ham kunstens hele indhold, det var for ham religion og historie, skjønhed og sandhed og livets hele mening.

Millets samfølelse med de bønder, han leved imellem og skildrede, strakte sig langt ud over standsfølelsens grænser.

Ikke *bonden* og hans landlige sysler er det, han skildrer, skjont han har malt dem alle — markarbeidet og skoghugsten, jæterlivet og gårdsarbeidet og husgjerningen — men *mennesket* skildrer han, som han selv uttrykte det, »i harmoni med sin dont«. Deri så han hele skjønheden. »Skjønheden — skrev han til sin ven SENSIER — har ikke sit sæde i ansigtet, den stråler ud af skikkelsen i dens helhed, i det som stemmer med dens arbeide«.

Når et Milletsk billede beretter om den simple begivenhed, at en bondemand poder et frugttre foran sit hus, mens hans hustru står og ser på med det første barn på armen og det andet under sit hjerte, så er det slig berettet, at denne lille dagligdagse tildragelse i landboens liv for vor følelse vokser sig ud til et mægtigt symbol for hjemmet og slægtsforplantningen. Denne bonde, som boier sig over stammen, der i årenes løb skal vokse sig for og drægtig og forædle sin frugt — det er manden. Denne bondekvinde med det grove ansigt og de svære lænder, som står der sund og sterk og bred og trykker det spæde væsen mod sit bryst, mens hun opmærksomt og alvorlig følger mandens gjerning med blikket — det er kvinden, det er moderen. Og dette gårdstun med den arme have og den lave kalkede ronne henne i billedets baggrund — det er vel deres hjem, deres verden; men det er mere end det. Det er hjemmet, og billedet er et symbol for verden, hvor trær og slægter spirer, vokser, folder sig ud, gir sin frugt og dor.

For Millet var naturen uadskillelig fra mennesket. Sjelden har han malt landskap uten mennesker, og når han har gjort det, føler vi, at folk er nær (*Haven* eller *le Printemps* — *Kirken*). Når han maler moderen, som sidder i den sene nattetime og syr ved vuggen i skjæret fra en døsigg oljelampe, synes vi i stilheden at høre brusel fra veiret derude på sletten. Men oftest maler han mennesket under åben himmel. Og vidden blir vældig ved det ene menneske og himlen høi gjennom skikkelsen, som rager op mod den.

Månestrålerne spredes over himmelkuppen og bølger på de hundrede sauerygger, som trænges om hegnet, der skal værne hjorden for natten, men op over dette levende hav af dyrerygger rager jæteren i sin mørke kappe, måneglansen står som en glorie om hans hode.

I Millets kunst er denne vældige *rumfølelse* det største. Et af hans billeder heder *Vinteren* og er et udsyn over endeløse jorder, som bølger trægt indover med dybe plogfurer. Jordens bryst stiger og falder som isovne. Intet levende væsen oines, ingen bolig. Men henslængt ude på marken står en glemmt harv. Den gjør vidden tifold vid og stilheden ufattelig dyb.¹⁾

For den lystne franske smag var Millets strenge og grove kunst længe ubegribelig. Han beskyldtes for at dyrke det hæslelige og for ikke at kunne male. Begge dele er sandt. Millet er i virkeligheden ingen *beau peintre*. Han kjendte lidet til *grazie* og dyrkede ikke *pointet*. Han førte en bondepensel uden *esprit*, og hans maleri er ikke appetitligt. Farven i hans billeder er tung og seig og mørk. Og for dem, der var vant med en glat silkehårs-teknik, kunde jo ikke hans lodne malemåde behage.

Men det svære alvor ved hans kunst boied tilslut alle indvendinger til jorden. De hang der som bibelsprog, hans billeder. Han som tilslut havde holdt op med at sende noget til salonen, fordi hans billeder aldrig blev antat, han opleved dog at se sig i spidsen for al ungdom i fransk kunst. Hans lille bondegård i Barbizon, hvor han henleved de sidste 26 år af sit liv, og hvor han til tider havde set den svarte nod i øinene med sin store barneflokk, blev i hans sidste leveår et valfartsted, hvortil en hel menighed af beundrere fra den nye og den gamle verden gik pilgrimsgang og gjorde bod for hobens dårskab. Men selv om billeder, som han havde solgt for 100 francs,

¹⁾ Et par citater af hans breve gjør målet for Millets kunst klarere end alle beskrivelser.

Da hans *Manden med hakken* (1863) vækker en storm af uvilje, forstår han ingen ting og prøver at forklare sig for en ven: »Der er dem, som påstår, at jeg fornægter al skjønhed ved landet. Jeg ser så vel løvetandsblomstens blus og solen, som blotter sin gyldne skive i skyerne dernede langt, langt borte over markerne. Men jeg ser også fuldkommen godt de arbejdende og dampende heste, og på et stenet sted en udaset mand, hvis stønnen man har hørt fra morgenen af. Han prøver at rette sig op et øieblik for at puste. Sørgespillet foregår i pragtfulde omgivelser«.

Og et andet citat fra hans breve! Han skriver om sin *Femme qui vient puiser de l'eau*: Jeg har tilstræbt at gjøre hende hverken til en vandbærerske eller en tjenestepige, men til konen, som kommer for at trække op vand for huset, vand til hendes husbonds og barnas suppe. Jeg har villet, det skal ses på hende, at hun bærer hverken mere eller mindre end vægten af de fulde bøtter. Jeg har villet, at der under den grimace, som ansigtet naturlig gjør, idet armene spændes, og under blinkingen med øinene, som lyset volder, skal være et glimt af bondslig godhed i hendes ansigt. Jeg har bestandig med en slags rædsel skyet alt det, som grænser til det sentimentale. Men på den anden side har jeg ønsket, at denne kvinde skulde virke enkel og brav og ikke anse for noget kjedeligt den gjerning, som hun i lighed med sine andre huslige pligter er vant til at udføre hver dag af sit liv. Desuden har jeg ønsket at gi folk en forestilling om, at kilden er frisk; og det at brønden ser gammel ud, skulde gjøre det klart, at mange før hende har trukket op vand af den«.

JEAN FRANÇOIS MILLET.



J. F. MILLET

PODEKVISTEN (1855).
Saml. Rockefeller, New York.

i hans levetid steg til den hundredobbelte værd, blev han dog forskånet for at være vidne til det forargelige jobberi, som hans kunst blev bytte for efter hans død.¹⁾

I 1875 døde Millet i Barbizon. CASTAGNARY slutter sin nekrolog om ham: »Således gik han bort, denne mand som var opfødt med bibelen, alvorlig som en patriark, lige god som retfærdig, brændende som en apostel, enfoldig som et barn«.

¹⁾ Der fins ikke i kunsthistorien et mere regelret paradigma på en kunstner, som har været uforstået, misforstået, overvurderet og misbrugt. Det, som er hændt med et af hans billeder, *L'Angelus*, er hele hans genis hændelse. Billedet fandt først ingen køber; en amerikaner havde rigtignok købt det for 1500 francs, men gik fra sit bud. Millet lod så billedet gå for 1000 francs. Det var i 1859. Så gik billedet fra hånd til hånd. I 1864 blev det byttet bort for et andet billede. Nu begyndte det at få værd: 1800 francs — 12000 — 38000 — 160000 (i 1881) — 553000 (i 1889) — 800000 francs (i 1890). Og det var et af de billeder, som eftertiden måske vil rangere ud af Millets ypperste produktion for at gi plads for andre, som er bedre. Slig holder »smagen« sig selv for nar i løbet af en menneskealder. Der fins ikke noget hæsligere vidnesbyrd om geni og publikum, om sløvsind, anger og modegalskab.

Selv om Millet er blit overvurderet, og selv om modegalskaben har hvinet om hans navn, vil han dog rimeligvis for alle tider stå som en heros i det 19de årh.s kunst.¹⁾

Grundlaget for hans livssyn blev lagt i hans barndom i omgangen med en sværmerisk far og en from, men kraftfuld bedstemor. Bibelen vedblev hele livet igjennem at være hans kjæreste læsning. Hans læremestere i kunsten var næst naturen MICHEL-ANGELO, POUSSIN, REMBRANDT, til en vis grad også de gamle spanske mestere, som han beundrede. (Han eied selv en GRECO og var meget stolt af at eie den). Endskjønt Millet i sin levetid stod som det største modsigelsens tegn mod al klassicisme og skjældtes ud for naturalist, forundrer det ikke nu at erfare, at en afstøbning efter et stykke af *Parthenonfrisen* hørte til de få ting, som smykkede hans atelier. Der er mere grækerdom i en blyantskisse af Millet end i hele DAVIDS produktion.

Men til de gamle tilskyndere af hans kunst, må der føies en ny, en samtidig. Det står nu klart, at Millet ikke stod så helt alene, som man har trodd. DAUMIER, som øvergår ham som maler, om ikke som digter, havde banet vei for den heroiske stil, hvori Millet beretter om dagliglivet. Man behøver bare at kaste et blik på Daumiers *Vaskekone* (side 9) for at fatte, hvor nøie forbundet Millets kunst er med Daumiers. Påvirkningen kan i det enkelte tilfælde være vanskelig nok at rede ud, men det er åbenbart, at den er der. Især i senere år, da Daumier omgikkes Fontainebleau-kredsen, har de vel virket på hinanden. Udgangspunktet for deres stil er for så vidt fælles, som begge peger tilbage på det *sixtinske kapel*. Men også idéindholdet i deres kunst mødes under et synspunkt i den ny demokratiske omvurderen af begrebet menneskeverd. De tilhørte begge februarrevolutionens generation og tilførte kunsten en helt ny social faktor. Daumier ætsed lighedsfølelsen ind i bevidsthederne, idet han med sin spot nivellerte klasseskrankerne bort og blottet den fællesmenneskelige komik. Millet prædiked ligheden med en næsten præstelig høitidelighed, idet han vied sin kunst til jordarbeidets forherligelse. Begge havde de blikket fæstet på fremtidens samfund.

¹⁾ Millets absolute mangel på ironi og hans gammeltestamentlige tone kan forståelig nok irritere lidet positive og skeptisk anlagte gemytter: »Hans bønder er pedanter, som har for høie tanker om sig selv, siger BAUDELAIRE. De stiller til skue *une maniere d'abrutissement sombre et fatal*, som gir mig lyst til at hade dem. Når de høster, når de sår, når de lar kjørene græsse og klipper sauene, har de altid en mine, som om de vilde si: Stakkars os arveløse i denne verden, men det er dog os, som gjør jorden frugtbar! Vi opfylder en mission, vi øver et præsteligt kald! I sin monotone styghed har alle disse små parias en filosofisk, melankolsk og raphaelsk pretention. Denne ulyksalige egen-skab ved Millets billeder ødelægger alle de smukke kvaliteter ved dem, som straks drager blikket til sig.« (*Oeuvres complètes*, 1889. p. 326).



GEORGE MICHEL

Fra Montmartre (ca. 1820).
Samling Arago, Paris.

Studer antiken, Raffael og Beethoven, og De blir verdens største landskabsmaler — sa INGRES foragtelig om landskabskunsten. Det var også omtrent, hvad VALENCIENNES, MICHALLOX og de andre dyrkere af det historiske landskab omkring århundredskiftet gjorde. Men så malte de da heller ikke landskaber, som havde synderlig med naturen at gjøre. Deres kunst bestod i at bygge op billeder af schablonmæssige træer, som ligner uhyre persillekvaster, »plastiske« klippeblokker, ædelt buede romerske viadukter og små Vestatempler. Disse lige fra POUSSIN nedarvede landskabsrequisiter arrangeredes med traditionel regissørkunst til »harmoniske« scenerier, hvori hyrder og nymfer og romerske helte agerer.

Det franske landskabsmaleri, som regner sine ahner op til det 16de århundrede, var jo så at sige kommet til verden i Italien mellem tempelruiner og søilestumper og havde i disse klassiske omgivelser lagt sig til det uforstyrrelig gravitetiske væsen, som benævnes *le grand style*. WATTEAU havde ganske vist løst lidt på alvoret og stilen og endog forflygtiget farvernes tunge substans i en vaporøs »tone«. Men David og hans drabanter havde i landskabet som overalt ellers strammet igjen, hvad rococoen havde løst.¹⁾

¹⁾ VALENCIENNES og DESPERTIERS pedantiske traktater over landskabsmaleriet gir et indblik i, hvorledes naturen theoretiseredes sammen i den tids malerstuer. Den sidste anbefaler »lig POUSSIN at bringe med hjem til atelieret mose, planter, blomster, kiselstene og nøiagtig afbilde dem i maleriet.«

Men allerede ganske tidlig i det 19de århundrede tar en anden strømning i fransk landskabsmaleri sin begyndelse — den *naturalistiske*.

Sit ophav har den i hjemfølelsen, motiver søger den til at begynde med i Paris' nærmeste omegn og i Paris selv, sin kunstneriske form finder den under studiet af de gamle hollænderes hjemmekjære kunst.

GEORGE MICHEL (1763—1843), landskabsmaleren fra Montmartre, DELABERGE og DAGNAN er retningens fornemste repræsentanter.

Dengang svingede en enslig vindmølle sine vinger på en sandig haug omtrent der, hvor nu *Moulin Rouge* kaster sit helvedesrøde skin over Boulevarden. Slig en sandbakke med en vindmølle og et par træer, som løfter sig over horisonten, og derover en dyster bygeveirshimmel, det var motiv nok for Michel til et fint aftenet stemningsbillede. Af REMBRANDT og GOYEN og de andre gamle hollændere havde han lært at agte naturen »på det jævne« og lært sig kunsten at udvinde guld af en plet sandjord.¹⁾ Det er ganske vist en efterlignende kunst, disse Michels enkle og næsten monokrome landskaber, men dog nyskabende gennem de nye idealer og omvurderingen af det malerisk skjønne.²⁾

Samtidig med, at Michel i Paris' omegn søgte den storlinjede enkelhed, tilstræbte DELABERGE i sine uendelig nitide og detaljerte landsbybilleder den absolute, fotografiske sandhed, og ærlig og ligefrem malte DAGNAN Pariser-boulevarder på klare friske morgener i en fin og kjølig kolorit, som minder om den danske KØBKE og andre gode gamle naturalister af ECKERSBERGS skole.

Der var nok af spirer til et moderne landskabsmaleri i den franske kunst i disse par første årtier af det 19de århundrede — her er bare et par navne nævnt af de mange. Men det, som i livet og i kunsten flyder og strømmer umærkelig afsted, vil historien gjerne ved en begivenhed afgrænse i bestemte afsnit og helst med et årstal som mærkepæl. Et saadant årstal er i den franske kunsthistorie 1824, da BONINGTON og CONSTABLE sammen med flere andre engelske malere deltog i Pariser-salonen med en række landskaber og mariner. Denne udstilling fik et gjenembruds betydning for fransk malerkunst, og særlig for landskabsmaleriet.³⁾

I *England* fandtes der nemlig en malerkunst, koloristisk, bred og fyldig, endnu mens hele det øvrige Europa var hildet i klassicismens formpedanteri. Den maleriske tradition fra TIZIANS og RUBENS' dage var gennem VAN DYCK forplantet til

¹⁾ Om den beskedne Montmartre-maler overhodet havde noget navn i datidens Paris, var det som restaurator af gamle billeder. For hans egen kunst har det åbenbart været af betydning, at folk kom til ham med sine gamle hollændere for at få dem rensat og repareret.

²⁾ Samme vei — gennem de gamle hollændere — førte DAHL hjem til den norske natur.

³⁾ BONINGTON havde forøvrigt allerede i 1822 deltatt i *salonen* med et par akvareller.

landet på den anden side af kanalen, hvor den faldt i jomfruelig jord og opleved en herlig efterblomstring i REYNOLDS' og GAINSBOROUGH'S portrætkunst.

Allerede den sidstnævnte af disse det engelske maleris to store klassikere kan kunsthistorien ta til indtægt, når talen er om moderne landskabsmaleris vorden. THOMAS GAINSBOROUGH (1727—1788) har fra sin ungdomstid efterladt landskabsskisser fra det Suffolk, som han elskede, om



CONSTABLE

HØVOGNEN (1821).
National Gallery, London.

hvilke CONSTABLE siger: »In looking at them we find tears in our eyes and know not, what brings them.»¹⁾ Et par af GAINSBOROUGH'S landskaber hænger i Nationalgalleriet i London. Det er billeder med enkle, idylliske motiver fra en frodig egn i sommerlig fylde: gamle, mørke trækroner hæver sig ud fra en blød og lysende luft, og staffagen er den simpleste — en fuldlastet bondekjærre, skumplende afsted over en knudret skogvei, eller en buskap, som søger til vandingstedet i en skyggefuld dalsænkning. Endnu hænger vel noget af rococoens sorgløse manér igjen i den noget overfladiske behandling af trækronerne, og naturfølelsen er glad og let, som man må vente den hos et barn af det 18de århundrede. Men åbenbart banker der et hjerte i denne kunst for den hjemlige egn, og når kunstneren selv siger, at han »malte portrætter for penge, landskaber for sin fornøielses skyld«, så tror man ham så gjerne for landskabernes vedkommende.²⁾

I Norwich levede og virkede noget senere autodidakten OLD CROME (John Crome 1769—1821), en fin og ægte stemningsmaler, som med udgangspunkt i HOBBEEMA og andre hollænderes billeder i en privatsamling stræbte videre mod enkelhed og natur i sin egen landskabskunst. En frank og sund provincial »skole« af landskabsmalere sluttede sig efterhånden til *the old Crome* — den s. k. *School of Norwich*, den englænderne ynder at fremtæve som en parallel til franskmændenes *École de Barbizon*. CORMANN, COX og PETER DE WINT var andre udmærkede naturalister, som kan nævnes som Cromes samtidige eller fortsættere. Samtidig gik også den geniale kolorist TURNER fra London sine egne dristige veie, som nødvendigvis måtte munde ud i impressionismen; men til hans kunst blir der senere anledning til at komme tilbage.

¹⁾ CONSTABLE, *Lectures on Landscape*.

²⁾ Også i Paris, i Samling Cheramy, findes side om side med herlige studier af CONSTABLE landskabsskisser af GAINSBOROUGH, blonde, luftige, tonefine som en friluftmalers.

Den første virkelig *moderne* landskabsmaler var dog JOHN CONSTABLE (født 1776 i Suffolk — død 1837 i London).

Da denne genialt begavede landskabspoet og kolorist efter tolv års kamp og famlen for at tilpasse sin kunst efter de gamle mesteres forbilleder i året 1814 besluttede sig til at skyve alle forbilleder fra sig, satte sig ned i fri luft i den egn, hvor han var født, og malte et landskab tilende under åben himmel — da blev det moderne landskabsmaleri til.

Constable var en maler af det rigtige slag, for hvem farven er — ikke et eller andet brugbart sprog til at udtrykke et s. k. »menneskeligt indhold« (tanker, ideer eller sniksnak) — men et element, et uafhængigt grundstof. Han hørte til dem, i hvis geni farven flyder som selve det bankende blod, for hvem det at male er et sanseligt behov. Derfor blev han da også i Frankrige straks forstået af ham, som er mest maler af alle franske og har dyrket farven med størst lidenskab — EUGÈNE DELACROIX.

I England var og blev Constables kjærnefulde naturalisme uforstået. Hans billeder forekom med sin uafdæmpede lyskraft og sin uvorne penselføring at være et brud med al konvensens, som vanskelig kunde fåles. Også i Frankrige vakte hans billeder på salonen i 1824, blandt hvilke det her gjengivne *Høvognen* var det vigtigste, meget blandede følelser. For den store mængde var hans kunst en bespottelse af god smag. Men både dette år og i 1827, da han og Bonington kom igjen til den næste salon — Constable med lignende frit og bredt malte landskaber og Bonington med sine blonde kystbilleder med høie himle og en vidtstrakt sandstrand — forkyndte englændernes kunst et nyt koloristisk evangelium for den unge romantiske generation af landskabsmalere.

BONINGTON (1801—1828) som den mindst egenartede var kanske den, som virkede hurtigst. ISABEY og DECAMPS forrådte straks i sine næste værker, hvilket indtryk den engelske farvevirtuos havde gjort på dem. Da desuden Bonington havde slået sig ned i Paris for resten af sit, forøvrig korte liv, blev han fuldstændig indrangeret i de franske romantikeres kampfalanx. Utvilsomt har Bonington havt stor betydning for det franske maleris videre udvikling (LAMI, HEIM etc.).¹⁾

Men dybere end Bonington virkede dog Constable: Hans stærke, umiddelbare naturfølelse, hans træer med de rummelige løvkroner, som står frit i rummet og med luft mellem grenene, hans saftige, virkelig grønne enge (hos de gamle var engene altid mosebrune), dette engelske græs, som har suget jordens fedme og luftens væde, hans

¹⁾ Også Boningtons ven og landsmand WILLIAM REYNOLDS, som ligeledes var bosat i Paris, har utvilsomt virket på de franske med sine kraftfulde og fine landskabstudier.

fløilsdybe, blanke stillestående vand, men fremfor alt disse høie levende himle, hvor skyer stabler og vælter sig, seiler for sagte bris eller feies afsted af stormen . . .

Og hans farver! — hans dybe smaragdgrønne, der er sammendynget af en mængde forskellige slags grønt, som skimter frem, det ene under det andet,¹⁾ hans fede flodegule hoidelys i hvidt, hans perleskimrende luftige grå halvtoner og forfriskende blålige skygger . . .

Utvilsomt var det en velsignelse for det franske landskabsmaleri, at den unge romantiske generation af landskabsmalere straks i begyndelsen kom under indtryk af en så afgjort naturalist, som Constable var for sin tid. Helt sikkert har den engelske påvirkning velgjørende modarbejdet hyperromantiske tendenser hos dem og åbnet deres øine for virkeligheden, for selve naturen. Og som naturdyrkere, ja naturalister, ikke som virkelighedsky drommere, træder de os da også imøde, disse malere af »slægten fra 1830«, som samles under det stolte navn *skolen fra Fontainebleau*.

I videre betydning omfatter skolen ikke bare de kunstnere, som slog sig ned i Barbizon og andre landsbyer ved Fontainebleauskogen, men alle de landskabsmalere, som i Paris' omegn, i syd og i nord, arbejdede på at gjenføde landskabsmaleriet på grundlag af et umiddelbart naturstudium. Deres navn er i første række disse syv: COROT, HUET, DUPRÉ, ROUSSEAU, MILLET, DIAZ og DAUBIGNY.

Det er slet ikke let at karakterisere hver enkelt i denne kunstnerpleiade, som i indbyrdes forståelse og venskab og ofte under gjensidig påvirkning arbejdede hånd i hånd på at skabe et mægtigt og alsidigt billede af fransk natur og fornemmelig af landet om Paris. Allfor ofte lod de sig inspirere af hinanden, byttede roller og motiver til, at en knap karakteristisk kan bli andet end mangelfuld, og for en udførligere omtale er der her ikke plads.

¹⁾ »Constable siger, at når det grønne i hans enge har en så overlegen virkning, kommer det af, at det er sammensat af en mængde forskjelligt grønt. Almindelige landskabsmaleres grønt er derfor så lidet intenst, fordi de behandler det som en eneste tone. Hvad han siger om engenes grønt, kan man anvende på alle andre toner« (DELACROIX, *Journal*).



CAMILLE COROT.

CAMILLE COROT (født i Paris 1796 og død i Paris 1875) er den, som skiller sig mest ud fra de andre, fordi han er den ældste og den største, den som rækker både længst tilbage og længst frem.

Corot var ingen revolutionær ånd og overhodet ingen mærkværdig ånd. Han var et bondslig enkelt og naturligt menneske, begavet med et elskeligt gemyt og et vidunderligt malerøie. Elev af MICHALLON og kamerat med ALIGNY begyndte han som klassiker, gjorde Italie-reisen og stræbte redelig efter stil. Han er og blir også den stilfuldste af alle franske landskabsmalere, ingen er lettere at kjende igjen tiltrods for de omskiftelser og udviklingsfaser, som hans kunst undergik i et langt kunstnerliv. Men stilen er bare ikke andres konventionelle, vedtagne stil, men hans egen. Hele sit liv igjennem bevared han en var sans for komposition, for rythme og harmoni, som gir selv hans flygtigste farvestemninger ballance og holdning. Hans billeder er sjelden eller aldrig udsnit af naturen, men tilegnede og smeltede naturindtryk, som meddeles tilbage i en samlet stemning.

I Corots landskabskunst kan man — om man vil — skille ud tre perioder eller »manerer«. Den første er den italienske, som er på en gang den mest klassiske og den mest naturalistiske. Den anden er den romantiske overgangsperiode. Den tredje, som strækker sig over størstedelen af hans kunstnerliv, er den franske og mest individuelle, som man i korthed kan karakterisere som den lyriske.

Indtil 1835 malte Corot små, klart tegnede, blonde og varsomt farvede, men meget tonefine billeder efter naturen i og omkring Rom, samtidig med, at han sendte større, mere konventionelle klassikerbilleder til salonen. Allerede i disse ungdomsstudier fra Italien åbenbarer sig den mageløse valøriagttagelse og den fine luftmaler. Utvilsomt har studierne i Italiens forinklære natur styrket og fæstnet Corots talent, som havde fristelset til vekthed.

Hjemkommen til Frankrige forbinder hans klassiske og italienske erindringer sig med romantiske indtryk til en slags heroisk stil, som falder ham mindre naturlig. Som det fuldkommen skjønne lille billede af *Engelsbroen* og Engelsborg (i Louvre) er typisk for hans første, italienske stil er et goldt bjerglandskab med *Hagar* betegnende for denne anden, kortere fase.

Men først paa fransk jord, i Normandie og Isle de France, fandt han rigtig sin sande egenart. Ingen har som Corot skildret — ikke fransk natur, thi det har mange gjort precisere og sandere — men det nordfranske landskabs pøesi, set med en elskers og drømmers øine. Det er egne følelser og sindstilstande, han har malt, ikke landet selv med dets lokale særkarakter. Af naturen vidste hans geni at uddrage — hvad skal man kalde det? — en lyksaligheds-elexir. Thi hos Corot vakte naturen bare gode og skjønne fornemmelser. Hans naturfølelse kan svinge fra jubel til en

CAMILLE COROT.

varm, grådmild melankoli, men den kjender ikke de sønderrevne følelsers storme eller forladthedens bitterhed. Våren er hans årstid og morgenstunden hans yndlingstime. Vårynde og morgenglæde lyser og dårer i hans billeder.

I et berømt brev til Dupré har Corot selv skildret en landskabsmalers dag: »Man står tidlig op, klokken 3 om morgenen, før solopgang; man sætter sig ned under et træ, man ser og man venter . . . alt er fyldt med balsamisk vellugt, alt bævrer under morgengryets friske pust«



COROT

SOEN (1860).
Louvre, Paris.

Paa slige morgenvandringer blev de til, disse blonde og ligesøm duftende og svale, solvmørsvøbte landskaber med dugvåd græsvold og gamle piletrær, som luder over en perlegrå so og tegner sig mørkt og fløielsblødt mod luften. Nu og da færdes unge kvinder og barn i dem, plukker blomster og bader, hviler. Det hænder også, at nymferne danser over engen. Men de nymfer har aldrig været indestængt i et romersk stennemuseum, de er selve morgenglædens skabninger, som fødlet svæver hen under de gamle trærs kroner!

Corot var ikke i egentligste forstand en kolorist, om man med kolorist mener en, som er hidsig efter rige farvers modsætning. Hans billeders virkning beror ikke på farvekontraster, men på en var aftoning af lysværdierne. At få luften til at lyse uden nogen slags brutale midler, det var hans største kunst. Allerede BAUDELAIRE har udtalt det i 1846: »Corot er en harmonist snarere end en kolorist.«¹⁾ Hans farver er afdæmpede og blege, opspædt med hvidt. Det melkede blågrønne er for ham værdifuldere end smaragdens farve, en bleg rose som fælder sine blade skjønnere end en rubin. Han råder over en uendelig skala af gråt og elsker alle farver, som minder om solv og gråhvide perler. Men også det røde aftenguld kjendte han til. Få dage før sin død talte han til en ven om et landskab, han havde set i drømme, med »en himmel som var helt rosa, og skyerne var også røsenrøde. Det var deiligt,« sa han, »jeg kan huske det ganske tydelig. Det skal bli vidunderligt at male.«

Når Corot stemte sin palet så lys og så skjær, var det, fordi han så alle ting nedsænket i et lufthav. Selve luftsvøbet, som de gamle tegnekunstnere slet ikke havde observeret, så han lige tydelig, som en anden ser florsløret om et dameansigt.

¹⁾ BAUDELAIRE *Curiosités esthétiques*, Nouv. Ed. 1889. s. 177.

Det, at han er den første helt bevidste atmosfæremaler, ialfald i fransk kunst, — TURNER var tidligere i England — gjorde Corot til en af de store opdagere i moderne landskabskunst.

Men også i andre henseender var han forløber for impressionismen. Der findes tegninger af Corot, landskaber skisseret med et stykke kul, som er mærkværdigere end hans malerier. Mere impressionistisk har ingen impressionist tegnet. Bare et par toner, henvisket med et fingerstrøg, to, tre streger af det bløde kul, hensat med magelos fynd. Men motivets bygning, tone, rythme, stemning — det er der. Træ og fjeld smelter sammen i en mørk masse, luft og vand i en lys. Men skumringen eller morgengryet er holdt fast som fænomen og som stemning. Man stanser først ved REMBRANDT, når man leter efter en kunstner, som skisserer mere væsentlig.

Ganske vist — man ser ikke en stor mængde Corot'er uden at se sig træt på dem. Han er meget ofte overfladisk og hverken som menneske eller som kunstner så indholdsrig, at han ikke i længden trætter. Når man ved, at man regner 5—6 tusen ægte billeder af Corot (foruden 6—8 tusen falske!) vil man forstå, at han ikke horte til de kunstnere, som ligger vågen om natten for sine billeders skyld. Han var lige letsindig som arbejdsom i sin kunst. Men står man over for en af de virkelig gode og skønne Corot'er, så fryder man sig lige meget over det lette sind og den lette hånd!

At Corot også var en stor figurmaler, skal der i en anden sammenhæng bli tale om.

FONTAINEBLEAUSKOLEN regnes Corot egentlig ikke med til. Ikke bodde han i Fontainebleau, syd for Paris, men for det meste på den anden side af verdensbyen, i Ville d'Avray i nord. Og Corot lar sig overhodet ikke indrangere i nogen skole eller retning. Han er klassiker og impressionist på en gang, og hans kunst er væsentlig erindringskunst, ikke naturalisme. Der er gjenklang i Corots kunst fra POUSSINS århundrede og fra WATTEAUS, men hollænderne står han fjernt, er helt fransk, helt latin.

Anderledes med Fontainebleauskolen. Mange billeder af ROUSSEAU kunde godt være malt af en german. Fontainebleaumestrenes kunst stammer i lige linje ned fra de gamle hollænderes, og den har blandet blod med briternes. Deres kunst er væsentlig naturalisme, studiekunst, deres styrke er den skarpe iagttagelse. I farveskala og malemåde virker de nu ikke væsenforskjellige fra de gamle hollændere. Derfor kan de for vor tids betragtning ofte synes mere gammeldags end Corot. For samtiden var det omvendt, da var Fontainebleauerne de radikale. Men forud for hollænderne har de en skarpere udpræget individualisme og en mere koncentreret naturfølelse.

Deres blik for naturen er på samme tid meget videre. Deres maleri rummer en langt større sum af erfaring og viden om naturen i dens mangfoldighed og rober en større evne til at føle i nuancer. Motivområdet har de udvidet betragtelig. Med fuld ret talte også de bedste af dem om intimiteten i sin kunst (*Le paysage intime*). Evnen til begrænsning og fordybelse var deres store evne.

PAUL HUET (1803—1869) er den ældste af de landskabsmalere, som regnes til kredsen. Han er også den mest romantiske af dem. Mere end de andre har han tilboielighed for den dramatiske og forrevne natur, og det hænder, at han virker lidt teatralisk med sine dekorativt udførte lyseffekter. Han er den, som står VICTOR HUGOS landskabelige roverromantik nærmest.¹⁾ Ellers var jo Fontainebleauerne forbausende lidet »romantiske« i en romantisk tid. Men også Paul Huet kan være stillfærdig og intim, som han er det i det skønne billede i Louvre, der benævnes *Morgenfred* — en stille, solbadet plet fra Fontainebleauskogens dybeste indre. Huet var en af de første, som blev vakt ved englændernes naturalisme, og selv erkjendte han villig denne påvirkning.

Grebet af den engelske vækkelse var også JULES DUPRÉ (1811—1899). Ligesom Géricault og Delacroix før ham gjorde Dupré i 1834 reisen over kanalen til Constables land. Året efter mødte han på salonen med to kraftfulde landskaber, et fra Limousin og et fra Southampton. Begge disse billeder var påny at se på verdensudstillingen i 1889 og vidned overbevisende om sin malers myndige og alvorlige begavelse. Det ene billede — det fra England — er gjenembrust af stormen, og luftens mægtige skymasser er fyldt med væde fra det nære hav. Det andet billede — fra Frankrige — er et fast og storslagent bygget sommerlandskab med høie træer og saftige græsgange, malt med en vældig energi, en næsten bydende kraft. Blandt Fontainebleau-mestrene er Dupré den djærveste og i sin ungdom den mest pathetiske. Himlen elsker han over alt. Skyerne bunker sig tungt og truende i hans billeder eller jages af stormen henover mægtige trækroner. Selv et knapt begrænset og enkelt motiv ved Dupré med sin storladne, byggende kunst at gi vægligt og fuldtonende udtryk.

Corots kunst virker som en sart musik af violiners diskanter, Duprés landskaber minder snarere om dybe cellostrog.

¹⁾ VICTOR HUGO har også i malerier og tegninger git udtryk for sin middelalder-begeistring og sin effektelskende romantik.



THÉODORE ROUSSEAU
legnet af MILLET.



ROUSSEAU

I SKOGBRYNET
Saml. Vasnier, Paris.

Hans maleri er svært og fyldigt. Farven er dyb og saftfuld og murer sig op over en solid undermaling; hist og her ligger den i tykke plastiske lag, som formelig kaster skygge. »Klattemaleriet«, som den gamle Rembrandt er opfinderen af, er nemlig ikke af ny dato. I mangt og meget står Dupré den maler nær, som er centralskikkelsen og den dybeste begavelse i denne kreds af landskabsmalere, THÉODORE ROUSSEAU.

ROUSSEAU, landskabsmaleren fra Barbizon, Millets nære ven og nabo, var født i Paris. De inderligste naturelskere er ofte storbyens barn — savnet uddyber følelsen. Sikkerlig er THÉODORE ROUSSEAU (1812—1867) en af de inderligste naturelskere, som har levet og skabt kunst. En dyb og trofast natur, rig på forstand, hengiven til grubleri og analyse, brændende i sin skønhedstrang, inderlig og religiøs i sin følelse overfor naturen i dens storhed, dens mangfoldighed, dens sammenhæng — sådan var denne pariser, som endnu tidlig i sit liv flytted ud af verdensstaden og slog sig ned for resten af sine levedage i Barbizon, i den lille landsby ved randen af Fontainebleauskogen, for derfra at foreta sine opdagelsesreiser i fransk natur.

Det er ikke noget særdeles stort antal billeder, Rousseau har efterladt, men desto tyngre veier hvert enkelt. Thi hans arbejdsmåde var til det yderste samvittighedsfuld, en utrættelig uddybning af en med klar bevidsthed og skarp begrænsning stillet opgave. Hans kunst røber en ånd, der er lige årvågen og indtrængende som overseende og klar. Med en videnskabsmands skarpe observationsevne forbandt han den store kunstners instinktive sans for helhed og harmoni. Hans billeders lyrik har noget af en tænkens klarhed og vægtighed. Hans form er plastisk. Man kan næsten si, at hans pensel var et redskab i en naturfilosofs hånd. Der er noget pantheistisk stortænkt ved Rousseaus ypperste landskabskunst. Naturen er ikke en åndløs stofmasse, som breder ud et kaos af farver og former for vort blik. Heller ikke er den en blot og bar sangbund for det menneskelige gemyt. Men den har selv ånd, karakter, individualitet.

Når en mægtig gammel ek står dybt rodfæstet på sletten og strækker sine knutede grene mod den klare blå himmel, så er den alle andre eker ulig, er sig selv, med eget udtryk i sine grenes bugtninger og sine lovmassers omrids.

Og den er malt slig, at man anelsesfuldt fornemmer dens sammenhæng med jorden og med himlen. Safter stiger fra den dybe muld gjennom den mosedede stamme

og pulserer videre gennem de vredne grene; helt ud i de sidste kvister, de yngste lysegrønne topskind siver saften. Og hele denne kuppel af løv drager ånde i luften. Dmukelt fornemmer man en pagt mellem jord og himmel, mellem muld og vækst, mellem marken og dens dyr og mennesker. Således handler hvert enkelt billede om nogle få ringe af skabningens uendelige kjæde.

Det er gennem en utrættelig *intimitet*, at Rousseau frembringer dette indtryk. Hans kunst er et stadig for-

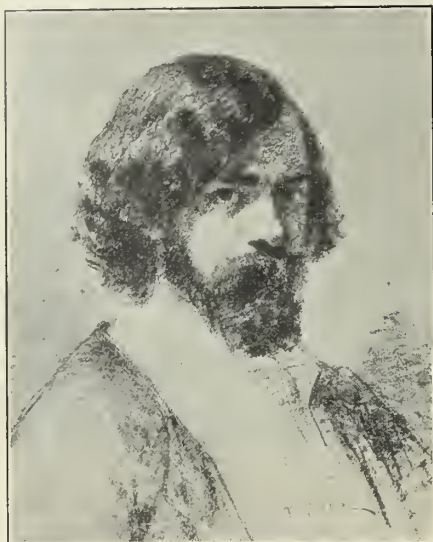
nyet studium, han former og former i det uendelige. Disse hans billeder, som gang på gang tilbagevistes fra salonen som *mal designés*, er i virkeligheden de grundigst tegnede i fransk landskabskunst. Han er netop plastikerens i det moderne landskabsmaleri. Jorden hygger han som en geolog i planer og nye planer, som forskyver sig. De faste legemer gir han substans og udformer dem til fuld rundhed. Luften ligger som et fluidum mellem de faste ting og gir det fjerne fjernhed. Så pinlig nøiagtig havde ingen landskabsmaler for iagttaget tonenuancerne, *valorerne*. Derfor er der selv i hans små billeder en afstand, en dybde som borer sig videre og videre ind mod horisonten. Ofte indrammed han den lysbadede slette med mørke stammer og et helt tag af sammenflettet lovværk.

Tre ting — er der sagt — elskede denne maler: Sletten, lyset og de store træer. Han har færdedes vidt om i Frankrige og hentet motiver fra Pyrenæernes fod til de normanniske græsgange. Men jevnlig er det billeder med meget lav horisont, med meget høi himmel, med meget høie og gamle træer. Hans motivkreds er dog ingenlunde indsnevret gennem specialiteter. Han har malt alt muligt — foråret og vinteren, hoisommerens solbrand og hostens storme. Han har malt morgentågen og de stærke solnedganges glod, han har malt jorden efter regn med glinsende pytter og det sumpige marskland, hvor kjorene vader til bugen i vand. Men oftest har han malt skogbrynet omkring Barbizon — de enkelte store kjæmpe-eke, som tegner sig mørkt takket mod sletten og en klar blå sommerhimmel. Og dog er et af hans skjønneste billeder det fra 1833, som skildrer de buede bakkedrag ved Freiburg, hvor jevne buskvækster klæder høiene, og intet enkelt træ hæver sig mod himlen.



ROUSSEAU

STORMEN.
S. Kensingtonmuseet, London.



NARCISSE DIAZ, tegnet af MILLET.

Rousseau vedblev sit liv igjennem at være en rastløs søger og experimentator, ingen seir var for ham endelig. Han var, som Baudelaire siger, Corots absolute modsætning, en melankoliker »*sans cesse inquiet et palpitant, tourmenté de plusieurs diables.*« Det er fornemmelig dette letende og kjæmpende i hans talent, som gjør Rousseau til en af de store moderne, selv om der er meget i hans kunst, som nu kan virke gammeldags og afhængig af hollænderne. Sandt og vakkert udtrykker Baudelaire hans fortjeneste i disse ord: »Han blander meget af sin sjæl i sine billeder — som Delacroix; det er en naturalist, som uafsladelig lar sig rive med mod idealet.«¹⁾

Som landskabsmaler træder NARCISSE DIAZ DE LA PEÑA (1808—1876) nærmest i Rousseaus

spor. Ganske vist var Diaz et langt ringere talent end Rousseau, og hans hidsige spanske blod røber sig ofte nok i den lette og fyrige virtuositet, hvormed han har behandlet de samme opgaver som dem, Rousseau stred med i dybeste alvor. Men Diaz har dog sin varige plads i denne kreds af malere, som gjenerobrede naturen for landskabsmaleriet. Egentlig følte Diaz sig som figurmaler. Han malte fortrinsvis halvnøgne nymfer og gudinder i en farverig og sødlig stil, som på en eiendommelig måde balancerer mellem hans idealer: Prudhon og Correggio på den ene side og Delacroix på den anden side. Men desuden malte han ærlig og redelig landskaber fra Fontainebleauskogen, og han har her sin særegne specialitet — den at kunne male *skogbunden*. Med dyb og saftfuld farve i rigt pålæg har han malt lumre sommeraftener og skyggefulde middagstimer inde i skogtykket, hvor en enkelt hvid birkestamme eller en blottet hvid pigeskulder glimter pludselig frem af farvedybet, omtrent som en håndfuld perler vilde glimte frem i dynger af dybe brøncer og gammelt guld.

Diaz var en farvevirtuos, en fuldblods romantiker, som berusede sig i farverne for farvernes egen skyld og bekymrede sig lidet om sandhed og mening i de koloristiske buketter, han lavede sammen, og som samlerne sloges om at besidde.

Fra et helt andet synspunkt så MILLET på kunstens opgave. For ham var det altid sandheden og følelsen, det gjaldt, enten han malte bønder eller landskab. Og der er over hans landskaber det samme dybe alvor, den samme høitidelige stemning som over hans figurbilleder.

¹⁾ BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Nouv. Ed. 1889, s. 181.

Millet's eiendommelige særstilling i landskabsmaleriets historie er den, at han først og til fuldkommenhed har sammensmeltet landskab og figurer i en uløselig kunstnerisk enhed — og det lige meget formelt og som stemning. I det berømte billede af *Aksplukkerskerne* (i Louvre), som er en af verdens fuldkomneste linjekompositioner, er landskabets enkeltheder, høstakkerne og de lave hus i synsranden, lige nødvendige og uryggelige i helheden, som linjespillet i de tre kvinders bevægelser er urokkelig fastslået. Og hvem kan si, hvad som stærkest forløser stemningen i *Angelus* — landskabet eller figurerne?

Som før nævnt er Millet fortrinsvis slettens maler. Akerlandet og heden har han skildret i monoton storhed. Sletten og luftens vibrerende uendelighed derover. Han er rumfølelsens geniale forløser. For ham er alle de traditionelle forgrundskulisser i landskabsmaleriet overflødige. Med en liden trækfuglskare høit oppe i luften eller en kråkesværn over akeren ved han vældig at udvide et motivs dimensioner. I motivets simplificering går Millet videre end nogen af de andre Fontainebleaumalere. Intet kan være enklere end hans *Vinteren*, med den gjenglemte harv, eller den gamle *Stenkirke i Greville*, hans hjembygd, eller de storartede og tragiske *kystbilleder* med skummende sø om nøgne klipper, som han malte i krigens år 1870 i Cherbourg.¹⁾ Fra Millet's senere leveår (1867) skriver sig også den paradisiske landskabsdrøm med frugthaven i solglans efter en regnbyge, som hænger i Louvre under navnet *Le Printemps*.

— Til Fontainebleaukredsen regnes også dyrmaleren TROYON (1810—1865), som skildrede den normanniske kvægrace i normannisk landskab på en populær-stemmingsfuld måde, der gjorde ham mere berømt, end han fortjener at være.

¹⁾ Et fint og mesterlig henstrøget kystbillede i Stockholms Nationalmuseum er mærkeligt ved det tynde næsten helt laserede farveforedrag.



J. F. MILLET

TREPLANTEREN, tegning.
Mr. Forbes' saml. London.



DAUBIGNY

Sumpen ved Optevoz (1857).
Saml. Sarlin, Paris.

Fra Fontainebleauskolens gamle stormestere, som trådte frem i 30-årene, til impressionismen, som startede i 60-årene, danner FRANÇOIS DAUBIGNY (1817—1878) en overgang. Hans ry er mindre end deres, som hørte til den store romantiske kampfalanx, men hans betydning i fransk kunstudvikling er ikke ringe, og hans talent var rigt og havde umiddelbarhedens charme. Vistnok begyndte Daubigny som en efterfølger af Dupré og

tildels Rousseau, men hans naturanskuelse var mere naiv, mere ligefrem, og samtidig som han fjærnede sig endnu et skridt fra de gamle hollænderes forbillede, kom han naturen et skridt nærmere. Lokalkarakteren i det frugtbare nordfranske landskab er hos Daubigny langt mere udpræget end hos hine ældre mestere. Det er denne stærkt reale sans for naturen, der skiller Daubigny også fra Corot, som han rent malerisk stammer fra.

Daubignys kunst er mangfoldig og vekslende som selve det nordfranske land, han gennemstreifede. Men fortrinsvis har han dog skildret den milde, den frugtbare, den dyrkede natur. Og navnlig var de løvrige bredder af Oise-floden ham kjære. En stor del af året tilbragte han i en båd, som han havde indrettet til atelier, med den rodde han opover de nordfranske floder og søgte som en opdager nyt land for sin kunst.

Daubigny er blit kaldt forårets maler, men han kunde lige godt kaldes hostens maler og allerhelst kanske det rindende vands maler. Dog ingen slige betegnelser strækker til, for lige vist som han har malt blomstrende æbletrær og krydderduftende enge (billederne i Louvre og i Berlin), lige vist har han malt den burgundiske vinhøst under en oversløret himmel (det skønne billede i Louvre) og vinterens snedækte sletter med kråkesværmenes larmende om nøgne træer (*Vinteren*, sign. 1873, på sidste verdensudstilling). Og vistnok har han atter og atter malt de henrivende bredder af Oise og de grønne reflekser i det blanke, glidende vand, men han har også malt det stillestående vand i sumperne ved Optevoz og en melankolsk høsthimmel over gulnede birketrær.

Når samtidens kritik bebreidede Daubigny hans hensynsloshed i valg af motiv, kan vi nu ikke længere forstå den. Ganske vist gik han langt videre end de ældre mestere i at indrømme den jævne og hverdagslige natur en plads i kunsten, og han

veg ikke tilbage for at staffere sine landskaber med koner, som vasker tøj i elven, og med vask, som er hængt op til tork. Men siden hans tid har »den gode smag« måttet døie adskilligt i retning af uvorrent motivvalg. Det tilfældige udsnit af naturen, som Daubigny så ofte blev beskyldt for at gi, har han i virkeligheden aldrig git. Han valgte altid sit motiv, selv om det var simpelt og enkelt.

Ligesom Corot var Daubigny mere »harmonist« end kolorist. Han har malt vårbilleder, som koloristisk er en kromatisk skala af grønt i alle nuancer, og han har malt lignende tonemalerier i brunt. Sansen for tone og *valør* var betydelig skarpere hos ham end hos de foregående landskabsmestere, og i forhindelse med motivernes simpelhed gir dette Daubignys landskaber en mere umiddelbar sandhed for moderne øine. Det er fornemmelig som lufttone-maler, at Daubigny bereder impressionismen veien. Men også rent teknisk står Daubigny i ældre år impressionisterne nær.

Den stærkt pastose, murende farvesætning, som Fontainebleaumestrene havde drevet op til manér, lader Daubigny igjen falde for en lettere og mere flydende teknik. Hans kunstneriske mål var oftest at gi de let skiftende og flygtige naturstemninger og dermed udviklede sig hos ham en stadig friere og raskere teknik. Han har malt store hilleder *à la prima*, næsten hare med lasurer. Stadig fik han af kritikken høre kländer for sin hang til skissemæssig udførelse. Hans hilleder var ikke færdige billeder, men skisser og undermalinger, som rettelig hurde sendes tilbage til atelieret igjen for at gjøres færdige. Men bare friere og bredere blev stedse hans måde.

Særlig efter at han i 1866 og i 1871 sammen med CLAUDE MONET og PISSARRO havde gjort reisen over til England og der set TURNER og CONSTABLE, blev Daubignys stræben efter en luftigere farvetone stadig mere bevidst, og han endte tilslut i en næsten helt farvedekomponerende teknik. Denne sidste fase af Daubignys kunst, som i virkeligheden er den originaleste og mest værdifulde, hetegnede i kritikens og publikums øine den rene degeneration af hans engang så takkelige talent. Men i de unge impressionisters omdømme gav disse hans alderdoms studier ham en hædersplads blandt de franske landskabsmestere. I sine sidste leveår forlod også Daubigny den officielle salon, hvor han ikke mere følte sig hjemme, og udstilled sammen med impressionisterne hos kunsthandlerne på houlevardeu.

Daubignys betydning i fransk landskabskunst er tydelig udtrykt ved hans plads i udviklingskjæden COROT — DAUBIGNY — BOUDIN — JONGKIND — MONET.

For norsk landskabskunst i 80-årene, ligesom også før for LUDV. MUNTHE, har neppe nogen fransk maler havt mere at betyde — selv ikke MANET.



GUSTAVE COURBET
tegnet af MANET.

GUSTAVE COURBET (fodt i Ornans 1819, død landflygtig i Schweiz 1877) heder den maler, som næst efter DELACROIX har grebet mest afgjørende ind i fransk kunsts udvikling. I sin levetid skjældtes Courbet ud af den samlede professionelle kritik som en lav og plebejisk ånd, blottet for ideer og alle ædlere fornemmelser. Sladderen om hans person overskyggede længe værdien af hans værker, og hans deltagelse i en af *Communens* volds-gjerninger i 1871, Vendômesøilens omstyrtelse, reiste en patriotisk storm mod ham, der drev ham af lande og tilslut knækked hans kraft. Men knapt var anarkistens lig begravet i det fremmede, før hans værker rykked ind i Louvre, og hans navn

blev uudslettelig indgravet på den franske berømmelses tavler.

Courbets personlighed og kunst er allerede i en anden sammenhæng søgt karakteriseret i denne bog. (Se I, side 300—301). Men når grundlinjerne i den franske kunst-udvikling skal drages, kan Courbets navn mindre end de fleste savnes i sammenhængen. Thi næst efter DELACROIX og ved siden af MANET er Courbet det største malergeni, som Frankrige i nyere tid har eiet. Uden en Courbet til forgjænger kan vi nu vanskelig tænke os en MANET. Som samfundskildrer — ikke som maler — kan Gustave Courbet siges at bygge videre på MILLET. Daumier og Millet havde opladt stængslerne mellem kunsten og livet og i mægtig subjektivismen tolket hver sin sfære af virkeligheden. Courbet tog skridtet helt ud i objektiviteten — for så vidt, som objektivitet er mulig i kunsten. Sikkert og ubevidst som et barn skred han ud over alle filosofiske og digteriske standpunkter og gav sig ikast med selve virkelighedens prosa. Courbet er den første *naturalist*, for så vidt som han er den første maler, der er helt overbevist om, at virkeligheden er det, som fremstiller sig for vore sanser, og overfor den må der ikke tages reservation, på den må der ikke kortes af. Alle grænser mellem godt og ondt, mellem skønt og stygt, mellem ædelt og simpelt flød ud for dette maleroie og denne altid nydedygtige natur. Bare mellem det reelle og det uvirkelige, den sande verden og den lavede, blev grænsen stående, og den forekom Courbet altid uoverstigelig og urokkelig. Fordi han syntes, al anden kunst pusled over på den anden side af denne grænse, havde han ikke anerkjendelse for andre kunstnere end sig selv.¹⁾

¹⁾ — »Ved du, hvad som er forskjellen mellem mig som maler og det asen *Lambron* eller *Gambron*, eller hvad fanden han heder? Skal jeg si dig det, kort og godt?

— La difference c'est que cet animal-là n'a rien dans le ventre, et que moi, j'ai quelque chose dans le ventre: voilà tout.

GUSTAVE COURBET.

»Med alt sit kjød — med alt sit kjød, forstår I mig? — følte han sig henrevet mod den materielle verden, som omgav ham: de fyldige kvinder, de kraftfulde mænd, de yppige og frugtbare landskaber. Selv undersætsig og stærk, kjendte han en ubetvingelig altrå efter at klemme selve naturen mellem sine arme. I det fulde kjød og i svære dynger vilde han male.« Tilnærmelsesvis så lyder de uovertræffelige og uoversættelige ord, som ÉMILE ZOLA har fundet til karakteristisk af sin yndlingsmaler, den Courbet, som han kalder »min Courbet, ham som jeg eier.« (I den berømte salon-kritik fra 1866.)



COURBET

DET GRENSELOSE (1869).
S. Kensingtonmuseet London.

Ligesom vennen PROUDHON, den berømte »socialismens fader«, var Courbet en bondeson fra Franche Comté. Han kom til Paris for at studere jus, men i virkeligheden blev det de gamle mestere i Louvre, han studerte, når han ikke kneipede på brasseriene. De gamle venezianeres frodige livsglæde, CARAVAGGIOS brutale kraft, spaniernes naturalisme og dragning mod det hæslelige gav ham i ungdomsårene stærke tilskyndelser. Og af de gamle gallerimestere, af RUBENS og RIBERA, REMBRANDT og VELAZQUEZ lærte han tilgavns sin kunsts håndværk. Men tiltrods for alt, hvad han lærte i gallerierne, havde Courbet dog væsentlig ret, når han brølte til dem, som spurgte, hvem han var elev af: »*Je n'ai jamais eu de maître, jamais! je suis l'élève de la nature!*« Thi hans kunst var ingen efterlignerkunst, men et genis egenart, som udfoldede sig, stærkt rustet gennem selvstændige tekniske studier. »Traditionen har jeg arbejdet mig igjennem som en god svømmer passerer en flod,« skrød han (forøvrig meget træffende) om sig selv, »akademikerne er alle druknet i den.«

Det var på salonen i 1851, at Courbet havde sit gennembrud. Vistnok havde han udstillet på den foregående salon også og endog tat en guldmedalje, men på denne salon, hvor han mødte med 5 store billeder, vakte han en voldsom opsigt og en så godt som enstemmig forargelse. CHAMPFLEURY (han er med på portrætgruppen, side 1) stod alene i pariserkritiken med sin anerkjendelse, som han havde gjort det før

— Oui, oui. Et puis on voit bien qu'il n'a aucune idée sur l'art, tandis que vous . . .

— Il ne s'agit pas de ça. Les idées, les théories, c'est de la blague. Votre *Lampiou* n'a rien dans le ventre, et moi, *j'ai quelque chose dans le ventre*: voilà tout.

(Af en kneipesamtale mellem Mr. Courbet og en af hans unge beundrere).

overfor DELACROIX, og som han senere skulde gjøre det overfor MANET. Blandt de udstillede billeder var det berømte *Stenpukkerne* (se I, s. 300), der ansås for et socialistisk manifest, og Courbets hovedværk *Begravelse i Ornans* eller, som han selv udæskende kaldte det, *Tableau historique d'un Enterrement à Ornans*.¹⁾ Navnlig det sidste billede — det hænger nu i Louvre — gjorde voldsom skandale og fremkaldte en flom af skjældsord. Alene det, at en dagligdags begravelse var fremstillet på et 7 meter langt lærred med et halvt hundrede personer i legemstørrelse, var nok til at forarge. Og at det var gjort uden stenk af sentimentalitet, ansås som et tydeligt bevis på kunstnerens hjærteråhed. Dette menneske havde ikke engang respekt for døden! Billedets stærke karakteristik af de fremstillede provinstyper blev af pariserne, der jo aldrig sætter sin fod udenfor sin bys grænser, opfattet som den rene karikatur. Overhodet blev billedet dømt som en brutal og gemen handling, der stod i fuld overensstemmelse med det frække og tøilesløse liv, som kunstneren efter sigende førte.

Begravelsen foregår i et træløst, næsten goldt landskab. Deltagerne står samlet om graven uden gruppering, tilfældig på rad som figurerne i et overfyldt relief. Der er ingen skjul lagt på, hvor triviell og vanemæssig handlingen er for prest og graver. Kordrengene er et par udklædte skøiergutter. De gamle begravelsesangere, hvis røde talarer og høie komiske huer lyser i det sortklædte ligfølge, er et par fordrukne landsbyhåndværkere; de prøver på at lægge sine rødviolette ansigter i bedrøvede folder. Med samme gjennemtrængende blik er sørgeskaren opfattet: den blege sagfører, hvis tanker synes at dvæle ved den fremtidige parlamentariske karriere, som den afdøde måske har stået hindrende i veien for, den pluskjævede ordfører i landsbyens formandskab, hvis tanker utvilksomt kredser om begravelsesmiddagen, de sortklædte kvinder, som snøfter bag lommestørklærne, og de skrumpne gamle koner, som ufravigelig dukker frem af sin ubemærkethed ved enhver begravelse.

Der er en vældig afstand mellem denne næsten kyniske realisme i skildringen af hjembygdens folk og MILLETS poesifyldte bondeforherligelse. En ny tid, et nyt og hårdere syn på livet rykker her ind i kunsten. Romantiken er slut, positivismen har ordet! Men også malerisk er afstanden stor mellem Millet og Courbet, mellem Millets enkle skulpturstil og Courbets fyldige maleriske maleri, mellem den enes valne penselføring og uldne stoffbehandling og den andens brede håndfaste mesterskab i kosten. Nogen friluftsvirkning er der ganske vist ikke i dette Courbets billede, skyggerne er svære og sorte, luften er tung og sotet, der er heller ikke rigtig rum mellem figurerne. Men ligefuldt er *Begravelsen* et herligt maleri. Om man skar det i stykker og stumper, vilde man kjende mesterhånden igjen på hver bit. De enkelte hoder er malt med en

¹⁾ I pariserens ører måtte det lyde omtrent lige imponerende som, f. ex. *Historiemaleri af en begravelse på Honfos!*

GUSTAVE COURBET.



GUSTAVE COURBET

BEGRAVELSE I ORNANS, (1851).
Louvre, Paris.

suveræn bredde og magt. Farvemasserne i dragter og landskab er stillet sammen med overlegen sans for fuldtonende harmonier. Og det tiltrods for, at sort og hvidt er så fremherskende i dragterne. Navnlig det hvide i ligklædet, i kordrengenes dragt, i graverens skjorteærmer er vidunderlig malt. Det kan man kalde at male *sonor!*

Courbets koloristkunst er noget helt forskjelligt fra DELACROIX' og romantikernes, Fontainebleauskolen indbefattet. Delacroix' kunst vælted et overflodighedshorn med farver ud over lærredet. Han og de andre søgte *effekten* fortrinsvis i farvemodsætningerne. Og selv malere som COROT og ROUSSEAU, som var på vei mod tonemaleriet, kunde ikke frigjøre sig fra den gamle akademiske sædvane at *koncentrere* virkningen gjennom mørke sidekulisser. De gravede ud billedets planer til en fjernvirkning i midten; men de gjorde det på bekostning af billedets omgivende randpartier. De nådde ikke den fulde sammenheng mellem tonerne.

Det fortælles, at Courbet malte på den måde, at han først slog an billedets mørkeste tone og derfra arbeidede sig skridtvis op mod de lyseste partier. Han sprang ikke frem og tilbake mellom lys og skygge og stimulerte den ene med den anden, han var altfor bange for at miste noget mellemed på veien. Måske er det denne arbeidsmåde, som gir hans bilder den mageløse enhed i virkningen, ofte tiltrods for en svag linjekomposition. Courbet samler ikke — som DELACROIX — alle virkningens tråde så at si i en hånd, han tvertimod spreder virkningen over hele billedfladen, men binder alle partier sammen til en fast toneskala. Det princip, som er så typisk gjennomført i MANETS bilder: at maleriet er en fladekunst og ikke en malerisk for-

mummet plastik — hævder allerede Courbet i sin kunst. Han er den første moderne tonemaler.

Ikke mindst føler man Courbets storhed i hans ypperste *landskaber* og *mariner*. Et billede af hav og himmel som det her gjengivne *Immensité* (side 33) overgår jo alt, hvad Fontainebleauskolen har frembragt af tone- og luftmaleri. Og hvilken kraft og sandhed er der ikke i hans frodige sommerbilleder fra dybet af de franske jagtskoge, hvor hjorter og dådyr leger i solen, hviler i skyggen og svaler sig i den rislende skogbæk! Ingen moderne maler har som Courbet malt dyrenes bløde pels, hårenes fald og fede glans. Et stykke dødt vildt, overhodet et stilleben — det var netop noget for hans pensel!

Alle hans sociale deklamationer tiltrods var nemlig Courbet mindst af alt det, han blev beskyldt for at være: en socialistisk *tendensmaler*. I virkeligheden så han på hele den omgivende verden — mennesker, dyr, landskab — som på et mægtigt stilleben. At dette stilleben i høi grad æggede hans appetit, er en sag for sig. I sin kunst tilstræbte han alene helt saglig og sandfærdig at gjengi et stykke af virkeligheden, som han kunde hænge op på sin væg, og efterpå gni sig i hænderne af tilfredshed over, hvor godt det ligned. ZOLAS' sætning om kunsten som et *stykke af virkeligheden set gennem et temperament* synes at været modnet under indtryk af Courbet, selv om den er udtalt i anledning af MANET. Den passer ialfald glimrende som definition på Courbets kunst. Man lar nemlig ikke et »stykke af virkeligheden« passere upræget gennem sit temperament, når man har et temperament som Mr. Courbets. Hans malerkunst er så personlig som nogens, men den er det spontant og ubevidst, ikke planmæssig og villet. Hans blodfulde, kraftstruttende organisme ytrer sig ikke bare gennem hans emner og valg af modeller — hans forkjærlighed for svære, fede kvinder, saftigt grønt og spændstigt vildt — den taler tydelig gennem hvert penselstrog. Han udtrykker sig malerisk med den samme omsvøbsfri oprigtighed, den samme selvtillid og sikkerhed, som i livet gjorde ham til en buldrebase og en storskryter, men i kunsten til et befriende og nyskabende geni.

Franskmændene har fundet det rette ord, når de taler om Courbets billeder som *magistralement brossés*. I at behandle oljefarven er der ingen, som overtræffer ham. Han yndede at omgås farven ufortyndet i hele dens korporlighed. Hans billeder er ikke lagvis lagret sammen af beregnede undermalinger, omhyggelige lasurer og forsigtige retoucher. Med brede koste, med paletknivens myge blad, med tommelfingeren er den halvseige, fede, glansfulde masse sat på lærredet, påsmurt, sammenmuret, indkittet, hobet op eller fordrevet. Det er sandelig et maleri, som har *krop!*

Overhodet kan Courbets betydning såvel teknisk som æsthetisk vanskelig overskattes i moderne malerkunsts vækst. Snarere er der endnu ikke ydet hans geni



GUSTAVE COURBET

KORNSIGTNING (1855).
Musée i Nantes.

fuld retfærdighed. MANET fulgte jo så nær efter. For den yngre slægt kastede denne store mester en stærk skygge bagover; den faldt også over Courbet. Men lidt efter lidt er hans genis styrke og vidfang klargjort, ikke mindst gennem den sidste verdensudstilling. Slige værker som *Kornsigtningen* og *Bonjour Mr. Courbet* (det store friluftsbillede, som fremstiller fodvandrerens Courbets ankomst til hans mæcen og beundrer Mr. Bruyas) virkede som åbenbarelses fra en anden, sandfærdig, blond og toneskøn verden i det milieu af brunsauset epigonromantik, hvori disse billeder fra femtiårene blev til. Her er friluft og rumvirkning, her er koloristisk kraft og ynde på en gang!

Navnlig i billedet af *Kornsigtningen* er farverne vidunderlig fast sammenkædet til en ring af neutrale toner, som holder al brogethed ude: den gråhvide væg, det hvide lærredsklæde på stengulvet, de grå sække, det grågule korn, pigernes askeblonde hår og de hvide og lyse farver i deres dragter er storartet samstemt med det brune og det sotede sorte i gutten tilhøre og med mørket i det halvåbne kjøkkenskab. Her kan

man gjerne komme med VELAZQUEZ' valør-vægtskål, billedet vil neppe bli fundet for let! Og hvor må man ikke smile til de stadig fremkastede anker over Courbets umulige mangel på komposition. Rent bortset fra, at man kan komponere med farver så rigt som med linjer, er der netop en ypperlig linjevirkning i billedet. Den knælende pige, som ses fra ryggen, er stort og magtfuldt tegnet, hendes frodige skikkelse er naturlig udfoldet, hendes stilling og gebærde helt ny set. Og hvor godt suppleres ikke hendes aktivitet af den anden piges tankefulde indolens, som igjen kontrasterer så levende mod guttens optagne og snusende nysgjerrighed!

Med Courbet henger så godt som alt fremskrittligt sammen i fransk og i belgisk, ja filmed i tysk malerkunst. Franske efterlignere og efterfølgere, som BONVIN, VOLLON, RIBOT, BONNAT, CAROLUS-DURAN veier her mindre. Desto viktigere er sammenhengen mellom Courbet og WHISTLER og Courbet og MANET. Uden Courbet tør det være tvilsomt, om MANET sådan med en gang var nådd frem til Velazquez, og man bebøver bare at se hans *Atelierfrokost* (fra 1869) for at ha klart for sig, hvad Manet skylder Courbet. Uden Courbets kvindeakter havde vel heller ikke Manet malt sin *Frokosten i det grønne*. Lige klart ligger det i dagen, hvorledes Courbets mariner virked umiddelbart på WHISTLER, og hvorledes de to kunstneres sammentræf på sandstranden i Trouville i 1865 blev af kunsthistorisk betydning. Ja, man kan gå videre og hævde, at Courbet, hans tonemaleri og hans sværladne farvesætning, hans stofglæde, hans sunde materialisme og bedske sandruhed har øvet sin virkning på hele den kreds af realister og impressionister, som sluttet sig til Manet. LEGROS står ham meget nær, FANTIN-LATOURE fjernere, CAROLUS DURAN begynder som hans efterligner og gjør sit bedste i den tid, MONET, RENOIR og CÉZANNE har teknisk lært hver sit af Courbet. At belgieren STEVENS og overhodet den moderne belgiske kunst er afhængig af Courbet, er ingen hemmelighet. Hvorledes den tyske malerkunst gjennom VICTOR MÜLLER og RUDOLF ALT, LEIBL og TRÜBNER henger sammen med Courbet er tidligere berørt. Selv Werenskiolds lærer LINDENSCHMIT står ikke uberørt af ham.

Også i norsk kunst møder vi en maler, som lærvillig og beundrende har fulgt i Courbets spor. Hele livet igjennem bevarede OLAF ISAACHSEN de indtryk, som han i sin ungdom hadde modtat af Courbets kunst og sterke personlighet. Og hvor mange er mon ikke de norske kunstnere, som, når de utålmodig har ilet gjennom Louvres sale speidende efter »det moderne«, har stanset i det halvmørke rum, hvor Courbets *Begravelse i Ornans* henger?



FRANCISCO GOYA

TYREFÆGTNING.
Dr. Carvallos samling, Madrid.

Der er i det 19de århundrede, som i ethvert større spand af tid, ligesom en streg eller en grænse, som først blir synlig, når man kommer på afstand fra den, og fremtræder mere tydelig og bestemt, jo større afstanden er fra tidsrummet. Den streg eller grænse, som gjør epoke i det tidsrum, — stregen som skiller gammelt fra nyt, modernt fra det overlevede.

Den er ikke knyttet til et enkelt årstal, denne grænselinje, men springer omkring i kronologien, utvungent. Som en landegrænse eller et buget vasdrag går den på tidens kart gjennom forskjellige åndsegne og folkeslag, bevæger sig ujevnt frem og tilbake mellem decennierne og skiller ud gammelt fra nyt, det vordende fra det udlevede, det spiredygtige fra det golde.

Ofte bøier den af og går dybt tilbake i tidsrummet for at hente frem og ud en enkelt mand eller kvinde, et enkelt verk eller en tanke, som ikke horte hjemme i sin samtid og ikke blev forstået dengang, just fordi det horte fremtiden til. Denne

fremskredne enkeltforeteelse isolerer den fra sit milieu og føier den sammen med andre senere foreteelser, som samlet udgjør en ny tid.

Men det hænder også det omvendte: at grænselinjen gjør en uventet afstikker langt frem i det, som vi kalder den ny tid, for at skille ud og hente tilbage individer eller hele grupper af individer, partier, »skoler«, værker eller tanker, som er bare reaktionære og ikke er andet end senfødinge og rester af en fortid, som naturlig har fundet sin afslutning og derfor ikke hører hjemme i den ny tid.

Al historie bør gå ud på med størst mulig sikkerhed at udstikke disse grænse-linjer og trække dem tydelig op for vor betragtning. Til enhver tid vil der være at finde på den ene side af stregen det vidtstrakte felt, hvor overlevering og vane råder, på den anden side — på vor side, burde vi kunne si! — hersker *den moderne ånd*.

Det har i alle fald været forfatterens plan med denne korte oversigt over det franske maleris udviklingshistorie bare at dvæle ved det, hvori der var bærende kraft og drift mod fremtiden, alt det andet, som bare lever det gamle ud, er forbigået i taushed. Der kan være meget fint og smukt blandt dette andet, men det får ikke op-holde, når tiden er knap og reisen lang.

Vi er nu kommet til det punkt på reisen, hvor vi føler, at grænseskjættet går — stregen, som skiller moderne malerkunst fra ældre malerkunst. Vi har set det ene geni efter det andet stå op i fransk maleri, afkaste overleverede bånd, bryde stængsler og pege fremad mod nye mål. Men spør vi: Hvor går grænsen i malerkunsten, hvem trækker der stregen, kan svaret vanskelig komme til at lyde anderledes end: Det gjør EDOUARD MANET!





Scholderer
Manet

Renoir

Zola
Astruc

Maitre

Bazille

Monet

FANTIN-LATOUR, *Hommage à Manet* (Atelieret i Batignolles, 1870.
Luxembourg-museet i Paris.



At MANET ikke var alene om at skabe det moderne maleri, fremgår forhåbentligvis af denne oversigts foregående sider. Hvem gjør overhodet et stort kulturgjennembrud alene? Hvem bygger på bar grunn? Manet har sine forløbere og sine umiddelbare forgjængere, som har været inde på den samme vei, men er blitt stående med den ene fod i fremtiden, den anden i fortiden. Der kunde nævnes to samtidsmalere før ham som EUGÈNE LAMI og COSTANTIN GUYS, der hver på sin måte og med forskjelligt utgangspunkt har git et så fortrinliggt billede af pariserliv under Napoleon III. Lami som saftlig kolorist i englændernes fodspor, Guys som en raffineret og spirituel improvisator i GOYAS ånd, med en kunst, som er gjennemsyret af bitter sensualisme. Der kunde videre nævnes den underlige og brogede impressionismens herold MONTICELLI, som leved og døde upåagtet i Marseilles. Kunstnere, hvis værk har været for lidet påagtet, mens de levede, men som man nu viser tilbøielighet til at overvurdere efter deres død, — de som er Johannes' røst i ørkenen.

Når talen er om Manets forgjængere i moderne malerkunst, er det forøvrigt klart nok, at navnene DELACROIX, DAUMIER og COURBET er de store perler på utviklingskjæden. Men der kunde også være god grunn til at fræmhæve *figurmaleren* CAMILLE COROT. De forholdsvis få portretter og figurbilleder, som den store landskapsmester ligesom tilfældigvis malte af unge kvinder, nøgne som nymfer eller klædt i et eget nonchalant og zigeuneragtigt, tids-vildt kostume, vil for alle tider kunne gjøre krav på en plass i den »klassiske billedskat«. De er nemlig ikke bare spontant-geniale ytringer af et vakkert og harmonisk gemyt, disse landlig skyldfri kvinder i deres upågtede ynde, — de er også vidnesbyrd om det rige, flydende og selvfølgelige mesterskab i at male, som gir øiet de store nydelser.

Man kan spørge: Hvad kjendte nu Manet af alt dette? Hvor meget af det har kunnet virke på ham? Igrunden kommer det her mindre an på, hvor meget og hvor lidet. Hovedsagen er, at der lå spirer i luften. Påvirkningernes veie er ofte uran-



COROT

Kvindeportæt.

sagelige. Hvad ved blomsten om det frugtstøv, som sommervinden henhvirvler i dens kalk, andet end, at det når sin bestemmelse? Men alt det, som hos andre er forbud om det moderne og tilløb til det moderne, det er hos Manet fuldbyrdet gjerning. Hos ham er det moderne hverken kime eller kart, men fuldmoden saftig frugt.

Hvad vil det nu si, at Manet er den *store moderne maler* i det 19de århundrede og den første helt moderne?

Dermed menes to ting, som var inderlig sammenknyttet som indhold og form. Først det, som må falde enhver ind, som ser Manets værk, at han *malte det moderne liv*, som man kunde se det for sine øine i det 2det keiserdømmes Paris og i den 3die republik — det og intet andet. Dernæst også det, som kanske ikke længere springer så stærkt i øinene for den almene betragter, skjønt det er endnu

vigtigere: at han malte det *på en moderne måde*, med et eget, personligt, stærkt udpræget og helt nyt syn på det maleriske, et syn, som ikke var tidens syn, men som han påtrykte tiden og navnlig eftertiden.

Dette syn er med et slagord blit kaldt *impressionisme*, og Manet gjælder for at være *impressionismens fader*. Navnet bærer han både med rette og urette.

Med urette, ifald man med impressionisme tænker på en bestemt teknisk fremgangsmåde ved det at male. Den impressionistiske teknik består i, at farverne ikke blandes på paletten, men sættes rene og punktvis hen ved siden af hverandre på lærredet, således at blandingen først foregår gennem øiet, som på nogen afstand opfatter det koloristiske indtryk. Denne teknik har ikke Manet opfundet. Der findes antydninger til den både hos TIZIAN og hos REMBRANDT, hos TURNER og hos DELACROIX og særlig maniereret hos MONTICELLI — overhodet hos de fleste malere, som har beskæftiget sig indtrængende med lysets problem. Og skulde nogen af de moderne kunne gjøre særligt krav på at være »opfinder» af den impressionistiske teknik, måtte det snarere være CLAUDE MONET, som er impressionismens systematiker, end EDOUARD MANET, som påviselig modtog påvirkning af Monets første lysfyldte friluftsbilleder.

Men mener man med impressionisme noget videre, en egen måde at se på, i hastigt samlende overblik, med særlig sans for helhedsvirkning, lyseffekt og bevæ-

gelse — med et ord for den *momentane enhed* i synsindtrykket, så var Manet en maler, som malte sin *impression*.

Der er fra Manets skoletid på Coutures atelier, hvor han i 5 år lærte kunstens håndværk, bevaret en anekdote, som karakteriserer hans uafhængige og selvtrygge begavelse:

Det var en høstdag i 1853, Manet havde netop fuldført en djærv og god aktstudie efter kvindelig model, og kameraterne var henrykt over den. Da Manet den næste dag kom på atelieret, fandt han sit stalleli blomstersmykket. Det var netop Coutures dag til at korrigere, og han sværmed ikke just for den slags egenrådige folk som Manet. Da han kom, lod han, som han ikke så kameraternes hyldelse til Manet, gjen-nemgik omhyggelig de andre elevs arbejder og stansed tilslut foran Manets studie med det vrantne udrop: »De vil altså aldrig beslutte Dem til at male det, som De ser!« Hvortil Manet svarte rolig: »Jeg maler det, jeg selv ser, og ikke det, som andre behager at se.«

Svaret er med rette blit historisk. Det var netop, hvad Manet vedblev at gjøre hele sit liv — han malte det, han selv så — og det var hans storhed.¹⁾

Den 23de januar 1832 blev EDOUARD MANET født i Paris. Hans far var af anset borgerlig familie og dommer ved Seine-tribunalet. Hans opdragelse var omhyggelig og sigted på den juridiske karriere. Men da han mod familiens vilje vilde bli maler, blev han forsøgsvis sendt tilsjøs og gjorde en reis til Brasilien. Da reisen ikke hjalp på hans malerlyster, fik han endelig gå ind på COUTURES atelier, som i 50årenes Paris var det berømte malerværksted, hvortil elever strømmed fra alle lande. I lære-årene kopierte han DELACROIX og VELAZQUEZ i Louvre og senere studerte han på reiser i Holland, Tyskland og Italien FRANS HALS og venezianerne, navnlig TINTORETTO.

Betegnende for Manets anlæg er det, at de mestere, som han i sin ungdom følte sig mest tiltrukket af blandt de gamle, var netop de store penselvirtuoser, palettens

¹⁾ Forøvrigt bør man ikke for dette gode svars skyld overse den omstændighed, at Manet har været Coutures elev og ingen andens, og at han gik ud af denne skole som en mester, der ikke bare vidste, hvad han vilde, men også kunde, hvad han vilde. Allerede hans første større arbejder eller læretiden hos Couture viser en kunstner, som tegner med fast hånd, ser modellen stort og i flader og fører penselen beslutsomt. Mangt og meget tyder på, at den af moderne kunsthistorikere så foragtelig behandlede eklektiker THOMAS COUTURE (1815—1879), som også var ANSELM FEUERBACHS mester, har været en fremragende lærer, methodisk, klar, experimentator og praktiker. (Smlgn. også hans literære causerier over malerkunsten i *Méthode et Entretien d'Atelier, Paris 1867*, en noget familiær og snakkesalig, men læseværdig betragtning over kunstens væsen og håndværk). Til Coutures fordel taler også i høj grad hans norske elev ISAACSENS dom om ham og ikke mindst Coutures egen skønne studie i vorj Kunstmuseum — en ung italienergut i halvligur.



GUYS

Chanteuse.

seirige feltherrer, de som var mest malere i sit maleri. Og det var ikke sådanne mestere, som kroner og afslutter en klassisk tidsalder, men snarere sådanne, som åbner nye udsyn og bryder baner mod fremtiden. En naturalist og munter koster som FRANS HALS, en genial tonemaler som VELAZQUEZ, der jo også brugte den brede pensel, og endelig en nervedirrende og sanselig fantast som GOYA med hans helt moderne og impressionistiske blik på livet — det var kunstnere, som Manet folte sig i slægt med og tog lærdom af. Blandt de moderne var det bare DELACROIX og COURBET, som havde noget at bety for ham, senere vel også INGRES; med GUYS mødtes han på Pariser-varieteerne og i den fælles beundring for GOYA.

To ydre omstændigheder forened sig om at bringe Manet i den intime berøring med spansk kunst, som sætter et så stærkt præg på hans værker også flere år for hans reise til Spanien. Først var det den udstilling af billeder af VELAZQUEZ, som i 1860 foranstaltedes i Paris til minde om, at 200 år var gåt hen siden den store spaniers død. Utvilsomt har Manet, ligesom WHISTLER og LEGROS, fat stærke indtryk fra denne udstilling. Den anden begivenhed, som indtraf to år senere, var en *spansk dansertrups optræden* på en varieté i Paris.

Da Manet så den skønne jodisk-mauriske LOLA fra Valencia på bredderne, så hende og CAMPRUBI vugge i æggende spansk dans, sprang geniet ud i ham!

De billeder, han har malt af *Lola* og *Den spanske ballet* (1862), står på en måde uovertrufne i hans produktion. Billederne har intet, som minder om, at Manet senere blev friluftsmaleriets forkjæmper. Figurerne silhouetterer sig på en mørk baggrund som hos de gamle mestere, rummet har ikke netop rumlighed og atmosfære. Goya og Velazquez er navne, som ligger en på tungen, når man ser disse billeder. Og dog er det Manet'er, som man vilde betænke sig på at bytte bort selv mod billeder fra hans modneste mestertid. Alt det, som gjør Manet stor, findes i disse ungdomsbilleder: bevægelse, rythme, en sund og robust grazie og fremfor alt det skønne rige »strog«. Og så dette vidunderlige farvestof, som han synes at ha eneret på, som emaljerer sig så smukt med tiden uden derfor at miste noget af sin saft og fedme!

Manets vei til de spanske mestere forer ganske naturlig *via* de spanske dansere, ikke omvendt. Livet var her, som altid, hans udgangspunkt. Malerisk og sanselig folte han sig grebet af disse legemers spænsthed og ynde, af de vakre spanske dragter, den matgyldne spanske hud, og gløden bag al kjølig selvbevidsthed og anstand. Idet han gik til at male dette, faldt det af sig selv, at alle reminiscenser fra det store spanske maleri, som han havde beundret i Louvre eller i privatsamlinger og udstillinger, blev levende hos ham og forbandt sig til stil.

Men samtidig med disse spanske billeder, som senere fulgtes af andre, maler Manet i 1861 og 1862 sine første billeder fra samtidens Paris, der skulde bli hans



EDOUARD MANET: FROKOSTEN I DET GRONNE 1863.
Moreau Nelatons saml., Paris.

MANET.

kunsts egentlige arbejdsfelt. Det ene er en ganske impressionistisk skildring af det mondaine liv på en eftermiddagskoncert i *Tuillerieshaven*, et mylder af modedragter, krinolineskjorter, kyselhatter og latterlig høie skorstencylindere under grønne træer; i mylderet skimter man ansigterne af dagens mænd som *GAITIER* og *BAUDELAIRE*. Det andet billede er en legemstor pige fra gaden, *La femme aux cerises*, en kneipesangerske, som med guitaren i hånd spiser kirsebær på åben gade foran en grøn persiennedor.

De to billeder anskueliggjør de to sider ved Manets geni, impressionisten og stillebenmaleren. Denne store pige, som svulmer i sin grå krinolinedragt med kirsebærkrømmerhuset i sin arm foran en smuk irgrøn baggrund uden en tanke udtrykt i sit hvide, kjødfulde ansigt, som de røde bær gjør endnu hvidere, er et — stilleben af velgjørende ro og skjønhed. Dette maleri stræber ikke ud over sig selv, det vil intet som helst vække tillive hos beskueren af tanker og drømme uden en varm lyst ved synet af skjønne farver, stor ro og overlegent mesterskab.

Det var *VICTORINE*, Manets mangeårige model, som han modte hende på gaden, kunstneren havde malt i dette billede. Siden følte han lyst til at male det hvidhudede pigebarn afklædt ude i det grønne, og han malte *Déjeuner sur l'herbe* (1863), hans første store mesterværk.

Da dette skjønne billede, hvori Manets ungdomsgeni triumferer, fremkom på de refuseredes salon i 1863, opløfted der sig et skrig om kunstnerens navn, som vedblev at ledsage Manets kunst, så længe han leved. På den sidste verdensudstilling i 1900 hang billedet på alle gode pladsers hædersplads, og man følte det som en særlig gunst i sit liv at få se det.

Billedet handler om blændende kvindehud, sort floil og grønt løv, desuden om frugt og brød og lyse sommerkjoler i en dylge. De to malere er tat på landet en vakker sommerdag med sine veninder og modeller. Damerne har ladt sig friste af det kjølige vand, som glider så blankt under bogelovet, og har tat sig et bad efter frokosten. Nu sidder *Victorine* atter hos de to venner og lar sin hvide krop tørke af luften, mens hun fornøiet ser sig om i skoven og med et halvt øre lytter til malernes kunstdisput. Den anden pige plasker endnu i bækken bagenfor.



MANET: *Balconen* (Berthe Morisot m. fl.) 1869.
Caillebotte-saml. i Luxembourg.

Motivet var ikke mere vovet end i GIORGIONES *Koncert* i Louvre, hvor også nogle piger færdes i det fri sammen med unge mænd med klær på. Men det var jo en anden sag, når herrerne havde pludderhoser og fjærbarret, end når de havde sribede benklær af linplysch! Dog, det var ikke bare moralen, som hylte ved synet af Manets *Frokost*, det var også al selvgotheden og indskrænketheden hos dårlige malere og dårlige kritikere, som foraged sig over dette overlegne, flotte mesterskab i maleri, så uligt deres tilvante penselslikkeri. Thi Victorines legeme er malt slig, at det er blondere, mygere, fastere, lettere i skyggen, fyldigere i lyset end andre nogle piger i billeder. Og mændenes floilsjakker og grå plysches benklær er malt, så man foler stoffet mellem fingerspidserne. Trærnes lov er holdt i store brede masser. Men billedets skjønneste parti er hjørnet tilvenstre med det blonde stilleben, hvor den lyseblå kjole og stråhatten og brødene og æblerne og kirsebærene ligger i dyng.

Forargelsen var stor i 63, men den skulde bli større i 65, da Manet udstilte *Olympia*. Billedet var malt to år i forveien, lige efter *Déjeuner sur l'herbe*, men med den modtagelse, som dette billede havde fåt, var det først efter modent overlæg, at Manet prigsav sit hovedværk til den offentlige hån, som ventede det.

Det lignet ikke Manet at gi tabt i kampen med publikum. Uagtet han blev refuseret omtrent hvert andet år, vedblev han, så længe han leved, at sende arbeider til den officielle *Salon*. Hans venner og kampfæller blandt impressionisterne vendte snart i foragt den store græsselige *Salon* ryggen og samled sit eget lille intelligente publikum til små privatudstillinger i kunsthandlerens lokaler. Manet lod sig aldrig bevæge til at følge dem. For ham var det et princip at udstille på *Salonen*, og kun når de store udstillinger stængte helt dørene for ham, som det hændte i 63 og på verdensudstillingen i 67, bekvemmed han sig til at udstille privat. For hobens oine, på de officielle udstillingers store slagmark skulde kampen udkjæmpes. Han var ikke tilfreds med et lidet udvalgt publikum af »kjendere«, hans publikum skulde engang bli det franske folk! Og han dromte stadig om at opleve den dag. MANET ET MANEBIT var hans stolte og muntre valgsprog!

Endskjont Manets *Olympia* gjennem sit motiv minder om GOYAS *Maja*-billeder i Madrid, er *Olympia* dog malt for den spanske reise, som Manet først foretog hosten 63. Åbenbart har VICTORINE MEUREND været modellen også for dette billede som for de fleste kvindefigurer i Manets produktion før 75, og man kan forfølge motivets udviklingshistorie. En dag klædte han Victorine i en spansk *torreros* stramtsiddende dragt og malte hende på arenaen med det røde klæde og daggert i hånd, mens tyrefægtningen raser i det fjærne. En anden dag malte han hende i et andet spansk kostume med hvide silkebenklær spændt om de fyldige lemmer, henslængt på en sofa med fødderne overkors. Ud fra dette motiv har motivet til *Olympia* udviklet sig. Selv den sorte



EDOUARD MANET

OLYMPIA (1865),
Luxembourg-museum, Paris.

MANET.

kat går igjen på billedet. Men Olympia er ikke længere VICTORINE MEUREND, om vi end tror at gjenkjende hendes brede ansigt med de vidt skilte, store oine og den sorte silkesnor om halsen!

Olympia forestiller en nogen cocotte. Støttet på høie puder i en halvt siddende stilling hviler hun på sit brede leie. Ansigtet er vendt lige ud mod beskueren med et koldt afventende udtryk, eller som om hun stirred ind i et speil, fængslet af sin egen skjønhed. Hun er næsten et barn endnu, men formerne er runde, alene den venstre skulder skyder kantet i veiret og minder om, at det unge, erfarne legeme endnu ikke er fuldt udviklet. En liden blod hånd leger med frynserne på et persisk silkeshawl, som er breddt over lagenet, anklerne er krydslagte, den anden hånd ligger skjærmende over skjødet. I håret har hun roser, om håndleddet arm-bånd, en silketoffel vipper på tåspidsen, og en fin sort silkesnor er knyttet i sløife om halsen. Nede ved fodgjærderet tasser hendes sorte kat om på lagenet og skyder ryg i doven kjæleskab.

Olympia er ikke alene. Bag hende nærmer sig en neger-tjenestepige med en vældig buket af store blomster i papiromslag. Hun er klædt i en los burnus af the-rosens farve, og det mørkegrønne forhæng har netop lukket sig bag hende. Sporgende bøier hun sig frem med buketten mellem de sorte hænder.

Men hendes herskerinde ænser hverken gaven eller negressens spørgsmål. Ufravendt vedblir hun at stirre fremfor sig med et blik som en spleensyg dronnings. Ingen følelse røber sig i dette ansigt, som i sin animalske udtryksløshed minder om de kolde og skjonne, mystiske kvinder, som INGRES elskede. En stum melankoli er udbredt over det hele.

Tilrods for motivet har Manets *Olympia* en forunderlig majestæt. Allehånde krydsende tanker og forestillinger, som motivet vækker, falder til ro i beskuelsen af værket. Denne store klare saglighed skyver alle indvendinger tilside: — således er det! Som hun ligger der på sit høie leie, den afklædte lille pige, som tilhører samfundets udskud, er der en ubeskrivelig ro over hende, næsten vælde. Der er intet i billedet, som vækker medlidenhed med pigen. Hvad hun så end var i livet, i kunsten er Olympia en herskerinde. Istedendfor indvendinger vokser der frem under



MANET: *Hvile* (portræt af Berthe Morisot) 1870.
M. G. Vanderbilt, New York.

betragtningen af billedet en stor positiv følelse af noget godt, af den lykke at være i berøring med det fuldkomne.

Fuldkommen er — hvad en reproduktion intet begreb kan gi om — farvernes samklang: de kolde, blyhvide toner i lintøjet og hudens varme matte hvidhed; til det føier sig shawlets blege grønne og burnusens rosa, blomsternes stærke pragt og, som den dybe sorte note, der gjør alt lysende og det nøgne legeme blændende — negressen.

Men vigtigere end farven er kompositionen. Fuldkommen er også den med sine horisontaler og vertikaler, veiende mod hinanden, med parallelere, som uden at være påtrængende er der og styrker. Figurernes format og fordeling, — det hele gir en overordentlig fast og afsluttet dekorativ virkning. Og endelig omskriver en INGRES'ske ren linje — let akcentueret som kontur — det næsten skyggefrit modellerede legeme. Da billedet fremkom, hånte man denne »platte« modellering og lo, som man var gal, af »Spar-dame« og hendes sorte kat. Billedets flademaleri var dengang ukjendt, og øiet, som var vant til malerier med grove skulpturale skyggeeffekter, kunde ikke opfatte denne tendre modellering med lys i lys. Det nye ved billedet var, at i stedet for at stræbe efter plastiske idealer, som malerkunsten aldrig kan indfange alligevel, havde maleren her ganske ligefrem git sig i kast med maleriets umiddelbare og egentlige opgave: at sætte farveflækker på lærred. Og herunder havde han navnlig sin opmærksomhed henvendt på at gi hver farveflæk den rette og sande lysvalør. I forhold til alt det omgivende fremstilled Olympias legeme sig for ham som en lys enhed, en lys farveflæk af bestemt valør. Sammenlignet med denne store enhed og dens forhold til andre enheder blev de små modellerende skyggedetaljer af underordnet betydning. Manet så helt og stort på sin model, og han malte bare det, han så, ikke det, han trodde at se, fordi han vidste, det skulde være der. Deri består hans impressionisme.

Manet beundrede de gamle japanske mesteres farvetræsnit og var blandt de første, som sauled slige. Der er meget, som taler for, at han har havt nytte af omgangen med dem. Ialfald har kjendskabet til japanerne med deres dekorative forenkling, strenge fladevirkning, deres lyse, klare farveskala og pikante afskjæringer af kompositionen virket opklarende for publikum til forståelse af Manets kunst. At en hel ny, uplastisk, dekorativ fladekunst slumrede i Manets valørmaleri, har bl. a. den moderne franske plakatkunst vist. Den, som alt virkelig moderne maleri før øvrigt, bygger jo på Manet.

I Manets egen kunst er der altid en faktor, som løfter hans impressionisme over plakatkunstens niveau, og som særlig må betones, fordi den var hans begavelses egentlige styrke — hans herlige materialbehandling. Det franske maleri har havt mange store oljemalere: DELACROIX, DAUMIER, COURBET, men neppe nogen som overtræffer eller når MANET i »strogets« skjønhed. Når han sætter pensel på lærred, er

MANET.

det med en munterhed, kraft og esprit, som hæver selv det bagatelaglige i hans kunst op i en høiere sfære. Man kan indvende mod Manets kunst, at den stadig hefter sig ved det ydre skin (kan forresten det legemlige oie opfatte noget andet?), at han som ånd savner dybde og menneskelig varme, at hans kvinder er smukke dukker med hvid hud, sorte oine og rød mund, som alle ligner hinanden (hvad de forresten slet ikke gjør!). Ja, man



MANET

Argenteuil (1874).
Mr. Pellerin, Paris.

kan drage sine sammenligninger og kalde til vidne på hans frivolitet og manglende dybsind både den præstelige bonde MILLER og vinfilosofen BÖCKLIN og hele den præraffaelitiske broderkjæde med samt deres tross af sjælfuldhed og moral — — en bundt *asparges* malt af Manet slår dem alle af marken! Jeg så et sådant lidet stilleben på verdensudstillingen, og jeg har aldrig set et bedre maleri. Hver fiber af det lille billedes overflade vibrerte af malerisk liv, pulserte med personlighed. En maler, som taler med denne pensel, taler med guddommelig tunge, selv om han bare beretter om slikasparges og pariserdukker.

Manet hørte ikke til dem, som hviler længe på sine erobringer. Han var en rastløs arbejder, som stadig haged fremad mod nye mål. VELAZQUES og de spanske motiver brugte han til at male sig stærk og behændig på. Den dag, han følte, at han mestred valøropgaven i et tyrefægterkostume af sort og sort og sort på en perlegrå grund, sa han Spanien og det sorte farvel. Fra nu af besad det blonde Paris udelt hans hjærte.

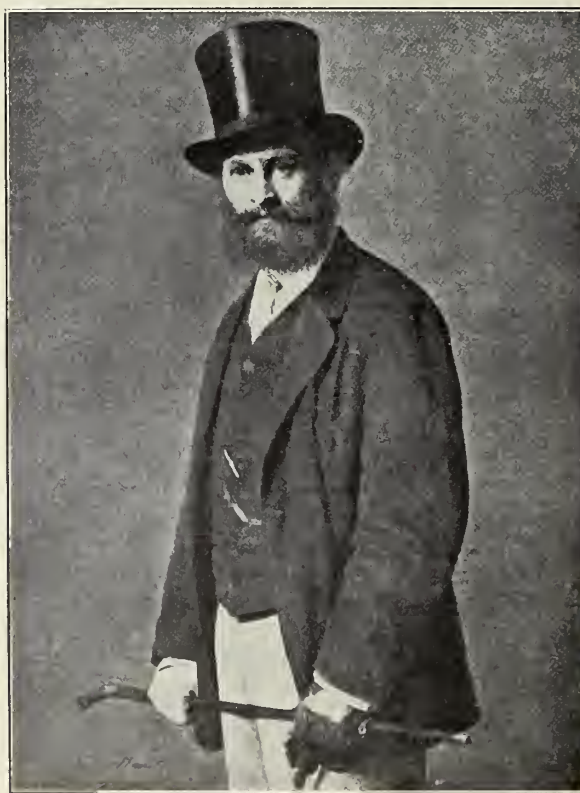
Efter at ha malt *Olympia* kasted han sig ud i myldret og malte det mondaine Paris, klædt efter sidste mode. Bevægelsen og det brogede lokker ham nu — alt det, som flimrer og glitrer og svinder. Storbyens feber og rastløshed maler han, livet, hvor som helst det banker med høi puls. Theatrets nervøse stilhed og halvmørke, varieteernes lyshav, restauranternes speilsale, de små *cabareter* og *chantanter* og det summende, brogede *operabal*. Han forfølger dandyen og jockeyen fra *baren* til væddeløbsbanen og kokotten fra Boulogneskoven til hendes boudoir. Han portræterer en mængde smukke og elegante pariscrinder, maler de sjæfulde billeder af BERTHE MORISOT (*Balconen* og *Hvilen*) og portræterer EVA GONZALES i *grande toilette* foran staffeliet.¹⁾ På vakre sommerdage er han at se ude ved Meudon og Argenteuil,

¹⁾ Begge var begavede elever af ham; navnlig var BERTHE MORISOT en af de ægteste kvindelige malerbegavelser i kunsthistorien og indtar en egen plads i impressionisternes kreds.

FRANSK MALERKUNST.

når roklubbens ungdom gjør sine udflugter nedad Seinen og supperer i tricot med sine damer på de små friluftsbævertinger. I badesæsonen dukker han op mellem de røde parasoller på sandstranden ved Bercy-sur-Mer eller Boulogne, og det hænder, at de gamle matroslængsler efter salt sjø vågner i ham og lokker ham ombord på en jægt, når den drar på fiske i Canalen.

Mere og mere blev det Manets lidenskab at male livet i stærke farver og i *fri luft*. Sollyset, sommerens pragt, det knaldblå vand, de hvide seil og de lyse dragter jubler stærkere og stærkere i hans kunst. Indtil — en partiel paralyse pludselig rammer denne ødsle kraft midt i dens rigeste udfoldelse. Endnu i 3 år vedblev han at producere. Selv på det sidste sygeleie lar han bringe ind til sig blomster og æbler og meloner og maler disse små stilleben, der er den døende mands korte, stærke hymner til livet, til jorden og dens stof. Den 30. april 1883 døde EDOUARD MANET.



FANTIN LATOUR

EDOUARD MANET.



CLAUDE MONET: FROKOSTEN I GRÆSSET (1866).
Saml. Cassirer Berlin.

IMPRESSIONISTERNE.

Ingen enkelt maler stod rede til i jevnbyrdighed at ta arven op efter Manet. Men nær til ham havde sluttet sig en liden skare af ypperlige kunstnere og trofaste kamerater, som i sluttet trup har ført kampen videre.

Alle var de vakt til selvbevidsthed af Manets kunst, og så længe han levede, betragtedes Manet som gruppens fører. De samledes gjerne på en liden café oppe på Avenue Clichy, navnlig i årene 1866—70, og i 1874 gjorde disse unge en samlet udstilling på Boulevard des Capucines, som manifesterede dem for publikum som en egen gruppe. Spottende blev de kaldt *impressionisterne* efter et billede af MONET med titlen *Impression*. Til kredsen hørte som en af dem, der stod Manet særlig nær, sydfranskmænden BAZILLE, hvis vakre talent en preussisk kugle rev bort fra den franske kunst, endnu for han havde nådd tredveårs-alderen. FANTIN-LATOUR, som også hørte til kredsen, har vistnok med rette stillet Bazille i forgrunden på sit billede af Manets atelier i *Battignolles* (side 41). På billedet ses endvidere RENOIR, som i visse måder bedst fortsætter Manet, og længst bag står CLAUDE MONET, som skulde bli impressionisternes egentlige fører. Forøvrigt horte til den lille skare PISSARRO, SISLEY og CÉZANNE, kobberstikkeren DESBOUTIN, BERTHE MORISOT samt forfatterne DURANTY og EMILE ZOLA; de to sidste var som kritikere impressionisternes uforfærdede kampfæller i pressen.

Blandt de impressionistiske malere indtar med rette CLAUDE MONET (født i Paris 14. novbr. 1840) den første plads. Han er ikke alene den frodigste begavelse iblandt dem, men også den målbevidste foregangsmand, som med ubøielig konsekvens har udviklet friluftsmaleriets princip videre og skabt den egentlige impressionistiske teknik.

Monet begyndte som en talentfuld figurmaler i Manets stil, men allerede i 66, da han maler sin *Frokost i det grønne*, så ulig Manets, lægger han fuld selvstændighed for dagen. Den egentlige *plein-air* kan siges at begynde med dette billede, som foruden af naturen er inspireret af japanske farvetræs-nits klare og lyse harmonier. Prydelig som geisha-dragternes silkeslæb på de japanske farvetryk falder damernes krinolinekjoler i brede huer over græsvolden, og solen pletter løv og stammer med dekorative flækker. Alle skygger er klare og oplyst af gjenskjær fra det grønne løv og fra dugen, som lyser lifflig op i billedets midte.



CLAUDE MONET,
tegnat af Manet.

Imidlertid skulde ikke figurmaleriet, men landskabet bli Monets egentlige felt.

Manet har malt et billede, som heder *Claude Monet i sit atelier*. Det fremstiller en båd ude på Seinen, over båden er spændt et solseil, og i bagstavnen hæver sig en kabys. I kabysen holder hans unge frue til, under seilet sidder han selv og maler. Noget andet atelier har Monet aldrig arbeidet i, siden han begyndte at male landskab.

I 40 år har han nu med utrættelig flid malt landskaber fra de forskjelligste egne af Frankrige, fra Holland og fra Schweiz, fra Antiberne og fra Themsen, ja selv fra Sandviken ved Kristiania. I al denne tid, med de tusener af billeder, han har frembragt, har Monet aldrig nogen sinde fraveget det princip: at male ethvert billede tilende ude i naturen med motivet direkte for oie.

Monets emnekreds er ubegrænset. Han har malt alt, sommer og vinter og alle årets tider. Med den samme kraft og skjønhed har han malt frodige egne, fulde af grøde, og golve fjeldskrænter eller sumpland.

Havet har han malt... Blåt, uendeligt, spættet af hvide seil, set som en fugl ser det, hoit oppe fra klipperne ved Dieppe... Eller han har malt det som i billedet i vort kunstmuseum, melket grågrønt, i regn og ruskveir, med et rot af brænding mod granitfjeldene ved *Etretat*.

Han har malt tulipanmarkerne ved Haarlem og kanalerne i Saardam, tåken i London og solen i Mentone, katedralen i Rouen og sneen i Sandviken.

Men som god pariser har han først og fremst malt sin kjære Seine-flod... Malt den, som den strømmer gjennom det milde bølge land omkring Paris, vuggende fortoiede hvide kuttere, ruskende i oversvømmet pilekrat, speilende blussende valmuenge — fulgt floden langs den skyggefulde strandvei ved Argenteuil, forbi solvgrå hoidedrag, som lofter poppelsoiler mod himlen, forbi Vethuils gamle stenkirke, midt i en klase af hvide småhus — — strømmende, strømmende, med skiftende billedsplinter i sit blå speil . . .

Men med alt dette har han egentlig bare malt en eneste ting: *lyset*.

Allerede som ungt menneske så Monet for sig dette mål, at bringe lys og luft ind i malerkunsten. Og med vældig kraft har han sat sit liv ind på den ene tanke. Derfor er hans udvikling retlinjet som pilens bane, logisk og konsekvent som ingen



MONET

Mme M. (1866)
Saml. Cassirer, Berlin.



CLAUDE MONET: FRANSK KYST, REGNVEIR (1886).
Kunstmuseet i Kristiania.

andens. For at kunne male lyset opgav han figurmaleriet og flydde atelieret. For at kunne male lyset rensed han efter Manets forbillede sin stil for overflødige detaljer og blev impressionist. For at kunne male lyset fyldte han sin pensel mere og mere med farve. Men da selv det bredeste strøg med den paletblandede farve forekom ham mat, i sammenligning med de farver, han iagttog i naturen, begyndte han at søge efter en ny malemåde. Han gjorde sig til kemiker og fysiker, studerte farvens fysiologi, og på grundlag af HELMHOLTZ' og CHEVREULS optiske undersøgelser blev Monet opfinderen af en helt ny malemåde, den *dekomponerende teknik*.

Hvad tidligere malere som TURNER, DELACROIX, MONTICELLI experimentelt havde benyttet sig af, udvikled Monet til system og metode. Metoden består i en mekanisk sidestilling af farverne på lærredet istedenfor en kemisk blanding af dem på paletten. Den impressionistiske palet tæller, foruden hvidt, bare 3 farver: rødt, blå, gult. I korte små strøg indtar disse farver ublandet, men i vekslende sammenstillinger sin plads i billedet; derfra toner de øiet imøde som nuancer og blandinger, der i virkeligheden først foregår på nethinden, når øiet får den rette afstand. Gevinsten er den, at farverne gennem denne teknik ikke mister noget af sin kraft ved at blandes, men med usvækket energi reddes over fra tuben til lærredet. Og ved anvendelse af spektrale kontraster og komplimentære parringer kan grundfarvernes energi yderligere stimuleres. Fra et sådant maleri svinger lysbølgerne med kortere og intensere svingninger end fra andre billeder. Derfor virker billederne lysere, stærkere, lige til blændende.

Men endnu en sidste konsekvens drog Monet af impressionismen, idet han greb til *seriemaleriet*. Det ligger i impressionismens væsen, at den må gi øieblikket, og bare det. Alt er jo i stadig bevægelse, vandet flyder og bølger, lyset spiller og skifter, luften vibrerer. Fordi impressionismen søger den subjektive sandhed, må naturen i dens flygtigste forekomst være dens mål. Og ingen har mere levende malt landskabets liv end Monet. Men tilslut blev det ham ikke nok at gi bare fragmenter af naturens liv. Han følte trang til gennem sin kunst at meddele en synthese uden derfor at svigte øieblikket. Et indtryk af enheden og sammenhængen i naturen vilde han gi, et pust fra selve det kosmiske kredsløb. Gennem *kjæder af øiebliksbilleder med det samme motiv* lykkedes det ham at gi dette indtryk.

Et motiv valgte han sig ud, som ved sin simpelhed og enkelhed bedst egned sig til at afspeile det, han egentlig vilde male — lysets levnetsløb på jorden fra morgen til kveld, fra sommer til vinter og til sommer igjen. Af dette motiv malte han, uden at skifte synspunkt, en hel række billeder — 10, 12, 15, 17 forskellige fra forskellige timer på dagen og forskellige tider af året.

Engang valgte han en af disse vældige *halnustakker*, som den franske bonde bygger op på sin mark om høsten, og som i rige år kan bli stående urørt lige til næste høst,

lig et regelmæssigt, kegleformet fjeld ude på sletten. Set på nært hold tegner en slig halmstak sig med vælde mod himlen. Stoffets ensartethed frembyder ingen detaljer at hæfte sig ved, lokalfarven er lidet udpræget og modsætning mellen rum og volum, mellem det faste stof og lufthavet, som ombølger det, er slående og kraftig. Et sligt motiv er for lyset som en af hine *tabulea rasea*, i hvis voks der kunde skrives, slettes ud og skrives på ny, eller som et speil, som døgnets og årets skiftende stemninger kan glide henover.

— — Morgensens første gry streifer stråfjeldets tinde. Solopgangens rosenskjær gyder sig over toppen, mens skyggerne endnu tøier sig lange og violette i den dugvåde eng. Solen skrider frem på sin bane, og formiddagens lys breder sig nedad kolossens sider, middagsolen brænder på dens isse. Og som en træg minkende og voksende viser på et ur dreier slagskyggen sig ustanselig og langsomt henover stubbe-
marken. Endelig kommer aftenen, og keglen står med gyldne rænder mod solnedgangshimlen. Før solen forlader den, forvandler den stråkolossen til en umådelig dyngge af gnistrende ædelstene, hvori lyset spraker og flammer. Tilslut kommer de blå jordskygger og gramser hele herligheden til sig og skjuler den i nattens tåkelakener. Når stjernerne tændes deroppe, står stråkolossen mørk og mystisk og forunderlig vældig mod himmelhvælvet . . .

— — Men der er andre dage, da solen ikke viser sig, grå dage, tåkedage, da stråfjeldet svømmer som en dunkel ø i et hvidt hav, dage, da regnen pisker og høststormen slider i halmen, dage da det runde halmbjerg står hvidt af sne, og vintersolen hænger rød og afmægtig i den grå luft . . .

Slig har Monet malt *Les Meules* i en serie på 15 billeder, som i 1891 var at se i Durand-Ruels berømte impressionist-galleri. De femten billeder er femten sange i en stor naturpoets episke digt om lyset, og de er det impressionistiske landskabsmaleris største triumf.

Lignende serier har Monet malt af poplerne ved Epte-floden, af *klipperne* ved Belle-Isle og *sumpene* ved Etretat, af *katedralen* i Rouen og *Themsens* i London.

Ingen nulevende maler har øvet en så vidtrækkende indflydelse på europæisk og amerikansk landskabsmaleri som denne impressionismens første mester. Endskjønt han neppe nogensinde har havt nogen elev i egentlig forstand, har ingen mere end Monet »dannet skole«.

AUGUSTE RENOIR.

Ved Monets side som kamerater og medkæmpere i impressionismens felttog for lys og luft stod RENOIR, PISSARRO og SISLEY.

På FANTINS billede af MANET og hans venner i atelieret i Batignolles (side 41) står lige bag Manets ryg en ung mand i hue og kappe. Han står med bøiet hode og hænderne samlet, tilsyneladende fordybet i betragtning af det billede, mesteren har på staffeliet, men snarere måske fortabt i egne drømme. Med sin fine, sky hjorteprofil og et udtryk af melankoli og forfinet sanselighed ligner han en af hine ynglinge, som GIORGIONE holdt af at male, og det er som, om FANTIN udtrykkelig har villet betone hodets maleriske skønhed ved at gi det en tom billedramme til baggrund. Den unge mand er AUGUSTE RENOIR.

Født i Limoge 25. februar 1841 var RENOIR over ti år yngre end PISSARRO og ni år yngre end MANET, men omtrent jevnaldrende med MONET, SISLEY, CÉZANNE og BERTHE MORISOT. Helt fra ungdommen af har Renoir hørt til impressionisternes kreds, bodd på Montmartre, udstillet hos Durand-Ruel og holdt sig fjernt fra de officielle udstillinger.

I denne kreds indtar han en særstilling som den gamle franske rococotraditions fortsætter i den moderne kunst. Skjønt dette høres som en selvmodsigelse, har virkelig Renoir med sit lykkelige instinkt og sit udprægede racetemperament vidst at forene *Boucher* med *Manet*, *Fragonard* med *Monet*. Overhodet er denne fængslende og henrivende kunstnerindividualitet en forunderlig blanding af modsatte elementer. Han er springsk og lunefuld i teknik som i valg af motiver. Portrætter har han malt og landskaber, nøgne kvinder og frugtstykker, billeder af det moderne pariserliv, blomster og børn. Hans billeder kan være malt på den forskjelligste måde, uden at man nogensinde er i tvil om, hvem mesteren er.

I sekstiårene malte Renoir figurbilleder på MANETS spanske måde, som den her afbildede hvidklædte *Lise* i solskin, et af verdens mest pompøse portrætter, malt med en bredde i strøget og et mesterskab, som Velazquez kunde ta ansvaret for. Fra den samme gode tid er hans forføreriske *Garçon aux chat*.

Mest fra hans tidlige tid, men også fra senere år er disse elfenbenshvide og rosenbladfarvede *baigneuses*, som udfolder sit kjøds unge fylde mod en duftig baggrund af luft og sjo. Hans farve er her lagt på med paletkniven *en pates grasses* og



RENOIR

Lise (1867).
Folkwang-Museum i Hagen.



RENOIR

Baigneuse.
Durand-Ruel, Paris.

let omridset eller fordrevet med penselen, figuren er modelleret næsten bare lys i lys. Farvesubstansen i disse blonde kvindelegemer har en fasthed og en overfladeskønhed som gammelt kinesisk porcelain eller som slidt elfenben. Rosa og et liffligt blått falder ind i de hvide toner som fløiter i et rococoorkester.

Ingen har bedre end hans beundrer STÉPHANE MALLARMÉ, skildret disse Renoirs *femmes nues*, der er en forfinet vellysts sarte drømme om køn og skønhed; men ordene er uoversættelige:

«Quelque folie originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi! par elle nommée sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. Et ses yeux, pareils aux pierres rares, ne valent pas le sourire qui sort de sa chair heureuse...» (Le Phénomène futur).

Den samme Renoir, som har malt disse næsten animalske lykkedrømme om kvindehud og sol og salt havluft, har også malt livfulde scener af det moderne storstadsliv. Han har malt rokclubbens søndagsudflugter og dîner i det grønne, Montmartre-ungdommens livsglæde i danselokalet *Moulin de la Galette* eller boulevardlivets vrimmel på en blank vårdag med nys udsprungne trækroner. I slige billeder tillæmper han sin teknik til en impressionistisk malemåde i smag med MONETS, med farvedeling og korte toucherede strøg.

Denne konturfiendtlige impressionisme har Renoir i senere billeder — navnlig med motiv fra barnelivet — udviklet yderligere til en overdreven blødhed. Hans senere stil er en ulden, udsvømmende, lys kolorisme uden omrids og uden sort. Thi samtidig som han forvisker detaljformen for at koncentrere sig om bevægelsen, tilspidser og skjærper han sin kolorit lige ind i det disharmoniske. Man kan i senere billeder finde hans yndlingsfarver bringebærrødt og preusiskblåt i de mest vovede sammenstillinger med citrongul og chartreusegrønt, oftest småhakked til en grelt broget farvesalat.

Men selv om denne krampagtige kolorisme kan virke usmagelig for et normalt øie, er der så meget, som indtager én for hans kunst. Barn — navnlig småpiger — forstår Renoir at male med en blanding af ubevidsthed og koketteri, som er henrivende. Der er overhodet så meget som er friskt, nyt set og nyt følt i hans impulsive og improviserende kunst, at man aldrig blir kjed af ham.

AUGUSTE RENOIR.

I sine ypperste værker, som det besnærende skønne billede af en elegant pariserinde og hendes ledsager i en theaterloge (*Le Loge*), når Renoir op i høide med de største mestere, tåler sammenligning med REYNOLDS og GAINSBOROUGH, med MANET og DEGAS. Kompositionen er knapt begrænset, men bredfuld. Et strømmende linjeliv stråler ud fra barm og skuldre i dragtens sortblå silkestriber på rosa grund. Koloriten er smeltet som på en emalje, man drømmer om ædle faste stoffer, som synes smeltet ind i massen — gammelt elfenben, rosenkvars, sort agat . . . Og endda kan man komme til at tænke på, hvordan store *La France*-roser dufter! . . . Men selv i ringere værker gir Renoir sig til kjende som impressionismens *poet*, altid fantasifuld, impulsiv, spirituel og elegant — den *franskeste* af dem alle i kredsen.

I denne generation af store, hvor MANET er den mest virile kraft, er Renoir hans lyriske, lidt feminine modstykke folsom, charmeur, page, troubadour i et slægtled af naturalister.



RENOIR

På balconen (1874).
Durand-Ruel, Paris.



RENOIR

Moulin de la Galette.
Luxembourgsmuseet, Paris.



PISSARRO

Paris, frostdag.

CAMILLE PISSARRO (f. 1830 på St. Thomas) døde i 1903 som impressionisternes Nestor, en vakker gammel jøde med langt hvidt skjæg og en patriarkalsk kjærlighed til landboens liv, som han ofte har skildret.

Sin indvielse fik Pissarro af COROT, som indprentede ham ærbødighed for »valørerne«, og hvis stil længe beherskede hans kunst. Men ved siden af Corot virkede MANETS eksempel stærkt på ham, og lige fra den berømte »refusertes salon« i 63 sluttede han sig til Manets garde. Senere, i

70, foretog han sammen med MONET en reise til England, som fik stor betydning for dem begge. De så her CONSTABLE og TURNER, og ligesom Monets farvedekomponerende kolorit modnedes under indtryk af Turner, så koncentrerte Pissarro sin landskabskunst under påvirkning af Constable. I sin bondelivskildring derimod bygger Pissarro, på lignende måde som ISRAELS og SEGANTINI, videre på MILLET.

Dog blev ikke skildringen af bondens liv, men af det franske landskab, set i intime små udsnit, Pissarros kunstneriske hovedopgave. Her står han på en vis måde som JONGKINDS naturlige fortsætter. Jongkind var en hollandsk født, men forfransket landskabsmaler, som med sine små intenst følte og overlegent gennemførte friluftsbilleder fra land og sjø brød helt ny veie for impressionismen. Kunsthistorisk set står Jongkind i faderforhold såvel til Monet som til Pissarro og Sisley.

Men sterkere end alle de andre påvirkninger, Pissarro har modtat, har dog den været, som vennen MONET har øvet på ham. Tidlige billeder af den impressionistiske trekant Monet, Pissarro og Sisley kan ofte være vanskelige at skille ud fra hinanden. Og i senere år sluttede Pissarro sig med begeistring til den farvespaltende Monetske teori. Ja, en tid gik han endnu videre i gjennomførelsen af denne teori; han endte i en slags *pointelisme* som *neimpressionisternes* faderlige ven og kampfælle.

Pissarros livfulde, afvekslingsrige, men alltid redelige og ægte kunst har i et langt arbeidsliv overkommet at skildre mangt og meget af Frankriges land og byer. Lige uforfærdet slog han sit staffeli op i det fri, når elvene lå frosne og sneen høi, som når solen brændte over kålmarker og grønne haver. Neppe heller har nogen malt byernes mylder som han. I en fortræffelig billedserie har han malt Rouen, — stemnings- og farvestudier af de gamle kirker og skildringer af livet på kaier og broer.



J. F. RAFFAELLI Forstadsgade i Paris, 1892
Kunstmuseet i Kristiania.

I senere år holdt han af fra sit hoitiggende ateliervindu at iagttage Pariserboulevardens myrtue og gjengi det farverige kribl og krabl dernede under trækroernerne. — Pissarro horer til de moderne franske kunstnere, som direkte har virket på norske naturalister; navnlig MUNCH har tangeret ham.

— — Impressionismens egentlige lyriker er ALFRED SISLEY (1839—99), en kunstner med klare lyse solvstreng på sit instrument. Fortrolig priser hans kunst den franske sommer, de over-

slorede hvide himler og det fulde dagslys på rindende vand. En mester var han, som eftertiden vil vide at skatte for hans friske umiddelbarhed, om end hans kamerater fordunkled ham i levende live. Der er over Sisleys kunst noget mere spontant, end der er over de andres. Ingen af impressionisternes billeder har det selvfølgelighedens præg som hans. De andre stræber og vil, ofte ud over sig selv, Sisley er og tilfredsstillter. Han var en fin og fordringsløs, oprigtig natur, fri for al posering. Derfor blev han kanske skudt noget i baggrunden. Men hans beundrere elsker både den skjære elegiske tone, som der er over hans ungdomsbilleder, og den saft og kraft, hvormed han har malt sine bekjendte oversvømmelsesbilleder og de originalt tilskårne motiver fra Seinen, dens sandbanker og grønne bredder. Dagslyset har en egen tindrende og intens hvidhed i Sisleys billeder, som ingen overtræffer ham i. Hans kunst fandt, som impressionisternes kunst overhodet, først og rigest påskjønnelse af det dannede Amerika.

— — Til disse ældre impressionistiske landskabsmalere slutter sig flere yngre; blandt dem indtar Raffaelli den første plads. De skjære lyse vårdage i Paris eller klare høstmorgener har JEAN FRANÇOIS RAFFAELLI (f. i Paris 1850) malt med ypperlig karakteristik. I en halvt tegnende, halvt malende, men nærmest impressionistisk manér gir han forstads-avenuen, de nøgne trærs sorte kvisterot mod en tendre blå himmel eller en perlegrå luft, solflækkernes dans på trottoiret og de passerende figurer, vårsolens ligesom lidt kuldskjære guldtoner over hus og havemure. Med sin sans for lokal-karakteristik forbinder Raffaelli en gløg iagttagers store viden om byens befolkning. Seine-sjauerens hvidslidte floilsbukser, gadesoperens blå bluse og kludesamlerens udtrådte sko, kneipeværtens skyggekasket og småborgerens grønfalmede søndagecylinder ved jngen nøiere besked om. Hans syn på menneskene er halvveis humoristisk, uden karikerende overdrivelse, og der er stænk af medynk i hans kunst overfor alderdom og armod.



SISLEY

Seinen.



EDGAR DEGAS

LONGCHAMP.

En kunstner lever der i Paris, som aldrig har følt medynk eller i alle fald aldrig git denne følelse udtryk — den store, ubønhørlige DEGAS, den mest fuldkomne og dybe begavelse, uden sammenligning den største i denne generation af store, når først navnet MANET er nævnt.

EDGAR DEGAS, som er af kreolsk afstamning, er født i Paris 19. juli 1834. Han er altså nu en mand, som har passeret »støvets år«. Man skulde da vente at finde ham — den kunstnerisk originaleste og teknisk mest ufeilbare af alle nulevende malere — på ærens tinde, som det franske akademis mest fremskudte medlem, overøst med medaljer og ordener og udmærkelser af enhver art, — således som f. ex. MEISSONNIER var det!

Men alt det, som Meissonnier var, det er Degas ikke. Han er ikke forfængelig og ikke ubetydelig, ingen idéløs penselhåndværker, hvis flid er blot forvekslet med geni, han er ikke medlem af det franske akademi, har ikke ridderkorset, langt mindre storkors af æreslegionen, er ikke indehaver af medaljer eller diplomer, har aldrig været medlem af nogen jury eller komité, er aldrig blit indkjøbt til statens museer, udstiller aldrig på nogen officiel udstilling, har aldrig (så vidt jeg ved) været afbildet, er sjelden omtalt i aviserne, — ingen kjender hans privatliv, få hans værker, og for folket er hans navn en ukjendt, fremmedartet lyd.

Og dog er navnet DEGAS et af dem, hvorom man med tryghed kan si, at det er udødeligt, og hans kunst vil æres, så længe fransk kunst kjendes. Allerede nu når hans billeder svimlende priser på markedet. Navnlig Amerikas mest kræsne og penge-



EDGAR DEGAS

BALLETTENS STJERNE, pastel.
Luxembourg-museet Paris

DEGAS.

stærke samlere kappes om at erhverve dem for sine samlinger, omtrent som de kappes om at erhverve Rembrandt eller de gamle italienerne.

Dengang da MANET blev forfulgt som en ildgjerningsmand, da MONET sultede og RENOIR refusertes fra salonen sammen med MANET, MONET, FANTIN og WHISTLER, malte Degas underbare klassiske portræthoder og sine første billeder fra vædeløbsbanen, som gik publikum og kritik temmelig sporløst forbi.

Siden har han nu og da udstillet på *Salon des Indépendants* og hos Durand-Ruel, i hvis lagre hans mesterværker har samlet sig, før de gik over Atlanterhavet.

Han selv lever den dag i dag, som han altid har levet, oppe på Montmartre, fjærnt fra ærens markeder, isoleret fra alle, næsten som en eremit, i ustanseligt arbejde. Man tror, han er menneskefiendsk, siden de er yderlig få, som tør kalde sig hans ven, og fordi hans dør er lukket for besøgende. Enkelte ord af ham går fra mand til mand og vidner, som hans billeder, om en frygtelig intelligens, en dyb skepsis, en bitter og hånsk opfatning af menneskenes almindelige gennemsnit. Han er fuldkommen ligegyldig for mængdens dom, når den er ham ugunstig, og fuld af foragt for dens gunst. Den forgudelse, som i senere år omgir hans navn og hans værker fra et internationalt elitepublikum, synes ikke i nogen henseende at ha forandret hans produktion, hans vaner eller hans sindstilstand. I det hus, hvor han bor uden husfæller og med stængt gadedør, er alle tre etager optat af atelierer. Foruden dyrebare arbejder af ham selv, som han ikke vil slippe fra sig, skal der findes ædle mesterværker af den franske maler, som han sætter over alle, INGRES, og af de gamle japanske mestere, som han forguder.

Degas' biografi er lige begivenhedsløs som de andre store impressionisters. Disse mennesker har aldrig været andet end malere, og deres liv har artet sig som en livslang arbejdsdag. Med undtagelse af Manet, som døden rev bort, er de alle grånet under arbeidet. For Degas' vedkommende har en reise til Amerika i 1873 været den vigtigste tildragelse i hans ydre liv. På denne reise malte han *Fra et bomuldsspinderis kontor i New Orleans*, i museet i Pau. Det er en forbausende »ukomponeret« komposition fuld af skarpe iagttagelser, og koloristisk er billedet en kræsen sammenstilling af hvidt, gråt og sort mod en jade-grøn væg.



DEGAS: Fra et bomuldskontor i New Orleans (Museet i Pau).



DEGAS

Fra Place de la Concorde.

menligne ham med WHISTLER, begge er kræsne farvekunstnere, som helst bevæger sig i en skala af gråt, sort eller hvidt, bare med et stænk af rosa eller blåt ind i harmonien. Et gråt gulv, et sort piano, en sky af hvid tyl, dertil en stump blegt tricot og en lyseblå sløife eller en rosenrød atlaskes sko — det er nok for Degas. Men indenfor denne farveskala er han en mester i at male rum, afstand, luft med et fuldkommen flydende og ukunstlet penselforedrag. Sammenlignet med de Whistlerske *Arrangements* er de bedste »Degaser« af en usøgt fornemhed, hvor alt falder af sig selv.

MANET vilde i overstrømmende følelse af kraft favne det moderne liv i hele dets fylde. Skeptikeren Degas, som er uendelig fordringsfuld, og mest mod sig selv, snevred sit motivområde ind til rene specialiteter. Som bekjendt er der tre områder, indenfor hvis trange grænser hans kunst har bevæget sig: *turfen, balletten og badeværelset*.

De magre og spænstige racedyr med sine jockeyer på væddeløbsbanen tilhører det første afsnit af hans produktion. De magre og spænstige, raceløse små danserinder af Operaens *corps de ballet* malte han atter og atter i den midtre tid af sin produktion. I senere år har han mest malt *femmes nues*, afklædte pariserinder, som stiger i eller op af badebaljen, vasker sig, skyller sig, tørrer sig, kjæmmer sig i allehånde ubevogtede stillinger.

Disse tre forskellige emnekredser modsvarer formelig tre på hinanden følgende udviklingsfaser i Degas' kunst, som kortest kan betegnes: den primitive — den male-risk modne — den monumentale.

Fælles for alle tre motivkredse og for de forskellige udviklingsfaser i hans kunst er en djævelsk skarp iagttagelse. Det er som, om kunstnerens øie var linsen på et idealt øieblikksapparat, som intelligensen bare behøver at »kneppe af« i det karakteristiske moment, forat billedet skal bli stående naglfast for malerens bevidsthed, færdigt til at overføres til lærredet af en øvet og sikker hånd.

DEGAS.

Allerede i væddeløbsbillederne møder vi denne fabelagtige opfatning af den momentane bevægelse. Hvad enten scenen foregår på de jævne græsplæner ved Longchamp eller på Operaens brædder eller i badeværelset mellem zinkbaljer og svampe, tror man, at det er et tilfældigt udsnit af virkeligheden. Rammens fire rænder har som fire knivsblade parteret billedet ud af livets strøm, og det uden hensyn til, at en eller flere forgrundsfignurer får sine lemmer amputeret på det grusomste. Her rager et hode, hist en arm, her en hestemule, hist en spids albue indenfor rammekanten og tar del i kompositionens økonomi, mens rammen skjærer resten bort som overflodigt eller skadeligt.

Der findes et billede af en ballet, hvor samtlige agerende bare ses nedenfra til midt på låret — tæppet falder og skjærer resten bort. I dette mylder af tricotklædte ben nedenfor tæppet ligger hele billedets fortælling og hele personkarakteristiken.

I et andet billede figurerer solodanserinden længst fremme på scenen i et flatterende rampelys. Men man ser bare overdelen af hendes lysende skikkelse, resten skjæres bort af billedets mørke parti, som ved nærmere eftersyn viser sig at bestå af en udslåt sort vifte og en damekind, som i forholdsvis vældige dimensioner tilsammen optar tredjeparten af billedfladen. Det er kunstnerens ledsagerske i hans loge, som set på nærmeste hold dominerer billedets første plan og med sin matgyldne kind og sin sorte vifte beskjærer ham udsigten til scenen. Sligt har alle mennesker observeret, men hvem har malt det før?

Disse Degas' »udsnit«, som ved første øjekast måske kan synes tilfældige eller excentriske, er i virkeligheden små underværker af fastsluttede kompositioner — linje-, masse og farvevirkninger, hvori intet kan tænkes forrykket, tat bort eller foiet til.

Ingen er mere klassiker end Degas, hos ham er alt færdigt, modnet til *stil*.

Et vældigt arbejde ligger visselig forud for denne stilfulde sikkerhed. Kun er ethvert spor efter anstrængelsen, kritikken, tvilene udsløjet fra det færdige værk, som snarere ligner en improvisation.

Denne kunstner har avet sin kunst med store forbilleder, men er for stolt til noget øieblik at hærme nogen. *POUSSIN, HOKUSAI, INGRES, MANET* — man skulde tro,



DEGAS

Balletprobe
Cobden Sickert, New York.

det måtte bli et underligt mismask, som fremgik af disse forudsætninger. Men faktisk er det disse kunstnere, som stærkest har virket på Degas og formet hans stil.

En forudsætning til bør ikke glemmes: oieblikksfotografien. Den har lært ham meget om bevægelse, silhouette, komposition.

Degas' billeder fra balletten og især de fra badeværelset er kanske den mest stilfulde malerkunst, som det 19de århundrede har skabt ud af sig selv. Thi stil er ikke noget, som konstrueres op af gamle forbilleder med passer og geometri og forenkling af livsrigdommen. Af lån og armod fremgår ingen stil, — stil er tegn på overflod og modenhed. Stil er ikke noget sammenloddet noget, hvoraf et stykke er gammelt og et andet nyt, men en organisk enhed, — stil er ikke WALTER CRANE, men det som glider glat og vægtigt, uden lyde ud af formen, når den er fyldt til randen med smeltet indhold.



DEGAS

Fra badeværelset (1873).

— Sikkert er Edgar Degas en af de finest organiserte intelligenser, som moderne åndsliv kan opvise. Hans billeder tindrer af forstand. Og denne intelligens råder over et par øine, som i skarphed og følsomhed er næsten abnormt udviklet.

Han er en fortæller uden lige, selv om man drager samtidig litteratur til sammenligning. Han gir besked om det hele og den enkelte, om individ og milieu, om stand og yrke, om dannelsesgrad og afstamning, om helbred og moral — om alt muligt, som angår disse små damer af balletten, som han har sat sig til livsopgave at skildre.

En aften viser han os fra parkettet scenens lysende ensemble bag silhouetten af orkesterets instrumenter. En anden gang er vi fra sniplogens hoide vidne til prima-donnaens grazie, i forkortning, fremme i det stærke rampelys, mens kolonner af tyl og tricot og nøgent kjød rører sig i baggrunden.

Hans små pasteller beretter om danserindernes trivielle dagligliv, om flygtige møder og ligegyldige ordveksler i kulissen, om orkesløse ventestunder i korridor og foyer, om pyntekoner og påklædningens detaljer i garderoben. Det er åbenbart med en egen tilfredsstillelse, at kunstneren således fører os ind bag kulisserne og viser os feeriets vrangside.

Bedst er dog kauske de billeder, som er malt i dagslys, enten oppe fra scenens halvmørke, når der prøves for forfatter og direktør, eller fra den store øvelsesal, når der »arbejdes« om formiddagen.

— — Hvor i verden falder dagslyset så koldt og ubarmhjærtigt ind som gennem en slig foyers fodlave speilglasrunder? . . Gråhvidt og vinterligt siver det gennem florforhængene, flommer ud over det fine grå dansegulv, flyder ligesom udenom den gamle balletmesters lille sorte skikkelse, der han står og stamper med sin taktstav, — flyder videre, streifer falmet tricot, tynde armer og skarpe nøgleben — for endelig at skumme bort i brusende hvid tyl . . .

— Alt rober Degas hos den, han maler. Med fuldkommen lidenskabsløshed blotstiller han sine modellers sjælelige som deres legemlige anatomi. En liden karakteristisk bevægelse, et flygtigt glimt i et ansigt er for ham nok til at afdække en karakter. Og disse proletariats dotre, som er henvist til at hoppe og danse til de velstillede forlystelse, synes intet at skjule for ham. Godmodige og udholdende, uvidende, men lærenemme, indsmigrende og løgnagtige, forfængelige og skamløse — med hele deres blanding af dyder og laster har han skildret dem — kanske dog med skarpest blik for lasterne.

Overhodet taler en bedsk, men fuldkommen rolig livsanskuelse ud af Degas' livsværk.

Den determinerte pessimisme, som har været fremherskende i alt åndsliv i det 19de århundredes sidste halvdel, har i Degas' kunst kanske fundet sit stolteste og mandigste udtryk, lige fjernt fra brutalitet som fra ynke og foleri. Stålpansret slår det hjærte, han har i brystet, og man må lytte varlig for at høre hjærteslaget . .

— — Så er da Degas den største, den mest typiske moderne maler som lever — en kunstner, som ud fra helt moderne tankegang har røkket ved vore fordomme, revideret vor æsthetik, indstillet vore øine på ny og lært os at se vor egen tid.

På grundlag af kunstnere som MONET og DEGAS kan nu også talen begynde om en *moderne dekorativ kunst*, som er mere end lån og hærming.

Den største moderne plakatkunstner, TOULOUSE-LAUTREC (død 1901), stammed, betegnende nok, teknisk som åndelig lige fra Degas og var den eneste franske kunstner, som med rette kunde regnes som Degas' elev.



DEGAS

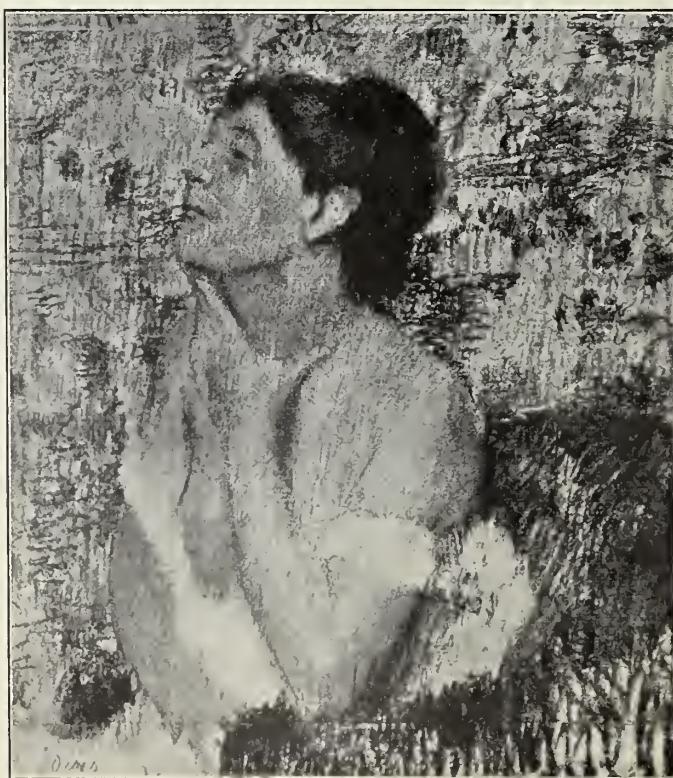
Toilette, pastel.

FRANSK MALERKUNST.

En anden af de kunstnere, som har havt den største betydning for den unge generation — PAUL GAUGIN (død på Dominique 1903) — stod også engang Degas nær. Men denne mysteriøse personlighed med sin blanding af primitiv drift og raffinement mistvilde i den grad om hele den moderne udvikling, at han flygted fra civilisationen for at begynde kunsten på ny mellem beboerne på sydhavsøerne.

Også for nordisk kunst har Degas direkte eller indirekte havt betydning. CHR. KRØNG blev åbenbart tidlig imponeret af Degas' forbløffende *mise en cadre* og er heller ikke upåvirket af den bedske pessimisme i hans samfundsskildring.

Og analyserer man den udvikling, som Skandinaviens største nulevende malergeni har gennemgået, vil man nok i EDV. MUNCHS ellers så selvstændige kunst finde enkelte spor efter en hemmelig beundring for Degas. Men afstanden mellem dem som gemytter var for stor til, at påvirkningen kunde bli af varighed.



DEGAS

Pastelstudie.
Saml. Linde, Lübeck.

En står der tilbage at nævne af denne forunderlig stærke generation, som var MANETS slægtled — generationen af 1870, for at gi den et navn! — PAUL CÉZANNE. Denne mærkelige og magtfulde kunstnerpersonlighed lever som en gammel særling et eller andet sted i Sydfrankrige. Men det heder, at i ungt parisisk kunstnerselskab nævnes navnet CÉZANNE bare med en slags hellig sky. Ingen har været hans elev, ingen kjenner ham, få har set ham, men de bedste unge føler sig dog som hans disciple og ser i ham den store vise mester. Hans små stilleben og provençalske landskaber er for dem dyrebare relikvier. En af de mest begavede blandt disse unge, MAURICE DENIS, har git udtryk for deres Cézanne-kultus i et billede, som er malt med en egen bunden varme — *Hommage à Cézanne*.¹⁾



CÉZANNE

Frukt.

PAUL CÉZANNE er født 1839 et eller andet sted i det sydlige Frankrige (de officielle kataloger kjender intet til ham) og kom med sin jevnaldrende ven ÉMILE ZOLA til Paris.

Her gik DELACROIX' farvedramatik først op for ham og greb ham i sjælen, dybt og varig. Senere kom Cézanne i berøring med MANET og impressionisternes kreds og deltog i deres kafémøder på boulevard Clichy. I denne kreds var Cézanne allerede dengang den mest revolutionære, den mest yderliggående som flademaler. Forøvrigt har han altid gåt sine egne veie, ubekymret om skoler og retninger, alene ledet af sit guddommelige, barnetrygge instinkt.

Blandt impressionisterne blev PISSARRO hans særlige ven, og de to arbeided en tid sammen på DAUBIGNYS gamle studiefelt i Auvers. For Cézannes kunst havde dette samarbeide ialfald den betydning, at Pissarro skrued hele hans kolorit op til høiere lys og fordrev den romantiske sorte farve fra hans palet. Ellers er Cézanne som en sprogvild mellem lingvister, når det gjælder farvespaltning og methodisk teknik. Hans kunst har snarere stærke og gribende naturlyd end et af tradition forplantet sprog. Hvad han maler, er førstehånds fornummet og ganske primitivt følt. Hans pensel hugger det sete ned på lærredet med en magt og en enkelhed, som fritar hans billeder fra at bli målt med »rigtighedens« justerede alenmål. Hvem taler om tegnefeil

¹⁾ En norsk maler har kjendt Cézanne og været under hans trolddom — den unge ALFRED HAUGE († 1901), som traf mesteren under et studieophold i Gréz (1900) og malte ting, hvori spinkle, men fine gjenklange kan spores af Cézannes robuste kunst.

overfor disse billeder, som ikke er andet end en kvadratmeter lærred, dækket med farver, der er sværere, rigere, tyngere og ligesom kostbarere end andre farver? . . . Hans billeder er blit sammenlignet med disse ældste og dyrebareste gobeliner, som så at si har et så stort skjønhedsfond at ta af, at de tør være trevlet i kanten og slidt på overfladen uden derfor at ha sat noget mærkbart til af sin dekorative formue.

Cézannes farver har noget eget, som om de af naturen havde fåt dybere mæle end andres. Kraften ved hans kolorit ligger ikke i kunstige spaltninger og sammenstillinger, men i en vældig primitivitet og det temperamentfulde pålæg af farvestoffet på lærredet. Snart er foredraget rigt og svulmende, dog aldrig glinsende, altid uden fedme, snart luftigt og næsten gjennemsinneligt, kan f. eks. i et landskab la malegrundens varme tone skimte frem gennem en næsten sortblå provençalsk sommerhimmel. .

Den norske generalkonsul i Paris, Mr. PELLERIN, eier en dyrebar samling af Manet'er og Cézanne'r — såvel portrætter og landskaber som stilleben. Men selv ved siden af en mester som Manet virker Cézannes billeder med en fabelagtig kraft og oprindelighed. Og man behøver bare på en moderne kunstudstilling at se et af hans stilleben — en skål med æbler f. eks. og en sammenkrammet serviet — for at fatte, hvor al methodisk kolorit blir spinkel ved siden af malmklangen i denne »primitives« farver. Al kompositionskunst tar sig pudsig ud ved siden af den knusende selvfølgelighed, hvormed de æbler er rullet ind i Cézannes billede. .

Man kan begribe, at de unge, som er overtræt af civilisation, i den gamles oprindelighed ser selve den frelsende visdom.



MAURICE DENIS

Hommage à Cézanne.
Saml. A. Gide, Paris.

Af de unge, som fulgte — ottiårenes kuld — har mange med talent og overbevisning kæmpet for sandhedens evangelium i kunsten. De aller fleste af dem har hævdedet natur, friluft og en redelig samfundsskildring ofte med stærk understregning af den moderne pauperisme. Malerisk har de hovedsagelig myntet ud til gangbar mynt arven efter MILLET, DAUBIGNY, MANET og impressionisterne.

I første række af dette slægtled er at nævne BASTIEN-LEPAGE (1848—1884). Denne begavede kunstner havde just begyndt et fortjenstfuldt forsoningsværk mellem de nye ideer og det modstræbende publikum, dengang døden rev ham bort midt i hans produktions blomstring. Men allerede da var hans berømmelse i rivende vækst og hans indflydelse på den unge kunstnerslægt enorm.

Bastien-Lepage er blit overvurderet, som sympatiske kunstnerpersonligheder, der rammes af en tidlig død, gjerne blir det, som HENRI REGNAULT er blit det o. a. Men lige åbenbar er den undervurdering, som værdsættelsen af Bastien-Lepage nu er slået om til.

Han var uimodsigelig et fint koloristtalent, og der var større inderlighed i hans begavelse, end man nu synes at ville indrømme. Hans selvportræt på hundredårsudstillingen i 1900 horer til de billeder, man længe bevarer i sin erindring. Alligevel kan det ikke nægtes, at Bastien-Lepages kunsthistoriske betydning er mere af historisk end af kunstnerisk art.

Han var den samtidige malerungdoms ideal. Han har f. eks. på norsk og endnu mere på svensk, overhodet på nordisk malerkunst virket mere direkte end nogen anden fransk maler. Men hans virkelige betydning i udviklingen var ikke den at skabe nyt selv, men at reducere til mindre format geniernes vældige sandheder og således overvinde publikums og gjennemsnitkunstnernes skræk for dem.

Bastien-Lepage var en *popularisator* af MILLETS og MANETS kunstneriske tanker. Men han var en i sit hjærte overbevist, ypperlig udrustet og taktfuld tolker.

Som bondelivskildrer har han tilstræbt at sammensmelte Millet med Manet, idet han har anvendt friluftsmaleriets principer på Milletske emner. Han har herunder trukket ned på det jevne, hvad der hos Millet var heroisk, og dæmpet Manets stærke farvesprog til en hvisken. Men han er en virtuos i at hviske distinkt og nuanceret.



BASTIEN-LEPAGE: Pas mèche, 1881.



CAZIN

Judith — afreisen (1883).
Saml. Potter Palmer.

I Bastien-Lepages fint nervestemte personlighed var virkelighedsans og en vis drømmerisk melankoli afveiet netop til det jevnmål, som for »det dannede publikum« er uimodståligt. Hans bløde, elegante foredrag som kolorist og et vist anstrog af håbløshed over hans livsskildring gjorde ham netop til hjærtেকnuseren i en tid, som var på det rene med sin egen ufolksomhed. Han var netop den gråveirsmelankoliker, som tiden trængte, den sentimentale naturalist, som kunde føre naturalismen til seir.

— — Men selv i naturalismens stormfulde vårbrudstid og under impressionismens rige blomstring holdt den *idealistiske* tradition sig ubøielig opreist i fransk kunst. Her sigtes ikke til en åndelig fortørket og arrogant akademistil, som altid pukked på sine ahner, fordi den følte sin egen magtesløshed. Men den franske races romer-element er stærkt og har til enhver tid gjort sig gjældende. Enkelte betydelige og mere isoleret stående kunstnerpersonligheder har, gjennemsyret af den i Frankrige stadig levende klassiske kultur, instinktmæssig eller med fuld bevidsthed søgt bort fra den brede landevei, hvor nu naturalismen rullede trygt videre. Og disse ensomme, blandt hvilke GUSTAVE MOREAU PUVIS DE CHAVANNES er den mest excentriske, men den største, over alle ragende, har, fyldt af higen mod en ny idealisme, søgt tilbage efter nye fremgangslinjer.

En kunstner, hvis værk danner en naturlig overgang fra sytti- og ottiårenes naturalisme til den ny-idealisme som mod århundredets slutning samlede sin kraft og satte særpræget på kunst og litteratur i dets sidste tiår — er JEAN CHARLES CAZIN (1841—1901). Cazin hørte til formidlernes type. Mild og forsonlig rakte han den ene hånd ud mod naturalisternes kameratkreds, mens han med den anden greb villig efter akademiets laurbær.

Selv hørte han med til den hæderrige elevskare, som gik ud af LECOQ DE BOI-BAUDRAN's *fri akademi*; det var til Cazin, at den gamle kunstpædagog i 1876 stiledede sine *breve til en ung lærer* om undervisningen i tegning og maling.¹⁾

¹⁾ Til Lecoqs elever hører foruden CAZIN malere som BONVIN, FANTIN-LATOUR, LEGROS, RIBOT, RÉGANEY, LHERMITTE, kobberstikkere som BRAQUEMOND og GAILLARD, billedhuggere som AUBÉ, DALOU

Cazin var som maler ingen stærk og mærkelig individualitet, men et fint, harmonisk gemyt og en udpræget fransk ånd. Med sine dybe rødder i klassisk kultur og sin respekt for kunstens store traditioner (Poussin, Rembrandt og italienerne har inspireret ham) eied han en lykkelig evne til at forene gamle og ny værdier.

Som landskabsmaler og kolorist har Cazin først og fremst lært af Corot. Hans grå solv-tone klinger ud i Cazins gyldne og indsmigrende grå. Men i motivvalgets knappe noisomhed mødes han såvel med de gamle hollændere som med moderne naturalister.

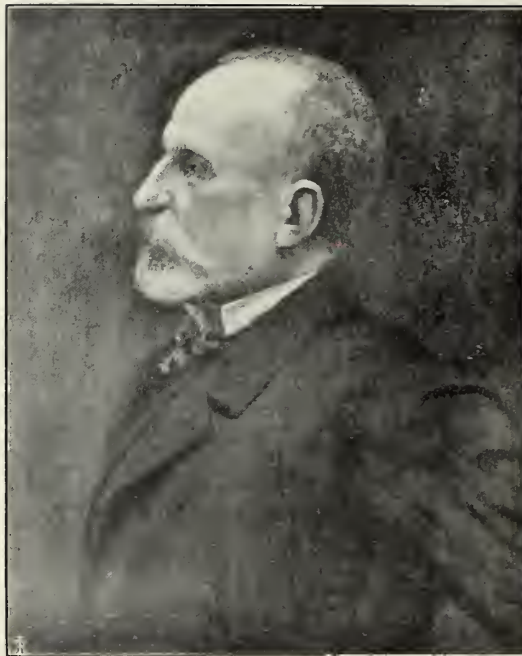
Når han stiller sin fattige blågrønne ener eller det blege hedegræs op mod en gulgrå og sandig jordsmon og spænder en overskyet aftens purpurskimrende grå himmel derover, er han en udmærket farveharmonist. Og når han i dette fattige og melankolske landskab maler en stakkars forstødt og hulkende pige med hendes faderløse gut og kalder det *Hagar og Ismael i ørkenen*, er han en fortæller, som taler til hjertet. Og han er en landskabspoet som få. Gjerne følger man ham på hans ensomme vandringer i skumringsstunden eller i stille nattetimer gennem en gammel nordfransk landsbys uddode gader, forbi en sovende bondegård, hvis hvide murpuds lyser i måneskinnet, langs blanke kanaler og ud over markerne... Han er en elegiker og en idylker, hvis blide melankoli og bløde farver finder let vei til alle følsomme hjerter.

Bare skade, at hans kunst ikke altid som arbeide står på hoide med den poetiske inspiration! Han havde en farlig hang til sodme og vekhed i foredraget, og ikke sjelden, især i senere år under kunsthandlertryk og overproduktion, trak denne svaghed hans kunst ned og gjorde den lækker for et slikvorrent publikum. Skade også, at han da virked demoraliserende på sine beundrere og efterfølgere, blandt hvilke alene FRITS THAULOW vedkommer os.

Men Cazin i hans hoieste kunstneriske kraft og fornemhed moder man derimod i et værk som det skjønne og monumentale billede, *Judiths afreise*. Med en kyds tilbageholdenhed i følelsen, som kanske aldrig nogen fransk kunstner har vist i samme grad, er her skildret en afskeds-scene mellem arbejdsfolk. Dens tyste værdighed berettiger det bibelske navn. Billeder af den art må han ha havt i tanke, den gamle DEGAS, da han lod de ord falde om Cazin, at han var »*le Puvvis de la chambre*«.

og RODIN og medaljører som CHAPLAIN og ROTY. En slig fosterfar for moderne kunst fortjener at huskes!

Det levende princip i Lecoqs undervisning var det at opdrage kunstneren til at se og at huske. Allerede i 1847 udgav han sin afhandling om *Education de la memoire pittoresque*. Hele hans methode gik ud på at dygtiggjøre eleverne for en *erindringens kunst*, som stod i det inderligste forhold til naturen uden at bli detaljernes slave og forfalde til naturkopisteri. Og det taler godt for hans opdrager-theori, at af alle Lecoqs bekjendte elever er der ikke to, som ligner hinanden; de har alle bevaret sin individualitet.



PUVIS DE CHAVANNES

Selvportræt (1887).
Uffizierne, Firenze.

DEN linje, vi hidtil i det væsentlige har fulgt i fransk malerkunsts udvikling, er kolorismens og tonemaleriets linje. Den, som historisk har sit udgangspunkt hos de store penselmestere RUBENS og VELASQUEZ, og som over DELACROIX og DAUMIER, COURBET og MANET fører ud i den impressionistiske teori og ender i MONETS og ny-impressionisternes vibrerende lysmaleri. Man kan for kortheds skyld kalde denne udviklingslinje for den *romantisk-koloristiske* linje.

Men der er en anden hovedlinje i fransk kunst, som jevnside med denne fører fra fortiden til vore dage, og den går endnu længere tilbage. Thi den linje binder fransk kunst sammen med græsk. Over de gothiske kongestatuer på domfaçaden i Rheims, over den store POUSSIN, over DAVID og INGRES, over CHASSÉRIAU og PUVIS DE CHAVANNES lige til vore dages unge, til MAURICE DENIS, går denne udviklingslinje, som man — ligeledes for kortheds skyld — kunde kalde den *klassisk-dekorative*.

THÉODORE CHASSÉRIAU (1819—1856) er det vigtigste mellemlid mellem gammel og ny klassicisme i fransk kunst. Denne mærkelige, tidlig afdøde kunstner var halvt glemmt, da hans værk blev gravet frem igjen til verdensudstillingen i 1900, hvor hans fængslende geni åbenbared sig med hele sin magt. Det var da ikke vanskeligt at se, hvorledes denne forhenne og sjælfulte kunstner, som var INGRES' elev, men blev DELACROIX' efterfølger, tillige var en forløber for PUVIS DE CHAVANNES. Det stykke som

PUVIS DE CHAVANNES.



PUVIS DE CHAVANNES

Den fattige fisker (1881).
Luxembourgsmuseet i Paris.

er levnet af en stor, nu ødelagt freskodekoration i en offentlig bygning i Paris — en gruppe som fremstiller *Freden* (malt 1848) — har en klarhed og en skønhed, som bebuder en ny dag for det dekorative maleri i Frankrige. Og i det vidunderlige lille staffelibillede af *Esther som smykker sig til mødet med Ahasverus* (1842), — så dragende i sin hemmelighedsfulde og forfinede sanselighed — har denne kvindebedærer og kvindemaler fundet et bevægelsesmotiv og skabt en type, som både PUVIS DE CHAVANNES og GUSTAVE MOREAU står i gjæld til ham for.

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (født i Lyon 14. december 1824, død i Paris 1898) heder dog den store repræsentant for linjekompositionens kunst og det dekorative princip i moderne maleri, og dette er han i en grad så høi og klar, at man har vanskelig for at fatte, at en kunstner af hans slag kunde opstå i det 19de århundrede. Thi mens alt andet moderne maleri i sin udvikling er en kamp for den hensynsløse individuelle selvhævdelse og teknisk går ud på at koncentrere kunstværkets virkning indenfor en



CHASSÉRIAU

Esther (1841)
Tilhører malerens nevo.

flytbar rammes fire brætter, uafhængig af og ligegyldig for alt omgivende — har Puvis i sin kunst sat sig et andet mål.

Hvor de andre individualiserer, fører han tilbage til det store og almene, i tanke som i form. Hvor de andre koncentrerer, udbreder han. Hvor de borer og uddyber fladen, der folder han ud de store planer. Hvor det moderne maleri med koloristiske lyseffekter eller stærk plastisk udformning »slår hul på væggen«, respekterer han væggen og underordner i sin komposition og i sin kolorit værket under et dekorativt princip. Dette princip kan omtrent formuleres så: et maleri er en malet væg, som aldrig må bringe væggen helt i glemme.

Derfor elsker Puvis de store flader, det fri rum, den høje luft, de flade marker, vertikalerne og hori-

zontalerne. Hans kunst er fri for overlæsselse, snarere mager end fyldig, i komposition, i form, i farve. Han holder af træerne, for de bugner under lovfyllden, slanke kvinder, nøgne hofter, hvide gevandter, stille gebærder. Han holder også meget af høsten med den høje stille luft og de klare omrids.

Det har været sagt om Puvis' kunst, at han — til forskjel fra de fleste samtidige — »tænkte sit maleri, før han malte det.« Det er sandt: han var en reflekteret kunstner, og hans kunst er tankevækkende. Ofte står der en vis kjolighed fra den, en kjolighed, som hersker på kontemplationens vidder. Som han leved sine kraftfulde oldingear, skabende og arbeidende til det sidste, i sit store fredelige atelier oppe på Montmartre, stod Puvis de Chavannes for ungdommen som den stolte og rene, ærefrygtvækkende »vise«, der dog ofte nok havde lagt for dagen, at han var deres ven. Og lige fra de unge år havde han levet dette tilbagetrukne, rene liv, og hans kunst havde altid bevæget sig i en fjern og ædel tankering, høit over dognets larm og dagliglivets bagateller.

Han var en klassiker, i hvem romerelementet var stærkt, i slægt med Poussin og med VERGIL, som han var i slægt med GIORGIO — altfor meget klassiker til nogen- sinde at kunne vinde påskjonnelse i akademikernes kreds af racelose kunstbastarder.

Latiner var han, med gammelt italienerblod i årerne, men en latiner uden svulst og pathos, for hvem abstraktionen var naturlig og alegorien faldt let.

Det kunstens drømmeland, som Puvis de Chavannes higer mod, er gammelt og kjendt. Veien didhen fører gjennom arkadiske egne, gjennom myrter og laurer og taber sig i lyståken over de elyseiske sletter. Menneskene, som færdes der, er skjonne

og stille. Ingen lidenskab bryder rythmen i deres lemmers dvælende bevægelser, ingen heftig glæde bringer deres blik til at stråle, ingen stærk sorg åbner deres læber. Der gives ikke skygger i det land, træernes kroner spreder bare duft og skumring. Kilderne risler dæmpet gennem blomsterenge, og menneskene taler med blik og med lyrens toner.

Le doux Pays, det signede land med den hellige skov, hvor menneskene lever *inter artes et naturam* — det står hans længsel imod!

Men han vilde ikke være et moderne menneske, om ikke denne hans længsel var håbløs. Og Puvis var et moderne menneske, ja en moderne maler. Han drog sig mod Hellas. Men han var ingen hellener. I ethvert fald var hans hel-

lenisme da »sen«, reflexionsmittet, blandet med askesens malurt. Hans kunst svinger mellem det Homeriske og det gothiske. Hans livs storværk var at fortælle en helgenhistorie i en billedrække, som minder mere om GIOTTO end om nogen anden kunst.

Og dog er det just i denne monumentale *Ste Geneviève's historie* (i Panthéon), at Puvis gir sig tilkjende som den moderne maler, der har optat i sin kunst alt det, han kunde bruge af impressionismen. Det er bekjendt, at han stod impressionisternes kreds nær og i meget sympathiserede med dem. Hele hans farveskala er baseret på *plein-air*-studiet, og meget af det tonefine, luftige, vibrerende, som der er over hans landskabsbaggrunde, skylder han utvilsomt impressionisternes påvirkning.

Men også i dybere forstand var Puvis en moderne. Selve stemningsindholdet i hans kunst røber et gemyt, som var under den moderne nevrose. Over menneskene i hans billeder kan der stundom være noget stivnet, noget vist frostlamt, som bringer tidens blodfattigdom i erindring. Og på hans farver har ligesom en stille håbløshed lagt sin sordine. Undertiden kan hans kolorit blegne vigende som farven på dens kinder, der er afmagten nær.

Pauvre Pêcheur heder et af hans billeder. Det er det gråeste billede blandt alle de grå billeder, som det 19de århundrede har frembragt. En lav grå himmel, et dødt gråt hav. Intet pust fra oven rører denne vandflade af smeltet bly, intet lysglimt speiler den tilbage. Ud i dette grå hav skyder landet lange, flade tunger, et magert svart land, hvor bare lyngen kan leve og rødme. Men i lyngen hviler et sovende spedbarn, og en større søster plukker knælende af lyngens fattige blomster.



PUVIS DE CHAVANNES *Sommeren* (1894).
Fragment af dekorationen i Hôtel de Ville, Paris.

FRANSK MALERKUNST.

Ved stranden, ganske nær, ligger båden til den fattige fisker. Ud over stævnen hænger hans net fæstet til en stang, som er reist midt i båden. Bag stangen står han selv og venter. Skjorten hans er tynd og ærmeløs og fliget op over brystet, armene er spinkle og kraftløse, håret falder pjusket over pande og nakke. Han har foldet hænderne under brystet, knærne stemmer mat mod toften, hodet synker ned, oiet lukker sig. Hele skikkelsen synker sammen i sløvt tålmod. Han venter.

Og mens han venter, er det som, om alle naturens lyd svinder ind i stilheden. Men fiskene sover i dette døde vand . . .

I denne dumpe resignationens verden, hvor bare spedbarnets søvn minder om lykke, der slumrer selv farvene ind, blir vage og fjerne som i en drøm: det blå blir lyst og melket, det rode svinder ind til lilla, det grønne falmer til gråt, det gule er allerede slugt af den grå skumring, som svøber sig om alle ting, lindt, dulmende. . .

Det er et billede, som gir gløt ind i kunstnerens aller inderste. Det blonde Elyseum var dog ikke Puvis de Chavannes' sande hjemstavn; det bød ham blot en stakket rast på flugten fra livets armod.



PUVIS DE CHAVANNES
Ste Geneviève våger over Paris.

NORSKE KUNSTFORHOLD
NORSK MALERKUNST
I DE SIDSTE 25 ÅR



WERENSKIOLD: »I kveldingen kom de frem til en stor grum gård«. (Eventyrtegning.)

I den første del af denne bog om norske kunstnere er afsnittet af vor kunsthistorie skildret, da norske malere gennemgående fik sin uddannelse i Tyskland, og norsk malerkunst stod i afhængighedsforhold til den tyske kunst.

Som nævnt løstes dette forhold lidt efter lidt omkring det tidspunkt, da den store verdensudstilling i Paris i 1878 og efterudstillingen i München på en så overbevisende måde godtgjorde den franske kunsts overlegenhed.

Fra nu af begynder et nyt afsnit i norsk kunstudvikling, da indtrykkene fra fransk kunst blir overveiende over de tyske, da vore unge kunstnere i flok og følge søger til Paris for at se og lære, og da de efterpå vender hjem for at bo og virke i fædrelandet.

Emigranttiden er slut, og den helt nationale periode af vor malerkunsts historie begynder.

Men dermed er også romantiken slut og naturalismen begynder. Den norske malerkunst står fra nu af ikke under den tyske efterromantiks tegn, men under den franske naturalismes. Det er dette kunstsyn, som i ottiårene blir det seirende også her hjemme, tilpasset for norsk natur og lempet efter norsk gemyt.

I dette arbeides plan ligger imidlertid ikke bare at skildre norsk billedkunst gennem dens mænd og dens værker, men samtidig at gi udsyn over den europæiske kunst — ialfald den tyske og den franske, som nærmest kommer os ved. Det var derfor fornødent i denne værkets anden del at forudskikke et overblik over moderne fransk malerkunst, ligesom der i den første del er forsøgt at belyse den tyske.

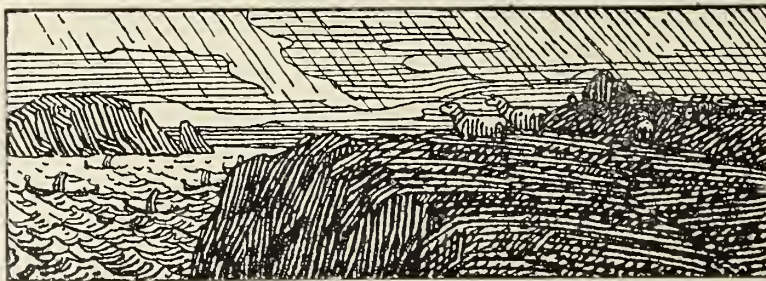
Da nu den franske malerkunst klarere og stærkere og mere følgerigtig end kunsten i andre lande gir et indtryk af det, som er den »moderne« stræben eller væksten i kunsten det 19de århundrede igjennem, har det sin gode grund, at der er dvælet så udførlig ved den. Det gjaldt at fastslå grunddragene i denne udvikling og tegne fremgangslinjen gennem de banebrydende og ledende personligheder. Forhåbentligvis vil dermed også falde et og andet streiflys over vor hjemlige kunstner-

kamp til rigere forståelse af den. I ethvert fald kunde kun således det kunstmilieu komme til at stå klart og fyldigt for bevidstheden, som de unge norske mødte — i gallerier, udstillinger, atelierer — da de mod syttiårenes slutning og udover i ottiårene flokkedes i Paris.

Ganske vist var det ikke altid de store og banebrydende mestere, som virkede mest direkte på dem. Ofte var det kunstnere, som her er flygtig omtalt eller forbigået i taushed. Til lærere havde de gjerne mere underordnede begavelser som BONNAT, CAROLUS DURAN, ROLL, CORMON eller endog akademikere som BOUGUEREAU. Og det hændte vel også, at de unges beundring i øieblikket samlede sig mere om Salonens helte, om efterfølgere som BASTIEN-LEPAGE, CAZIN eller den indflydelsesrige ROLL end om de virkelige gjennebrudsmænd som DAUMIER, MILLET, MANET eller PUVIS. Men i ethvert fald: geniernes udsæd spired omkring dem eller lå og drev som frøfnug i luften. Kulturjorden er dyb i Frankrige, og væksten var frodig. Drivende veir var der over kunstlivet i Paris i disse gode år.

Men fra Paris gik reisen hjem. Henved år 1883 var næsten alt, hvad vort land eied af ung kunstnerisk kraft, samlet i Norges hovedstad og samlet for at bli der. Også af milieuet her hjemme må der gis et indtryk, og væksten i vort hjemlige kunstliv må forfølges. Thi en vækst var der, om end en langsom og ofte vantreven i det fattige, tynde kulturlag.

Før vi går over til skildringen af ottiårenes mænd og deres kunst, skal derfor her forudskikkes en oversigt over hjemlige kunstforhold, som bør sees i sammenhæng lige fra århundredets begyndelse.



GERH. MUNTKE: Vikingerne vender hjem (Snorretegnning).



OSCAR WERGELAND

Eidsvold 1814.
Stortinget.

Fra den ofte omtalte *første norske kunstudstilling* i Kristiania i 1818 — der et landskab af DAHL prangede mellem jomfru Riis' broderte blomsterurne og malermester Petersens »lakerede Brætter som Prøver paa Vognlakering«, kunsthåndværkets repræsentanter! — fra dette første forsøg på at gi hjemlig kunstsans nogen næring og frem til kunstnernes *første årlige høstudstilling* i 1882 fører en lang og slitsom udviklingsvei. Det gik tråt og sent med at opdrage kunstsans i Norges hovedstad, og tråt og tungt føles det den dag idag at virke med kunst herhjemme.

Desto mere grund er der til at mindes dem, som tog de første tag, og kortelig nævne de spredte tilløb, som blev gjort i det lange tidsrum.

Det var kobberstikkeren GROSCH og maler-kapteinen MUNCH, som fik den første udstilling istand, og den unge SCHWACH besang den. Resultatet synes ikke at ha mindsket modet. To år efter finder den næste kunstudstilling sted »på Foranstalt-

ning af Bestyrelsen for den midlertidige offentlige Tegneskole«, som i mellemtiden var blit grundet. Sammen med 18 sammenlånte malerier af gamle mestere omfattede udstillingen billeder af de »nulevende forfattere« JOHAN DAHL, H. A. GROSCHE og Capitain og Portraitmaler MUNCH. Forresten var udstillingen udfyldt med den svenske Major CARPELANS og Maler FLINTOES »Udsigter og nøiagtigen tegnede Prospector af Norges skjønne Fjeld- og Alpenatur«, samt med arbejder af elever på den offentlige Tegneskole, blandt dem THOMAS FEARNLEY.¹⁾

I 1818 var *Tegneskolen* oprettet, i 1822 udvidedes den til en *Kongl. Tegne- og Kunstscole*, som fik et årligt statsbidrag på 3000 spd. Her virkede MUNCH, GROSCHE og i mange år (til 1851) FLINTOE som lærere. I 1834 fik skolen nyt reglement og navnet *Den kongl. norske Kunstscole*. Med skolen var et midtpunkt for de spredte bestræbelser sat, og åbenbart udgik der adskillig impuls fra tegneskolens kreds.²⁾

I 1836 grundedes, rimeligvis på professor DAHLS initiativ³⁾ og efter indbydelse af lektor SCHWEIGAARD og boghandler JOH. DAHL *Kunstforeningen i Christiania* —« for ved private Kræfters Forening at virke til at vække Kunstsands«.⁴⁾

Fjorten dage før Schweigaards indbydelse fremkom, havde pastor RIDDERVOLD fremlagt for stortinget et udførlig motiveret forslag om at grunde et *Nationalgalleri*, og tiltrods for de politisk bevægede tider og kirkekomiteens forkastelse blev virkelig dette forslag med 44 mod 38 stemmer bifaldt af det overordentlige storting den 29. december 1836. Dermed var 1000 speciedaler årlig sikret det vordende *Kunstmuseum*.⁵⁾

¹⁾ Udstillingens katalog (Boecks bibliotek i Videnskabernes selskab, Trondhjem) viser, at enkelte gamle billeder, som senere er havnet i Kunstmuseet, prydede denne den 2den kunstudstilling i Christiania. Således anføres et billede »fra Amsterdam« af LUCAS VAN LEYDEN, der ikke er andet end JAN VAN HEYDENS vakre prospekt fra Haarlem (Kunstmuseet no. 106). Videre nævner katalogen to stilleben af en *ubekjendt maler*, hvoraf det ene er identisk med HONDECOETERS udmærkede galleribillede (no. 104), mens det andet (med en kakadue) synes at være gåt tabt. Af andre mestere nævner den visselig lidet pålidelige katalog PHILIP ROOS, ANTONIO CANALE, ZUCCARELLI, JOSEPH VERNET og SALVATOR ROSA.

²⁾ Ifølge reglementet var det skolens øiemed »ved Undervisning i Tegning og Modelling samt ved Foredrag af Matematikens Elementer m. m. at bidrage til Haandværksstandens Dannelse, samt tillige at give dem, der agte at danne sig til Kunstnere, Leilighed til at erhverve sig Færdighed i Tegning, og i sin Direction at danne et Kunstselskab, hvis Bestræbelser skulle gaa ud paa at udbrede Kunstmag.«

³⁾ Se I, side 22, samt udførlig i AUBERTS bog om *Professor Dahl* s. 306 ff.

⁴⁾ I den på generalforsamling 13. nov. 1836 vedtagne *Plan* for foreningen heder det i § 1: »Foreningens Midler anvendes til Anskaffelse af Kunstværker. Disse fordeles aarligen ved Lodtrækning mellem Medlemmerne.« I Schweigaards *Indbydelse* (Bilag til den *Constitutionelle* 22. april 1836) antydes en videre plan med oprettelsen af et *fast galleri* af kunstværker, som foreløbig blev opgit af hensyn til oprettelsen af Nationalgalleriet.

⁵⁾ Se nærmere i prof. dr. L. DIETRICHSONS værdifulde lille bog om *Det norske Nationalgalleri, dets Tilblivelse og Udvikling*, Chr.ania 1887.



ELLIF PETERSEN

JUDAS ISKARIOT (1878).
Tilhører ingeniør Segelcke, Strømmen.

I 1837 indkøbtes til galleriet på den Buggeske kunstanktion i Kjøbenhavn den første grundstok af gamle billeder, i 1838 erhvervedes som de første norske billeder to landskaber af prof. DAHL (*Laurvig i Måneskin* og *Hougsfossen*) og året efter to af FEARNLEY (*Labrofossen* og *Grindelwaldgletscheren*). I 1839 begyndte også indkjøbene fra Dahls samling af gamle mestere, og den 3. januar 1842 kunde *Nationalmuseet* åbnes for publikum, foreløbig installeret i kongeboligens overste etage — i *Palæet*.

Unegtelig var denne samling på 79 malerier, hvoraf bare 4 var norske, samt en del Thorvaldsenske gipsafstøbninger, beskednere end sit navn; men det var dog altid en begyndelse, og så fattigt det end var, virked galleriet allerede i disse sine begyndelsesår som en spore på kunstsansen.¹⁾

Desværre kan det ikke siges, at statsmyndighederne lagde synderlig omsorg for dagen overfor den kunstsamling, de havde sat ind i verden. De lod den vanke om som en udlæg fra det ene tilfældige og ubrugelige lokale til det andet, indtil galleriet endelig i 1882 fik fast fod som leieboer i det kommunale skulpturmuseums nye bygning.²⁾

Til skade for denne samlings udvikling har det også været, at galleriet altid har savnet en fast og lønnet, sagkyndig ledelse, men har været overladt til vekslende, ulønnede og ofte lidet sagkyndige direktioner. En deraf følgende mangel på initiativ og plan præger gennemgående museets historie.

Lige fra dets oprettelse og indtil 1869, da *Tegne- og Kunstsolen* blev omgjort til en tegneskole væsentlig for håndværkere, påhvilde det dennes direktion »indtil videre« at forestå galleriets bestyrelse, noget som den ofte nokså modvillig fandt sig i. Ganske vist sad der gjerne en eller anden maler eller billedhugger i »galleriets specielle udvalg«, men som galleriets formænd afløser statsråder, oberstløjtnanter og forskellige slags professorer hinanden, lige til 1885, da endelig med professor DIETRICHSON en virkelig kunsthistoriker opnævnes som direktionskollegiets formand.

I galleriets første tid, da vore egne malere var få og unge, lagdes naturlig nok hovedvægten på køb af ældre mestere. Imidlertid var midlerne for små og ledelsen for planløs til, at denne samlervirksomhed i længden kunde tilfredsstille. Men tilfældet havde dog spillet galleriet ihænde mere end et værdifuldt billede af gamle, navnlig hollandske malere. Med året 1848 begynder imidlertid en ny periode i galleriets historie, den som er blit kaldt den *düsseldorfske* periode, og som rækker lige til 70-årenes begyndelse. I denne tid koncentrerer indkjøbene om moderne kunst.

Havde denne kursforandring i museets ledelse tilført galleriet en smuk samling billeder af vore egne klassikere DAHL og FEARNLEY eller f. eks. enkelte arbejder af de

¹⁾ GUDE og CAPPELEN fik her sine første kunstindtryk og blev gennem galleriet ledet ind på sin livsbane; også for ECKERSBERGS første studier havde det betydning.

²⁾ Først i det år, da dette skrives, bygger staten hus for sit museum.

gode danske mestere, som i disse år af og til udstillede i Norge — vilde den bare ha været lovord værd. Men det var ikke disse, allerede som gammeldags ansete naturalister, som stod i kurs, men de sentimentale og malerisk underlegne modelmalere i Düsseldorf. Endnu mens galleriet eied bare 4 — fire — billeder af norske malere, blev billeder af HÜBNER og CARL SOHN udtrykkelig bestilt og betalt i dyre domme.¹⁾

Mens vi købte Sohn, vandrede TIDEMANDS *Haugianerne* til galleriet i Düsseldorf, og da den store opsigst, dette billede gjorde i Tyskland, vakte direktionens begjær efter et større arbeide af vor berømte landsmand, bestilte man en gjentagelse af originalen, istedenfor at sikre sig et næste større værk af mesteren; man fik da også bare et atelierværk. (Se I, s. 118).

Dette præg af tilfældighed og en rådende dilettantisme gjør sig gjennemgående gjældende i norsk kunstliv. Ikke mindst i ledelsen af *Christiania Kunstforening*, som — trods alt — med årene vokste sig stor og stærk, gjenfinder man »lægmandskjønnet« ved roret.

Man må erindre, hvorledes et par menneskealdre hengik, før det nye Norges hovedstad blev beboelig for kunstnere. Når folk som MUNCH og GROSCH og FLINTOE kunde forbli hjemme, så var det, fordi de som lærere ved Tegneskolen eller på anden måde havde et bierhverv ved siden af sin kunst. Men andre som GØRBITZ og FRICH, der også sluttelig slog sig ned hjemme, viste derunder tilbøielighed til at stagnere i sin kunst. Gang på gang søgte vore malere hjem fra udlændigheden, prøved at slå sig igjennem i Kristiania og i 1848 gjorde de forsøget i flok og følge. (Se I, s. 92 ff.). Men altid blev resultatet det samme: de opgav det. Både åndelig og materielt kjendtes det for trangt hjemme. Muligens opgav de det for let. Muligens vilde de ha holdt længere ud i kampen med de trange kår, om de havde været dybere overbevist om værdien af at være sig selv i sin kunst, også nationalt. Først ECKERSBERG så helt klart på fordelene ved at bo hjemme og drog konsekvenserne deraf. Men selv om kunstnerne var for snare til at vælge de lettere kår i udlandet fremfor de vanskelige hjemme, må dog hovedskylden for den altfor lange emigrantperiode i vor kunst påhvile publikum eller rettere dettes ledere.

Det var dog ikke så meget fattigdommen, som var hindringen hjemme, snarere mangel på agtelse for kunst. At være kunstner »uden noget fast« var socialt betænkeligt. Kunsten havde ikke meget af arvet kultur og tradition at bygge på i den nybagte hovedstad. Den kultur, som fandtes, var væsentlig af litterær art. Øiets kunst var der i virkeligheden ingen som forstod sig noget på. Enhver, som havde reist lidt,

¹⁾ 2260 kroner har det kostet, SOHNS sødladne billede af *En ung Sanger og tvende lyttende Damer i venetiansk middelaldersk Costume* (se I, side 72).



EILIF PETERSEN

Kristian II underskriver dødsdommen over Torben Oxe (1876).
Galleriet i Breslau.

DILETTANTISK LEDELSE.

læst lidt tysk æstetik og udtalte sin dom med fornøden suffissance, havde let for at opkaste sig til autoritet på dette lidet kontrollerede område. Således kunde f. eks. WELHAVEN med sin temmelig begrænsede erfaring om billedkunst gjælde for en stor kunstautoritet, og en kritikerdilettant som EMIL TIDEMAND eller en spekulerings-æsthetiker som MARCUS MONRAD nyde ry for sagkyndighed. Det nytted slet ikke for »bare en maler« at ta kampen op med slige »studerte folk«.

Alt i alt må det siges, at Kristiania publikum, som det ved udgangen af 70-årene stod uforberedt til at ta imod en national kunst og et virkeligt hjemligt kunstliv med kunstnerne i sin midte, var et forsømt og lidet udviklet publikum. Alene ud fra dette faktum lar den sig forklare, den voldsomhed, ja brutalitet, som præger kampen mellem dette publikum og de hjemvendte »moderne« i de første otti-år.



OLAV RUSTI

STUDIE (1890)



AUGUST SCHNEIDER Smeden som ikke fik slippe ind i himmerige.
 Pentegning i Kunstmuseet i Kristiania.

Her vil et kort overblik over *Kristiania Kunstforenings* historie og virksomhed i de nær 70 år, den har bestået, være på sin plads. Intet afspejler nemlig mere tro og tydelig smagens svingninger og kunstinteressens vækst eller tilbagegang i dette lange tidsrum end Kunstforeningens udlodningslister. Ja, der gives neppe en værdifuldere historisk kilde til kundskab om norsk kunst i tidsrummet 1837—1882 end disse fortællinger over billeder og priser.

I et folk, så fattigt på mæcener som det norske, måtte det i 1836 ha sin store betydning, at 157 kunstvenlige borgere i hovedstaden trådte sammen og besluttede årlig at gi sin femdalersseddel til kunsten. Fem år senere er endogså medlemmernes antal vokset til det tre-dobbelte, og siden er tallet i jevn stigning indtil 1879, da tilslutningen til Kristiania Kunstforening kulminerte med 2000 »aktier«, som tilsammen indbragte henved 29,000 kr. Det var ikke småsummer, denne Norges eneste store mæcen årligårs ruttede med! Over det hele land spredtes det anselige antal kunstværker, som år efter år loddedes ud fra Kristiania Kunstforening. Og for den vestenfjeldske og nordenfjeldske landsdel spilled kunstforeningerne i Bergen (fra 1838) og i Trondhjem (fra 1846) en lignende betydningsfuld rolle som formidler mellem kunstnere og publikum. At disse foreninger har gjort sin store nytte og havt betydning for kunsthivet, vil derfor ingen bestride.

Og dog må det være sagt, at kunstforeningerne, og navnlig Kristianiaforeningen, ikke til enhver tid har ydet norsk kunst den opmuntring og støtte, økonomisk og på anden måde, som disse foreninger kunde have evnet til.

Allerede et par år efter Kristiania Kunstforenings oprettelse gled indkjøbene til de årlige udlodninger ind i et galt spor, idet fremmed kunstproduktion begunstigedes til overmål og til fortrængelse af god norsk kunst. Således er der til indkøb af arbejder af prof. DAHL i løbet af 20 år anvendt tilsammen knapt 4000 kr., mens der ofte til et enkelt års udlodning kjøbes for et lige stort beløb af middelmådige tyske billeder. Havde denne forkjærlighed for de tyske düsseldorfere og overhodet begunstigelsen af fremmede malere bare haft økonomiske følger for den norske kunst, vilde den have været mindre betænkelig; de gode norske malere havde alligevel hovedsagelig sit marked i udlandet. Men fremmed-importen blev for lange tider bestemmende for norsk publikums smag og efterspørgsel. Der kan muligens tvistes om den kunstneriske gennemsnitsværdi af den mængde tysk kunst, som gennem kunstforeningerne spredtes i Norge, men derimod ikke om det faktum, at udvalget gav publikum en ensidig smagspåvirkning. Ikke engang gennem reproduktioner gjordes der noget alvorligt forsøg på at gøre publikum bekendt med den storartede kunstblomstring, som Frankrige udfoldede i det 19de århundrede, og da strømninger fra fransk kunst omsider nåede vor egen malerkunst, stod publikum fuldkommen uforberedt til at forstå dem.

Selvfolgelig må foreningernes ledelse for en stor del bære skylden herfor. I Kristianiaforeningens første år sad jevnlig kunstnere i direktionen og udgjorde, om man regner arkitekterne med, fra først af dennes flertal (FLINTOE, GROSCH, LINSTOW, FEARNLEY, FRICH, SCHIRMER, NEBELONG). Men allerede i 1840 var ikke-kunstnerne i flertal, og i 50-årene forsvandt efterhånden kunstnerne fra direktionsvalgene. Senere, i 60-årene, indvalgte rigtignok ECKERSBERG i en årrække i direktionen, men efter hans død i 1870 har ingen maler plads i direktionen, ligetil kunstnernes opposition i otti-årene fremtvinger en forandring. Overhodet blir ombytte sjældnere og sjældnere i direktionernes sammensætning, og foreningen ledes åbenbart af en liden konservativ kreds af »kunstforstandige«. Blandt disse er fra firtiårenes slutning WELHAVEN den toneangivende, indtil han afløses af sin modstander EMIL TIDEMAND, som i meget lang tid var et indflydelsesrigt direktionsmedlem. I begge disse ledeses virketid stiger fremmed-importen til udlodningerne, og navnlig betegner Tidemands regime en periode af overhåndtagende sværmeri for *tyske düsseldorfere*, et sværmeri som blev skjæbnessvangert for publikums kunstneriske opdragelse.

Et blik på en grafisk tabel over *indkjøbene af norsk og fremmed kunst* viser, hvorledes allerede efter et par års forløb vore egne malere (DAHL, FLINTOE,

GÖRBITZ, FEARNLEY, FRICH, BAADE) lar sig fortrænge af de tyske og andre udenlandske malere. Til foreningens første udlodning i 1837 købtes der for næsten 5 gange så meget norsk som fremmed kunst; men allerede i 1841 var forholdet omvendt: der anvendtes da en 8 gange så stor sum på indkjøb af fremmede som af norske kunstnere — 5 norske mod 23 udenlandske billeder (foruden kobberstik og lithografier, som næsten helt falder på den udenlandske konto).

I de første år købtes ved siden af norske også en del danske billeder, men disses tal svinder hurtigt ind samtidig med, at tallet på de tyske øges.

Uden tvil blev de fremmede kunstnere fra først af introduceret af sine norske kolleger og kamerater. En række dresdenermalere i 1839 har vel DAHL anbefalet, de gode tidlige hamburgermalere som GENSLER, KAUFMANN og GURLITT, der oftere købtes i denne første tid, kan både DAHL og FEARNLEY ha git anvisning på. Svensken FAHLKRANTZ købtes vel som Fearnleys lærer. Det året, TIDEMAND var i Italien, købtes større billeder af danske og tyske malere af Romer-kolonien (ERNST MEYER, CONSTANTIN HANSEN, KÜCHLER, ADAM MÜLLER), lige efter, at BAADE er flyttet over til München, begynder münchenermalerne (MORGENSTERN, BURCKEL, SPITZWEG, ENIUBER, MARR) at optræde på indkjøbslisterne, o. s. v.

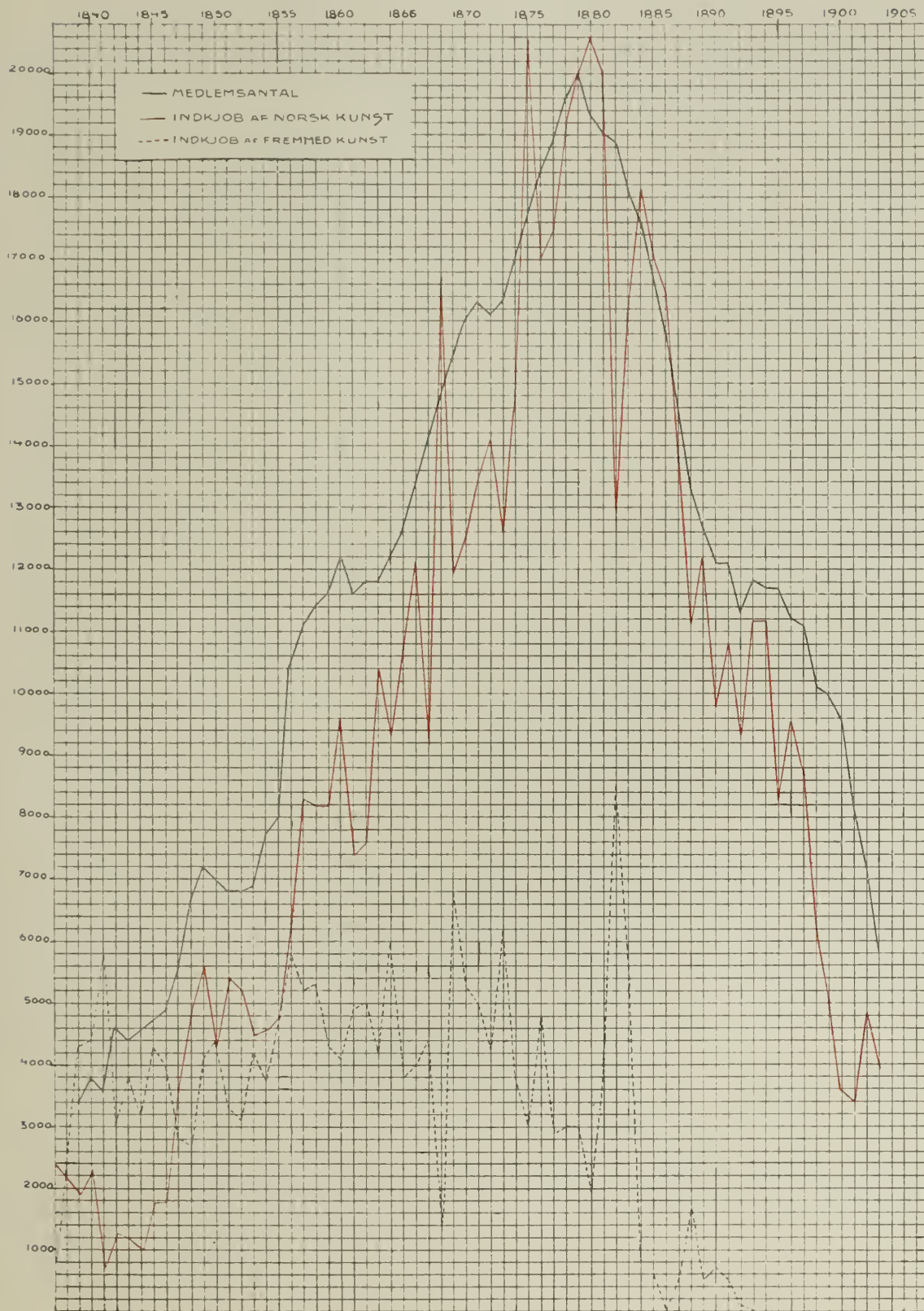
I 40-årene varierer forholdet mellem norsk og fremmed kunst omtrent så, at der kjøbes norsk for $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{4}$ af indkjøbssummen, mens $\frac{2}{3}$ à $\frac{3}{4}$ anvendes til indkjøb af den fremmede vare. Indtil i 1847 de norske gevinsters tal pludselig springer i veiret fra 7 til 28! Tallet på de fremmede kunstværker, som i disse år overveiende tilhører Düsseldorf-skolen, synker da tilsvarende. Utvilsomt står denne pludselige stigning, som yderligere øges i 1848—49, i forbindelse med de norske maleres hjemvenden fra udlandet omkring dette tidspunkt. Og når den norske linje, som i disse år stiger til næsten den dobbelte høide af den fremmede, i 1850 dumper ned igjen til under ballance, så betyr dette, at malerne var borte igjen og festrusen fra 1848—49 fordunstet.

Hvad grunden er til den energiske stigning i de to næste år 1851—52, er ikke så let at si. Der var tilgang på nye kræfter i kunstnerflokket. Düsseldorf-skolen, som Dahl allerede i 1846 betegned som »en Skole, der i Norge er som den ene saliggjørende Kirke«, begynder ved den tid at møde den første opposition herhjemme.¹⁾ De danske malere, som i de sidste år var helt udgået af listerne, og som Dahl under sit besøg hjemme i 1850 savnede bittert mellem alt düsseldorfferiet i Kunstforeningen, begynder atter at forekomme i udlodningerne, denne gang ved siden af svenske düsseldorfere (MARSTRAND, fru JERICHAU, SIMONSEN, HEINR. HANSEN — NORDENBERG, SCHOLLANDER, D'UNKER, AMALIE LINDEGREN). Men derfor aftager ikke egentlig de tyske ind-

¹⁾ Således i en stor artikel i »Morgenbladet« i 1850 om *Oscarshalbillederne*, undertegnet — A — JENS ANDREAS HOLMBOE).

KRISTIANIA KUNSTFORENING I 68 ÅR.

GRAFISK FREMSTILLING AF MEDLEMSANTAL OG INDKJØB I ARENE 1837-1905.



kjob, en mængde tyske kunstnere og deriblandt flere af de mest kjendte som LESSING, SCHIRMER, ACHENBACH, JORDAN, LEU, ja selv den gamle PRELLER og RICHTER, den opgående stjerne KNAUS, samt af münchenernerne dyrmaleren VOLTZ med fl. leverer i 50-årene de kostbareste gevinster til foreningen.¹⁾

Overhodet er det kun undtagelsesvis siden foreningens begynderår, da man tog tiltakke med billeder af DAHL og FEARNLEY, at leverancen af førstegevinsten falder i en norsk kunstners lod. Slight hænder, når f. eks. TIDEMAND og GUDE i 1848 lige efter de uforglemmelige theaterforestillinger med tableauerne tilbyder *Brudefærden i Hardanger* — da kan man jo ikke undgå at købe billedet, selv om det koster over 1000 kroner. Og det hænder et par af de nærmeste år derefter, at Tidemand eller Eckersberg eller Gude leverer førstegevinsten; men man falder straks tilbage i den gamle vane, og det er bare så vidt, at de norske indkjob ballancerer de fremmede. Omkring 1860 er indkjøbet så tysk som nogensinde, og de kostbareste gevinster er tilmed malt af helt glemte malere. *Goethe i Jacobi Garten*, *En med sit Barn indsluuret Moder*, *som belures af Engle*, eller *Det første Forsøg i Tobaksrøgning* er billedernes fristende subjekter. Blandt de direktører, hvis smag indkjøbene afspeiler, var i disse år ANDREAS MUNCH og en anden theolog — en garnisonsprest, som man også satte ind i Nationalgalleriets styre.

Når de norske indkjob i 1857 atter tar overvægten, skyldes dette den *nordiske kunstudstilling*, som dette år afholdtes i Kristiania, og hvis katalog viser et godt opmode såvel af svenske og danske som af norske kunstnere (over 200 nummere). Foruden denne store udstilling ses kunstforeningen samme år at ha afholdt sin vanlige *markedsudstilling*, som også var ganske righoldig. Udstillingernes overskud gik til indkjob af skandinavisk kunst til foreningens *Faste Galleri*, som forøvrigt skriver sig helt fra 1849.

På niveauet 7—8 tusen kroner holder sig nu i nogle år indkjøbssummen for norsk kunst, modsvarende 5—4 tusen for fremmed, ja i 1863 når den norske linje endog op over 11 tusen. En betydningsfuld beslutning fatter dette års generalforsamling, idet den bestemmer, at for fremtiden skal 5 % af indtægten gå til indkjob for *det faste galleri*. Galleriet, som indeholdt flere gode ting (DAHLS Vinterlandskab, FEARNLEYS Brientzerso, GUDES Brobillede fra Wales etc.), kunde dermed årlig forøges, indtil samlingen i 1876 besluttedes opløst og solgt til Nationalgalleriet.

Først ved midten af 60-årene begynder norske malere, og da navnlig TIDEMAND, GUDE og ECKERSBERG, at levere udlodningens hovedgevinst. Fra nu af er de norske

¹⁾ Det kan være værd at notere, at der i 1850 forekommer et billede *Sørgende Familie* af den nu så berømte hollænder JOSEPH ISRAELS, og i 1855 er førstegevinsten en fremstilling af *Mennesket, Drømmen og Døden* af den nu oftere fremhævede frankfurter VICTOR MÜLLER, som dengang studerte i Paris.

kunstværker (malerier og skulpturer) altid i afgjort overvægt over de fremmede. Sjelden beslaglægges nu mere end $\frac{1}{4}$ af hele kjøbesummen af fremmede. Som et påfaldende nationalt år kan noteres 1868, da der kjøbtes hele 54 nummere norsk kunst for tilsammen 16,500 kr., mens bare 800 kr. falder af til udlænderne. Disse er fra nu af sjeldnere og sjeldnere tyskere, men derimod danske, svenske eller finske. I 1868 var der nemlig fra Kristiania Kunstforening udgået en henvendelse til kunstforeningerne i Kjøbenhavn og Stockholm, som gik ud på at vække et livligere samarbejde gennem gjensidige kjøb af skandinavisk kunst fra de andre lande, en henvendelse, som var blit mødt med tilslutning fra dansk og svensk side, uden at dog nogen fast ordning ses at være kommet istand.

Men selv om de tyske billeder var blit fortrængt fra markedet, skaffer smagen for det tyske sig vedblivende tilfredsstillelse gennem overveiende indkjøb af de malere, som var uddannet og bosat i Tyskland og påvirket af tysk smag. Disse foretrækkes jevnlig fremfor de yngre kunstnere, som mod slutten af 70-årene kom under fransk påvirkning og i 80-årene blev dem, som spilled hovedrollen hjemme. Nogen virkelig og fuldstændig udestængning af den moderne retnings mænd har dog ikke fundet sted, selv om et mere og mere spændt forhold gjorde sig gjældende mellem foreningens ledere og kunstnerne. Da det så i 1876 og 1880 hændte, at direktionen bortviste yngre kunstneres arbejder fra sine udstillingslokaler og dertil yderligere udæsked kunstnerne gennem indkjøb af undermåsarbejder af den »tyske« retning, kom det til de sammenstød, som nærmere skal omtales i det følgende, og efter den stormfulde generalforsamling i 1881 besluttedes den berømte *kunstnerstreik*. Øieblikkelig ser vi virkningen på den grafiske tabel, hvor den norske linje pludselig daler og næsten tangerer den pludselig stigende fremmedlinje! Når imidlertid kunstforeningens udlodninger også under streiken omfatter arbejder af de streikende kunstnere, er det, fordi man under mangelen på tilgang af billeder måtte ty til kunsthandlere og hos dem måtte kjøbe billeder af streikerne for overhovedet at skaffe de nødvendige gevinster.

Under denne kamptid fik Kristiania Kunstforening et knæk, som den aldrig senere har forvundet. I raskt og jevnt dalende linje går det nedad bakke såvel med medlemsantallet som med indkjøbssummernes størrelse. Men selve indkjøbenes navne fremover i otti-årene taler tydelig om de »unges« voksende magt og anseelse, som ingen reaktion længere kunde trodse ustraffet.¹⁾

¹⁾ Det kunde ha sin store interesse at gå kunstforeningsforholdene nærmere efter også i andre byer, navnlig da Bergen og Trondhjem, men dels kan ikke mere plads afses dertil, dels foreligger der allerede fra Direktør JOHAN BØGHS og Adjunkt BUGGES hånd indholdsrige publikationer over Kunstforeningerne i Bergen og Trondhjem.



HANS HEYERDAHL.

MARIA MAGDALENA (1878).
Eies af Ellif Peterssen, Lysaker.



Forbech, fot.
Professor LORENTZ DIETRICHSON,
malt af Mathilde Dietrichson (1883).

Men selv om Kunstforeningen gik tilbage, er der ellers mange tegn på fremgang i kunstlivet hjemme.

Helt fra 1854 af havde ECKERSBERG bodd hjemme i Kristiania, og ti år senere (1864) flytter ISAACHSEN hjem til sin fædrenegård i Sætersdalen. Fra 70-årenes begyndelse trækker kunstnerne hjem, den ene efter den anden, og tar fast bopæl i Norge. Omtrent samtidig med, at ECKERSBERG går bort fra hovedstadens kunstliv, flytter WEXELSEN, AMALDUS NIELSEN, ARBO og KNUD BERGSLIEN hjem, og den sidste tar arbeidet op efter Eckersberg med malerskolen, som fremdeles beholder sin lille statsunderstøttelse. Billedhugger MIDDELTHUN virker stilsfærdig og nobel som lærer ved tegneskolen og som medlem af galleriets, tegneskolens og andre kunstinstitutioners bestyrelse. BRYNJULF BERGSLIEN, som også tar bo hjemme, øver i sit mere udadvendte kunstnerliv en tilsvarende indflydelse på publikum, som Middelthun på de unge kunstnere.

En samlende og vækkende personlighed, fuld af begeistring og initiativ, fik endelig norsk kunstliv, da LORENTZ DIETRICHSON i 1875 blev kaldt hjem fra Sverige, hvor han havde virket som docent i Upsala og senere som professor ved kunstakademiet i Stockholm. Da man i ham havde manden, blev der dette år oprettet et kunsthistorisk professorat også ved Kristiania universitet.



Forbech, fot.

KNUD BERGSLIEN.



CHR. WEXELSEN.

Lorentz Dietrichson er de kunsthistoriske og æsthetiske studiers pioner i vort land. Tidlig grebet af en dyb kunstbegeistring og lyrisk anlagt, som han var, voved han i sin ungdom at vie sit liv til en virksomhed med pennen i kunstens tjeneste. Han debuterte som litteraturhistoriker, skrev også skjønlitterære arbejder, men samlede sig efterhånden om kunsthistoriske studier.

På sine mangfoldige reiser flakket han viden om, besøgte omtrent alle Europas kunstbyer, drev årelange studier i Italien, så Lilleasien, Palæstina og Ægypten og er i det hele tat en af de mest bereiste nordmænd. Den indtryksfylde og alsidige kundskabsmængde, som han på denne måde erhvervede sig, gjorde ham særlig skikket som banebryder for æsthetisk almindannelse i vort helt uforberedte publikum.

Med sin livlige fremstillingsevne og sin varme, letflydende veltalenhed valgte Dietrichson at bli en popularisator, som både i skrift og i tale har vist evne til at rive sit publikum med. Han forstod, at i den æsthetiske brakmark, som var hans arbeidsfelt hjemme, kunde det lidet nytte at plante specialvidenskabens kuldskjære spirer. Her måtte en almen vækkelse af kunstsansen gå i forveien, og med begeistring tog han fat på dette vækkelsesarbeide. Forfatteren af denne bog var selv i barneårene blandt hans trofaste tilhørere, når Dietrichson talte om »Michelagnuolo og Mediceerne« eller gjennemgik antiksamlingen i Skulpturmuseet.

Ved siden af at være en udmærket popularisator er Dietrichson også en lærd mand, hvis flid og indsigt har sat varige mærker i norsk og tysk kunsthistorisk litteratur. Særlig når han har tat op hjemlige opgaver, og helst på arkitekturens og

SKULPTURMUSEET.

ornamentikens område, har han præsteret det udmærkede, og på disse felter har han som forfatter et europæisk navn.

I de bitre kampens år, da romantik stod mod naturalisme, faldt det for Dietrichson naturligt at stille sig på romantikens side. TIDEMANDS biograf og GODES ven, æsthetikeren ved CARL XV's hof, havde vanskelig for at forsone sig med yderlighederne i de »unges« retning. Men hans elskværdige og humane natur søgte ikke striden, prøved tvertimod at gjøre sit til at udjevne den. Imidlertid undgik han ikke at drages ind i den almindelige polemik, og heller ikke undgik han da enten selv at forurette eller at bli forurettet. Impressionismen og den krasse naturalisme, som de unge førte med sig, da de kom, havde Dietrichson liden forståelse for. Derfor blev mødet mellem ham, som altid havde ivret for, at kunstnerne skulde vende hjem til sit land, og de hjemvendte kunstnere et kjøligt møde. Og da kjølighed ingen varig følelse var i hine hede år, varte det ikke længe, før kunstnerne i den kunsthistoriske professor snarere så en modstander end en forbundsfælle.

Imidlertid oved Dietrichson med sin ganske betydelige indflydelse i formående Kristianiakredse en stor organisatorisk virksomhed i vort kunstliv. Straks efter hjemkomsten blev han formand i en kongelig kommission, som skulde udarbeide planer til en *norsk kunstscole*. Men som alle andre planer til en sådan skole blev også disse henlagt. Derimod oprettedes i de nærmeste år ad privat vei en række kunstinstitutioner.

I 1875 stiftedes på Dietrichsons initiativ *Kunstvennernes Samfund*, et selskab, som vilde støtte frembringelsen af mere omfangsrige kunstværker, der vanskelig kunde påregne private kjøbere.¹⁾

I 1876 oprettedes med DIETRICHSON som formand og H. GROSCH som konservator *Kunstindustrimuseet* i Kristiania, der i de forløbne år har vokset sig op til en så anseelig institution. Senere, i 1889 og i 1893, fulgte oprettelsen af lignende museer i Bergen og i Trondhjem. I 1877 stiftedes *Kobberstiksamlingen*, som nu udgjør en del af Kunstmuseet, og endelig grundlagdes *Universitetets samling af kunsthistorisk undervisningsmateriale*. Men den vigtigste af disse nyoprettede institutioner blev dog *Skulpturmuseet*. Ideen til et sådant museum skal være udkastet allerede i 1859 af professor MONRAD. Men først i 1876 lykkedes det at virkeliggjøre den, idet en betydelig gave fra Sparebanken til Kristiania kommune gav det økonomiske grundlag. Staten afstod byggetomt, og en for den tids Kristiania meget monumental bygning efter ADOLF SCHIRMERS tegninger reiste sig på Tullinløkken. I 1882 kunde museet åbne sine sale for det forundrede og usikre publikum, som aldrig havde set nogne statuer før. To mænd har mere end

¹⁾ Dette samfund, som forresten bare bestod i et halvt snes år indkjøbte og udloddede følgende betydelige kunstværker: *Carl Sundt Hansen* Lægprædikant, *Gude* Fra Lister, *Eilif Peterssen* Piazza Montanara, *Sinding* Svolvevær, *Skeibrok* Træt, *Skredsvig* Septemberdag ved Stabæk, *Werenskiold* Middag.

andre æren af, at dette museum blev til, forsåvidt som de skaffed udvei til midlerne — rektor VIBE og assessor MARIBOE. Museets første bestyrer blev nuværende professor STENERSEN og senere DIETRICHSON.

I Skulpturmuseets bygning fik endelig også det omflakkende *Nationalgalleri* leiet passende lokaler, hvor det kunde bli i ro. En bestemmelse gjaldt, om at galleriet skulde eie sit eget lokale, når museumsbygningen stod fuldt færdig med begge fløie opført. Efter langvarige forhandlinger blev der endelig truffet en ordning, hvorved staten, drevet af pladsmanglen, påtog sig bygningens udvidelse samtidig med, at den overtog i eie såvel bygningen som den kommunale skulptursamling og påtog sig for fremtiden at sørge for det hele. Således dannedes i 1902 ved en sammenslutning af Nationalgalleri, Skulpturmuseum og Kobberstiksamling det, som nu heder *Kunstmuseet*, en statsinstitution, som besynderlig nok fremdeles befinder sig under ganske provisoriske administrationsforhold og endnu venter på sin organisation.

Når talen er om foranstaltninger til kunstens fremme bør heller ikke glemmes en liden beskeden forening, *Foreningen til Nationalgalleriets forøgelse*, som under ledelse af stifteren, den ihærdig virkende kunstven hr. S. LARPENT, har øvet god gjerning.

— Efter denne oversigt over kunstforhold og institutioner går vi over til biografierne om de enkelte malere af det ældre slægtled.

En eiendommelig og isoleret skikkelse i vor kunsthistorie er O. W. ISAACHSEN. Düsseldorf og akademielev bryder han endnu i 50-årene, da Düsseldorfromantiken står i sin højeste blomstring, ud af den lumre rede, drager til Paris, blir elev af COUTURE, der for tyskerne stod som selve realismens repræsentant, går derpå over til at bli elev af naturalismens virkelige grundlægger, den berygtede COURBET, vender så hjem til Norge og slår sig ned der sørpå, hvor han kom fra, for resten af sit liv, går efterhånden over fra at dyrke »historiemaleriet« til at bli stillebens- og landskabsmaler, maler bondens stuer og dragter og den kjendte natur i et af landets mest afstængte dalfører, i Sætersdalen, udstiller sjeldnere og sjeldnere og ender sine dage som en halvveis glemt provinsmaler i den gamle stiftsstad Kristiansand.

Altså i flere henseender en foregangsmand i et yngre slægtleds kamp, men en Protesilaus-type, en af dem, hvem det ikke blir forundt at se seirens frugter.¹⁾

¹⁾ Isaachsens personlighed er mere kjendt end hans kunst. Hans originale, livfulde væsen og hans kunstnerskjæbne har der gjentagende været skrevet om, mens hans produktion først fornylig har været tilgængelig gennem den mindeudstilling, som Kristiania Kunstforening åbnede i marts 1906 af henved 200 af hans efterladte billeder og studier. — ANDREAS AUBERT har vel først skrevet om Isaachsen og gjort sit for at sprede den glemsel, som begyndte at faide over hans navn (*Samtiden* 1898). Men også VILHELM KRAG, som har kjendt ham personlig og hører til den lille skare af varme beundrere, der dyrker hans minde, har gjentagende draget hans navn frem, senest gennem det rids af Isaachsens originale og vindende kunstnerpersonlighed, som indleder katalogen til ovennævnte udstilling (samtidig trykt i *Morgenbladet*). Betegnende for det sjeldne og fængslende ved Isaachsens person er det også, at når en af hans venner (AUG. ABRAHAMSON) skriver en *Reisehåndbog over Sætersdalen, Mandalen og Tofdal*, finder han plads i denne for en udførlig, anekdotisk udstyret biografi af Olaf Isaachsen. En af hans sønner, hr. EIVIND ISAACHSEN WILLOCH, har desuden været så venlig for mig at nedskrive en række interessante småtræk og erindringer om faren og, hvad han hørte denne fortælle fra sine barneår, sine studieår i Paris og livet i Sætersdalen. Thi Isaachsen var en berømt fortæller i vennekredsen, fuld af vid og lune, og selv i denne anden hånds gjengivelse lyder



O. W. ISAACHSEN.



OLAF ISAACHSEN,
malt af A. E. Andersen (1888).

OLAF WILHELM ISAACHSEN blev født i »Skrivergården« i Mandal den 16de mai 1835, og her levede han sine barneår.

Synderlige kunstindtryk var der vistnok ikke at hente i Mandal. Men byen havde endnu sin livlige skibsfart på fjerne havne, og langfartfarernes hjemkomst eller fremmede sjofolks besøg gav et pust af liv og farve over den lille sjofartsby. Og på bedste farens »oversteloft«, hvor der fandtes gamle silke dragter fra hoffet i Kjøbenhavn og illustrerede spanske boger efter en onkel, som havde været konsul i Cadix, fandt den fantasirige gut foreløbig næring nok for sin indbildning. Han glemte aldrig »øversteloftets« herligheder. Det er som, om silkens glans og de spanske romaners romantik har givet hans talent dets indvielse.

Han hørte til en gammel kristiansandsk patrierfamilie, hvor sønnerne plejede at bli embedsmænd, og bestemmelsen var også, at Olaf Isaachsen skulde bli officer. Han blev derfor sendt ind til Kristiania, til sin tante, som var gift med statsråd Erichsen, for at gå på skolen der og senere på krigsskolen. Men statsrådets datter og Isaachsens kusine var HEDVIG ERICHSEN, gift med BERNT LUND, en i Kristiania dengang vel kjendt blomstermalerske, som havde studeret i Düsseldorf (se I, side 231). I deres hus, hvor kunstinteresser blev dyrket, fik Olaf Isaachsens kunstner tilbøieligheder vistnok den første opmuntring. Snart kom han ind på Tegneskolen og gjorde her sine første studier under FLINTØE og FRICH. Og da han ved en lungebetændelse var blit reddet fra officerbanen, blev han i 1854 sendt til Düsseldorf, til mester ADOLF TIDEMAND, for at bli maler.

Tidemand tog vel imod sit bysbarn, men han var, som bekjendt, ingen rigtig »professor«; han tog nodig elever. Efter at ha tegnet hos Tidemand et halvt års tid byttede Isaachsen på sin lærers råd Tidemands værksted med akademiet. Figurmaleri vilde han bli, og til lærere fik han bl. a. SOHN og VON SCHADOW, direktoren.

I Düsseldorf blev studierne fortsat i 4 år, dog med ferieturer hjem til Sætersdalen, hvor faren var blit sorenskriver. I denne tid foretog han også en studiereise til Belgien; den moderne belgiske skole var jo dengang i »skuddet« i Düsseldorf.

det meddelte livfuldt og morsomt. Men dels har allerede Vilhelm Krag benyttet en del af stoffet, dels er det af en for speciel biografisk karakter til at falde indenfor dette arbeides ramme. Enkelte småtræk fra Coutures og Courbets atelierer har jeg dog taget med, dels efter sønnens meddelelser, dels efter Isaachsens egen skrevne fremstilling, som Aubert har ladet trykke i *Samtiden* 1898.

I DÜSSELDORF.



OLAF ISAACHSEN

Fra en gammel stue i Sætersdalen.
Kunstmuseet i Kristiania.

Men så kom i 1858 på besøg til Düsseldorf to malere fra Paris, svensken JERNBERG og finlænderen VON BECKER. De havde begge studeret hos COUTURE, og som de fleste af hans elever var de meget opfyldt af beundring for sin berømte lærer og overhodet talsmænd for franskmændenes kunstneriske overlegenhed. Da de om høsten vendte tilbage til Paris, fulgte Isaachsen med.

Hos Couture studerte Isaachsen i årene 1859—60, og ham regned han selv for sin egentlige lærer, endskjønt han senere kom under COURBETS påvirkning.

Om THOMAS COUTURE (1815—79) og hans skoleatelier, som i sin tid var Paris' mest berømte og søgt af kunstnere af alle nationer, har Isaachsen nedskrevet en del meget læsværdige optegnelser, som findes trykt i *Samtiden* (1898). De indledes med disse ord:

»Jeg nedskriver følgende om min mester Couture — en mester af første rang, en mand, som hørte til *la grande famille*.« Og om hans tegning skriver han: »Hans tegning var storslagen — ude-

ladende alle intetsigende, forstyrrende detaljer, med kraft markerende det karakteristiske, altid øiet henvendt på linjernes skjønhed og variation: »*la ligne courbe contre la ligne droite*« — samt massernes storhed. Hans tegning forenede naturens livlighed, antikens noblesse og de gamle mesteres videnskab og linhed.«

Derpå beskriver han meget anskuelig Coutures maleteknik: »Når han havde undfanget en idé, gjorde han først en flot oljefarve-studie, derpå detaljerede sortkridtstegninger efter samme modeller i samme situationer. Med skissen og disse samlede studier for øie gjorde han optegningen på billeddugen, ved hvilket arbejde eleverne var ham behjælpelig; derpå en let undermaling, *frottie*, med transparente farver. En sådan undermaling så stundom ud som en sepiategning; ofte var også farvenuancerne, navnlig lokaltonerne, angivne og gav indtryk af en fuldstændig akvarel.¹⁾ Denne undermaling tørrede fra dag til anden, idet *frottien* var gjort med *sauee* — en stærk siccatif af lin-oljefernis og terpentin. Når han da skulde igang med den egentlige maling med meget tørrevne, kompakte farver — *des couleurs broyées serrées* — sauede han først ind skygger og halvtoner med bitume, tilsat med rødt, blåt eller sort, efter omstændighederne; røgte så en eigaret, hvorefter denne indsaucing var seig. Nu hensattes lyset på det tørre; derpå slæbedes halvtoner og skygger ind i den seige bituminøse masse med langhårede pensler, sådanne som anvendes af dekoratører for limfarve. Denne metode gav stor klarhed i skygger og halvtoner og det rullede lys stor *lustre*.

Han malede mosaikartet, idet farverne blev meget lidet blandede på paletten, så at man altid kunde distinguerer moderfarverne i enhver tinte: han dekomponerede altså farven ligesom impressionisterne nutildags; det gjorde også Paolo Veronese, Rubens og tildels Velazquez — en hovedgrund til bevaringen af deres farvers *vitalité*; de vil aldrig undergå forandring.«

Jeg citerer disse detaljer såvidt udførlig, først fordi de forklarer, hvorledes Isaachsen selv kan ha opnådd den dybe farveglød i enkelte af sine billeder, dernæst fordi de kaster et streif af nyt lys over en vei meget i baggrunden trængt personlighed i fransk kunst.

Isaachsens dybe beundring for Couture stemmer ikke med vore dages »justerede« kritik over denne engang så berømte »eklektiker«; Coutures kunsthistoriske aktier er sunket voldsomt i kurs, men uden tvil under deres sande værd. Ganske vist: de store forventninger, som han i ungdommen vakte tillive med sin *Romerske orgie fra forfaldstiden*, dem skuffede ham. Den overvættens henrykkelse, hvormed dette værk blev modtat, da det fremkom i 1847, hæved hans selvfølelse til urimelige høider, som han selv var bange for at dumpe ned fra. Han blev ængstelig for at udstille og for at gi et arbejde fra sig som færdigt. Derfor ødede han sin kraft på utallige forstudier, og sine store planlagte kompositioner *Keiserprinsens dåb* og *De frivillige i 1792* efterlød han ufærdige. Men uden tvil var Couture en rigt begavet og høit kultiveret kunstner. Alene den vakre, suverænt tegnede studie i vort kunstmuseum beviser det.²⁾ Og i ethvert fald har Couture været en ganske sjelden lærerbegavelse, metodisk og overlegen i sin kunnen og tekniske viden. Man bør nødig glemme det, at såvel de franskes ypperste moderne maler EDOUARD MANET som den nu så høit skattede tyske

¹⁾ Sammenlign den store studie eller undermaling af en siddende *italienergut* med mandolin, som Couture skjænkede Isaachsen, og som fra ham kom i Kunstmuseet i Kristiania.

²⁾ Et af hans mere bekjendte billeder *Falkebæreren* findes i kopi af ADOLF TIDEMAND i Bergens Billedgalleri.



OLAF ISAACHSEN

STABBUR FRA OSA, SETERSDALEN (1878).
Kunstmuseet i Kristiania.

maler ANSELM FEUERBACH udgik af Coutures værksted — og det som færdige mestere, der kunde, hvad de vilde. Feuerbachs berømte grå solvtone, og Manets forkjærlighed for et maleri *en plein pâte* kan begge lettelig føres tilbage til eiendommeligheder ved Coutures undervisning. Og de to bøger, Couture har efterladt, og hvori han som en noget snakkesalig, men ofte spirituel causeur ræsonnerer over æstetiske og tekniske spørgsmål i gammel og ny malerkunst, er særdeles underholdende og læsværdige, tiltrods for de hadefulde udfald, han ikke kan nægte sig mod samtidige rivaler som INGRES og DELACROIX.¹⁾

Imidlertid må vel selv Isaachsen med al sin beundring for Couture som menneske og kunstner ha følt, at fremtiden tilhørte en anden og stærkere kunstnerindividualitet end denne afdæmpede eklektiker, siden han efter et par års studier på egen hånd gik hen og blev COURBETS elev.

Men først havde han i 1861 kopieret i Louvre (RUBENS, VELAZQUEZ og andre spaniere) derpå i 62 gjort en tur til England, hvor han så verdensudstillingen i London, og i 63 gjort sin italienske reise. I Neapel, hvor han opholdt sig i længere tid, havde han kopieret RIBERA og havt adskillige portrætbestillinger, så han endogså tænkte lidt på at slå sig ned der for alvor. Men ud på hosten var han igjen tilbage i Paris, og han søgte da straks til Courbet, som dengang havde skoleatelier med mange elever.

Skade, at Isaachsen ikke for sin død fik nedskrevet, som han havde tænkt, sine erindringer om denne sin anden lærer, der jo indtar en ganske anderledes betydningsfuld plads i den franske malerkunst end Couture. Men et og andet anekdotisk træk har han dog fortalt.

Således fik han, da han meldte sig som elev, til optagelsesprøve at male en gullerod, og han måtte gjøre det med almindelig væggesmørermaling. Den, som kunde male en gullerod, kunde Courbet bruge, og Isaachsen bestod prøven.

Courbet havde dengang atelier på boulevarden. Men han havde ondt for at få leiet rum for sig og sine elever. Han var slemt berygtet bl. a. for at ødelægge gulvene der, han holdt til, med alle de stuter, hester, hunder og æsler, som han havde for skik at trække ind i atelieret til model for sig og eleverne. Og når så dyrene skulde ud og luftes på boulevarden, var der gjerne helt opløb omkring dem og de gale unge malerlærlinge, som under stort spektakkel trak omkring med dem. Om aftenen kom Isaachsen sammen med Courbet og hans revolutionære venner i deres stamkneipe, og her blev der under den store kommunards præsidium æstetiseret og politiseret i den brandrødeste ånd, mens krusene flittig fyldtes.

Det var forresten bare et halvt års tid, at Isaachsen blev i Paris som Courbets elev. Da han i 1874 kom tilbage til Paris, var Courbet ikke der mere. Han leved

¹⁾ Thomas Couture: *Paysage og Méthode et entretiens d'atelier* Paris 1867.

da fattig og landflygtig i Schweiz, vanærende dømt for sin andel i kommuneopstanden 1871, da han som minister for de skjønne kunster ikke havde forhindret Vendôme-søilens omstyrtelse. Da han var dømt til at betale summen for monumentets gjenreisning, var hans eiendele og malerier blit bortauktioneret og hans formue konfiskeret af staten. Men i al stilhed var dog en del af hans værker blit reddet ud til det lille chateau, hvor søsteren bodde, og hvor hun holdt dem skjult for alle undtagen for hans mest trofaste elever. Isaachsen og von Becker var derude for at få se billederne. De måtte først aflægge en høitidelig ed på aldrig at omtale besøget, så længe Courbet levede, eller før han løste dem fra eden, og først da blev de ført ind i det rum, hvor billederne holdtes skjult bag bevægelige tapeter.

Om Courbets kunst og malemåde foreligger desværre ingen optegnelser fra Isaachsen; kun synes det, som om han af ham lærte at bruge paletkniven ret meget i pensels sted. Overhodet har det halve år hos Courbet utvilsomt været af den største betydning for Isaachsens kunstneriske udvikling. Sikkerlig er han gåt ud af den store naturalists værksted med robustere virkelighedssans, med friere, mindre theorynget teknik og finere blik for valør og lysvirkning. Hans bedste studier fra Sætersdalen fra de følgende år har en kraft og myndighed i farvesætningen, som gjør både mesteren og eleven ære.

Det var dog neppe, fordi han folte sig udlært, at Isaachsen i 1864 forlod Courbet og Paris og reiste til Düsseldorf. Det var ene og alene for at gifte sig med en tysk dame, hvis hjærte han havde vundet under sit tidligere ophold der i byen. Umiddelbart efter brylluppet vendte han hjem til Norge, til hjemmet på Klep i Sætersdalen, og her blev han boende.

Der var nok af opgaver at ta fat på i denne skjønne uopdagede dal med det afsondrede, næsten halvvilde folkeliv, de farverige dragter og de udprægede, halvt hedske sæder og skikke. Isaachsen havde et åbent øie for det altsammen, og han lod sig slet ikke afskrække af »lorten«. I 60- og 70-årene er vistnok de fleste af hans interiører og figurstudier fra Sætersdalen blit til, det herlige stabbursinteriør med de røde stakkene (i Kunstmuseet) — det mest Courbet'ske, han har malt — er endog så sent som fra 78.

Men allerede i 70 havde Isaachsen mistet sin unge hustru og to år derefter sin eneste datter. Han trængte til at komme bort og få sorgen på afstand. Med sine 3 smågutter slog han sig ned i Düsseldorf, hvor svigerforældrene bodde, og her malte han flittig i et par år portrætter og genrebilleder.

Men i 75 flytted han hjem og tog fast bolig i Kristiansand, hvor han nu blev boende uafbrudt til sin dod i 1893. Han kjøbte et gammelt hus, hvor hans stamfar Isaach smed havde bodd, med hoie egepaneler og indfældte vægmalerier.

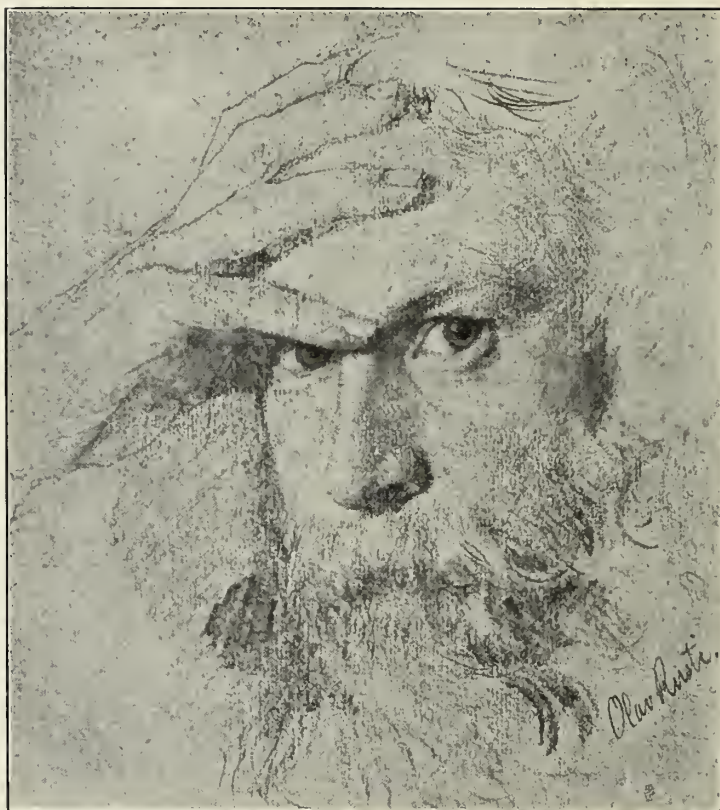
»Her indretted Isaachsen sig sit hjem, her samlede han sine sjeldne våben, sine vakre møbler og antikviteter, og her levede han sit liv — ensomt og stolt — mens glemnelsen allerede i hans levende live stille sænkede sig om hans navn.

Men for mig — fortsætter VILHELM KRAG — står Olaf Isaachsens skikkelse fra hans senere leveår som noget helt for sig med en egen glans mod omgivelsernes øde, som en af heltene i Gösta Berlings saga. Han, den høit dannede, usædvanlig kundskabsrige kunstner, der kom fra Europas uro og banken, han fandt slet ingen glæde i at gå op i det snevre bourgeoisie i stiftsstaden. Nei, han omgav sig med en garde af unge og gamle folk — af unge fantaster og halvgamle originaler, og over dem alle præsiderede mester Olaf med sit uudslukkelige humor og sin uovertræffelige elegante vittighed. Hele vinteren igjennem var hans gamle hus i den øde Elvegade, hvor snoen stadig peb om hjørnet, samlingsstedet for et underligt kompagni, som Selma Lagerlöf vilde være blevet begejstret over. Men aldrig før var der kommet smag af vår i luften, så blev Isaachsens blod uroligt. Naturmennesket vågnede i ham; han måtte ud i skog og mark.

I en liden jagthytte, som tilhørte familiegården Kjos, bodde Isaachsen sommer efter sommer, høst efter høst, som oftest ganske alene. Og i denne tid var det, at han, der i virkeligheden havde været udpræget genre- og portrætmaler, lidt efter lidt gik over til næsten udelukkende at male landskaber.

Den sene høsttid holdt han mest af. Sagtens hang det sammen med noget, der steg i hans sind med årene — en stærk og tung melankoli, en følelse af ikke at være nået frem, og af at være overseet af de kunstnere, som i øieblikket var ved magten og som han ikke respekterede.«

Der er noget i Isaachsens forhold til ottiårenes naturalister, som minder om koloristen MONTICELLIS forhold til de franske impressionister. En blanding af fantasi og virkelighedssans, som hos den ulykkelige Marseille-kunstner, er der også i Isaachsens kunst, som forøvrigt er meget ujevn. Snart en skummende og brusende farveromantik, snart en doven og sødladen efterslat af den, snart en robust og saftfuld virkelighedsdyrkelse som i det uforlignelige stabbursinteriør med de rubinrøde dragter, snart en sart og vag poesi som i studien af syrenbusken og den lille pige i Kunstmuseet.



OLAV RUSTEN

Selvportræt, blyanttegning (1876).

C. M. ROSS og MARCUS GRØNVOLD var som nævnt (I, 307) de første norske münchenere. De kom sammen fra Kjøbenhavn, hvor de havde studeret ved akademiet, høsten 69. — CHRISTIAN MEYER ROSS blev født 22de november 1843 i Flekkefjord, men opdraget i Bergen, hvorhen hans far blev forflyttet som toldinspektør. Med fuldført studenterexamen og andenexamen kom han i 66 til Kjøbenhavn og i 69 til München, hvor DIEZ blev hans lærer. Under hans ledelse uddannede han sig til en dreven tekniker, med særlig sans for det historiske kostumemaleri. I årene 75—79 var Ross i Paris, men nogen særlig fransk påvirkning i hans kunst er der neppe at spore; det måtte da være, at han under indtryk af kostumemalere som MEISSONIER eller ROYBET udviklede sin stofbehandling til større teknisk færdighed og elegance. Ross var en sjelden kultiveret mand med historisk interesse, og sine motiver hentede han mest fra rococo-tiden eller empire-tiden, hvis raslende silkedragter og aristokratiske omgangstone var hans sværmeri. »Ross-silke« blev snart hjemme i Norge et kjendt kunstprodukt, som nød anseelse for *prima qualité*. Under den soignerede overfladebehandling skjuler sig dog sjelden større kunstneriske værdier. Ross var en mand med humor, og bedst var han kanske, når hans luue skimtede frem i billedernes fortælling

(som hos det furtende ægtepar i *Slet humor*). Af hans større kostumbilleder kan nævnes *Largo* (kjøbt af Krania Kunstf. 77) og *Debutantinden mellem kulisserne*. Fra 1879 var han bosat i Rom, hvor han væsentlig virkede som portrætist i pastel. Han havde her en svær sogning af rige amerikanerinder, men han har også malt forskellige bekjendte nordmænds portræt (*Fredrik Stang*, i Universitetet, *Jonas og Thomasine Lie*, *Bjornson*, *Bernt Lie*). Hans portrætter var som regel for sødladne, men de fleste skandinaviske kunstinteresserede, som besøgte Rom, lærte i Ross at vurdere et elskværdigt menneske med hjertelag og megen kultur. Han var en ypperlig fortæller og har også forsøgt sig med pennen. Ross døde i Rom 1904.

— MARCUS F. S. GRØNVOLD er født 5. juli 1845 i Bergen, hvor faren var præst ved Hospitalskirken (se portr. I, s. 310). Han blev også først student, før han tog fat på malingen. Lidet tilfreds med, hvad han i Bergen så komme fra Düsseldorf, valgte han at søge sin uddannelse i Kjøbenhavn (66—69) og senere i München, hvor han er blit boende for livet, gift med en tysk dame og producerende for tysk marked. I München var han PILORYS elev i 5 år. Også Grønvold blev i münchenernes skole kostumemaler. Af hans arbejder kan nævnes *Hr. Borgermesteren*, *Trost*, *Selvbudne gjæster*, *Nonner som smykker en kirke*, *Volund smed* og *Bodvil* (i Museet i Köln) altertavlen *Kristus i Bon* i Johanneskirken i Bergen, samt et godt portræt af gamle *Baade* (i Bergens Billedgalleri). M. Grønvold har også reist meget i norske bygder (Voss, Hallingdal, Sætersdalen) og tegnet national arkitektur og ornamentik, for Fortidsmindesmærkeselskabet eller Nordiska Museet i Stockholm.

— Hans bror BERNT GRØNVOLD (se portr. I, s. 310) hører til de yngre münchenere, men blev boende i udlandet, da de andre vendte hjem. Han er født i Bergen 1859, begyndte som kontorist på Tyskebryggen, men opgav det snart og reiste til München, hvor broren tog sig af ham og hjalp ham ivei. Han gik først to år på *Kunstgewerbeschule* for at bli dekorationsmaler, men tog da skridtet og gik ind på Akademiet. Her arbeided han flere år under LÖFFTZ. Somrene tilbragte han mest i Tyrol eller i Maulbronn, hvor han tegnede arkitektur. Vinteren 83—84 reiste han til Berlin og arbeided videre der, mest med tegning. En hel del af hans studiehoder i kul fra denne tid, mest efter bønder og gamle koner fra Tyrol, er senere kjøbt til Håndtegningsamlingen. Også Paris besøgte Bernt Grønvold og studerte et halvt års tid under MERSON; han lærte her at sætte pris på franskmændenes strengere tegning, og den franske kunsts tradition. To år opholdt han sig i Cornevall og malte der bl. a. *Aftensol* — to gamle som fra sin have ser solen gå ned i havet — og *Strandfugle* — barn som leger på stranden. Disse, som flere andre af hans arbejder, befinder sig i Belgien (*Une devote* i galleriet i Gent). Senere har han gjentagende tilbragt somrene i Sogn og der malte han billederne *Sommerdag* og *Det daglige brød*; det første, som var

udstillet på Marsmarken 1890, gjorde ham til *associé* i denne *salon*. Bernt Grønvolds specialitet som figurtegner er gamle koner. Han har også tegnet mange billeder af barn (flere af dem reproduceret i Rolfsens *Bornetidende*). Forøvrigt har Grønvold, som nu er bosat i Berlin, gift med en tysk malerinde, gjort sig fortjent også af kunsthistorien. Han har fremdraget af glemsel den udmærkede gamle tyrolermaler WASSMANN og udgit en bog om ham.

— Tre ældre münchenerere, WERGELAND, EKENÆS og RUSTI, kom nogenlunde samtidig (70—71) fra Kjøbenhavn. OSCAR ARNOLD WERGELAND er født i Kristiania 1844. Allerede før han blev Lindensehmits elev i München, begyndte han at udstille historiebilleder: *Inga kongemoder betror Håkon II Håkonson til Birkebeinerne* (udloddet i Kr.ania Kf. i 69). I de nærmestfølgende år malte han genrebilleder, *sæterjenter* eller *bønder, som bærer barn til kirke* afvekslende med billeder med historisk motiv, som *Sverres tog over Vossefjeldene* (75). Oplivet ved en tur til Paris vendte han tilbage til München med djærvere pensel, men fortsatte med kostumbilleder eller billeder med historiske motiver: *Nordmændene lander på Island* (77), *Ættens ældste* (78), *Slotskape-lanen og hans discipel* (79), alle kjøbt til Kunstforeningens udlodninger. Til konkurrenecen for Kunstvennernes Samfund 1880 indsendte han *Christian II ved Dyvekes lig*. Efterhånden vandt dog det samtidige dagligliv større plads i Wergelands produktion. Motiver valgte han dels fra Norge, dels fra München, hvor han blev boende, også efterat de fleste af kameraterne var vendt hjem: *På Sæteren* (83, hos kammerherre Christensen i Arendal) eller billeder fra kysten som *Makrelfiske* og *I havsnød*. I et billede af münchenerarbeideres lystige *Früschoppen* i en sollys Biergarten søgte han at følge med i ottiårenes bestræbelser for at opnå lys og friluftsvirkning. Men münchener-skolens præg hænger dog altid ved hans billeder, en tendens til gulhed i lyset og brunhed i skyggen, som stikker af mod de hjemvendte naturalisters kjoligere stemte tone. I 1887 fuldendte Wergeland sit hovedværk, det store, landskjendte billede af *Rigsforsamlingen på Eidsvold*, som hænger over præsidentstolen i storthinget. Det er et klart komponeret og dygtig gjennearbejdet billede, som anskuelig gjengir de kjendte Eidsvolds-mænds skikkelser, men det savner en bærende stemning. I 1889 overtog Wergeland efter SKEIBROK lærerstillingen i aktklassen på Kunst- og Håndværksskolen i Kristiania, som han fremdeles indehar.

— JAN EKENÆS, født på Hof præstegård i 1847 fik, som nævnt, også sin uddannelse ved Kjøbenhavner-akademiet, før han kom til München. Han har malt både landskab og figur, men det er nærmest TIDEMANDS og SUNDT-HANSENS genre, som han tog op og fortsatte i sine billeder fra Sætersdalen. Det indre af digert tomrede røgstuer med ljorelys og peisen midt på gulvet er det han maler, og i stuen kaller og kvindfolk i de nationale dragter, stille systende ved det daglige arbejde. Ekenæs har malt mest for tysk kunsthandel og har sjelden udstillet hjemme i Norge, første gang i Kunst-

foreningen i 1870. Han blev også længe ved at bo i München og har altid holdt sig fjernt fra kunstnerlivet i Kristiania. I senere år har han tat fast bopæl i Åsgårdstrand. — Et af hans billeder fortæller lunt og ligetil, hvorledes der bages fladbrød i en røgstue i Sætersdalen, et andet (i Kristiansands Museum) handler om, hvorledes der koges grød i en anden gammel sætersdalsk ljørestue.

— Men det fineste talent af disse münchenere »Kleinmeistere« er dog OLAV RUSTI. Han er født den 29de marts 1850 i Vanylven på Søndmøre. Sytten år gammel kom han på malerskolen hos Eckersberg og gik der i to vintre. Siden tegned han to vintre på kunstakademiet i Kjøbenhavn blandt andre under en så samvittighedsfuld lærer som VERMEHREN. I disse første år gjorde han sommerture omkring i Norge og tegned. Høsten 73 kom han til München og gik tre år på Kunstakademiet der, først med OTTO SEITZ, siden LINDENSCHMIT som lærer. Men endnu i fem år forblev Rusti eller RUSTEN, som han dengang kaldte sig, i München. Og derefter opholdt han sig 11 år i Kloster Maulbronn i Würtemberg. Ialt har han levet 19 år i Tyskland. Først i 1892 kom han hjem og har siden været bosat i Bergen, i et vakkert gammelt empirehus på Damsgård.

Men tiltrods for sin lange udlændighed er Rusti så god nordmand som nogen, med udpræget sans for vor folkelige eiendommeligheder og med kjærlighed til alt, som er nationalt — i sæd og mål og type.

Rusti er ingen produktiv kunstner, og han har ikke nogen række af kjendte billeder at vise tilbage på. Men det er neppe formeget sagt, at han næst efter WERENSKIOLD er Norges fineste tegner. Hans blyantstudier fra kirker og korsgange i Maulbronn og hans tegninger af gammel bygningsskik fra forskjellige norske dalfører er vel de bedste arkitekturtegninger af norsk hånd. Og fra sine ophold på Søndmøre, i Bergensleden, Hardanger, Søndhordland eller landets indre dalfører har han samlet et galleri af folketyper, unge og gamle af begge kjøen, som ikke har sin lige i norsk tegnekunst. Som typen er valgt med rammende sikkerhed og indtrængende studeret og forstået, og som tegningen er nydelig gjort med fast og fin streg og klare, valørsande skygger, er hvert enkelt af disse studiehoder en psykologisk analyse og en kunstnerisk nydelse. En række af dem er i udmærket gjengivelse spredt omkring i værket »Norge i XIX århundrede«, og her er de just på sin rette plads. Det er helst stærke, fastbyggede ansigter med udpræget ethisk karakter, han har følt sig tiltrukket af, typer som i sin alvor og ro ofte har noget af »saga« over sig. Udmærkede prøver på Rustis tegnekunst er også den gamle tegning af ham selv (side 126) og studien efter hans hustru (side 103). Af Rustis billeder kjender jeg meget få. I 75 og 76 udstilte han et par småbilleder i Kr. Kunstforening, og i 78 det billede af en gammel kone med en kal, som blev tilbagevist af direktionen, en refusering, som gav første stød til den langvarige og bitre kamp mellem kunstnerne og kunstforeningen. — Selv har han nævnt som sit bedste maleri »*bilatlet av Far og Mor*«.



WILH. HOLTER.

WILHELM HOLTER, bror af komponisten IVER HOLTER, er født i Drammen 1ste juni 1842. Guttedagene tilbragte han først i Gausdal hvor faren var prest, siden i Drammen. I 68 tog han juridisk embedsexamen, var sorenskriverfuldmægtig og praktiserede et par års tid som sagfører i Kragero. Det var altså først i en moden alder (1873), at Holter besluttede sig til at bli maler og begyndte på Morten Müllers og Bergsliens malerskole. Men allerede samme høst fik han leilighed til at reise ud for at studere under GUDE i Karlsruhe. Han tænkte nemlig dengang at bli landskabsmaler. Imidlertid folte han sig også tiltrukket af figurmaleriet, som ved Karlsruherakademiet netop da fik en overordentlig dygtig repræsentant i prof. Gussow, og efter samråd med Gude trådte Holter våren 75 ind på hans atelier. Da Gus-

sow allerede samme år blev kaldt til Berlin for at overtage akademiets portrætklasse der, fulgte HOLTER sin lærer; det samme gjorde hans atelierkammerat CHR. KROHG. I 2½ arbeidede Holter videre i Berlin under Gussow og la her den solide grundvold for sin viden og kunnen.

KARL GUSSOW, hvis lærergjerning vi kommer tilbage til under omtalen af Chr. Krohg, var dengang den moderne retnings forer i Berlin og anset som en dristig og hensynslos naturalist. Han malte »genre« med en noget fotografisk realistisk karakteristik og med stillebensmæssig gennemførelse af alt biværk; senere gik han mere over til at bli portrætmaler. Fra Gussows malerklasse udgik de bedste elever, og her rorte det kunstneriske liv ved akademiet sig kraftigst. Et gruppebillede af Gussow-elever, som afbildes længere frem (under afsnittet om Krohg) viser Holter sammen med studiekameraterne, mellem dem CHR. KROHG og MAX KLINGER.

Efter læretiden hos Gussow blev Holter boende i Berlin. Da han på akademiudstillingen i 80 havde succes med et legemstort dameportræt i hel figur, fik han adskillige bestillinger. Billedet, som gjengives her, viser en smuk og distingueret dame med særdeles fængslende udtryk, malt i siddende stilling og i en rig sort dragt. Samtidig malte Holter dels landskaber, små smagfuldt behandlede billeder fra badestedernes flade sandstrand, dels figurbilleder og interiorer, som vel ikke er særlig koloristisk fremragende, men dygtig tegnede og lader ane den udmærkede kjender af gamle hollændere, som Holter er. Af hans genrebilleder kan nævnes *Ostersødere* og *Grontsølgere*.

Men Holters egentlige talent synes mere at være lærerens end den produktive kunstners, og blev nokså snart hans tid væsentlig optat af lærergjerning. I 82 overtog han undervisningen i et kvindeakademi, som blev oprettet i Karlsruhe, og to år derefter blev han kaldet til Leipzig til kunstakademiet og kunstgewerbeschule der. Imidlertid blev han allerede samme år ansat som direktor for Kunst- og Håndværksskolen i Kristiania og tiltrådte denne stilling 85. Siden har han virket her, tildels også som lærer, og de elever, der, som disse linjers forfatter, har nyt godt af hans greie og sikre korrektur, har lært at sætte pris på hans koldt kritiske og klart forstandige undervisning.



HOLTER

Dameportræt (1879).
Privateie, Berlin.

Elev af Gussow i Berlin har også portrætmaleren NILS GUDE været. Som Hans Gudes yngste søn er han født 1859 i Düsseldorf. Han var først sin fars elev, studerte dernæst ved akademiet i Karlsruhe under Hildebrandt; men fra 1880, da faren flyttede til Berlin, blev han elev af Berliner-akademiet. På pariserudstillingen 89 havde Nils Gude portrættet af sin bror *Erik Gude*; Kunstmuseet eier hans knæbillede af *Hans Gude*. Der eksisterer også fra Nils Gudes hånd et portræt af *Ibsen*.

WILHELM PETERS og AXEL ENDER står noget for sig selv som elever af Stockholmer-akademiet. I 1870 opretted nemlig kong CARL to fripladser for norske elever ved dette akademi, og den ene af disse tilfaldt Peters, den anden Ender.

WILHELM PETERS er født i Kristiania 1851, var ECKERSBERGS elev 69—70, MALMSTRÖMS elev i Stockholm til 73, begav sig derpå til Rom, hvor han blev i tre år, besøgte så München og i 70—80 Paris. Peters begyndte i Italien med at male scener af italiensk folkeliv og enkelte billeder fra det antike liv i Pompeji; senere i Paris, malte han bl. a. en germansk lurblæser, som blæser til kamp *mod ronterne*, også efter den tid har han leilighedsvis tangeret det historiske område (En scene fra 13de årh. på salonen 79). Ligesom Krøyer og Krohg, som han var sammen med på Skagen, og som påvirkede ham i realistisk retning, søgte imidlertid også Peters en tid sine modeller blandt fiskere og lodser, og en *gruppe fiskere, som boder garn på Skagens sandstrand*, hører til hans bedste billeder (Salonen 84). Videre har Peters søgt til det nordligste Norge og gitt skildringer af *lappernes* liv og naturen der nord. Hans første større arbeide, som var udstillet på udstillingen i studentersamfundet i 82, skildrer en *Scene fra Kristiania torv*.

Også som raderer har Peters forsøgt sig kanske med vel så meget held som på maleriets område.

Mest kjendt er dog kanske Peters' store *dioramabilleder* fra »Lyngenfjord«, »Buarbræen« etc. samt »Carl XII's fald ved Fredrikssten«. Siden 1884 har han været ansat som lærer i dekorationsklassen ved Kunst- og Håndværksskolen i Kristiania.

AXEL ENDER (født 1853 i Asker) blev meget ung elev af Eckersbergs skole og var senere en af billedhugger Middelthuns yndlingselever; der findes endnu på tegneskolen bevaret aktegninger af ham, som viser en overlegen tegnerbegavelse. 16 år gammel kom han til akademiet i Stockholm og har senere besøgt München. Men som maler er Ender aldrig kommen på ret kjøl, og hans kunst havde længe på en bedrøvelig måde slingret om i kunsthandlerproduktionens grumsede vande, da han med udkastet til *Tordenskjold-statuen* tog sig sammen og fandt sig selv — sit elegante, dekorativt anlagte billedhuggertalent (se III, s. 32, 34). Hans berømte altertavle i Molde *Kvinderne ved Graven* kan glæde sig ved en større popularitet blandt turist-grosset end blandt kunstelskende mennesker her hjemme.

En kvindelig figurmaler, som har studeret i Paris, men ikke horer med til naturalisternes kreds, er her at nævne — ASTA NØRREGAARD. Frøken Nørregaard er født i Kristiania 1853. Sin uddannelse begyndte hun i 75, idet hun først studerte i München i 3 år under EILIF PETERSEN og senere opholdt sig 5 vintre i Paris, hvor hun har studeret under forskellige kjendte lærere som Bonnat, Gerôme, Bastien-Lepage, Courtois og Dagnan. Frøken Nørregaards specialitet er pastellen, hvis teknik hun behersker med en vis bestikkende virtuositet, navnlig i behandlingen af dragtens stoffer. Hun har derfor fremfor nogen været modeportrætist i den finere dameværd i Kristiania og også malt forskellige biskoper og professorer. Som altertavle til Gjøviks kirke har hun malt en *Kristus Consolator*.

LEIS (ELISE GEORGA) SCHELDERUP heder en malerinde fra Bergen (født i Kristiansand 1856, men opvokset i Bergen) som har studeret i Paris og levet mest i udlandet — derfor mindre kjendt herhjemme. Alt på Verdensudstillingen i 78 udstillede hun, og har siden nu og da sendt til salonen og hjemlige udstillinger portrætter eller genre af vekslende karakter.



HANS HEYERDAHL

LAURA GUNDERSEN, Paris 1878.
Kunstmuseet i Kristiania.

Den konflikt mellem Kristiania Kunstforening og kunstnerne, som opstod sidst i 70-årene og i 80-årene udvikled sig til et bittert og varigt kampforhold, har spillet en så stor rolle i norsk kunstliv og været så medbestemmende for forholdet mellem kunstnere og publikum, at den som historisk fænomen kræver sin plads i denne fremstilling.

Kunstnernes misstemning, som i en årrække var oparbejdet gennem ensidige og ofte lidet forsvarlige indkjøb til udlodningerne, kommer første gang offentlig frem i *Morgenbladet* for 1876, hvor en anonym indsender angriber bestyrelsen, fordi den



EILIF PETERSSEN,
malt af Hans Heyerdahl 1877 i München.

helt vilkårlig har refuseret et billede af en af de dygtigste unge malere af Münchener-skolen. Indsenderen var OTTO SINDING, billedet var af OLAV RUSTEN og forestilte en kone med en kat på armen. I artiklen heder det:

»Man kunde næsten fristes til at drage direktionens kompetence i tvil, når man ved siden af denne rejktion ser hen til, hvilken uendelig masse talentløse, dilettantiske sager den mellem år og dag påtrykker sit stempel som værdige til udstilling i Kunstforeningen. Vilde direktionen vise sin magt til at vælge og vrage, burde den heller vise den på alle de slette billeder, som udstilles af kapteiner og løjtnanter etc. etc., der indbilder sig at være kunstnere, fordi de tager en pensel i hånd, og som folk indbilder sig er kunstnere, fordi de får sine produkter ophængt i Kunstforeningen.«

På årets generalforsamling blev endogså refuseringen af Rustens billede gjenstand for en interpellation, men uden andet resultat end, at formanden, overlæge LARSEN, fik anledning til at præcisere: »Foreningen virkede vistnok i vide kredse, men den var tillige fuldstændig privat. Man måtte erindre, at der hos os nu om dagen arbejdedes meget i kunstnerisk retning, som ikke altid bar præg af sand kunst.« Hvorefter interpellanten erklærede sig tilfredsstillet og direktionen gjenvalgtes.

FORPOST-FÆGTNING.



HANS HEYERDAHL,
malt af Eilif Peterssen 1877 i München.

Det er betegnende, at det var den samme direktion og den samme generalforsamling, som i 1876 besluttede at *ophæve foreningens faste galleri, der havde bestået siden 1849*. Dermed berøvedes Kunstforeningens virksomhed det sidste skjær af at være noget andet end et lotteriforetagende til fordeling af væggepryd mellem private aktionærer. De i årenes løb samlede billeder skulde søges solgt til Nationalgalleriet efter indkjøbsværdi (over 10,000 kr.) og de 5 % af nettoindtægten, som tidligere havde gåt til det faste galleri, opslugtes igjen af udlodningen.

Dette skede i foreningens mest glimrende økonomiske periode. Kunstefterspørgselen var i stærk vækst i de gode tider, og hvad der tidligere var nedlagt af frø til virkelig kunstinteresse begyndte at bære frugt. Foreningen tællende i 1879 sit største antal medlemmer (2000 aktier) og direktionen havde til forvaltning et budget på næsten 30,000 kr. Man skulde tro, at kunstnerne måtte ha glæde af den blomstrende forening og gennem den kunde øve indflydelse på smagen. Så var dog langt fra tilfældet.

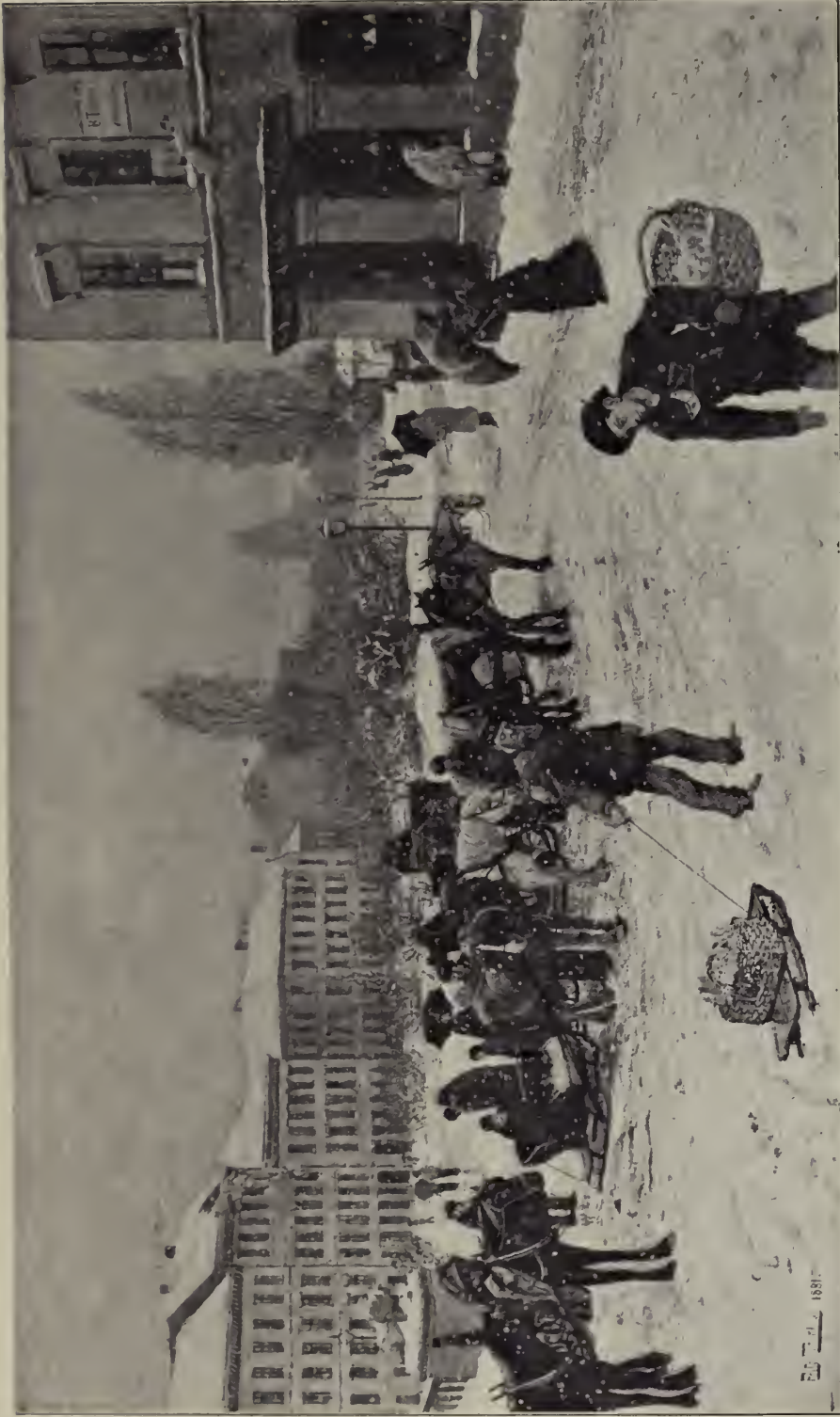


N. GUSTAV WENZEL

ET BILLEDHUGGERATELIER (1883).

Også i 1877 og de følgende år blev direktionen gjenvalgt: en overlæge, en kgl. fuldmægtig, en skolebestyrer, en høiesteretsadvokat og en arkitekt (af dem, som ikke var allfor meget kunstner); ikke engang blandt suppleanterne støder man på et malernavn. I 1880 fik misstemningen blandt kunstnerne ny næring gennem en ny tilbagevisning af en talentfuld malers arbeide fra Kunstforeningens udstillingslokaler. Det var denne gang den unge WENZEL, det gik ud over; netop som hans gedigne talent havde erhvervet ham den største respekt blandt kunstnerkameraterne, blev han vist døren i Kunstforeningen. Dette havde tilfølge, at kunstnerne stilled krav om indflydelse på direktionens sammensætning.

»Da man på generalforsamlingen skulde skride til valg, forlangte maler F. THAULOW ordet for at henstille til foreningens medlemmer at *vælge et par kunstnere ind i bestyrelsen*. Da man var så heldig at have et par ældre malere, som var villige til at påtage sig hvervet, foreslog han [forsigtigvis] at vælge disse, D'Hrr. COLLETT og NICOLAYSEN, og som suppleanter ARBO og LORCH. Fra kunstnerne såvel ude som hjemme vilde der komme billeder af større værd, når de vidste, at deres billeder blev bedømt af fagmænd og kunstnere. Der var i foreningen kommet billeder, som aldrig



FRITS THAULOW

Storthingssplads (1881).



JOHS. GRIMELUND.



NICOLAI ULFSTEN.

burde ha været på dette sted, og på den anden side havde bestyrelsen tilbagevist virkelige kunstværker. Den simpleste retfærdighed krævede, at billederne bedømtes af fagmænd og kunstnere.«

Formanden svarte hertil, »at indkjøbene kunde vel have mangler; men dette var ofte betinget af noget som udenforstående ikke kunde ha rede på (!) En misforståelse var forøvrigt tilstede, når kunstnerne gjorde fordring på, at deres billeder skulde bedømmes af kunstnere; *thi foreningen var privat, og kun medlemmer havde her at råde, — ikke fik kunstnerne komme her og stille sine krav!* Hvorefter direktionen gjenvalgtes med glans, mens de foreslåede kunstnere bare opnåede et ringe antal stemmer.

Efter dette nederlag rustede kunstnerne sig til en samlet optræden under WERENSKIOLDS førerskab. Bag ham stod en organiseret opposition på henved halvhundrede kunstnere, som var rede til at vove det yderste, ifald deres krav påny blev tilbagevist.

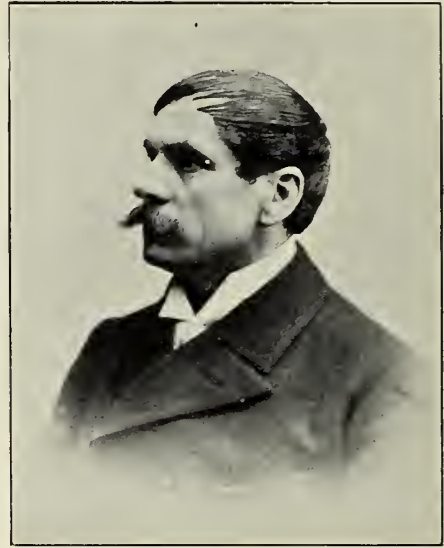
»Man kan ikke, skrev Werenskiold i »Morgenbl.«, gå gennem Kunstforeningen og se det valg, direktionen har truffet, uden at føle harme, bitterhed og mismod dæmme sig op i en, — følelser, som ingenlunde er nye under vore eiendommelige kunstforhold, men som virker dobbelt stærkt på en, når man længere tid har været fra dem. Det er den samme bitterhed, som gjør, at de, som bor hjemme, bare sukker efter at komme ud, og de, som er ude, beder gud fri dem for nogensinde at bli nødt til at bo herhjemme, og i denne bitterhed kan publikum tillige søge svaret på sit stadige spørgsmål: hvorfor vore kunstnere ikke bor herhjemme og udstiller så lidet her.

Kunstforeningen besidder ikke kunstnernes sympathi. Det er karakteristisk, hvorledes denne store, rige forening når man rører ved den, altid skrumper sig sammen og gjør sig så bitte — bitte liden, at den næsten blir usynlig bag dette ugjennemtrængelige panser: *privat*.

Men det kan umuligt gå i længden stadig at skyve sin opgave fra sig. K. Kf. råder over 30,000 årlig til indkjøb og er derigjennem af dominerende indflydelse på vor kunst og den største støtte, den eier i vort land«. . . . Artikelen ender med at henstille til generalforsamlingen at vælge en jury af 3 kunstnere.



KARL UCHERMANN.



CHRISTIAN SKREDSVIG.

Fjorten dage senere, på generalforsamlingen den 21de december 1881 stod det store slag. I avisreferaterne den næste dag læses:

»Til Kunstforeningens generalforsamling igår aftes i Studentersamfundets store festsal havde der indfundet sig så mange personer, som der kun er i samfundet de lørdagsaftener, da meget betydningsfulde sager står på dagsordenen. Salen var omtrent fuldpakket, og antagelig var der tilstede 3 à 400 medlemmer. Langs den ene langvæg, hvor kathedret ellers har sin plads, var der reist et langt bord for direktionens medlemmer, og midt inde i massen havde opponenterne, de unge kunstnere, taget plads. Da flere af vore kunstnere ikke er medlemmer af foreningen, var deres antal her meget lidet, neppe 10. De fleste af de øvrige fremmødte medlemmer var ældre og besindige folk, mest embeds- og handelsmænd. Forhandlingerne begyndte omkr. kl. 5 med, at direktionens formand, hr. overlæge LARSEN, oplæste årsberetningen. Derefter gav han ordet til maler WERENSKIOLD.«

På kunstneres vegne fremsatte Werenskiold forslag om, at der i Kunstforeningens statuter skulde indtages følgende bestemmelse: *En jury bestående af 3 malere og 3 billedhuggere afgjør, hvilke arbejder der ifølge sit kunstneriske værd har at komme i betragtning ved indkjøbene. Kun inden dette udvalg har direktionen at foretage sine indkjøb.* I et længere, kraftig argumenterende foredrag begrundede han sit forslag:

»I flere år havde der mellem kunstnerne og Kunstforeningen hersket en splittelse, der havde virket meget skadelig for begge parter. Kf. kunde ikke skaffe det tilstrækkelige antal billeder til at vedligeholde medlemmernes interesse, og direktionen havde ved sine indkjøb måttet ty til kunsthandlerne, da de ikke havde tilstrækkeligt udvalg i foreningens lokaler. Grunden hertil lå i den mangel på sympathi, som herskede mellem kunstnerne og Kf., og som hovedsagelig skrev sig fra den måde, hvorpå direktionen havde optrådt som jury. Denne jury, bestående af ikke-fagmænd, havde gjentagende gange refuseret arbejder af vore kunstnere, deriblandt af RUSTEN, som havde opnået mange medaljer ved akademierne i Kjøbenhavn og München. Da maler SINDING optrådte som kunstnerens forsvarer, blev han på en iøjnefaldende måde sat i en egen klasse, idet han blev forbigået ved



CHRISTIAN KROHG.



FRITZ THAULOW.

indkjøbene. Men det trak ansvar med sig, dette, at direktionen således optrådte som jury! Den satte et stempel på vedkommende kunstners evne og bidrog til at ødelægge hans marked. Der krævedes kompetence til at afgjøre, om et billede havde kunstnerisk værd eller ikke. Tal. belyste det ved eksempler. Der krævedes kundskab både på tegningens og på koloritens område, og den dygtighed, som direktionen havde tiltroet sig, kunde alene erhverves gennem årelange studier. Men jury-spørgsmålet var blot den ene side af sagen. Indkjøbene var den anden. Foreningen havde i de sidste år stadig købt slette billeder, og samtidig med, at den refuserede et dygtigt arbejde af Rusten, havde den indkøbt billeder, som aldrig vilde ha sluppet igennem en jury af fagmænd. Disse slette billeder var blit betalt med høje priser, men direktionen havde pruttet af prisen for de bedste malere. Når Kf., der i det hele land besad en vis autoritet, købte slette billeder, forvirrede den kunstbegreberne og opmuntrede den slette produktion. I egenskab af en institution til kunstens fremme i vort land var foreningen forpligtet til kun at købe gode billeder, og den *havde et direkte moralsk ansvar overfor publikum*.

Formanden, som vidste, at han havde sine tropper samlet, replicerte i en arrogant tone, »henviste trostigt til, hvad direktionen havde gjort« og afviste hr. W.'s beskyldninger for inkompetence. »De gamle refuseringshistorier vilde han ikke inlade sig på, og han trodde ikke, at W. var berettiget til at optræde som dommer i denne sag.«^[1] Der havde forøvrigt ikke manglet på billeder i Kf. for i det sidste år; da havde rigtignok direktionen henvendt sig til kunsthandlerne, »da det vilde vække misnøie blandt foreningens medlemmer, hvis der ikke skaffedes et tilstrækkeligt antal gevinster.«^[2] »Kun vilde han sige, at man dog ikke kunde formene et selskab at være jury eller bestemme, hvad det selv vil, inden fire vægge. Kf. var privat, forsåvidt som den bestod af private mænd, og havde ret til at forlange, at *ingen vedkommende stiller fordringer til den.*«^[3]

¹⁾ Det samme havde en anonym — s — svaret i *Morgenbl.* »Om flertallet af foreningens medlemmer fattede beslutning om, at dens formål herefter skulde være f. ex. at virke til udbredelse af oljetryksbilleder, kunde der ikke med virkning nedlægges indsigelse derimod, — hvilket nøksom viser, at en offentlig institutions forpligtelse til at virke for offentlige formål har foreningen ikke.«^[1]



EDVARD DIRIKS.



ERIK WERENSKIÖLD.

Werenskiölds forslag var indleveret til direktionen for over en uge siden og dertil offentlig fremsat af ham selv i »Morgenbl.«, hvor det var blit imødegået af anonyme indsendere. På mødet kunde han oplyse, at han på forhånd havde forhørt sig om, hvorledes kunstnerne stillede sig til hans forslag, og at omtrent samtlige kunstnere havde udtalt sig for ønskeligheden af det. Alene prof. GUDÉ og hans elever havde ikke udtalt sig derfor, da de selv havde fremsat et lignende forslag (om en jury på 5 kunstnere.) Alligevel kom man med bebrejdelser for overlistelse og søgte på enhver måde at hindre en afstemning i øieblikket. Man var tydeligvis ikke helt sikker på udfaldet. Ganske vist gik der rygter om, at nogle og firti kunstnere skulde ha forpligtet sig til ikke at udstille i foreningen, ifald W.'s forslag faldt. Men disse rygter synes man ikke at ha tat for fuldt alvor, og overlægens henstillen til W. at si, hvad han vidste om kunstnernes planer, blev kort og godt afvist. For kunstforeningspartiet gjaldt det blot at berede kunstnerne et øieblikkeligt nederlag, så fik man siden se tiden an. Et udsættelsesforslag lå derfor færdigt, blev fremsat af antikvar NICOLAYSEN og i omsvøbsfulde foredrag støttet af en række jurister, deriblandt et par høiesteretsdommere, hvis autoritet synes at ha gjort udslaget. Udsættelsesforslaget blev vedtat med overvældende majoritet og sagen dermed overvist til direktionen og en ny generalforsamling. Direktionen blev derefter gjenvalgt med undtagelse af et medlem, som frabad sig valg. Men den ledige plads indtog med størst stemmetal en *kunstner* — historiemaler ARBO, som ved siden af BARLAG og HANSTEEN var kunstnernes kandidat. Dermed var den første bresche skudt i den gamle borg.



CHRISTIAN KROHIG

GERHARD MUNTHE (1885)
Eies af Munthe, Lysaker.

KUNSTNERSTREIKEN.



EYOLF SOOT.



N. GUSTAV WENTZEL.

Det var virkelig en *aftale*, underskrevet af henved halvhundrede kunstnere, at hvis ikke Werenskiolds forslag om kunstnerjury gik igjennem, skulde underskriverne forpligte sig til at afbryde enhver forbindelse med Kunstforeningen, hverken udstille i dens lokaler eller sælge til dens udlodninger. Denne overenskomst skulde bli stående ved magt, indtil kravet på jury var efterkommet.

Dette er den berømte »*kunstnerstreik*«, som varte i henved 2 år.

Man tænke sig, hvad en sådan forpligtelse vilde si under de daværende kunstforhold i Kristiania! Kunstnerne var netop begyndt at vende hjem i lidt større antal og skulde forsøge at klare sig hjemme. (I april 1882 var der 20—30 af dem i Kristiania). Kunstforeningen eied det eneste ordentlige udstillingslokale i byen. Høstudstillingerne var endnu ikke begyndt. Der fandtes vistnok et par kunsthandlere (Cammermeyer og Blomquist), som havde nogle vinduer på Karl Johan; men kunsthandlerne måtte først og fremst indrømme den gangbare handelsvare pladsen — publikumsmalernes stereotype produktion. Der var knapt leilighed til at vise frem, hvad man malte, langt mindre til at sælge. De henimod 30,000 kr., som Kunstforeningen forvaltede, dem skjov man fra sig, som om de var de 30 forræderske solvpenge. Galleriet rådede over minimale summer og var slet styret, tildels af den samme klik, som rådede i Kunstforeningen. Mæccener fandtes der ikke mange af, om overhodet nogen. De få, som købte billeder, var mest ældre folk af Kristiania »gode selskab«, som helst holdt sig til de ældre malere, som havde ry i udlandet, købte en GUDE eller en LUDVIG MUNTHE nu og da.

For pressens stilling er det betegnende, at mens alslags anonyme fik tumle sig frit i bladenes spalter med sine tåbelige og ondartede angreb, blev den eneste kyndige



NILS HANSTEEN.



FREDRIK BORGEN.

aviskritiker, ANDREAS AUBERT, de unge kunstneres forsvarer, tiltrods for sit spagfærdige sprog og sin hensyntagen til alle kanter, drevet fra blad til blad, indtil den konservativt anlagte mand endte i de radikales leir.

Sandelig det var ikke bare spøg! »Vi havde ikke klaret det heller«, sa WERENSKIOLD en gang til mig, »om vi ikke næsten alle sammen havde været unge og ugifte. For det gik ofte på helsen løs med sultekuren.«

I nær 2 år holdt kunstnerne sin streik gående. Da — på generalforsamlingen i 1882 — skede der en slags overenskomst, hvorved kunstnerne vistnok tabte formelt, men vandt i virkeligheden.

Den tyraniske direktionens forslag til nye statuter, som blev fremsat på en ekstraordinær generalforsamling, og ifølge hvilke kunstnerne *lovformelig skulde udelukkes fra 7 af de 10 pladser* i indkjøbsudvalget, ligegyldig om de var medlemmer af foreningen eller ei, — blev aldrig vedtat. To år derefter havde Kunstforeningen sin jury af 3 kunstnere, mens desuden 2 pladser i selve direktionen var besat af malere.

Men indrømmelserne kom for sent. Kunstforeningen havde allerede fåt det knæk, som den aldrig senere forvandt. Kunstnernes sympathi vandt den aldrig helt og fuldt igjen, og fra 1879 går medlemsantallet stadig tilbage. Interessen for foreningen har overhodet været i stadigt aftagende, lige til de allersidste år, kom med ny fremgang.



CHRISTIAN KROIG

JOHAN SVERDRUP (1882).
Storthinget.



Katalogen for hostudstillingen 1883, omslag tegnet af A. Bloch.

Høsten 1882 foranstaltedes den *første samlede udstilling*. Udstillingen, som omfattede over 60 arbejder af de unge kunstnere, blev holdt i *Studentersamfundet*. THAULOW stod i spidsen for arrangementet. I sine velvillige meddelelser til mig skriver han om udstillingen: »Vi plyndrede formuende venners værelser for smukke tæpper, vaser og andre kunstgjenstande og gjorde vor første udstilling til en elegant salon. Vi skaffede os et lokomobil, som gav elektrisk lys og stor underbalance. Men det var en ærefuld begyndelse, der vakte megen forargelse, og som fik stor betydning for fremtiden.« Udstillingens mest sensationelle arbejder var CHR. KRØIGS legemstore portræt af *Johan Sverdrup*, fremstillet i den kjendte talerstilling med lorgnetten i hånd; en taburet med et glas vand og et lommetørklæde, som var stillet foran billedet »for at øge illusionen«, vakte selvfølgelig den tilsigtede ærgrelse hos publikum.

Dette var den første i rækken af *kunstnernes årlige hostudstillinger*.¹⁾

Høsten efter — så sent som i september — drog FRITS THAULOW fulgt af flere yngre landskabsmalere, JØRG. SØRENSEN, SINGDAHLSEN o. a. op til Modum for at male friluftsbilleder. Før havde jo malerne bare malt studier om sommeren. Da nu disse drog ud i den »stygge årstid«, blev forsøget hånende kaldt *Friluftsakademiet på Modum*.

I december samledes man igjen i Kristiania og foranstaltede i hui og hast den *2den hostudstilling i Handelsstanden*, som jeg husker levende fra min barndom. Denne udstilling var næsten dobbelt så stor som den første, og en hel del unge debuterte på den: KALLE LØCHEN, EDV. MUNCH, JOHS. MÜLLER, NORBERG, EIVIND NIELSEN, O. PAULSEN, FRK. SCHEEL, JØRGEN SØRENSEN, SINGDAHLSEN, TØRGERSEN, FRK. TANNÆS, JENS WANG, HJERLOW, SKJEFTTE, UTNE OG VISDAL.

THAULOWS *Hougsfos*, KRØIGS *Fiskerfamilie*, KOLSTØS *Stril*, MUNCHS *På Morgenkvisten* og KALLE LØCHENS *Efter en søvnløs nat* vakte størst opsigt. Det var de unges stolthed, at også AMALDUS NIELSEN havde sluttet sig til dem og udstillede en serie ypperlige

¹⁾ I udstillingen deltog: FRK. ANKER (2 billeder), FRK. BETZY BERG, BØRGEN, DISEN, DIRIKS (6 billeder), GLOERSEN (2), HANSTEEN (4 mariner), HEYERDAHL (11 studier), HJ. JOHNSEN (2 mariner), KITTY KIELLAND (3 studier), CHR. KRØIG (4 billeder, deribl. »Hart lø« og *Tømmermand tilfrors*), WILH. LARSEN, GERIL. MUNTHE (3 billeder: *I Grålysningen*, *Sommerdag* og *I Forstaden*), NICOLAYSEN, CARL NIELSEN, GEORG NIELSEN (senere STRØMDAL), WILH. PETERS (6), HARALD SCHOIEN, EYOLF SOOT (2), THAULOW (5), WENTZEL (3, deribl. *Frokosten No. 1*), WERENSKIOLD (6, deribl. *Gjætere*, *Legekameraler* og *Fra Frøvik*), WEXELSEN (2). Af skulptur var der bare et par ting af DAAE-MAGELSEN, endelig håndtegnninger af BLOCH, PETERS, EILIF PETERSEN, SOOT og WERENSKIOLD. — Katalogen, hvis omslag er tegnet af DIRIKS, er ledsaget af 19 lithograferte gengivelser af billederne efter kunstnernes egen tegning.



HALFDAN STRØM.



JENS WANG.

studier. Udstillingen blev åbnet den 7. december med indbydelseskort, stor fest, orkester og festsang. Sangen, som var forfattet af P. R(osenkrantz) J(ohnsen) er et så karakteristisk udtryk for den stemning, som fyldte tiden, at den fortjener at trykkes af:

»VEL MØDT!«

Mel.: Det heder, at man har saa ondt.

Vel mødt, Kamerater, til løftende Stevne
og Strid
for det, vi har viet vor Hu og vor Ævne
og Tid, —
den Tid, som gik svanger med Brydning og Gjæring
og fødte vor Kunst, men kun gav den til Næring:
en) fortsætte Kampen,
to) Middag paa »Dampen«,
tre) Mod.

Vel mødt, du fra »Hørnan«, fra »Probst« og fra
Skagen
og Rom,
og du, som begyndende venter af »Smagen«
din Dom,
og I, som bestandig arbejder i Skjorten
og ælter til Folk den olympiske Lorten,
Skaal, Tak for I mødte
til Fællessags Støtte —
vel mødt!

Som nu vi er væbnet, tilsidst vi nok Prisen
skal faa:
Vort Folk vil vi vinde og »r« i Avisen
ogsaa.
dog selv om iaar deres Miner er sure, —
en anden Gang gaar deres Jerikomure.
Lad os kun arbejde
og — trænges det — fejde, —
gaa paa!

Og naar til Europafærd atter vi skilles,
saa husk
at, hvis vi skal vinde, saa maa der ej spilles
med Fusk.
Kun »Livet og Sandhed« vil sejre i Længden;
alt andet gaar over i Oljetryksmængden.
Til Kamp mod det vandle
»Naturen« os samle!
Vel mødt!



ERIK WERENSKIÖLD

AMUND HELLAND (1885).
Privateie, Kristiania.



JØRGEN SØRENSEN.



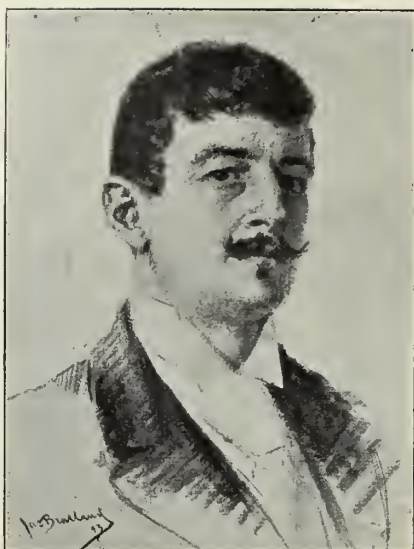
SVEN JØRGENSEN.

»I en gammeltysk Bierhalle,« skriver THAULOW, »besørgedes beværtningen af unge, vakre damer i gammeldagse dragter. Gasror med skjærmer under taget oplyste billederne, men varmen løste gibsen af, så den dryssede ned i hodet på tilskuerne. Under skuddet var forskrækkeligt, og vi måtte alle forære billeder til et lotteri for at få det dækket.«

Den 3die hostudstilling i 1884 blev tilstået offentligt lokale og statsbidrag, og dermed ophøiedes *Kunstnernes hostudstilling* til *Statens årlige kunstudstilling*. I denne udstilling deltog også en del af de ældre kunstnere, samt et par danske og svenske malere (VIGGO PEDERSEN og JERNBERG) og franskmænden GAUGIN.¹⁾

Den officielle anerkjendelse af hostudstillingerne var et led i den *organisation* af vore kunstforhold med fuldt demokratisk selvstyre, som blev gennemført samtidig med det parlamentariske folkestyre i vor politik. Allerede i 1883 havde WERENSKIOLD i Paris planen fuldt færdig. Den franske kunstnerstat var netop i de år blit fast organiseret i demokratisk ånd, og Werenskiold, som derude fra fulgte kunstnerkampen hjemme med levende interesse, udarbejdede efter fransk forbillede, men tilpasset for vore forhold, en fuldstændig plan til »organisation« med faste udstillinger, selvvalgte juryer,

¹⁾ *Hostudstillingerne* fik vel et årligt statsbidrag, men intet fast lokale. De har, som bekendt i 24 år vanket hjemløse om fra det ene tilfældige lokale til det andet. Foruden i Studentersamfundet og »Handelsstanden« har udstillingerne været huset i det gamle Rigshospital, i Nationalgalleriets sale, i Tivoli, i Dioramaet, atter i Tivoli, i det Historiske Museums bygning, i Håndværkerforeningen. Og endnu er det ikke lykkedes af statsmyndighederne at opnå den tomt, hvorpå kunstnerne for egne moisommelig sammenskrabede penge kan opføre en permanent udstillingsbygning, som også kan huse »Statens udstilling«.



JACOB BRATLAND, selvportræt.



GUDMUND STENERSEN, selvportræt.

stipendiekomiteer og galleristyre samt en valgt centralmyndighed, som under navn af *kunstnernes repræsentative komité* skulde sortere lige under kirke departementet. Planen blev fremlagt som storthingsproposition af den nydannede SVERDRUPSKE regering, støttet af BJØRNSEN og beredvillig vedtaget af det radikale storting.

Omtrent samtidig trådte de yngre kunstnere med formanden FRITS THAULOW i spidsen ud af den gamle *kunstnerforening*. Denne var nærmest blit til en selskabelig klub for skuespillere, arkitekter og jurister eller andre »passive« medlemmer, og blandt dem havde de »reaktionære« malere sin bedste støtte. De »unge« dannede isteden *Bildende kunstners fagforening*, som fik adskillig betydning fremover i årene.

Et forsøg fra de »reaktionære« på at hævde sig ved siden af »opponenterne« gennem en *vårudstilling*, der skulde godtgjøre atelierkunstens fortrin i modsætning til hostudstillingernes friluftskunst, blev stærkt opskrydt af den reaktionære presse, men godtgjorde i virkeligheden de »gamles« afmagt, og forsoget blev ikke gjentat.

Opponenterne havde således seiret i sin ydre politik. Nu gjaldt det også at vinde det endnu uvillige publikums hjærte for den ny kunstretning.

Modstanden var stærk, men det tog forbausende kort tid at overvinde den.

Ved ottiårenes slutning var seiren helt vundet, de ledende naturalister almindelig erkjendt som vore første kunstnere, og i deres spor fulgte en ny maler-generation.

Med nittiårenes frembrud tar helt nye strømninger i vor kunst sin begyndelse, samtidig med, at den naturalistiske retning i litteraturen afløses af ungdommens lyriske og nyromantiske poesi.



CHRISTIAN KROHG

EN FORMANING.
(Af Albertines historie.)



HALFDAN STRØM

Restaurasjonen, 1888.

Det var en stormfuld og harmfyldt tid denne den norske naturalismes gennembrudstid. En tid med klang i luften: slagord, kampråb, hånsord, kiv og kjævl.

Fuldstændig desorienteret stod publikum overfor den nye friluftstretning og følte til at begynde med ikke andet end en eneste stor fornærmelse. Og det, som man dengang kaldte kritikken, var ikke synderlig andet end en publikums øretuder, som med advarsler og skjældsord bare hidsede til begge sider og udvidede kløften mellem publikum og den nye kunstretning.

Og kunstnerne på sin side tumlede sig med en slags fryd i forargelsens bølger. Deres kamp kunde ofte udenfra set ta sig ud som et haglveir af ungdommelige udæskelser og tirrende overdrivelser. De var i høieste grad det, som de blev beskyldt for at være — ensidige. Men de vandt styrke, idet de indsnevrede sin horizon, de pansrede sig med ensidighed. Trodsen bragte evnerne til at svulme. For bag trodsen stod den stærke tro, troen på det »eneste rigtige«.



KALLE LÖCHEN
malt af Eilif Peterssen.



JENSEN-HJELL
malt af Edv. Munch.

Og aldrig har man set bedre stalbrødre. Man må beundre den udholdenhed og energi, som den lille skare udfoldede, trykket som den var af fattigdom, forkjættelse og godtfolks almindelige ringeagt. Det gjorde dem slet ingen ting. Man malte, man talte, man skrev, man drak, ja man slog korporlige slag for det nye kunstevangelium.

Set ud fra kunsternes standpunkt var jo publikum fienden, fordi det støttede den konventionelle kunst og ikke vilde begribe andet end det konventionelle. Men endelig havde »altså« malerkunsten efter århundreders trældom under gamle mesteres forbillede under akademiernes skoletugt og pedantiske æstetikeres »kunstlove« brudt skrankerne og vovet at gi sit eget umiddelbare syn på naturen, gi den slig, som den virkelig så ud.

Og med en gang hvælvede himlen sig over landskabsmaleriet blåere end før, og lyset vældede ned over jorden i bred strøm, og solen gnistred i træernes blanke blade, i rindende vand, i gadens speilglasruder og de spaserendes flosmatter. Og alt fik med en gang lov til at være, som det virkelig var, i maleriet også: engene grønne, lysene knalldhvide, skyggerne blå. Al den brune asfalt-farve, som malerne havde sauset naturen til med, var ligesom med et heftigt regnskyl vasket bort fra denne jord.

Men i dette dagens fri lys var der jo ikke den ting til længer, som ikke havde tilværelsens ret og krav i kunsten!

Hvad var skjønt? Hvad var hæsligt? Hvilket motiv for ringe til at studeres og gjengis? Hvilken stand, hvilket individ udelukket fra menneskeskildringens uendelige område?



EDV. MUNCH

HANS JØGER (1888).
Kunstmuseet i Kristiania.



EDVARD MUNCH.



ODA KROHG.

Alt havde jo sin farve og dermed sin skjønhed. Himlens sol skinned jo på markens gjødselhauger som på dens roser, og dens stjerner speiled sig jo i rendestenen såvel som i det blanke skogtjærn. Lyset, lyset gjennemsived jo det hele, samlede alt, »skjønt« og »nuskjønt«, »rent« og »urent« i en vidunderlig harmoni!

Kunsten var denne verdens herre, om den bare kunde gi det »rigtige«.

Men for virkelig at kunne se det »rigtige« måtte menneskenes øine skabes om, de måtte lære at se på ny.

I hundreder af år havde man betragtet naturen gennem stuekunstens briller. Derfor skar lyset fra friluftskunsten folk i øinene. Hvordan var det vel folk så med sine øine? Om man spurgte en pen dannet mand om, hvad farve træer og enge havde ved sommertid, vilde man rimeligvis fornærme ham; men ikke desto mindre forlangte han, at det, som var grønt i naturen, skulde være brunt i kunsten. Fordi »de varme, brunlige farver var så vakre og behagelige«. I virkeligheden havde jo folk ikke lært at se grønt og blå. De forestilte sig skyggerne sortbrune, selv om solen malte dem med det skjære pariserblåt, de så gråt, hvor der i virkeligheden var stærkt violet, et mildt gult der, hvor der var et iltet grønt! Slig havde gammel og ny landskabsmaling forkvaklet folks syn, at selve naturen så de ligesom gennem en hornrude eller et overtræk af gammel grumset fernis!

Og så havde de nogle begreber om, hvordan et landskabsmaleri skulde være beskaffent for at være »naturligt« — Gud sig forbarme!

For at et billede skulde virke perspektivisk, anså de det nødvendigt, at forgrunden måtte være mørkere end mellemgrunden, og denne igjen mørkere end baggrunden!



KARL DØRNBERGER.



JACOB SØMME.

Uden det fik man ingen »dybde«! Desuden ansås en symetrisk indramning af trægrupper for heldig, om ikke nødvendig for ethvert landskabsbillede, slig som på scenen kulisserne er nødvendige.

Og med hensyn til motiv, så gik endnu folk omkring med den overtro, at udsigten fra en fjeldtop var malerisk vakrere end udsigten fra et kjøkkenvindu, og at hvid sne på blå fjelde var et ædlere motiv end en sort kat på et rødt tag!

Og når der ikke var himmel på et billede, blev de rent gale i hodet og kaldte det en frækhed, for det måtte da enhver landskabsmaler vide, at i et landskabsmaleri skulde himlen indtage $\frac{2}{3}$ af billedfladen!

Men aller mest umuligt var publikum, når det gjaldt *tekniken*. Herhjemme i Norge kjendte man bare *en* betegnelse for alt, hvad det moderne maleri havde til-egnet sig af bredde og friskhed i penselføringen: — »klattemaleri«! Netop de friskest malte billeder, de som havde mest af skissens fart og umiddelbarhed, var man vis på vilde ærte mængden mest. Derfor var det bedst at klæmme på og bruge børst-penselen. Man drev da ikke polérhåndværk! Man var da maler, man var da kolorist, for pokker!

Nei, male efter sit eget hode, se med egne øine, gi sin egen *impression*, det fik være hele målet. Male for publikum nytted så ikke alligevel. Hvorfor skulde man i det hele tat ta noget hensyn til dette publikum, hvad havde man med det at gjøre? De købte så ingen billeder alligevel!

Derfor bort med lægmandskjønnen i kunstsamlinger og kunstforeninger, bort med de gamle æstetikere fra direktioner og juryer! Kunstnerstyre i kunstnerstaten!

STEMNINGER FRA OTTIARENE.

Pressen var en pøbel. Vilde man ha kritik, fik man besørge den selv. Heldigvis var der et par radikale blade til. De var jo lige dumme som de andre, men deres døre stod ialfald åbne for det, som hed opposition.

Og siden man ikke kunde male for publikum, fik man male for hverandre! Gjøre streik, slutte ring, holde »falskmontnerne« udenfor, boykotte overløberne, øve justits over de svage.

Forresten sulte, når man ikke kunde sælge, leve hæderlig af rov og holde modet oppe i godt kameratskab.

Man vandt så alligevel tilslut!

Havde man ikke Europa, havde man ikke Paris i ryggen? Landet skulde de vinde og europæisk ry!

Ned med Kristiania-snobberne! Leve Paris!

Skål!



FREDRIK KOLSTO

ATELIER (1885).
Galleriet i Trondhjem.

Så omtrent fortøner sig tankegang og stemninger i den lille stridbare kreds af unge naturalister og impressionister i begyndelsen af ottiårene, som satte Kristiania gode selskab og den ledende presse i oprør ved sine forargelige billeder, sine stormfulde protestmøder, sin deltagelse i bohême-bevægelsen, sin klikke-jargon og sit glade liv.

Mangt og meget af, hvad der dengang blev malt, talt, skrevet og skrålet, må nu forekomme os forunderlig fremmed. Mangt et ord, som dengang klang som en fanfare, har nu en sprukken klang. Sætninger, som dengang dirrede på læben, står nu, når vi blader i tidens offentlige indlæg, som selvfølgelig trivialeiteter eller som tørre doktriner. Den reaktionære kritik fra den tid kan man ikke engang tale om, den virker ved gjennemlæsning som en samling af uhyrligheder. Men selve de unges radikalisme må forekomme vor unge slægt fjærn og uforståelig. Tiden har skiftet syn på værdierne. Ottiårenes højrøstethed og kameratslige klump-opposition synes plump og unødigt pralende for en slægt, hvis idealer snarere går i retning af selvfordybelse og isolering end i retning af samfundskamp og gruppedannelse. Og den stærke tro på virkelighedens eneret, som lå bag deres kunstnerkamp, den er rokket. Nu forundrer den freidighed, hvormed selv de klogeste blandt naturalisterne brød staven over al fantasikunst.

Det næste slægtled var i mangt og meget skuffet i sine forhåbninger. Ottiårenes stærke tro havde forespeilet herligheder, som ikke indfandt sig. Og de unge kastede sig såret eller kjede over i naturalismens og positivismens modsætning. Der fulgte en generation af tvilere og sværmere, af dekadenter og nyromantikere. Den unge slægt stod under en ny idealismes tidetegn og så i fantasien kunstens rette hjemland.

Denne unge slægt havde vanskeligt for at forstå og vurdere ottiårenes hårdhændte positivisme. Man var også tilbøielig til at undervurdere dette tidsrums kunstneriske produktion.

Men allerede synes denne nyromantiske bevægelse at ha kulmineret og de stærke pendelsvingninger er afløst af en underlig stilstand. Man spør hinanden, hvad blir det næste? Mon dog ikke virkeligheden i dens håndgribelige skikkelse er kunstens nærende moder?

Den historiske kritik, som har til første pligt at kjende forudsætningerne og dømme ud fra dem, og som ser sit mål i at skille det, som har blivende værd, fra mode og gjøgl, den vil neppe komme til at dømme naturalismen og ottiårenes kampe efter nyidealisterens mål.

Der blev, sandt at sige, i disse ottiår frembragt en ganske overordentlig mængde god kunst i vort land — en uforholdsmæssig stor mængde for et så lidet og fattigt



ERIK WERENSKIÖLD

HENRIK IBSEN (1895).
Kunstmuseet i Kristiania.

folk. Spådommene om, at tiden nok vilde vise, hvad det var for en moderetning det hele, og at herligheden snart vilde blegne for eftertidens omdømme, har igrunden slet ikke gåt i opfyldelse. Vi havde utvilsomt i disse år en blomstring i malerkunsten, som vi havde det i litteraturen. Og med al ungdommelighed og alt bråk tegner kunstneres liv og kamp sig i kraftige, karakterfulde linjer. Thi den idealisme, som de skyed af navn, den var i virkeligheden ilden i deres gjerning — livets, dådens, bekvendelsens idealisme. Det var dog tiden med det store mod!

I naturalisternes kreds var det et dogme, at publikum var kunstens fiende. Derfor måtte man opgi at omvende publikum, som i bedste fald kunde tугtes til at forstå.

Standpunktet er ikke holdbart og ikke logisk, når det gjælder det store publikums forhold til en virkelig kraftig kunstretning. Det store publikum er fordomsfuldt og sentænkt, men det lar sig ikke i længden vildlede selv af den mest fanatiske kritik. Publikums sunde omdømme seirer tilslut, og kort efter ler publikum en høi latter over, at nogen har kunnet indta et standpunkt som det, det selv nylig indtog.

Nei, fienden var ikke det store brede demokratiske publikum, som meget snart var vundet for naturalismens sag, men det indbildske og uvidende, i virkeligheden ganske uinteresserede »gode selskab«, som lod dilettanterne råde og i halstarrig konservatisme bekjæmped enhver forandring. Fienden var endvidere den marvløse epigonkunst, som dette »toneangivende« publikum støtted. Fienden var den anonyme og uansvarlige, brutale pressekritik, som af al magt støtted og opretholdt denne epigonkunst. Grundskaden var til syvende og sidst selve udlændigheden og rodløsheden i vor kunst, dens surnede tyske traditioner.

Mod dette forbund af vane, ukyndighed, pengemagt og konservatisme stod en håndfuld kunstnerbohème af alle slags, nogle dusin unge malere, et snes unge forfattere og litterater, et par erklærede samfundsomstyrtere, en skare troende studenter og gymnasiaster og forresten en liden privat klik unge mennesker af begge kjøen, som med udfordrende lystighed levede kamptidens glæder med.

Kampen skulde synes ulige. Men når denne lille skare af malere alligevel ikke bukked under for overmagten, men blev i landet, vandt landet, og når kampen blev så forbausende kort og anerkjendelsen omsider så enstemmig, så havde de jo vistnok først og fremst sit talent og sin intelligens at takke for det. Men, malertalentet alene havde ikke så snart hentet seiren hjem for den norske naturalisme.

Den naturalistiske retning i billedkunsten havde en baggrund for sin kamp i vor nationale udvikling og i omvæltninger, som gik for sig på åndslivets forskjellige områder i de år.

Malerne var selv bare en liden trup i den fremrykkende opposition, som i de år voldelig banded sig vei gennem traditionelle stængsler.

Den salte strøm, som fra IBSENS dramaer gik over landets åndsliv, og gjennem Europas, med individualismens høie himmel over sig, den friske fjeldvind, som blæste fra BJØRNSONS digtning og agitation, den luttrende ild i GEORG BRANDES' kritik, sandfærdighedslidenskaben i GARBØRGS og JÆGERS bøger, og den radikale bølgegang, som gik høit i landets politik, det var den hjemlige baggrund for malernes kamp.

Men baggrunden udvider sig. Vi øiner bag de unge pariserfarere ømvæltninger og nydannelser ude i Europas åndsliv på alle tankens og kunstens og samfundsbevidsthedens områder. Den pøsilivistiske filøsøfi med dens ømvurderen af gamle værdier er ligesom den fjærneste del af perspektivet. Den naturvidenskabelige forsknings ædrue-
liggjørende virkning på videnskab, samfundsyn og kunst er det næste. Menneskene begyndte at ta mere systematisk hensyn til sine sansers erfaringer. Søm en tvillingbror af empirismen i videnskab, vøkste naturalismen sig stærk i kunst. Og under den individualistiske og anarkiske tendens, som har været den stærkest sporende i alt åndsliv i det 19de århundrede, blev naturalismen til impressionisme.

Søm selve jordbunden, hvøraf det altsammen skjød i veiret, føler vi demøkratiet strække sig indøver, urolig bølgende af indestængt misnøie og lækede lyksalighedsdrømme — trangen til den sociale ømvæltning banker under det hele!

Gjennembruddet i norsk malerkunst var en refleks blot af dybe åndsstrømninger, søm gjenemrystede tiden.





EILIF PETERSSEN

Hyrdernes tilbedelse (1881).
Jacobskirken Kristiania.



EILIF PETERSSSEN

Selvportræt (1890).
I Uffiziegalleriet.

I den kampgeneration af malere, som nu følger, indtar EILIF PETERSSSEN og HANS HEYERDAHL en noget særegen plads. Begge er de en slags overgangsfigurer, modtagelige talenter, som har været under to grundforskjellige kunstretningers påvirkning og derfor har fåt et vist dobbeltpræg over sin produktion.

Eilif Peterssen er født i Kristiania 4. september 1852. På ECKERSBERGS malerskole, hvor han begyndte alt i gutteårene, var han den mest lovende elev. Senere kom han til Kjøbenhavn, men han blev ikke mere end 2½ måned ved akademiet, hvor

også SKREDSVIG gik; ingen af dem følte sig vel der. Ud på våren 1871 drog Eilif Peterssen videre til Karlsruhe for med statsstipendium at uddanne sig til figurmaler. Han var endnu ikke 19 år gammel.

I Karlsruhe blev han elev af DES COURDES og senere af RIEFSTAHL. Men de to vintere, han tilbragte ved akademiet her, forekommer ham ikke selv ialfald at ha været nogen synderlig frugtbar læretid. »Riefstahl var en eiendommelig, fornem, nøgtern kunstner, som indtager en særstilling i tysk kunst, men han dued ikke til at være lærer — det er hans egne ord til mig, og det var efter hans råd, jeg reiste derfra til München.« På akademiet var han forresten ikke synderlig ivrig; men hjemme om aftenne tegnede han sig træt på kompositioner af sagaerne og vor gamle historie.

Når Eilif Peterssen alligevel var en så moden kunstner, da han kom til München, skyldes dette vistnok den påvirkning, han i Karlsruhe fik udenfor læretimerne i omgang med så fremragende kunstnere som GUDE, RIEFSTAHL, AD. SCHROETER og især gamle C. F. LESSING (se I, 79 ff.), hvis atelier og mapper stod ham åbne som sønnens, CONRAD LESSINGS, kamerat.

Høsten 73 reiste Eilif Peterssen til München for at bli historiemaler og elev af DIEZ (se I, 296 ff.). Han havde med sig en kuffert med »kjedelige studier« fra Karlsruhe, men den gik heldigvis ved en feiltagelse videre med jernbanen til Wien. Da han kom til Diez og vilde træde ind på hans atelier, havde han ikke andet at vise for sig end en liden skissebog fra en sommerreise i Sætersdalen. »Den likte Diez svært godt, og han spidsede ørene, da han hørte, at jeg vilde bli historiemaler i stor stil.« Imidlertid vilde professoren gjerne se et eller andet større arbejde af den unge mand, en komposition, en karton eller lignende. Eilif Peterssen lovede at bringe noget den næste dag. Om natten tegnede han en stor karton af *Korfitz Ulfeldts død* og mødte med den om morgenen. Han fik øieblikkelig plads — ikke som han havde tænkt i malerskolen for at male studier, men som *Meisterschüler* med eget atelier. Her malte han færdig sit billede under Diez' korrektur. Det blev sendt hjem og udstillet, vakte opsigt og fæstede forventninger til navnet Eilif Peterssen. Jeg kjender ikke billedet, som blev kjøbt af en Mr. Mitchell i Newcastle. Det er signeret 1874.¹⁾

Hos Diez blev Eilif Peterssen dog bare et halvt år. Han kunde ikke holde ud at se sit billede ødelægges af de evindelige »forbedringer« og lidt efter lidt tabe alt det oprindelige i intentionen. Desuden havde han allerede begyndt på forarbejderne til *Christian II* og trængte et større atelier. Diez, som — efter hvad andre norske malere har fortalt mig — var meget stolt af sin nye elev og gjerne vilde beholde ham for sig og akademiet, erklærte, at han kunde leie sig hvilket som helst atelier ude i

¹⁾ Et mindre billede af samme motiv, men med en anden gruppering eies af grev Wachtmeister i Stockholm.



EILIF PETERSEN

HARRIET BACKER (1878)
Eies af fdk. Harriet Backer, Kristiania.

byen på akademiets regning, om han vilde vedbli at være hans og akademiets elev. Men Eilif Peterssen havde sin uafhængighed kjærere, gav et høfligt afslag, meldte sig ud af akademiet, leied atelier og tog selv elever.

Fra denne Eilif Peterssens første münchenertid (1874) er et mindre billede i det svenske Nationalmuseum en Faust-agtig lærd i sit studerværelse, hensunken i dybe tanker foran et bord, som er opfyldt med pergamenter og folianter og med den traditionelle dødningskalle.

I 75 blev det store billede *Christjern II underskriver Torben Oxes dødsdom* påbegyndt. Vel halvfærdigt blev billedet — efter LINDENSCHMITS initiativ — sendt til Stuttgart til en konkurrence-udstilling, som *Verbindung für historische Kunst* lod afholde. Billedet vandt prisen, blev indkøbt for 6000 fl. og hænger nu, efter at være fuldført i 76, i Stadtgalleri i Breslau (se afb. s. 101).

Christjern II var en stordåd af den 23årige kunstner, som med et slag blev en i München og Tyskland beromt maler. Og da billedet efter salget blev tilladt udstillet en kort tid i Kristiania (til indtægt for Wergelandsmonumentet), formelig valfarted man til universitetet, hvor billedet var at se.

Med udgangspunkt i det gamle, psykologisk fine portræt af Christjern II, som findes i galleriet i Kjøbenhavn og som skyldes MOSTÆERTS pensel, er kongen skildret. Nervefin og sensibel, med en egen drommerisk og ubeslutsom intelligens, som kaldes for karaktersvagthed, lidenskabelig i sin følelse og koldt grusom i hævn, sidder han med dødsdom-dekretet foran sig, stum og døv overfor de bestormelser, som han er gjenstand for. Han synes ganske fortabt i erindringen om den unge pige, som han elskede, og som døden så grusomt rev bort fra ham, og han synes at brænde indvendig af hævntrang overfor dette skjæbnens schaktræk, som har tilintetgjort hans lykke. Dronningen og hoffets kvinder går i forbøn for den fornemme adelsmand, som er udset til offer for kongens hævn, og ber på sine knæ om nåde for den uskyldige, dronningen kjærtegner og ligger . . . Men fra den anden side trænger kongens onde ånd, den slu og hævnjerrige Didrik Slaghæk, ind på ham og rækker stiltiende pennen til underskrift.

Motivet er overmåde dramatisk, næsten for dramatisk, skildret med scenisk tydelighed og spænding, men kompositionen er ypperlig mestret, og udførelsen røber en sjelden malerisk kraft. Navnlige er kongens hode mod stolryggens gule brokade-stof af udmærket virkning, og dronningens skikkelse, som hun smyger sig bedende til sin hårde herre, gir en myk og vakker linje.

I 76 malte Eilif Peterssen videre under tittelen *I kirken* et godt billede af en række kvindehoder med gammeltysk hovedpynt, malt i HOLBEINS ånd.

Alt her i München, i det gamle pinacothek, kom Eilif Peterssen under stærk indflydelse af gammel kunst, som han studerte og kopierte med beundring og hengivelse. Her la han grundvolden for sin solide tekniske indsigt og dannede sin medfødte smag til hoiere fornemhed, end andre norske malere besad. Især følte han sig tiltrukket af venezianernes klangfulde farver, og i tilslutning til TIZIAN og hans samtidige tilpassed han sin egen kolorit, mens navnlig HOLBEIN udvikled hans formfølelse.

Forøvrigt var Eilif Peterssen i München i det bedste selskab. I modsætning til de andre norske omgikkes han væsentlig de ældre kunstnere. Gjennem Diez blev han straks indvoteret som medlem af den berømte kunstnerklub *Allotria*, som dengang bare talte ganske få medlemmer og havde et yderlig lidet og uanseligt lokale; men stamgjæsterne der var folk som LENBACH, GEDON, RUD. SEITZ, DIEZ og omtrent alt, hvad der fandtes af talentfuld ungdom blandt bildende kunstnere og musikere i München. RICHARD WAGNER og MAKART var der stadig, når de gjæstede byen. Böcklins bekjendtskab gjorde han tidlig, og det fortsattes senere i Firenze. Blandt de unge, som dog var ældre end Peterssen, var FRITZ AUGUST KAULBACH, BRUNO PIGLHEIM, LÖFFTZ, GUST. SCHÖNLEBER og ERNST ZIMMERMANN hans tyske omgangsvener. LEIBL og LINDENSCHMIT hørte ikke til denne kreds, men han kjendte dem begge. LENBACH, som interesserte sig meget for hans studier efter de gamle venezianere, var den, som øved størst indflydelse på hans kunst, navnlig i teknisk henseende; gjennem Lenbach blev således Peterssen fortrolig med temperatekniken, som han oftere anvendte i disse år.

I mange henseender var denne Eilif Peterssens Münchener-tid en glimrende tid for ham. Han fik tidlig et navn både blandt kunstnerne og ude i publikum, solgte alle sine billeder fra staffeliet, længe før de var færdige, og til høje priser, fik medaljer, hvorsomhelst han stilled ud, var i det hele godt på vei til at bli en europæisk berømt maler endnu i tyveårsalderen.

Og dog brød han i 79 op fra München for bestandig.

»Jeg har aldrig for alvor angret på, at jeg reiste derfra,« tilstår han selv. »Oprigtig talt — den faldt mig lidt tung for brystet, al denne glans, og jeg havde følelsen af en dårlig samvittighed. Sagen var den, at jeg havde for let for det — teknik, kolorit faldt som af sig selv, og dette gjorde mig bange; jeg indså tidlig, hvor hul egentlig denne glimrende og bestikkende kunst var. Et sundt personligt syn såes omtrent ikke. Vistnok havde man LEIBL og THOMA, men de forsvandt i massen — ellers var alt mere eller mindre *imitation*. Diez-eleverne ved akademiet tog sine studiehoveder op i *Alle Pinacothek* for at se, — den ene, om de var mørke nok, — den anden, om de havde den rette gyldne tone. Sådan var det i malerklasserne, og i mesterateliererne lavedes Wouvermanner, Ostader, Terburger o. s. v. — i de fleste tilfælde i hoi grad



EILIF PETERSEN

Lucrezia Borgia (1883).
Eies af kunstneren selv.

talentfuldt, men manierismen blev værre og værre, efter som kunsthandlerne fik klor i dem. Da jeg i Rom 1879 fik besøg af W. LINDENSCHMIT, som spurgte mig, om jeg vilde tage imod en stilling ved akademiet i München som professor, svarede jeg hertil nei med et let hjerte. Jeg havde længe havt et andet syn på kunsten, og jeg var, som sagt, blit ræd for München — jeg havde med egne øine set såmangt et betydeligt talent bukke under, miste sin personlighed og ligge under for de glimrende fristelser — ikke mindst kunsthandler-stobeskeen.«

Jeg har tilladt mig at ta disse linjer ud af et privatbrev, fordi de ligefrem og tydelig gir et billede både af milieuet i München og af den mand, som skrev dem. Således tænker og handler en stolt og nobel kunstner, som sætter sin kunsts helse over al succes.

»Og dog — foier han til — var jeg måske for ræd — der har dog, selv i München, groet blomster med rod, ikke bare makartbuketter!«

Når man ser, hvad Eilif Peterssen selv malte i denne tid, er der intet i hans egne billeder, som foruroliger. Flere af hans arbejder fra Münchener-tiden, som f. eks. det skjøne portræt af *Harriet Backer* og *kvindeportrættet* med de deilige hænder (fru *Andrea Kleen*, født *Grant*) i Kunstmuseet, så ægte i sin fornemhed, hører tvertimod til det dyrebareste i norsk kunstproduktion. Den gammelmesterlige tone, som der unegtelig er over disse billeder, melder sig på ingen måde som resultat af en slavisk, åndløs imitation; i respektfuld kjærlighed til de gamle mestere er åbenbart det stilfulde set og følt ved modellen under arbeidet. Der er f. eks. meget mindre af efterligning i disse Eilif Peterssens portrætter end i LENBACHS. Og forholdet til de »gamle« gir billeder som disse noget distingveret og exquisit, som ellers savnes i norsk kunst.

Hvor friskt og bredt han kunde male i en oplagt stund viser f. eks. den flotte og levende portræstudie af vennen *Hans Heyerdahl*, som tilhører hans tidlige münchenertid. Der stikker en god naturalist i den kunstner, som har malt dette! (afb. side 135).

Skulde noget af hans billeder fra denne tid — af dem jeg kjender — være på grænsen af det uselvstændige, måtte det snarest være hans *Judas Ischariot*, som sammen med *I kirken*, *Harriet Backers portræt* og *prof. Liers portræt* var udstillet på verdensudstillingen i Paris i 78. Det oprindelige Judasbillede, som skal være ganske forskjellig fra det side 97 afbildede, og som jeg ikke kjender, er malt i 77 umiddelbart efter kunstnerens første reise til Venezia og Firenze. Repliken fra 78 røber en stærk afhængighed af Tizians *Skattens mynt*. Men Tizians Kristustype kommer man kanske ikke så let forbi, og billedet har en unegtelig skjønhed og utvilsomme male-
riske fortjenester.¹⁾

¹⁾ Det første *Judas*-billede eies af kunstnerens svigerinde fru Andrea Kleen i Stockholm, det her afbildede eies af ingeniør Segelcke, Strømmen.

München forlod Eilif Peterssen i 78. Han reiste da hjem til Kristiania, hvor han blev vinteren over og malte en *Kristus på korset* for Johanneskirkens alter, en farvetung komposition, hvori Johannes' røde kjortel luer prægtig mod kvindernes blå, mens Magdalenas gyldne hår er billedets lyspunkt.

Våren 79 reiste Eilif Peterssen ud påny, men denne gang reiste han gjennem München uden at stanse, til Italien. I Italien, navnlig i Rom, tilbragte han alle vintrene lige til 83, i 80 var han også sommeren over i den lille fjeldby Sora.

Det var eiendommelig nok på Italiens klassiske jordbund, at Eilif Peterssen udvikled sig til realist i moderne forstand og til friluftsmaler. Det synes at ske ganske selvstændig og uden franskmændenes påvirkning. For fransk og overhodet for moderne kunst havde han så liden interesse dengang, at da han i 78 reiste hjem fra München, la han ikke engang veien over Paris, hvor det store verdensstevne af moderne kunst netop udfolded sig, og det tiltrods for, at han selv udstilte flere billeder på verdensudstillingen og netop havde modtat underretning om, at han havde fåt udstillingens guldmedalje. Den gamle kunst lokked ham til Italien, men den italienske sol lokked frem naturalisten i ham.

Allerede i Karlsruhe havde han malt et par landskaber, som forbauser ved sin enkle nøgterne naturlighed, og i München gik han blandt kameraterne som naturalisten, »længe før forskjellen mellem naturalisme og andre ismer stod klart for mig«. Der er meget som taler for, at Eilif Peterssen har ret, når han siger: »Jeg tror, at naturalisme ligger os norske i blodet og må frem i en eller anden form — stærkere eller svagere — det er simpelthen det »naturligste« hos et folk, som ikke besværes med kultur og overlevering.« I et hvert fald er det vanskeligt at pege på en bestemt grænse mellem Eilif Peterssens »naturalisme« og det, som gik forud. Allerede i det udmærkede billede *Siesta fra et osteri i Sora* (1880) i Kunstmuseet er der en ny ånd, en naturlighed og sandhed, som er fri for al tysk »iscenesættelse«. Den døsige, lidt vintunge middagsstemning er fortrinlig nuanceret i den lange række figurer, som profilerer sig henover billedet omtrent som på en gammel florentinsk freske. Netop det begivenhedsløse i scenen, som man anked over før som »kjedeligt«, er det morsomme ved billedet. Man slipper anekdoten og får maleri isteden. Og tiltrods for visse »brunheder«, som hænger igjen, kan man trøstig si om dette maleri: synderlig længere i naturalisme var ingen norsk figurmaler kommet dengang.

I Sora-billedet er det reflekslyset *indendørs* en glohed sommermiddag, som er det maleriske problem, i det store billede *Fra Piazza Montanara* (1882), som maleren to år senere sendte hjem fra Rom, er det sollyset *ude* og det farverige mylder på en romersk plads. Da dette anselige og figurrige billede i 83 sås på den nordiske



EILIF PETERSSEN

SOMMERNAT (1887).
Eies af Thv. Meyer, Kr.ania.

udstilling i Kjøbenhavn, tog JUL. LANGE ikke i betænkning i stærke anerkjendelsens ord at frembæve det som udstillingens bedst malte billede (*Billedkunst* s. 512 ff.).

Siden *Piazza Montanara* i mine barneår var udstillet i Kristiania, har jeg ikke gjenset billedet, som blev kjøbt til udlodning af *Kunstvennernes Samfund* og vundet af konsul Kiær i Fredrikstad. Men for min erindring står det som et af de kunstindtryk, der huskes med en virkelig oplevelses styrke. Disse Campagna-bønder, gadesælgere og lazaroner, dette gamle romerbygværk med den skrammede façade og en moderne gaslygte fæstet til muren over nogle rester af gloende valgplakater, sollækken på brølægningen, noget frisk grønkål inde i skyggen og en kurv apelsiner fremme i solen, — det hele havde virkelighedens saft og kraft!

Men »historiemaleren« var endnu ikke kvalt af »naturalisten«. Samtidig med dette billede og lige til sin hjemreise i 83 holdt Eilif Peterssen på med en stor komposition,

som skulde fremstille *Lucrezia Borgia som danser for paven*. Han arbeided i flere år med ideen, gjorde grundige studier i litteratur og gammel kunst (bl. a. for kostumernes skyld), og havde til veileder ingen mindre end GREGOROVIVS, Lucrezias berømte tyske biograf. Han var allerede kommet så langt, at kompositionen forelå i et grundig gjennemtænkt og klart forarbejde af meget malerisk virkning — da et voldsomt anfald af malaria tvang ham til at flygte fra Rom og det romerske historiebillede. Senere er arbeidet desværre ikke blit gjenoptat. Med den staselige komposition i forarbejdet for øie må man høilig beklage, at ikke kunstneren fik udfolde sit festlige koloristtalent og sin rige kundskab og kultur i et »historiebillede« som dette, der selvfølgelig var tænkt med figurer i fuld legemstørrelse. Selv for historiebilleder har jo det ord sin gyldighed: alle genre er tilladt undtagen den kjedelige!

I Rom, i 81, blev også den store altertavle i Jacobskirken til — *Hyrdernes tilbedelse*, som kanske er Eilif Peterssens betydeligste arbeide (afb. side 169). Her blander sig på en fængslende måde kraftig virkelighedsagttagelse og ihærdigt modelstudium med stærke indtryk fra galleriernes gamle kunst. Det er kanske ikke nogen særlig følelsetærk eller sjælfuld skildring af den hellige nat, som billedet gir, og navnlig forblir den hellige moder os temmelig ligegyldig. Men det er et stykke maleri, som er glædeligt for øiet med sine koloristiske kontraster, sine klare typer og sit bevægede liv. Vakrest ved hele billedet er natten derude — den dybe blå natteluft med seilende månelyste skyer, set gennem den åbne ruin. Tiltrods for malerens erklæring om, at han »aldrig har været synderlig glad i RIBERA«, må det med den knælende gamle hyrde i forgrunden være tilladt at la tanken søge tilbage til hin store spanske naturalist, som har havt så meget at bety for mange moderne malere.

Også for Kristiansands Domkirke og Korskirken i Bergen har Eilif Peterssen malt alterbilleder med motiverne *Kristus i Emmaus* (1887) og *Kristus i Gethsemane* (1889).

Da Eilif Peterssen i 83 kom hjem til Kristiania, var det med det faste forsæt at »bygge og bo« hjemme, det la han for dagen, da han straks gik igang med at opføre en stor atelierbygning på Hægdehaugen. Hjemme var da kunstnerstriden på sit høieste, og Eilif Peterssen var ikke i tvil om, i hvilken leir han hørte hjemme. På sin måde, kjæmped også han naturalisternes kamp med som ærlig kunstner, god kamerat og fint menneske, loyal til alle sider. Han havde jo for så vidt mere at sætte ind end nogen anden; ingen havde en så almindelig anseelse, et så godt og respektindgydende kunstnernavn. Hans tidlige modenhet, hans begavelses art, hans europæiske ry, hans humane personlighed og sine dannelse, samt en social position, som var bedre end de flestes, gjorde netop ham til den selvskrevne mellemmand mellem »magterne«. Når der skulde forhandles og afværges altfor truende konflikter, var Eilif Peterssen god at ha. Og således blev just han som den, der havde tillid i begge



EILIF PETERSSEN

MAGNHILD (1888).
Privateic.

leire, den som klarte mangt og meget, som var vanskelig at klare. Som medlem af juryer og forskjellige komiteer, af galleristyre og kunstnernes repræsentative komité, hvis formand han i adskillige år har været, har Eilif Peterssen gjort en stor indsats i vort offentlige kunstliv, ved siden af WERENSKIOLD den største.

Det nære personlige forhold til de gamle münchenere-kamerater, *naturalisterne*, som alle mere eller mindre havde lært at male påny i Paris, kom også til at øve en væsentlig indflydelse på Eilif Peterssens kunst. Modtagelig for indtryk og samvittighedssår, som han er, vilde han ikke stå tilbage for dem i »sandfærdighed«, og så hændte det, at han,

som var anlagt som den store festlige dekoratør, blev en »sandfærdig« studiemaler som de andre og sled trut med de blå skygger under solskjærmen. Han la for en tid figurmaleriet næsten helt tilside eller malte landskaber med figur i, snarere end figurer med landskab. I Bærum samlede de, en hel koloni af friluftsmalere: WERENSKIOLD, MUNTHE, SKREDSVIG, KITTY KIELLAND, HARRIET BACKER, og her fandt også Eilif Peterssen et frugtbart studiefelt. Snart var han fast bosiddende derude og medlem af den kameratkreds, som før hed »Sandviken« og nu »Lysaker«, og som de oprørske unge og yngste nu ser på med blandede følelser som på »magthaverne« i norsk kunsthiv. Men dengang var »Lysaker« de »unge«!

Fra Fleskumvandet i Bærum er motiv hentet til det dejlige billede af en norsk *sommernat* med alt det kolde grønne og hvide birkestammers sølv, som klinger sammen med himlens violblå i vandspeilet. Dette landskab, som afbildes her, har Eilif Peterssen samtidig benyttet til et betydelig større billede *Nocturne* i Stockholms Nationalmuseum. Den drømmesvangre bløde naturstemning har maleren ligesom villet fortætte i en fin og ung, nøgen kvindeskikkelse, hvis blonde legeme behersker billedets forgrund. Men så vakkert som denne aktfigur er tænkt og nænsomt malt, er den ikke fri for sødhed, og »studien« uden figur er bedre end »billedet«.

Af en række landskaber fra Jæderen, hvor Eilif Peterssen sommer efter sommer har søgt hen og malt, nær KITTY KIELLAND og flere unge, som sluttede sig til dem, er der et lidet billede af en moden aker, som synger sin blege gyldne tone ud af en blågrøn sommerskumring, der er skjønnere end alle de andre billeder. Og den skjære, klingende skjønhed blir her dobbelt sart ved en sortklædt gammel kvindes sammenbøiede og sorgfulde skikkelse, der ligesom i dyb sindbevægelse er sat ind i landskabet. Det samme motiv har kunstneren malt i et andet og større billede med en ung og smuk kvinde som staffagefigur; det har ikke den halve værdi!

Der kunde være mange gode billeder (*Laksefiskere*, som gjorde stor succes på verdensudstillingen i 89, hvor også portrættet af *Mor Utne* fandtes, det bittert karakterfulde portræt af en gammel jente fra Hardanger, *Magnhild*) at nævne fra denne Eilif Peterssens naturalistiske periode; men noget vaklende og ubeslutsomt er der dog over denne tid, som om han følte gamle længsler slide i nye bånd. Det har hændt, at den nyromantiske ballademelankoli har grebet ham ude på Jæderens lyngvidder. Og det har hændt, at længsler mod en storlinjet dekorativ stil har lokket ham, som da han sommeren 95 sad i Normandie og malte den gamle normanniske mur og den grønne voldgrav i eftermiddagsskygge, *Chateau d'Arques*, som Olaf Schou eier. Et atterslag til historiemaleriet i det figurrige billede af *Det norske selskab* hører ikke til Eilif Peterssens bedste frembringelser.

J.EDEREN — NORMANDIE.

Mest ro og dybde er der over hans kunst, når han — som i *Garborg-portrættet* — sidder over for en personlighed, som åbenbart har grebet ham stærkt som individ, og som han måske føler sig i slægt med, og maler mennesket i digteren med de store sorgmodige øine og det såre finstemte sind.



EILIF PETERSSEN

ARNE GARBORG (1894).
Kunstmuseet i Kristiania.



HANS HEYERDAHL

Selvportræt (1890).
Kunstmuseet i Kristiania.

Over kapitlet om de *norske i München* i denne bogs første del står et billede af EILIF PETERSEN og HANS HEYERDAHL fra deres studieår i Tyskland. De to venner sidder fortrolig sammen, den yngre på stolarmen til den ældre og allerede lidt berømte kollega. Begge stirrer tænksomt frem for sig, fortabt hver i sin drøm.

Endskjønt der var fem års aldersforskjel mellem dem og de to blev nokså vidt skilt senere i livet, vil de beholde sin plads nær sammen i kunsthistorien.

To kolorister og skjønhedsdyrkere, to tidlig modne talenter, let påvirkelige og åbne, ikke mindst for gammel kunst, begavede med det lette håndelag og lige ærgjerrige i det tekniske, kom de snart til at stå jevnbyrdige og side om side i München.

Begge havde de medgangs vind i seilene i de grundlæggende år, oplevede udstilling-successer, salg, stipendier, reiser, gjorde grundige galleristudier, nød ældre berømte mesteres venskab og belæring.

Eilif Peterssen kom først til Italien, Heyerdahl først til Paris, men begge opnådde de den efterlængtede reise til kunstens gamle land, og begge fik de indblik i det gjærende liv i kunstens nye hovedstad.

Sluttelig kom de hjem — dygtige til noget af hvert: historiemalere, portrætmalere, landskabsmalere. Ingen af dem kunde rigtig beslutte sig til at opgi det ene for det andet, og ingen af dem blev fanatikere for den nye lære om friluftsmaleriet. Deres udviklingsgang har i grunden artet sig som en svingen frem og tilbage mellem to ungdomsidealer: på den ene side gammelmesterlig tysk skoleteknik og kompositions-kunst — på den anden side fransk impressionisme.

Det skal jo egentlig være en ulykke, dette at være forelsket i to samtidig. Hos Eilif Peterssen tror man da også at spore noget af anstrængelsen ved det; han synes af og til at lide under en urolig samvittighed. Heyerdahl, som forøvrigt har været ganske anderledes ujævn i sin produktion og uafsladelig har eksperimenteret, har åbenbart med den største sindsro hengit sig afvekslende til sine to kjærligheder.

Han har beilet til høire og venstre, malt tysk og malt fransk og malt det, som ingensteds hører hjemme. Han har i sin kunst været omhyggelig som ingen eller samvittighedsløs som få, djærv og udæskende eller behagesyg og sentimental, trivial og paradoksal, men — gud være lovet! — også genial. Så genial, at man skylder ham nogle af de dyrebareste lærreder i norsk malerkunst. Men hvad han end har været, og hvad han end har gjort, altid har han gjort det med en lysende selvtillid, i glædeste naivitet. Han hører til de lykkelige, i hvem instinktet hersker, uantastet af fornuft og samvittighed. Og med al sin påvirkelighed, sin svaghed og sin planløshed er han en ægte og fængslende malerbegavelse, kanske den mest ægtefødte *maler* i hele kuldet af kunstnere, som fremstod i disse for norsk malerkunst så frugtbare år.

HANS OLAF HEYERDAHL er født den 8de juli 1857 i Dalarne — af norske forældre. Hans barndomshjem blev dog Drammen. Hjemmefra var han bestemt til ingeniør, men han slap at bli det og kom ind på MORTEN MÜLLERS malerskole. Han var da meget ung, og selv da han i 1874 fik reise ud for at fortsætte sine studier, havde han bare såvidt fyldt 17 år.

Reisen gik til München, hvor han blev elev af akademiet og fik LOEFFTZ og LINDSCHMIT til lærere. Navnlig den første skylder Heyerdahl meget af, hvad han kan.

Hans glimrende evner blev af denne samvittigsfulde og noble lærer ledet ind i det bedste spor. Gjennem alvorligt studium og ihærdig øvelse nådde han i kort tid frem til at bli en udmærket tegner, navnlig en udmærket portrættegner i HOLBEINS ånd. Hans små blyantstudier fra denne tid er små mønstre på precision og iagttagelse. Han opnåede da også al slags belønninger, som et akademi tildeler sine flinke elever.

Efter vel tre års læretid kunde Heyerdahl i 1878 indsende til verdensudstillingen i Paris et stort billede, som fremstillede *Adam og Eva uddrives af Paradis*. Billedet vakte den største opsigt såvel blandt kunstnere som i publikum, blev prisbelønnet og øieblikkelig solgt (til en græker). Ikke så dårlig succes for en akademieleve! Han forlod da også straks akademiet og ilte til Paris.

Forfatteren kjender billedet bare fra fotografi og en senere gjentagelse; men det gjør indtryk af at være overordentlig malerisk. Navnlig må Eva, efter gjentagelsen at dømme, ha været ypperlig malt, ung og myg og gylden i huden.¹⁾

Billedet er imidlertid mere end en blot og bar aktstudie. Det har sin egen trodsige mening, som er udtrykt i Adam-figuren. Han er en pur ung gut, næsten barnet endnu, med et vakkert mørkt løkkehode. Men blikket, som han sender tilbage mod den ubarmhjærtige himmel, luer af vilje og harm, og hænderne knytter sig i afmægtig trods mod dette »forsyn« som sætter sine egne børn på porten og lukker paradiset for dem. Der er oprørske ungdom i dette værk af en 20-årig!

Samtidig med dette billede (kanske efter den samme kvindelige model som Eva?) malte Heyerdahl den *bodfærdige Magdalena*, som Eilif Peterssen nu eier (afb. side 111). Billedet er som følge af den altfor eksperimentelle malemåde med forskjellige binde-midler nu nærmest en ruin.²⁾ Hele farvefladen er opløst af et net af sprækker, og enkelte partier er grusomt eftermørknet. Tiltrods for denne bedrøvelige forfatning er billedet en stor øienslyst. Der er slet ikke noget originalt i kompositionen, som er traditionel, heller ikke noget eiendommeligt i udtrykket, som er begrædeligt, og hverken den obligate bibelbog eller dødningskallen mangler. Det er ikke det. Men hvad der er, er det hvide kjød i de (altfor) lange arme, brysternes faste knopper i hårflommen, alt dette blonde og rodgule og unge og attråverdige — og så to store blanke oine, som er blå og løftede mod himlen!

Alt her moder man modnet det sansebestikkende og dårende, som er kraften og hemmeligheden i Heyerdahls kunst.

¹⁾ At maleren har været så inddat i sin model, at han endog har malt mærket efter strømpebåndet under Evas knæ, gjør jo ikke figuren mindre fortjenstfuld som aktstudie. Men man tænke sig det opstyr, som dette strømpebånd-mærke på vores alles moders læg vakte her hjemme for 18 år siden, da billedet var udstillet i »Hoppes gård« i »Kirkebakken«, hvor Kunstforeningen holdt til!

²⁾ Heyerdahl har yndet slige forsøg med olje og tempera eller voksfarver om hinanden.



HANS HEYERDAHL

Adam og Eva (1877).
I privateie i udlandet.



HANS HEYERDAHL

Portræt af friherreinde Cederström.
Eies af maleren, baron Cederström, Stockholm.

Fra Münchener-tiden og så tidligt som fra 75 er *portrættet af Eilif Peterssen* (side 150) malt ganske i gammelmesterlig art og under stærke indtryk af LENBACH — mørkt og gyldent, med slugende sorte skygger og det bekjendte skråblik over skulderen; tegningen af oienpartiet, næsevinger og læber er nøieseende fin.

Det intense studium af gamle gallerimestere og deres maleteknik, som Heyerdahl drev i ungdommen, har været bestemmende for hele hans udvikling og mærkes allevegne i hans produktion. Da han efter sin succes på verdensudstillingen begav sig til Paris, for at fortsætte studierne der, var det så langt fra, han derfor kjølnedes i sin kjærlighed til de gamle mestere, at han tvertimod tilbragte størstedelen af sin tid i Louvre, hvor han malte kopier efter flere af dem. Kunstmuseet i Kristiania eier nu kopier fra hans hånd af det s. k. BELLINI's dobbeltportræt, af RAFFAEL's Baldassare

Castiglione, af et kvindeportræt af REMBRANDT og af RIBERA'S store farvekraftige billede af *gravlægningsen*. Kopierne kan tildels måle sig med de bekendte Lenbachske i München.

Forovrigt arbeided Heyerdahl i den tid, han opholdt sig i Paris, fra 78 til 82, først som BONNAT'S elev og senere på egen hånd. Han malte portrætter, genre, noget og landskab om hinanden. Fra 1879 er det strenge og fine enface-billede af *Laura Gundersen* (afb. side 149), malt med utrættelig modelerkunst i HOLBEIN'S ånd, samt portrættet af *Johan Svendsen*. Fra Parisertiden eller kort efter er også det raffinerede portræt af *friherreinde Cederstrøm*, en dame i sort med skjær hvid hud og fascinerende blik fra et par absintgrønne oine. Men Heyerdahls største og betydeligste arbeide fra disse år er det store figurbillede, som han væsentlig udforte under et ophold i hjemmet og udstille på Salonen 1882 under titlen *Det døende barn*.

Billedet maler en erindring fra barndommen om en morgen i sygeværelset efter en vågenat. I skjæret fra natlampen henne i baggrunden ses faren eller doktoren boie sig spændt over vuggen, lyttende efter det svage åndedræt. Men længst fremme i dagskjæret fra vinduet står den fortvivlede mor, hændervridende i stille bøn til himlen. Det kolde dagskjær falder forklarende over hendes ansigt og den halv påklædte skikkelse, det opløste hår og de nøgne arme. Fortællingen er simpel og ægte og billedet meget malerisk.

Med dette arbeide var Heyerdahls lykke gjort. Billedet blev kjøbt af den franske stat, og blandt ophavsmændene til de næsten 7000 udstille kunstværker blev dette billedes maler udset som mest værdig til den *Grand prix de Florence*, som tidskriftet *l'Art* havde udsat.

Heyerdahls italienske studieophold varte fra 1882—84. I Firenze, hvor han bodde, studerte han de gamle mestere og deres teknik og fortsatte selv med iver sine tekniske eksperimenter, for en del tilskyndet af BÖCKLIN, i hvis selskab han oftere færdedes.

Overhodet fik bekjendskabet med Böcklin indgribende betydning for hans kunst. Allerede for havde han udstillet på salonen en *nymfe som snakker med en trost*, men det er først efter bekjendtskabet med Böcklin, at nymfer og fauner og havfruer begynder at forekomme oftere i hans kunst, samtidig med at hans farve blir klarere og stærkere. Og da Heyerdahl i 90 årene bryder ud af naturalismen og optar fantastiske og mytologiske emner, er det åbenbart et atterslag til tankegange, som Böcklins eksempel og samværet med Böcklin havde næret hos ham.

Til Salonen og de hjemlige udstillinger sender Heyerdahl jevnlig billeder, mest nøgent, som *Sovende nymfe og satyr* (Salon 1883), *Badende gut* (Salon 1884), *Ung pige* (Salon 1885) eller *Neapolitansk fiskergut* (1884, nu i Fürstenbergs samling i Göteborg). Men i 85 sender han også et *Norsk landskab* til salonen.



HANS HEYERDAHL

TO SØSTRE (1887).
Kunstmuseet i Kristiania.

I dette år var han nemlig vendt hjem til Norge for alvor, og hans produktion skyder fra nu af ordenlig fart. På høstudstillingerne i 86, 87 og 88 møder han med henholdsvis 12, 9 og 11 billeder, foruden tegninger, og hans produktion er ikke i aftagende i de nærmest følgende år. Om vinteren maler han portrætter i Kristiania, om sommeren noget eller studiehoder, landskab eller mariner i Åsgårdstrand. Badelivet og den frodige natur med de skønne birkekroner er her rigtig efter hans sind.

Fra disse lykkelige år af hans produktion skriver sig først og fremst en række gode portrætter og studiehoder: — *fru Bonnevie* (tidligt, fra münchenertiden), *Johan Sverdrup*, *Jacob Sverdrup* (1888), *Ernst Sars*, *Sivert Nielsen* (1892), det henrivende dobbeltportræt, som under titlen *To Søstre* er indlemmet i Kunstmuseet, samt flere andre studiehoder efter de samme to eller andre småpiger fra Åsgårdstrand.

Fra midten af ottiårene er også hans bedste studier efter noget. I 1886 udstiller han *Badested*, i 1887 det figurrigere *Badende gutter* (begge købt og udloddet af Kr.ania

Kunstforening) og lidt senere malte han efter en kjendt Kristiania-model den deilige *aktstudie*, som nu er i Olaf Schous eie.

Der er over disse billeder af nøgne gutter og piger, ofte set i sollys mod en baggrund af salt blå sjø, en gylden ambratone og en vellystig sødme i formen, som kunde friste til at kalde Heyerdahl for »*Nordens Renoir*«. I det hele er der ved Heyerdahls talent ofte noget som bringer i erindring denne store franske maler, af hvem han turde være let påvirket, — noget som taler stærkt til sanserne, noget blødt og kvindeligt, på en gang friskt og sødmefyldt.

Selv hans landskaber kan gi dette sensuelle indtryk af myg og lubben yppighed. Der var på kunstudstillingen i 1893 et landskab af Heyerdahl, som hed *Høst*. Det fremstillede en norsk bondegård med røde låvebygninger og i forgrunden en dam, hvor ænderne grasserte. Men som dette røde lued i solen, som vandet var tindrende blå, som terraintet var bredt og saftig henstrøget og bjærkene stod bløde og løvrige mod en blød og fugtig luft, gav billedet en høststemning så fyldig og moden, som den overhodet kan fornemmes her oppe i Norden. Alene en sanselig og ødsel kolorist — en kunstner af Renoirs type — kunde ha malt den.

Og i andre billeder fra det lune Åsgårdstrand har Heyerdahl malt sommeren med bugnende bjærkeløv, som strækker sig op i den blå luft eller luder over sollunkne bølger. (Et af hans *høisommer*-billeder hænger i Stockholms Nationalmuseum).

Men desværre har ikke altid Heyerdahls kunst været inspireret og nærret af natur som i disse arbejder. Han har en let hånd og vistnok også et let sind. Han har også malt løse ting, flygtige landskabstenninger, sødladne studiehoder, som hører hjemme i julehæfterne, og trivielle figurbilleder, der som det store *En tilståelse* betænkelig nærmer sig familiejournal-genren. Og fornemmelig har han overfor portrætbestillinger, som ikke har interesseret ham tilstrækkelig, faldt i den fristelse at drive overfladisk smiger med sin altid smidige pensel.

Derimod ligger der sikkert et alvorligt arbejde og overhodet en kraftanstrængelse til grund for hans forskjellige forsøg i den komponerende fantasikunst, som han i nittiårene gjenoptog med mythologiske emner.

Charons bådfærd, Helheimr, Brynhilde, Odin og Volven eller *Thor og Midgardsormen* — heder en række store og små tillob til at skabe det, som Heyerdahl selv med noget uklare begreber har bebudet som den ene fornødne »*pangermanske*« kunst.

Modsigelseslysten og paradoksal, som Heyerdahl er, har han ofte stillet sig i en lidt irriterende opposition til den kameratflok, som ellers holdt så godt sammen om naturalismen. Da han nu selv i modvilje mod hverdagsrealismen vilde lave programkunst og styred ind i Böcklinske farvande, fik han ingen tilslutning blandt kollegerne og mødte ingen forståelse hos det til naturalisme nu opovede publikum.



HANS HEYERDAHL.

Nogen pige (1887).
Eics af Olaf Schou, Sinsen.



HEYERDAHL.

HOST (1893).

Hvad Heyerdahl ialfald fragmentarisk kan præstere af udmærket malerkunst også på fantasi-området, viser f. eks. det koloristisk skønne og mystiske *Medusa-hode*, som i advokat Nørregårds hus hænger mellem lutter *Munch'er* uden at tabe sig. Fra de mystikdyrkende nitti-år skriver sig også et portræt af *Henrik Ibsen* i lampelys, et billede, hvori der vel er tilløb til en fængslende skildring af nattedigteren, som skrev *Rosmersholm*, men som dog er for blødt og for svagt i sin karakteristik til helt at tilfredsstille.

Vil man derimod se Hans Heyerdahls rige talent i fuld og behersket udfoldelse, bør man ikke undlade i Trondhjems galleri at se det store billede (indkj. 1892), som fremstiller *Arbejderens død*. Kompositionen er simpel og gribende, og de mørke og brudte farvetoner er stemt sammen med ypperlig kunst. Som lyset siver sparsomt ind i dette fattigmandshjem gennem en grøn klud af et trægardin, siver hen over ligets ansigt, hen over det røde skjæg, det grove lintøi og konens trøje, der hun i gråd ligger sam-

mensunket over liget, mens sønnen står ved siden af med tåreblanke øine — er det et stykke forsterangs malerkunst.

Når man står overfor dette billede, vel det mesterligste, som dette galleri eier, kan man ikke værge sig for triste overveielser over malerkunstens lod i vort land.

Sikkerlig har ydre forhold bidraget meget til at gjøre Heyerdahls produktion så ujevn, som den blev, og omsider drev utilfredshed og skuffelse også ham af lande. I de seneste år har Heyerdahl levet udenlands, fornemmelig i Paris, og i denne tid har forfatteren ikke havt anledning til at følge hans virksomhed.

Men det gode og ypperlige, som hans skjønhedsdyrkende og forfinede malerøie har skjænket os, vil i og for sig være tilstrækkelig til længe at bevare ham den ærefulde plads i vor kunsthistorie, som tilkommer ham.

Til Heyerdahls kunsthistoriske fortjenester er også at regne den, at han har git et geni som EDV. MUNCH frugtbare impulser.



HEYERDAHL

ARBEIDERENS DØD (1891).
Trondhjems galleri.



ERIK WERENSKIÖLD

Selvporträt, blyanttegning (1897).



WERENSKIOLD: Askeladden som fik prinsessen til at logste sig (1878).

ERIK WERENSKIOLD blev født 11te februar 1855 på Kongsvinger. Faren var kaptein på fæstningen og født år 1800. Han hørte til en gammel slægt af officerer og godseiere og var selv ivrig jæger og landmand. Han skildres som en viljestærk og exakt anlagt natur, matematisk begavet, sværmed for ROUSSEAU og var opfyldt af revolutionstidens demokratiske ideer. Erik Werenskiolds mor var en nordlandsk drømmer, fin og var og længtende.

Det er ikke svært i Werenskiolds kunstner temperament at gjenkende de to modsatte elementer, som hans begavelse er sprunget af. Han er en blanding af en logiker og en lyriker.

Da han ialfald utvilsomt havde farskægtens klare hode, blev han sat til studierne, og det var først efter vel bestået anden-examen, at han beredte sig til at bli maler.



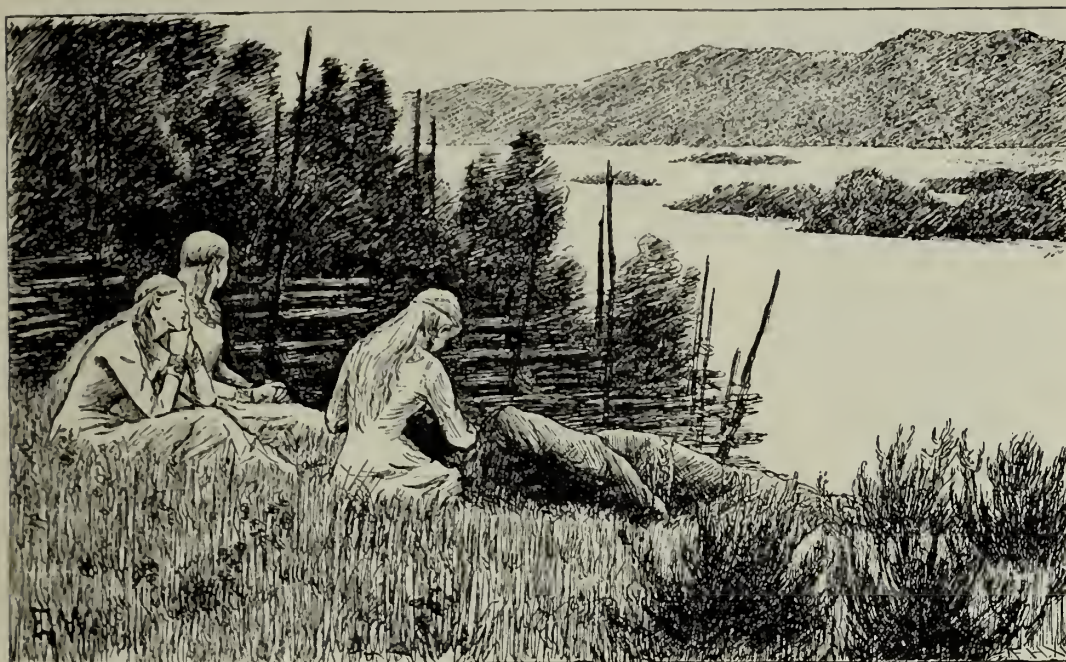
WERENSKIOLD, Studie (1877).
Malt i Lindenschmits skole.

Han havde da tegnet en del på egen hånd hjemme på Kongsvinger — allerede her begyndte *eventyrtegningerne* at dæmre for ham — og sent på året 1875 kom han til München. (Se også afsnittet om de norske i München, I, s. 307 ff.) På akademiet begyndte han at tegne hos LÖFFTZ og senere at male under LINDENSCHMIT. Af disse to lærere har vistnok Löfftz betydet mest for ham, og Werenskiold indrømmer at skyldte ham det bedste fra sin læretid i München. Men allerede dengang reiste Erik Werenskiolds uafhængige og oppositionelle natur sig mod det hele akademivæsen med dets billedkopiering og kunstige arbejdsmåde. Alt i München følte han sig som *naturalist*. Og allerede her tog han sigte på det *nationale*.

Det første billede, Werenskiold sendte hjem, fremstiller barn — *legende barn, som kaster æbler på hinanden*. Han er altid blit ved

med det, at male barn; det ligger særlig godt for den myke, ømme evnen i hans natur. Men det første større billede, han sendte hjem, det, hvormed hans talent vakte virkelig og varig opmærksomhed, har også et genremotiv og fremstiller bønder — *Et møde* (1880). Billedet forefalder nu for moderne øine nokså »tysk« både i farve og i fortælling; men det er allerede bestemt realistisk i sin karakteristik og betegner et resolut skridt videre fra TIDEMANDS og selv SUNDT-HANSENS bondeskildring. Det fåmælte kurmageri, det træge bondeskjæmt mellem den unge smekre sláttekaren og jenterne, som mødes på marken, røber allerede det nuancefine og sikre blik for bønders vis og væsen. Men billedet har fåt et stænk af münchenerskolens genre-parfume.

Imidlertid havde Werenskiold allerede dengang tegnet sine første *eventyrtegninger* (1878—1880). Gjennem dem havde han bevist både sit talents oprindelighed og en forbausende modenhed.



WERENSKIOLD

»Der vilde prinsesserne sidde og hvile.»
Tegning til *Soria Moria slot*.

Der er få ting i norsk kunst, som man sådan uden videre kan være enig om, at de er *klassiske*. Werenskiolds eventyrtegninger horer til disse få ting. Og det er let nok at forklare, hvorfor de er det. Fordi formen er jevngod med indholdet og indholdet så væsentligt og værdifuldt. Som ASBJØRNSENS og MOES gjenfortælling af folkeeventyrene er blit den første litterære folkelivskildring, som har en tilforladelig og sand norsk tone, så er Werenskiolds illustrationer til dem blit den første tilforladelige afbildning af norsk folkeliv.

Man blader gennem samlingen *Norske Folke- og Huldreeventyr* fra 1879, som TIDEMAND og GUDE, SCHNEIDER, ARBO, LERCHE samt OTTO SINDING og EILIF PETERSEN har været med at illustrere sammen med WERENSKIOLD. Man finder Tidemand svag og famlende, Lerche düsseldorfergemytlig, Eilif Peterssens bønder virker fremmede, bayerske, selv i dragt, Sinding — med al sin elskværdige og opfindsomme fortællekunst — slingrer mellem engelske og tyske forbilleder (*Makreldorg, Østenfor sol og vestenfor måne*). Alene i et par ting af Schneider og hos Gude finder man tillob til noget *norsk*. Som i GODES fine lyriske vignet *Tiurlegen* (afb. I, side 162) og i en anden vignet, til *Signekjærringen*, som let og næsten flygtig gir en vårdags stemning med snesmeltning og takdryp og solvarm hyttevæg.

Men først i Werenskiolds tegninger kjender man den norske karakter helt; som faste stærke pulsslag banker den i dem. Straks i det første billede med de to smågutter i mørkningen på Hedalsheien er der en afgjort norsk klang. Og i det andet billede med Hedalstroidene, som brakende baner sig vei i mørket gennem tykkeste Bjølstadskogen, er den groteske norske eventyrmystik alt udløst i skikkelse. Lad være, at KITTELSEN står i en særlig intim pagt med troldpakket i dette land, men Werenskiold var dog den første, som syntes os det norske døletrold.¹⁾

Og høiere og høiere når han i kunst, jo længere han stiger ned mod dalen, jo simplere og hverdagsligere motivet er. I *Presten og klokkeren* og i *Askeladden, som fik prinsessen til at logste sig*, når Werenskiold det fuldkomne i karakteristik både af folkeslag og situation og typer. Der er en af disse tegninger — der hvor Askeladden står lang og slampet i fjøsdøren og flirer til den befippede kongsdatter — som er simpelthen en af de største bedrifter i norsk kunst og turde bli stående selv i det strengeste udvalg af det 19de århundredes tegnekunst. Det er norsk kurtise det! Og ungdom! Og geni i hver en streg!²⁾

Det, som var Werenskiolds lykkelige greb ved illustreringen af folkeeventyrene, var, at han prøvede at se eventyrets skikkelser med *bondens* øine. Med hans mål for stort og småt, for gildt og snurrigt, med hans friske lune og jevne dømmekraft.

Derfor er eventyrets konge blit til kaksen i slåbrok og tøfler, med langpibe i munden og kronen på snur. Prinsesserne er blit til smekre, opløbne proprietærdøtre i hvide musselinskjoler med korte pufærmer. Kongsgården er blit en svær gammel Østlandsgård med matklokkeårn, svalegange og digre uthus (Bjølstadgården er prototypen).

Og Askeladden, den norske bondefantasi Aladdin, han er bygdefanten, som er udenfor folkeskikken, som slænger gårdimellem efter sit eget hode, snål og lur, som ingen blir klok på og alle kniser af, indtil han en vakker dag slænger ind på lykkeveien og finder alle døre på vid væg — også hjertedøren til kongsdatteren, som fører til bryllupseng og det halve kongerige!

Med mesterlig takt er i disse tegninger folkelivskildringen rykket ind i en vag, ikke meget fjærn fortid, som gir spillerum for det, som rart og utroligt er i eventyret. Virkelighed og fantasi vipper og balancerer på den gratiøseste måde.

¹⁾ Flere af tegningerne til de senere samlinger *Eventyr for børn* (1883, 1884, 1887) er også tegnet i Münchenertiden, men de teknisk ypperste er som regel senere. Således er tegningerne til *Herremandsbruden* fra 82, mens billederne til *De tre kongsdøtre i berget det blå* er så sene som fra 87. — Det bør huskes, at det var de danskes ypperste kritiker KARL MADSEN, som i 88 i *Kunstbladet* var den første til at udtale de stærke beundringens ord, som eventyrtegningerne fortjener — »at Werenskiolds tegninger endnu er den norske kunsts smukkeste og største mindesmærke«.

²⁾ For Askeladdens type, sammenlign forøvrigt den af Werenskiold omtegnede slutvignet til *Gjæte kongens harer* af Aug. Schneider.



ERIK WERENSKIOLD

•Så tigged og overhængte de vagten, alle tre.
Eventyrtegning til »De tre kongsdotre i berget det blå« 1897).

TEGNESTIL.

Og omkring folkelivskildringen har tegneren — også i dette en tro efterfølger af ASBJØRNSEN — lagt en ramme af natur. Norsk Østlands-natur, yndefuld og duftende, nyt set — skog og hei, vand og myr, tun og utmark, men også dyr i skogen og dyr på gården — den sommerdag og den vinterkvæld, som eventyrene har hentet sin poesi fra, sit lyse lune og sin troldske uhygge.

Werenskiold har som tegner en personlig stil, og den fandt han næsten straks. Selv mener han, at REMBRANDT kan ha havt betydning for udformningen af hans pen-teknik. »Men før jeg omtrent kjendte nogen eller noget af kunst, opmuntrede MIDDELTHUN mig til at bruge pen, og LINDENSCHMIT fortsatte; — begge sværmede mærkelig nok for pennetegninger.« Hans tegnestil er malerisk. Midlet er den spidse skrafferende pen, hvis fine strøg i nogen afstand flyder sammen til en sammenhængende tone, en tone af en egen klarhed og luftighed. Hans manér er en striregn af streger. Med dem søger han at omsætte farvernes toneværd (*valor*) i sort og hvidt. Og med dette maleriske mål for øie undertrykker han omridslinjen, svøber figur og landskab i en synlig atmosfære og smyger luft om hver fast gjenstand. Det er friluftsmaleriets princip, som dæmrer i denne valørsøgende tegnemåde. En anelse om impressionismen bævrer i luften.

På en fuldkommen ideal måde har den danske xylograf F. HENDRIKSEN gjengit tegningernes karakter og tone i sine mesterlige træsnit til de GYLDENDALSKE udgaver af eventyrene.





WERENSKIOLD

På gamle tomter (1882).
Grosserer Ole Johannessen, Bergen.

Som maler udvikler Werenskiold skridtvis friluftsynet.

Hjemme på hans væg hænger *portrættet af faren*, som han i 1877 under et sommerbesøg på Kongsvinger malte i løbet af 3 timer og fuldførte det følgende år i München. Det er utvilsomt et meget lignende og karakterfuldt portræt af den gamle militær. Men det er malt ganske i læreren LINDENSCHMITS manér med kraftige pastose strøg i en sauce af sort og brunt, rødligt i karnationen og med drøje ugjennemsigtige skygger à la RIBERA og COURBET. En lignende teknik i studiehodet på side 202.

Men samtidig stræbte han efter en anden klarere tone i forsøg som et lidet grønt *landskab* fra Passing ved München (1879) eller som den lille skumringstemning med hvide borde og koldt grønt løv, under titlen *Englischer Garten* (1879) — forøvrig malt ud af hodet, som det meste fra denne tid.

Karakteristisk er det for den trang til større friskhed og sandhed i farven, som dengang lå i luften, at da Werenskiold i sit atelier malte sit billede af *Den forlorne søn* døsende på en bænk i en af Münchens parker — så endte det med, at han flyttede sin model ud af atelieret, ud på et tag, som strakte sig foran vinduet, ud under åben himmel.

Og da Werenskiold i 1881 tog frem igjen sin komposition *Et møde*, som han i 1880 havde malt ud af hodet, var det for at male billedet ude og med model. Men dengang havde han også set de franske malere på Münchener-udstillingen i 1879.

Om denne epokeygjørende udstilling og om gjæringstiden i München før gjenembruddet til naturalisme og friluftsmaleri er der udførlig talt i denne bogs første del, det sidste afsnit.¹⁾

»I München befandt jeg mig i permanent opposition til hele kunstretningen«, har Werenskiold senere skrevet. Måske er han tilboielig til at se noget for mørkt på sin læretid i München. Men man kan forstå, at for hans exakte, endeframme natur måtte münchenretningen være usympathisk; den var for meget theater og for usolid i det tekniske. Den tilsyneladende grundighed i detaljuddførelsen dækket som oftest over mangel på fast konstruktion i tegningen.²⁾ Selv en utålelig akademiker som BOUGUEREAU kunde på udstillingen i 79 triumfere over tyskerne med sin overlegenhed som tegner. Münchenerne kunde nok tegne et oie vakkert og sjælfuldt, men vanskelig en menneskekrop, som hang ordentlig sammen. Og endnu dårligere bevendt var det i München med studiet af de sande farvevalører. Her arbeided man i en »smuk« (d. e. brun) tone, ikke naivt efter virkeligheden; man savned det åbne oie for det indbyrdes forhold mellem farvellækkerne, set gennem luftens medium. Alt dette gik med fuld klarhed op for Werenskiold, da han så den franske kunst på udstillingen i 79. Han malte færdig, hvad han holdt på med, pakket sin kuffert og forlod München og

¹⁾ Studien til *Et møde* eies af grosserer Fabritius, det første billede (fra 1880) af gros. Chr. Langaard, det andet (1881) af gros. Andresen, alle i Krania. *Den forlorne søn* og *Englischer Garten* blev indkjøbt 1879 til Krania Kunstforenings udlodning for henholdsvis 360 og 130 kr. og eies nu, det første af generalinde Nyquist, det andet af ritmester Thy. Meyer; *landskabet fra Pasing* eies af prof. Leegaard. Også et landskab hos Bernt Grønvold, Berlin, samt et billede med to hvide havestole *På gamle tomter* 1881, indkj. af Bergens Kunstforening for 700 kr., nu hos gros. Ole Johannessen, Bergen, tilhører denne tid. — Til Krania Kunstforening har Werenskiold solgt forholdsvis få billeder; foruden de nævnte i 79 solgte han i 81 en *Genre* (Kr. 240), som blev vundet af konsul Gerner, Moss, og i 82 en anden *Genre* (290) som tilfaldt ingeniør F. L. Vibe. I 86 blev *En Telemarksjente* (1000) vundet af kammerherre H. P. Thorne, Stockh., mens *Stabbur* (300) gik til Bergen (Fru Bolette Olsen). I 87 tilfaldt *Blåveis* (450) dampskibsexpeditør Holger Fischer.

²⁾ Werenskiold har fortalt mig, at det første spørgsmål, han fik på skoleateliererne i Paris, var dette: »Har De målt?« Men i München, hvor man evig og altid drev på med at tegne studiehoder og bare en sjelden gang tegnede akt, der havde man jo ikke lært at »måle« eller propotionere ordentlig en naken mand. LENBACH's studiehodekunst, som hyller »hele resten« i et mystisk mørke, der dækker over alle skrøbeligheder, er typisk münchen. Viel Geist, wenig Körper!

den tyske kunst for ikke mere at vende tilbage. Han havde fattet sin beslutning om at »bestå ildprøven« eller begynde forfra i Paris.

Det var i januar 1881, at han kom til Paris. Af norske malere, som var kommet før ham, fandt han her HEYERDAHL, som endnu nød sin berømmelse efter *Adam og Eva*, SKREDSVIG, som netop det året havde sin succes med *Ferme à Venois* — til ham sluttede Werenskiold sig nærmest i omgang — UCHERMANN, HARRIET BACKER og KITTY KIELLAND; senere kom ULFSTEN og KROHG. Desuden fandt han her samlet næsten alle de svenske *opponenterna* og flere danske malere, blandt dem JOACHIM SKOVGAARD som han blev nær kjendt med, og KRØYER, som han bare traf flygtig. EDELVELDT var der også; han grundla netop i de år sit europæiske ry med *Begravelse i Finland*, *Gudstjeneste på stranden* og sine portrætter. Krøyers stærkt realistiske *Italienske hatte-magere* var et af de mest opsigtvækkende værker på den første salon, Werenskiold så, den i 1881. Salonen var forresten dette år ganske særlig rig på gode arbejder, fremfor alt af MANET og PUVIS DE CHAVANNES. Forøvrigt var det i fransk malerkunst BASTIEN LEPAGE's glanstid; ved siden af ham var det VOLLON, BONNAT, LAURENS, HENNER, CAROLUS DURAN og den unge ROLL, som i disse år satte sit præg på udstillingerne; dog også udlændinger som ISRAELS, LIEBERMANN, SARGENT og BOLDINI foruden skandinaverne. Men mindst lige meget følte Werenskiold sig tiltalt af *impressionisterne*, som han så hos kunsthandlerne på boulevarden, af MANET, MONET, RENOIR, CEZANNE og PISSARRO, og »jeg angrer på, at jeg ikke søgte nærmere forbindelse med dem og senere med VAN GOGH, hvis bror jeg kjendte,« skriver Werenskiold i et privatbrev.

Men også udenfor malerkredsen tog Werenskiold stærke indtryk under de 2 vintre, han 1881—83 tilbragte i Paris og under et nyt besøg våren 85. Ved juletider 82 kom JONAS LIE og blev hjærtelig modtat af BJØRNSON, som dengang bodde i Paris. Det var en frugtbar tid, begge digtere havde just i de år »dampen oppe«. Jonas Lie skrev på *Familien på Gilje* (1883) og Bjørnson på *Det flager* (1884). Særlig forholdet til Jonas Lie blev for Werenskiold varigt og inderligt; han kjendte ham forresten alt fra barndommen på Kongsvinger.

I Paris arbeided Werenskiold på egen hånd uden lærer. Først langt senere under en vinters ophold 88—89 gav han sig som moden mand ind på BONNAT's atelier og blev elev igjen; — han følte behov af at styrke sin kunst teknisk og skammed sig ikke for at vedgå det. Under dette første pariserophold arbeided han derimod i eget atelier og brugte forøvrigt sine øine på udstillingerne. Men opholdet var langt nok til at frigjøre, hvad der allerede gjærede hos ham i münchenertiden, og han udvikled sig snart til en fuldblods naturalist og friluftsmaler, for en tid endogså med impressionistiske tilbøieligheder.

Om somrene reiste han hjem til Norge. I 1881 lå han i Frøvik nær Kragerø og



WERENSKIOLD

Ved færgestedet (1882).
Eies af Bjørnstjerne Bjørnson.

malte sit første grønne *landskab* med røde hus, som forarged bare ved at være grønt, året efter slog han sig atter ned på Kragerø-kanten, på Tåtø, og malte med fuldstændig friluftstone et landskab med figurer, *Gjætere*, som var udstillet på den første høstudstilling og derefter på salonen 83.¹⁾

I slutningen af 1883 kom Werenskiold til Norge for at bo hjemme. Han, som i 76 havde skrevet hjem fra München: »Hvis det er mig muligt, vil jeg med undtagelse af enkelte svipture hjem, blive udenlands hele mit liv, da jeg ellers ikke tror at kunne drive det til noget« — han blir fra nu af på norsk jord en af de ivrigste talsmænd for en *national* hjemmefæstet kunst. For Werenskiolds tanke stod det nemlig nu klart, at naturalismen alene kunde nationalisere den norske kunst, som så længe havde fristet emigrantkâr, gjøre den hjemmekjendt og hjemmekjær. I erkjen-

¹⁾ Fra Frøvik tilhører konsul Ronneberg, Alesund; *Gjætere* kjøbtes af agent Sundt, Paris, nu i Firenze.

delsen heraf tar Werenskiold op tråden fra J. C. DAHLS propaganda. Som en varm beundrer af begges kunst vakkert har udtrykt det: »Der er hos Werenskiold noget af den seige kraft og stærke oprindelighed som hos Dahl, og det norske folkeeventyrs ånd indvied ham tidlig til at bli vor billedkunsts nationale samvittighed.«¹⁾

Da Werenskiold kom hjem fra Paris, med planen fuldt færdig for, hvordan der skulde kæmpes og arbeides for en national kunst, var THAULOW og KRONG alt på pladsen og kampen med Kunstforeningen begyndt. Men først nu slog striden mellem kunstnerne og publikum, eller rettere dettes formyndere, ud i lys lue. Werenskiold nøled ikke med at kaste sig ud i kampen og med den forening af hensynsløs hengivelse og sikker beregning, som har gjort ham stærk i det offentlige liv. Når Werenskiold gik i ilden for kunstnernes sag, var det med en skråsikkerhed og en uræd ligefremhed, som virked imponerende på modstanderne og i høi grad styrkende på meningsfællerne. Ungdommen og de yngste tog han helt med sin stærke tro.

I det hele er det ikke tvilsomt, at hovedparten af æren for kunstnernes kamp og for den forholdsvis snare seir tilkommer Werenskiold. Han havde en førers væsentlige egenskaber: mod, klarhed, fasthed og en udpræget sans for organisation. Der var i kredsen mere vidtgående naturalister end Werenskiold, både i teori og i sin kunst var KRONG mere udpræget. Men Werenskiold var alligevel den, som klarest og mest logisk formulerede naturalismens program. I øieblikket og for publikum kunde det ofte se ud som, om andre var mere ledere af bevægelsen end han. FRITS THAULOW's brede dekorative figur var den mest iøjnefaldende i denne kunstnerflok, CHRISTIAN KRONG's paradoxale intelligens og radikale optræden blænded og ægged stærkere de mange unge, som slutted sig om dem, samtidig som han mere end nogen udæsked publikum til modstand. Men det har dog i længden vist sig, at Werenskiold var den egentlige, konsekvent handlende og udholdende fører i bevægelsen, manden med den dybe overbevisning og den stærke vilje til magt.

¹⁾ AUBERT *Det nye Norges malerkunst*, 1904 s. 44. Dr. Aubert har også skrevet om Werenskiold i tidsskriftet *Kunst und Künstler*, III, s. 357.



WERENSKIOLD

TELEMARKJENTER (1883)
Kunstmuseet i Kristiania.

Først mellem norske bønder, under tre påhinanden følgende sommerbesøg på Gvarv i Telemarken (1883—85) fandt Werenskiold helt sig selv som maler. Her fuldførte han — nu herre over den franske teknik — så modne og værdifulde arbejder som *Telemarkjenter* (1883) og *Bondebegravelse* (1885). Med dem og med eventyrtegningerne har Werenskiold som folkelivskildrer tat op tråden fra romantikens tidsalder, men i moderne og realistisk ånd. Ånden er nærmere SUNDT HANSENS end TIDEMANDS, men i virkeligheden fjernt fra dem begge. Karakteristisk for Werenskiold som folkelivsmaler og som kunstner i det hele er, at han hverken er »figurmaler« eller »landskabsmaler«, men gjerne ser menneskene i deres naturmilieu. Ikke *på baggrund af*, men *i* landskabet som i lige høj grad er billedets motiv som figurerne selv, maler han dem. Denne sammensmeltning af landskab og figurbillede, som først egentlig MILLET har fuldbyrdet i europæisk kunst, er i det hele hyppig i den naturalistiske periode. Den måtte særlig passe for en kunst som den norske, hvor landskabskildringen indtil da altid havde været i afgjort overvægt, og hvor figurmaleriet vel kunde trænge støtte.

Gjætere og *Telemarkjenter* er de første billeder i norsk kunst, som er helt og bevidst *plein-air*-maleri, set under fri himmel, med alle ting ligesom sænket ned i atmosfæren som i et synligt fluidum. I *Telemarkjenter* er den sommergrønne dal svøbt som i

et blegt tylslør af duskregn. Alle lokalfarver er indspundet i den melket blålige lufttone på en gråveirs formiddag og får gennem den sine valører. Jenterne, som i søndagspus og søndagslune står og hænger over skigaren med skjæmtsomt småprat, er ikke bare fortryllende grebet i øieblikket, men også mesterlig stemt ind i landskabets tone — som aldrig før figurer i norsk kunst. Alt ener sig om at gi den ledige, lyse søndagsidyl. Billedet er dertil malt med en sjelden omhu og delikatesse.

Tre somre igjennem (1883—85) malte Werenskiold på det andet større billede *Bondebegravelsen*. Det er het sommerdag ved middagstid. Over den åbne dal dirrer luften af tørke, en blåviolet varmetåke ligger over åsryggene på den anden side. Længst fremme i den smuldrende lerjord er en grav netop kastet til. Bønderne, som har båret kisten, står i skjortærmer og griner mod solen, mens den unge skoleholder læser af salmebogen. I en slig afsides dal er det langt til prest, og skolelæreren må foreløbig læse gudsordet over graven, til presten engang kommer til anexet. En kone i gråt sjal står der også, og den gamle graver, endnu med spaden mellem hænderne. Ingen gråter, intet ansigt røber ligefrem sorg. Tvære og stø, fåmælte og senvendte er disse norske bønder, ingen sindsbevægelse er istand til at bryde deres ydre ro.

Det er, som om Werenskiold i dette folkelivsbillede havde koncentreret al sin evne om at skabe et værk i den mest inderlige — og yderlige — modsætning til ADOLF TIDEMANDS følsomt idylliske eller dramatisk oprørte bondelivskildring. Med flid er begravelsen gjort så hverdagslig som mulig. Ingen prest, ingen klokke, ingen sorte frakker, ingen hulkende efterladte, ingen faderløse små. Bare disse stærke rolige mænd, som står der og sveder efter anstrængelsen og griner mod solen. Og bag dem den åbne smilende dal, denne himmel uden en sky og denne frodige natur, som er endnu mere brutalt udeltagende i, hvad her foregår, end menneskene.

Dengang, da *Bondebegravelsen* fremkom, vakte billedet meget forskjellige følelser. Men selv modstanderne af dets kolde realisme måtte erkjende, at ingen havde før git norske bønder med så kvas og rammende karakteristik, ingen havde heller med større troskab afbildet en norsk dal i sommerskrud. Men hvad, som vakte mest forundring og de unges begeistring, var dette maleri i bare lyse toner, som opnådde en så kraftig solvirkning uden spor af sorte eller brune skygger. Dengang var *Bondebegravelsen* for os alle det rene »hul i væggen«. Med årene er billedet blegnet, farverne har ligefrem tabt sig, men selv om de havde holdt sig bedre, vilde ikke nu lysvirkningen forekomme så blændende længer. Penselføringen er snarere ængstelig end bred, og vi har senere set nok af naturalisme, som med hensyn på illusionsvirkning overtrumfer denne. Men det, som tiden ikke har kunnet afsvække, er tegningens indtrængende karakteristik og skildringens sandhed. *Bondebegravelsen* er blit stående i vor kunst som et af de mesterværker, som sætter skille.



ERIK WERENSKIÖLD

BONDEBEGRAVELSE (1885)
Kunstmuseet i Kristiania.

WERENSKIOLD, vignet til *Familien på Gilje*.

Landskab for landskabets egen skyld og uden figurer har Werenskiold også malt. Ja, det var netop som landskabsmaler, han vakte forargelse hos 80-årenes kunstnerisk uerfarne og fordomsfulde publikum. Optat som han var af valørproblemet i sin kunst, kunde det nemlig hænde, at Werenskiold søgte sig ud motiver med bare grønne bakker og da skar motivet til *uden himmel* for ikke at døve den fine nuancering af det grønne med luftens lys. Et sådant motivvalg blev opfattet som et umiskjendeligt tegn på excentricitet og personlig vrangvilje overfor publikums smag.

Kanske er den lille pennetegenede frise til et af Asbjørnsens eventyr med bondegården på bakken mod kveldshimlen Werenskiolds skønneste landskab (side 93). Der er en luft, sval og ren og stille, over de sovende røde hus og en hjemlig fred fylder hele sindet. Her er stemningen stærk gennem det blotte landskabsmotiv. Men mest holder han af at se liv i naturen. Foregår der ikke som i *Bondebegravelsen* en handling i landskabet, så er der dog gjerne et barn eller også en hest, som pusler om i græsset. Werenskiold holder i det hele tat meget af den lille stærke norske fjordhest, »blakken« med dens korte, tætte krop og den stride man. Et af hans deiligste billeder, malt med inderlig hengivelse, er den *Sommernat* fra 1893, som Olaf Schou eier. Indunder vidjebusk og or, ved bredden af et blankt vand, indunder et fjeld, som rosa-skjæret fra himlen farver, går blakken og brunen og græsser. Det er så lydt i den

klare nat, at man tror at høre foret gnisse mellem hestekjæverne og venter klangen fra bjælden, når blakken flytter foden i den duggede eng. En beslægtet og næsten lige vakker idyl *fra Kvitseid* med en gut, som leier blakken efter luggen (1894), eier Consul Axel Heiberg i Lysaker.

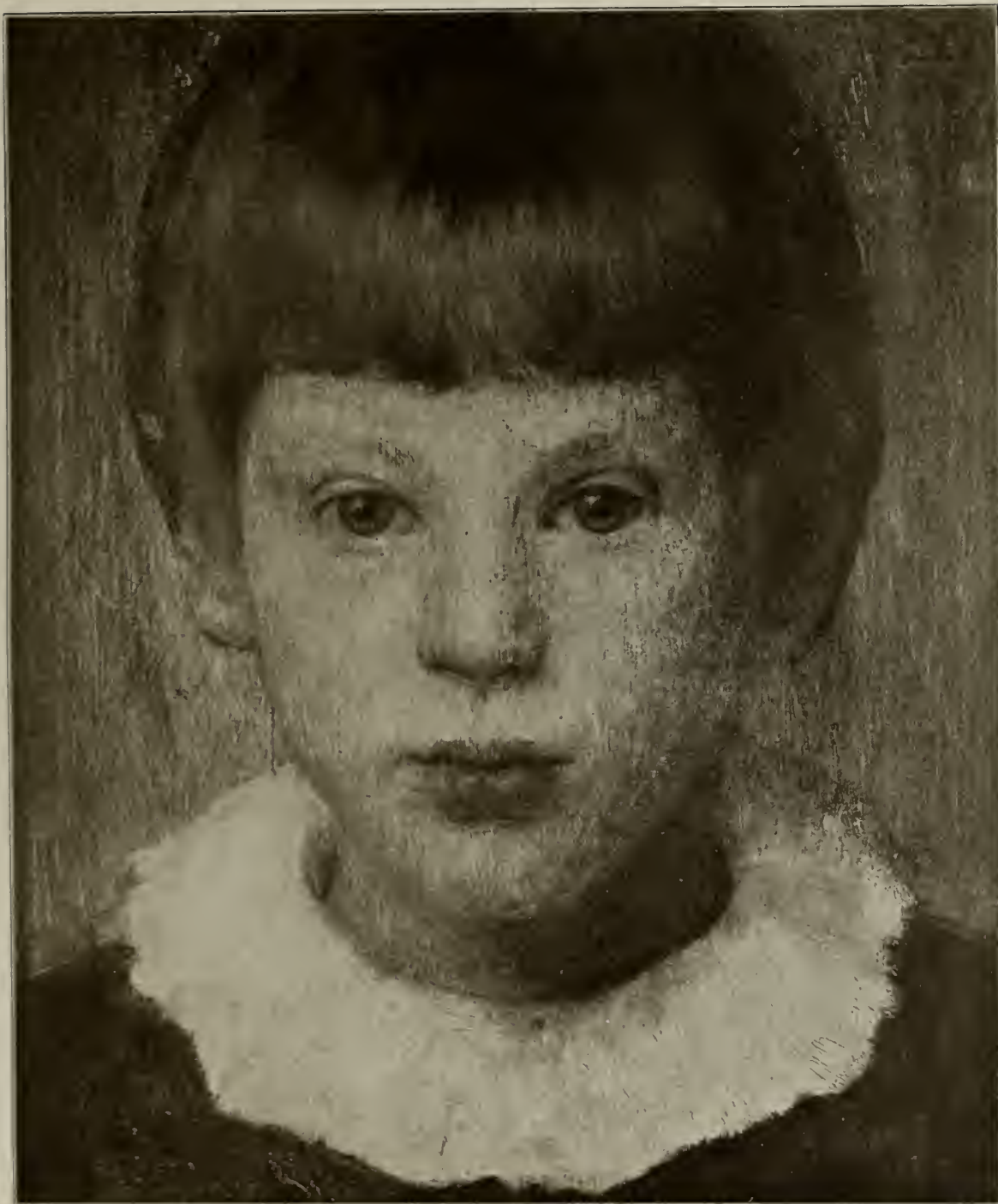
En række *Barnebilleder* har Werenskiold malt, som i lige grad gjør hans iagt-tagerøie og hans hjærtelag ære.

To Brødre (1898) heder et billede i Bergens Billedgalleri. Det gir et gløt ind i en fattig stue, der en smågut er alene hjemme med den lille i vuggen. Han sidder på gulvet og sover, har vugget Lillebror og sig selv i søvn. I et mindre og — efter kunstnerens opgave — bedre billede har han malt det samme motiv for JONAS LIE.

Solstrålen (1891) heder et andet billede i Göteborgs Museum. En åndssvag gut og en liden pige med blændende gult hår sidder sammen i en græsbakke. I pludselig indskydelse strækker hun armen ud mod ham og rækker ham en blomst. Intet tegn til bevægelse spores i den store tunge krop som ligger dødt sammenfoldet i græsset, men et svagt glimt dæmmer i det sløve øie — en stråle af skjønhed og godhed kaster et fjærnt gjenskjær ind i mørket. I slige billeder er Werenskiolds kunst næret af arven fra moren.

Et tredje barnebillede fremstiller fattigmands *barn på landeveien* (1893) undrende og grebne ved synet af fremmed storfolk, som drar forbi, men som maleriet ikke viser os. Billedet, som hænger i det Danske Nationalgalleri, er malt i en mild, næsten sød gylden tone.

Trondhjems galleri eier det lille billede med smågutten og den gamle *lygtetænder*, som han også har malt i en større udgave, — en fredelig og naturlig fortalt aftenstemning i milde og vemodige farver.



ERIK WERENSKIÖLD

DAGFIN (1899).
Kunstmuseet i Kristiania.

Skal noget kaldes for Werenskiolds særlige fag, må det vel nærmest være *portrættet*. Af portrætter har han — særlig i senere år — malt mange. Hans menneskekloge, klarsynte, til skarp iagttagelse hengivne kunst passer for portrættet. Og hans noble, alvorlige sind kommer modellen imøde med de bedste hensigter. Der farer ingen genial kastevind af lune eller spot over hans portrætter — som ofte over MUNCHS.

I ædrnelig karakteristik, i solid gennemarbejdelse står Werenskiolds portrætter over andre norske, ældre og nyere. I impulsiv opfatning og digterisk tolkning af personligheden overgås han af EDV. MUNCH og af GUSTAV VIGELAND. Som den store norske portrætist er imidlertid Werenskiold kjendt også langt ud over fædrelandets grænser.

I farven er hans portrætter ikke altid lige gode. De kan undertiden være lidt »melete«, lidt farveløst hvitladne, lidt ængstelige og »flossete« i penselstrøget, som både vil udlette strengen og er ræd for at miste den. Han tegner i det hele tat ikke med penselstrøget, som de store, fødte kolorister gjør.

Hans sans for kulør er ikke så skarp som hans sans for valør. Men hans portrætter er altid betydelig menneskeskildring. De gir et hode som lever og en skikkelse som hænger godt sammen og er omflydt af luft. Han gir karakter også i hænderne, som han jevnlig tegner ypperlig og behandler med samme respekt som ansigtet. Hans første (ikke helt fuldendte) portræt af *Bjørnson* (malt på Aulestad 1888) har netop et par hænder, som er deilig malt og mageløst karakteriseret, slig som de bevæger sig med argumenterende slag af papirkniven mod håndfladen. Bjørnson har han senere (1900) malt i et ypperligt billede, som eies af det Danske Nationalgalleri. Det er ikke længere den kjæmpende, agitatoriske Bjørnson med kvast oie og heftig hånd. Det er Norges trygge digterkakse, som skuer stolt udover fra sin eiendom og føler landet som sin baggrund, et imponerende og vægtigt billede, ikke uden et vist fint stænk af ironi, — kanske?

Bjørnson har han endelig — ligesom Ibsen — portrætteret i en serie endnu ikke offentliggjorte kultegninger fra privatlivet. Med velvillig tilladelse af hr. Rasmus Meyer



WERENSKIOLD

Barneportræt (1903).
Fru Hwallmann, Kristiania.

gjengis her den fortrinligste af dem. Bjørnson er fremstillet i hjemmedragt med kalot på hodet. Tegningen skriver sig fra malerens sammentræf med digteren i Rom 1895, da Werenskiold for første gang besøgte Italien.

I Kunstmuseet i Kristiania hænger et andet af de mesterbilleder, som Werenskiold har malt af samtidige kjendte mænd og kvinder — portrættet af *Erika Nissen*, det farveprægtigste, som Werenskiold har malt (1892). Hun sidder ved flygelet i en flamme-rød silkekjole, der ligesom vil minde om spilllets ildfulde pragt. Til baggrund har hun en bleknet gobelin, en skog, som gir tonerne rum. Mod denne drømte natur lyser hendes likblege profil i kunstens smertefulde anspændelse med sluttet mund og nervesygt blik, og det er som, om tonerne strømmer dybe og klangfulde ud fra flygelets sorte farvemasse.

Mange andre portrætter af Werenskiold kunde nævnes: — det tidlige, humørrige billede af *prof. Helland* fra 1885 (afb. side 151), det omtrent samtidige, fortrinlig karakteriserende knæbillede af *skolebestyrer Voss*, portrættet af *prof. Schjønberg*, det djærve billede af vennen *Fredrik Collett* (1894) i det svenske Nationalmuseum, malt med sjelden raskhed og bredde i løbet af ganske få timer, endvidere portrætter, malte og tegnede, af *Edv. Grieg* (1902), *Nansen*, *Chr. Sinding*, det fortrinlige embedsmandsportræt af gamle generalkrigskommissær *Bull* o. s. v. Men ved siden af karakterfulde mandsportrætter følger i hans produktion enkelte sarte og skjære portrætter af unge kvinder som det af Heibergs døtre og fremfor alt hans elskelige barneportrætter. Billedet af kunstnerens lille søn *Dagfin*, som gjengis her, trænger ikke at ledsages af ord; dets skønhed og ømme varme vil enhver kjende. Til hans ypperste barneportrætter hører den lille pige som står med sammenlagte hænder (1903) og som også gjengis her.

Men i mine tanker er der et af Werenskiolds portrætter, som hæver sig over de andre, fordi det mere end de fleste er lige meget skabt med fantasien som observeret med øiet — *Ibsen* (afbildet side 165). Egentlig er det bare et påbegyndt maleri, en tegning på lærred med lette, antydende farvestrøg. I halv profil med hænderne på ryggen, med udækket hode i det fri. Munden fast sluttet, panden fast hvælvet, hårmanken steil over den steile pande. Et kvast skråblik går gennem brillerne og borer sig uforglemmelig i éns erindring. Bag ham, løst antydet, et vinterland med berge af kold ren sne, landet med de mennesketomme vidder — Norge, som fødte *Brands* digter — hans tankes frostklare land!

I de senere år har Werenskiold ikke malt så meget. Han har i årevis været optat med at illustrere to norske folke-bøger, en gammel og en ny, *Snorre* og *Familien på Gilje*. I *Snorre* har han fundet den klare episke tone, mens hans medarbejder MUNTHE i en streng og alderdommelig stiliseret kunst af dekorativ karakter har søgt udtryk for sagaens fjærne stemning. Munthe har her gjort det genialeste greb, og der



WERENSKIOLD

BJØRNSON, kultegning (1895).
Eies af hr. Rasmus Meyer, Bergen.

er virkelig også i Werenskiolds tegninger en teknisk påvirkning fra Munthe at spore under arbeidet. Han begyndte rent udekorativt med sin gamle naturalistiske stregeteknik og gik gradvis over til en strengere træsnitagtig stil.

Blandt Werenskiolds bidrag er der mange ypperlige både fra fortællingens og fra udførelsens side, som f. ex. den mandig faste komposition med den fangne *kong*



WERENSKIOLD

Kong Olav farer til ting.
Illustration til *Snorre* [1897].

Gryting, som føres frem for Harald Hårfagre, eller skumringsbilledet af den *bundne Asbjørn* og de springende skutilsvende ved lygteskjær ude i svalerne eller den fortrinlige tegning af de *hærtagne og bundne mænd*, som gråter og jamrer i den halvlyse månenat på stranden. Men aller bedst er måske en tegning som den, hvor *Olav rider til thing på Eidsvold*, hvor norsk natur og norsk bondesæd forener sig til et historisk billede af slående sandhed.

Til illustreringen af *Familien på Gilje* gik Werenskiold i inderlig samfølelse med digterværket. Sikkert har han følt slægtskabet mellem sin egen og JONAS LIES kunst, jevnheden, den bundne varme, det stærke virkelighedspræg. Og netop fordi dette slægtskab var så indlysende, og fordi man vidste, at arbeidet gennem en lang årrække havde været forberedt på det omhyggeligste, var forventningerne så højt spændt ved bogens fremkomst. Det kan desværre ikke nægtes, at som helhed svarede illustrationerne til Jonas Lie ikke ganske til forventningerne; med eventyrtegningerne holder de gennemsnitlig ikke mål. Men der er dog blandt dem tegninger, som står fuldt på høide med det bedste i Werenskiolds produktion, og en række af billeder kunde nævnes, hvori bogens stemning klinger stærkt og vakkert igjen. Til de bedste hører den her afbildede *Enkemand søger mage*, som er tegnet med henrivende gratios pen, og den gribende tegning af *Ma ved Thinkas seng* natten efter fogdens frieri. Også bil-



WERENSKIÖLD

Enkemand søger mage, pentegning
til *Familien på Gilje* (1902).

ledet af *Grips* ensomme nattevandringer i frost og månelys gennem skogen eller farten over isen den klare stjernemat er udmærket kunst.

Werenskiöld arbejder vistnok som regel langsomt og meget beregnende. Med sin reflekterte natur ved han meget godt, at hans talent ikke ompånder noget ubegrænset område. Han kjenner sit felt og søger i dybderne efter den ædleste malm. Aldrig har han begået en dumhed i sin kunst, aldrig foretaget et mislykket experiment. Og dog er han en experimentator.

I grunden er al hans kunst på en måde portrætkunst. Alt hvad han har gjort ligner virkeligheden ganske ligefrem, har tilforladelighedens præg. Objektivitet er blit en lidenskab hos denne tilsyneladende så subjektivt handlende mand.

Hans skræk er tvilsom følelse, han afskyr affektation. Han har ofte malt bønder og endnu oftere barn. Bønder og barn er ukunstlede.

Pathos er ham en fuldstændig fremmed yttringsform. Som den forresten var det for hele ottiårenes slægtled. En sky for at gi sig hen, synes dog at trænge noget tilbage i hans kunst. En drømmer bor langt inde i ham.

Ud fra enkelte af hans landskaber klinger sart og vart en egen blid og nynnende lyrik. Og den lange række af barnehoder, han har tegnet og malt, røber en ømhed, som hans mandig kyske natur helst dølger.

Hans kunst er solid, hans arbejdsmåde grundig. Men hans kunst har megen ynde. Der er et fortryllende skjælmeri over et billede som *Telemarkjenter* og fuldt op af humør i eventyrtegningerne, et humør, som dog altid vogter sig for at bli overgivent.

Forøvrigt ligner hans kunst ham selv — en høi, klar, tænkende pande, et par stærke, blå, rolig forskende øine, en blød og bevægelig mund. Hans tale er knap, selvsikker, ofte med en belærende tone, og han har en gang, som er fuld af energi.

Erik Werenskiold står nu midt i vort folk ikke bare som en af de ypperste kunstnere, det har frembragt, men også som en mand, en karakter af sjelden fast og vakker bygning. Det forhindrer ikke, at han har vist kløgt og tillæmpningsevne i sin kunstpolitik. Almeninteresseret og indflydelseskjær som han er, opofrende indtil overmål for offentlige krav på hans arbejdskraft og energi, indtar han overhodet en stærkt fremskudt plads i vort åndsliv, stadig udpeget til kunstneriske tillidshværv, stadig ivrende for at styrke og befæste den nationale tradition, som han og hans kamerater har søgt at grunde eller gjenvække i norsk kunst og i norsk kunstliv.





FRITS THAULOW



FRITS THAULOW

Løvspræt, (1889).
Trondhjems Galleri.

En anden kunstner, som under naturalismens kampår i Norge spillede en førers rolle, var FRITS THAULOW. Ja, for det store publikum var han den egentlige fører.

JOHAN FREDERIK (»FRITS«) THAULOW er født i Kristiania den 20. oktober 1847. Hans far var apotheker dr. phil. HARALD THAULOW, en tremænding af Henrik Wergeland og Bjørnsons ven. Hans mor var en datter af maleren JACOB MUNCH (se I, side 56—59).

I Frits Thaulows barndom, studenterår og tidlige ungdom var det gæstfri Thaulowske hus på Løveapotheket i Storgaden et samlingssted for de kunstneriske og radikalpolitiske kræfter, som bevægede hovedstadens åndsliv. Bjørnson, Ibsen, Vinje, brødrene Bergslien, Ole Bull og Grieg har den vordende unge kunstner tat indtryk af i sit hjem.

Fra min egen barndom husker jeg, at jeg en aften efter at være gåt tilsens blev vækket ved et frygteligt spektakel i gaden; det var den forbitrede mængde, som i »flagsagens« dage gav Bjørnson en pibekonsert, mens apotheker Thaulow holdt selskab for ham i Løveapotheket, vort nabohus.

Apotheker Thaulow havde efter sin tids forhold en ganske betydelig malerisamling, ca. 100 billeder (Frich, Mordt, den danske Sørensen o. s. v.). Uden tvil har denne billedsamling virket stærkt på den unge vordende landskabsmaler. Men hans uddannelse gik først i en anden retning. Han havde allerede sine første universitetsexamina bag sig og var fuldt uddannet i farens fag, farmacien, da han i 1870 ikke længer modstod sin lyst, men reiste til Kjøbenhavn for at bli maler. På akademiet blev han erklæret for talentløs og kunde efter to års arbeide ikke drive det til at komme ud af gibsklassen. Som hans egentlige lærer må imidlertid nævnes en kunstner udenfor akademiet, den rutinerte danske marinemaler CARL FR. SØRENSEN, som også tog ham med på en studiereise langs den norske kyst. Thaulows beundring for Sørensen, den han senere har havt vanskelig for at forklare sig, har vel for en stor del været begrundet i det modsætningsforhold, som havde udviklet sig mellem Sørensen og akademiet eller rettere den strengt akademisk tænkende ECKERSBERG.¹⁾

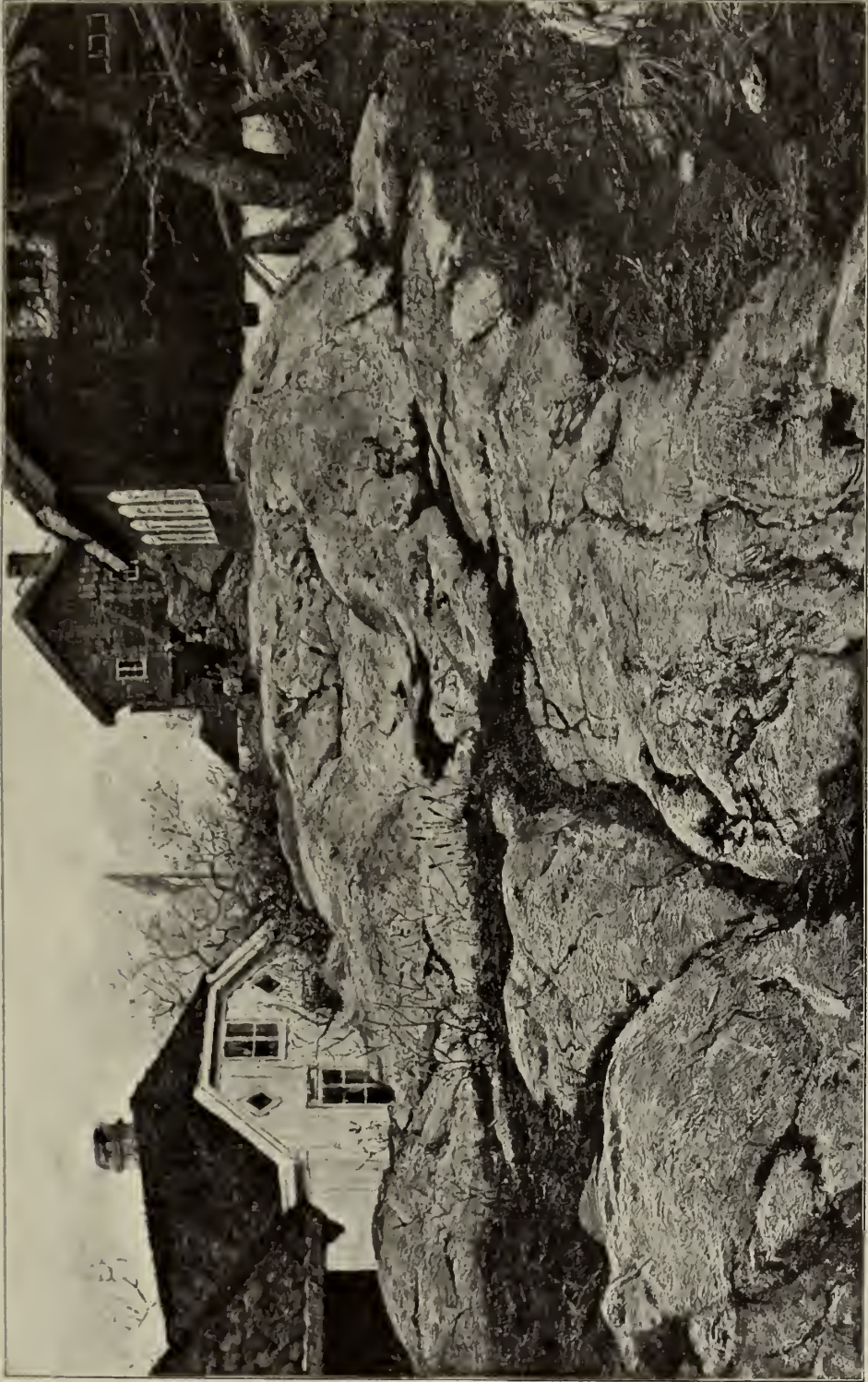
Allerede i 1872 begyndte den unge marinemaler at udstille. *En morgen efter storm* blev af Kunstforeningen indkjøbt for 20 spd., og året efter købtes for 25 spd. et andet lidet billede *Svenske fiskere, aftenstemning, månelys*, som peger i retning af den vordende stemnings-maler.

Vinteren 73—74 tilbragte Thaulow som HANS GODES elev i Karlsruhe. Alle Gudes elever blev hans efterlignere, Thaulow også. Men en vakker dag slog han til Gudes forbauselse ganske om og malte *Fiskerbåde på Themsen* efter en liden flygtig skisse fra et dampskib — to, flotte store billeder, som blev refuseret på Pariser-salonen. Trods eller kanske snarere på grund af disse tegn på selvstændighed omfattede Gude sin elev med megen sympathi. Og Thaulow på sin side erkjender, at hvad han lærte på akademiet i Karlsruhe, har været særdeles vigtigt for ham. Gudes empiriske indsigt i luftspeilinger og reflekser på vand og hans undervisning om disse ting har givet Thaulows senere fremstillinger af vand i elve og søer en styrke i observationen og en nuancefinhed i fremstillingen, som mere end noget andet i hans produktion har grundlagt hans europæiske ry.

Men Thaulows urolige blod kunde vanskelig forsone sig med akademitugten, og allerede i 74 findes han på egen hånd i Frankrige, hvorfra han sender hjem til Kunstforeningen et større billede *fra kysten af Normandie*, som blev indkjøbt for 150 spd.

Vinteren 75 tilbragte Thaulow i Paris, hvor han uafhængig af al slags akademier og lærere gjorde sine studier på egen hånd. Dette og følgende ophold i Paris blev bestemmende for hans kunsts videre udvikling.

¹⁾ En prøve på SØRENSENS flotte og effektfulde, men overfladiske kunst kan man se i Kunstmuseet i Kristiania i et virtuøsmæssigt billede fra det stormende *Øresund*. Det er malt 1871, netop som Thaulow var begyndt at få hans undervisning.



FRIEIS THAULOW

FRA KRAGERØ (1882).

Allerede i Tyskland havde han følt sig draget mod fransk kunst og fransk væsen, og synet af verdensudstillingen i 1878 blev afgjørende. For hans unge, letbegeistrede kunstnersind blev det friske liv, som i disse år gjenstrømmede fransk kunst og litteratur, en indvielse og en dåb. Den naturalistiske kunstretning med dens virkelighedssans og følelse for lokalkarakter, med dens studium i fri luft og dens bløde, lyse tone tiltalte ham levende. Det var især billeder af COROT og DAUBIGNY, men fremfor alle hans kunstneriske ideal CAZIN, som gjorde indtryk på ham.

Somrene tilbragte han i Norden, dels på Jæderen, hvis strand- og slettemotiver ULFSTEN, KITTY KIELLAND og THAULOW nogenlunde samtidig opdagede og underla malerkunsten, dels på Skagen, hvor han i 79 gjorde marinestudier.

Her traf han sammen med CHR. KROHG og de danske naturalister, og under samværet med dem begyndte spirene at gro til den opposition mod düsseldorferne og den tyske skole, som i otti-årene blev så virksom.

Da han i 1880 kom hjem til Kristiania og atter traf CHR. KROHG, som allerede havde været hjemme nogle måneder, var det som overbevist »naturalist« og begejstret »europæer«. Begge var fulde af stridslyst og radikalisme og lystne på at ta kampen op med den indskrænkede hjemlige kunstmag. I den beklumrede luft, som hvilte over Kristiania åndsliv, sluttede de to »europæere« sig inderligere sammen i venskab, og med sine modsatte karakterer og begavelser øvede de også kunstnerisk indflydelse på hinanden.

Begge var de fuldblods naturalister, som anså det forbudt at ha et atelier. Kravet på sandhedskjærlighed var det høieste kunstneriske krav. »Stod en stolpe eller en gaslygt på et uheldigt sted, anså vi det for en forbrydelse at sløife eller flytte den«. En betegnende udtalelse har Thaulow bevaret i sin erindring: »En brosten i Lakkegata, godt malt, er interessantere end Napoleon på St. Helena, dårlig gjort«.

I sin kunst var dog Thaulow betydelig moderatere end i sine teorier, og om han end altid efterkom naturalismens forlangende om at male i fri luft og gi ligefremt portræt af naturen, valgte han dog altid sine motiver, og med den sans for ligevægt og billedvirkning, som aldrig har manglet i hans feinschmekker-kunst. Også i den henseende var Krohg og Thaulow modsætninger, at mens Krohg så kunstens opgave i en demokratisk sandhedsforkyndelse, hævdede Thaulow allerede dengang, at kunsten ifølge sit væsen måtte være »aristokratisk«, en nydelse for de få og bare en nydelse.

Om Thaulows deltagelse i striden med Kunstforeningen, om hans »friluftsakademi« på Modum og hans arbeide for de første kunstudstillinger er der tidligere fortalt.

Mere end nogen syntes Frits Thaulow i disse unge år skabt til at samle de unge om sig. Rask og vakker, entusiastisk og elskværdig, formuende og uafhængig, fuld af godt humør og freidig tillidsfuldhed, med noget over sig af fremmed kultur og noget

ved sig, som måtte gjøre ham til en gadefigur — var FRITS dagens helt. Alle kjendte ham, næsten alle syntes om ham, kameraterne og med dem hele Kristiania nævnte ham bare ved fornavn!

Ja, når »han Fresk«, som han hed i folkemunde, forledet af sin kameratfølelse og sin impulsive natur, forløb sig slig, at han måtte afsone bedriften med fængsel, var man henrykt også over det, og på løsladelsesdagen, som med beregning var fastsat til den 17de mai, blev han modtat af en jublende folkemængde, som endog vilde spænde hestene fra vognen, hvori han og Bjørnson kjørte bort. Jeg ser ham endnu træde ned ad rådstuetrappen ved Bjørnsons side, stor og tyk og fornøiet og elegant!

— Selv en rømling fra akademierne, blottet for respekt for al fast skoleuddannelse, temmelig ligeglad med tegningens besværlige kunst, men lykkelig og stolt ved sit medfødte fine farveøie, kom netop Thaulow til at øve en stærk indflydelse på det yngre slægtled af malere, særlig da landskabsmalerne. De er næsten alle hans elever, direkte eller indirekte.

At denne indflydelse var udelukkende gavnlig, skal ingenlunde påstås. Når en hel del af den s. k. »mellemgeneration« er så dårlige tegnere og overhodet så svagt fundamentet i sin kundskab, så får deres lærere KROHG og THAULOW bære sin del af skylden herfor — det hørte med til tidens ræsonnement, at tegningen var underordnet. Og når man gjennemgående kasted vrage på gammel kunst og ungdommen hovert over de »brune gamle mestere i gallerierne«, så var det en almindelig fordom blandt naturalisterne, som alene HEYERDAHL og EILIF PETERSEN holdt sig fri for, og WERENSKIOLD havde fuldt så meget sin andel i den som de andre. Men kanskje var denne deres fiendtlighet mod gallerierne en af de nødvendige svagheder, som styrken fører med sig! Vist er det, at når de unge alle som en sluttet sig til oppositionen og blev naturalisme og friluftstudium så oprigtig hengivne, så skyldes dette i første række Frits Thaulows eksempel, hans begeistring og overtalende personlighet. Og når disse unge endelig, tiltrods for sin vanskelige stilling midt oppe i det forbitrede Kristiania-publikum, blev naturalismens sag tro og som ærlig arbeidende kunstnere hver inden sin snevre horisont ydede sit bedste i norsk naturskildring, — så er *det* også en arv fra hin begeistringsfylde unge tid, da de med Frits Thaulow i spidsen reiste til Modum for at male norsk natur på nært hold og på trods af, hvorledes folk *vilde*, de skulde male den.

Med otti-årenes begyndelse stanser Frits Thaulows virksomhed som marinemaler. Vår- og vinterbilledernes lange række tar da sin begyndelse. Motiver vælger han nu dels fra selve Kristiania, dels fra hovedstadens nærmeste omegn. Han maler *Slots-parken* i løvspræt og i sne, *Storthingspladsen* i vind og sludveir (se side 137) *den gamle*



FRITS THAULOW

Ravnsborg (1891).

kanon på Fæstningsvolden og rønnerne ved *Akerselven*. Eller han vælger sine motiver i Vestre Akers snebakker, på *Frøensjordet* eller oppe ved Gaustad. Reiser han, så er det så langt som til Modum eller til en af småbyerne ved Kristianiafjorden, navnlig blev Drøbak for ham som for adskillige andre af naturalisterne en særlig yndet studieplads. En sommer seilte han sammen med KRØHG helt til Lysekil og malte der. Vinteren og våren 82 lå han i Kragerø og malte; derfra er motiv hentet til det lille *vinterbillede* med kjælkeakning i bakkede gader (i Kunstmuseet) og det her (side 231) gjengivne fine billede med små skipperhus på grå fjeidknauser, som ligger nakne og opvarmet af vårsolen.¹⁾

Et år (88—89) tilbragte han forresten nokså langt fra Kristiania, på Lervik i Bergensleden og i Eide i Hardanger, hvor han malte *Doktorens hest* og flere høstlandskaber og vinterbilleder. Fra dette ophold skriver sig også et indtagende lidet blegt vårbillede i Trondhjems galleri, som er gjengit her (side 229) — bjærketrær i *løvsprælt* på en gul myr med Hardangerviddens i baggrunden.

¹⁾ OLAF SCHOU har et lignende billede fra samme tid med grå og grønne og okergule småhuser og et uredigt kvisterot med lyse skud af små frugttrær, som har kløret sig fast i stengrunden; noget vaskflager på en snor i middagsvinden. — Også den Fürstenbergske samling i Göteborgs museum eier billeder af Thaulow fra disse tidlige år: *Nedsneet bæk* (1880) og *Norsk sjøby* (1881).

Ottiårene udover malte Thaulow mest vinterbilleder, som mere og mere blev hans specialitet. Med vinterbillederne bredte sig hans ry ud over fædrelandets grænser. Efter verdensudstillingen i 89, hvor Thaulow var jurymand sammen med SKREDSVIG, købte Luxembourgsmuseet et af hans typiske snebilleder fra Aker, *Skiløbere* (1887). Senere, i nitti-årene blev ved siden af snebillederne også *eluebilleder*, oftest pasteller, Thaulows specialitet. To billeder har især grundlagt hans ry: *Sigmo-elven* og den overmåde indsmigrende pastel fra Lysakerelven som under tittelen *Isløsning* (1892), gik verden over i farvereproduktion. Luxembourg eier en anden pastel *Den gamle fabrik ved Lysaker* (1889), Berlinergalleriet eier *Elv i Normandie* (1892).

For Thaulows robuste legemskraft var et kunstnerliv, tilbragt med »studier i marken«, i sol og i sne, krydret af udflugtens strabadser og fornøielser, allerede i og for sig noget tiltrækkende. Men friluftsmaleriet var også rent æsthetisk indbydende for ham.

Thaulow er mere end nogen anden norsk maler en koloristisk lækkermund. Og han, som snart stod blaseret overfor det tyske ateliermaleris sausede raffinements, forstod snart, at friluftsmaleriet åbnede nye muligheder for koloristiske behag, som ateliermaleriet med sin nedstemte, mørke palet aldrig havde drømt om. For ham, som — efter hvad han selv forsikrer — »nyder kunst, som han nyder en gammel fyldig burgunder«, for hvem kunsten altså nærmest er en ganesag, var det at stifte bekendtskab med det franske friluftsmaleri noget lignende, som det er for en forvænt gane at komme til et nyt land og charmeres af et nyt køkken, nye vine.

Thaulow er dertil musikalsk. *Pleinairismens* ny harmonilære — valørmaleriet — og dets lyse tonepræg behaged ham. Som maleriets kunst i Frankrige i slutten af 70-årene var drevet op i sensibel tonefinhed med udpræget forkjærlighed for tendre grå virkninger, var det et meget »musikalsk« maleri.

Fordi friluftsmaleriet, som det dengang artede sig, altså tilfredsstillede både hans »gane« og hans »øre« — derfor sluttede Thaulow sig til retningen. Slet ikke, fordi friluftsmaleriet var naturalisme, og endnu mindre, fordi naturalismen var demokratisk.

At Thaulow fra Paris kom tidlig hjem til Norge, fik arbejde med østlandets ubrugte natur, omgås KROG og indsuge den ramme naturalistiske atmosfære, som lå over Kristiania åndsliv i 80 årene, — det kunde bare styrke hans kunst. Den har altid været svag i stofvirkningen og forfalden til blødhed. Men så længe Thaulow havde norsk jord under fodsålerne, bekjæmpede han denne svaghed.

Men i længden lod ikke den internationale Thaulow sig fængsle af fædrenejorden, som han påstår ingen betydning har i kunsten. I 91 flyttede han hjemmefra og tog bopæl udenfor Norge, først i London (92), siden i en liden gammel by i Normandie, Montreuil s. M. (i 2 år), derpå i Dieppe (4 år) besøgte 97 som Carnegies gjæst



FRITS THAULOW

Vinterdag i Vestre Aker (1891).
Eies af doktor Carl Thaulow, Kristiania.

Amerika, men vendte tilbage til Paris, hvor han bor siden 98. Hans kunst har i dette tidsrum forandret sig meget.

For Thaulow er naturen, er virkeligheden det uendelig rige magazin af kulører, hvorfra det skjønssomme øie henter frem stedse smagfuldere, stedse finere nuancerede sammenstillinger. Al den megen tale om naturalismen som en ny sandhedsforkyndelse måtte for ham klinge som en temmelig tvilsom, i ethvertfald ham uvedkommende lære — en katekismus-sætning for »folket«. Nei, maleren måtte snarere altid og bare ha skjønhedsindtrykket for øie. Forsåvidt var han enig med de »gamle«, men de vidste bare ikke, hvad som *er* vakkert. Naturen er et kaos af farver, som er uendelig rigt på latent velklang. Lyset er den kraft, som sætter disse farveklange i bevægelse. Og det kunstnerisk fornemmende øie er den intelligens, som vrager og vælger mellem dem og stiller dem sammen til nydelsesfulde harmonier. *Voilà*, en filosofi for malere, som er kort og grei og mere end tilstrækkelig!

I Thaulows landskabskunst betyr formen meget lidet, motivtilskjæringen betydelig mere, men farven i grunden alt. Hvad som helst, han har malt, har han malt, lokket af farveglæden.

Som kolorist er han en sikker og kultiveret intelligens, fremfor alt smagfuld. Men han er langt fra noget koloristisk geni med stærke drifter. Aldrig tumler han med farverne i deres vælde, hans kolorit er et spil på strenge med sordine. Bedst finder han sig tilrette i de *douce* mellemfarver med de myge overgange. Grundtonen i hans kolorit er det farverige grå. Mon ikke hans yndlingsfarve heder *changeant*?

Alle dage har han afskyet »de sure vonde farver«, som f. ex. en oprigtig naturalist søm CHR. KRØHG ikke kunde formå sig til at stænge ude fra sin kunst, og som en hel del af de yngre naturalister har holdt før en hellig pligt at bekjende sig til.

Som de andre naturalister har også Thaulow i sin tid bestræbt sig for at bringe lys og sol ind i sin kunst, og han har i sine ældre vinterbilleder skildret den klare norske vinterdag med megen friskhed. Men selv, hvor den er frisk, er hans kunst altid indsmigrende. Den fine rødme i solen og det forfriskende blå i skyggen gjør Thaulows vinter altid indbydende. Og de røde låvebygninger, søm luer i solen, er meget prydede for Vestre Akers skinnende snebakker. Det er aldrig den barske norske vinter, han skildrer, aldrig »liglagenet over den afdøde natur«, aldrig snestormen på heien, men den blanke søndagsmorgen, søm lokker hovedstadens skiløbende ungdom ud på de hvide marker. Og selv om Thaulow har malt mange søklare billeder, er det dog den overslørede natur, søm er hans rette element. Han har malt den sølvgrå vårdag over en bleggul myr med unge, fint løvede bjærketrær. Han har førnemmet det maleriske i en skidden høstdag ved Akerselven og glædet sig over at se den grå strøm indrammet af farverige rønner. Han har truffet den blege tone i Pariser-luften, og med kjendervirtuositet gjengit de arabesker, søm strømhvirvlerne tegner under Seine-broerne, og som ligner vatrerne i en matgrå *moiré antique*. Han har nydt den delikate patina, hvørmed tiden har overspundet en halvførvitret by som Venezia, og i en række billeder med forskjellige belysningseffekter har han med velbehag varieret et motiv med en gammel murstensrød buebrø i Verona. I nord-franske landsbyer har han malt den dybbå måneskinskvæld med et sjømandspar på en bro eller en sort kappe, som skjærer tvers over det øde torv henimod oljelygten, søm dører udenfor en gammeldags taverne. Nu, mens dette skrives, sidder han senhøstes og maler pittoreske smug i en ravnekrog nede i Holland, hvor man næsten ikke kan nå ham med brev!

Det er rart at tænke på, at denne internationale kunst-epikuræer, som nu hører Europa til, som forlængst har opgit et varigt samliv med norsk natur, som i sin senere produktion er influeret af franske, skotske og amerikanske malere (CAZIN, COTTET, WHISTLER), søm har sit publikum og sit marked i Paris, i London og især i Amerika, hvortil årligårs udskibes en farlig mængde Thaulow'er — at han engang var naturalisternes fører hjemme i Norge og engang gjaldt for en særlig typisk norsk kunstner.

Nu refereres hans kunstneriske seire, hans mangfoldige medaljer og diplomer og ordener med stolthed i vore aviser; men norsk kunstliy står Thaulow nu helt fjærnt.

Thi Thaulow kan ikke i samme grad som hans kamerater og de fleste af hans elever siges at være blit naturalismen tro. Mæt af friluftsmaleriets ramme jordsmag har han i senere år vendt tilbage til atelierets laboratorium. Med kræsen smag

og teknisk kløgt brygger han her sammen kunstnydelser, som ligner søde og krydrede likører.

Man har bebreidet ham det. Men hvad skal man si? Naturalismen har ikke i længden passet ham. Hans naturel og smag gik i en anden retning. Og det er netop med denne sin senere kunst, at han har gjort furøre på udstillinger rundt om i verden, det er med den, han er repræsenteret i de store museer og slotte rundt om lige til i *Det hvide hus* i Washington (*Aftenstemning fra Pittsburg*, 1897). Men nogen uddybning af hans talent kan jeg ikke se i denne seneste epoke af Thaulows kunst, da billederne flyder ham så let — ja så uhyggelig let fra hånden med afdæmpede og indsmigrende og undertiden grundig falske virkninger.

Den Thaulow, jeg holder af, er ham som stred hårdt med at male skipperhus og fjeldknauser hjemme i Norge i ottiårenes brutale dagslys.



FRITS THAULOW

Måneskin i en fransk landsby (1896).
Eies af fru Nina Lund, f. Thaulow, Kristiania.



Den tredje kunstner, som ved siden af Thaulow og Werenskiold indtog en ledende stilling i 80'årene, er CHRISTIAN KROHG.

Han er født i Kristiania 13. august 1852. Sit navn har han efter bedstefaren, den bekendte jurist og Eidsvolds-mand CHRISTIAN KROHG, som var en af de mest fremtrædende forkjæmpere for vor politiske selvstændighed i den første foreningstid.¹⁾ Hans far var også en bekendt mand, kgl. fuldmægtig GEORG ANTON KROHG, en original og entusiastisk idealist, som i 1848 gik med som frivillig i den dansk-tyske krig og hele sit liv vedblev at kæmpe for Skandinavismens sag i tale og presse. Christian Krohgs mor var en præstedatter fra Danmark.

Det var farens ønske, at hans søn skulde studere *jus*, selv om han valgte at bli kunstner, og det var derfor først som juridisk kandidat, at Chr. Krohg i slutn. af 73 begav sig til Karlsruhe for at bli figurmaler. Han blev her Gussows elev, og da mesteren i 75 flytted over til Berlin, fulgte Krohg, ligesom hans studiefæller MAX KLINGER og HOLTER med ham. På akademiet under Gussow studerte Christian Krohg henved 5 år.

Gussow var — som allerede berørt (side 130) — realismens krasseste repræsentant i tysk malerkunst på den tid. Et billede som det med rengjøringskonen, som holder på at skure en Venus Milo-statuette, er betegnende for hans noget grovkornet vittige genrekunst. Det er nærmest i MENZELS nærhed, at Gussow hører hjemme, og til ærbødighed for Menzel opdrog han også sine elever.

Blandt disse er MAX KLINGER den, hvis navn er blit varig indskrevet i tysk kunsthistorie, og med ham var Krohg i Berlin nær forbundet i et varmt venskab.

¹⁾ Til hans minde reistes *Krohg-støtten* i Kristiania.

sad i sit tårnatelier, fordybet i Zola og Goncourt, eller stod og stirred ned i de svarte, stinkende baggårde, der proletariatet fristed livet. Det var dengang, han raderte sine digt om samfundsretten og den moderne pauperismes kummer og skjændsel.

I Berlin, i omgang med mænd som Klinger og Brandes »started« Krohg. Her fik hans medfødte idealisme sin kurs mod den naturalistiske og tendensiøse samfundskildring.

Men før han i 79 vendte hjem for at ta op det, som blev det væsentlige i hans kunst: *at male fattigfolks liv i Kristiania*, tilbragte Krohg en sommer på Skagen. Foruden med FRITS THAULOW traf han her sammen med MICHAEL ANCHER og KRØYER.

Sjøluften og samværet med de gode, sunde danske naturalister, som allerede var modne kunstnere, synes at ha oplivet ham og luftet ud det tyske i hans kolorit. Han maatte her det første af sine sjømandsbilleder — *Bagbord lidt!* — som satte folk hjemme i forbauselse og tildels forargelse ved den brede flotte måde, det var malt på.¹⁾

Høsten 79 kom Krohg hjem til Kristiania, foreløbig for at bli hjemme, skjønt han nok længted til Paris.

Han gav sig straks i kast med byen.

Det første var en frisk og munter studie fra gaten — *»Bære for Dere?»* (1880, kjøbt af Kunstforeningen). Men omtrent samtidig er billedet *Daggry*, som straks stødte »de dannede« for hodet.

Billedet fremstiller en fattig sypige på hendes tagkammer, slig som hun er sovnet ind over den silkekjole, hun har arbeidet på hele natten. Brystet er sammensunket, lampen oser, den blå vintermorgen siver ind gjennom rullegardinet og maler koldt lys på den overtrættes ansigt og hænder. I hendes fang ligger den kostbare, kniplingbesatte silkekjole, som er bestemt for det bal, der skal udfylde næste nat for en anden og lykkeligere stillet kvinde i samfundet.

Billedet havde en sjelden koloristisk skjønhed i brydningen mellem lampelys og dæmring, men folk veired den socialistiske tendens og steiled.

Imidlertid var der noget, som maleren ikke havde fåt med i dette billede — *millieuet*.

Det var i den Zola'ske naturalismes dage, og vi ved, hvad »millieuet« var for en ukrænkelig ting i den tids kunst. Omgivelserne til figuren i *Daggry*, var slet ikke noget millieu, men et lavet interiør af ting, som var stillet sammen i et atelierhjørne.

Det er betegnende for Krohg, at da dette gik op for ham, var han grundærlig nok til at male billedet om igjen. Han la sujettet om fra høide- til breddeformat og

¹⁾ I 1876 havde Krohg udstillet sit første større billede i Kristiania *Et farvel*; det blev kjøbt af Kunstforeningen og gik som gevinst til Göteborg. Det følgende år kjøbtes et nyt billede af ham med den talende tittel *»Jo, hr. loitnant!»*



CHR. KROHG

HART LÆ (1882).
Slottet i Kristiania.

malte det billede, som nu hænger i Göteborgs museum, hvor interiøret er helt ægte, malt efter model på pigens eget tagkammer.¹⁾

Efter denne bedrift solgte ikke Krohg til Kunstforeningen på 9 år, når undtages en småting af et sjømandsbillede i 84. Men hans produktion flød rigelig.

Også i Krohgs næste, meget store billede *Bud efter lægen* (i Galleriet i Trondhjem) er det problemet om samfundsmodsætningerne som beskæftiger ham. Modsætningen mellem overflod og nød, mellem det lysende selskabsbord med de glade, mætte mennesker, som doktoren blir kaldt bort fra, og den krumboiede, tyndklædte arbeiderkvinde, som tigger ham om at komme til hendes døende mand. Fremstillet er det øieblik, da doktoren blir hjulpet pelsen på ude i det halvmørke forværelse på en baggrund af spisesalens lysflom og festklædte gjæster.²⁾

¹⁾ Det første billede eies af fru Vullum, det andet blev udstillet i Göteborg og straks kjøbt af Fürstenberg.

²⁾ Desværre er billedet i tidligere eie på en ubegribelig hensynsløs måde blit ødelagt ved overmaling, alene fattigkonen står urørt med Krohgs kolorit.

En ting er der at si på disse billeder, og indvendingen rammer mere end sådanne tidlige arbejder af Krohgs produktion: det er en betænkelig *litterær* kunst.

Der hænger noget *genrehaft* i fra Tyskland. Og noget sentimentalt. Krohg er nemlig ikke bare i besiddelse af et par sunde og nydedygtige malerøine, han har sikkerlig også et blødt hjerte. Og han er som maler så uheldig at være begavet med forfattertalent. Af og til har han været inde på det at male noveller med tendens. Men det er lige forkasteligt for en god maler som Krohg at male litteratur, som det er for de dårlige tyske malere, og det er lige kjedsommeligt, når malerkunsten vil moralisere, enten det så er i England eller i Norge.

Men Krohg har heldigvis været sig denne sin svaghed bevidst og tidlig kæmpet mod den; som regel har hans sunde sanselige malerøie seiret.

To billeder fra denne hans tidlige tid viser ham helt og holdent som maler og som en pragtfuld koloristisk begavelse.

Eilif Peterssen eier det ene af dem — en gammel, styg kone, som skjærer brød. Det er malt på Skagen. Hun står i profil i natkappe og en blågrå nattøie foran en hvidkalket køkkenvæg og skjærer op kvældsmat af et digert rugbrød, som hun trykker ind mod brystet. En kop fuld af smør står foran hende på bordet. Men aftensolen falder ind og forgylder væggen, glimter i daguerotypiernes glas og luer i smørret. Og det gyldne skjær gyder sig over den gamle kone og hendes plumpe hæderlige ansigt som er rynket og lærbrunt som hænderne, lidt lysere end det brune grovbrød. Billedet er ægte og simpelt som en gammel hollænder, men bredere, kraftigere malt og koloristisk idel lyst for øiet.

Det andet billede er det portræt af en *syg pige*, som Olaf Schou eier, og som første gang afbildes her. Krohgs malerier er som regel ikke dateret, men dette må være malt i 80 eller 81.

Billedet er helt sikkert et af de bedste i norsk malerkunst, og personlig føler jeg mig overbevist om, at det hører til den kunst, som vil leve igjen efter det 19de århundrede. Enkeltheden og intensiteten i det kan enhver dømme om allerede efter reproduktionen. Men farvens simple skønhed forhoier umådelig indtrykket. Der er de tre modsætninger af hvidt i puden, i nattøien og det bløde uldtæppe, og dertil barnets voksfarvede ansigt. Og så klinger der ind noget gulbrunt og violet med håret og de blanke stollæner, med borden på uldtæppet og dynetrækket oventil.

Mere ligefrem kan ikke en malerisk opgave tænkes grebet. Vanskelig kan man også tænke sig en mandigere og mere umiddelbar følelse for det menneskelige, den indeholder. Man står overfor dette syge barn og kjender det, som var det ens eget, og samtidig er der noget i blikket, som minder om et sygt dyr. Klageløst binder det



CHR. KROHG

Syg pige (1880).
Eies af hr. Olaf Schou, Sinsen.

èn fast og en ubestemmelig vånde betar èn. Man føler smerten ved at se den animaliske kraft ubønhørlig tæres bort af døden.

Sandelig — det falder vanskeligt at sætte sig ind i den tankegang, som da billedet kom frem, fandt stof til forargelse i dette »frastødende«¹⁾ sujet.)

— For en »europæer«, som Chr. Krogh følte sig i tankegang og sympathier, måtte det kjendes temmelig lummert hjemme i Kristiania i disse første 80-år. Så ofte han kunde, reiste han da også nd. Gjerne over Kjøbenhavn til Skagen eller til Paris, den by, som altid har draget ham og oftere holdt ham fast. Hans første Pariser-ophold falder i vinterhalvåret 80—81, da han havde statens kunstnerstipendium.

Den franske naturalisme stod dengang i sin høieste blomstring. GONCOURT og ZOLA havde sendt nd sine mesterværker, og deres ideer greb om sig. *Germinie Lacerteur*, *L'Assommoir* og *Nana* var de bøger, som behersked ungdommens begreber om moderne litteratur. MAUPASSANT fulgte efter.

Og på Salonen var der netop i årene 80 og 81 et opmøde af god og moderne kunst, som der kanske aldrig har været før eller siden.²⁾

Selv gjorde Krogh lykke på salonen i 82 med »*Bagbord lidt!*«

Her i Paris formed hans kunst-anskuelse sig videre nd til en impressionistisk naturalisme, som malerisk var væsentlig bestemt af MANET.

Men for Krogh var naturalismen eller impressionismen noget mere end en blot

¹⁾ Selv tidens mest velvillige kritiker A—t i »Morgenbl.« vipper i sin anmeldelse mellem ros og daddel, men en utilfredsstillet hunger efter sentimentalitet og novelistisk stof skrigger gjennem anmeldelsen:

»Der ligger her motiv til et billede, et løfte som kunstneren ikke har indløst. Vi fordrer for at tilfredsstilles noget mere, vi måtte have noget af omgivelserne med, og vi lader os ikke i så måde afspise med den linon-rose, som kunstneren har ladet falde på uldtæppet som et offer til en almenmenneskelig medfølelsestrang. Som studie er det hele ledet af et kunstnerisk blik. Men skal det betragtes som et billede og dog give os nok med det, det nu giver, da må man kalde det koldt artistisk.« (!)

²⁾ BASTIEN-LEPAGE mødte med »Jeanne d'Arc« og »Tiggeren«, ROLL med sin »Minestreich«, BONNAT, BESNARD, SARGENT og BOLDINI repræsenterede med sine portrætter realismen overlegent og med bravour. Ringere kunstnere som JEAN BÉRAUD (»Offentligt bal«) eller GOENEUTTE (»Morgensuppen«) tumlede med et socialt maleri. PUVIS DE CHAVANNES og CAZIN skabte idealkunst under nye synspunkter. Men over dem alle strålte MANETS saftige impressionisme i værker som »Chez Père Lathuille« og portrætterne af Antonin Proust, Rochefort og Pertuiset. Mod sædvane var han i disse år sekunderet af MONET og RENOIR, som ellers ikke gjerne udstilte på salonen.

Men ved siden af franskmændene bidrog ikke mindst skandinaverne til at hæve salons millieu. I 80 og 81 deltog ikke mindre end 29 skandinaviske kunstnere, blandt dem JOSEPHSON (med portrætterne af Kreuger og Østerlind), EDELFFELT (med »Barnebegravelse i Finland«), KRÖYER (»Sardinensere«, og det følgende år »Hattemagere«) og ANNA ANCHER. Og af nordmændene HEYERDAHL, SKREDSVIG, THAULOW, UCHEMANN, SINDING, KITTY KIELLAND, HARRIET BACKER og ULFSTEN.

Men foruden udstillerne mødtes også mange andre nordiske kunstnere i disse år i Paris, i Gréz, i Concarnot: *Werenskiold*, *Rich. Bergh*, *Carl Larsson*, *Nordstrøm*, *Kreuger*, *Joachim Skovgaard*.

og bar kunstretning. Den var en ny kunstform, som bundede i nye anskuelser om det sociale, det religiøse og det ethiske liv.

Kunstens drømmeliv havde tat en ende. Fra nu af var dens opgave den helt aktuelle: at skildre samtiden og gi individuelle følelser overfor samfundet luft. Kunsten skulde være den høieste, den intenseste leven med i dagens liv og dermed den stærkeste magt til dette livs omdannelse og forbedring. I kampen mod armod og uret, mod en glædesfiendtlig moral og hyklerske samfundslove var det kunsten, og ikke mindre billedkunsten end litteraturen, som havde at ta têtten og udkjæmpe forpostfægtningerne.

Chr. Krohg har i et foredrag som han i 1886 holdt i *Den frisindede studenterforening*, da han selv stod midt oppe i en social reformbevægelses strieste hvirvler — i Bohêmetiden — udviklet sit syn på *den bildende kunst som led i kulturbevægelsen*:

Billedkunsten er, siger han, aldeles uundværlig for ethvert fremskridt i menneskenes udvikling. Den er en af de mægtigste grene i den Golfstrøm, som JONAS LIE taler om, og — som ikke kan stoppes med en kork.

Hvad er det nemlig, som er denne tids karakteristik? Når vi ser os omkring, så ser vi en rastløs uro og utilfredshed på alle kanter. De som tænker og gjør sig rede for sine tanker, er utilfredse med det, som er, de vil bort fra dette som hænger igjen fra udbrugte tider, og som ikke passer mere, de føler tidens fødselsveer med det, som skal komme. Og endnu ved de ikke rigtig, hvilke af tidens foreteelser er de udbrugte tiders levninger, og hvilke ikke. De ved, at der er noget, som er galt, men hvor og hvad er det? de ved det tildels, men de ved det langt fra endnu ikke helt. Men før kan de heller ikke hjælpe — for hjælpe vil de, hvis de ikke hører til de falske evolutionister, som kun gnider sig fornøiet i hænderne og sidder stille ved bredden af tidens strøm og venter på at komme til at spænde over større vidder.

Derfor er tiden optat med at lære sig selv at kjende. Den maler sit eget billede. Det er tidens karakteristik.

Men dertil trænger den både den bildende kunst og litteraturen og videnskaben og alle disse andre former, hvorunder menneskeånden arbeider, når den stræber til et større mål.

Thi sandt er det, den vil ha billedet, skjærende sandt, ubehagelig sandt. Den vil se sit eget sandru portræt — det er det eneste, som kan nytte til noget.

Og han udvikler videre, hvorledes litteraturen begynder med at skildre samtidens mennesker, først psykologisk, dernæst i deres ydre milieu, og hvorledes pennen her ofte kommer til kort, fordi ikke sprogmidlerne strækker til, og hvorledes penselen må kaldes til hjælp. For den bildende kunstner, han kan skildre det synlige slig, at man aldrig glemmer det, så det sande blir endnu mere skjærende, så det uhyggelige blir endnu mere uhyggeligt. Der har vi kunstens mission i den nuværende kulturbevægelse!

Derefter går Krohg over til at skildre, hvorledes malere og forfattere af den ene kunstretning efter den anden drog ud, grebne af tidens uro, for at male tidens billede.

Realisterne var det første opbud af dem, som drog ud. I dyb mistillid til romantikernes idealisering gav de sig til at knæle for detaljerne i naturen og tilbode dem, men glemte, at de selv hørte med til naturen og altså var ligeså tilbedelsværdige. Romantikerne tænkte bare på sig selv og ikke på naturen, realisterne tænkte bare på naturen og ikke på sig selv. De syntes, naturen var så uopnåelig, at det bedste, der var at håbe, var en svag efterligning, så slavisk som mulig. Og så søgte de efter flere og flere detaljer og satte dem sammen. Men det blev ikke riktigt alligevel, og ikke natur og slet ikke noget billede af tiden.

Men så kom MANET. Han hørte til den ungdom, som var gjennomtrængt af anarkismens ideer og havde kastet al autoritet overbord. Og frigjort fra alle de regler og evangelier, som man havde uddraget af de gamle mestere, så han sig omkring med egne øine. Og da så alting ganske anderledes ud.

Han forstod, at det ikke kunde nytte at ville gjøre naturen efter og lave natur. Man måtte vove at se på naturen med egne, d. v. s. med tidens øine og male det, som man så, så friskt som muligt. Og man måtte vide at stanse i rette tid og ikke ta det uvæsentlige med. Det indtryk, som naturen gjør på os, tidens børn, må kunsten gi — da får vi tidens billede.

Det gjælder altså først og fremst at være et tidens barn og dernæst at gi sig selv i sit arbeide. Det gjælder at leve og hade og elske, for så vil man i hvert eneste værk — det være nu stilleben, landskab eller hvadsomhelst få et lidet billede af tiden, og når man samler alle disse små billeder, får man det store afsluttende klare billede af tiden, som man vil ha.

Og han citerer Zola: *Je veux, qu'on fasse de la vie, moi*, — liv, ikke kunst! Det som jeg vil ha i et billede er en mand bag billedet!

Og han slutter med at fremhæve blandt forfatterne GUY DE MAUPASSANT som den, der har formået at gi sådanne impressioner, og HANS JÆGER, »Nordens Manet«.

Endelig hilser han de nye skarer, som vil drage ud og afløse ham selv og de andre norske malere, som ikke har voyet helt ud at være impressionister:

»Drag ud! Aflos os og foragt os! Der er mange af Dere, som ikke skal komme tilbage igjen, men under den rastløse stræbens lidelse vil Dere føle den vellyst, som ligger i at fylde sin sjæl med tidens tanke og bruges af den. Og skynd Dere, for tiden har ikke tid, tiden har hastværk — men pas Dere for overgraveren!»

»Overgraveren« — det var den norske justits, som med politivang »begrov« HANS JÆGERS bog *Fra Kristiania-bohêmen* — »den første norske naturalistiske roman« — og indledet retsforfølgelse mod forfatteren.

Året efter, da Christian Krohg udgav sin bog *Albertine* (1886) fik han selv føle »overgraverens« greb.

Krohg havde stillet sig den opgave, at gi en naturalistisk og utilsløret skildring af en fattig Kristiania-piges glædesløse liv og »fald« — hendes forførelseshistorie og nedværdigelse gennem den politibeskyttede prostitution.

Bogen var skrevet med talent og åbenbar redelig hensigt. Men ikke desto mindre blev den konfiskeret og forfatteren ilagt en pengebod.¹⁾

De, som i disse år leved med i Kristiania, vil huske det oprør, som sindene blev sat i ved disse indgreb i trykkefriheden af selve det Sverdrupske ministerium, og de protestmøder og avisskriverier og folketog, som konfiskeringerne gav anledning til. Hele landet over tog man parti for og mod beslaglæggelserne. Forargelsen var stor på den ene side og forbitrelsen hed på den anden side. Ungdommen delte sig i to leire, for og mod den lille hensynsløse bohême-klik, som i Kristiania fortsatte med at udæske det gode borgerskab ved sorgløst liv og »forargelige« handlinger. Blandt andet udgav de et blad *Impressionisten*, som havde den frækhed at præsentere sig således: »Dette blad udkommer af og til«, og redaktøren af de 4—5 nummere, som kom ud, var netop Chr. Krohg.

Albertine-bogen efterfulgtes af billedet *Albertine i politilægens venteværelse* (1887),

¹⁾ Et skjær af komik faldt der over beslaglæggelsen derigennem, at af oplagets 1600 exemplarer var de 1200 solgt og i rasende omløb, da beslaglæggelsen fandt sted.



KROHIG

Illustration af
»Albertine« (1886).

som er Krohgs hovedværk — et vældigt figurrigt maleri med legemstore forgrundsfigurer.¹⁾

Billedet fremstiller den episode i bogen, da Albertine efter at være blit voldtat af politifuldmægtig Winther, er stævnet til »stasjonen« til lægevisitation sammen med byens prostituerede skjøger. Scenen er venteværelset foran politilægens undersøgelsesrum, »det giftiggrønne værelse med de fængselsgule træpanelinger og fængselsgule træmøbler på det grå gulv«.

Det er som, om maleren denne gang af skræk for at komme borti det sentimentale ikke har vovet at gjøre den stakkars Albertine til billedets hovedperson eller i det hele tat ikke har villet fæste opmærksomheden ved hende. Albertine ser man som en bifigur langt bag i billedet, idet døren åbner sig og hun kaldes ind til undersøgelse. Ikke det enkelte offers skam og kval, men selve samfunds-skjændselen er billedets gjenstand. Det

er pauperismens uhyggeligste yngel, selve den prostituerede kvindekaste, maleren har villet stille os for øie, og han har gjort det så »skjærende ubehagelig sandt«, at man aldrig glemmer det.

Til hovedpersoner har han udvalgt sig to modbydelige, overmodne rutinepiger. I fuld legemstørrelse eller mere end det har han stillet dem længst fremme i billedets første plan. De er malt med en voldsom kraft og påtrængende illusorisk. De går èn lige ind på livet med sine rå opsyn og skidne smil, uvilkårlig viger man et skridt tilbage fra dem. Fløielen og silken spænder stramt om deres modne legemsfylde, smagløst udmaiede fjærhatter kneiser over det krusede pandehår og sminkede kinder. Og fra disse to figurer, hvori frækheden kulminerer, er den prostituerede type varieret lige ned til den arme, usselt klædte fabrikkpige, som første gang er fakkert på lastens vei.

Da man dengang trådte frem for Albertine-billedet, var det vistnok for de fleste med en hjærtebeklemmende følelse. Det var som, var man i stue med alle disse »indregistrerede« piger, hørte stiveskjørterne rasle, kjendte stanken af patchouli og legemsdunsten i det lumre rum. Man formelig følte en slags angst for at skulle bli opdaget derinde og få en rå latter skyllet ud over sig. Man fik trang til at komme bort — ud i frisk luft...

¹⁾ Billedet blev udstillet i et ledigt lagerrum i forretningsstrøget. Kunstforeningen vilde selvfølgelig ikke ha det, og da Krohg søgte at få leie en sal i Studentersamfundet, fik han afslag af bestyrelsen, som var ræd for at »komme i mosaiken hos Amandus«.



CHR. KROHG

Albertine i politilægens venteværelse (1887).
Eies af Hr. Sønstbagen, Nordstrand.

Så virked Albertine-billedet selv på de mest fordomsfri. Og man kan ikke undre sig over, at godtfolk ilte derfra, bestyrtet, oprørt, på det dybeste krænkede i sin moralske eller æsthetiske bevidsthed. Thi i virkeligheden overskred billedet langt, hvad man dengang var vant til at anse for kunstens grænser.

Albertine-stridens moralske side hører ikke hid. Her skal kun konstateres det faktum, at Krohg med sin optræden gav stødet til en virkelig social reform: Den offentlige, af politiet tolererede og kontrollerede prostitution blev afskaffet.

Forunderligt er det, at nogen nogengang har kunnet tvile på alvoret i bogen og billedet.¹⁾ Selve den voldsomme energi-anspændelse, hvormed billedet er malt, rent teknisk, skulde være nok til at overbevise om kunstnerens alvorlige hensigter. Aldrig har nogen nådd en sådan illusionsvirkning i norsk kunst, aldrig en større lyskraft, aldrig var der set en bredere, fastere penselføring. Slig arbejder bare en stor maler, som har noget vigtigt på hjertet.

Man må se billedet i lys af den sandhedsdyrkende kunstanskuelse som Krohg forfægtede og som for ham var noget mere end en æsthetisk doktrin. Bag Albertine-bogens dristige naturalisme og bag Albertine-billedets brutalitet øines en mand fuld af menneskelig medfølelse, en mand, som først og fremst har trangen til at forstå, men dernæst også trangen til at hjælpe — »for hjælpe vil de, ifald de ikke hører til de falske evolutionister...«

Eiendommeligt er det derfor, at hverken bogen eller billedet om Albertine vandt nåde for impressionisten Hans Jægers øine; det var ikke selvoplevet kunst:

»Du har aldrig stået derinde i politilægens venteværelse — skriver han — og set Albertine vandre sin første pinefulde gang til den forsmædelige stol.... Du har malt efter »naturen«, ganske vist; men den »natur« du har malt efter, er ikke Albertine i politilægens venteværelse; det er en samling modeller i dit eget atelier. — Dog som sagt, det skal være dig tilgitt, at du har begået dette atelierbillede — for jeg ved, det blir dit sidste. Du skal nu til at male det, du har set. Du har stået dernede på hjørnet af Karljohan og Skippergaden og set denne *queue* af forsultne kjærringer og unger, der alle som en strækker de magre begjærlige arme i veiret, idet døren åbnes og brøduddelingen begynder. Du har stået der grebet af dette syn og svoret ved dig selv, at *det* billede vilde du stille frem for offentligheden, forat slig som *du* var blet grebet af det, slig skulde hele almenheden bli det.«²⁾

I 1890 var *Kampen for tilværelsen* færdigt og kjøbtes til Nationalgalleriet. Det er fremdeles om det sociale problem, at Krohgs kunst kredser. Efter at ha malt skammen maler han sulten:

Decembermorgenens første solguld forgylder Kopp-gårdens kuppel oppe i Karljohan, mens Kirkebakken endnu ligger i grålysning. Gaden er tom. »Skikkelige folk« ligger under dynerne, og butikkerne har ikke fåt lemmene fra vinduerne. Bare en konstabel patrouillerer i bakken, godt og varmt klædt. Men længst fremme i det kolde

¹⁾ I Boecks bibliothek (i Videnskabselskabet i Trondhjem) findes 3 tykke bind med avisudklip fra Albertine-striden.

²⁾ *Impressionisten* No. 4, citeret efter Thv. Boecks *Albertine*-samling.

halvlys stimer en broget sværm mod en dør som åbner sig: Blåfrosne og gustue fjæs, begjærlig brændende øine, griske skidne hænder på tynde håndled, falmede uldvester, lappede skjorter, grelle skjærf, bunkede blikspand, fillete kurver . . . vælter sig mod døren. For ud af døråbningen rækker en fin, hvid ringbesat hånd, hvis Eiermand er usynlig, stykke for stykke af brød, som den forsultne hob slås om.

Når man sammenligner de to malerier *Albertine i venteværelset* og *Kampen for tilværelsen*, virker ikke Hans Jægers teori om den sande impressionisme overbevisende. Det sidste billede står afgjort tilbage for det første. Meget muligt, at Krohg ikke har stået deroppe i politilægens venteværelse, men hans billede fik ialfald os til at stå der. Og det er vel så vigtigt.

Kampen for tilværelsen er ikke tilstrækkelig impressionistisk malt, det virker netop som et atelierbillede. For at en sådan klump-komposition skulde kunne virke, måtte fattigsværmen være ganske anderledes masseagtig og helt set og intensere bevæget. Man tænke sig f. ex. DAUMIER tumle med det samme emne!

Maleren har givet sig for meget af med at fortælle om de enkelte modeller og derunder glemt MANETS advarsel mod ikke at »stoppe i tide«.

Derfor er billedet blit en ideal illustration for et socialistblad, men ikke noget fuldkomment maleri. Der findes fortræffelig malte enkeltheder (som det blåfrosne jentehode midt i sværmen); men billedet er ikke helt mestret i tone. Det er nok så magert for øiet. Desuden blander stenk af sentimentalitet sig i skildringen og almindeliggjør indtrykket. Det hjælper ikke, at dette varmhjærtede polemiske indlæg i kampen for de »forurettede og undertrykte« kan ha lokket en tåre frem i mangt et øie som har set det. Medfølelsens tåre har megen dårlig kunst også lokket frem. Det er ikke på den, det kommer an i kunsten, men på det glædesglimt i øiet, som møder det fuldkomne værk, selv om emnet er aldrig så traurigt eller frastødende!

Påfaldende er det, hvor let den litterære tendens tar overhånd i Krohgs kunst, såsnart han indlader sig på større kompositioner. Derimod går som regel hans malerkunst klar af alle skjær i billeder, som har karakteren af »udsnit«. *Albertine-billedet* var imidlertid en undtagelse fra regelen, fordi hangen til det novellistiske overførte dette emne allerede var udløst gennem bogen. Billedet er helt og kraftig malerisk, uden at det netop er fremragende som komposition.

Mens dette hans hovedværk savnes i Statens Kunstmuseum, hænger derimod samstedts — formodentlig tilfældigvis! — et billede fra Krohgs senere år, *Øienvidner* (1895) kaldet, som på den uheldigste måde blotter hans svagheder. Billedet er en fjerdeakt-scene før tæppefald på et folketheater: Døren går op til kapteinens dagligstue, og to oljeklædte sjoulker træder dystert ind i lampelyset, mens den unge smukke enke springer op og forstår og slår hænderne sammen, som på thetret. Den tredjepart



CHR. KROHG

På udkig efter lods (1899).
Eies af redaktør Thommessen, Stabæk.

af billedet som optages af de to sjøgaster er maleri, og godt maleri, resten er forstads-tragedie.¹⁾

Det er oftest i billeder med knapt tilskåret motiv, at Krohgs kompositionskunst kommer til sin fulde ret — især i *sjømandsbillederne*. Han har et eget greb på at male ombord og på nært hold i en båd, en kutter eller fra skibsdæk. Han udvikler da en særegen kunst i at balancere kompositionen med skråt skjærende linjer indenfor rammefirkanten: horisontaler og vertikaler i krængende hældning, set i forhold til en levende mands fri ligevægt. Det virker frapperende og morsomt.

¹⁾ Overhodet er Krohg forholdsvis slet repræsenteret i dette galleri, hvor skiftende tilfældighed så længe har været afgjørende ved indkjøb. I lang tid var bare *portrættet af tanen*, det eneste billede af ham, som var på høide med hans store begavelse. Af den megen udmærkede malerkunst, som han frembragte i ottiårene, fandtes ellers ingen ting, før *Manden på komandobroen* eller »*Bagbord lidt!*« fornylig blev købt — et snes år forsent! Et af hans djærveste lodbilleder *Nordenvind*, som galleriet engang eied, har direktionen ladet gå fra sig igen.



CHRISTIAN KROHG

Portræt af kunstnerens tante (1893).

Alt billedet af den oljeklædte lods på komandobroen *Bagbord lidt!* er skåret til efter dette princip. Men det er især efter indtrykkene af MANET's nyskabninger i kompositions-kunst (*En bateau* o. l.), at Krohg med fuld bevissthed forfølger denne linje og i sine lodsbilleder udvikler et fuldstændigt system for den slags kompositioner.

Noget af det første i den art var et billede, som hed *Vindstille* fra 82. Motivet er set fra et kutterdæk fremover mod fokken. Masten ligger næsten langsmed rammen over mod højre. Tvers over dækket ligger benene til en unggut med fødderne over rællingen, mens ryggen stemmer mod den andre rællingen og vantet, som skjærer skråt ned fra masten. Slig sidder han, skibsgutten, i den disige dag, barhodet og i tøfler og drar dovent i sit trækspil, mens det skulper så sagte om baugen.



CHRISTIAN KROHG

Barneportræt (1895).
Eies af redaktør Thommessen Stabæk.

Morsomt og forfriskende for øiet skulde det være at se alle Krohgs bedste lods- og sømandsbilleder samlet i rad og række og forfølge dette raske og mandige linjespil, som det skifter med vital energi fra billede til billede: *Hart læ* (82), *Tømmermand tilrors* (82), *Nordenvind* (87), *Grumset farvand* (90), *Lodsen* (i Dresdenergalleriet), *Looking for pilot* (99) o. s. v. Man vilde da også ha den mere populære fornøielse at se den norske sømandstype varieret i en række prægtige sjøgaster, som det er Krohgs kunstneriske fortjeneste at ha opdaget. Og mange af disse billeder har en malerisk tone så frisk og salt og en penselføring så djærv og bred, at man uafsladelig fristes til at bryde ud: »Han og ingen anden er *maleren* i dette slægtled!« (»Han og Heyerdahl«, føier man stille til.)

Og til lods- og sjomandsbillederne kommer portrætte. Ved siden af WERENSKIOLD er Krohg den bedste norske portrætmaler for MUNCH. Umådelig forskellige er de to — Werenskiold med sin granskende, kjæpende, gravende karakteristisk, som går i dybden efter sjælelige nuancer og rundt om på overfladen efter rigtighed — og Krohg, som rammer med et friskt oies uforfædede, glubske sekraft.

Et millieuportræt så raskt og malerisk og spirituelt som det, han i 83 malte af *Gerhard Munthe* i sin pels i Grand Café med gamle REINHOLD BOLLS silhouette i baggrunden (afbil. side 143), det er i norsk kunst noget tilsvarende til de billeder som FRANS HALS har indstiftet over livsglade haarlemske kavalerer, og til de portrætter som MANET har malt fra sin tids Paris. En mere oiebliksglad, overfladisk *verve* har ikke norsk kunst drevet det til.

Og hans helfigurportræt af *Johan Sverdrup* (afb. side 147) hvor er det ikke frapperende karakteristisk i holdning og gebærde og *mise en cadre* — den lille intense og elegante, tilknappede mand i det store mørke billede!

Mange fortræffelige portrætter har Krohg malt, navnlig i ottiårenes begyndelse — *Frits Thaulow* foran et af hans lyseste vårbilleder (82), redaktør *Thommessen*, *Olaf Hansson* og *Gerhard Gran* (alle fra 84) — særlig det sidste et livagligt og dekorativt portræt — og fra senere år det godt karakteriserede billede af den skeptiske og kunstforstandige »*Collega*« (bibliothekar Fr. Olsen). Kvindeportrætter har han malt færre af, blandt dem et billede af *Constance Brun* (85) og mesterværket blandt hans portrætter, det noble og indtagende billede af den gamle frøken Krohg i Kunstmuseet (93). Nylig var der at se på en Krohg-udstilling i Kristiania et *barneportræt* fra nittiårene, som i malerisk bredde og kraft formelig minded om RUBENS. Ved redaktor Thommessens velvilje afbildes det første gang her; det fremstiller hans lille datter.

Men det står desværre ikke til at nægte, at Krohgs kunst i senere år har været betænkelig ujevn.

Det Leif Erikssøn-billede, som han i 93 leverte til Amerika, havde vistnok ikke noget af det, man forestiller sig ved »historisk« stemning, men billedet fik dog en urimelig hård medfart. Derimod kunde man ikke vente sig andet end det komplet mislykkede, når man falder på at sætte Krohg til at illustrere *Snorre*; få opgaver ligger ham fjernere.

Men også hans billeder fra sjomandslivet fra de senere år har været yderst ujevne. Overfor enkelte af disse frembringelser af en letsindig overproduktion har man uvilkårlig fåt det indtryk, at malerkunsten har tabt sin interesse for ham. Men så kan der af og til mellem mange ligeglade og løse ting komme et billede, snart et portræt, snart en skildring fra sjolivet, hvori hans energi og mandige bravour triumferer som i gamle dage, og da fatter man nyt håb om, at denne store maleriske kraft endnu ikke skal ha afsluttet sin udvikling.



CHR. KROHG

EN MOR (Skagen 1833).
Eies af Erik Werenskiöld Lysaker.

Når Krohgs malerkunst viser en sådan tilbagegang, lar det sig kanske for en del forklare deraf, at hans evne ikke længere er samlet om malerkunsten, men delt mellem den og journalistisk forfatterskab. Alle, som læser »Verdens Gang«, vil vide, at han i en årrække har medarbejdet i dette blad som en vittig og pikant, mangfoldig interesseret feuilletonist. Navnlig har han i interview-portrættet fundet en specialitet for sin pen, hvori han er uden ligemand i nordisk presse. Hans lune, selvironiske og naturlige stil har ikke været uden indflydelse på norsk sprogtone, og sammen med afdøde DOFFEN DAHL og GUNNAR HEIBERG har Chr. Krohg i første række været med om at skabe en munter Kristiania-jargon, som udgåt fra *Grand* har ædt vidt om sig.

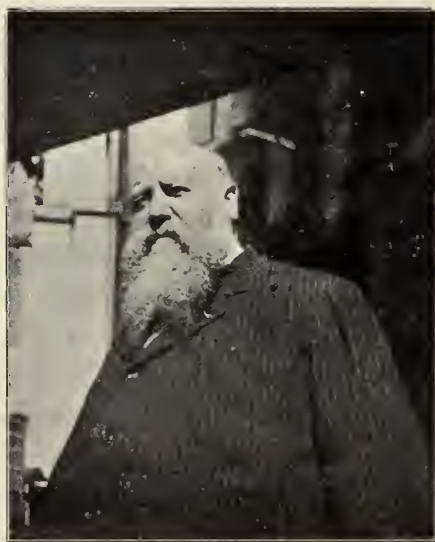
Men fra alt det flygtige og modeflagrende, som hefter ved »papa Krohg« på Karl-johan og på bodegaen, vender tanken tilbage til al den sunde og robuste, mandige og sandru kunst, som Krohgs navn knytter sig til og som vil fængsle og imponere, så længe som norsk malerkunst fra det 19de århundrede agtes på. Og et enkelt billede — forekommer det mig — frembyder sig da som det centrale i hans produktion og som et af de bedste billeder, der nogensinde er malt i Norden.

Det er en »idyl«, som Werenskiold eier. Krohgs sammensatte og rige kunstnergemyt har nemlig også vist sig at ha plads for idyllen.

Det har vist sig, at så ofte han for lidt længere tid kommer bort fra hovedstaden og »strøget« og får leve i fred mellem enkle, brave, jevne mennesker, sjømænd eller fiskere, så gribes han af den ro og kraft, som der er over deres liv, og noget af den samme sunde ligevægt og kraft flyder over i hans kunst.

Det var dette, som hændte ham også anden gang, han besøgte Skagen og levede der mellem staute, oprigtige fiskerfolk, trivedes med dem i deres stuer og fulgte dem tilbåds i godveir og stygveir og skildred dem som fortrolig ven.

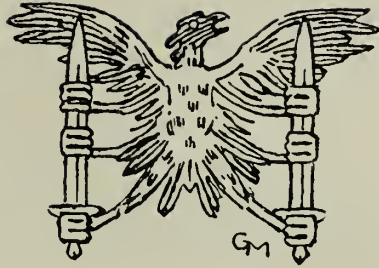
Det billede som Werenskiold eier er fra denne Skagen-sommer i 83. Det fremstiller en sovende fiskerkone med hendes barn. Oprindeligt var også faren med, sovende i sengen, med ryggen til, men til held for kompositionen er denne figur senere overmalt. Det er eftermiddag og varmt og lyst. Ved den hvide seng står den rødmalte vugge. Den unge mor, som har vugget den lille isøvn, er selv sovnet ind med hodet mod sengens puder. Hendes skikkelse er ganske opløst i tung sund søvn. Men den lille i vuggen har sovet fra sig og slår netop sine store blå øine op; de struttende kinder gløder efter middagsøvn mellem puderne. Billedet er mageløst deilig malt med stærk og rolig hånd og med lige stor finhed som kraft i farven. Ja, der er neppe nogensinde i norsk kunst malt noget så i enhver henseende fuldkomment som dette gløt ind i en fattig fiskerstue, hvor bare fluernes summen og den sovendes regelmæssige åndedræt fylder stillheden.





GERHARD MUNTZE

HØNNEN, motiv fra Vik i Stange (1884).
Kunstmuseet i Kristiania.



Til friluftsnaturalismens førere, Werenskiöld, Thaulow og Krohg, slutter sig som det fjerde — det rare — blad i firkløveren GERHARD MUNTHE. En sjelden sammenstilling af jevnvoksne og modsatte talenter!

Endskjønt han virker som den yngste af dem, fordi han længst har bevaret selvfornyelsens evne, er Munthe den næstældste af de fire. Han er født den 19. juli 1849 i Elverum. (Portræt I, s. 314 og II, s. 143). Hans far var distriktslæge her i disse skogrige østlandsbygder. Sine tidlige barndomsindtryk har Gerhard Munthe fra Østerdalens og Trysils udpræget østlandske natur — de brede rolige vasdrag, den svære skogrigdom, de velhavende gårde, det jevne selvtrygge bondefolk.

Men meningen var, han skulde bli doktor som faren, og han blev sendt til Kristiania for at gå på kathedralskolen. Her blev EILIF PETERSSEN, som dengang var en uvorren vilter Hægdehaugsgut, en af hans første kamerater. Skjønt 3 år yngre har Eilif Peterssen åbenbart imponeret sin nye, lidt forsagte kamerat, som kom huslæreropdraget oppe fra skogbygden. Og det, at Eilif tidlig bestemte sig for kunstnerbanen og gik ind på malerskolen, har vel gjort sit til at bevæge Gerhard Munthe til at forandre livsbane. Forresten havde han jo selv en berømt kunstner i sin nære slægt, LUDVIG MUNTHE (I, s. 255—262) var hans fars fætter. Men Gerhard Munthe var alt kommet så langt på den akademiske bane, at han havde havt sine første timer på dissektionstuen, da han i 70 brød af og gik ind på Eckersbergs og Bergsliens skole.

I 74 reiste han til Düsseldorf. Her var han meget sammen med Ludvig Munthe uden egentlig at være hans elev. Men han tog stærke indtryk af sin berømte halv-fætters mesterlige, modne koloristkunst og af hans overlegne, verdensmandsmæssige personlighed. Også ANDREAS ACHENBACHS kunst gjorde levende indtryk på ham. Så vidt skilte som de to kunstneres veie end falder, kan man endnu høre Munthe tale med beundring om Achenbachs rutinerede måde at bygge et landskab op på af varme og rige farveflækker.

Men Ludv. Munthe kjendte Düsseldorf altfor vel til at ville råde sin unge halv-fætter at fortsætte sin uddannelse i den indestængte rutine, som hersked her. Mærkelig nok opmuntred han ham dog ikke til at reise til Frankrige eller til Holland, hvor han selv havde lært sit bedste. Men heller ikke til GUDÉS atelier i Karlsruhe, hvor de fleste norske malere på den tid søgte hen, rådede han ham at reise. Ludv. Munthe stod Gudes retning nok så fjernt, og han havde ikke meget tilovers for akademi-uddannelsen i det hele. Selv var han væsentlig autodidakt, og han synes ikke at ha næret nogen betænkelighed ved at se sin talentfulde unge slægtning i 1877 reise til München, leie sig eget atelier og begynde at male på egen hånd. Gerhard Munthe havde da været et år hjemme i Norge og malt ved Mjosen og Glommen.¹⁾

Det var lige i nærheden af det gamle pinacothek, at Gerhard Munthe havde fundet sig et atelier, og han blev til at begynde med en flittig besøger af den udmærkede samling af gamle billeder. Han har dog vistnok mere gåt omkring og set på billederne end kopieret dem. Jeg kjender ialfald ikke kopier af Gerhard Munthe efter gammel kunst. Men han fortæller selv, at han var svært påvirket af de gamle, og ikke mindre af figurmalere som REMBRANDT — hans herlige serie småbilleder af passionshistorien — end af de hollandske landskabsmalere. Derimod stod han helt kold og fremmed overfor et fænomen som RUBENS. Gerh. Munthe har altid havt det, man kalder »let for det«, og hans kamerater fortæller, at han i den tid med den største lethed malte billeder ud af hodet i de gamle mesteres manér. På den måde havde han også sit gode udkomme i München.

Men det gik ham som de andre. Han blev ræd for at være der for længe. Det faldt for let at leve og for let at male i München. Rutinen holdt på at vinde bugt med ham; han siger selv, at han havde altfor let for at »hærme«.

Alligevel kan man se deilige ting fra Munthes Münchener-tid, mørkladde og varmt stemte, blødt harmoniserede billeder med enkle, realistiske motiver, som minder om motiverne i Ludv. Munthes kunst. Der hænger en studie fra 1880 i Kunstmuseet, en gave fra Olaf Schou. Det er bare en vårvælds himmel med en bleg måne over en stump eng og et spinkelt, sortgernet, bladlost træ samt en lav ås, som står sortagtig op mod himlen i det ene hjørne af billedet. Men det enkle motiv er git med en smeltet renhed og klang i farvetonen, så man hver gang gjenser den lille studie med inderligt behag. Koloristen er åbenbar nok i en slig stump maleri.²⁾

¹⁾ I 75 solgte han (for 60 spd.) sit første billede til Kunstforeningen, *Storvask på landet* hed det; i 76 leverte han et større billede *I Hæggebartiden* og et mindre vinterbillede fra Mjosen, i 77 et *Motiv fra Glommen*, i 78 en *Måneopgang*, i 79 et *Skovinterior*, i 80 en *Morgenstemning med trostefangere*, i 81, 82 og 84 større landskaber i *høststemning* eller *grålysning*.

²⁾ Hjemme hos OLAF SCHOU findes et ypperligt udvalg af Munthes gamle *studier*, dybe i tonen, men koloristisk og freidig gjort. Her findes også et mindre billede *Sneboldkastning* (1885) med 18—20 figurer, noget rutinemæssigt.



GERHARD MUNTHE

Aftenstemning (1880).
Kunstmuseet i Kristiania.

Efter opholdet i Düsseldorf havde Munthe tilbragt henved et års tid hjemme i Norge (76—77). Det var da han malte sine første større billeder fra Østlandet, en *Potesoptagning* i stormfuldt høstveir og en kvæld i *Heggebærtiden*. Som alle hans billeder i den første tid var også de fri kompositioner. Men samtidig havde han med stor iver nyttet tiden hjemme til at gjøre naturstudier. Det var væsentlig på dem, han leved videre som kunstner i München.

Da han i 83 fulgte kameraternes eksempel og vendte hjem for alvor for at ta fast bo hjemme, var det med åbent blik for, at veien til selvudfoldelse gik gjennom naturalismens arbeidsmåde i fri luft. Sit første forsøg gjorde han med et *sommerbillede fra Eidsvold*, som var med på 2den høstutstilling.

Hier hjemme kunde han ikke undgå at bli hvirvlet ind i den kamp, som brød løs mellem kunstnere og publikum, han heller, og fuldt som nogen optrådte også Munthe i ord og handling som en forkynder af friluftsmaleri og naturalisme.



GERHARD MUNTHE.

I den kreds, hvor EILIF PETERSEN var den mest hensynsfulde, den noble og vindende personlighed, hvor KROHG var den hensynsløse kraft, WERENSKIOLD den seige energi og THAULOW det lyse humør, var GERHARD MUNTHE den spirituelle og bizarre fantasi. Det var ham, som sa de forløsende vittigheder og i det hele tat var den »kuriøse«. Han har en egen lun måde at tale på, og han taler gjerne, men hans jevne talestrøm sprudler af indfald og åndrigheder og paradokser.

Munthes kunst er som hans væsen på en overraskende måde dobbeltartet.

Op fra en underbund af jevn naturlighed, hvor gode borgerlige egenskaber trives, gror der i lunefuld vildvækst en eventyrlig indbildning. I dette jevne gemyt med dets stærke hjemmekjærhed, dets trofast-

hed for barndomsindtryk, dets glæde ved det, som er lunt og koseligt og troskyldigt, bor der en åndrighedens djævel, som er både raffineret og koket, og som af og til får lov til at boltre sig løssluppet. Og bagenfor aner man fantasiens vidtstrakte mørkløfter, hvis forunderlige inventar og troldske beboere hverken han selv eller andre ved rigtig at finde rede i, men hvorfra hans kunst nu henter rigelig næring. Dog var det først sent, at Munthes anlæg for fantasikunsten kom til gjennebrud. Han begyndte som blot og bar landskabsmaler, og han blev naturalismens syn oprigtig hengiven.

Tidlig i hans produktion greb Munthes kunst fæste i følelsen for hjem og egen folkeart. Og viljen til nationalt særpræg er stadig øket i hans kunst. Den har her en kraftig nærrende rod, som den skylder meget af sin friskhed og sin saft.

Lige fra først af, da han kom hjem fra udlandet, var han på det rene med, at for ham gjaldt det at gjenfinde sin egen barndoms og ungdoms indtryk i en natur, som i ethvert fald var beslægtet med den, hvori han var vokset op som barn og havde færdedes som ganske ung. Og Munthe blev det østlandske landskabs maler.

På østlandet fandt jo igrunden alle naturalisterne sine motiver, undtagen to, tre af dem, som var født vestlændinger, og som for sit vedkommende navnlig i Jædernaturen fandt en tilsvarende jevnhed og enkelhed, som de andre søgte på østlandet. Alle som en havde de skræk for at male »Turist-Norge«. Men få landskabsmalere taler i sin kunst en så afgjort østlandsk dialekt som Munthe.

Bag det europæiske væsen har Munthe vel konserveret landsgutten i sig. Han holder af at bo på landet og har næsten altid gjort det. Men det er ikke så meget



GERHARD MUNTIE

BONDEHAVEN (1889).
Eyes of hr. Olaf Schou, Sinsen.

den natur, som rår sig selv, han søger, som den, menneskene har fåt bugt med. Han har sin glæde af kultur, men mest af bondekulturen.

Han synes om de store gårde, som ligger frit på bakken med svalegang og stabbur og de brede låvebygninger, med fjøs og uthus grupperet borgmæssig på gammelnorsk vis i firkant om tunet, med de vidtstrakte jorder foran sig og en blandet skog af gran og løvtræ bag sig.

Han er vel hjemme på en slig gård. Han har færdedes i den forvoksne have, har fulgt slåttekarene til de fjerneste jorder og været med at lete efter hestene i hestehagen. Han er fortrolig med alle gårdsredskaberne, er gårdshundens ven, ved nøiagtig, hvordan alt ser ud indvendig i stuerne og i det blåmalte kjøkken, og har set, hvad der gemmer sig af gammel stas i de rosemalte kister på stabburet.

Men kanske går dog hans kjæreste vandring alene langs bækken, som bugter sig mellem or og pil nerigjennem utmark og jorder. Helst kanske om våren, når den skvaldrer afsted mellem smeltende sneflak og vintergule tuer, når blåveisen pibler frem i solbakken, og pilen står med lodne »gåsunger« og skinner i det skarpe sollys med silkebark på smekre grene. Men han har også søgt didned, når or og asp står tæt og grøn, og bækken er liden og mat og skinnende blå under julihimlen. Eller når den første våte decembersne drysser i svære filler over det stenete bækkeleie og sluges af den grå strøm.

Ja, der er kjendt og hjemligt for en østlænding at færdes i Munthes landskaber, disse nærsynte landskaber med næsten bare forgrund, hvor hver liden tue og kvisten og bladet og bæret får lov at være med, endda penselen har ført sig så frit og bredt og ikke pirket med noget!

Det første betydningsfulde gjennembrud i Munthes kunst var det store billede fra Vik i Stange, som han malte i 1884, og som under tittelen *Hoannen* hænger i Kunstmuseet. Det året, da *Hoannen* var udstillet på høstudstillingen, var det som alle andre billeder blev mere eller mindre sortsmusket og brune. Så dagklart og gjennemfiltret af lys var dette sommerlandskab med hesjen på stubbemarken, den lubne orebusk i forgrunden og det lindt buede bakkedrag længst bag på den anden side af en blank vik af Mjøsen. Over busk og eng og slåttekaren, som spiser sin davre i den knappe skygge af hesjen, dirrer den hete godveirsluft, og sollyset er så stærkt, at det rent tar kraften fra lokalfarverne. Men det, som var malt med enestående dygtighed i dette billede, var terrainet i forgrunden, den afslåtte eng med dens småtuer og stubbegræs, med hjulsporet og den hvite solbagte lerjord. Sligt studium og klarsyn på enkeltform, slig beherskelse af detaljen, som i marken og i forgrundsbusken her — der smetter luft mellem hvert blad! — var ikke set før i norsk landskabskunst.

Et andet betydeligt billede er »*Bondehaven*« fra 1889, som Olaf Schou eier. Det lir mod kvæld og det grå toetages bondehus, som fylder op hele billedets baggrund, tegner sig mørkt mod himlen. En kar står og bøier sig ind af et åbent vindu og rører med nogen derinde. Men indunder det svære moreltræ i den ustelte rotete have står en hvid hoppe og luter søvnig med hodet. Mere er der ikke på billedet; men det er nok. Årstid og time, land og egn, folkekår og dyretype gir billedet, slig som denne sommerkvæld oppe fra Hedemarken er set og følt og malt.

Et år tidligere er et andet større billede — *Aften i Eggedal* fra 1888. Dalen er git i stort utsyn, fra bækken i forgrunden henover akerflækker og jorder og skigarer og hus ind mod den blinkende elv, som ringler sig ned mellem fjeldene.

Og som dette er Eggedal, er den vakre farvetegning fra 1889 med siljebusken i vårspræt og den halvpløide bakke ved det blanke vand Mjøsen-landet i vårrånnens måned.

Der er et syn for lokalkarakter og en bestemt duft af årstid og måned over disse Munthes naturskildringer, som gir den gode følelse af fuld kunstnerisk vederheftighed.

Munthe har aldrig holdt op med at male landskab umiddelbart og ligefrem efter naturen. Men kanskje mærkes det dog i enkelte af hans senere naturalistiske landskaber, at hans kraft er forrykket fra det naturalistiske til det dekorative område. Hans måde at se motiverne på har fåt noget summarisk og hans malemåde af og til noget letvindt forenklende, som gjør hans direkte naturbilleder mindre intime end før. Bedst er han nu i gjengivelsen af slige motiver, som af sig selv frembyr sig til dekorativ behandling — et byprospekt i fugleperspektiv som den pikante akvarel af *Bergen* og Bergensvågen seet fra *Fløifjeldet*, hvor de røde hustags vrimmel og vågens skuter skifter med gyldent vand henover billedfladen som farverne i et tærnet tæppe.





GERHARD MUNTHE

VÅR, motiv fra Mjosen (1889).
Farvetegning i Kunstmuseet i Kristiania.



Munthes kunstnerevne rummed dog andre muligheder end de, som udfolder sig i hans naturalistiske landskabskunst. For en opmærksom betragtning røber der sig allerede i denne del af hans produktion elementerne til en dekorativ kunstner. Særlig i hans farvelagte tegninger og akvareller er der ofte en prægnans i linjerne, en sikkerhed i at skjære motivet til og balancere masserne ligesom også en evne til at se farverne stort og som helheder, at det bratte omslag i Munthes produktion fra naturalisme til prydkunst ikke burde være noget fuldkommen uventet og overraskende. Man behøver bare mærke sig på forrige side, med hvilken klarhed han tegner en manglegrenet bladløs silje eller or i et vårlandskab, hvor smagfuldt og sikkert han spreder kvisternes mangfoldige forgreninger mod himmelgrunden, så træet fremstiller sig redigt og letfatteligt og prydende for billedet. Eller man kan ta for sig en af hans bedste akvareller, som fremstiller smeltende sneflækker nedover en sort bakke, og se, med hvilken sikker sans for forhold og ryhme dette sort og hvidt er fordelt, så billedet uden på nogen måde at gjøre vold på naturen, næsten virker som et frit ornament. (*Tidlig vår 1891, afb. i Norge i 19de årh. I, 391.*)

Munthe har netop denne opmærksomme sans for detaljen som omrids og som farveflæk, den som japanerne i så hoi grad besidder, og som gjør ethvert af deres naturbilleder til dekorativ kunst. Et skridt videre i retning af forenkling, en bitanke under arbeidet på muligheden af at omsætte billedet i et andet stof, — og naturalismens nuancerigdom smelter sammen i en dekorativ kompositions faste støbning!

Men der er også en anden faktor med i regningen. Og det er den gamle norske bondekunst og Munthes kjærlighed til den.

I hans barndoms minder var naturindtrykkene sammenvævet med indtryk fra bondens gamle, nedarvede kultur. Munthe følte det *norske* ikke bare i landets natur og i mennesketypen, men også i den kunst, som bonden havde frembragt gennem tiderne, frugten af et afsidesboende folks selvstændige fantasiliv og traditionsbårne kunstfærdighed.

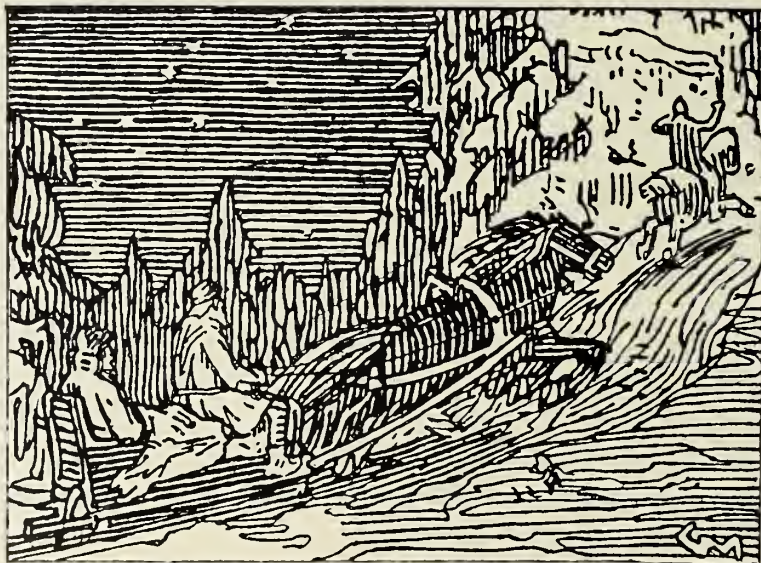
Han, som i rognens grønne løv og røde bær ser vore virkelige nationalfarver, han skulde på et helt andet område end det naturalistiske landskab finde endemålet for sin kunst. Han, som selv var opvokset på landet og har reist meget i disse norske dalfører, som hver har sit særpræg i natur, i folkelynne, i dialekt, i omgangsform, i bygningskik, i dragt og bohæve — han havde efterhånden samlet sig en rig skat af indtryk og erfaringer om det, som norsk er.

Sagakæsning i barndommen, eventyr og viser, rægler og stev fra drengestue og kjøkken, rythmen i gamle kvad, folkevisers malende omkvæd — havde efterhånden

spundet et broget og uredigt væv i hans indbildning, som måtte udløses. Og gilde farver fra jenternes dragter, fra kisternes »roser«, fra brogede kråskab og ølboller og gamle naive billedtæpper havde bidt sig fast i hans malerhukommelse og lå der og forlangte at leve opigjen i norsk kunst.

Dertil kom den rent patriotiske stolthed over, at vi eied en sådan folkearv, og harmen over, at få eller ingen blandt de dannede klasser agted på den, at arven dag for dag gled os mere af hænde. Ganske særlig fremmed stod kunstnerne overfor vor nationale bondekultur. Vistnok satte den unge norske malerkunst på en måde sin ære i at være national. Men ingen streng bandt den til nationens fortid, til folkets gamle, i bygderne forplantede kultur.

Munthe så sig om i naturalisternes billeder og i sine egne landskaber: troværdige, dygtige afbildninger af en flæk hjemlig natur — den jævne, bebyggede, uromantiske. Men hvor lidet alligevel denne naturalisme fik med af landet og folkelynet! Hvor meget den måtte la ligge, hvor meget det, som den ikke aned eller ligegyldig vraged! Hvor snever den tumleplads, som var indrømmet fantasien! En slig udstilling af naturalistiske landskaber, grønne og hvide, sommer og vinter, den virked ensformig, næsten uniformeret, det stod ikke til at nægte. Der var ingen rigtig pryde ved denne kunst. Pragtglæden, som ligger bag al kunstglæde som en primitiv drift, revoltierte sluttelig mod denne evige nøgterne og »rigtige« naturalisme. Og Munthe blev dens målsmand.



MUNTHE

Kong Olav farer på gæsting (Suorre).



GERHARD MUNTHE

NORDLYSDOTTRENE eller BEILERNE, akvarel.
Vævet som tæppe af Nordenfj. Kunstindustrimuseum, Trondhjem.



Det var på den s. k. Sort- og hvidt-udstilling i Kristiania i 1893, at Gerhard Munthe udstilte sine første *fantasier over norske eventyr*, 11 i tallet. Det var en serie akvareller med fantastiske motiver, behandlet i en fuldkommen ny og urealistisk stil.

Gud skal vide, at det ikke var sort- og hvidt-kunst! Gjennem de primitiveste sammenstillinger af rene grundfarver var her opnået koloristiske virkninger, som for den moderne anemiske farvesmag måtte kjendes som trompetstød i en sovendes øre.

Man stod imidlertid nokså rådvild overfor denne nye kunst. Hvor vilde manden hen med denne arkaisme, som fornægtede al realistisk kunsts virkemidler? Han tegnede jo figurer og natur med det samme primitive enfold, uden perspektiv, uden detaljering og med farver, som trodsed al erfaring om, hvorledes tingene virkelig så ud. Var det vævemønstre? Eller hvad var det for slags kunst?

Men for os, som dengang var ganske unge, som havde begyndt at føle det naturalistiske dogme som en spændtrøie om fantasien, og som higede efter en kunst, der brød staffelimaleriets snevre motivring — var dette en forløsning, en befrielse.

Her så vi jo også for første gang arven fra fortiden tydet og nyttet i norsk billedkunst. Og fordi vi egentlig ikke havde ventet, at dette gjennebrud til en dekorativ fantasikunst skulde komme netop fra en naturalistisk landskabsmaler, var både overraskelsen og taknemmeligheden desto større.

Vi havde nok hørt ymte om af dem, som kjendte Munthe, at han holdt på med noget helt nyt, og at han allerede længe på sine studiereiser oppe i dalførerne havde havt øinene godt med sig også inden døre og interesseret sig for bondens gamle kunst. Man sa, at der mellem landskabstudierne i hans skissebøger fandtes en rigdom på tegninger efter »bonderoser» fra kister og tiner, fra skap og boller, og at han samlede på mønstre og figurer fra gamle vævede tæpper og gammel søm. Men at der ud af dette liebhaveri skulde komme en virkelig norsk fantasikunst med gjenklang fra nationens gamle malm — det kom dog som en overraskelse for alle.

Det er en barok og springsk fantasi, som tumler sig i disse eventyrbilleder med titler som *Mørkræd* — *Helhesten* — *Trollebotten* — *Blodtårnet* — *Den onde stifmoder* — *Den forskapte kongssøn* — *Eventyrhaven* — *Sorte æbler* — *Nordlysdøtrene* — en motivkreds, hvori fabelverdenens suveræne vilkårlighed råder.

Neppe et eneste af billederne er illustration til bestemte eventyr, men snarere et bryg af reminiscenser fra dem alle, fra viser og kvad. Rare sansninger, uklare fornemmelser, som ikke kunde ta skikkelses form, har fortættet sig til ornamentik, suggestive arabesker og symboler gror op omkring billederne som ramme, gror ind i dem som fladendsmykning.

Med overlegen forenklingkunst er figurer og landskab trængt sammen til sin knappeste form. Perspektiv, skygger, farveaftoning er banlyst. Omridset af hårdhændt grove konturer står farvefladerne mod hinanden, udæmpet rene. En egen barsk og hårdfør virkning er tilstræbt såvel i tegning som i farvegivning. Rødt og grønt kan tørne sammen i sin fulde styrke, så der formelig står gny!

Og motiverne er steget frem af en primitiv nordisk forestillingskreds, vild og fåket. Der står gufs over disse billeder fra bræ og fra natsvart hav. Der rasler og tasser og flakser med bjørn og varg og varslende natfugl. Rustne jernporter skriker på sine hængsler, blod sildrer frem under lukkede døre og drypper under skumle hvælv. Og troldpakket skifter uafsladelig ham, ufyseligt og kluntet. Men ind i dævelskapen sprænger sig træk af bondsligt humor og munter dyrekomik. Ind i uhyggen blander sig idyl og barnlig ynde.



Myllardottri dansar aa kve • aa slær ihóp rime me foto
saa gjeng ho seg paa leikarvollen • Halvor koningjen imote



GERHARD MUNTHE

MYLLARDOTTRI (1895)

• Myllardottri dansar aa kve
• aa slær ihóp rime me foto
• saa gjeng ho seg paa leikarvollen
• Halvor koningjen imote.

(Norsk folkevis)



Det er på grundlag af Munthes dekorative kompositioner, at den gamle norske billedvævkunst er vågnet til live igjen efter sin lange dvale.

Her så man en vilter, moderne fantasi bevæge sig ledig i de primitivt troskyldige udtryksformer, som den grove norske uldgarnteknik ikke tåler brud på. Og her så man for første gang et farvevalg med udpræget og kvass klang, og denne klang kjendtes *norsk*. Det er da rimelig nok, at vævtekniken greb efter disse eventyrbilleder, som kanske ikke oprindelig var tænkt som mønstre for noget slags håndarbeide, men som selvstændige fantasifostre, der havde sit værd i sig selv.¹⁾

Et varigt arnested for en moderne national vævkunst, som bygger dels på de gamle forbilleder og dels på den impuls til fornyelse, som Munthe har git, var det mit håb at kunne grundfæste i den vævskole, forbundet med atelier til udførelse af større tæpper, som Nordenfj. Kunstindustrimuseum opretted i 1898.²⁾

I sin dekorative kunst er Munthe også en art forkynder. Hans mission er den at vække en mere renslig og robust farvesans og samtidig stille farver sammen, som — for at bruge hans egne ord — »forekommer norske af opsyn og karakter«.

Munthe, som kjender mere til norsk bygdekunst end de fleste, er nemlig kommet til det resultat, at der i Norge har været en »farve-tradition«, og at der findes noget, som med rette kan kaldes et »norsk-nationalt farvevalg«.³⁾

¹⁾ Størst opmærksomhed har vel de s. k. »rigstæpper« vakt, som fru Hansen har vævet efter Munthes temperabilleder *Sigurd Jorsalfarers indtog i Myklegard* og *Kong Sigurd og Baldevin*; de mægtige tæpper var i Paris 1900 og er nu erhvervet til slottet i Kristiania. — De samme kompositioner findes i temperamalerier hos konsul Mohr i Bergen og i Trondhjems Galleri.

²⁾ Om dette museums arbejde for den nationale kunstvævs udvikling i Munthes ånd og retning og om den påskjønnelse som dette arbejde har vundet på udenlandske udstillinger henvises til museets årbøger 1900 ff.

³⁾ Han har skrevet om disse ting i et par artikler i »Samtiden« og i »Verdens Gang« i 1896 og 1898. Om Munthes farvevalg og farvepsykologiske refleksioner se JENS THUS: *Gerhard Munthe. En studie*. Tr.hjem 1903. S. 36 ff.

— Den fantasi og dekorative evne, som hos Munthe brød igjennem med eventyr-billederne fra 1892 og de følgende år, har siden den tid stadig været i udvikling, og staselig har den foldet sig ud i de forløbne 14 år. Mere og mere har også han som så mange gode fremmede kunstnere følt dragning mod den anvendte kunst og direkte arbeidet for materiale og teknik. Men endnu står han besynderlig alene her i Norge som målbevidst dekorativ kunstner. Resten er små og matte tilløb i sammenligning med det, han har skabt. Og han synes nu mere end nogensinde at føle trangen til at gribe ind i al slags håndværk og underlægge sig de forskjelligste tekniker.

For væv har han komponeret og tegnet for glasmaleri og for snitværk i træ. På Holmenkollen har han lavet et helt værelse, en barok og aparte eventyrhal, hvis billedsmykke er et slags resumé af hans eventyrfantasier, overført i farvelagt snitværk.

For et par år siden udstilte han en dekorativ billedserie *Aasmund Frægdagjæver* og nu nylig en anden strålende billedfrise, som fremstiller den norske kongedatter Christinas brudfærd til Spanien, og som er tiltænkt *Håkonshallens væg*.

I 1904 udgav *Foreningen for norsk bogkunst* den pragtfulde udgave af *Draumkvæde* med Munthes tegninger til det ældgamle digt.

Men Munthes største bedrift er *Snorre-tegningerne* (1896—1900).

Fra eventyrets fabelverden har han søgt over til historiens fastere jordbund. Han har ledt sig bagover fra bonderose og rococo til romansk dyrefantastik — udenom de keltiske drageslyngninger, som vore dages s. k. »norske stil« er blit indfiltret i, og hvori den holder på ynkelig at omkomme — og videre tilbage til jordfunden bronzealderkunst. Han har villet nå ind til det oprindeligste norske i overlevering og temperament, og hans intuitive og egenrådige intelligens har fundet vei.

Opgaven at illustrere vore sagaer er i sig selv den vanskeligste. Og når man ved siden af tænker på, at »norsk bogkunst« er et fuldstændigt fremtidsbegreb endnu, og at det eneste værdifulde af norske bogbilleder før *Snorre* er de fortræffelige, men helt naturalistiske illustrationer til vore folkeeventyr, så må man beundre den geniale sikkerhed, hvormed Munthe har løst opgaven.

Det er visselig ingen søvngjænger-sikkerhed. Der ligger megen og lysvåken refleksion og et ihærdigt studium forud for resultatet. Det har Munthe selv røbet for os i et par tankerige og spirituelle sider, han har skrevet om det *at illustrere vor oltid*.¹⁾

Men tillige foreligger der åbenbart her et tilfælde af den slags besættelse af en opgave, som gir det fulde mod til at gjøre det mærkelige og eneste.

Man har overfor de bedste af disse Munthes Snorre-tegninger det indtryk — selv om man kanske til en begyndelse står fremmed overfor dem, som mange siger, at de gjør —: anderledes kunde ikke dette gjøres!

¹⁾ *Om stilarter og illustrering af oldtid*, et foredrag i *Foreningen for norsk bogkunst*, *Samtiden* 1901, s. 54—60. Se også min Munthe-studie, hvor tankegangen er gjengit.



GERHARD MUNTHE

DOMMEDAG (1902).

•Men daa skolv dei synde-saaline.
•som ospelauv fy vinde,
•aa kvor den, kvor den saal der va
•ho gret fy syndine sine•.

(Draumkvæde)

Munthe har skjønt det, som ingen af de andre *Snorre*-tegnere uden EGEDIUS rigtig har skjønt, at med mindre man slog ind på arkaiseringen, kom man her ingen vei. Al naturalisme måtte prelle af på tekstens fjerne, faste stenstil. De naturalistiske anskuelighedsbilleder kunde ikke gjøre andet end svække og forkludre de knappe ords malende kraft. Derfor har Munthe også klogelig holdt sig mest mulig borte fra selve de historiske optrin. Sjelden har han tegnet figurscener, og da i en bred dekorativ stil, men derimod flettet om hver saga og særlig om de gåderige skaldevers en udsmykning i frit digtende friser og vignetter, der foier sig som akkompagnement til teksten. Han har ikke villet stænge fantasien inde i firkantede billeder, men slippe et brus fra luft og hav ind over teksten. På baggrund af denne ornamentik, hvori drager snøfter og spydødder kvæsses, hvor pile sortner luften og det flyder med blod, stiger begivenhederne frem i større og vildere dimensioner.

Munthes ræsonnement baserer sig på den betragtning, at oldtiden ikke kan nås ad naturalistisk vei, fordi vor oldtid selv ligger udenfor naturalismen og den hele nutidsopfatning. Vi kan ikke få oldtiden til os, men vi må gå hen til den. Munthe indså, at man da måtte gå udenom både renaissance og grækerstil. Han fatter ikke, at WALTER CRANE har kunnet bruge renaissancens form-schema til at illustrere Homer, som jo leved i den pragtfuldeste bronzealder, og at LORENZ FRÖLICH har kunnet se Eddaen indenfor det klassiske kunstsyn. »Jeg kunde tænke mig at vakle mellem et par af vore gamle stilarter, men forskjellen mellem den nordiske mytologi og Olympen med sine guder er for mig som mellem vinter og mørke — sommer og sol.« Selv har Munthe søgt illusionen d. e. det rigtige milieu i en bunden kunst og bygger i sin ornamentik på vikingetidens bronzealder. Og når man blader gjennom disse *Snorre*-tegninger, skulde der ikke trænges mange ord for at utvikle, hvor godt det er lykkedes ham at bygge selvstændig på dette historiske grundlag.

Se, hvor kompositionen i dem er fast og hvor den har kjærne! Se hvor vakker og mandig strengen er og fuld af liv! Og denne vovsomme og spænstige fantasi, som foregjøgler os de underligste tankebilleder! Som ringe kjeder sig sammen, så lænker sig i vor tanke ideassociationer om en fjern tid, mens billedet holder øiet fast.

Her er sprang på sprang ud i det ugjorte, her er en kunst, som har råd til at la andres gevinster ligge ved veien, mens den økser sig egen vei gjennom ulænde!

Man kan blade igjennem bibliotheker, før man finder sidestykke til slig stil og kraft i bøgpryd. Af de moderne er der meget få, som har forstått at gjøre en trykt bog vakrere gjennom billeder.

Der er halvt naturalistiske billeder iblandt, landskaber, som har toneværdi selv i den enkle grovtribede tegnemanér. Som det med sauene på næsberget i strieregna, der *vikingskibene kommer stevnende ind fjorden mod Orkenøi* (s. 94). Eller den vin-

tervei gjennom skogen med slædefart i fakkelskin, som heder *Olav farer på gjæsting i Gudbrandsdalen* (s. 274). Eller også den gråveirdags aften, da *Asmund Grankelson kommer over Håreks huskarler*, mens de slæber bytte til båds i utværet. Den djærve brede pen redder her naturalismen over i prydkunsten. Det er nyt, det er vovestykke, som ikke falder ud af rammen. Morsomt er det at se Munthe gribe med den ene hånd efter det dekorative uden at slippe med den anden sin naturalisme. Men det er morsommere at se ham gjøre *ornament*. Som han magter at lempe en figur eller en gruppe ind i en ring, som han kan fylde en firkant, som hans fantasi snart frit og legende, snart under de strammeste tøiler ved at finde rythme i friserne, som åbner hver saga. Der er noget velgjørende i dette byttespil mellem det naturalistiske og det ornamentale i Snorre-tegningerne. Det ene klær det andre, og det hele blir udomatisk og ledigt og spontant.

Man blir så proppet med stilisering nutildags, at man blir helt ilde tilpas. Man kan næsten ængste sig for at åbne et nyt tidskrifthefte, for man har ikke godt af så mange rotløse liljer og snørkler. Bl. a. af den grund gjør det godt at blade i *Snorre* og fornemme den lidt ramme lugt af en bestemt jordsmon på denne vor stiliserede klode.

For her er der ialfald ingen forloren klassicisme, og ingen forfrossen renaissance, men hedenold og vikingetid og råkold tåke med stygge drømme og stank af blod.

Og er det ikke den rigtige baggrund, som Snorres sagahelte kan skinne frem på?

Da Snorre-tegningerne kom frem, var der mange, som syntes at de var for kunstig naive. De er slet ikke kunstige, fordi de er naive. Men de er lige så meget bevidste, som de er naive.

For Munthe skrev en bekjendelse, da han skrev ned de linjer: »Det er intet unaturligt i, at bevidsthed og naivitet går hånd i hånd; thi vistnok kan bevidstheden knægte eller dræbe barnsligheden hos mange, men hos andre dør den aldrig. Den vandrer med dem hele livet og kommer på første vink.«





CHR. SKREDSVIG

På vildgræs (1894).
Galleriet i Trondhjem.

Omtrent alle malere af naturalisternes ældre kuld fremgik af bykulturen. Collett, Thaulow, Krohg, Werenskiold, Munthe, Diriks, Gløersen o. s. v. — alle var de embedsmænds barn eller akademisk dannede mænds sønner; selv havde de gjerne gjennemgået en latinskole eller endog tat en eller flere eksamener ved universitetet. Eneste bondegutten blandt dem er SKREDSVIG.

Man kan gjerne mærke sig dette, at det var embedsmandsønnerne, som *nationaliserede* norsk malerkunst.

Med undtagelse af Thaulow, som alle dage har været en forstokket fornægter af fædrelandets betydning for kunstneren, var ottiårenes mænd allesammen mere eller mindre »nationalister«.

Selv Krohg, som i 82, besnakket af Thaulow (i et brev til »Ude og Hjemme«) havde skrevet: »De unge norske kunstnere har opgit at indbilde folk, at der eksisterer nogen eiendommelig norsk, national skole« — var, om ikke i navnet, så dog i gavnet, med på dette nationaliseringsarbeide. Det er ikke bare tilfældigt, at hans kunst handler om norske lodser og om Kristiania, fra Lakkegata til Karl-Johan.

Alle var de fuldt på det rene med det, at maleriet måtte se til at rede sig ud af al den fremmede påvirkningen. De var nok fransk kunst hengivne og stolte af

at være franskmændenes lærlinge. Men netop fra den internationale kulturs høiere stade så de klareste af dem nødvendigheden af at flytte hjem og male norsk natur og norske mennesker. De var hver for sig stærke individualiteter og vilde det særegne, derfor tydde de uvilkårlig ind til folkeindividualiteten, som til den forstærkende klangbund, der kunde gi den enkeltes individualisme større magt og fylde.

Det er da heller ikke blit upåagtet — f. eks. af de bedste franske kritikere — dette voksende nationale særpræg, som norsk malerkunst fik i ottiårene. I 78 på verdensudstillingen hed det, at nordmændene havde flere fremragende malere, men den norske »skole« var en skole uden fællespræg og uden nationalt fysiologi. På den næste verdensudstilling i 89 blev netop *école norvégienne* karakteriseret som en af de mest nationale og egenartede på udstillingen. Navnlig side om side med svenskerne »från *Seinens strand*« blev nordmændenes steile selvstændighed fremhævet.¹⁾

Desto mere påfaldende er det derfor at se en maler, som hørte til den samme kameratkreds, men som var fremgået af bondefolket, i sin hunger efter kultur gå så vidt i tilegnelsen af det franske, at han formelig skiller sig ud fra de andre »nationale« både i teknik og motiver og virker mere »franskmand« end nogen af de andre, som kom hjem fra Paris.

Dette er tilfældet med SKREDSVIG i den tidligere del af hans produktion.

CHRISTIAN SKREDSVIG blev født på Modum 1854 i fattige kår. Men han blev tidlig hjulpet frem til at følge sine anlæg. 15 år gammel kom han til Kristiania og blev ECKERSBERGS elev — hans sidste. Efter hans død (1870) studerte Skredsvig i 4 år i Kjøbenhavn, først under KYHNS vejledning og siden på akademiet. Selv har han ikke indtryk af at ha haft meget igjen for opholdet i Danmark. Men det mærkes dog på hans kunst — den tidlige — at han har været hos danskerne, før han kom til München. Han er blondere i farve end nogen af dem, som fik elementerne indprentet i tysk skole. Det münchenerbrune, som de andre har haft så meget stræv med at udrydde fra sin palet, har aldrig besværet Skredsvig.

Efter en sommerreise i Norge kom han i 75 til München og blev der de næste 3 år. Fra Münchener-tiden er et større landskab med kjøer *Fra det bayerske høiland* (78) som Kunstforeningen købte.

I 79 findes Skredsvig i Paris, og her fortsætter han sine studier, meget i omgang med de svenske »opponenterna«. I 81—82 maler han i Grèz og gjør derefter sammen med JOSEPHSON reisen til Spanien. I Paris blir han boende til 84.

Jeg ved ikke hvem som har været Skredsvigs pariserlærere. Men COROT, DAUBIGNY og MILLET synes at ha gjort størst indtryk på ham.

¹⁾ PAUL MANTZ i Gazette des beaux arts og PONSONHAILHE i Les artistes scandinaves, Paris 1889.



CHR. SKRÆDSYTG

Ballade (1885).
"Gangerne som vendte så blodige hjem,
men sadlerne vare tomme."
Raderet af JOHAN NORDHAGEN.

Poet og idylker, som Skredsvig er af temperament, måtte det ligge nær for ham at bli glad både i Corot og i Millet. Den grå grundtone, han la sig til i Paris, og som han siden har beholdt i sin kolorit, har han vel for en del fra Corot. For en anden del fra BASTIEN-LEPAGE, hvis afdæmpede naturalisme og fine olivengrån, som står så behagelig til blåligt grønt, var på moden i Paris i de tidlige otti-år.

Morsomt betegnende for Modum-gutten i Paris er det et stort snefald, som der først optar ham. Et af hans første franske billeder fremstiller nemlig *Snekjøring ved Seinen*. (*La berge du quais des Saint-Pères, decembre 1879*).

Men det var først med *Ferme à Venoir*, at Skredsvig på salonen i 81 tiltrak sig almindelig opmærksomhed. Billedet, som fremstiller, hvorledes kjorene melkes foran en stråttækt normandisk bondegård, blev almindelig rost af kritikken både for det grundige studium af dyrenes former og for det fine, klare, maleriske lys. Samtidig med Krøyer fik Skredsvig det år en af salonens guldmedaljer, billedet blev købt af den franske stat og hænger nu i museet i Reims.¹⁾

Somrene 81 og 82 arbeided Skredsvig i Grèz, sammen med CARL LARSSON og andre skandinaver. Herfra er motivet hentet til det store billede *Oktobermorgen i Grèz*, som i 83 købtes til Nationalgalleriet.

Skredsvigs specialitet blev tidlig den at male dyr og gjerne i landskab, sammen med deres vogtere.

Her er det et par sværlemmede hester og en saueflok, som mødes på sletten. På en af hestene sidder unggutten i sid blå bluse og dingler med benene, mellem sauene går den halvvoksne jenten med bindingen mellem hænderne; hun bærer den enkle normandiske dragt med hætten nedover ryggen, som MILLET så ofte har tegnet og malt. De to unge, som her mødes, veksler nogle ord med hinanden. Bag dem fortøner sig det flade, frugtbare land under en fin melket hvid morgenhimmel.

På samme års salon udstilte Skredsvig et billede, som var frugten af et studieophold i Italien, *Monte Aventino, vintermorgen i Rom*.

— Der er malere, som går om i naturen med en så stærk modtagelighed for synsindtryk, at motiv efter motiv slår ned i dem som billede, færdigt og uforberedt. Naturen virker pludselig kunstnerisk på dem, som når objektivet blottes for en fotografisk plade, og deres billeder former sig refleksionsfrit som rene udsnit af naturen.

Men der er andre malere, som ligesom bærer billedet inde i sig som en halvklar drom eller erindring, der behøver et stykke natur at klamre sig til for at bli til fuld-båret billede. Den ene som den anden art af dem kan med flid og møie studere naturen som brave naturalister, men ophavet til deres kunst er forskjelligt.

¹⁾ To gange senere har Skredsvig solgt til franske museer, nemlig i 88 *Martssol* (fra Creuze) og i 89 et andet billede med motiv fra Ajaccio på Corsica, hvilket nu fremdeles hænger i Luxembourgsmuseet.

Man tar neppe feil, når man regner Skredsvig til de sidste.

Hans maleriske hovedværk heder *Ballade*, er malt i 85 og eies af Thv. Meyer. Maleren ser to svære nordfranske hester stå sadlet udenfor en port en gråkold hostdag med blæst, og det slår ham, hvor ensomme og forladte de står der. Meget muligt, at hestene er bundet, at staldkaren sidder indenfor i værtshuset ved sit glas, og at maleren *ved* det. Men det vedkommer ikke billedet. Forladtheden og blæsten og høstsolen og den lukkede port har alt sat fantasien på glid og udløst en gammel gjemt stemning hos maleren. Et omkvæd rinder ham i hu fra folkevisen om ridderen, som drog i ledning, og »*gangerne som vendte så blodige hjem — men sadlerne vare tomme.*«

Slig kan man tænke sig, at dette »historiemaleri« er opståt. For skal der være tale om norsk »historiemaleri«, så må Skredsvigs billede være med. Der er balladestemning over disse forladte dyr i blæst og uføre på landeveien.

Malerisk er billedet ypperlig gennemført og komponeret, som også gjengivelsen efter NORDHAGENS fortrinlige radering viser.

— Da Skredsvig efter sine franske læreår og sine udenlandske seire var vendt hjem til Norge, varte det ikke længe før bondelyrikeren i ham vandt over pariser-artisten. Klar over sig selv førte han nu sin kunst tilbage til fødejorden, til barndomsminderne og bondens liv. Og tonen, han slog an, var den idylliske med gjenklang fra landsens viser og stev.

I 84 vendte Skredsvig hjem og slog sig ned i gode, økonomiske forhold på Stabæk. Her malte han i løbet af den første sommer det store og vakre billede »*St. Hans-kvæld*« (1886), som kjøbtes til det danske nationalgalleri. Det er bondelivsromantik i ny og sandere udgave. Motivet er hentet fra det nærliggende Fleskum-vand. Hele lærredet er fyldt af indsoens flade, som i den lyse sommernat gjenspeiler stranden og lovrigge skrænter; motivet er skåret slig til, at man bare ser vandet og en smal stribe grønt land i øverste rammekant. Al himmel er lukket ude, desto klarere ser man nuancerne i alt det skiftende grønne i vandspeilet. I den deilige sommernat glider en båd med bondeungdom henover vandfladen. De to jenter sidder sammen på midt-toften og lytter til trækspillet fra bagstavnen. En af dem furer vandspeilet med sin hånd, mens båden glider frem for lange tyste åretag.

Et billede som dette gjorde umådelig meget til at vinde publikum for friluftsmalernes kunst. Selv om kunsten var ny, var poesien gammel og kjendt.

I de nærmest følgende år maler han i Telemarken det melankolske aftenbillede med »*Pladsen*«, Vinjes barndomshjem (87) og *Vinje som jætergut*.

Det er på et vis betegnende, at Skredsvig vælger VINJE til sin helt. Som temperamenter er vistnok de to ulige, men en parallelisme er der dog mellem dem i deres



CHR. SKREDSVIG

•Kusåte, kusåte!• (Valdrisvisa.)
Håndtegningsamlingen, Kunstmuseet.

kunst. Bondegutter og lyrikere begge to, gløge lærenemme hoder, har de begge kjendt den spaltede dragning ud mod Europas åndsliv og hjem mod bygden og døleskikken.

Skredsvigs kunst har sin plads midt imellem Thaulows og Munthes, mellem den enes kosmopolitisme og den andens norskstræv. I Skredsvigs kunst kan der af og til snige sig ind en biklang af noget kulturmattet og fremmed, noget fransk i farve og måde, som gjør hans norske tone mindre ren. Hans milde, bløde gemyt, hans let vakte følsomhed er snart bytte for udveen mod Paris, snart for hjemveen mod Eggedal.

Men i værker som *Vinjes barndomshjem* eller det poesifulde billede *Seljefløyten* (89) eller den *Idyl* (88) som dronning Marguerita af Italien eier, er tonen ren og dyb nok. Og fremfor alt i den store serie tegninger til *Valdrisvisa*, som han komponerte, efterat han i 94 havde flyttet op til Eggedal, giftet sig med en bondepige og bygget sig et hjem der.

I *Valdrisvisa* klinger Skredsvigs hjærtevarme, fantasirige lyrik fuldt og rigt ud.

Hvor maler han ikke kvældstilheden over li og hei og jentens lok og hanking

i det blad, som heder: »*Kusåte, kusåte, kusåte!*« Og hvor henrivende er der ikke fortalt om budeiens sæterliv med dyrene i det blad, som heder »*Kyri, ho ligg i myri!*«

Her når Skredsvigs poesi op i høide med Vinjes sange.

Næsten altid er der fortælling i Skredsvigs billeder, men i hans gode naturalistiske tid er fortællingen altid så simpel og sand, at der aldrig hersker splid mellem maler og digter. Det er først senere, at han lar sig lokke ud på det litterære maleris farlige hængemyr.

En ypperlig repræsentant for Skredsvigs dobbelte evne som maler og digter er det henrivende fortalte billede *På vildgræs*, som galleriet i Trondhjem eier, og som er bygget over en oplevelse, hans søster havde en sommernat, da hun som liden jente gik ude og gjæted:

Dagen har været klar og vakker, og kjørene har beitet sig langveis hjemmefra på ukjendt grund. Hverken hun eller dyrene ved mere at finde hjem igjen. Længe har hun sprunget og ledt og grådt og ledt, tilslut har hun git sig over. Dødstræt og forfrossen har hun sammen med kjørene slået sig ned i et granholt nær det vandet, hun ikke kjender. Det er høstlig koldt og dugger stærkt, tåken ligger tæt nede i dalbunden og trækker op fra vandet. Med skjørtet over hodet er hun krøbet ind til den af kjørene, som hun er bedst venner med, og der er hun sovnet ind med kinden mod den varme dyrebug. Fuldmånen glider netop frem over åsranden i den blå augustnat.

Man kan muligens indvende, at billedet er lidt farveløst og vekt i koloriten, men til gjengjæld er det vakkert i tone, malerisk og følt i hvert penselstrøg.

Skredsvigs evne er af dem, som kan ligge brak i længere tid, og når han da tar et af sine svære løft, hænder det, at han forløfter sig. Hans store figurlige kompositioner fra senere år er ikke absolut vellykkede, tildels endog mislykkede.

Menneskens søn, det store billede som Skredsvig malte færdigt i 91, går i sin idé tilbage på tegninger fra 87 under et ophold i Creuze i Frankrige. Det er en »håndspålæggers» undere som har git stødet til ideen: at male »menneskens søn« i en lægprædikants skikkelse. Men i billedet er mirakelmandens ankomst forlagt fra den franske landsbygade til tunet på en norsk bondegård. Og her virker ikke et motiv som det med den gamle kone, der pynter med potteplanter og tæpper på jorden, lige troværdigt. Det hele synes vel meget konstrueret over UHDE og TOLSTOI, og maleriet virker noget tyndt og udtøiet, tiltrods for meget vakre enkeltheder som aftenluften over dalen, pott blomsterne på billedåklædet og den unge syge pige som trilles ind i en trillebør. Billedet tilhører nu Kunstmuseet.

Det store allegoriske billede fra 1901 — *Et digt om doden* (som hidtil forgjæves har været skjænket til Vor Frelsers kirke), kjender forfatteren bare fra udkast og for-

studier. Efter disse at dømme må det ganske vist være et fortvilet *litterært* maleri, men dets presteopirrende udogmatiskhed forbliver en gåde.

Et andet stort billede fra de senere år *Middelalder* med ridderes opbrud udenfor en fransk borg i morgengryet er nærmest en dekorativ vægfyldning, bestemt for den store sal på Fritzøhus (1904).

Imidlertid er det ikke i sådanne store udpønskede kompositioner, men i de små lyriske skildringer fra skog og hei og sætervold, at Skredsvig er sig selv, og man vender derfor hellere tilbage til de indtagende tegninger til *Valdrisvisa* som nu findes i Kunstmuseet, skjænket af consul Heiberg, der selv eier serien i en anden udgave (mai 1895).

Her folder Skredsvig sin rige begavelse ud i lunefuldt skiftende fantasispil med eventyrlighed og skjæmt og troskyldighed og hjærtelag, både for dyr og mennesker — henover en underbund af vek melankoli. Ganske som han selv er i gode venners lag, når han slipper sig løs og gir sig hen, synger sine Eggedalsviser, og kaster sig fra tungsind over i barok lystighed og lar alle strenge i sit nervøse, følsomme sind tone.



SKREDSVIG

Tegning.
I forfatterens eie.



KITTELSEN

Et skogtrolld.
Pentegning i forfatterens eie.

En kunstner, som hører til den samme generation af malere som Werenskiold og de andre i München, men som har gåt sine egne underlige veie, er KITTELSEN.

THEODOR KITTELSEN er født 27. april 1847 i Kragerø. Faren, som var kommet fra Telemarken, var kontorist med otte barn og døde tidlig, så guttens uddannelse gik ikke så regelret for sig.

»Alt i skoledagene stod der et uhyggeligt ry af mig som tegner, men så dued jeg vist heller ikke til noget andet.«¹⁾

Efter farens død skulde han i butik, »men stridig som en buk stod jeg på min ret til at ville bli maler. Og da jeg jo for skams skyld måtte bestille noget, blev jeg sat til at hjælpe en fuskeurmager med at pudse klokker.«

Nogle af byens »bedste folk« havde imidlertid opdaget, at gutten havde »evner« og opmuntred ham til at følge sin lyst. Han kunde trygt reise ind til Kristiania, så skulde alt bli ordnet med skole og undervisning. Men vel kommen did så han sig

¹⁾ Den lille Theodor lå stadig i strid med sine lærere og hævned sig ved at tegne karikaturer af dem. »Om en af dem laved jeg en hel bog og solgte den til hans søn for 2 skilling og en æske med *gælninger*.«



KITTELSEN

På kneipe, farvelagt tegning.
Eies af hr. Olaf Schou, Sinsen.

henvist til et malerværksted, hvor han blev sat til at rive farver og bære nymalte bænker op på kirkegårdene. Og ingen penge kom der fra hans mægtige beskyttere.

»Jeg sulted slig, at jeg om aftenen gik og gråt nede på Fæstningsbryggen og tænkte på at drukne mig. Dette var min første indtræden i verden, og den blev skidden i mine øine«.

Tilslut rømte Kittelsen fra malerværkstedet, og efter et mislykket forsøg på at gå tilsjøs måtte han i urmagerlære igjen. Denne gang for alvor hos en urmager i Arendal. Her blev han et år, men hans gamle godslige mester, som hed Stein og var tysker, interesserte sig i grunden mest for guttens tegnerbegavelse. »Do bliver aldrig Ohrmager, do er en stor Drymer!« Det var summen af den gamle urmagers erfaringer med Th. Kittelsen.

Endelig traf Kunstforeningens sekretær cand. D. M. AALL på ham og hjalp ham på ret vei, fik ham ind på VON HANNOS tegneskole og siden til München. Her tilbragte Kittelsen 3½ år i den gode tid, som var de norskes glanstid i München. Han studerte ved akademiet under LÖFFTZ og LINDENSCHMIT.

Siden kom han med stipendium til Paris, men likte sig ikke, og næste gang han reiste hjemmefra, blev det igjen til det gemytlige München. Dette sidste ophold varte i 4½ år.

Derpå følger de år hjemme i Norge, som han selv har karakteriseret som den tid, »han gik på krav til Nordenvinden for at få ret på melet, som han blåser væk for mig. For jeg henter jo bare mel til mor, og så kommer Nordenvinden —!»

Eiendommelig nok begynte Kittelsen som udpræget realistisk genremaler med social tendens. Det var i de år, da ideerne fra *En fallit* og *Samfundets støtter* gjæred stærkest i sindene, og de sociale problemer trængte på og kræved plads i kunsten. *En streik* (1878) heder det første større figurbillede, Kittelsen sendte hjem fra München. Før CHR. KRØHG eller nogen anden tar han her op et emne fra arbeiderstandens liv og stiller samfundsmodsætningerne skarpt op mod hinanden.

Arbejderdeputationen har fremført sine krav og står ærbødigt afventende foran de to principaler i det komfortable kontor. Lyset fra en stor hængelampe falder klart over arbeidsherrerne og deres forretningspapirer på det grønne bordklæde og streifer arbeiderflokkene, som taber sig i mørket. Situationens alvor er indlysende. Men den ene principals argumenterende ro og den andens ildevarslede nonchalance tyder ikke på, at streiken vil få en for arbeiderne heldig løsning.

Billedet var nokså »sort« malt, men klart komponeret og gjennomarbeidet med kraftig karakteristik af typerne. Alene kjærringerne, som trønger på inde i mørket bag arbeiderne, er flygtigere behandlet og bringer karikaturtegneren i erindring.

Dette billede står imidlertid alene i Kittelsens produktion som et lykkelig eksperiment i oljemaleriet og i den alvorlige samfundskildring. For i grunden er han hverken oljemaler eller realistisk samfundskildrer. Han er for meget fantast og humorist til at være nogen af delene.

En djærv pen-tegning som den næsten DAUMIER-agtige *kneipescene* (fra Münchener-tiden), der første gang afbildes her, er mere »Kittelsen« end det grundige billede af *streiken*.

Hans næste store genrebillede *Et gadefund* (82), som fremstiller en bortløben unge, omringet af gamle kjærringer, vakte opsigt, men var i grunden en dårlig malt mellomting af karikatur og maleri.

Derpå fulgte fra Kittelsens hånd en række slemme småbilleder, som han malte sammen nede i München, barokke og umaleriske påfund af den mest afvekslende art. Men indimellem maler han et enkelt større udmærket billede, et landskap med figurer, som han kaldte *Ekko*. Billedet fremstiller en brat norsk fjeldvæg, som går lukt op i rammekanten og speiler sig i blankt vand nedenunder. På vandet ligger en liden båd med nogle små mennesker i, landsens gutter og jenter, og en af



TH. KITTENSEN

STREIK (1879).

dem står op i båden og roper gennem hule hånden op mod fjeldvæggen. Der er ikke tvil om, at der var ekko i billedet! Og man blir ved at huske denne fjeldvæg og dette blanke vand og ropet som ligger og hiver sig mellem fjeldene, svagere og svagere, til det drukner i stilheden.

Kittelsen er ikke en vanlig maler, men en kunstner udenfor reglerne, en eiendommelig dobbeltnatur, humorist og lyriker, på bunden fantast.

Det var i München, han tegnede den fantasifulde serie illustrationer til det homeriske digt om *Froskenes og musenes krig*, et mesterstykke af fortællende dyrekomik — meget morsommere end GRANDVILLE.

I en senere serie dyrekarikaturer som er udgitt under tittelen *Har dyrene sjæl?* er satiren skarpere, om end nok så harmløs. Her forekommer f. eks. det fornøielige blad *Sneglene som kunstkritikere* og billedet af *En moderne edderkop*. Overfor blade som disse eller endnu mere overfor den

groteske fantasi, som heder *Du slette tid!* kan man med fuld føie tale om en Nordens OBERLÄNDER. Derimod er adskillige af de satiriske tegninger, som er samlet under tittelen *Fra livets små forhold* (1889—90) for plumpe i tankegang og udførelse til at holde fuldt mål, men der forekommer grundkomiske ting iblandt. I illustrationerne til SKEIBROKS *Sandfærdige Skrøner* (91) og til WESSELS *Hundemordet* (96) gir han sin humor frit løb — en grovkornet og drastisk humor som ikke tar det så nøie med det kunstneriske, men er saftig og umanerlig som almuens spøg.

Det er dog først i illustrationerne til *folkeeventyrene*, at man lærer humoristen at kjende i hele hans genialitet.

Såvidt jeg ved, var det WERENSKIOLD som opdaged eventyrtegneren Kittelsen og fik ham med på at illustrere ASBJØRNSSENS og MOES *Eventyr for børn* (1883—87). Sam-



KITTELSEN

•Da slog trolde-
ne latterdøren op.
Eventyrtegning i Kunstmuseet



KITTELSEN

„Vær ikke ræd for mig du, gutten min,“
sa fattigmanden.
Eventyrtegning i Kunstmuseet.

arbeidet begyndte nok allerede i München og blev senere fortsat i Norge, navnlig under et ophold på Tåtø ved Kragerø i 82, hvor de hver især tegnede sine ypperste ting.¹⁾

Et idealt samarbeide! Werenskiold med sin solide, dybtgående realisme og fine tegnekunst, Kittelsen med sin fabelagtige fantasi og udtryksevne! Kittelsen er et menneske, som man skulde sværge på engang har set et trold levende for sine øine — han påstår forresten, han har gjort det! — og som aldrig siden har kunnet glemme, hvor utroligt og grænseløst og uhyrligt det syn var. Så levende er hans forestillinger om den norske troldskap, både den oppe mellem fjeldene og den inde i skogene og nøkken og vastroldet og al den

anden trold- og fandenskab i dette land! Hvor genial i sin virkelighedsans er ikke tegningen af den fattigmanden, som Veslefrik med felen traf på fjeldet og som bad ham om en skilling i Guds navn!

Overhodet synes dette menneske ikke at kjende grænser for det som lar sig fremstille; han kan tegne en høne som sørger og gråter på kirkegården, og ræven som præker i krave og samarie, og den haren som lo slig, at kjæften sprak lige op til ørene!

¹⁾ Her blev tegningerne til *Gutten som kapåt med troldet* til, mens Werenskiold tegnede til *Herremandsbruden*. Her malte også Kittelsen *Ekko*.

Han er i det hele tat eventyrtegneren *par excellence* blandt alle dem, som har tegnet eventyr i Norge og i andre lande.

Men ved siden af at være denne barokke humorist og fantast er Kittelsen — som urmager Stein sa — »*en stor Drymer*«. Han er den følsomste, mest lyriske naturpoet i norsk kunst.

Da han var kjed af Münchens kneiper og borgergemytlighed, og heller ikke fandt sig synderlig tilrette i de oprevne kunstnerforhold hjemme i Kristiania, slog han sig ned på en ensom Lofot-ø, ude på et fyr i havbrændingen mellem skarv og måker. Og der blev han et par år.

Den tid, Kittelsen leved deroppe i de lyse sommernætter og de mørke vinterdage, modnedes han til landskabskunstner og poet.

Når han i midnatsolens ulmende røde lys lå i sin båd langt ude på blanke havet, og myriader af sjofugl strog over hans hode og slog sig ned på fugleværene, tæt, tæt, side om side, så det golde skjær forvanded sig til en »rose«, sammensat af tusener hvide måkebryst — når han sad på en udoverhængende fjeldknaus mellem skarvene, selv som en liden skarpsynt skarv, og lytted til oceanets larmen og stirred ned i brændingerne, som raste dernede og lyste med morildglans i høstnatten — når han som eneste levende væsen i syns omkreds arbeided sig frem over snemarkerne under en himmel, som gjennemkrydsedes af bævrende nordlys — — da blev de fantasier til, som han har samlet under tittelen *Fra Lofoten* (1890).

Siden hine ensomme dage på Røst og Skomvær fyr har Kittelsen set lysere forhold og levet i venligere omgivelser.

Tre år senere, i 93, kunde han på den store udstilling i Kristiania, — den som viste, hvem han var — ved siden af al karikaturen og trøldskaben og Lofotens vildhed møde med 14 skønne akvareller fra sin barndoms hjemstavn, *Jomfruland*. Tegningerne blev straks kjøbt af Olaf Schou og skjænket til Nationalgalleriet.

Jomfruland-serien er den modneste frugt af Kittelsens talent. Med yderst få og simple midler — blyant og vandfarver — har han her fæstnet en række klare og sande landskabstemninger, som næsten alle betager, fordi de er så oprindelig folt og så naivt udført.

De fleste af billederne skildrer lyse vakre dage. En høi, tindrende sommerluft dirrer over lysegrønne jorder, hvor stær og kråker flakser om hesjerne, som står tunge af nyslåt hø. Eller en blek og skyløs høsthimmel stiger op over små veirbidte graner mellem strandens hvide rullesten og opover det glatte hav, hvor en liden skute ligger og døser i vindstille; men på den melkehvide himmel tegner sig som et stjernebillede af mange sorte stjerner trækfuglskaren, som drager af lande.

I andre billeder skildrer han sørgmodig moen med de blinkende vandpytter i gråveirsdagens jevne og dæmpede lys. Eller han maler med kvass kraft de dage, »da stormens røst over landet går«, og sjøen vælter sig frådende ind over strandens rullesten med favnen fuld af tang og tare.

Over den hele serie er der noget af barndomsindtrykkenes helhed og styrke og den afklarede enkelthed, som bare erindringen gir.

I senere år har Kittelsen tegnet mange fantasifulde ting, fortalt med uhyggelig kraft om *Svartedauen* (1901) og illustreret *Casparis Vintereventyr*. Og i en ny serie lyriske akvareller under fællestitlen *Tirilid Tove* har han digtet om skogensomheden: »Der fløi en fugl over granehei... Tirilid Tove!«

Men han har også git fra sig en del krass og grel ukunst. Han er i det hele tat af de uberegnelige, han bringer overraskelser og ikke alle er glædelige.

Men han er kunstner, og han er norsk. Og i dette vort land ligger hans kunst som en halvglemmt have, hvor alslags vækster gror vildt og frodig — roser og ukrudt side om side, en have som aldrig har kjendt gartnersaks, og hvor der sjelden blir luket, men som ligger rigelig åben for sol og groveir.



KITTELSEN

Af »Svartedauen«.



JACOB GLØERSEN

På rugdepost (1887).
Kunstmuseet i Kristiania.

I nært følge med naturalisten Werenskiold og landskabsmaleren Munthe kommer JACOB GLØERSEN, østland-skogens maler (portræt I, s. 312).

Han er prestesøn fra Telemarken, født i Vinje 28. mai 1852. Her leved han de første 12 år af sit liv, — et sundt og kjækt gutteliv med arbeide og sport i fri luft sommer og vinter. Der oppe i Øvre Telemarken, hvor naturen har både skog og fjeld med ordentlige vintre og indland-sommer, fik Gløersen sine første og bestemmende naturindtryk. Og når han siden i sin kunst tar menneskene med og da gjerne skildrer dem i arbeide og »fra den praktiske side«, — så hænger det vistnok sammen med, at derhjemme på prestegården gik alt tidsfordriv og lek væsentlig i praktisk retning; gutterne deltog med sine hænder og med sin tanke i det arbeide, de så udført.

Det er betegnende for Jacob Gløersens anlæg og sunde, usentimentale tankegang, at han alt i guttedagene sværmed for ASBJØRNSEN som forfatter. Ikke bare for eventyrene — det gjør jo alle barn — men for Asbjørnsens stil, som han forsøgte at efterligne i sine egne norske stile. Derimod kunde han ikke med BJØRNSONS bonde-noveller, — Bjørnsons bonder var ikke hans! Senere, da han fik en videre litterær horisont, læste han gjerne humorister som DICKENS og MARK TWAIN. Men Asbjørnsen beholdt altid hæderspladsen i hans omdømme, og nu som moden og bevidst kunstner erkjender han: »Af alle, som kan ha virket på mig — malerne ikke undtat — er Asbjørnsen den, som har havt størst betydning for mig som kunstner.«

Rektor FRIIS på kathedralskolen i Kristiansand, hvor Jacob Gløersen i de senere gutteår forberedte sig til examen artium, spådde ham en fremtid som forfatter i Asbjørnsens genre — efter hans norske stile at dømme. Men selv om Asbjørnsen ikke fik nogen litterær efterfølger i ham, kan man trygt regne Gløersen til Asbjørnsens »skole«. Forstmester Asbjørnsens østlandske naturskildringer har Jacob Gløersen malt.

Mens han gik på gymnasiet i Kristiansand, fik Gløersen en tid OLAF ISAACHSENS undervisning i tegning. Siden kom han til Kristiania, og i årene 72—76 var han med længere afbrydelser elev af BERGSLIENS malerskole. Derefter kom han til München og var i 2 år akademieleve under SEITZ.

I al denne tid følte Gløersen sig overbevist om, at det, det gjaldt om i kunsten, var så godt som muligt at efterligne de gamle mestre — det lærte man jo på akademierne — men han fandt det rigtignok svært vanskelig at praktisere teorien ligeoverfor naturen.

Så kom han hjem en tur og fik bestilling på to portrætter — Bergslien hadde ligesom slått fast det, at han skulde være portrætmaler — men den bestillingen kom han dårlig fra. Derover ærgred han sig så, at han rent mistet lysten til at arbeide, mistvilte om sig selv og malte omtrent ingenting i et år. Så gik han der og slang og grubled, drev jakt og fiske — og så på naturen. Derunder gik det op for ham, at det var ikke så skråsikkert dette med, at naturen skulde males slig som de gamle mestre hadde malt den, og han begyndte at synes, at den var ikke så'n, som »vore store« fra Düsseldorf malte den heller — DAHL og FEARNLEY kjendte han ikke videre til endda. Lidt efter lidt blev han klar over, at det rigtige var at holde sig umiddelbart til naturen og bare følge den. I den overbevisning reiste han til München igjen for at lære teknisk mere og så ta fat. Og glædelig blev han bestyrket i sin nye kunstanskuelse ved at tale med WERENSKIOLD, som allerede var fuldt overbevist »naturalist«. På den vis blev Gløersen friluftsmaler og naturalist, uafhængig af både franskmændene og alle andre — han blev bare så forførdelig gla ved at høre Weren-skiold mene det samme!

Under dette sit sidste Münchener-ophold arbeided Gløersen selvstændig videre og kopierte i pinacotheket VAN DYCKS *Hvile på flugten*, nærmest for at aflure mesteren lidt af hans smidige, flydende teknik — tør som han selv syntes, han var. Her i München malte Gløersen også sit første genrebillede »*En sorgfri alderdom*» (tilhører doktor Clausen, Kr.sand) og i Oberbayern et interiør med figurer — lidt à la DEFREGGER — »sort, men ganske sundt«, efter hvad han selv tror at huske.

Efter München fulgte ottiårene hjemme i Kristiania. For Gløersen en lykkelig og ubekymret tid, da han bodde hjemme hos sine forældre eller hos sine brødre i nærheden af byen og stadig malte, landskab og figurbilleder om hinanden, altid efter naturen. »Kunstnerstriden« bekymred han sig mindre om, hørte selvfølgelig til oppositionen og var med, når det kneb, men regnedes nærmest til de moderate. Hele hans æsthetik lod sig formulere i den enkle sætning: »Man skal male naturen, som den er; men det er ikke alt i naturen, som er værd at male.« Med denne læresætning udtalt var Gløersen færdig med »kunstretingerne«, snøred sin nisteskræppe og drog tilskogs for at male, enten så solen stegte eller sneen fók.

I disse første ottiår malte han flere af sine gode billeder. Sit første vinterbillede malte han oppe fra Bogstad; i '85 indkjøbtes til kunstforeningen det morsomme figurbillede, som heder *Lægebesøg* (den gamle doktor i finmut, som den ungdommelige patient blir så ræd for, at han tar til gråten). Det vakre billede *På rugdepost* er fra 87.

Da de andre slog sig sammen ude i Lysaker, kom også Gløersen meget derud, tog middagsmad med og malte der i egnen. Her malte han det troværdige og gode billede med tittelen *Det tiner* (89) samt vinterbillederne *Snefok* (90 hos gross. Plathe, Høvik) og *Kvæld* (92 i Kunstmuseet). I 93 gjorde Gløersen reisen til Paris, arbeided en tid på ROLL'S atelier, men længted nok hjem til Norge igjen.

Sommeren 84 havde Gløersen med et lidet indenlands-stipendium tilbragt i Sigdal, og dette gav stødet til hans gjentagne og ofte lange ophold i Numedal. Midt ude i skogen mod Sigdal på en gård som heder Fjøshei har han især holdt til, ofte mange vinter måneder af gangen; her har han malt en række af sine bedste vinterbilleder som *Vinter* og *Tømmerkjørerere* (begge fra 94), samt *Jætergutter* (94), *Opunder fjeldet* (98) og *Høstmorgen* (i Kunstmuseet).

Men også andre østlandsbygder har han besøgt. Jæger, naturelsker og seig fodvandrer, som han er, har Gløersen gjennomvandret de fleste af dem og fra sine vandringer medbragt billeder og kultegninger noget hvert sted fra oppe i fjeldbygderne og på oplandene.

Vestlandsnaturen har han derimod ikke indladt sig på. Hans stø pålidelighed kunde aldrig finde på at male det, han ikke grundig kjendte. Og han hører ikke til dem, som blir fort kjendt enten med natur eller mennesker.

Det er betegnende, at en sommer, han reiste ned til Tvedestrand for at male sø- og kystpartier, så gik han der og ledte og ledte efter motiv, til han havned i granskogen!

Og der hører han hjemme. Ingen maler som han stillheden mellem stammerne og det tyste snedrys derinde eller tømmerhestens lange kjæde-las, som det i sprængkulde knirker sig frem over flate hvite moen.

Og hvor fint har han ikke malt vårvælden inde i granholtet, når *Rugde-jægeren* står på post med sænket bøsse, mens skumringen skjælver i luften og de første stjerner tændes.

Også CAPPELEN og de andre romantikere søgte skogensomheden. Men det var ikke de oplandske skogtrakters kraftige rankvoksne granskog, de elsked — den var dem for sund og for ensformig. Det var hellere bjærkeskogens ynde, de søgte, eller den vilde furu-li med stup og skår og ulænde — syke vindfald, mosgrodd sten og råttent stubbe. I det hele tat var furuen for romantikerne kjærere end granen, furuen er mere individualist og eneboer end den jevne, selskabelige gran.

Gløersen liker netop granen. Han synes om dens stærke, ranke fordringsløshed og denne stø og stadige vækst i høiden uden romantiske knuder og vridninger, og ikke minst dens dybe alvorlige grønne, som alltid er ligedan, vinter som sommer.

Forresten fordyber han sig aldrig i det enkelte trø, han maler skogen som masse, ofte på afstand som den svartflækker den vinterklødte dal, ofte midt inde i stammernes vrimmel.

Når landskabet er livet op med figur, så er det alltid folk, som har noget der at gjøre, tømmerkjørere, jøtere, næringsdrivende jøgere. En enkelt gang har han malt en lyrisk stemning i *Rugdejøgeren*.

Gløersens kunst er så jevn og nøgtern, at hans bilder kan nærme sig det fotografisk tørre. Men selv da tiltaler den ved sin ægthed og vederhøftighed. Og gir han sig først den brede pensel i vold, kan han male friskt og flydende som få. Hans penselstrøg kan godt være blødt og varligt. Intet er så blødt som stille luft fuld af snedrys. Det har Gløersen malt.



NICOLAY ULFSTEN

Fra Hodne, Jæderen.
I Stavanger galleri.

En opdager i norsk landskabsmaleri var NICOLAI ULFSTEN (afb. s. 139). Hans opdagelse var *Jæderen*. — Ulfsten blev født i Bergen 29. september 1854 og hed egentlig NIELSEN; faren var købmand. Den første undervisning i kunsten fik han af FRANS BØE. Senere, i 73, kom han til Kristiania og besøgte malerskolen et knapt års tid med THURMANN som lærer.

Alt hans første studiereise mellem hølmer og skjær i Bergensleden bestemte ham til den gølge, træløse vestlandskysts maler. Men endnu havde han ikke fundet *Jæderen*.

Umiddelbart efter denne studiereise drog han udenlands. Først til Düsseldorf, men allerede efter et par måneder videre til Karlsruhe til GUDE. Her studerte han fra nytår 75 i næsten 3 år. Da der var så mange malere, som hed Nielsen, byttede han navn og kaldte sig ULFSTEN efter prestegjældet, hans slægt var fra. — Mellem Gude og hans unge elev udvikled der sig snart et tillidsfuldt og hjærteligt forhold, og mesteren ventede sig meget af Ulfsten. Det var førøvrigt også Gude, som gav ham anvisning på Listerlandet og *Jæderen*, da han om sommeren vilde hjem og male studier. Selv havde Gude tre år i førveien besøgt Lister og fåt indtryk af linjestorheden i naturen der. Så ulig alt, hvad romantikerne havde søgt på vestlandet, beskæftigede Listernaturen ham længe efter denne reise (se I, s. 185).

For Ulfsten blev denne lange ødslige sandstrand, som havet beskyller og himlen ruger over, høi og grå, en åbenbaring af det som dybest stemte med hans gemyt.

Alt i 76 ses han at ha solgt et par *strandpartier* til kunstforeningen i Kristiania, og i 77 sælger han et større billede fra Listerlandet. Men efter endt studiereise vendte han tilbage til Gude og Karlsruhe, han var endnu ikke færdig med sin uddannelse.

Vinteren 77—78 studerte Ulfsten i Paris, tog indtryk af friluftsmaleriets og naturalismens begyndende opsving og fik selv et billede antat på salonen i 79.

Men fra Paris søgte han tilbage til Karlsruhe igjen, dog nærmest på gjennemreise til Ægypten. I november 79 drog han afsted over Triest og Venezia. Det var ørken-sanden, som lokked ham, og solbranden. Straks gav han sig i kast med studier i og udenfor Kairo. Men det ihærdige arbeide i blændende sollys pådrog ham en hårdnakked øiensygdum, og han måtte vende kursen hjemover igjen, rigtignok med allerede fyldte mapper. Så snart øinene tillod det, tog han i Karlsruhe sine studier op til bearbeidelse, malte *gadepartier fra Kairo* og *Rast i ørkenen* som Bergens kunstforening kjøbte. Desuden, kunde han i 80 og 81 møde med norske strandbilleder på salonen.

Men da Ulfsten i 1880 kom hjem til Bergen, var han ikke længere nogen frisk mand. I det hårde veir på Listerlandet havde han pådraget sig en lungesygdum, som udarted til tæringen, som tog hans liv.

Men han blev stadig ved at arbeide, mere og mere febrilsk, eftersom sygdommen skred frem; hans produktion blev først rigtig frugtbar i hans sidste år.

For at vinde bugt med sygdommen foretog han en sjøreise til Konstantinopel, og styrket ved den kunde han på hjemturen besøge Antwerpen og se salonen i Paris. Her blev han boende et par år, ivrig producerende for salonen, for Wienerudstillingen og kunstforeningerne hjemme. Hans helse syntes gjenvundet, i 83 vendte han hjem, gifted sig og bosatte sig ved Ogne på Jæderen. Her arbeided han intensere end nogen sinde, malte flere større billeder med motiver fra fiskerlivet og naturen derborte, deriblandt billedet i Bergens billedgalleri, og billeder, der kjøbtes som sølvbryllupsgave eller bryllupsgave til de kongelige. I 84 flytted han til Kristiania, men sygdommen tog her overhånd, og julaften 85 døde Ulfsten, bare 31 år gammel. Selv i de sidste dage på dødsleiet malte han, »indtil penselen bogstavelig faldt ud af hans trætte hånd«, som hans ven CHR. KRØHG skrev i et vakkert mindeord.

Jæderfiskeren i sjøstøvler og sydvest har Ulfsten skildret, i båd og på land, både når han *fisker mort* på Stavangerkanten, og når han er tyet ind i *Nødhavnens* smule vand, eller når han på sin vandring henover stranden pludselig står overfor en livløs *Strandvasker*, som den sidste storm har skyllet op på fjæren.

Hans billede *En nødhavn* i Kunstmuseet viser ham som en fin og kraftig kolorist og en dygtig tegner. Billedet her (fra Stavanger galleri) viser det ikke mindre.



KITTY KIELLAND

Jæderen.

KITTY L. KIELLAND (Ungdomsportræt I, side 311) er født i Stavanger 8. oktober 1843. Hun er, som bekjendt, ALEX. L. KIELLANDS søster og datter af konsul JENS ZETLITZ KIELLAND. Navnet LANGE, som begge børnene har holdt fast ved, var morens.

I Kielland-slægten, som er halvveis norsk bondeslægt, halvveis tysk, har kunstneriske tilbøjeligheder forekommet spredt, før talentet hos Kitty og Alex. Kielland slog ud som moden kunstnerbegavelse. Deres far konsulen var, så langt børnene kunde huske tilbage, i ledige timer altid optat med noget i retning af kunst. Han skar ud i elfenben, spillede piano og sværmed for DICKENS, og med egen hånd malte han vægdekorationerne for sine stuer (de fins endda). Det var selvfølgelig også konsul Kielland, som i 70-årene fik istand en kunstforening i Stavanger.

Da Kittys tegnelyst var opdaget, og hun i sin tidlige ungdom ved et års sygeleie var bundet til sengen, var det faren som fik hende til at male, en dansk dame lærte hende at kopiere. Men konsulen vilde ikke ta konsekvenserne, da Kitty var frisk igjen og vilde lære videre i Kristiania. Hun fik ikke lov at bli maler, det blev med et par måneders kopiering hos MORTEN MÜLLER.

Men Kitty var ikke den som vilde nøie sig med at bli dilettant. Når hun ikke kunde få lære noget, la hun heller malingen bort og tog fat på andre ting.

Slig stod sagerne, da professor GUDE i 72 kom til Stavanger. Han var jo rette manden til at overbevise om, at man kunde være et skikkelig og dannet menneske, selv om man søgte sit erhverv som kunstner. Og ved Gudes hjælp fik Kitty lov at følge sin lyst.

I 73 reiste hun til Karlsruhe. På akademiet kunde hun som dame ikke komme ind, men hun tog privat lærer i gibstegning og nød forøvrigt godt af Gudes råd og veiledning.

»Professor Gude var en udmærket lærer, jeg følger fremdeles hans råd« — det er Kitty Kiellands eget udsagn den dag idag. »Jeg kom der i hjemmet som, om jeg hørte til, og der lærte jeg kanskje mest — af Gudes samtaler«. Desuden nød hun godt af omgangen med Gudes andre elever, og blandt dem var dengang Eilif Peterssen, Sinding, Collett, Thaulow, Krohg og Holter.

I 75 flytted frk. Kielland over til München. Rusten, Eilif Peterssen, Sinding og Harriet Backer havde da allerede udset München til nordmændenes nye samlingsplads, og i den nærmeste tid derefter kom de andre — Heyerdahl (»vidunderbarnet«) Werenskiold, Munthe, Kittelsen, Gløersen, Skredsvig o. fl. — og af damer: Ida Wedel, Asta Nørregaard, Benedicte Scheel og Sophie Thomesen (nu fru Werenskiold).

Her malte Kitty Kielland til en begyndelse sit første *stilleben* (Eilif Peterssen »stilled« det for hende), og det gav hende selvtiliid. Så arbeided hun trøstig videre. »Jeg havde ikke lærer, mine kamerater var tilstrækkelig, syntes jeg.«¹⁾ Thi også for Kitty Kielland står denne Münchener-tid i et gyldent lys — med det rige kameratliv og gjensidig frugtbar påvirkning. Den vidunderlige by som München da var! — det, fri utvungne liv, operaen med Wagner-opførelserne, godt theater og koncerter, stadigt vekslende fremmedbesøg — der var udvikling på alle hold.

I 74 havde Kitty Kielland været hjemme, og i 76 om våren reiste hun atter hjem for at male. Hun var på det rene med, at hun vilde male norsk natur. »Jeg drog ud på ledning efter studiested, og jeg fandt kanskje det bedste, jeg har havt, Birkrem« (på det indre Jæder-land). Folkene der trodde, hun var gal og af den grund sat ud på landet. Det kunde da ikke være arbeide for en frøken Kielland, som var velstående, at trække omkring med alle de greiene i al slags veir! Men da hun kom igjen to år senere og holdt på med det samme og de efterhånden kom efter, at frøkenen havde ganske god forstand, blev hun deres stoltlied.

»Mine studier fra Birkrem beundrer jeg alltid — har frk. Kielland betroet mig — men tiden har adlet dem«.

¹⁾ En tid nød hun nok alligevel HERMANN BAISCHS veiledning, såvidt jeg ved.



NITTY KIELLAND

Sommernat, Fleskumyvandet,
Kunstnæset i Kristiania.

Hendes studier fra Birkrem beundrer vi alle, som kjenner dem, og vi lægger til: »Det er bare det ædle stof, som tiden adler«.

Der er iblandt dem en fin lys *sommermorgen* med sauer i roslyng og en gjætergut, som kviler på steinrøysgjærdet — det er godt, det er fint, det er Gudes skole (fra 74).

Der er en anden studie — en naken hei og en kjæmpeblok fra istiden, som kløftet ligger i lyngen og gaper, svart mod en hvid overskyet himmel — luften er så tendre, som var den virket af nyspundet sølv. Det er godt, det er kraftigt, nær storladent — Det er endnu Gudes skole, men en myndig selvstændighed gryr i studien. (Den er også to år senere, fra 76, og efter München.)

I 77 la frk. Kielland veien hjem over Paris og så første gang salonen. I 78 tog hun sommerophold på *Ogne*-stranden på *Jæderen*. Her blev en ny serie fine og kraftige studier til — studier af stranden med den myge grå sand, tangkransen om det skummende hav og de speilblanke kulper, som havet har ladet efter sig i fjæren. Fra *Ogne* er den lille studie i Trondhjem med gulgrå sandgrund og falmet tuegræs.

Men juvelen mellem hendes studier er den, som galleriet i Trondhjem ikke kunde få, fordi hun bare undte Kunstmuseet den — *Torvmyr i Thine*, svart, vandsyg jord under en meget høi og ganske overskyet himmel. Den studie er tung af melankoli og majestætisk ensomhedsfølelse.

Aldrig siden har Kitty Kielland nådd denne dybe molklang i tonen. Men hun har ofte vendt tilbake til sine torvmyrer på *Jæderen* og fortalt andre stemninger.

Våren 79 kom frk. Kielland til Paris og la straks ivei med at male to billeder efter *Ogne*-studierne, begge billeder blev antat på salonen.¹⁾ På næste salon mødte hun også med to atelier-malte landskaber fra Norge. Men sommeren 80 tilbragte hun i Bretagne, i Douarnenez-egnen ved Finisterre, og her kom hun friluftsmaleriet et skritt nærmere. Blandt de franske kunstnere, hun her bodde i hotel med, var JULES BRETON, og hun havde udbytte af samtalerne med ham og af hans kloge kritik.

Men først i 82 malte hun sit 2 meter lange landskab fuldt færdigt i friluft.

På en af salonerne havde hun begeistret sig for billeder af PELOUSE, søgte ham op på landet og vilde ha ham til lærer. Han afslog først, men samtykket efter at ha set hendes studier.



KITTY KIELLAND.

¹⁾ Samme år udstilte ULFSTEN en *Jæderstrand*.

Vår efter vår kom hun så ud til Cernay-la-Ville udenfor Paris for at male under Pelouse's vejledning. Meget lærte hun af ham, men tilsidst blev hendes motiver ham for fri og eiendommelige, og lærer og elev skiltes. Siden den tid har Kitty Kielland ikke havt nogen lærer.¹⁾

I Paris havde Kitty Kielland tildels sammen med HARRIET BACKER sin faste bopællige til 89; da flyttede hun hjem til Kristiania. Men også under Pariser-tiden reiste hun hjem om somrene og malte Norge. I 82 var hun på Ogne igjen. I 84 malte hun den fine vårvæld med klar luft og en hvid Jædergård på sletten (*Kvalbein*).

I 87 lå hun på østlandet og malte i Filtvedt med fornem og tilbageholden kunst et stort og lyst *sommerbillede*, hvor koldt grønt og lyseblåt står til de hvide og hvidgrå toner i luft og sjø og et bækeløb.

Dybere og mere indsmigrende for øiet er billedet her med *Fleskumvandets* sivkranste speil i sommernatten (i Kunstmuseet) eller et lignende aftenbillede fra *Stokkevandet* ved Stavanger (1890), som nylig kjøbtes som gave til dronning MAUD.

I 91 malte frk. Kielland i Sandviken, i 96 i Jotunheimen, men i 97 var hun atter tilbage på Jæderen og malte ved Wiig et stort billede med elveløb mellem grønne marker (i Trondhjem) og det karakterfulde billede af en *Torvmyr* i Bergens Billedgalleri. I 98 malte hun i Jotunheimen, men i 1901 var hun atter mellem torvmyrene, og nu sidst har hun malt høifjeld på Høvringen.

Slig har hun vekslet mellem høifjeld og Jæder, men i grunden stadig været sin gamle kjærlighed tro. Det er det høifjeldsagtige øde hun har søgt på Indre Jæderens lyngheier, hvor en sti uden mennesker rinder hen over sletten, og på torvmyrene, hvor gamle torvskur, som er løbet fulde af vand, kan glimte som små fjeldvand. På høifjeldet er det den Jæder-agtige vidde og stilhed som griber hende.

Monotonien er hendes kunstform, og der er over hendes fuldkommen ufantastiske og redelige kunst et præg af tung melankoli og et helt mandigt alvor, som stemmer alvorlig. Hendes kunst er alt andet end dameagtig, ja med det faste, lidt tunge hånddelag i udførelsen lar den dårlig ane en kvindelig kunstner. Mest kvinde er hun i sine blomsterbilleder, som hun har malt mange af.

Midt i impressionismens vibrerende farvedirr har Kitty Kielland blit ved med at trække sine store rolige linjer, og af skræk for den letkjøbte effekt har hun heller villet resikere det ensformige end at begå en eneste »smuk løgn«.

¹⁾ Blandt de franske malere, som har gjort indtryk på hende, bør vistnok foruden Pelouse nævnes gamle HARPIGNIES,



HARRIET BACKER

Bondeinteriør fra Bretagne (1884).
Eies af Eilif Peterssen.

HARRIET BACKER er født 21. januar 1845 i Holmestrand. Hendes far var konsul NILS BACKER af en gammel skipper- og kjøbmandslægt, som ca. 1650 var indvandret fra Holland.

I et velhavende og lykkeligt barndomshjem voksede hun op i en sfære af musik sammen med tre søstre, hvoraf den yngste er AGATHE BACKER-GRØNDAHL. Farslægten var særlig musikalsk. Bedstemorens ungdomsklaver stod i barneværelset, og faren pleied at fantasere på det i tusmørket. Alle søstrene dyrkede musikken, skjønt Harriet selv drømte mest om at bli skuespillerinde og både skrev og spille komedier som barn. Men hele barndommen og ungdommen igjennem tonte søster Agathes geniale spil om hende og gav hende de stærkeste skjønhedsindtryk. De to har levet meget sammen også udenfor barndomshjemmet, på studiereiser i udlandet.

Dog hjemme på barnekammeret hos Backers var der ikke bare blit musiceret, småpigerne drev også ivrig på med tegning de lange vinteraftener. Og da Harriet var den, som viste mest anlæg, fik hun uddanne sig videre. Gamle CALMEYER, Dahls elev

(I, side 62), blev hendes første, meget interesserte lærer. Efter konfirmationen fik hun reise til Kristiania for at gå på malerskole — forøvrig uden tanke på at drive det videre end til at bli en flink dilettant. Til lærer havde hun her først ECKERSBERG, siden CHRISTEN BRUUN og tilslut BERGSLIEN.

Da Agathe blev sendt til udlandet for at uddanne sig i sang, fik Harriet reise med som følge. De bodde i Berlin og senere i Leipzig, besøgte Köln, Weimar og Firenze (1870). Under hele dette udenlandsophold tog Harriet undervisning i tegning og kopierte i gallerierne. Det var i disse år, hun lærte at elske gammel kunst. Men endnu tænkte hun sig ikke at skulle bli kunstner for alvor. Det var først i hendes 29de år, at det stod klart for familien, at det var det, hun var født til og at hendes undervisning måtte drives med mere plan og sammenhæng. I 74 blev hun derfor sendt til München. Selv betragter frk. Backer det som en lykke, at hun så længe fik drive studierne frit og kom så sent til den egentlige akademiundervisning. Havde hendes livsbane været tidligere bestemt, vilde hun ufeilbarlig være blit sendt til Düsseldorf, som dårlig vilde passet for hende. Nu kom hun til at leve fire lykkelige studieår i den bedste tid i München sammen med den malerslægt, som er den mest begavede, der er udgået fra Norge. Hun traf her straks Eilif Peterssen og Heyerdahl, Weren-skiold og Munthe, Gløersen, Skredsvig, Rusten, Kitty Kielland.

Første året havde hun tysk lærer, en portrætmaler LINDER, fin kolorist og raffineret detaljmaler, men uden større sans for helhed og stor form. Da EILIF PETERSEN havde sin store succes med *Christjern II*, gik hun imidlertid til ham og bad ham bli hendes lærer. De var kamerater, og eleven var den ældre af de to, men »ypperligere lærer har jeg aldrig havt — siger hun selv — og jeg havde respekt for ham som for en ældre professor.« Dertil virked også Eilif Peterssens egen frodige produktion i disse ungdomsår stærkt på hende og vakte hendes begeistring. »Ingen har hjulpet mig så frem som han, han holdt mit mod oppe.« Også Heyerdahl gjorde indtryk på hende — »genial og barnagtig, men altid original.« »Jeg tror, — føier frk. Backer til i nogle oplysninger, som hun har været så venlig at nedskrive for mig — at vi alle, som studerte dernede samtidig, var ligeså lykkelige ved den sterke beundring, vi folte for hinanden indbyrdes, som vi var ved resultatet af vort eget arbeide.«

Her i München malte frk. Backer det første billede, som Kr.ania kunstforening kjøbte (i 76) *En lærd mand*, ligesom Eilif Peterssens billede i Stockholm stærkt påvirket af gammel gallerikunst. Men samtidig malte hun et andet, betydelig mere realistisk billede *Afskeden* — en datter som siger farvel til sin syge far i et småborgerligt hjem. Moren, som gråter, er set fra ryggen, bybudet med kufferten i den halvåbne dor.

Før hun reiste fra München, malte hun et virkelig godt billede, bedre end de to figurbilleder, et bayersk bondeinteriør fra det 16de årh. med en kniplerske i tidens

dragt, hensunken i triste tanker — *Solitude* (1877). Billedet blev senere udstillet på salonen (i 80), fik der en *mention honorable* og findes afbildet i *Gazette des beaux-arts* for det år.

I 1878 havde nemlig Harriet Backer forladt München og var med Schöffers legat draget til Paris. Hun var så heldig at komme ind på et atelier, hvor der blev malt akt under BONNATS og GÉRÔMES vejledning, og hvor også BASTIEN-LEPAGE korrigerede en tid. Her gik det op for hende, det som også de andre havde stærkt fornemmelsen af, da de kom til Paris, at münchenere-undervisningen var for småtskåren. Akademiprofessorerne var for meget optat med detaljpirk og holdt ikke elevens sans våken for helheden. Derfor hed det også, da hun kom til BONNAT: »*Oui, c'est très bien, mais ce n'est pas comme ça!*«

»Han var en storartet lærer, og da han en dag gennemgik min tegning på ufor-glemmelig vis med klar kritik over alle mine smukke detaljer uden alvorlig sammenhæng, gik der et lys op for mig. Jeg har aldrig senere glemt den korrektur, og det blev mig på engang klart, hvad der måtte bli hovedsagen for mig både i tegning og koloristisk.«

Et helt år gik hun bare og tegnede uden at male et strøg hos sine lærere. Men da hun så en dag skulde ha en stipendieattest af BONNAT, og han spurgte, om hun da ikke havde noget malt at vise, dristed hun sig endelig frem med sit bayerske interiør med kniplersken. Bonnat slog hende på skulderen og sa: »*Voilà une petite femme, qui a du talent,*« hvorpå han skrev følgende attest: »*M^{lle} Backer est née peintre, elle fera un jour honneur à sa patrie.*«¹⁾

Bonnat har fåt ret i sin dom. Frk. Backer er i virkeligheden den af alle norske malerinder, som er mest *née peintre*, og selv i sine mandlige kollegers lag indtar hun en høi rang som maler. Jeg ved få ting i norsk kunst, som er til den grad koloristisk *sammenhengende* og på en gang fint følt og kraftig gjort som hendes bedste interiorer, som *Bretagnerinteriøret* hos Eilif Peterssen eller *Bondeinteriøret* i Trondhjems galleri, for at nævne et par af de bedste af dem.

Frk. Backers næste billede på salonen (81) var det, som hænger i Stavanger galleri — *Andante*, et hjørne fra Cluny-museet med et gyldent klaver og en harpe samt en ung dame i rosa empire-dragt som spiller.

I 83—84 tilbragte frk. Backer tre fjerdingår i Bretagne i Rochefort en terre, hvor hun bl. a. malte det ypperlige *bondeinterior* i brunt, som Eilif Peterssen eier. Om billedets morsomme linjespil og det fine lys gir afbildningen her et begreb, men til det kommer den aldeles charmante farveharmonie af træets mange rødbrune nuancer,

¹⁾ Billedet blev solgt ved Göteborgudstillingen og udloddet.



HARRIET BACKER.

de gule messingkar og et stænk blå i gløttet mellem skapsengens døre.

I over 10 år blev Harriet Backer boende i Paris — »10 herlige studie-år« kalder hun dem. Det faldt nok hårdt at reise derfra, men hun kjendte, at hun måtte hjem da og male norsk natur og norske studier (1889).

Siden den tid har hun bodd i Kristiania om vinteren og tilbragt somrene, dels i Lille-Elvedalen, dels i Stange på Hedemarken og nu sidst i Opdal i Numedal.

Fra den første egn er billedet *Kortspillere* (i Kunstmuseet), det saftig malte *Interiør* af en bondestue med seng og vugge, stemt i blåligt rødt (i galleriet i Trondhjem) og *Kolbotnstua* med Garborg og frue, han klunkende på felen (eies af redaktør Thommessen).

I Stange har hun flere somre igjennem malt på det lyse og fine kirkeinteriør *Allergang*, et billede med mange figurer, som vel må betegnes som hendes hovedværk, og som eies af Olaf Schou. Fra den samme hvidkalkede gamle kirke malte hun også et andet billede med en dåbshandling (eies af fru Ragna Nielsen).

I de sidste år har hun været beskjæftiget med et nyt, farverigere kirkeinteriør fra den gamle rosemalte Opdal kirke i Numedal.

Frk. Backer er en fin kolorist, som i interiøret har fundet sit rette område.

I norsk kunst har ingen git farver indendørs finere, fyldigere og mere personlig samstemt. Som hun kan male lyset, slig det strømmer ind i bred flod gjennem et vindu, flommer henover en slidt bordplade eller en gammel væg, streifer et ansigt, blusser i en rød trøie, blaffer op i en blå skapdør og synker hen i farvemættede skygger i rummets kroker — det gjør ingen bedre herhjemme.

Og hun har kjendt sine evners begrænsning, aldrig indladt sig på det som ikke har virkelighedens trygge grundvold at hvile på, aldrig forsøgt sig som fantasikunstner eller som novellist. Hun er ren og pur maler, ren kolorist — af de sjeldne som ser farverne i organisk sammenhæng.

Når hun, ligesom forsøgsvis, har vovet sig udenfor sit egentlige fag interiøret, og malt *landskab*, mærker man forst, hvor tungt og alvorligt hun arbeider. Det første indtryk kan være lidt rotet og meget uplastisk. Men også over landskaberne er der den karakter og tilforladelighed, som hun altid efterstræber. Og hendes trofasthed mod naturen, der undertiden kan bringe en SISLEY i tanke, får holde skadesløs for mere glimrende egenskaber, som hun savner.

Foruden ved sin produktion har Harriet Bæcker gjort sig fortjent af norsk kunst ved den lærervirksomhed, hun har drevet i Kristiania.

For ca. 10 år siden opretted hun nemlig en malerskole, som hun siden har holdt gående først sammen med CHRISTIAN KROGG, derefter sammen med EILIF PETERSEN, en vinter sammen med WENTZEL og i de sidste 5—6 år alene. De fleste yngre kunstnere, mandlige og kvindelige har her været hendes elever. —

Omtrent jevnaldrende med disse to malerinder er ELISABETH SINDING. Hun er født på Næs i Romerike 16. marts 1846, men tilbragte størstedelen af sin barndom på Karmøen, hvor hendes far var prest. Senere blev faren forflyttet til Stavanger.

Her fik datteren, som fra barndommen holdt på med dyretegning, se kobberstik efter LANDSEER og ROSA BONHEUR, som blev bestemmende for hendes livsbane.

Hun reiste i 65 til Kristiania til ECKERSBERGS skole, som dog netop ved den tid ophørte. Vinteren efter kom imidlertid SIEGWALD DAHL til Kristiania, og han tog sig venlig af hende under hele sit ophold. Da hun i 69 blev sendt til Dresden, skaffed Dahl hende en mere lærevant mester i sin ven ADOLF FRIEDRICH. Hos ham malte frk. Sinding sine første billeder — spurve, duer, kaniner — udstilled første gang våren 70 i Dresdens kunstforening og derefter i Kristiania.

Senere tilbragte hun en række af år i München, hvor hun den første vinter malte stilleben under OTTO SEITZ og senere arbeided på egen hånd. I frk. Sindings tidligere produktion veksler interiører og dyr, især får og hunder. Men efterhånden er hun gåt over til at male væsentlig hester i friluft. På Jæderen har hun malt flere større billeder som *Hester ved stranden* og *Tarekjøring* og på østlandet mest vinterbilleder med hester: *Løshester i sneen* (93), *Tømmerkjørerere* og *Sneplogen* (95). Årene 96—97 tilbragte frk. Sinding udenlands med statens stipendium, dels i Paris, dels i Holland, hvor hun fandt rigelig stof for sin kunst og malte bl. a. *Rækefiskere*, *Redningsbåden kjøres ud* (Bergensudstillingen 98), *Landsbyggade* o. s. v.

Frk. Sinding er en dygtig kunstner. Hendes stræben er at gi naturen ligetil, sundt og kraftigt, og det har ofte lykkedes hende at bringe et friskt pust af vind og veir og sollys ind over billederne af det dyreliv, som det er hendes lyst at skildre.



ELISABETH SINDING.



UCHERMANN

Et flamsk hundeforspand (1880).
Kunstmuseet i Kristiania.

Dyrmaleren KARL UCHERMANN (Ungdomsportræt side 140) er født i Borge i Lofoten 1855, men opvokset i Sogn, hvor faren var prest. Her på vestlandet leved han et friskt og djærvt gutteliv med alslags idræt, kom siden til Kristiania og begyndte i 72 hos BERGLIEN, hvor han gik i tre år. Senere, da han var fuldt på det rene med, at dyrmaleriet skulde bli hans fag, malte han et års tid på ASKEVOLD'S atelier i Bergen og drog våren 76 til München. Men allerede før den tid havde han begyndt at udstille og sælge. Hans debutbillede hed *Haren er gåt i berg*. I München malte han med iver »figur«, ja dristed sig endog til at male en *Kristus stiller stormen* som altertavle i Vik kirke i Sogn. Fra München kunde han i 78 med statstipendium reise til Paris, hvor han udførte et større billede af nogen *kaniner* (i statsråd Lehmkuhls eie), som åbned ham adgangen til den bekjendte dyrmaler VAN MARCKES atelier. En ny altertavlebestilling førte ham til Antwerpen for at kopiere RUBENS' *korsnedtagelse*. Her i Antwerpen var det, at han malte det store og fortræffelige billede af et *flamsk hundeforspand*, som blev indkjøbt til Nationalgalleriet. Billedet må betegnes som Uchermanns hovedværk,

er godt komponeret, grundig gjennemarbeidet og koloristisk holdt i en behagelig dæmpet harmoni af grå og brune toner. Til Uchermanns betydeligste arbejder hører også det billede af et hvilende hundekobbel ved en skudt kolle, som han i 81 udstillede på salonen under tittelen *Halte à la chasse*, og som siden er havnet i en malerisamling i Bordeaux.

Efter disse successer vendte Uchermann i 25 års alderen hjem til Norge med et anset navn, som han stadig har hævdet i det store publikums øine. Hans kunst, som ikke egentlig kan siges at være uddybet eller forfinet i de senere år, besidder i høj grad den evne at fortælle klart og tydelig og gjerne lidt humoristisk, som publikum sætter pris på. Han har sin styrke i at male dyrelivets små noveller, og navnlig har han i en lang række billeder lagt for dagen sin fortrolighed med hundenes familieliv. Enten billedet heder *Ensomhed* eller *Familielykke*, *Jalousi*, *Had* eller *Kjærlighed*, handler det om scener i eller udenfor hundehuset med hundemor som den centrale figur og små buttede, halvblinde, vådsnude hvalper som forgrundsfigurer. Han har også malt ænder og andre dyr, og i Kunstmuseet findes fra senere år et billede af sauer i solskin under tittelen »*Fienden kommer*«.



UCHERMANN og BORGEN.

Når han indlader sig på de store, mere monumentale opgaver og maler et *Drama i skoven*, som han gjorde til Chicago-udstillingen, har man mindre følelsen af, at Uchermann er i sit rette element.

— Jevngammel med Gløersen og udpræget østlænding er HANS FREDRIK HENRIKSEN BORGEN, født i Ullensaker 24. november 1852. (Ungdomsportræt s. 146). Et grundere talent, mindre selvstændig og mindre nøieregnende med sin kunst, har også denne maler givet værdifulde bidrag til østlands-naturens karakteristik. Borgen fik sin uddannelse under MORTEN-MÜLLER og BERGSLIEN, senere har han været en kortere tid i Paris. I 80-årenes begyndelse sluttede Borgen sig til friluftsmalernes flok og udstillede jævnlig på høstudstillingerne, mest bredt malte høstlandskaber fra østlandets jevne opdyrkede bygder.

Jeg har set gamle studier af Borgen, som minder om GUDE og AMALDUS NIELSEN på en gang. Men også Kristiania-studier, som minder mere om KROHG og DIRIKS. Hans fugtige høst- eller vårbilleder med bondegårde og jorder fra Gudbrandsdalen



NILS HANSTEEN

Sandøsund (1882).

står MUNTHE nærmest. Et af de bedste har motiv fra Øier, kaldes *Høstvæte* og er bredt og flydende malt og svarer i sin karakter udmærket til tittelen. Senere er han med sin kunst flyttet længere op på fjeldet og maler gjerne vidde og sætervold. Men hans letflydende produktion, som i senere år har gitt indtryk af overproduktion, tegner intet skarpt billede af hans kunstnerpersonlighed.

— NILS HANSTEEN er født i 1855 i Mo i Ranen. I 61 flytted hans

far, som var prest, til Selbu, hvor gutten blev, indtil han i 16 års-alderen gik ind på et mekanisk værksted i Trondhjem for at uddanne sig som ingeniør. I 73 bestemte han sig imidlertid til at bli maler og reiste om høsten til malerskolen i Kristiania, hvor han gik i to vintre. Høsten 75 reiste han til Karlsruhe og blev GUDES elev i to år. Gjennem Gude lededes han ind på marinemaleriet. Efter et års ophold hjemme i Norge reiste han ud igjen, over London og Paris til München, hvor han også forblev i to vintre. I 80 var Hansteen i Italien og i 81 flytted han hjem til Norge. Under kunstnerstriden stilled han sig afgjort i oppositionens rækker og drev flittig friluftstudiet i Drøbak, Fredriksværn eller andre steder ved Kristianiafjorden. I 88 flytted Hansteen til Kjøbenhavn, hvor han har bodd i ca. 5 år, siden har han været hjemme i Norge. Han debuterte i 77 med et par småbilleder i Kunstforeningen, på den første høstutstilling mødte han bl. a. med det her gjengivne *Sandøsund*, og siden har han været en flittig udstiller på høstutstillingerne. Oftest har det været marinebilleder, gjerne skuder i oprørt sjø, regnveir, tåke eller snetykke. Men han har også malt sommerdage i skog og mark og i senere år mest vinter. I Kunstmuseet har han en skønnert, som lænses i høi sjø, og *snetykke* (1890).

KARL EDVARD DIRIKS, brorsøn af den som humoristisk tegner bekjendte fyrdirektør DIRIKS, er født i Kristiania 9. juni 1855. (Portræt side 142). Efter at ha tat sin studentereksamen i 72 reiste Edvard Diriks udenlands for at studere arkitektur, besøgte Stuttgart, Karlsruhe og tilslut, indtil 78, *Bauakademie* i Berlin. Her færdedes han i den samme kreds som KROHG og KLINGER, da beslutningen om at opgi arkitekturen for malerkunsten modnedes hos ham. Han reiste til Weimar, blev elev af prof. TH. HAGEN et

års tid og vendte i 79 tilbage til Kristiania. Her vedblev han at male på egen hånd indtil 82, da han drog til Paris og lod sig påvirke af impressionisterne. I 83 reiste han over Sydfrankrige og Spanien hjem igjen. Også senere (i 95) har Diriks gjort en større reise (i Spanien, Italien og Tyskland) og siden 90-årenes slutning havt sin faste bopæl i Paris.

Til trods for dette lange udeliv er der i virkeligheden intet europæisk over Diriks' kunst. Tvertimod har han ude i det fremmede

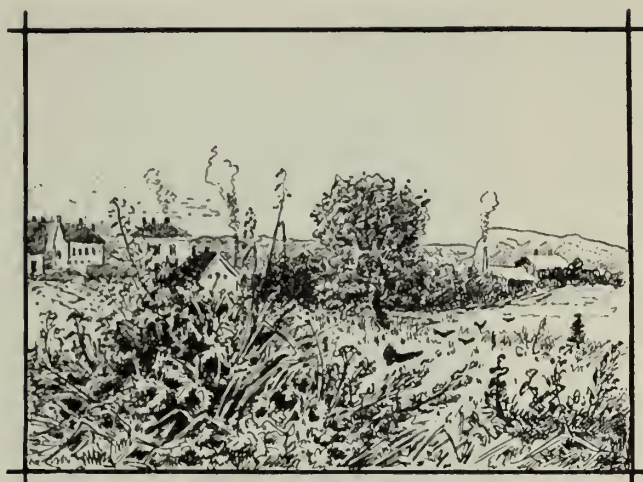
i senere år tildraget sig opmærksomheden som en speciel norsk type både som personlighet og som kunstner. Heller ikke skal man på hans malerier kunne se, at han begynte som arkitekt. Et arkitektonisk byggende eller tegnende element er netop det, som hans landskabskunst ikke har. Men de motiver, han helst vælger sig — storm, slud, blæst, tåke — egner sig da heller ikke for en strengt tegnende behandling.

Lige fra den første høstutstilling i 82, hvor han mødte med 6 billeder, og indtil han sidst i nittiårene, temmelig bitter og skuffet over mangel på medgang og anerkjendelse hjemme, byttet Kristiania og Drøbak med Paris og Bretagne, har Diriks trofast deltat i samtlige høstutstillinger. Sine bedste ting malte han hjemme omkring 1890.¹⁾

Diriks er udpræget impressionist, og hele hans kunst står eller falder med den intensitet, hvormed han formår at udtrykke en stemning gjennom farven.

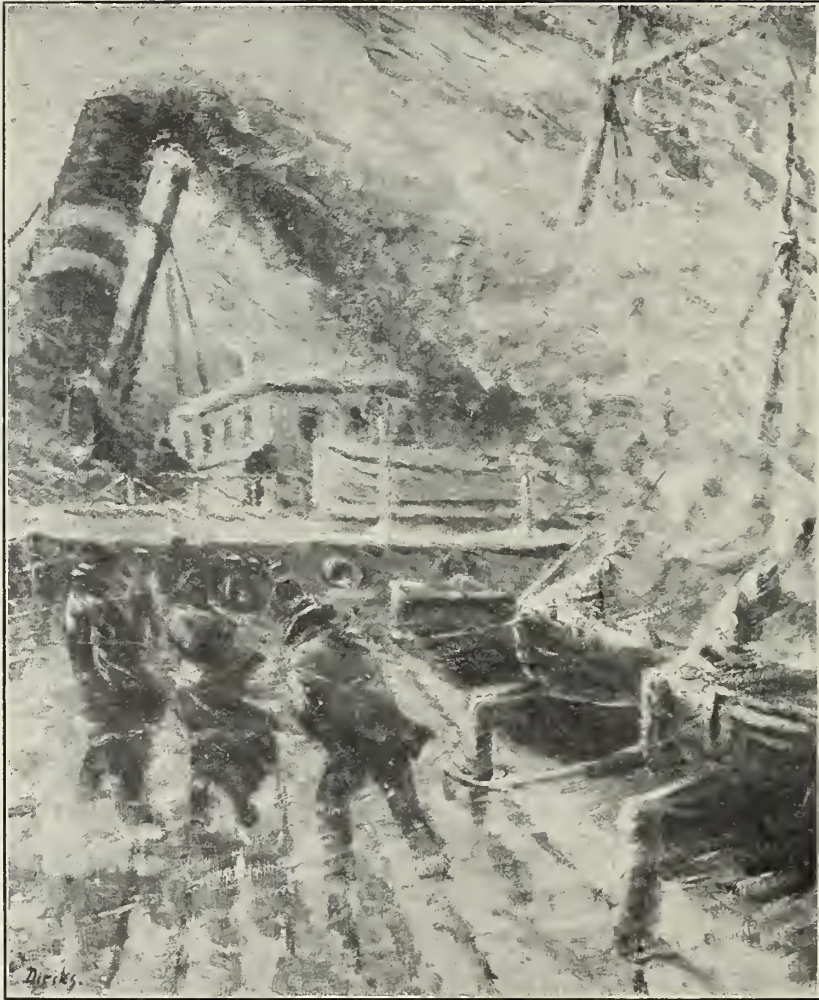
Ganske vist har hans kunst i senere år forandret sig meget, især efterat han i Paris trådte i nærmere forhold til den yngre impressionistiske kreds. Hans første landskapsbilleder fra Kristiania og omegn (*Josefinegaden*, *Studenter-stien i Vestre Aker* eller *Vildfangerbugten ved Drøbak*) var en mere ængstelig og nænsom afskriven af naturens detaljer. Men allerede i disse tidlige år, da han stod den unge THAULOW nær og i visse måder kanskje også var påvirket af KRØHG (med hensyn til motivtilskjæring) var det at bringe lys og luft ind i billederne for ham hovedsagen. Og mere og mere blev Diriks *veirets* og da navnlig *det vonde veirs maler*.

¹⁾ I 82 lød titlerne på hans billeder: *Skrivergården i Drøbak*, *Høstdag*, *Løvfald*, *Regnveir*, *Ved bygrænsen*, *Øvre Pilestræde*.



DIRIKS

Ved bygrænsen (1882).



DIRIKS

Brygge i snestorm.

Diriks' kunst har altid haft vanskeligheder at kjæmpe med og altid båret præg af det. Han er en tunghændt kunstner, en kunstner med mere uvorren kraft end smag. Hans store stærke krop, hans hårdføre og grovbygde lemmer taler stærkere gjennem det, han har malt, end hans ånd. Og han er dog produkt af gammel god familie og besidder megen kultur! Mens de fleste andre malere af hans slægtled har vokset i selvbeherskelse, formfølelse, kultur — er blit ialfald mere afblegede i sin udtryksmåde, er snarere det omvendte tilfælde med Diriks. Resterne af hans smule tegnekunst er druknet i en seig farveflod og hans pensel er blit mere ubændig kostende. Hans kunst er i sin primitive brutalitet antipoden til THAULOWS feinschmækkerier — det rene kaos af »disse vonde, blåsure farvene«, som gourmanderne hader.

Men Diriks' kunst har unægtelig i de senere år vakt en ganske betydelig opmærksomhed ude i Europa, navnlig i radikale kunstnerkredse i Paris. Hans kolleger hjemme har havt vanskelig for at forstå denne «succes», ikke kunnet forklare sig den og tildels draget den i tvil. Men den er dog et faktum.

Forklaringen er simpelthen den, at et kunstnersamfund som det parisiske er så overtræt af tomme raffinements, at netop den ru, brutale kraft over sin tiltrækning, når den bærer bud fra et ægte temperament. Og det er det, som Diriks' gode billeder gjør. Der er humor i hans maleri — ialfald dårligt humor. Der står en skarp trækvind fra surt veir på fjorden ind mellem bergknauserne og ind i de gisne små skipperhus. Der fyker og stormer og uler og tuder af væmmeligt vinterveir i hans billeder, og man føler, hvor maleren elsker dette ækle veir og væmmes ved de »hyggelige« mennesker. Der er et evigt sub og sjap og sorpe på veier og brygger, og låken ligger og vælter ude i fjorden over bragende driv-is. Men blæsten huier og hviner igjen, klaprer i porter og løse lemmer, letter på tagsten og strammer i bådenes fangliner.

Det er vor egen kjære, ugjæstmilde norske strandvinter, som taler gjennem denne kunst, og derfor holder vi af den. Og det er det, franskmændene også skjønner, og derfor gjør de den ære på Diriks — *le peintre du vent* — som hans landsmænd endnu ikke har gjort.



FR. KOLSTØ

Stril ved Bergens fisketorv (1881). Fragment.

FREDRIK KOLSTØ er født i Haugesund 5. marts 1860. (Ungdomsportræt I, s. 313). 16 år gammel kom han til Kristiania, fik male med friplads hos BERGSLIEN og tegnede samtidig for at ernære sig norske oldsager for Ryghs værk. Men allerede året efter strøg han for lånte penge til München. Her blev han elev af SEITZ og siden LINDENSCHMIT og malte 1880 som »Componierschüler« hos den sidste sit første genrebillede *Fra et norsk fiskerhjem*. Dette og et andet billede *Kamerater*, en lirekasse-savoyard og hans abekat, fra samme tid udstiltes i Kunstforeningen og viste en mere end almindelig evne for farve-harmonisering. Og så tidlig moden var han, at da han våren 81 var vendt hjem til Norge, kunde han allerede samme sommer male det store billede, som på én vis endnu står som hans hovedværk — *Stril ved Bergens*

fisketorv. Med sin realisme og djærve brede paletkniv-teknik gjorde *Strilen* stor opsigt på 2den hostudstilling og bidrog meget til snakket om »klattemaleriet«.

Vinteren efter var Kolsto igjen i München og om våren en tur i Paris. Her gjorde impressionisternes farvedekomponerende teknik stærkt indtryk på ham, og da han atter var hjemme i Norge, satte han al sin evne ind på at drive sin teknik op til samme illussoriske kraft, som han havde set i Paris. Efter et nyt Pariser-ophold i 85 malte han da et *Atelierinterior*, som vel er det bedste Kolsto har gjort, og som Trondhjems galleri kan rose sig af at eie. (Afb. side 163). Det er et fuldkommen impressionistisk billede, malt med vidtdreven dekomponerende teknik som den, *pointelisterne* bruger. Billedet fremstiller et broget hjørne af en malers atelier (*Hjalmar Johnsens*) med gamle møbler, kunstsager og tæpper, alt malt med en forbløffende illuderende virkning: frit og godt i rummet er hensat maleren selv og et par andre figurer (han som sidder i pels er GLOERSEN). På nært hold lægger man mærke til, hvorledes f. eks. malerens marineblå dragt, rent på pointelisternes vis, er isprængt med zinober-prikker, som i tilbørlig afstand flyder sammen for øiet med den blå farve. Og man spør sig selv, hvorledes dette utilhyllede »klattemaleri« kunde bli tålt og kjøbt i Trondhjem på et tidspunkt, da idealet af malerisk teknik repræsenteres af glatstrogne Bennetterske mariner og Axel Enders sodladne genrebilleder.

Efter dette billede, som vakte den største opsigt i kunstnerkredse, kunde Kolsto med statens stipendium drage til Italien, og herfra sendte han hjem til næste hostudstilling en række lysfyldte *billeder fra Capri*. Muligt, at disse hvidkalkede loggiaer, som var oplyst i hver en krok af reflekser fra det dirrende solskin udenfor, savned en solid stofvirkning, og at maleren i sin stræben efter lys og klarhed havde gåt for høit i tonen. Jeg tror nok, at billederne vakte mere forundring end bifald; men som de står for min erindring, var de et interessant og dristigt tiltak til noget nyt.

Imidlertid synes vor kjække impressionist at ha mistet mødet; han fortsatte i ethvert fald ikke med sit lysmaleri. Kolsto har senere mere og mere fjærnet sig fra impressionismen og er lidt efter lidt faldt tilbage i sine gamle münchener-traditioner. Efter et ophold i Kjøbenhavn udmærkede han sig ved et par fortræffelige lampelys-interiører, som var udstillet i Kunstforeningen. Men senere har hans frembringelser været af en temmelig vekslende og for afslebet art til at virke personligt. Forst i portrætterne af *Knut Bergslien* (1897) (se afbildningen I, s. 232) og *Amaldus Nielsen* (1900), begge i Kunstmuseet, har han atter frembragt arbejder, som fængsler ved en djærvere behandling og mere indgående karakteristik.

Siden våren 87 har Kolsto bodd hjemme i Norge. Forst i Bergen i 4—5 år, hvor han holdt en malerskole gående i vintermånederne, mens han helst tilbragte

sommeren på Jæderen og malte små billeder fra sandstranden. Senere har han været bosat i Kristiania eller på Bæstum.

Kolstø er typen på en mere end almindelig teknisk begavet kunstner, som fængsler og glæder, så længe der er ungdoms spændstighed og mod i hans eksperimenteren, men som — med al sin dygtighed — let taber sig i det almindelige, når han forlader sig på sin rutine. Men Kolstøs begavelse er for vakker til, at man rolig kan se den lægge årene op og drive med strømmen. Heldigvis er der også en ny energi-anspændelse at spore i hans produktion i portrætterne af Bergslien og Amaldus Nielsen. Kanske får man en vakker dag se ham ta tråden op, der han slap i ungdommen — som den farve-kjære impressionist han engang var!

— Til dem, som fik sin uddannelse i München, hører også trønderen CHRISTIAN EGGEN. Han er født i Trondhjem 1859, var først håndværker (han er udlært snekker), reiste til München samtidig med FRIDTJOF SMITH høsten 80, tegnede høs BENZUR og senere høs LINDENSCHMIT og LÖFFTZ sammen med SOOT og andre norske. Hele 7 år forblev Eggen i München og uddannede sig i denne tid til en ganske dygtig tegner og genremaler. I 84 solgte han til Kristiania kunstforening et billede af en *bayersk landsbykirkegård*, og senere har han oftere solgt til Trondhjems kunstforenings udløninger, mest interiører fra fiskerhytter, naust o. s. v. belivet med figurer. I galleriet i Trondhjem er han repræsenteret med et større figurigt billede fra Trondhjems fisketorv *Ravnkloa* (1893).

CARL FRIDTJOF SMITH er født i Kristiania 1859, men opvokset i Trondhjem. 80—84 studerte han ved akademiet i München, malte studieholder som viste stærk påvirkning af de gamle hollændere. Senere var han en tur i Paris, men hans kunst bevarede det tyske præg. Siden 1890 har Smith levet som professor ved akademiet i Weimar. Hans betydeligste arbejde er det figurrige billede *I kirken* (86), som blev prisbelønnet på jubilæumsudstillingen i Berlin samme år og indkjøbt til galleriet i Leipzig. Et senere billede *I hospitalshaven* gik til Amerika, mens *Efter konfirmationen* blev erhvervet af galleriet i Triest. I Trondhjems galleri er han repræsenteret ved det tyske genrebillede *Gänse-Lise*, som åbenbart har lånt sit motiv fra et ungdomsbillede af LENBACH i det Schackske galleri. Af hans portrætter er det lidet karakteristiske *Ibsen-portret* (91) vel det mest kjendte.

I tysk skole gik først også GEORG (*Nielsen*) STRØMDAL, Carl Nielsens yngre bror. Hjemme sluttede han sig til friluftsgruppen og udstilte på de første høstudstillinger. Men lidet koloristisk begavet, følte han sig mindre hjemme i naturalisternes kreds. Som praktisk mand blev han udset til udstillingernes forretningsfører og kunstner-organisationens sekretær og kom som sådan til at indta en mellemstilling mellem fraktionerne. Han malte mest motiver fra stenet ur og lyngklædt vidde.

Også OLA GEELMUYDEN har studeret i Tyskland, i München og i Kløster Maulbronn som OLAV RUSTIS elev. Hjemme har også han som ærlig friluftsmaler søgt at skildre norsk natur i det ældre slægtleds ånd. Men hans stærke samlerinteresse og syslen med vor folkekunst har draget ham mere og mere bort fra landskabsmaleriet. Han har i længere tid været ansat ved Kunstindustrimuseet og senere knyttet til Norsk Folkemuseum, en tid som styrelsens formand.

— I Bergen leved HANS LØVAAS som en isoleret løkalkunstner, der i ottiårene var temmelig alene om at repræsentere friluftsrretningen.

De kunstnere, som var født i Bergen, flyttede gjerne i en ung alder derfra og slog sig ned i udlandet eller i Kristiania. En bergensfødt kunstner, som burde været nævnt i en tidligere forbindelse HENRIK HELLAND (1828—55), viser et vakkert koloristisk talent under de franske rømantikeres indflydelse (i den lille historiske park-scene i Bergens billedgalleri). Men han flyttede som barn med sine forældre til udlandet, fik sin uddannelse i Berlin og Paris og døde, før der kunde bli tale om at vende hjem.

ANDERS WIGDAHL (født i 1830), en Düsseldorferelev af Askevold og Rasmussen, flytted vistnok i 79 hjem til Bergen, men han vedblev blot at male sine norske fosser på tilvant düsseldorfermaner.¹⁾

HANS LØVAAS (født 1848 i Bergen) begyndte som Eckersbergs elev, fortsatte senere under Morten Müller og kom i 72 til Ludv. Munthe i Düsseldorf. Men det var først efter et Pariser-ophold i 76—77, da han også udstillede på salonen, at han hjemkommen til Norge begyndte at male sine billeder færdige med naturen for øie. Han var en flittig og dygtig skildrer af vestlandsk natur og navnlig af fjordlobene langs Bergenskysten og Bergens nærmeste omegn. Han findes rigelig repræsenteret i galleriet og privatsamlinger i Bergen. Lovaas døde i 1890.¹⁾

Også LYDER W. NICOLAYSEN (1821—1898) var en bergensfødt maler, som efter i mange år at ha været handelsmand tog for alvor fat på kunsten i 70, søgte uddannelse i Paris og slog sig ned i Kristiania som en tilhænger af de unges opposition. Han har navnlig malt kystbilleder.

Bergenser må også marinemaleren HJALMAR JOHNSEN kaldes, selv om han blev født i Stavanger (1852, men forældrene flytted til Bergen, og der voksede han op. I 14 års-alderen blev han sendt til sjøs; i ni år pløied han sjøen og avancerede op til styrmand, »mens kunstnerlysten engang imellem blussede op.« I 75 bosatte han sig som skibsmægler i Kristiania, men gav snart forretningen op og reiste i 80 til Jæderen for at male. Han blev først Bennetters elev og året efter Thaulows i Kragerø; siden malte han på egen hånd. Hjalmar Johnsen var en flittig udstiller på høstudstillingerne, en god kamerat i naturalistflokken og i flere år kunstnernes tillidsmand som »fagforeningens« formand. En tid bodde han i Fredriksværn, men ellers har han malt noget hvert sted fra langs kysten lidt hårde og kolorerte, men redelig studerte billeder af sjø og holmer og skuter. Hjalmar Johnsen døde 1901. (Han er malt i sit atelier af Kolstø, side 163).

En skildrer af vestlandskyst og fiskerliv er også LAURITZ HAALAND, født 1855 på Hvidingsø, ved Stavanger, hvor han bor. Han er nærmest autodidakt, og hans billeder interesserer mere ved emnet end ved udførelsen. Sine største arbejder *Vårsildfisket* og et *Stormbillede* malte han til Chicagoudstillingen.

Nordlandsnaturen og vinterfisket i Lofoten, som allerede OTTO SINDING havde behandlet med stor dygtighed, fik i den yngre slægt en tolker i nordlændingen GUNNAR BERG (født i Svolvær 1863). Efter 2 års studium i Düsseldorf under NORMANN søgte og fandt Gunnar Berg en veileder og et forbillede i Otto Sinding. Til dennes Lofotskildringer slutter sig nøie hans egne. Berg leved mest udenlands, i Berlin eller i Paris, ivrig arbejdende efter et rigt studiemateriale fra sin hjemstavn. Han var allerede godt på vei til at vinde et navn derude som maler fra »Midnatsolens land«, da en ulykkelig hændelse berovede den unge vakre mand det ene ben, så det andet. Tilslut fulgtes koldbranden af døden (i Berlin 1893). Gunnar Bergs studier, som i stort antal var udstillet efter hans død, gir et bedre indtryk af hans begavelse end de store effektfulde, men lidet selvstændige *Lofotbilleder*. Hans talent var neppe meget dybtgående; med desto freidigere uforfærdethed gav han sig i kast med sin fødeegns storslagne naturscenerier. Et meget stort billede af ham i Normanns og Sindings ånd ses i Trondhjems galleri — *Svolvær ved vintertid*.

Otto Sindings elev fra studieår i Münehen er også BETZY BERG (født i Urskoug 1850). Da hun valgte marinemaleriet til specialitet, gik hun dog senere til Holland for at bli den berømte MESDAGS elev; tilslut bosatte hun sig også i Holland, gift med en hollænder. Frk. Berg var med på den første høstudstilling, repræsenteret ved en af de stormfulde marinere, som hun senere har malt så mange af.

¹⁾ Se forøvrigt om disse bergens-kunstnere nærmere i Johan Boghs omhyggelige samlerarbejde *Bergens kunstforening i 50 år*.



WENZEL

Schakspillere (1886).

Mellemgenerationen er den blit kaldt den malerslægt, som fik sin indvielse i ottiernes kamp- og trængselsår herhjemme.

Slægten fra 70-erne, som havde sit lærecenterum i München og sin samling i Paris, havde flyttet kunsten hjem til Norge. Slægten fra 90-erne brød op igjen i ny udvé efter andre idealer og gik enkeltvis eller i små flokker til Kjøbenhavn og Italien. Men mellem de to generationer af »gamle« og »unge« står som en egen gruppe mellemgenerationen, det yngre kuld af naturalister, som gik sine læreår mest hjemme i Kristiania. Gruppen har efterhånden isoleret sig til begge sider.

Neppe nogen af kunstnerne i dette slægtled har gennemgået en virkelig streng skole-uddannelse.¹⁾ De begyndte gjerne på Tegneskolen under MIDDELTHUN, malte ved siden af på egen hånd eller hos BERGSLIEN (mest i opposition til sine lærere), fulgte THAULOW en sommer til Modum eller søgte KROUGS atelier en vinter i Kristiania, men udvikled sig forøvrigt fuldkommen tvangløst og uden tugt. Når de havde gjort den obligate Pariser-trip på nogle måneder og set salonen, var uddannelsen gjerne endt. De fleste begyndte at udstille midt i læretiden.

En principmæssig foragt for akademi-uddannelse er et gennemgående træk hos dem, en ungdommelig respektløshed overfor andre kunstretninger i fortid eller nutid et lige almindeligt. Flere af dem holdt sig med vilje borte fra gallerierne med de gamle »brune« mestere. Den kulturgrundvold, de har havt at bygge på, har i det hele været svag.

Men en blind tro på den sag, de stod sammen om at forfægte — naturalismens sag — forlened dem med frimodighed og styrke. Modet var rankt og ungt hos disse unge, og samlet repræsenterede de en vakker sum af talent. Det var deres gjærende evner, som for en stor del gav ottiårenes høstudstillinger deres friskhed og præg af frodig vækst.

Kolorister er mere eller mindre næsten alle malerne af dette slægtled. Sin svaghed har de gennemgående i tegningen, sin begrænsning i en lidet udviklet stilsans og ringe evne for komposition. Men frisk umiddelbar opfatning, naturligt malerisk syn og djærv udtryksmåde har været deres styrke.

De har ikke så ganske uret, disse malere, når de hævder for sig selv i sammenligning med malerne af det ældre slægtled, at det er dem, som er de norske.

THAULOW (som han var i sine unge år) og KROHG har blandt ældre malere virket stærkest på dem, Thaulow på landskabsmalerne, Krohg på figurmalerne.

Oprindeligt kjendte eller erkjendte disse unge intet andet krav end naturalismens krav på det »rigtige«. Og med »rigtig« mente de først og fremst »rigtig« i farven. Malt på pletten, med naturen for øie og sindet liggende blot som en farveømfindtlig fotografiplade. Det gjaldt om at opfange »valørene«, gi stofvirkningen og forøvrigt fortælle sandfærdig, uden udsmykning eller tildigtning.

Fantasi var en mere end tvilsom kunstneregenskab i de år. Og den formsans, som higer efter skønhed for den skønne forms skyld, var de unge norske malere fremmed. Derfor gjorde de ofte et lidt barbarisk indtryk udenfor landet, på dansker og på franskmænd.

Karakter kræved de af kunst, af sin egen og andres, ægthed, ubønhørlig

¹⁾ Enkelte som SOOT og JØRGENSEN har været akademielever i nogen tid.

sandruhed — gjerne en kras, pågående, hensynsløs. Alle som en kjendte de dyb væmmelse for det »søte«. TIDEMAND var noget nær den værste maler, de vidste.

Den samme »mandfolkagtige«, mod det bedske og brutale hældende smag særtegner deres malemåde. De fører penselen uovnere og skjødesløsere, men ofte også friskere end forgjængerne.

I endnu højere grad end disse har de været de kolde farvers forkjæmpere. Skingrende grønt, kvast blå og et ukoseligt forfrossent blårødt møder man ofte i deres billeder, men som regel godt og karakterfuldt samstemt. Den tjærebrune asfalt-farve, som düsseldorferne greb til i ethvert knibetag, var for dem selve symbolet på kunstnerisk uvederhæftighed og uredelighed. »Falskmøntnerne« kaldte man kort og godt dem, som malte »brunt«.

Enkelte af disse kolorister har med fordel brugt impressionismens farvedeling og nådd høit i lyskraft. Elevernes sollys bragte ofte mestrenes billeder til at blegne på udstillingerne. Men lige så ofte behaged de sig i visse dumpe og triste harmonier af grå og afstumpede farver.

Fattigfolks liv og småfolks stuer har en stor plads i deres kunst. Også i landskaberne skyr de al prangende skjønhed. Med tidens demokratiske tankegang står de i nær pagt, og otti-årenes pessimisme kaster sine skygger ind over deres freidighed.

Den megen modgang og hån, de mødte, ægged til bitterhed og lyst til at forarge. Men en gavnlig følelse af at stå udenfor borgerskabet, af at være fri *bohème* nærmed deres uafhængighedstrang.

I det hele holdt de sig bedst som kunstnere, så længe naturalismen ikke var anerkjendt. Den politiske og åndelige radikalismes bølge, som gik over landet, bar dem oppe. Da reaktionen kom, blev de svagere karakterer blandt dem skyllet ind i bagevjer, og der blev de liggende. Andre, mere smidige og levedygtige talenter tog med den ny tid en ny kurs.



WENTZEL

Frokost (1882).
Kunstmuseet i Kristiania.

Blandt dem, som ved alder hører »mellemgenerationen« til, er EDV. MUNCH. Men hans geni lar sig ikke indrangere i nogen skole eller retning eller gruppe. Derfor stilles han også i denne bog udenfor den historiske sammenhæng og behandles for sig — ganske som VIGELAND blandt billedhuggerne.

Af de andre, som hører generationen til, er WENTZEL den betydeligste og den som først og længst har indtaget en ledende stilling iblandt dem.

NILS GUSTAV WENTZEL er født i Kristiania 7. oktober 1859 (portræt side 145).

Det var hans oprindelige tanke at bli arkitekt, og han havde hele fem års læretid som murer bag sig, da han begyndte at male hos BERGSLIEN. Men allerede da havde han på tegneskolen tilegnet sig en sådan dygtighed, at han i 79 kunde begynde at udstille. Det tør dog være uvist, om den unge maler så snart havde tiltrukket sig almindelig opmærksomhed, hvis han ikke med sit første større billede *Et snekkerværksted* havde haft det held at bli bortvist fra den vanstyrte kunstforenings lokaler (se side 136). Billedet blev udstillet i Blomqvists vindu på Karljohan, og skandalen samlede publikum foran det.

Aldrig har sensationen snublet over et mindre sensationelt kunstværk. Billedet fremstiller simpelthen en gammel hæderlig håndværker ved høvlbænken i sit grønpanelte værksted; han arbejder, så sponen fyker, mens det durer i ovnen under limpotten. Alt er malt på den mest ligetil og naturtro måde, detaljeret og omhyggelig og flittig.

Det publikum, som ikke hørte til »skjønnerne«, kunde da heller ikke begribe, hvorfor billedet var blit bortvist, kunstnerne blev rasende og Wentzel bekjendt. For-gjæves forsøgte den uheldige direktion at bøde på sin fadæse ved at købe begge de næste interiør-billeder fra kunstnerens hånd, *I musiktimen* (81) og »*Verdens Gang*« (82). Men kampen mod Kunstforeningen var allerede i fuld gang — *Snekkerværkstedet* havde gjort sin nytte.

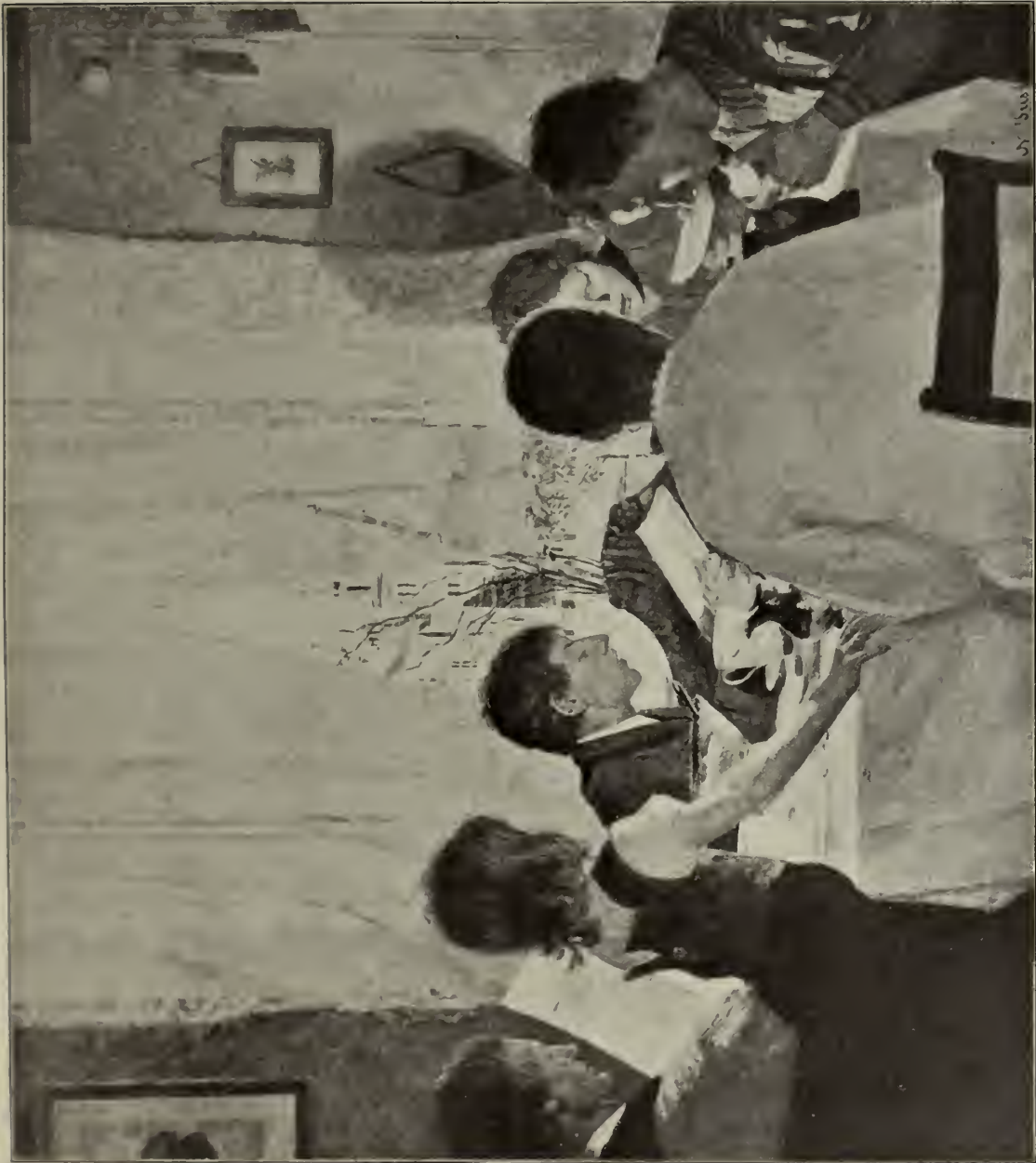
Imidlertid arbeided den unge maler uforstyrret videre i det samme spor, og på kunstnerens første høstudstilling mødte han med 3 gode billeder, hvoraf det ene er blit stående som et mesterværk i vor malerkunst.

Wentzels *Frokost-billede no. 1* blev rigtignok først 20 år senere indkjøbt til Kunstmuseet, men da til en pris, som står i forhold til billedets kunsthistoriske værdi, og nu hænger det der til varig glæde for alle, som forstår ottiårenes energiske kamp for virkelighed og sandhed i kunsten.

Billedet er det bedst malte og mest troværdige milieu-portræt i norsk malerkunst. Med altopfangende skarpsyn er her git et indblik i et tarveligt håndværkerhjem i morgen-neglige. Stuen med det lillagrå tapet, konen som skjærer brød i nattroe, gutten som slurper kaffen i sig af sin spilkum med et smørrebrød i hånden, det u-dugede frokostbord med kuppeløs lampe — alt er rigtigt. Og alt er tilstede — den sotede kobberkjedel på ståltrådstativ, blomstrede skillingsboller, jernbrættet med flødemugge af britannia-metal og smørkop af støbekrystal.

Udtræksengen bagenfor er netop så fuldpakket af sengklær, som den skal være, speilen har en spræk i glasset, på etageovnen hænger et underskjørt, på væggen en Eidsvolds-mand og sorte papmarché-rammer. Gjennem den åbne dør ser man ind i »kammerset« til gården og finder alt det, man venter, grønt bordpanel, bjærketræs sofa under vinduet og rullegardin med gadeprospekt, trukket halvt ned til potteplanterne i vinduskarmen. Alt er der og er, som det skal være — sengeluften og morgenlyset og kaffeduften — altsammen!

Dette er norsk realisme. Og det er udmærket maleri. En kolorist har malt det, hentet skjønheden frem i det og stemt den sammen til helhed og tone. Skyggerne er endnu nokså sorte, men der er ingen brun saus. Alt er kjøligt, renligt og tilforladeligt i lokaltone. Tapetets mauve-farve står vakkert til nattroens blågrønt skimrende hvide, kobberkjedelen falder ind med sin glød og møblernes bjærketræ med sin gyldne tone, hist glimter det i en gulddist, her kaster poleringen lyset tilbage i en blåhvid refleks.



WENTZEL

FROKOST (1885).
Kunstmuseet i Kristiania.

Og alt er ganske primitivt malt uden kunster og *bluff*, med uendelig redelig og tålmodig og udholdende kunst, som fravrister virkeligheden hver tone, hver halvtone.

Bedre fortalt kan et sådant sujet ikke være. Men Wentzel skulde nå højere som maler i sin *Frokost no. 2*.

Billedet er malt i 1885. Kunstneren havde i mellemtiden været udenlands, besøgt Paris, set impressionisterne. Han har udviklet sig og folder nu ud sit talent; men påvirket, forandret — er han ikke. Der er samme fortrinlige hjemmelagethed over hans kunst.

Alt, hvad der i den første *Frokost* var småt set eller pirket gjort, fordi han havde stirret sig blind på enkeltheder, er her stort, bredt, malerisk. Det er overhodet et af de bedste malerier i norsk kunst og det eneste billede i Kunstmuseet, som helt ud tåler at hænge i sal med MUNCH.

Billedet er ikke feilfrit. Der er tegnefeil, figurerne er indbyrdes usikkert proportioneret, en figur falder for stor, en anden for liden, og der opstår ugreie i planerne. Men man glemmer feilene over den robuste malerkunst. Man glæder sig over tvelysets skjonhed, beundrer farvens kraft og stoffernes behandling, dvæler tilfredsstillet ved den hele skildrings karakter og ægthed.

Belysningsproblemet, som er stillet, med farvekampen mellem kunstigt lys og dagslys, træffer man ganske hyppig på i moderne maleri, men sjelden finder man det løst med den energi og umiddelbarhed som her. Fiffet med at dække den blændende lyskilde med en figur og bare la omgivelserne — desto kraftigere — male lampe-skjæret er gammelt og kjendt nok. De gamle napolitanske og spanske naturalister praktiserte det, og REMBRANDT greb stadig væk til denne udvei. Men sjelden falder kunstgrebet så naturligt og selvfølgelig som her, hvor det indfaldende blå morgenlys, dæmpet af rullegardinet og de hvide tylgardiner brydes med lampens apelsin-gule lysvirkninger. Og man må beundre den klarhed og kraft, som farven bevarer selv i skyggerne, navnlig i alt det hvide, i morens ryg og dugen. Også personernes karakteristikk er god og talende, og den lille blondløkkede pige, som halvpåklædt hæver sig påknæ på en stol i rødt skjørt, blomstret underliv og kortærmet linned, er et henrivende stykke malerkunst.

Meget kan tilgives den, der har malt dette billede; thi meget har han elsket det, han her har malt. Og i virkeligheden har desværre Wentzel, som ikke har fart varlig med sit store og rige malertalent, tilgivelse behov. De trange kunstnerforhold hjemme i Norge har trykket også ham ud i landskabsmaleriet. Han malte til at begynde med i 93—94 flere udmærkede vinterstudier. Men efterhånden udartede den fynd- og klemteknik, han slog ind på, gennem masseproduktion til et uforsvarligt smørieri, som han har fortsat med både herhjemme og under en reise på italiensk jordbund.

Men det er dog ingenlunde så, at Wentzels kraft var udtømt med disse første ungdomsværker. Både fra hans tidlige år, da han var en nitid, næsten penibel realist, og fra den senere periode, da han førte den brede, mættede pensel, står der gedigne værker igjen efter ham, der han gik frem, enten det så var mellem arbejderklassen i Kristiania eller blandt fiskerfolket ved fjorden eller mellem bønder oppe i dalføerne.

Jeg vil bare nævne fra hans begynderperiode de utrættelige studier af et *Fiskernøst på Hvidingsø* (81) samt af en *billedhuggers værksted* (83), afbildet side 136, og fra hans glanstid den mesterlige studie *Schakspillere* (86), det ypperlig fortalte *Konfirmationsgilde* (87), det djærve billede af *Føderådsfolk i sin stue* (88) og en malerisk fyldig *Dugurd* (på Pariser-udstillingen i 89, nu i Kunstmuseet).

Til det fineste og sarteste, Wentzel har malt, hører et lidet billede hos Olaf Schou med *en jente som væver på flatvæv*, et interiør i blonde gule nuancer, der virker som et dæmpet anslag på et mangestrengt instrument.

Hans største tiltak fra senere år er *Dans i Sætersdalen* (95) og *Emigranter* (1900).



WENTZEL

Emigranter (1900).



EYOLF SOOT

Jonas Lie og hustru (1889).
Kunstmuseet i Kristiania.

EYOLF SOOT (portræt side 145) er født 24. april 1858 på bedstefarens eiendom Strømsfos i Ødemark, Smålenene. Både bedstefaren og faren, som døde tidlig, var ingeniører. Hans mor, født BIRGITTE LIE, søster af ERIKA NISSEN, var en begavet pianistinde. Sine tidlige gutteår tilbragte Eyolf Soot i Amerika, men efter farens død flytted moren tilbage til Norge. I Kristiania fik han sin første uddannelse. Men senere reiste han til Berlin, hvor han studerte et års tid under Gussow. Derefter har han været i München et år og 2—3 vintre med stipendium i Paris, hvor han søgte BONNATS atelier.

Soots produktion har været overmåde sparsom. Han debuterte på den første høst-udstilling i 82 med et stilfærdigt genreportræt *Hos bedstemor*. Men allerede året efter er det *lysproblemet*, som optar ham mere end genren i det mørke billede af en *gammel-dags spikersmie* med indfaldende solstreif. I 86 slog han igjennem med *Brudefølget drager forbi*, et billede som foruden ved kraftig solvirkning udmærked sig ved det pikanteri, at man slet ikke ser noget brudefølge; man ser bare virkningen af det i

fjæset på bondeungerne, som fra svalgangen forbauset og nysgjerrig følger toget med oinene. Det ry, han hermed havde vundet, bestyrked Soot yderligere ved et par andre solskinsbilleder (*Kjærring med Fladbrød* 1885) og navnlig ved det udmærkede portræt af *Jonas Lie og hustru* samt et større figurbillede *Velkommen*, med motiv fra Gudbrandsdalen. Dette sidste vakte fortjent opmærksomhed på hostudstillingen i 90, blev købt til Nationalgalleriet og senere belønnet med guldmedaljer i München og Paris.

Soot er en god fortæller, i slægt med CHRISTIAN KROHG, som er den, han mest minder om af malerne i det ældre slægtled. Hans fortælling handler dog ikke bare om den slags jevne og hverdagslige emner som, at bondefolk næves i en dor. Allerede tidligere havde han i et billede med motiv fra *Livsslaven* malt det uhyggelige optrin med en mand som har drukket sig ihjæl (billedet er desværre senere ødelagt). Og i studien *En vanvittig* (94) samt det store figurbillede *Barnemordersken* i fjøset (97) kredser hans kunst fremdeles om uhyggelige emner, tiltrukket af det dramatisk-fysionomiske udtryk.

Stort mere af betydning har ikke Soot malt, når hertil lægges et par mandsportrætter (*»Sop-Olsen«* og *landlæge Sandvig*). Men det er nok til at bevare ham en sikker plads i vor malerhistorie.

Hans sparsomme produktion gir indtryk af at være frugten af en svær energi-anspændelse, hvorved alt det urolige og springske i hans temperament under modstand er boiet ind under viljen til nogtern iagttagelse. Men så spraker og gnistrer det urolige sind frem igjen i koloriten, en ilter nervøs kolorit, som kan slå funker.

Der er LIE-blod i Soot. Hans mor og JONAS LIE var sodskende-born. Og det forekommer mig, som om noget af det samme halvtæmmede, løbske fantast-temperament, som gir Jonas Lies stil dens farverige impressionistiske liv, gjenfindes i Soots kolorit.

Emnerne kan være jevne nok, rent ud hverdagslige.

En dor som åbnes, et par bondefolk som træder indenfor og tar i hånd på langsom, stilfuld bonde-manér. Men måden, det er fortalt på i farve, er sprudlende, og det øieblik doren står på glot nytter maleren til at opfange et indtryk af gnistrende solskin over grønne jorder og to små mænd som går raskt forbi langt borte. Det er dette dorglot som er billedets motiv, fuldt så meget som figurerne og bygdeskikken.

Eller tag hans bedste arbejde — *Jonas-Lie* portrættet i Kunstmuseet. Situationen — for et situationsportræt er det — er yderst ligetil. Digteren sidder med korslagte ben og læser i en avis foran en hvid dor. Hans hustru kommer indefra og boier sig over ham med et spørgsmål — »om han har husket på det eller det?« Han lar avisen synke og løfter hodet med halvåben sporgende mund og et fraværende blik bag brillerne. Den lange nervøse hånd hviler over stollænet og ser ud, som den ikke er med på at opfatte spørgsmålet, den heller. Det hele er billedet af en mand, som lever sit eget indre, begivenhedsrige liv.

I billedets kolorit ser jeg nervøsiteten og den tilbagetrængte fantasi ulme. Vistnok har alle ting sin almindelige farve, bonjouren sortblå, benklæderne gråstripet, døren hvid, og digteren har den traditionelle floilsbarret på hodet. Men hver af disse farver er ikke det, de gir sig ud for, de er frembragt ved en heftig dekomponeringsteknik. Elementærfarverne dirrer og brister i dette sorte, dette hvide, dette grå. Bedst ser man det i den store, åresprængte hånd, som hænger over stollænet. I dens lod lyser de stærkeste farver, fra de irgrønne og det svovl-gule til zinøber og et violet som på anløbet stål.

Det er dette irisende som gir Soots kolorit dens eiendommelighed. Man husker den som man husker ting, hvori lyset spiller og leger sin lunefuldeste leg — prisme, perlemor, opal . . .

Man bare kunde ønske, at følelsen i hans kunst havde en stærkere krystaliserende evne, og at hans form var fastere. Men i denne henseende er Soots kunst desværre ikke gåt frem i senere år.

Hans sidste store værk *Barnemordersken* er ingen helt god komposition, men det har sin egen umiddelbare slående virkning gjennem farvens dystre kraft, belysningens og udtrykkets grelle uhygge.

Men snart er et tiår gåt hen over dette værk, uden at Soot har sat nye mærker efter sig i norsk kunst.

Når kommer det næste fra ham?



HALFDAN STRØM

Dugurdshvil (1890).
Galleriet i Venezia.

I første række af det yngre naturalist-kuld står HALFDAN STRØM. (Portræt side 150). Han er Kristiania-gut, født 4. november 1863; men både faren og moren var af bondeslægt. Bedstefaren var en tusenkunstner oppe i Odalen, som laged kunstfærdige låser og urer og geværer.

18 år gammel begyndte Strøm på tegneskolen hos MIDDELTHUN og samtidig hos BERGSLIEN. Men den moderne retning trak ham snart bort fra Bergsliens skole. Han slog sig sammen med to kamerater MUNCH og BERTRAND, de leied selv atelier og fik KROG til at komme og korrigere sig. »Han var sund og grei, jeg kan ikke huske, han talte om linjeskønhed.« Men allerede efter et par måneder brød Strøm af for at reise til München. Her tegnede han et halvt års tid (84) under GYSIS, en fortysket græker ved akademiet. Hvorpå han vendte tilbage til Kristiania og malte videre på egen hånd.

Endnu ikke 20 år gammel havde Strøm udstilt sit første billede (*En søndags eftermiddag*, 83) og fra 86 vedblev han hvert år at udstille på høstudstillingerne, indtil han i 92 reiste til Paris for at lære påny under ROLL.

At følge Strøms produktion fra hans tidlige ungdom indtil denne dag er at se et talents fuldstændige omskabning under ændrede livsvilkår. Men der ligger noget typisk til grund for denne forvandling; noget lignende er, stort set, foregået med den norske malerkunst i de senere år.

Ligesom WENTZEL begyndte Strøm med at praktisere naturalismens maleriske principer på sine nærmeste omgivelser.

I et hjørne af små håndværker-værksteder, i doråbningen til trange dagligstuer, i tredjerangs kaféer, i arbejderkvarterernes smågader stillede han sit staffeli op, og sine motiver skar han lige ud af den virkelighed, han havde for øie [*Skrædderværksted 86, Skomagerværksted 87, I restaurationen 88*].

Eller når han var ude på landet om sommeren, gik han ikke som de andre på jagt efter vakre motiver ude i marken. Han sneg sig heller ind i drengestuen under dugurds-hvilen, ind i den stramme indestængte luft, hvor tunge arbejdskropper væltede sig i sengene, sov og pusted og snorkede. Hans kunstnerøie havde sin glæde af at iagttage dette og det kolde blå lys, som sived ind fra nord gennem små grumsede ruder. Det havde sin stemningskjonhed for ham og fin, sammensat farveskjonhed. Hvor koseligt for den gamle at vågne for de andre efter sin middagslur, tænde sin pipe og sidde så'n på sengekanten og smågruble, mens snorkingen durer i stilheden! Og hvor vakkert denne smutteleg af blåkolde lys og varme dybe skygger, af grønt og violet og brunt inde i mørket! (*Dugurdshvil 1890*).

Men Strøms hovedværk fra denne hans tidlige tid er dog *Restaurationen*. (Afb. side 157). Da dette billede med legemstore figurer fra arbeidersamfundets kneipe nede i Torvgaden fremkom på høstudstillingen 1888, mødtes det af en stærk uvilje. Presse og publikum var enige om at tilbagebevise en så »lavtliggende« kunst med den slags »simple« motiver. Det samme billede var i 1901 udstillet på den internationale kunstudstilling i München, blev der belønnet med guldmedalje, og hænger nu på en hædersplads i statens kunstmuseum. Det er bare, hvad billedet fortjener.

Lige fuldt som EILIF PETERSSENS *Christjern II* eller HEYERDAHLS *Adam og Eva* berettiger dette mesterværk af en 25-årig til de største forventninger om kunstnerens evner. KRONG har ikke malt et sikrere milieu-billede. Karakteristiken af figurerne, den lubne kaféjomfru og den kurtiserende kavalier, som med flos hatten bag i nakken rækker over disken, er ypperlig, frisk og pågående. Og med bitter sandruhed er han malt, den grå, udsultede fattiggut, som hænger dvask på en stol helt fremme i billedet, maulende på et smørbrød. Også kafégjæsterne i baggrunden er malt med rammende impressionisme, ligeså stillebenet på disken. Det falder i det hele tat vanskelig at tro, at et billede som dette er blit til uden MANETS mellemkomst. Så modent og forment er det malerisk med sine fyldige gule, grå og lilla toner. Og dog er sandheden



HALFDAN STRØM

Ung mor (1895).
Luxembourgsgalleriet i Paris.

den, at Strøm først den følgende sommer gjorde sin første lille Parisertur for det 250 kroners-stipendium, som var det eneste, billedet indbragte ham.

Men den slags ting malte Strøm gjerne i sin ungdom. Han var ikke naturalist for spøg. Gråkolde pessimistiske billeder malte han, der var ligesom blåfrosne i koloriten, med det ubarmhjertigste dagslys over knappe kår og dagligt slid, om ikke netop den rene armød. Aldrig en indrømmelse til bourgeoisiets lunkne skjønhedsbegreb »det tiltalende«. Dette begreb om skjønhed, som hverken stiler høit eller lavt, men i sin kjærne dølger en feig ulyst ved alt det, som kan gjøre skår i hyggen.

Der var stof til en socialistmaler i Strøm. Han havde den rette bedskhed i farven. Og han havde dengang meget af den lidenskab for ægthed, som vrager det skjønne for

det uskjønne, fordi man sætter ægthedens skjønhed over al anden skjønhed.

Men Strøm blev ikke nogen socialistmaler. I hans begavelse har der manglet den tankelivets stramme stålfjer, som, når den kommer i spænd, gjør en mands liv til én eneste, målbevidst og ubøielig stræben.

Han reiste ud, så nye kår, og kom hjem som en anden mand.

Da han kom hjem igjen, var det snarere en bourgeois-maler end en socialistmaler, som ufolded sig i hans nu så overraskende let flydende produktion. En bourgeois-maler i den bedste betydning, som dette navn kan ha.

Altså havde der dog ligget en anden natur bagenfor den bedske naturalist, kuert under pessimismen og alle afsavnene!

I 92 havde Strøm nemlig fåt HOUENS store legat, og med det drog han til Paris. ROLL fik han til lærer. Denne kunstner har gjort et uudsletteligt indtryk på ham, ikke bare som lærer og gjennom sine arbeider, men ikke mindst ved sin personlighed.

»Denne store, vidende ømme kunstner« kaldte Strøm ham. »Jeg tror næsten, jeg kan si, at det mere var hans varme, elskelige personlighed og fyldige kunst, som jeg lærte af end hans korrektur.«

Også Roll havde begyndt som socialist-maler. Hans *minearbejder-streik* er berømt, et gråt og trist billede med sorte skygger og dump håbløshed. Men hans kunst blev efterhånden lysere, gladere, indtil den fyldtes af stoiende livsglæde. Fri-luft, solskin, grønne enge og forårsløv, solstreif over nogle hvide kvinderygger, nymfernes lattermilde, drukne tummel om den ravende Silen og hans æsel, lutter sol, latter, vellyst — det er den nye Roll.

Og hans farves glans, hans pensels bredde, hans lyse, åbne sanselighed bedåred proletarmaleren fra Torvgaden.

Der var også andre ting som spredte skyerne på Strøms horizon.

Selve byen Paris, livsglæden og fornemheden som modte hans blik alle vegne. Gode og kloge menneskers selskab, JONAS LIES hus, EMIL HANNOVERS venskab og fine belæring. Men sandt at si er nok grunden til forvandlingen at søge dybere.

Han traf her en ung dansk pige fra et forfint litterært hjem, henrivende ved ungdom, ynde, forstand. Og dertil den fuldkomne øienfyrd for en maler: skjær hvid hud, det nydeligste lille ansigt og skabt til myg, buttet fylde. Hun blev hans hustru og hans kunsts lyse genius.

Man tør tale så åbent om dette, fordi Strøm selv har lagt mindst muligt skjul på det i sin kunst.

Hans kunst slog nu med et slag om til en formelig flugt fra fattigdommen, fra skrædderværkstederne og de lurvede restauranter. Den blir fra nu af snarere en



HALFDAN STRØM

Emil Hannover (1890).
Kunstmuseet i Kristiania.

høisang til skjønheden og livsfylden. Solskin og barn, hjem og ægteskab, modenheten og moderligheden forherliger han fra nu af. Men først og fremst hende.

Hende har han malt, hende har han dyrket, ude og inde, i sol og i halvskygge. Med det grønne løv som baggrund mod hendes blændende hud og med myge lyse kjolers fald om det frodige legeme.

Med de nye emner skifted hans billeder også teknisk karakter. De blev freidige og muntre i farven, feiende i penselstrøget, flotte i formen — af og til for flotte. Eller de blev — som enkelte landskaber — elegiske og melankolske i en blød mørkladen tonart som det der heder *Aften i Oslo*: de dybe mørke have og to damekjoler, lænet til stakitet, en teglrød og en opalgrøn — et stykke farveraffinement, som kunde gjøre en Thaulow jaloux.

Men ikke altid er raffinementet så gedigent som her, ofte kan det bløde i form og tone bli for blødt, det ømme for indsmigrende.

Det bedste billede af den nye Strøm er og blir *Ung mor* i Luxembourg-galleriet. Han har her gjort et greb så dybt i kvindenaturens ubevidste, vegetative liv, at det tenderer hun-dyret i sit forhold til afkommet, og det greb har endnu ingen gjort forud for ham på den fine og instinktive måde. Billedet er så langt fra frastødende i sin virkning, at det har større sjælelig skjønhed end noget andet, han har malt.

Når Strøm som portrætist begiver sig udenfor sit private område og maler andre end sin *Helene Fourment*, er han ikke så god, som når han maler hende. Det overraffinerede *Dameportræt* i Kunstmuseet har aldrig interessert mig, og portrættet af *Jonas Lie* er ligefrem mislykket, bedre er pendentbilledet af *Thomasine Lie*. Men et fint og godt, alvorlig gjennearbeidet mandspportræt malte Strøm, dengang han under indtryk af gammel gallerikunst og af modellens noble og forfinede personlighed malte portrættet af sin svoger, den danske kunsthistoriker *Emil Hannover*.

I senere billeder har Strøm vist tendens til at vende tilbake til bondelivskildringen, rigtignok i lysere og sterkere farver end i *Dugurdshvil*. Hidtil har han såvidt mig bekjent ikke overtruffet kunsten i dette fortrinlige billede. Men han er endnu ung og står i sin fulde kraft. Man har ret til at holde fast ved sine forventninger til ham.



JØRGEN SORENSEN: Februar 2^o kulde, Vestre Aker (1887).
Kunstmuseet i Kristiania.

Den mest begavede af de landskabsmalere, som fulgte friluftsnaturalismens fane og flokkedes om THAULOW på Modum, var JØRGEN SØRENSEN. (Portræt side 153). Han var Kristiania-gut fra Maridalsveien, født 16. mai 1861. Syv år gammel fik han en stiv hofte og blev vanfør for resten af livet; han bevægede sig yderst besværlig med stok. På skole gik han ikke, helselos som han var som gut. Men senere besøgte han den folkehøiskole, som broren J. N. Sørensen drev i Soner og senere i Skjeberg. Dertil tegnede han under MIDDELTHUN på Tegneskolen og malte først med DISEN og BARLAG, senere sammen med THAULOW ved »friluftsakademiet« på Modum.

Af kameraterne, som stod ham nær, skildres han som et blødt gemyt, en idealist med et lyst og tillidsfuldt væsen og »det bedste og mest udtryksfulde blik«. MUNCH har malt ham i ungdomsårene. Ellers stod Wentzel, Strøm og især Eiebakke ham nær.

Som kunstner var Jørgen Sørensen altid tro mod virkeligheden — »det er alt sammen bedst og penest som det er«, pleiede han at si. Hans produktion flød let, han har malt meget, men altid arbeidede han efter naturen. Derfra, hvor han bodde, malte han gjerne. Først oppe i Gjetemyrsveien, hvor han havde sletten under Ullevold for øie og stroget om Vestre Akers kirke med udsigten over fjorden. Senere bodde han i Asker og var da forelsket i Skaugumsåsens rene linje. Tilslut bodde han nogen tid på sin brors gård ved Fossum bro i Askim (Smålenene) og malte mangt et billede fra Glommenegnen, ved sommer- og vintertid.

På udstillingen i »Handelsstanden« (83) modte Sørensen første gang med tre høstbilleder fra Modum. Året efter havde han nye Modums-billeder, deriblandt et med en vei, som er dækket af vådt klissent løv og med friske sorte hjulspor. Med det billede vandt han kameraternes beundring og et stipendium til at reise til Paris for.

I 86 var han hjemme igjen og malte fra Kristiansand-kanten, modte på høstudstillingen med hele ni billeder. Det samme antal sendte han næste år, dels fra Soon og dels fra Paris, og slig vedblev han at sende rigelig med landskaber til høstudstillingerne og til kunstforeningen, som af og til kjøbte af ham, indtil en nyresygd, som gik sammen med den gamle hofteskade, brød hans svage legeme sammen. Han havde tilbragt sin sidste studiesommer i Rodenæs og arbeidet på et sort sommerlandskab, som vistnok vilde være blit hans bedste, men han måtte ta det ufærdigt med sig til Askim, og før måneden var omme, døde han her under svære lidelser, men uden ynk og klage, glad og tillidsfuld, som han havde levet — 31. august 1894.

For den norske malerkunst var Jørgen Sørensens død et virkeligt tab. Allerede syv år i forveien havde han tilfulde godtgjort sin store maleriske evne ved det ypperlige billede »2^o kulde«, og da han døde, stod han i sin rigeste åndelige udvikling.

I Kunstmuseet er hans kunst bare repræsenteret gjennom dette ene billede *Februar 2^o kulde, Vestre Aker* (1887). Tittelen kan synes kunstlet, men er i virkelig-



JOHS. MÜLLER.

heden meget træffende, rammer billedets karakter. Så nuancefint er denne vinterdags stemning observeret, så præcist og sandfærdig er den gengit. Netop slig knaser det i den frosne vei, netop så'n står et afbladet træ mod himlen i en klar og tendre vinterluft, og netop så blegt falder solskinnets med blå skygger over sneflækker og gule tuer deroppe på veien ved Vestre Akers præstegård en vakker februar dag med let frost i veiret. Naturalismen står her ved målet. Videre i ligefrem naturefterligning og ægthed kan man ikke komme.¹⁾

JOHANNES MÜLLER er født 1863 i Ullensaker, hvor hans far var prest. Han udstilte første gang på høst-udstillingen i 83, gik 85 på KROHGS og WERENSKIOLDS malerskole, var 94—96 i Paris med statens stipendium og arbeided på ROLLS atelier.

Müllers »fag« er aftenlandskabet med den milde og idylliske karakter. Atter og atter har han varieret motivet med en blegylde himmel over en grøn dal, hvor lyset svinder og skyggerne vokser, indtil de første stjerner tændes eller månen glider frem. Om end disse bløde og milde aftenbilleder kan virke noget trættende i mængde, er der i mange af dem en ægte og fin stemning, som berører sympathisk, og som man gjerne dvæler ved. I 89 udstilte Müller et *vinterbillede fra Soon* på pariserudstillingen og belønnes med en *mention*, i 1900 fik han broncemedalje for et *Aftenbillede fra Våge*.

THORVALD TORGENSEN, født 1862 i Ski, gik på Bergsliens malerskole 80—82, studerte siden 2 vintre under Christian Krohg, var våren 85 i Paris og våren 92 i København hos Zahrtmann. I 89 i Paris fik han *mention* for en *Tigger*, på Stockholmsudstillingen 97 solgtes *Tidlig vår*, motiv fra Krødsherred. Hans bedste billede er kanskje *Myrbrænding*, som gik til Amerika. (Et mindre billede af samme motiv på slottet i Kristiania.)

¹⁾ Dr. ELLING HOLST er vel den private samler, som eier flest af Jørgen Sørensens billeder, ligesom også SVEN JØRGENSEN har hørt til denne samlers yndlinge.



SVEN JØRGENSEN

Sønnen (1894).
Kunstmuseet i Kristiania.

En maler, som horer 80-årene til i den grad, at hans kunst ikke let kunde tænkes at være fremgået af noget andet decennium end dette, hvis traditioner han fortsætter den dag idag — er SVEN JØRGENSEN (portræt side 153).

Han er født i Drammen 23. februar 1861, skulde først blit arkitekt og kom derfor til von HANNO, men reiste i tyveårs-alderen til München for at male. I vel to år studerte han ved akademiet under BENZUR og LÖFFTZ, reiste derpå hjem og tog i otti-årene del i naturalismens indtog. I 89 reiste han ud igjen og studerte i 90—91 med statens stipendium under CORMON i Paris. Både før og efter reisen har Sven Jørgensen været bosat i Slagen, et fiskerleie mellem Tønsberg og Åsgårdstrand. Her blandt fiskere og bønder i små kår fandt han rigeligt stof for sin enkle og intime menneskeskildring.

I 84 debuterte han med et par små figurbilleder. To år derefter mødte han på udstillingen — foruden med et par fordringsløse landskaber — med en *læsende pige*

og to *ensomme gamle*. Aret efter kom hans første betydelige billede *Arbejdsløse*. Så fulgte slag i slag *Enken* (88), *Andagt* (90), *Askeladden* og *Skjønner inte aa'n far blir a'* (91), *Sommerkvæld i Slagen* og *Brevet fra Amerika* (92), *Faderen underviser i matrosarbejde* og *Sønnen* (94), *Afskeden fra hjemmet* (95), *Død* (96).

Som man ser — titlerne er ganske TIDEMAND'ske. Billederne er det ikke.

Sven Jørgensens livssyn er sikkert ikke lyst, men det er heller ikke bittert. En stilfærdig resignation taler gennem hans kunst. Selv hvor han skildrer den *arbejdsløse* siddende midt i sin familieflok med ledige hænder og stumpet stirrende blik, er der ikke det, man tør kalde tendens i billedet. Og han har kunnet male *Enken* med sin barneflok, samlet om et fad sild og poteter, med et hjærtelag og en sindets ligevægt, så der formelig falder et skjær af lykke over den tapre kamp med armoden, som kjæmpes i den trange stue.

Menneskene i hans billeder går stilt med sine sorger og trut med sit stræv. De spilder ikke mange ord på hinanden, og samtalen har ondt for at komme på glid i disse små østlandske sjømandshjem. Afsked og gjensyn koster et langt blik og et håndtryk, måske en enkelt, hastig borttørket tåre.

Der har været mindet om MILLET i anledning af Sven Jørgensens menneskeskildring. Jeg synes ikke, det passer. Der er altid noget heroisk og høistemt over den store franske epikers digt om naturen og de arbejdende mennesker. Millets bønder på markerne tegner sig mod en høi himmel, og den klare kveldsluft eller morgengryet forstørre deres silhouette.

Sven Jørgensens mennesker er tarveligt folk, og han ser dem helst i deres egne stuer, hvor der er lavt til taget. Sit jevne hæderlige liv lever de, som »bra folk« i små kår lever her i nord; arbejdet kaster lidet af sig, og lyset falder koldt ind til dem fra en oftest overskyet himmel. Men tillid og trofasthed bor mellem dem, og den ene står den anden nær i livskampen.

Sven Jørgensens kunst er fordringsløs som hans motiver. Ingen artistisk stofglæde lyser op i den som i WENTZELS. I hans billeder er alt virket af det samme tunge, uldne stof. Formen er point-løs og ofte kluntet, farverne afstumpede, falder gjerne i det grå og skidne. Der er noget vadmelsagtigt ved hans maleri. Men denne til det yderste pragtsky og fattigslige kolorit er ingenlunde ukoloristisk. Den er tvertimod næsten altid udtryksfuld, homogen med emnet, en bærer af stemningen. Når han er lykkeligst, kan Jørgensen stemme sine gråblå og rødviolette toner sammen med en beundringsværdig dæmpet finhed. Og når han en sjelden gang øser sparsomt af palettens varmere farver, har det en egen talende virkning: hvor stråler ikke den ældste jentens lysomkranste rødblonde hode ved ENKENS bord — hun som er morens stolthed og støtte!

Dog mere end på farverne hviler billedernes virkning på kompositionen. I linjebygning er Jørgensens billeder de stærkeste, som er kommet fra dette malerkuld. De er ikke tilfældige, mere eller mindre »marsomme« udsnit, men vel gjenomtænkte, indenfra byggede billeder. Navnlig slår det én overfor hans mesterværk *Sønnen* (i Kunstmuseet). For en ro og storhed over de tre figurers samvær! Nærmere det monumentale kom ikke norsk naturalisme.

Og med al sin medfølelse er Sven Jørgensens kunst velsignet fri for sentimentalitet. Så følsomt som motivet her er, må man være maleren taknemmelig for det stænk af overlegenhed, som blander sig i skildringen af sønnen. Hans hjerte er muligens af det pure guld, men hans hovedform og næse er ingenlunde derfor ulastelig! Sønnens ypperlig grebne type er Sven Jørgensens største kunstnerbedrift.

Blandt »malereleverne«, som de unge naturalister foragtelig kaldtes, var ingen mere berygtet som »rabulist« end KALLE LØCHEN. Hans to billeder på »Handelstands«-udstillingen (83) *Efter en søvnløs nat* og *Malerkoloniens atelier på Modum* betegned dengang høidepunktet af det forargelige. Navnlig det sidste billede — en uskyldig lysstudie fra en kjøkkengang på landet med åben dor ud mod grønne tunet; man ser en del malersager langs væggen og længst fremme i forgrunden en vaskebolle og en øllflaske på et bord. Det var særlig disse to gjenstandes fremskudte plads og dimensioner, som irriterte. Jeg husker også, hvilken stemmel af folk der samled sig udenfor Blomqvists vinduer, da Kalle Løchen udstilte sin studie *Fra mit vindu* med udsigt over lutter røde tagsten og — såvidt jeg husker — en sort kat. Man harmedes og man lo, og folkevittigheden døbte straks billedet »Mange tak«. Selv mindre excentriske billeder af Løchen som *Efter regn* (84), *Ved telefonen* og portrættet af *Sigurd Bødtker* irriterte ved sin flotte og uvorne malemåde.

Kalle Løchen, den yngste af en række begavede brødre, hvoraf de andre alle indtar fremskudte stillinger i vort offentlige liv, var født på Lillehammer den 9. mai 1865.

Han var selv en rigt udrustet ung mand, vakker, vittig, elegant, scenisk begavet, spillende og lunefuld af væsen. Utvilsomt var han en virkelig malerbegavelse, som i mindre oprevne tider muligens kunde ha fortsat sin udvikling mere støt og trygt og nådd til ganske andre resultater, end han gjorde. Hans begavelses retning synes at ha ligget et sted mellem KROHG og MUNCH. Men han var en personlighed uden fast midtpunkt og på bunden vistnok en spleen-syg skeptiker uden selvtilid. Efterhånden blev dragningen mod scenen stærkere hos ham end interessen for malerkunsten og han debuterte i Bergen som Hamlet og spillede elskerrollen i *Therese Raquin*, en rolle, som han spillede sammen med fru LEVY med voldsom realisme og hengivelse. Vistnok opgav han ikke derfor helt malerkunsten; men hans maleriske udvikling var dermed brudt, og der kom intet mere betydeligt fra ham. Dog heller ikke skuespiller-gjærningen synes at ha tilfredsstillet ham, og overmandet af den indre splid i sin personlighed endte han 1893 sine dage i Kristiania. Herfra husker jeg Kalle Løchen som den velkjendte kafé- og gadefigur, han var, slank og elegant slentrende omkring med et blaseret verdensmandsvæsen, hvori vid og lune spilled over en undergrund af melankoli og livslede.

Slig har også EILIF PETERSEN malt ham i et fortrinligt knæbillede (se side 158).

Sammen med Kalle Løchens slanke skikkelse såes jevnlig i de første otti-år JENS WANGS lille vævre, undersætsige person. Sammen tog de del i Modum-ekskursionen under THAULOW, sammen debuterte de på »Handelstands«-udstillingen, og begge var de en tid CHR. KROHGS elever — Wang i 3 år.

JENS WANG (portræt side 150) er en rigtig Kristiania gut, født 11. marts 1859. Kristiania har han da også malt i en række af de små, uvorrent raske og flot tilskårne, skissemæssige billeder, hvormed han hvert år mødte på høstudstillingen — *fra Bergfjordingen*, *fra Munkedamsveien*, *fra Skulpturmuseet* etc. Men han har også malt landskaber og figurbilleder fra Valdres og fra en reise i England — kvikke, overfladiske ting. Samtidig var Jens Wang altid virksom som dekoratør og arrangør ved udstillinger og kunstnerkarnevaler etc., og i 89 begyndte Kristiania theater at gjøre

anvendelse af hans talent i denne retning. I 90 blev han fast ansat som theatermaler ved Kristiania theater og senere ved Nationaltheatret. Fra den tid gik han næsten helt op i sin nye gerning og har senere sjelden taget del i kunstnerens udstillinger (En samling *studier fra Rothenburg*). Men ved theatret har hans raske og virksomme natur fundet den rette tumleplads for sin begavelse, og han er nu en af Kristianias populæreste scene-»størrelser«. — Af hans ældre billeder kan nævnes *Gode Venner* (86) og *Fjøsdyt fra Valdres* (88). — Jens Wang nær stod også ANDR. SINGDAHLSEN (f. på Moss 55), som efter en tid at ha været ved handelen og efter at ha malt med Krohg og Thaulow debuterte i 83 og sluttede sig nøie til Thaulows garde. Han har udstillet mange jevne landskabsbilleder, snart sommerlig grønne, snart hvide snestudier. *Sommeraften i Åsgårdstrand* og *Vinteraften i Asker* er titler på et par af hans bedste billeder.

— Tre af denne generation af naturalister døde tidlig — JENSEN HJELL, BERTRAND og NORDBERG.

JENSEN HJELL var den mest begavede blandt dem, en landskabsmaler som i 86 henlede opmærksomheden på sig med et billede fra Capri, og som året efter slog igjennem med en række solstrålende billeder fra *Frydentund i Valdres* (87). Men allerede da han malte disse, var han en syg mand, og kort efter døde han. MUNCH har malt et glimrende portræt af ham (i dr. Dedikens eie), afb. side 158. — Nordlændingen LORENTZ NORDBERG (f. på Tromsø 55 — d. 1895) og H. BERTRAND hørte begge til Modumsakademikerne og debuterte omtrent samtidig, Nordberg i 83 med nogle *høstbilleder* og Bertrand i 84 med et par billeder fra *Fladanger*. I høstudstillingerne vedblev de at ta del, Nordberg til 88, Bertrand til 90, da sygdom afbrød deres produktion. Sine motiver hentede de mest fra Bærum, Lier, Høland og andre søndenfjeldske bygder, — mest grønne sommerbilleder uden større særpræg.

Den fineste begavelse blandt disse naturalistiske »Kleinmeistere« turde dog være RAGVALD HJERLOW (f. i Kristiania 63). Efter otte måneders münchener-studier debuterte han i 84 med et landskab fra *Lindoen*, malte senere fra *Nordmarken* og andre steder nær Kristiania, gjorde i 89—91 sin stipendiereise til Paris efter at ha gjort opsigt blandt kunstnerne med en ualmindelig fin og hel liden grå *Morgenstemning*, som Werenskiold straks købte (88). I Frankrige malte han den koloristisk udmærkede studie *Fra mit vindu i Paris*, som Olaf Schon eier, og dygtige og alvorlige billeder fra Bretagne. (*Bretagnebegravelse* 1891). Kunstmuseet eier *Høst på Finskogen*.

Til det samme slægtled af friluftsmalere hører ARNE HJÆRSING, som debuterte med høifjeldsbilleder i 84 og senere mest har samlet sin evne om at male by-prospekter, haringen HAUKANÆS, som debuterte i 84 og siden reiste til Amerika, NILS BJØRGUM, som begyndte i 86 og senere har lagt kunsten tilside for sine opfindelser i geværkonstruktion, og endelig nuværende kaptein H. O. PAULSEN, som debuterte som landskabsmaler i 84, men nu studerer skulptur i Paris.

Figurmalere var det sparsomt bevendt med i dette slægtled. Tegneren WILH. LARSEN hørte snarere til en ældre generation, han studerte i syttierne i München. I München studerte også hauge-sunderen EIVIND NIELSEN, der på tegneskolen udmærkede sig som en ualmindelig dygtig aktegner, og også senere har han vist mere anlæg for tegning og illustration (mest barnebøger) end for maleri; han debuterte i 83 med Haugesund-studier og udstilte året efter *En stril*. — Omtrent jevnaaldrende er KARL DØRNBERGER (f. ved Tønsberg 64). I 5 år Pariserelev (under BOUGUEREAU) og glad Montmatre-kunstner, debuterte han i 87 med et billede *Gusten holder tale* og malte senere med dygtig stofbehandling et restaurationshjørne med en *opvarningspige*, som trækker op en ølflaske. Senere har han dels været i München og Paris, dels bodd ensomt hjemme på Vallø ved Tønsberg; nu bor han i Soon. Hans billeder og illustrationer er temmelig vekslende i motiv og udførelse. Han har et billede i pinacotheket i München. (Portræt side 162).

Tidens karikaturtegnere har været ANDR. BLOCH (f. i Skedsmo 60), OLAF KROHN (f. i Kristiania 63) og brødrene OSCAR og GUSTAV LÆRUM. Bloch er den dygtigste, støeste tegner blandt dem og har også været meget benyttet som illustratør; et særømråde har han fundet ved at kaste sig over studiet af den norske armé fra grænsekrigenes tid 1808—1814, hvis bedrifter og uniformer han er en lige kyndig kjender af. Men mest kjendt er han jo som mangeårig karikaturtegner i *Vikingen* og senere i *Korsaren*. Mere saft og lune og en flot, lidt grovkornet *chic* er der over Olaf Krohns (»Kloas») karikaturer. Osc. Lærum har leveret en serie fornøielige *kunstnerkarikaturer*, mens Gustav Lærums tegninger i vittighedsbladene mere udmærker sig ved fotografisk portrætlighed end ved humor.

KVINDELIGE NATURALISTER.

Blandt de mange kvindelige malere, som sluttede sig til friluftretningen i 80-årene, er i første række at nævne MARIE TANNÆS (født i Kristiania 1854). Efter at ha besøgt tegneskolen i tre år begyndte hun i 75 at male hos WEXELSEN. Sit første større arbejde *Bøgeskov* udstilled hun på Kunst- og Industriudstillingen 1883, hvor det vakte opmærksomhed. Efter det blev hun elev af WERENSKIOLD og senere af KROIG og PETERSEN. I 85—88 studerte hun i Paris på COLAROSI-akademiet, og i 92 tegnede hun under PUVIS DE CHAVANNES. To gange har hun besøgt Italien.

Frk. Tannæs har været en flittig og meget produktiv landskabsmaler, har udstillet på næsten alle høstudstillinger og adskillige udenlandske udstillinger, ligesom hun næsten årstot har leveret udlodningsbilleder til Kunstforeningerne. Hendes landskaber er malt med bred og saftig pensel og ofte med brug af paletkniven. Til hendes bedste billeder hører et *Fra Sandvikselven* og et sommerbillede fra haven ved *Skrivergården i Drøbak*. Men forøvrigt har hun hentet motiv noget hvert sted fra på østlandet.

Af de kvindelige *figurmalerere* i dette kuld har SIGNE SCHEEL lagt størst eiendommelighed for dagen. Hun debuterte på høstudstillingen i 84, senere har hun udstillet portrætter og lysstudier, som med en noget uklar form har robet en alvorlig, koloristisk interessant evne. I 96 udstille hun sit betydeligste arbejde, et stort billede med tittelen *Se jeg er herrens tjenerinde*, hvori spores krydsende påvirkning af gammel italiensk kunst og fransk impressionisme.

BENEDICTE SCHEEL (født 1851) har studert i München samtidig med Kitty Kielland og Harriet Backer. Hendes fag er helst portrætfaget.

Mest portrætter, helst kvinder eller barn, maler også CECILIE DAHL (f. 1858 i Vestre Aker) gjerne i en noget for blød og ulden udførelse, men med en elskværdig menneskekaraktistik, som oftest har et melankolsk anstrøg. Søsteren INGERID DAHL (f. 1861) gir med sine portrætter og interiører et friskere indtryk og har mere koloristisk sans.

Fortrinsvis skildringer fra barnelivet har fru HELGA RING-REUSCH (f. 1865 i Fredrikstad) malt. Hun har ofte vist, at hun ikke alene eier en våken sans for barns leg og væsen, men også en kjæk og frisk, koloristisk udtryksmåde. Hendes betydeligste billede er vel *Småbarnas brudfærd* (94). Mest barn har også ELISABETH BERG malt og tegnet.

Samme år som frk. Ring (86) debuterte HILDUR PRAHL fra Bergen med et dameportræt, som med rette vakte opsigt som et karakterfuldt arbejde, men senere har man ikke set synderlig mere fra hende. Aaret efter debuterte RAGNHILD THIRANE. Dels i portrætter, dels i interiører har hun vist en ægte og gemytfuld kunstnerbegavelse, som forøvrigt også har fundet udtryk i enkelte naturalistiske litterære skisser af en stilfærdig trist grundstemning.

Allerede i den første høstudstilling tog frk. ANETTE ANKER del og i den anden HILDA GRØNNEBERG og HELENE GUNDERSEN. Og år for år økes de malende damers tal.

I årene 86, 87 og 88 debuterer en række unge kunstnere, som tilførte udstillingerne nyt talent, og hvis kunst delvis indvarsler en ny tid.

JACOB KIELLAND SØMME (portræt side 162) er født i Stavanger 2. mai 1862, tog artium og derefter andeneksamen i 82 og reiste samme høst til München, hvor han studerte ved akademiet i 2 år, tilslut med LINDENSCHMIT som lærer. I 85 reiste han til Paris, arbeided på forskjellige atelierer der lige til 88 og udstilte i 87 og 88 på salonen (*Devant le maire* og *Tre fiskere*). Det sidste billede er frugten af et længere



MARIE TANNÆS.

ophold på Skagen, hvor kunstneren lod sig påvirke af MICHAEL ANCHERS mandige skildringer af fiskerfolket; sine modeller valgte han i den samme familie GAIHEDE, som gennem KROHGS kunst er velkendt i Norge. Senere har Sømme bodd dels i Kristiania, dels i Stavanger eller på Jæderen, og i 1902 gjorde han reisen til Italien.

Sømme debuterte med et barnebillede, *Fornærmet* (86), og barn er han blit ved med at male og tegne (han har udgitt et par barnebøger). Han har et godt greb på karakteristiken af barn og småfolk og navnlig da fiskerfolket derhjemme på hans egen vestkyst, den tunge og pietistiske jæderbu i de lave stuer. Hans kolorit og hans form i det hele er noget tung, og en tilbøielighed til det blåviolette er blit yderligere udviklet i den danske skole. Men hans kunst har altid en solid redelighed og ligefremhed, som han har bevaret selv i de år, da nyromantiken trued med at rive grunden bort under hans naturalisme. Til Sømmes bedste ting hører et interiør-portræt af *kunstnerens far og mor* i den hjemlige dagligstue.

— Neppe nogen af de yngre vakte ved sin fremtræden og sin raske udvikling sådanne forhåbninger som JACOB BRATLAND (portræt side 154). Han blev født i Bergen 7. april 1859. Han var voksen mand, bogholder og kasserer i en forretning i Bergen, før han turde vove skridtet og følge sin kunstnertrang. Måske var han heller ikke helt klar over, hvilken kunstart han skulde vælge, musikalsk som han var, med god sangstemme og stærke theaterinteresser. Men i 83 reiste han til München for at male. LÖFFTZ blev hans lærer. Efter tre års læretid vendte han hjem igjen, malte en tid i Hardanger og gjorde så udstilling i Bergen. I 87 kunde han reise til Paris, hvor BOUGUEREAU og ROBERT FLEURY blev hans lærere. Samme år udstilte han første gang på høstudstillingen (*Siesta*) og året efter på salonen (*Lang venten*).

I 88 slog han igjennem hjemme med billedet *Efter en vågenat*, en far og en mor ved sit barns sygeseng, et billede som på verdensudstillingen blev belønnet med en 2den medalje. I de følgende år, da han var bosat på vestlandet, dels i Bergen, dels på Stordøen eller i Sogn, fæstned han sit ry ved flere dygtige, alvorlig studerte billeder som det figurrige billede *Kirkefolk* (90), der blev indkjøbt af Bergens kunstforening, *En ligningskommission* (90) og det billede, som repræsenterer ham i Kunstmuseet, en bondegut og en jente i søndagspuds, som sidder på græsvolden og prøver at indlede en samtale (*Søndag*, 1891).

I 91 flytted han til Kristiania, gifted sig og spilled i de følgende år en ganske fremskudt rolle i hovedstadens kunstliv. Navnlig i 94 havde Bratland et godt år på udstillingen med flere gode billeder og deriblandt et af sin unge kone med sin førstefødte, liggende i sengen, et billede, som er malt med øm følelse og megen dygtighed, og som gjorde kunstneren yderligere populær. Men efter den tid er der ingen fremgang at spore i Bratlands kunst, snarere en tiltagende slappelse af hans kunstnerevne. Den ind-

brydende nyromantiske retning synes at ha forvirret ham; i forsøg som det i Trondhjems galleri med en ung dame, som i ekstase skrider frem gennem et høstligt landskab, skjød han over målet. Hans produktion blev efterhånden mere og mere sparsom og led åbenbart under ydre vanskeligheder, som han ikke var stærk nok til at kæmpe imod. Hans sidste år var ikke lykkelige, han gav indtryk af sjælelig forpinthed og mistro til sig selv. Bratland var en fin og elskværdig personlighed, og mange var de, som med vemod erfarede hans pludselige død i sommer.

— GUDMUND STENERSEN er også af dem, som debuterte sidst i ottiårene, men som endnu hører naturalisternes kreds til. (Portræt side 154). Han er født på Ringsaker 18. aug. 1863, havde efter artium og anden eksamen været praktiserende tandlæge i Tønsberg i 3 år, da han reiste til Paris for at male. Hans lærere blev BONNAT og CORMON. Trondhjems galleri eier hans første større billede *Messesøndag*, motiv fra Sogn (92) en vid udsigt over en sommergrøn dal i søndagstilhed og med en gammel kal, hvilende fremme i forgrunden. Men hans bedste billeder blev til på Jæderen, hvor han i 95 malte sammen med sin ven og svoger AUG. JACOBSEN. Her hentede han motivet til det store, stemningsfulde billede med unge mænd og kvinder hvilende rundt et *St. Hans-bål*, lyttende til en violoncels toner, hver hensunken i sine tanker og fantastisk belyst af blålets flakkende skjær. Til hans bedste billeder hører også *Solguld* (indkj. af Bergens kunstforening i 97) og *Gråveir fra Vik i Sogn* (hos fru Plathe på Høvik). Stenersens kunst er noget proteus-agtig vekslende, men synes i senere år under ihærdigt arbejde at fæstne sig til dybere karakter.

— Haringen LARS OSA er født 13. august 1860 i Ulvik, studerte i Kjøbenhavn og udstilled første gang i 87. Hans betydeligste billeder *Et danselag* (91) og *Gravøl i Svetersdalen* (1901) har ved sin indgående skildring af bondekulturen i dragter, sæd og skik en interesse, som må bote på kunstneriske mangler, en noget tunghændt, træet malemåde og broget kolorit. Det sidste billede eies af Trondhjems galleri.

— KARL KONOW er født 1865 i Søndre Aurdal og er elev af akademiet i München. Konow maler både portræt og landskab og har endogså forsøgt sig i den »symbolistiske« genre. Rent ydre har han været et bindeled mellem enkelte kredse af yngre malere og »mellemgenerationen«, som han nærmest tilhører.



AUGUST EIEBAKKE.

Uden sammenligning den mest begavede maler og mest kyndige kjender af bønders vis og væsen blandt de unge figurmalerere, som omkring 1890 optog bondelivet til fornyet kunstnerisk bearbejdelse, er AUGUST EIEBAKKE. Han er født på gården Eiebakke i Askim 25. april 1867, kom til Kristiania i 83, udmærked sig på tegneskolen som en fortrinlig akttegner og malte en tid på KROHGS, EILIF PETERSSENS og HEYERDAHLS fælles malerskole. Derefter var han en vinter i 93 hos ZAHRTMANN i Kjøbenhavn, et studieophold som blev af bestemmende betydning for hans fortsatte udvikling. I 93 var han i Paris nogle måneder og derefter med Henriksens legat i længere tid i Italien.

Eiebakke udstilte første gang i 87 et landskab og et interiør og i 89 et nyt, udmærket interiørbillede med figurer *Søndag på Landet* (eies af frk. Emilie Schultz). Men det var først i 91, at han henlevede alle kunstforstandiges opmærksomhed på sig med det store, i enhver henseende ypperlige billede *Anretning* eller *Fremmede kommer på besøg* (i Kunstmuseet). Med fortrinlig karakteristik og glimrende malerkunst er her skildret en bedstestue på landet med duket bord i forgrunden, hvor en pige holder på at stille frem, hvad huset formår, mens gjæsterne venter i baggrunden. Billedet er stoffig et af de bedst malte i norsk kunst — umuligt at male smør og fløte og brød og nøkelost mere grangivelig sandt! Og hvor er ikke gardinernes stof fint og let og duken koloristisk ypperlig med al sin rigdom på farveskjær i det hvide. Der er lys og rum i stuen, illusion over hele fremstillingen. Men billedet vilde ikke ha den værd, det har, om ikke dertil også figurerne var git med en fintmærkende karakteristik af bønders væsen og lader. Ligesom det naturalistiske landskab står ved målet i JØRGEN SØRENSENS 2^o *kulde*, gjør figurmaleriet det her. Længere kommer ikke malerkunsten ad virkeligheds-efterligningens vei.

Det er det, som også Eiebakke synes at ha følt. Thi hans udvikling er senere slået brat om i ganske nye baner, og han er nu tilbøielig til selv at undervurdere billedet *Anretning*.

Sagen er, at han i danskernes selskab kom under stærk påvirkning af den ny-idealistiske, af præraffaeliterne påvirkede retning, som behersked dansk maleri i nittierne. Navnlig synes JOACHIM SKOVGAARD at ha gjort indtryk på ham. Og det derpå følgende ophold i Italien rykked ligesom hele grunden unda under hans naturalisme. Længe befandt han sig i en art gjærende overgang, under hvilken hans bestræbelse gik ud på at male religiøs kunst. Fra denne overgangstid er hans altertavle for



AUG. EIEBAKKE

Anretning (1891).
Kunstmuseet i Kristiania.

Arendals kirke *Kristus åbenbarer sig for apostlerne* (1899—1900), et meget alvorligt arbeide med ndmærkede detaljer (enkelte apostelhoder), men med en Kristus-skikkelse, der gir indtryk af at være forklndret under de mange gode råd, kunstneren modtog under arbeidet. — I senere år synes Eiebakkes kunst at være på hjemmeveien igjen, bort fra dansker og italienerne. Han viser sig nu mere som den realistiske kolorist, han egentlig er og bør søge at være. Han har atter tat fat på interiøret og malt bl. a. et godt billede af en *Dame som pynter med blomster* i en sommerlys stue (96).



THORLEIV STADSKLEIV.

— TORLEIV STADSKLEIV, født i Bø i Telemarken, var tegneskole-elev sammen med Eiebakke og Jorde sidst i ottiårene og var dengang aktklassens bedste tegner. Som maler har han væsentlig været henvist til at uddanne sig på egen hånd, bosat som han siden har været i sin hjembygd. Og da han har måttet dele sin tid mellem gårdsarbeide og malingen, er det ikke svært meget, som er kommet fra ham. Men det, han har sendt ind til utstillingerne, har jevnlig været god landskabskunst, fordringsløs og lidet iøinefaldende gjennom motiver, men ægte og alvorlig i udtryk, oftest med et dæmpet præg af gråveirsmelankoli. Det bedste, jeg har set af ham, var et større billede inde fra tykke granskogen med et rådnende krat af høstligt rødt ormegræs og en våt grå himmel, som subbed henover trøtopperne. Der var noget så håbløst indestengt og evindeligg langt borte over det billede, at det virked som et fjernt klagerop fra en, der ingen ndvei ser. Billedet var ndstillet på Bergensudstillingen 98 og eies af Fridtjof Nansen. I 1900 fik Stadskleiv med stipendium adgang til at studere en tid i Paris, siden har han bodd en tid i Telemarken.

— Af andre samtidige tegneskole-elever, som også debuterte sidst i ottiårene, er KONGSRUD ganske stagneret, BJARNE FALF gåt over til dekorationsfaget og senere ndvandret, PHILIP REISS og AUG. UCHERMANN, som begge havde talent, reiste tidlig til Amerika, og jeg har ikke kunnet følge deres spor, — den sidste er vistnok død. SVERRE IHLE, som også besøgte aktklassen samtidig, har væsentlig viet sig til kunstkritiken, og ANDR. SCHNEIDER, som udstilte landskab og smukke blomsterstudier, har senere vundet sig et navn som *keramiker*, hvortil han uddanned sig i danskernes skole; men da hans ihærdige bestabelser for at grunde en norsk kunstindustri på dette område vistnok forskaffed ham ros og ære, men samtidig kosted ham mange penge, valgte han tilslut at forlægge sin virksomhed til Danmark, hvor han nu bor. Helt og holdent Danmark tilhører også LOUIS MØE, som udstilte billeder i 87 og 89, men

siden har levet i Kjøbenhavn som bogillustrator i danske forlags tjeneste.

— Ældre af år, men samtidig som kunstner er JOHAN NORDHAGEN, raderkunstens betydeligste dyrker i vort land. Han er født i Veldre på Hedemarken 1856, kom 74 til Kristiania, var 3 år i en boghandel og gik samtidig på tegneskolen hos MIDDELTHUN. I over 20 år har Nordhagen søgt sit udkomme som kart-tegner og kart-lithograf ved den lithografiske opmåling og samtidig i fritimer dyrket raderkunsten, i hvilken han langsomt, men sikkert har gjort stadige fremskridt således, at han nu står som en dreven tekniker. I 84 studerte Nordhagen lithografi i Kjøbenhavn og i 98—99 raderkunsten i Berlin under professor KÖPPING. Da han kom hjem fra dette sidste studieophold, blev han ansat som overlærer ved den i 99 oprettede klasse for radering og lithografi ved kunst- og håndværk-skolen i Kristiania.



JOH. NORDHAGEN.

Nordhagen har gennem årene foruden adskillige portrætter udført udmærkede gjengivelser af forskjellige norske kunstneres værker, således WERENSKIOLDS *Bondebegravelse*, GODES *Kristianiafjorden*, SKREDSVIGS *Ballade* (afb. side 289), CAPPELENS *Fos* o. s. v. og i 1902 en fortræffelig gjengivelse af REMBRANDTS *Emmaus* i Kjøbenhavn. Også som originalraderer har han forsøgt sig med bl. a. en *Kristus i Gethsemane* samt flere portrætter (*Aasen, Garborg*).



ODA KROHG

Gunnar Heiberg (1900).
Nationalmuseum, Stockholm.

Tilbage står at nævne de *kvindelige* malere, som debuterte omkring 1890. Ældst iblandt dem er OTTILIA ENGELHART, nu ODA KROHG, som udstilte første gang allerede i 86; i 88 fulgte AASTA CARLSEN, nu AASE NØRREGAARD, i 90 sluttede LILLI SØMME sig til og portrætmalerinden MARIE HAUGE, i 91 endelig landskabsmalerne SARA HORNEMANN, MIMI FALSEN, JULIANE LANGBERG, som har malt både landskab og figur, samt AGNES STEINEGER.

Uden sammenligning den betydeligste begavelse af disse kvindelige malere er ODA KROHG, født LASSON. (Portræt side 161). Hun er født 11. juni 1860 i Aasgaardstrand, blev tidlig gift i borgerforhold, som ikke passed for hende, udpræget kunstnernatur, som hun var, men senere gift med CHR. KROHG, som har været hendes lærer i malerkunsten. Studeret har hun forøvrigt også — en kort tid — i Malines under GEERTZ og i Paris, hvor hun ofte og længe har opholdt sig.



ODA KROHG.

I 86 debuterte OTILIA ENGELHART med det store, stemningsfine billede af det lyserøde hus, som udstiltes under titlen *Sommernat ved Kristianiafjorden*, og som nu er indlemmet i Kunstmuseet. Her hænger det nu i MUNCH-billedernes nærhed, og tiltrods for, at det virker lidt tyndt i sit store format ved siden af Munchs kolorit, er det her, billedet hører hjemme. Der er noget forunderlig skjært og ømt og hemmelighedsfuldt over dette billede med det kjødfarvede hus, som slumrer i favnen på den blå sommernat. En længsel efter poesi og mystik, sjælfuldere end det mandfolkeagtige ottiårs-maleri kjendte den, higer i denne unge kvindes kunst og mødes med Munchs farvedigtende geni.

I 89 udstilte Oda Krohg tre billeder, hvoraf et poetisk følt og originalt tilskåret maleri med en *japansk lygte* i en døråbning mod sommernat-himlens dyb (eies af Olaf Schou). De følgende udstillinger tog hun endnu nogle år del i, mest med figurbilleder: — *Crescendo* (89), *Aften* (90), »*Stakkars liten!*« og *Solflækker* (91), »*En-to-tre*« (92) og den pikante barnestudie *Rouge et noir* (95). Men så holdt hun i flere år op at male.

Oda Krohg er ingen maler-professionist, men noget af en åndfuld dilettant i kunsten. Hun er en rigt begavet kvinde med sjelden, intuitiv intelligens, raffineret smag og et stærkt følelsesliv. En tid droges al hendes interesse mod den litterære kunst. Og omend hun ikke selv har frembragt noget i den retning, er det ingen hemmelighed, at hun har virket tilskyndende og inspirerende på forskellige frembringelser i norsk litteratur, som det blir litteraturhistoriens sag i sin tid at udrede.

I disse år, da hun var bosat i Paris, sysled fru Krohg ligesom søsteren ALEXANDRA THAULOW med en art koloreret læderplastik, hvori begge søstre har udført smagfulde bogbind for det parisiske kunstmarked.

Men i 1900 tog fru Krohg atter fat på malerkunsten og da med øget kraft som målbevidst portrætmaler. Hendes nye debut blev et udmærket portræt af *Gunnar Heiberg*, malt i lampelys med stor bredde og kraft. Portrættet var et af hovedbillederne på den norske udstilling i Stockholm i 1903 og blev derfra indkjøbt til det svenske Nationalmuseum. Heibergs portræt efterfulgtes af andre: et psykologisk interessant billede af *Bjarne Eides* Verlaine-agtige hode, et djærvt karakteriseret portræt af *Asta Hansteen* og flere barneportrætter. Løst og plakatagtigt er derimod det legemstore repræsentationsbillede af *Chr. Krohg på Karljohan*. Det bedste portræt, fru Krohg hidtil har malt, er dog vel et billede af en ung svensk maler af et meget dekadent ydre (1905). I næsten alle disse billeder er farveholdningen forskjellig fra ottiårenes

kolorit, oftest temmelig stoffos, jevnlig varm og mørk med en pointeret tegnende anvendelse af sort, som vilde være utænkelig i friluftstudiets store år. I denne atelieretone ligger en fare for fru Krohgs videre udvikling, men hendes talents spænsthed vil forhåbentlig overvinde manèren.

— En malerinde, som har talent og sit eget særlige område, er AASE (ASTA) NØRREGAARD, født Carlsen. Hendes kunst er kjendt og vurderet efter fortjeneste, hvilket er nok så rimeligt, da den mest har privatiseret inden fire vægge. Men det fortælles, at da en af vore første malere skulde vælge ud MUNCH-billeder af advokat Nørregaards og frues samling til en norsk udstilling i udlandet, så kom han i skade for gang på gang at vælge billeder af fruén selv. Hvilket heller ikke er så underligt, da hun har sluttet sig nær til sin store lærer og mester E. V. MUNCH. — Aase Nørregaard er født i Kristiania 22. oktober 1868. Hun tegnede først med HOLTER, malte senere lidt med MUNTHE og HARRIET BACKER. Men Munch er dog den eneste, som har øvet dybere indflydelse på hendes kunst, han har også gjentagende korrigeret hendes arbejder. Aase Carlsen udstilte første gang i 88 og har senere udstillet enkelte ting fra en tid, da hun bodde i Stavanger. Men ellers er det *Kristiania*, hun har malt. Gaderne, de stygge murkaserne enkeltvis eller på geled, helst i utkanterne, hvor nybygningen har graseret. Hun har malt dem ved dag og ved nat, grinende mod solen eller slumrende i mørket, — gader med et næsten fysionomisk stemningsudtryk: Der er huser som »gråter« i vinterligt blå og violet, og huser som »ler« i rosa og chrom, huser som »sover« tungt og fast i den blanke sommermorgen. Foruden på Munch kommer man til at tænke på den geniale Stockholms-skildrer EUGÈNE JANSON. Thi Aase Nørregaard har noget af det samme faste greb på motivets karakter og lidt af den samme uvorne bredde i udførelsen, som begge disse kolorister.

— Talent havde også utvilsomt fru LILLI SØMME, navnlig farvetalent, og det blev godt understøttet af en intelligens, som især i portrætterne kom til udtryk. Men efter hendes debut i 90 udstilte hun bare nogle få år. Hun er nu som fru SCHLÜTTER bosat i Paris og har, som det synes, opgit malerkunsten.

— MARIE HAUGE har levet længe i Italien, kopieret gamle mestere og står i sine portrætter den yngre generation af italiefarere nærmere.



AASE NØRREGAARD.



TH. HOLMBOE

Skrivergården (1904).

Den stilsvingning bort fra naturalismen, som særtegner 90-årenes kunst, bebudes allerede af en af de malere, som hører otti-årene til — THOROLF HOLMBOE.

Holmboe er nordlænding, født i Vefsen i Helgeland 10. mai 1866. Alt i 6—8 års alderen begyndte hans lyst til at tegne og male at ytre sig, og han var så heldig at ha en far, som bare opmuntred ham og tidlig bestemte, at gutten skulde bli maler. Dog tog han først artium og gik et år på krigskolen, før han i 86 reiste til Berlin for at studere under GUDE.

Holmboe blev Gudes sidste norske elev og snart det, man kalder Meisterschüler med eget atelier; men opholdet vared ikke mere end 8 måneder. Studierne fortsatte Holmboe i Kristiania, væsentlig som MIDDELTHUNS elev på tegneskolen. Senere har han også reist meget, besøgt Italien og været 10—12 gange i Paris, en gang i syv måneder, da han malte hos CORMON.

Men studieopholdet hos Gude har dog været af afgjørende betydning for hans udvikling, navnlig som marinemaler. Som sådan debuterte han i 87 med en række billeder fra Helgeland, som var tydelig påvirket af Gude, og disse efterfulgtes i de to følgende år af sjøbilleder med motiv fra sondenfjeldske lodshavne — Nevlunghavn og Ula.

Disse Holmboes tidlige sjøbilleder var af en helt realistisk karakter, men ikke såsnart begyndte den dekorativt stiliserende kunstretning, som i 90-årene fra England bredte sig over Europa, at nå op til os, før Holmboe sluttet sig til den. Og i



TH. HOLMBOE, Der skreg en fugl (1894).
Akvarel i Kunstmuseet i Kristiania.

Der skreg en fugl over øde hav,
langt fra lande,
Den skreg så sårt i den høstgrå dag,
flaksed i brudte, afmægtige slag,
seiled på sorte vinger
bortover hav....

(Vilhelm Krag.)

samfølelse med den nyromantisk-lyriske digtekunst, som samtidig gav sig udtryk, navnlig i VILHELM KRAGS vers, gled Holmboe mere og mere bort fra realisme og friluftsmaleri. Sværmerisk bløde aftenstemninger med forenklet linjedrag og iøjnefaldende, dekorative farvemod-sætninger blev nu karakteristiske for hans maleri. Typisk er de to billeder, han udstilte i 95, af en lav, forkroblet *Skjærgårdsfuru*, som breder sin dunkle krone mod himlens stærke aftenglød eller står mystisk mod det sidste svindende dagskjær, mens stjernerne tændes.



TH. HOLMBOE.

I nyromantikens ånd skabte Holmboe i 94 den vakre illustration til KRAGS digt *Der skreg en fugl* — hvor akvarellen af havødet er indfattet i en dekorativ ramme af stiliserte måsevinger. Også over Holmboes

senere billeder med hvide herregårde, som slumrer under store trækroner, kan der være en romantisk-elegisk stemning, som minder om Thomas Krag's romaner.

I de sidste år synes imidlertid hans malerkunst at ha fjernet sig fra disse litterære stemninger; mere resolut og direkte går den nu løs på de maleriske opgaver, som virkeligheden stiller for øie, og hans maleriske foredrag har derunder bare vundet i saft og kraft. Et godt billede fra denne tid eier Kunstmuseet i partiet af *Akerselven ved Vaterland* med det disige sollys over hustagenes vrimmel og elvens glimtende strøm.

Men endnu mere end som maler har den utrættelig producerende kunstner været virksom som bogillustrator. Tiltrukket af de kjærnefulde skildringer af nordlandsk natur og liv i PETTER DASS' *Nordlands trompet* illustrerte han i 92 dette digt i en ligefrem og naturalistisk karakter. Men allerede i tegningerne til *Norske digte* (94) er den tvungne stilisering fremherskende. Af større værdi er tegningerne i pragtværket *Sjøfugl* (96), hvortil kunstneren selv har skrevet teksten. Med sirlig, noget skarp streg eller i bløde tuschtoner tegner han her dekorative arabesker over sine bardoms minder fra naturen deroppe mellem fugleværene mellem alker og ærfugl, tyvjo og lom.

Men foruden i disse samlinger har Holmboe i utallige losrevne tegninger, i udkast til omslag og tittelblade, til bogbind og vævmønstre lagt for dagen en udtømmelig og letflydende evne for dekorativ komposition. Vistnok kan han langtfra sammenlignes med MUNTHE i originalitet og kraft; men hans tegninger er gennemgående smagfulde og sirlig udført og har bidraget overordentlig til at hæve norsk bogudstyr fra det barbari, som det lå i, før Holmboe og Munthe tog fat.

Med sin humane og elskværdige, kultiverede personlighed har Holmboe været en



LARS JORDE
tegnat af Stadskleiv.

almindelig afholdt og betroet mand i norske kunstneres kreds; han har beklædt omtrent alle de tillidshværv, hvormed kunstnere kan hædre og bebyrdige en kollega — været medlem af den repræsentative komité, af Kunstmuseets og Kunstforeningens direktioner, af udstillingskomiteer og juryer etc.; ofte har det faldt i hans lod at formidle og forsone stridende interesser, har i det hele været en nyttig mand i vort kunstliv.

— Omtrent jevngammel med Holmboe og ligesom han mærket af at høre en overgangstid til er LARS JORDE. Hans kunst har svaïet mellem naturalisme og stilisering, været under MUNTHERS påvirkning og under danskernes, fulgt de yngre på deres udfart til Italien og de gamle florentinere, og sluttelig har den gjenfundet norsk tone ved Mesnælvens bredder i samvær med COLLETT.

Lars Jorde er født i Vang på Hedemarken 1865. Faren var maler, og gutten havde også lyst til malerhåndværket, men blev ligevel sat i boghandel. Hele 6 år var han boghandler på Hamar, før han i 88—89 kom sig ind til Kristiania for med opsparede penge at studere tegning på Kunst- og Håndværksskolen. Holter og Skeibrok, senere Wergeland var hans lærere. Sommeren efter fik han male med MUNTHER; det var det året Munthe malte *Bondehaven* og de deilige akvareller fra Mjøsegnen — så Jorde kom godt op i det. Men der blev ikke råd til at fortsætte med kunsten, han måtte arbeide videre som malerhåndværker og dekoratør. Og først efter tre års forløb blev der leilighed til at komme ud med et lidet stipendium — til Paris vinteren 93. Her var han ROLLS elev. Og da han om sommeren kom hjem til Norge igjen og fik leilighed til at slå følge med en hel skare af de unge (det var hele 10 malere og malerinder), som slog sig sammen til en malerkoloni oppe i Våge, skede gjenembruddet også for Jorde. Allerede i 88 og 89 havde han udstilt et par billeder. Nu i 94 malte han *Sen høstaften i Vaage*, som prins Eugen kjøbte på statens udstilling, og dermed kom medgangen i form af et par stipendier. Han kunde fortsætte studierne på frk. BACKERS malerskole og i Kjøbenhavn. I denne tid malte han billedet *Julegilde* med de ventende slæder i måneskin udenfor en oplyst bondegård (i Kunstmuseet), det staselige interiørbillede *Hos bedstemor* (glasmester Riis i Trondhjem) og *Høstaften* i Telemarken (Olaf Schou).

I 97 reiste Jorde til Italien, hvor han opholdt sig i hele 16 måneder, betat af

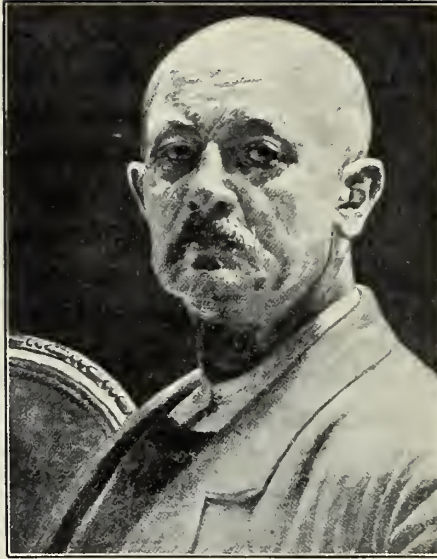
italiensk natur og folkeliv og lidt efter lidt også af den gamle italienske kunst. Sommeren efter, 98, bodde han i Jylland og malte *Jydsk landskab*, som Trondhjems galleri eier, og som i sin stiliserende, skarpt tegnende måde tydelig viser, hvorledes hans naturalisme lå under for den italienske og danske påvirkning.

I 98, da han fik Henrichsens legal, reiste han til ZAHRTMANNS skole i Kjøbenhavn for rigtig tilgavns at lære noget. Der blev arbeidet op til 8 timer daglig efter model. I 99 reiste han påny til Italien, og om hosten fortsatte han hos Zahrtmann, og besøgte i 1900 den mægtige retrospektive udstilling i Paris, så han kunde ikke klage over mangel på udviklende indtryk, da han kom hjem og slog sig ned på Lillehammer. Her malte han nye ting med norskere karakter og bredere, mere malerisk behandling. Blandt dem en god *Aftenstemning* med Mesnavasdraget og en ung pige som staffage, samt flere *vinterbilleder*, som rober påvirkning fra COLLETTs kunst. Men Jorde står endnu i sin fulde udvikling, og det er ikke godt at vide, hvad retning hans kunst sluttelig vil ta.

— Til Collett og Jorde på Lillehammer har sluttet sig flere unge malere, blandt dem OLE JONSRUD og ALF LUNDEBY, som begge er dygtige landskabsmalere.

— OTTO VALSTAD er ældre, han er født 62 i Asker. Men han havde først været i snekkerlære og siden på seminariet, ja havde været lærer i 16 år, før han for alvor blev maler. Han har reist ikke så lidet, men er forøvrigt »sjølgjort« som maler. Sin lykke gjorde han med det blegt farvede, men dygtig gjennearbeidede portræt af fru *Lina Brun*, som Kunstmuseet kjøbte.

— MICHALOFF WIGDEHL født i Gildeskål i Nordland (hans bedstefar var russer) kom også sent til kunsten, var først ved garden i Stockholm i flere år, nytted tiden der til at tegne, men fik studierne afbrudt, da garden opløstes, leved så flere år i Nordland som jordarbeider og fisker, har siden lært mere hos frk. Backer og hos malerne i Lysaker, som har interessert sig for hans naive, oprindelige kunstsyn, som rummer megen naturglæde, men kjemper med uudviklet udtryksevne.



CHR. ZAHRTMANN, selvportræt, 1901.

Den slægt af unge malere, som trådte frem i nittierne, og som nu er dem, der bygger videre på norsk malerkunst, er ikke som münchenerkuldet fra 78 eller som ottiårenes naturalister en fast fylking. Snarere har de vist sig at være en spredt skare, som intet andet bånd binder sammen end en vag, lidet målbevidst reaktion mod ottiernes naturalisme.

Mindre robust og mindre kamplysten end rabulisterne fra ottiårene var den ungdom, som vokste op. Den blev i mangt en desillusioneret slægt, en slægt af unge tvilere. Radikalismens guldalder var tilende, men de fleste af løfterne, som engang gennemgløded sindene, lå hen uindfriet. Rigsretstidens ild var udbrændt, bohémetidens sprængstof beslaglagt og skaffet afveien.

Mange var de, som skuffelserne med gamle SVERDRUP var gåt nær. Åndfrihedens nederlag i *Kielland-sagen* og ved beslaglæggelserne havde slået dybe mærker. I vor indre politik som i unionspolitiken reiste reaktionen hodet. Venstres sprængning, »kaninernes« seir og de gamle føreres »nedhugning« ved valgene fyldte mange med afsmag for alt politisk liv og gav pessimisterne vand på møllen. Blaserthed og indifferentisme blev et almindeligt fænomen, skalkeskjulet for det voksende mismod. *Dekadent*-typen stilled sig ostentativt frem.

I kunsten var der indtrådt en art vindstille, efterat naturalismens storme havde raset ud. Publikum begyndte at gi sig og kritikken at bli medgjorlig. Samtidig dovned kampiveren af hos de gamle kjæmper. Friluftsmaleriet havde seiret og strakte sig på sine grønne enge, gispende i solskinet.



THORVALD ERICHSEN.



OLUF WOLD THORNE.

Ude i Lysaker dyrked man »det nationale« og sin berømte Nordpol-farar, malte borgerlig med stigende anseelse. Inde i Kristiania tog man det mindre nøie, slog sig igjennem, som man bedst kunde, malte for auktion, når det kneb, men tilgav hinanden, når man mødtes på kaffeen. De gamle kamphaner var blit pjuskede i fjærene.

Snart stod bare Munch igjen som det uforsonlige modsigelsens tegn, kjæphøi og forrykt, og de fleste syntes, der faldt et *Don Quichotisk* skjær over ham. Man gad knapt gå på hans udstillinger. Da han rysted støvet af sine fødder og slog sig ned i udlandet, var der knapt nogen, som la mærke til det.

Men ungdommen savned ham. Før den var begyndt at bli kjed af »den røde kua på den grønne engen«, og ikke mindre var den kjed af hverdagsrealismens grå boger med de evige sypiger og kontorister. Sluttelig erklærte fantasien ganske ugenert, at den var sulten og vilde ha noget at leve af. Romantikens gamle ganger tog til at ryste på bjælderne. Nogle sa, at det var *verset*, den indvarsled.

— Ude fra det store Europa bragte »Morgenbladet«s søndagsnummer ugentlige glade budskab: Videnskapen havde spillet bankerot, og det havde vist sig, at positivismen munded ud i en skepsis, som man ikke i længden kunde leve på. Vistnok havde demokratiet nivileret bort de store individer, men det havde selv udspilt sin rolle. Naturalismen var færdig, gik i barndommen og blev forladt af sine egne disciple, som med sorgellor om fanerne gik over til mysticismen; den ene efter den anden overgav sig på nåde og unåde og blev optat i kirkens altid åbne, barmhjærtige favn.



HARALD SOHLBERG.



HALFDAN EGEDIUS.

Men for kunsten skulde en ny tidsalder oprinde! Den idealistiske strømning var stærk på alle hold. Lyriken var levende som ingensinde. Impressionismens vildfarelser var indset. Den dekorative linje svulmede igjen. Formsansen indvarsled en ny renaissance. Renaissancens renaissance vilde det bli! Englænderne havde været tidlig ude og vist veien — til Florens. »Lysen kommer ikke længere fra nord, fra IBSENS land, men fra syd, fra BOTTICELLIS, fra GABRIELE D'ANNUNZIOS og DUSES land, hed det i »Berliner Tageblatt«s feuilletoner.

Mangeartet var de gjenlyd, som trængte op til os — fra dekadenternes ordmusik, fra MAETERLINCKS melankolsk messende repliker, fra NIETZSCHES stolte profetier.

En maler som BÖCKLIN fordunkled med sin romantik og farvepragt ganske mester MANET. KLINGERS dybsind var os værdifuldere end LEIBLS malekunst. BURNE JONES imponerte os med sin jomfrukyskhed og et par altid trætte øine. Ja, om det så var varietéens små BARRISONS, så indvarsled de en ny stil med sine botticelleske lokkehoder og serpentine-gevandter.

Kjøbenhavn var for os den nye stils transithavn. Tiltrods for, at DRACHMANN havde udslynget sin *Forskrevet* over den forbandede borgerstad, var det dog Ediths by, og de små haver på Fredriksberg lå for os i et mystisk skimmer af ny-romantik.

Hernede samled også ungdommen sig først til sluttet opposition mod naturalismen.

J. P. JACOBSENS efterfølgere mødtes med JUL. LANGES og HØFDINGS disciple i et forsøg på at bryde *Ny jord* (1888), og dekadenter og nykatoliker byggede i fællesskab *Taarnet* (1893) med farvede ruder og små madonna-lamper i cellerne. Selv grundtvigianismen fik i denne den nordiske dannelses hovedstad et eget tilsnit af gammel



EINAR OFSTI, selvportræt.



GABRIEL KIELLAND.

klassisk kultur, som havde sin store charme ved modsætningernes lykkelige krydsning, (Brødrene SKOVGAARD).

Dansk malerkunst stod høit i udvikling og kultur i tiden omkring 1890. Vi havde allerede fåt et levende, for os selv næsten nedslående indtryk af det i 1888, da en udvalgt liden gruppe danske malere mødte på vor høstudstilling. For dem af os, som nu står midt i tredverne, vil denne udstilling være uforglemmelig; navnlig gjorde SKOVGAARDS og JUL. PAULSENS billeder det største indtryk, og selv KRØYERS virtuositet, som lå vor egen naturalisme nærmere, virkede som en åbenbaring fra en anden og høiere kultur end vor egen. Det var ikke langt fra, at vi skammede os over vor norske »kraft«.

Men danskerne kom igjen, snart enkeltvis på høstudstillingerne, snart i små grupper, som da *Troldtoi-tegningerne* var at se på den første Sort- og Hvidt-udstilling i 93 og navnlig året efter, da der bødes en liden dansk udstilling hos Blomqvist med gode billeder af ZAHRTMANN, brødrene SKOVGAARD, VIGGO PEDERSEN og JOHAN ROHDE. Et og andet af denne gode danske kunst blev i landet.¹⁾

¹⁾ Allerede i 86 havde galleriet indkjøbt KRØYERS mesterværk *Musik i atelieret*, på udstillingen i 88 erhvervedes, foruden et par småbilleder af gamle KYHN, JOACHIM SKOVGAARDS *Bethesda dam* og såvidt erindres, JUL. PAULSENS *Adam og Eva*. På den samme udstilling sås VIGGO JOHANSSENS bedste *Aftenselskab*, MICHAEL ANCHERS *Portræt af min hustru*, ANNA ANCHERS *Blind kone* og delige småbilleder fra skumringsfyldte stuer eller slumrende landsbyer af JUL. PAULSEN. I 90 erhvervedes MICHAEL ANCHERS *Gammel mand* i aftensolen udenfor sin stue, i 91 udstilte JOACHIM SKOVGAARD *Kristus fører røveren ind i Paradis* og NILS SKOVGAARD et *Hallands-landskab*, i 93 modtog Håndtegningsamlingen som gave fra Ernst Bojesen *Troldtoi-tegningerne*, i 94 kjøbtes ZAHRTMANNNS fængselsbillede og VIGGO PEDERSENS *Aftenidyl* til galleriet og i 95 JOACHIM SKOVGAARDS *Den gode hyrde* (rigtignok foreløbig uden den dekorative ramme, som kom længe efter).



WILH. WETLESEN.



SEVERIN SEGELCKE.



KRISTOFFER SINDING-LARSEN.

Men vore egne unge kunstnere blev ikke i landet. De gik til Kjøbenhavn i små flokker. De første blev elever af akademiet eller af KRØYER, senere samledes de på ZAHRTMANN'S skole. Mere end halvdelen af de unge norske malere har været Zahrtmanns elever, og næsten med en mund priser de hans uforlignelige læreregenskaber.

Her fandt de, hvad de haged efter, kultur — en streng teknisk skole og en fri-båren, mangesidig dannet og tolerant ånd.

Hjemmefra var de norske vant til naturalisternes ensidighed og fordom mod »gallerikunsten«. Her i Kjøbenhavn blev de slået af den respekt for den gode danske tradition og den begeistring for gammel, klassisk kunst, som besjæled navnlig de kunstnere, der stod i opposition til akademiet. Ingen kunde nære en mere sværmerisk kærlighed til Italien end ZAHRTMANN, hvert år gjorde han sin reise derned og trak sine elever efter sig. Og brodrerne SKOVGAARD var ikke mindre hjemme på græsk jordbund.

Denne intime samfølelse med klassisk kunst og længselen mod Italien, som lige siden CARSTENS' og THORVALDSENS dage har været så betegnende for dansk kunst, meddelte sig også til de unge norske. De fulgte i sine læreres og sine danske venners spor, gjorde næsten alle sammen kortere eller længere studieophold i Italien, navnlig i Firenze og Siena. Og således skede det, at den unge norske kunst i løbet af kort tid ganske skiftede karakter under den dansk-italienske påvirkning. Den uvrerne, brede malemåde veg pladsen for en skarp og tegnende, ofte freskoagtig behandling. Den kolde og lyse friluftstone smelted bort i en varmere og oftest mørkere kolorit, ikke sjelden med gjenskjær af Zahrtmanns to yndlingsfarver, orange og violet, i nær sammenstilling. Og en simplificerende, linjesogende, plastisk stil afløste den tidligere herskende impressionisme.



OTTO HENNIG.



AUG. JACOBSEN.



BERNIL HINNA.

Samtidig skifted også indholdet karakter. De lange ophold i Danmark og Italien førte også til valg af fremmede motiver. Det linje-fine sjællandske landskab og den plastiske italienske natur forekom de unge landskabsmalere mere stilfuld end norsk natur.

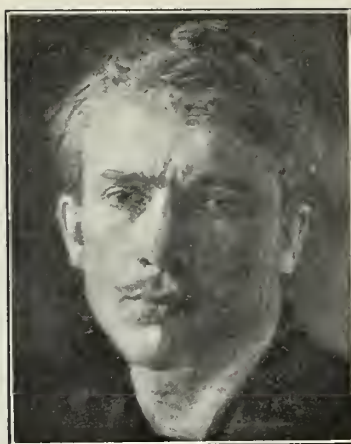
Interiøret spiller en stor rolle i deres kunst. Men ikke som i ottiårene de små håndværkeres hjem og værksteder eller landsens stuer, men det pyntelige borgerhjem eller kunstneres dagligstuer, møbleret efter god dansk empire-smag, med gamle mahognitræs møbler eller hvidlakerte stoler. Og gjerne lod de en ung slank pige-skikkelse med Gretchenfletter og hvid Hedebro-krave om den bare hals sysle med som eller pynte med blomster i de sirlige stuer. Der kom i det hele en helt ny, næsten feminin smag over unge norske billeder.

Men også for fantasiens verden åbned sig deres kunst. Bibelske og fantastiske motiver, som aldrig før forekom på vore udstillinger, blev hyppige i deres billeder. Adam og Eva, lysets og mørkets engler, kunstens genius, forårets døtre og nøgne mænd og kvinder begyndte at vanke om i drømte landskaber. BOTTICELLIS ånd svævede over udstillingerne.

Havde denne dansk-italienske påvirkning været varig, og var den norske kunst for bestandig blit læmpet helt ud af sin tidligere udviklingsbane, vilde det ha været meget beklageligt. Heldigvis blev det ikke tilfældet. »Dansketiden« blev en forbigående og forholdsvis kortvarig episode i vor kunstudvikling, og som sådan var den bare gavnlig. Der kom mere kultur og smag ind i vor kunst. Den dumme foragt for fortidens mestere er rimeligvis for bestandig udryddet. Og de unge har lært meget i Danmark, rent teknisk. Deres tegning blev fastere og renere end det foregående slægtleds. De lærte at vurdere begreberne komposition og billedvirkning. Og det



KRISTEN HOLBO.



HARALD BRUN.



JOHANNA BUGGE.

uheldige beklumrede i kolorit, som de la sig til, luftedes ud af deres billeder igjen dels oppe i de norske dalfører, dels i Paris, hvor flere af dem siden søgte hen og fik friske impulser.

I det hele og store må det siges, at da de unge efter sine lære- og vandreår kom hjem igjen og fik leve i norsk natur og mellem nationalt følende og nationalt malende kamerater, gjenfandt de også sin norske tone. Den danske mode var for de fleste af dem forbigående og anses vistnok nu i deres egen kreds for forældet. Man må heller ikke glemme, at der var dem, som ikke var med på udflugten, og som herhjemme stadig vedblev at holde fast ved naturalismen eller også fandt nye, mere nationale former for det, som var tidens trang — det dekorative. Og deres indflydelse har ikke været ringest.

Ikke lidet bidrog også det til raskt og lykkelig at nationalisere vor kunst igjen, at de ledende blandt de ældre, mænd som MUNTHE, WERENSKIOLD, KRØHG så langt fra stødte de unge bort fra sig i mistillid, at de tvertimod tog imod dem med åbne arme. Der var, som i parablen, mere glæde over den tabte og gjenfundne end over alle dem, som ikke havde gjort den danske udflugt med.

Den unge malerslægt staar endnu i sin fulde udvikling. Det er for tidligt at skrive dens historie. Men jeg kan dog ikke afslutte dette arbejde uden med nogle få ord at omtale de betydeligste af 90-årenes kuld og samtidig afbilde et og andet af deres arbeider. Vistnok kunde jeg ha ønsket at ta mere med; men allerede er bogens omfang vokset langt ud over det oprindeligt fastsatte, og knap begrænsning er blit tvingende nødvendig.

Eldst af denne yngre slægt, som bærer præg af dansk skole, er ASOR HANSEN. Men han er også halv dansk, forsåvidt som hans far var dansk og han selv flytted til Kjøbenhavn i barneårene. Asor Hansen er født i Mandal 23. August 1862. Egentlig skulde han blit soofficer og var i den hensigt med på en orlogstogt til Island, hvor efter han i nogen tid læste til sokadeteksamens. Men så brød han af og blev maler, studerte først på Kunstakademiet og siden hos ZAHRTMANN. Udstilte gjorde han første gang på Charlottenburg i 86 (to portrætter og et genrebillede). Samme vår reiste han til Norge og tog fast bopæl der. Imidlertid vedblev han at udstille i Kjøbenhavn, fra 88 som *norsk* kunstner. Og som norsk foler han sig, bor i Bergen og »elsker Sætersdalen mere end noget andet sted på jorden«.

Asor Hansens kunst er stærkt præget af den danske skole. Han er en dygtig tegner, en lidt tung kolorist med præg af at være Zahrtmanns elev, men en samvittighedsfuld kunstner, hvis evne viser en jevn og stø vækst fra billede til billede. I 89 udstilte han første gang på statens udstilling, hvor han siden hvert år har mødt med nye arbeider, dels portrætter, dels genrebillede eller tegninger.

Fra hans danske tid er *Interior fra et hospital*, som Bergens Billedgalleri eier. Også senere har han oftest malt figurer i stue, enten det nu har været damer og herrer i selskabsdragt mellem gamle smukke møbler og tændte lys eller sætersdøler i maleriske



ASOR HANSEN,
malt af Arne Kavli.

dragter i deres egne stuer. Blandt hans portrætter er et livfuldt billede af *skuespiller Halfdan Christensen* det bedste (98) (eies af hr. Kr. Jehsen, Bergen). Et smukt interiørbillede har han malt af sin egen dagligstue. Men malerisk mest betydeligt er det sidste arbeide, jeg har set fra hans hånd, det her gjengivne billede *Kvinder* i fantastisk festlige dragter, malt i et varmt lampelys (1903). — I Bergen har Asor Hansen ivrig virket for kunstlivets vækst, dels gjennom en malerskole, han har holdt gående i flere år, dels som virksomt medlem af Kunstforeningens direktion.



ASOR HANSEN

Kvinder (1903).

— I Bergen hører også KOREN-WIBERG hjemme (f. 10. oktober 1870). Den kulturhistorisk kyndige og teknisk dygtige tegner har valgt den gamle Hansastad til formål for sin kunst og navnlig gjort sig fortjent ved en interessant skildring i billeder og ord af *Tyskebyggen* med dens maleriske smug og gamle kontorer *Det tyske kontor i Bergen* (John Griegs forlag, Bergen 1899).

— Af andre *vestlands-malere* er videre at nævne de tre skildrere af Jæderen — MOE, JACOBSEN og HINNA.

SIGURD MOE (f. i Stavanger 1860) debuterte i 91 med to Jæder-landskaber og har siden fortsatt med at sende til utstillingerne enstonige og melankolske bilder fra slette-landet og torvmyrene derborte (*Gråveirdag på Jæderen* (95), *Udsigt over Hafrsfjord* etc.). Han har studeret i Kjøbenhavn og er bosat i Stavanger.

Født i Stavanger er også AUGUST JACOBSEN 1869. Også han har studeret i Kjøbenhavn og har været bosat i eller utenfor Stavanger. Han debuterte i 94 med et genrebillede *Kveldspiben*, udstilte året efter *Hummerfiske* og i 96 *Lordagskvæld* med dansende par på landeveien i skumringen, et ægte og stemningsfuldt billede, som Olaf Schou eier. Af hans kraftig malte Jæderlandskaber kan fræmhæves et i Trondhjems galleri *Når lyngen blomstrer* (1903). — I de senere år har han også utført gode *metalarbeider*, som særlig har vundet påskjønnelse i Danmark.

BERNHARD HINNA er født på Hinna ved Stavanger 1871, og her bor han fremdeles, dyrker sin lille fædrenegård og maler gode, meget gode bilder. Af gamle BENNETTER på Sole lærte han »at blande oljefarver«; siden på middelskolen blev han af rektor STEEN opmuntret til at fortsætte med malingen. Kom sig så til Kjøbenhavn, hvor han besøgte ZAHRTMANN'S skole i tre vintre (91, 92, 94). Det første billede, han udstilte,



BERNIL HINNA

VÅR (1905).

heder *Stenbrytere* (94). Af Hinnas andre billeder kan nævnes et Jæderlandskab *Kvæld* med fjerne hvide hus og en vei indover sletten (kjøbt af Bergens Kunstforening). I 1900 reiste Hinna med statens stipendium til Paris og siden til Italien. Hans billede på verdensudstillingen, *Myrlønde*, med en hvid hest foran en kjerre i varmt kvældslys, var et af de bedste i den norske afdeling, blev prisbelønnet og senere indkjøbt til Kunstmuseet. Men endnu betydeligere er det store og mesterlige billede med staffage fra hans egen bondegård, *Vårsol*, som efter at ha været udstillet i Stockholm 1904 blev indkjøbt af Trondhjems Kunstforening (eies af konsul Sommerschild). Det skarpe, skråt indfaldende sollys og den tynde kjølige vårluft over hus og have, hest og folk er malt med sjelden koloristisk styrke og fin sans for karakter. Der er næsten noget som minder om SEGANTINI i farvevirkningens kraft. Mindre teknisk fremragende, men stærkt lyrisk i stemningen er et andet stort billede fra Jæderen, hvor gutter og jenter toger frem gjennom lyngen under trækspil og sang i den lune *St. Hans-nat*.



EINAR ØFSTI

Fra Inderøen (1902).
Doktor Lysholm, Trondhjem.

Alle disse kunstnere har, tiltrods for sin danske skolegang, bevaret norsk karakter i sine billeder, og aldrig stræbt ud over en ligefrem naturalisme. Det samme kan siges om den fine og ægte landskabsmaler, som bedre end nogen anden har skildret *Trondelagens* brede bygder — EINAR ØFSTI. Men ham rev døden så alt for tidlig bort, netop som han efter en sen udvikling stod færdig til at folde ud sin evne i fuld modenhed og med djærvere kraft. EINAR ØFSTI var født på Inderøen 14. oktober 1862. Han gik i malerlære herhjemme før han, 17 år gammel, reiste til Amerika for at søge rummeligere kår. Men adskillige år gik hen derover, før han nådde frem til at lære noget i kunsten. I 89 kom han endelig til Paris, hvor han fik leilighed til at studere i 1½ år, væsentlig under CORMONS ledelse.

Fra Paris vendte Øfsti hjem til Inderøen, men allerede i 92 bar det over til Amerika igjen, og han tilbragte 3 nye år i en prærieby (Pope) i Minnesota. Her malte han sine første billeder af nogen betydning. I 95 vendte han hjem til Europa og studerte da nogen tid i København. Men endnu en gang skulde han gjøre reisen over Atlanteren, dog denne gang bare for et ½ års tid. I alt leved han 10 år af sit liv

i Amerika. Fra 1899 bodde Øfsti fast i Trondhjem og malte om somrene på Inderøen. I 1904 fik han statens stipendium og reiste til Paris og Italien. Men allerede var hans helbred vaklende, og netop som hans fine sjælfulde talent havde nådd sin sene, men fuldkomne modning, svigted kræfterne ham. En dag i vår døde han i sit hjem i Trondhjem, stille og tillidsfuldt, som han havde levet.

Næst efter HALFDAN EGEDIUS har norsk malerkunst i senere år ikke lidt et større tab. Einar Øfsti var en sand kunstner og et godt menneske. Hans rene, gode sind lyser ud af det, han har malt. Inderlig og selvforglemmende, blid og dyb gav han sig helt hen i sine arbejder, og der står en frisk duft af natur fra den store samling studier og skisser, han efterlod.

Det var Inderøens åbne, harmoniske landskab, han elsked. Den flade, frugtbare jordtunge, som omslynger en bugt af Trondhjemsfjorden, bygdens brede bølgende land derindenfor og den fri skiftende luft derover med blæst og med regn, med aftenens solguld og den nordenfjeldske sommernats glød — den plet jord, det himmelstrog elsked han.

Når solen gennem bygeveir siver ned over fjord og land (som i billedet *Efter regn*, 1900, i Trondhjems galleri) er der en næsten religiøs forgjættelse i stemningen. Og i Øfstis sidste, knapt fuldendte billede *Hoisommer på Inderøen* (1906) med den bølgende grønne jord og den høie hvide himmel er der en sommerfryd, som har noget af en hymnes inderlighed.

Men det skjønneste værk fra Einar Øfstis hånd er dog det store billede *Fra Inderøen*, som han udstilte i 1902 og som eies af doktor Lysholm i Trondhjem. Dagen lider under bygeveir, da maleren fra et lidt høit stade ser ud over de frodige marker, over eidet mellem to glitrende vand og de mildt buede høidedrag i det fjerne. Solen bryder igjennem de lette skylag og farver alting mildt gult. En solflæk træffer en græssende saueflok fremme på marken, — terrainet er ypperlig malt. Maleren har fra sin høi set udover den kjendte bygd, som en gammel-testamentlig israelit så ud over Kanaans land, med dugget og frydefuldt øie . . .

Kunstmuseet kjøbte nylig Øfstis største efterladte arbeide *St. Hansnat*, hvori landskabets milde skjønhed forsoner med den ikke helt beherskede staffage.



HALFDAN EGEDIUS

Sommer (1896).
Kunstmuseet, Kristiania.

Det var ved en kunstnermiddag efter åbningen af vår-udstillingen 1894, at jeg første gang så HALFDAN EGEDIUS. En af de ældre kunstnere foreslog en skål for de to unge, som med sine debutarbejder havde knyttet nyt håb til årets kunststevne, HARALD SOHLBERG og HALFDAN EGEDIUS. Og i doråbningen til salen stod de to, modstræbende, puffet frem af sine kamerater — Sohlberg høi og kraftig, med det præg af fasthed og mandom, som alt dengang hvilte over ham — Egedius mindre af vækst, næsten barn endnu, med et blødt og i øieblikket likblegt ansigt, hvori to store brune øine lyste sky, forundret. Men bare et lidet minut stod de der, mens bifalds-stormen fra os alle bruste imod dem. Øieblikket efter løftedes den lille spinkle gut iveiret, let som en fane, og med ham foran sig og over sig stormed de unge salen rundt. Det samme blev også forsøgt med Sohlberg, men med mindre held, svær og stærk og uvillig,

som han var. Jeg har aldrig glemt dette øieblik; vi følte alle, at vor norske kunst holdt på at fornye sig, og at disse unge skulde kaste ny glans over den i fremtiden.

Begges debutarbejder hænger nu i Kunstmuseet — Egedius' *Lørdagskvæld* med den dampende dugvåte eng og de to unggutter, som skridter afsted på lørdagsfrieri — og Sohlbergs rubinrøde *Aftenglød*, som en spinkel silje tegner sit sorte kniplingsværk henover.

Hvad de dengang loved, har begge debutanter holdt, — den ene i de sjeldne og intense værker, som han, påholden og egen har for skik at kapitalisere sit talent og sin energi i, — den anden med en produktion, som blev frodigere og ødslere år for år i den korte tid, han havde igjen at leve.

Thi det er jo enhver bekjendt, at HALFDAN EGEDIUS, der begyndte som »vidunderbarn«, blev revet bort af en meningsløs tilfældig død, endnu før han havde fyldt 22 år, men da stod det klart for alle, at norsk kunst havde tabt et geni.

HALFDAN EGEDIUS JOHNSEN fødtes i Drammen 5. mai 1877, men han var bare 6 år gammel, da forældrene flytted på landet. Ved Hvalstad station ude i det frodige Askerland vokste han op under stærke indtryk af natur, i samkvem med landsens folk og omgitt af dyr. Det hjem, hvor hans gemyt formed sig, var et harmonisk hjem, han havde venner og hjælpere og fortrolige for alt det fine og stærke, som grodde i ham. Særlig synes moren trofast at ha vogtet den funke af guttens store begavelse, som hun tidlig blev var. Alt i seksårsalderen førte han blyanten og tegnede ned det, han iagttog om dyrenes liv og bevægelser; han elskede dyr og var en utrættelig iagttaget af dem lige fra barndommen. Ved siden af dyr var det sagaerne, som optog ham. JACOB AALLS gamle udgave af *Snorre* fandtes i hjemmet og den og DORÈS *billedbibel* hang gutten stadig over. Han var 10 år, dengang han komponerte sin store tegning af *Svolderslaget*, mens moren måtte spille »krigsmusik« for ham på pianoet. Men da havde han alt besøgt BERGSLIENS malerskole, hvor han kom ind, da han var 8 år.

I 87 flytted familien til Kristiania, og Halfdan kunde nu begynde regelmæssige studier på Kunst- og Håndværk-skolen ved siden af sin almindelige skolegang. Et partout-kort til den betydningsfulde høststudstilling i 88 var for ham sikkert af uvurderligt værd. Omtrent ved den tid gjorde han sin første studiereise en sommer i Krydsherred sammen med THV. ERICHSEN, hans kamerat fra Bergsliens skole. En vinter besøgte EGEDIUS — så kaldte han sig som kunstner — HARRIET BACKERS skole. En anden vinter studerte han under ZAHRTMANN i Kjøbenhavn; det blev hans eneste udenlandsfærd.

Hans nærmeste venner fra malerskolen og fra tegneskolen var bondegutterne KRISTEN HOLBØ og STADSKLEIV, og med dem tilbragte han afvekslende sine studie-



EGEDIUS: Kong Rørek går ude med sin frænde Svein (Snorre).

sammen med, da han tegnede for *Snorre*, følte ikke mindst hans død som det smerteligste, der kunde hænde vor unge kunst. KITTY KIELLAND skrev bevæget hans nekrolog i *Santiden*, og i et brev fra MUNTHE, som jeg har liggende for mig, har beundringen og sorgen fundet ligetil gribende udtryk.

Dødsårsagen var en af disse urimelige tilfældigheder, som gir døden et præg af noget oprørende. Han havde gået en sommerkvæld og brudt strå af marken og tygget på et sygt skud, som senere voldte »sop« i indvoldene. Han havde et svært sygeleie, men døde rolig og med stor sjæl-styrke den 3. februar 1899.

Efter hans død blev Egedius' produktion samlet til en stor udstilling. Der var flere ufærdige sager iblandt, og man havde også tat rene barndomstegninger med. Det hele gav dog et meget betydeligt indtryk, og Nationalgalleriets direktion gjorde utvilsomt ret, når den erhverved så meget af det, som på nogen måde kunde passe ind i samlingen. Netop i hans sidste ufærdige ting lyser Egedius' store begavelse stærkest.

somre i Våge i Gudbrandsdalen eller i Bø i Telemarken, hvor han forresten også blev vintre over. Sommeren 98 samledes de, en hel flok af unge malere og malerinder, oppe i Våge, GERHARD MUNTHE var der også — og den somren blev en gennembrudstid for flere af dem. Jeg har fåt det indtryk, at de følte Egedius som midtfiguren i venneflokken, endda han var så meget yngre end de andre og fordringsløs og stilfærdig af væsen. Han havde i det hele en vidunderlig evne til at få folk til at holde af sig. Hans ualmindelige barneskjønhed, hans vakre, naturlige, fine væsen, hans store medfødte evner vakte beundring, hvor han kom. Ikke bare blandt de unge. De gamle, ansete kunstnere, han arbeided



HALFDAN EGEDIUS

Seidmændene paa Skratteskjær (Snorre).

Hans debutarbeide *Lordagskvæld* er åbenbart påvirket af WERENSKIOLD, men er ganske selvstændigt i sit følelsesindehold. Året efter kom *Sommer i Våge* eller *Når hæggen blomstrer*, som kunstforeningen kjøbte (eies af pastor Arnesen, Kristiania), og i 95 det koloristisk dristige *Landskab*, samt det eiendommelige *portræt af Stadskleiv* i bondestuen med farveklangen sort, hvidt og rødt. Fra 96 er billedet *Sommer* med den slanke hvide hest og gutten, som plukker af moreltræet (side 386). I 97 følger en række påbegyndte arbeider: den geniale impression *Tordenveir* med de flygtende hester på fjeldvidden, den mystisk vilde *Tomandsdans* og navnlig hans sidste arbeide den lidenskabelige, mørke komposition *Spil og dans*, hvor bare spillemandens dystert besatte ansigt lyser fuldt udført i forgrunden. Med rette er der her blit mindet om Edv. MUNCUS farvemystik og hensynsløse stemningsmaleri. I det hele vækker billedernes uafbrudt stigende rækkefølge og indbyrdes forskjelligartethed forventninger både til omfanget og styrken i det kommende, og det gjorde jo bruddet og afslutningen dobbelt pinlig.

Mens maleriernes ufærdighed gir fantasien et ganske for stort spillerum, er Egedius' tegninger til *Snorre* et uomstødeligt bevis for hans store og forbausende modne begavelse. Desværre var han ikke med på arbeidet fra begyndelsen af. Først i *Olav Trygvesons saga* kommer han til som ny mand, og det er til denne og den

følgende *Olav den Helliges saga*, at Egedius har leveret tegninger sammen med de andre, ligesom han alene havde overtat *Magnus den Godes saga*, da han blev syg. I enkelte tegninger merker man jo, at det er en ung mand, som har tegnet dem, og stilen er ikke færdig. Men forbausende fort når han sikkerhed i at udtrykke sig og fasthed og kraft i stregen. De bedste af Egedius' tegninger overtræffes ikke af nogen i hele bogen. Han forbinder i dem på en mærkelig måde fortrinene ved WERENSKIOLDS og MUNTHES illustrationer, er mere dekorativ end den første, mere romantiker og mere inderlig end den sidste. Der er vildskab og uhygge over *Sigvalde Jarls løfte ved drikkebordet* og over de bundne *Seidmænd*, som drukner i flo-vandet (side 389). Der er psykologisk finhed og levende fortælling i tegninger som *Kong Olav overtaler Hårek* eller de rådslående *Oplandske konger* eller *Sveakongens rådgivere*. Der er personlig følelse i billederne af den blinde *kong Rørek* og *Svein* eller af *Olav med sine halvbrødre*. Der er dekorativ storhed og sagastemning over skildringerne af *Tinget på Hundtorp* eller *Bondernes hær* eller *Slaget på Lyrskog hede*. Men skjønnest af alle tegninger er dog den melodiske skildring af stemningen før slaget på Stiklestad, der kongens hjemvendte hær mænd vanker om i den klare kvæld... »Og på hver sti drev der folk«. En ung og lyrisk MANTEGNA kunde ha tegnet den!



EGEDIUS

På hver sti drev der folk (Snorre).



HARALD SOHLBERG

NAT (Røros 1902—03).
Trondhjems galleri.

HARALD SOHLBERG er født i Kristiania 29. november 1869, og her er han vokset op nede i den gamle Vognmandsgade med forfaldne små maleriske rønner for øie, men selv kom han fra et velhavende borgerhjem. En grundig, flerårig tegneundervisning på Kunst- og Håndværk-skolen regner han selv for den vigtigste uddannelse, han har havt. Her fik hans kunst den faste bygning og det strengt tegnende præg, som den siden har bevaret. Hans senere læremestere har været nokså tilfældige og har ikke grebet synderlig ind i hans udvikling. I guttedagene var han en dristig og egenrådig krabat; efter en kapsvømming under vandet havde han pådraget sig en stærk hovedpine og måtte bo på landet et års tid, og således kom han til at bli SVEN JØRGENSENS elev i Slagen. Werenskiold havde anbefalet denne kunstner som en dygtig tegner, hvilket han også var. Men for Sohlberg gik det snart op, hvor ganske forskjellig de to opfattede natur og mennesker, og han forsøgte da at unddrage sig sin lærers påvirkning, rømte tilskogs og glemte sig bort med sit arbejde.

En kort læretid på WERENSKIOLDS malerskole blev ikke af betydning, heller ikke nogle måneder, da han tegnede akt hos HARRIET BACKER. I december 91 reiste han til Kjøbenhavn og gik ind på ZAHRTMANNNS skole, men arbeided meget lidet der, skjønt Kjøbenhavner-opholdet varte et halvt år. »Jeg følte mig nemlig straks ikke vel der, i alt det drøbende fornuftige snak og prat under arbeidet; jeg klarte ikke al den »skole« og »dannelse« og nerveløse ro, hvormed de så på alle foreteelser her i livet og på naturen. Aldrig har jeg truffet så lidet af umiddelbarhed samlet på et atelier, aldrig så lidet lampefeber, når man begyndte på sit arbeide. Derfor heller ikke noget feiltrin, gudbevares! Men heller aldrig noget voldsomt, henførende godt — det borgerligt brave, altså, som jeg synes i så høi grad særpræger danskerne.«

Efter Kjøbenhavner-opholdet — som vel dog har sat sine mærker i hans udvikling gjennem det, han så og lærte udenfor skolen — reiste Sohlberg hjem til Norge. Næste sommer (93) malte han sit først udstilte billede *Aftenglød*; det vakte megen opsigt og blev straks indkjøbt for Nationalgalleriet. Sommeren 95 bodde han i Nitedal og malte et »gårdsportræt« — *Rotnes*. Det året fik han HOUENS legat og opholdt sig i Paris 95—96, hvor han væsentlig studerte på egen hånd og vistnok mere livet end kunsten. Året efter (96—97) reiste han for samme stipendium til Weimar. Han havde nu set nok, syntes han, og vilde bare arbeide, intenst og uforstyrret. Han gik ind på akademiet for stadig at kunne male efter model. Tilfældigvis blev FRIDTHJOF SMIDT hans lærer. Ud på sommeren reiste han hjem.

I 98 udstilte Sohlberg »*Fra et arbeiderkvarter i Kristiania*«, som blev kjøbt til galleriet i Trondhjem, men siden ødelagt ved en explosion, mens det var lånt til en udenlandsk udstilling. Billedet var først og fremst en stor og med utrættelig omhu udført studie, stærkt tegnende, men også stærkt realistisk malt, lidt i slægt med ganske tidlige ting af CUR. KROHG. Det var den gamle tid, som svandt, og den nye, som kom, han vilde fortælle om, — de små hyggelige arbeiderhjem med en liden haveflæk foran, dueslag og grønmalet vandpost med løvemund, den gammeldagse poesi i hovedstadens utkanter, og så den nye tid med sine uskjønne, brutale murkaserner, hvor arbeiderfamilier stuves sammen i hobetal.

Sommeren 99 malte han på Nordstrand det eiendommelige billede, *Sommernat* med en forladt veranda, hvor to sherry-glas blinker og nogle røde blomster gløder i det gryende dagskjær. Billedet skal efter sigende ha vakt forargelse blandt »mellengenerationens« naturalister. Det var også alt andet end malt i 80årenes stil, med sine dybe, emaljefunklende farver.

I 1900 reiste Sohlberg til Rondane, da som gift mand. Det var et billede, han vilde male — fjeldene i fuld vinter under stjernelys. Billedet er endnu ikke malt, skjønt han blev deroppe i 2 år. Men en hel række studier og forarbeider gjorde han.

Et af dem, en større kultegning af en majestætisk storhed og ensomhed, har jeg for øie, mens jeg skriver dette. Og billedet kommer nok engang. Men fra Rondane, hvor han leved ganske ensomt, måtte han i marts 1902 ty ned til Røros for at søge lægehjælp for sin hustru. Og der blev han siddende fast i næsten 4 år. Det var tildels meget onde dage, Sohlberg fristed deroppe i bergbyen, helt isoleret og i knappe kår med sin familie. Arbeidet blev afbrudt og hæmmet af sygdom og økonomiske vanskeligheder og ikke mindst af ondsindede menneskers snak og opspind, som han med rettens hjælp måtte søge at værges sig mod. Nærtagende og ærekjær som han er, lå dette som en mare over hans arbeide. Men det var dog her oppe i de trange forhold og i ensomheden, at han skabte sine to merkelige billeder *Nat* og *Veien*. Begge billeder er gåt til Trondhjem, det sidste en bestilling af doktor Lysholm, det første bestilt af Trondhjems galleri som en erstatning for det odelagte billede.

Nat (malt 1902—03) fortæller om en liden fortrykt by, som slumrer ved foden af en stor kirke, knuget af den og dog klyngende sig til den under det store forfærdelig blå himmelhvælv. Men ikke bare de levendes boliger handler billedet om, længst fremme ligger kirkegården, et myldr af sammensunkne grave med en grå stenplade på og »smykket« med et ravende sortmalt kors, den ene lig den anden. Virkningen er mægtig: den vældige, mystisk skimrende hvide kirke, symmetrisk rugende i billedets midte, den askefarvede kirkegård og den blege by under sommernattens vældige himmeldyb. *Nat* er ikke et almindeligt »oljemaleri«, men en genialt komponeret farvetegning, hvor hver mindste detalj er opridset efter naturen under et stort synspunkt og derpå emaljeret med en magisk intens farve, der i tynde, gjennemskinnelige lag dækker lærredet.

Malt i en lignende primitiv og dog raffineret teknik er det andet billede *Veien* (1905), hvor den koloristiske virkning er endnu intensere i modsætningen mellem den usigelig gule, klare himmel og åsdragenes dybe indigoblå i det fjerne.

Sohlbergs sidste billede *En blomstereng nordpå* (1906) blev nylig indkjøbt til Kunstmuseet. Det er også et aftenbillede med uendelig detaljrigdom i forgrunden, som er oversået med præstekraver. Andre småbilleder fra Røros eier Olaf Schou på Sinsen. Men stort mere fins der heller ikke fra Sohlbergs hånd, ialfald fra senere år. Med den intense stemnings-koncentrering, hvori han arbeider, og med den utrættelige omhu i udførelsen, som er ham egen, kan man heller ikke vente sig en letflydende produktion. Men hvert arbeide af ham er et nyt og personligt greb, gennemført med jernhård konsekvens og alvor.



THV. ERICHSEN

Sommerlandskab (1900).
Kunstmuseet i Kristiania.

— De mest udprægede personligheder af 90-årenes kuld er EGEDIUS og SOHLBERG. Men en fremragende malerbegavelse er også THORVALD ERICHSEN, og han var blandt de første, som satte nyt præg på de unges produktion.

THV. ERICHSEN er født i Trondhjem 1868, men han har aldrig efter skoledagene levet i denne by. Efterat han i 86 havde tat artium og på kunstudstillinger i Kristiania og Kjøbenhavn i 88 havde set malerkunst, besluttede han at opgi jussen, som han havde begyndt på, og gik ind på BERGSLIENS skole; samtidig besøgte han tegneskolen. Senere kom han til Kjøbenhavn til ZAHRTMANN, om hvem Erichsen siger, »han er min eneste lærer«.

Imidlertid kom der en uoverensstemmelse mellem dem, og Erichsen søgte til Paris for at lære videre. Men gang på gang er han senere vendt tilbage til Zahrtmann efter sine gjentagne ophold i Paris og i Italien. »Jeg ved — skriver Erichsen — at den almindelige mening mellem norske kunstnere er, at den danske påvirkning har været til skade for min generation. Jeg er alt andet end overbevist. Zahrt-

manns energi som lærer er enestående, og at han som kunstner og menneske hører til de betydeligste af nulevende malere, det er min personlige mening. At dansk kunst kommer på tværs af den udvikling, kunsten herhjemme har fåt, det er vel et andet spørgsmål. Vi står måske også i en stærkere opposition til den ældre generation, end det egentlig er kommet frem.«

Det er en selvbevidst og reflekterende kunstner, som taler så. Og i den unge malerslægt er der neppe nogen, som mere repræsenterer kunstnerisk *intelligens* end Thv. Erichsen. Hans udvikling med de bratte omslag og den radikale forkastelse af gamle standpunkter tyder også på en stærkt reflekteret og erfaringslysten ånd, som vil vrage og vælge efter godtykke, en intelligens, som forbeholder sig at gjøre udflugter, men som ikke taber målet af sigte. Ingen står for så vidt danskerne nærmere i temperament og kultur, endskjønt han for oieblikket har arbeidet sig langt, langt bort fra dem.

Sin udvikling har Erichsen fåt under de lange udenlandsophold — i Kjobenhavn, Paris og Italien. Gammel kunst har herunder øvet en meget mærkbar indflydelse på ham. Han debuterte i 91 med en liden *Høststemning* og anslog straks en i Norge overraskende mørk, gammelmesterlig tone. Et af hans billeder efter den første Italien-reise fremstiller et stort mørkt tag op mod en mindre mørk luft (tilhører prins Eugen). I den periode, da dansk påvirkning var stærkest, malte han midt oppe i Gudbrandsdalen i samvær med EGEDIUS og de andre unge sit *landskab fra Våge* med den sarte sølvhvide luft (98, eies af hr. Osbahr, Rom).

Men i 1900 slog han pludselig om og udstilte til stor forbauselse for de unge og til stor tilfredsstillelse for WERENSKIOLD og de andre gamle friluftsmalere et fuldkommen impressionistisk opfattet og med overlegen bredde malt billede, *En fjelddal* (fra Telemarken), som straks indkjøbtes til Kunstmuseet. Det er det billede, som afbildes her, og allerede afbildningen gir et begreb om den sikkerhed, hvormed landskabets masser er hensat toneriktig i rummet i en overlegen og simplificerende stil. Det er åbenbart franske impressionisters påvirkning, som her begynder, efterat kunstneren har gjennomlevet florentinerne, Raffael og venezianerne. I denne retning er Erichsen gåt videre og videre. Fra samme år er *skovintertøret* i Kunstmuseet og fra 1901 et *interior* med en række damekjoler på en væg (tilhører fru Plenge Jørgensen, Kjobenhavn). Mere og mere er det farvens rent sensuelle værdier, som beskjæftiger ham.

Også nu stræber han efter *stil*, men ikke galleriernes gamle, — en ny stil, som bygger på *impressionismen*, men lar lokalfarverne komme mere til sin ret. Her mødes han med de malere i den franske kunst, som repræsenterer impressionismens fortsættelse og forsoning med linjekunsten — BONNARD, DENIS og VUILLARD.



O. WOLD-THORNE

Dame med blomster.

Allerede de farverige snebilleder fra 1901 (hvoraf et i Kunstmuseet) og det stærkt dekomponerede *Selvportræt* (1901, eies af hr. Osbahr) virkede dengang som et hanskekast til publikum. Siden er Erichsen gået betydelig videre i radikalisme. Med *Familien i haven* (1903) og et *interiørbillede*, som samtidig var udstillet i Stockholm, syntes han ifærd med at slutte sig til *Cézannes* retning. Senere har Erichsen i årevis været optaget af gammelgræsk skulptur

og malerisk øvet sine kræfter på fremstillingen af det nøgne menneskelegeme. At han herunder har vakt endel indignation ved sine billeders emner, behøver selvfølgelig ikke at betyde noget kunstnerisk tilbageskridt. De to vigtigste af disse hans senere billeder er *Nøgen mand og to kvinder* (1903) samt *Nøgne mennesker omkring en gud* (1906).

— Nær Erichsen står OLUF WOLD-THORNE. Han er født i Soon 1867, var i ungdommen i malerlære og begyndte først sent på kunsten. Sin uddannelse fik han hos ZAHRTMANN, til hvis trofasteste norske elever han hører. Han har senere studeret nogle måneder i Paris under ROLL og forøvrigt lært af verdensudstillingen i 1900 og under et senere Pariserophold af impressionisterne og deres efterfølgere. Hans debut faldt i 93, og i 94 udstillede han sit første modne *portræt*. Hans evne og interesse går væsentlig i koloristisk retning. Farven i hans billeder *kan* være tung, men med en egen tæthed og fylde, som gir den vægt ved siden af udstillingernes lette gods. Det er mest *portrætter*, han har malt, helst i stue, med en stillebenagtigt opfatning under synspunktet: koloristisk eksperiment. Tonen i hans billeder var, ialfald i hans tidligere produktion, helst varm, dyb. Siden har han vistnok arbejdet mere med lysstudier. Som ERICHSEN hævder han nu til ny-impressionisternes opfatning af farven som dekorativ flæk og leter efter koloritens stærke vibrende toner.

En utvilsom *dekorativ* begavelse forbinder Oluf Thorne med den rent koloristiske. Han har mere sans for flydende linje og ligevægt end andre af hans slægtled, som har forsøgt sig som dekoratører. Han har gjort gode tegninger til *bogbind*, *broderier* etc., udkast, hvorved man vistnok undertiden erindrer hans danske udgangspunkt og forbillede BINDESBØLL, men også ofte må tænke på WERENSKIOLD og MUNTHE. Ingen af de unge har betingelser som han for engang at ta en del af arven op efter Munthe.

— Danskerne såre hengiven var engang også WILHELM WETLESEN. Han er født i Sandefjord 1871, begyndte på tegneskolen i 88, men reiste allerede året efter til København og gik ind på akademiet som en af de første unge norske dernede. Senere har han besøgt ZAHRTMANN'S skole i 4 vintre, afbrudt ved en vinters ophold i Paris. Han udstilte første gang i 92 et billede af sovende barn, *Søskende*, som vakte opmærksomhed blandt kunstnere ved naturlig frisk opfatning og god malerisk tone (nu i Hirschsprungs samling i København). I 94 udstilte han flere billeder, blandt hvilke et større *Fra kirkegården*, med en enkel vemodig symbolik på død og liv — den gamle graver og den frugtsommelige arbeiderkvinde under sommerens løvfyldte. Omtrent fra denne tid er vel også hans store gule *interiør* med de hæklende småpiger. Men så kom tre lange år i Italien i nært samkvem med stiliserende og æsthetiserende danske malere, og der gik hans naturlighed foreløbig fløiten. Han arbeided flittig, malte nitide og særdeles delikate arkitekturstudier i danskernes ånd med spids og tegnende pensel og udvikled i det hele sansen for form. Formelt interessant og alvorligt gjennearbeidet er også et større billede fra denne tid, *Adam og Eva, som uddrives fra Paradis*. Men egentlig umiddelbart er det ikke med sin præcise dansk-florentinske ynde og stilisering; det smager af efterligning, og koloriten er dansk gulbrun og ufrisk. Alligevel har det sin rette plads i Nationalgalleriet som et interessant arbeide fra den tid, da norsk malerkunst holdt på at forskrive sig til danskerne (og deres florentinere) »med hud og hår«. Senere er det gåt op for Wetlesen, at han dengang var på gale veie, og at han var bedre tjent med at beholde noget af sit norske »barbari«. Han erkjender nu, at danskernes overmægtige indflydelse var til skade for ham som for flere andre af de unge — det var de mest ureflekterte norske, som gav sig danskerne helt i vold! Siden har Wetlesen i Våge-kolonien under EGEDIUS' indflydelse og senere på Lillehammer i samvær med COLLETT gjenfundet en norskere tone. Men endnu arbeider han for at komme ud af uklarheden, — det gjælder bare, at han orker det sidste store tag! — Efter EGEDIUS arved han *Snorre*-illustreringen; men den var han ikke moden for, eller den lå ikke for ham. Han har fundet sig bedre tilrette som maler i Gudbrandsdalen, hvor han har skildret fjeldvidden og dyr på de store gårde. Et billede som kaldes *Myruld*, repræsenterer hans norske kunst i Nationalgalleriet.

— Tildels danskernes lærling, men også en efterfølger af gamle norske romantikere er OTTO HENNIG. Han er født i Kristiania 1871, student fra 90, BERGSLIENS elev og derefter ZAHRTMANN'S (94—95), studerte senere en tid i München. Hennig er en romantisk stemningspoet, som helst søger skumring, stilhed, øde og uveir. Solen når ikke ind i hans billeder uden som flygtende streif, — sørgmodige smil, som uldne grå skyer udsletter. Hans kolorit er mørk og tung med hang til det violette, hans

malemåde er lodden og upointeret, men har temperament. Og han kan *fortælle* med sine landskaber. Fortælle om eftersommer-blæsten, som den tar i unge bjærker på en ensom vei og bølger i høit græs, eller om heivindens kast oppe i lierne. Siden gamle professor DAHL malte bjærketrær i storm, har ingen følt slig med de krøgede grene og de vrængte blad! Og han kan fortælle om steder og stemninger i slægt med dem, som CAPPELEN kjendte, kløfter og vindfald i furuskogen, stubmark og ulænde og vrien ener, som klorer i fjeldgrund. Men han maler ikke så godt, som han fortæller, og navnlig i senere år har han tat sig håndværket noget for let; — formen kan bli *for* løs og flydende selv i skumringsbilleder!

En tid var Hennig dybt inde i de danskes drømmeland og allegoriserede med hvidskjørtede og bararmede florentinske pigebørn. Men med de vakre landskabelige partier i det store billede *Der drager vår om lande* (99) — til figurmaleri strækker ikke Hennigs tegnedygtighed til. Siden har han fundet det naturligere at holde sig til mere nærliggende egne end det danske Arkadien.

I Kunstmuseet er Hennig — ikke helt fyldestgjørende — repræsenteret med et stort, lidt »Freischütz«-agtigt billede *Skovkløften* og et lidet, næsten DAHLSK *Landskab efter uveir* (99), som forøvrigt har stærk og ægte stemning. Hans ypperlig komponerte *Landskab i blæst* (98) blev med urette afslået. I Trondhjem er han godt repræsenteret med en dyster *Høststemning* og et fint, poetisk *Landskab fra Våge* (98), hvor han har malt en løvklædt li, der falder af som et vatret moirétæppe ned mod dalbunden, svagt farvet af den gryende sommerdag.

— Mellem Øfsti og Egedius står som landskabsskildrer Våge-væringen KRISTEN HOLBØ (født 1869). Han begyndte på Bergslisens malerskole sammen med THV. ERICHSEN og EGEDIUS og har siden været ZAHRTMANN'S elev. Siden har han været i udlandet for Henrichsens legat. Holbø er en ægte og selvstændig kunstner, som med sund og fyldig, saftfuld kolorit har skildret sin hjembygds natur bl. a. i et udmærket billede i Kunstmuseet, *Sen kvæld* (1903). Man har ret til at vente sig meget af dette robuste og dog følsomme koloristtalent, som bærer den gode naturalistiske tradition videre udenom al tvungen stilisering.

— Om de hidtil nævnte af danskernes lærlinge kan det siges, at de hver på sin vis har fundet veien hjem. Dette kan knap siges i mere end bogstavelig forstand om en yngre kamerat af dem, KRISTOFFER SINDING-LARSEN. Hans kunst bærer endnu i høi grad præg af at være næret på dansk og italiensk grund. — Sinding-Larsen er født i Kristiania 73, blev 91 student, gik et år eller to på krigsskolen, derefter på tegneskolen og hos HARRIET BACKER. Høsten 95 reiste han til Italien og opholdt sig der, med en kort afbrydelse, til våren 98. Han havde således rummelig tid til at dyrke sine kunsthistoriske og arkæologiske interesser og rimeligvis også rig anledning til at



OTTO HENNIG

LANDSKAB I BLEST (1898).

komme i berøring med danske kunstnere. Den følgende vinter slog han sig da også ned i København, blev KRØYERS elev. Alligevel bevared hans kunst det præg af sværmeri for de »primitive« italienerne og for skarp, tegnende stil, som havde udmærket hans første udstillede portrætter (af faren og en søster) samt det smukke dekorative billede *Apelsintræet*, som han malte i Italien. I 1900—01 reiste Sinding-Larsen ud igjen som stipendiat og denne gang til Spanien. Men før denne reise malte han en sommer i Jylland (*Uveir over en gammel jydsk herregård*), og efter opholdet i syden vendte han påny tilbage til Danmark for et års tid. Det var da (i 1902), han malte et af sine større billeder *Høstmorgen* med motiv fra Marienlyst ved Helsingør — en ung og sart pigeskikkelse, som sidder rank og sortklædt i en høi herregårdsstue i hvid empire og nyder høstmorgenens svale luft gennem de åbne fløidore ud mod parken. Billedet virker ganske dansk, og det gjør også hans andre billeder fra samme tid (en nydelig *ung pige*, som sidder boiet over sit sytøi). Der er en gammeldags lavendelduft over disse billeder, en soigneret, næsten »tærtedefin« stil over dem. Utvilsomt er Sinding-Larsen en kunstner med noblesse og smag, men temperamentet, som nok er tilstede, rører sig yderst frygtsomt under et tykt lag af dansk »kultur«. Kanske vil han en dag sprænge dækket — det er mulig, at noget vil revne derved; men — lad revne!

Helt udenfor vennekredsen fra Harriet Backers og Zahrtmanns atelierer og hver på sin vis noget *à part* i forhold til de hidtil omtalte står SEGELCKE, KIELLAND og KAVLI.

Det var i 93, at det rygtedes fra Berlin, at Norge pludselig havde fåt en ny portrætmaler i en ung norsk infanteriofficer, som lå ved høiskolen i Charlottenburg og studerte elektroteknik og maskinbygning. Ganske uden forudgående skoleuddannelse skulde han ha malt et udmærket portræt af *Aug. Strindberg*, som opholdt sig i Berlin ved den tid, og efter dette var det løjtnantens agt at fortsætte som maler. Hans navn var SEVERIN SEGELCKE, født i Kristiania 1867. Portrættet kom hjem til vårudstillingen — den merkelige udstilling i 94 som bragte så meget godt og nyt — og viste sig at være et knæbillede i legemstørrelse, udført i pastel. Billedet røbede ganske vist begynderens usikkerhed, navnlig i proportionerne, men også et utvilsomt talent, en intelligent og energisk opfatning, og portrættet ligned fortræffeligt. Da CHR. KRØHG samtidig udstilte et *Strindberg-portræt*, som heller ikke var dårligt, havde man anledning til at anstille sammenligninger, og disse faldt ingeniunde ud til den debuterende kunstners skade. Samme vinter reiste Segelcke til ROLL i Paris for at lære noget; men hans skolegang der blev ikke af lang varighed. Imidlertid har kaptein Segelcke ikke kunnet opgi den militære bane, men har måttet dele sin tid mellem kunsten og sine embedspligter. Dette i forbindelse med utilstrækkelig forskole har sat et vist foreløbigheds præg på hans produktion, og man venter ligesom stadig det endelige gjennebrud. At det vil komme — derpå tviler ikke de, som kjender Severin Segelcke og har følt charmen af hans rige, varme kunstner temperament, hvori indskydelsernes kastevinde uophørlig tumler med gode forstandens og hjærtets gaver. Af Segelckes billeder kan, foruden Strindberg-portrættet, nævnes et stateligt portræt i helfigur af *Kunstnerens hustru* og et portræt af *Mons Lie*. Et alvorligt tiltag var også hans store gruppebillede fra *Logen i Bergen* (1898). Under sit omflakkende officerliv var kaptein Segelcke nemlig en tid ansat i Bergen; senere har han været kvartermester i Stavanger og malt Jæderland sammen med de unge Jædermalere. I 1901—2 reiste han med permission til Italien og leved længere tid på Sicilien. Efter hjemkomsten har Segelcke git sig mest af med grafisk kunst, tegnet illustrationer og navnlig udført vakre og karakteristiske lithografier fra det gamle Bergen, fra Akershus og andre minderige steder.

— GABRIEL KIELLAND er en trønder, som aldrig har levet i Kristiania og altid har holdt sig fjæruet fra kunstillivets ledende klikker og partier, derfor er han lidet, altfor lidet kjendt. Men det er en betydelig kunstnerpersonlighed, og det er med velberåd hu, at jeg hævder: han er for øieblikket en af Norges bedste portrætmalere. — Gabriel Kielland, af familien Kiellands trønderske gren, er født i Trondhjem 7. juli 1871. I denne by gennemgik han den tekniske skole og reiste høsten 89 til høiskolen i Hannover for at uddanne sig videre som arkitekt. Men tre år senere drog Kielland til München for at male. München var jo ikke da længer nogen samlingsplads som før for norske kunstnere; men det var en by med rig anledning til at erhverve de grundlæggende tekniske indsigter, og navnlig var der rig anledning til at tegne efter

model. Gabriel Kielland arbeided med hele sin naturs stærke energi, og han la her grunden til den solide kundskab i sit fag, som han har forud for så mange norske malere. Den følgende høst (92) fortsatte han i Weimar, arbeided i 1½ år ved akademiet (med Frj. Smith som lærer), og senere i Paris, hvor han malte nogle måneder under Roll (*Société de la palette*). Efter et års ophold hjemme i Trondhjem reiste han atter, nu som gift mand, til München, hørte arkitekturforelæsninger på høiskolen og arbeided videre med sin malerkunst; samtidig tegnede han en del i Alb. Langens nygrundede blad *Simplicissimus*. Da Kielland efter dette udenlandsophold i 96 kom tilbage til Trondhjem, havde han vistnok udstillet sit første billede (*Dødningestranden*) på høstudstillingen i 95, men der var dog stillet ham valget mellem det håbløse: at slå sig gennem som maler i Trondhjem og det næsten lige håbløse at gå ind på et arkitektkontor, med 9 timers dagligt åndsfortærende detaljeringsarbeide. Kielland valgte det sidste, men malte om søndagene og i de lyse sommermorgener før kontortid. I 98 kom GUSTAV VIGELAND til Trondhjem for i nogen tid at arbeide for domkirken, og i 99 kom han igjen til et længere ophold. Bekjendtskabet med kunstneren og mennesket Vigeland blev af afgjørende betydning for Gabriel Kielland. Vigelands helstøbte og renlinjede personlighed blev også for ham forbilledlig og styrkede uvilkårlig



GABRIEL KIELLAND Portræt af Alf Hofflund (1902).



GABRIEL KIELLAND Portræstudie, 1905.

hans mod og handlekraft. Han opgav kontoret og besluttede sig til at øve kunst enten i den ene eller den anden kunstart, som han nu beherskede. Sammen med tidligere domkirke-arkitekt ALF HÖFFLUND, som også hørte til Vigelands nærmeste venner, åbnede Kielland i 99 eget arkitektkontor. I de nærmeste par år deltog de to i fællesskab i flere arkitekt-konkurrancer, deriblandt med et udkast til den *tekniske høiskole* i Trondhjem.¹⁾

Samtidig var Kielland virksom som maler. Det var i disse år, at han malte det dybt følte og fængslende portræt af sin ven *Alf Hofflund* (i Trondhjems galleri). I den bøiede holdning, den knyttede hånd, det heftig opblussende, men dybt sørgmodige øie har han malt al den oprevne, ulyksalige følelse, som dirrede i Alf Hofflunds sind, men også den brudte trods.

Gabriel Kiellands portrætter har sin styrke i formen, som allerede i dette portræt fra 1902 er gjennearbejdet til fuld plastik. De følgende portrætters række betegner i denne henseende en uafbrudt stigning, indtil formens udmeisling kulminerer i det intenst gjennearbejdede og næsten overarbejdede portræt af *overlærer Dahle* (1905). Med portrættet af *prof. Lochen* indtræder en lykkelig svingning mod mere malerisk, afdæmpet behandling, og billedet har som menneskeskildring en vindende noblesse. Det djærvt hensatte portræt af en *ung pige* i japansk kostume, som gjengis her, viser yderligere bredde i fladebehandlingen (mere i slægt med MANETS), og i de sidste portrætter, blandt hvilke det af den *gamle hr. M.* (1906) er et fuldmønt, fortrinligt arbejde, har Kielland næsten helt overvundet sin tilbøielighed for overdreven plastik — her er han helt maler. Denne udviklingsvei fra for meget form til mindre form, men større malerisk bredde turde være noget nokså ualmindeligt i norsk malerkunst, hvor formen ikke just pleier at være den stærke side. Hos Kielland betegner den

¹⁾ Udkastet, som eies af Nordenfj. Kunstindustrimuseum, er et for norsk bygningskunst mærkeligt arbejde ved sin ypperlige grundplan og façadens robuste kraft og karakter. Kielland alene har også gjort tegning til et par udførte bygninger i Trondhjem af en egen streng og puritansk simpelhed. Desuden har han tegnet gode møbler og udstyret Nordenfj. Kunstindustrimuseum med biblioteksinventar. Hans flerårige virksomhed som lærer ved Teknisk Skole og Teknisk Aftenskole bør også nævnes, ligesom den private tegne- og male-skole, han har oprettet.

så langt fra nogen slappelse af den kunstneriske energi, at den tvertimod bare er et naturligt tegn på modenhed, et udslag af en evne, som nu efter gavnlig selvtugt folder sig ud i rigere selvfølelse og med større mod.

Gabriel Kielland er ikke portrætmaler alene. Han har malt gode landskaber (det betydeligste er en følelsesstærk *Aftenstemning fra Åsenfjorden*) og hans hu står til større figurlige opgaver. I et par *allertavler* for Åsen kirke og før den nye kirke på Lademoen i Trondhjem har han også lagt for dagen en fin og alvorsfuld følelse, en enkelhed i komposition og en dygtighed i at behandle figur i det store format, som neppe nogen af den unge malerslægt forener i samme grad. Navnlige hans sidste alterbillede *Emmaus*, som langt overtræffer



ARNE KAVLI

Portræt.

det første, horer til den betydeligste religiøse kunst, som er frembragt herhjemme. Kun en overdreven svaghed for gule og i det hele varme toner minder her endnu om Münchener-skolens mindre heldige indflydelse hos denne den sidste norske münchener. Men også den synes ifærd med at forsvinde fra hans sidste lærreder. Et års ophold i Seine-stadens fine solvgrå luft, — det var, hvad man kunde ønske Gabriel Kiellands talent! Med god grund turde man da vente sig store ting af ham.

— En vidt forskjelligartet kunstnernatur er ARNE KAVLI (født i Bergen 1878). Kielland er i sine portrætter først og fremst menneske og hans egentlige mål er at tolke det menneskelige i dem, han maler. Arne Kavli er først og fremst *artist* — hans følelse, hans lidenskab gjælder ikke menneskene, men selve kunsten.

Arne Kavli er en skuespillers søn. Der er artistblod i hans årer, faren var en udmærket karakterskuespiller, som altfor tidlig blev berøvet Bergens scene. Og der er noget ved Kavlis kunst, som bringer scenen i erindring. Hans portrætter har en lignende oieblikkelig og i det ydre koncentreret virkning som en godt lavet maske på scenen. Som skarpt markerede, letfattelige silhouetter glider menneskene i hans billeder forbi eller dukker de frem af et behageligt blødt tusmørke. Karakteristiken, som gennemgående er klar og rammende, ligger vel så meget i klærne, holdningen,



ARNE KAVLI

Portræt.

gangen, som i ansigtstrækkene. Kavli har karikaturtegnertalent, og man aner det i hans portrætter. Der er to store kunstnere, som han minder om, den ene er NICHOLSON, som er Englands bedste karikatur- og plakattegner; den anden er amerikaneren WHISTLER, der som bekendt ved siden af at være en stor maler også var en stor *poseur*. Denne lighed med Whistler var i Kavlis første arbejder så slående, at alle talte om portrættet af Whistlers mor, og dog påstår han selv og de som stod ham nær og skulde kjende hans udvikling, at han dengang intet som helst havde set eller kunde ha set af Whistler, ialfald ikke i original. Jeg for min part vil gjerne tro, at ligheden har en dybere årsag end efterligning. Også Kavlis landskabskunst, så forskjellig den er med sine Jædermotiver, kan lede tanken til Whistlers. På udstillingen i 99 havde han et ganske lidet *Jæderbillede* med tæt, ulden, helt grå luft. Det var i sit raffinement helt afrundet og færdigt, med noget af den samme bedårende sordine-tone, som den, der i de Whistlerske *Harmonier* luller synssansen ind i musikalske ideassociationer. Samtidig havde han et andet større *Jæderbillede* malt med en ganske forskjelligartet bredde, næsten brutalitet. Tendensen i det sidste angir den kurs, som Kavli har forfulgt i de senere år, tildels påvirket af MUNCH. Med øgende trang til enkelhed har han afstrefet detaljerne. Dermed er undertiden også en del af fylden og gehalten gåt med i løbet. Men det er fuldkommen galt og tåbeligt, når en vildledet kritik har forsøgt at fremstille det, som om Kavli bare var i besiddelse af et fikst imitatortalent og hans kunst var det rene *blague*. Hans smag og elegance er egenskaber, som vel ikke tør gjøre krav på at være særlig nationale, men om man af den grund er berettiget til at hæve sig over dem, er en anden sag. Portrætter som de to her afbildede — det indtagende portræt af den unge, åbenbart *danske dame* og det Mona-Lisa-agtige billede af *kunstnerens hustru* er en klog og delikat kunstners værk. Spirituelle og morsomme er også portrætterne af *Asor Hansen* (afb. s. 381) og *Damen med muffen*. Kavlis alvorligste arbeide er dog vel *en kone på Jæderen* (1900), et helfigurs profilbillede i Whistlers ånd.

OLAF GULBRANSSON.

Arne Kavli hører også til de kunstnere, som i senere år har optat radertekniken, og han har blandt andet benyttet den til vittige karikaturer.

Om Kavlis uddannelse er der kun at si, at han 97 gik nogle måneder på akademiet i Antwerpen, at han siden næsten hver sommer har holdt til på Jæderen og et par vintre opholdt sig i Kjøbenhavn. Ellers har han bodd i Drøbak eller i Paris.

— Uden sammenligning den mest berømte af denne unge norske kunstnerslægt er karikaturtegneren OLAF GULBRANSSON; men han har aldrig været maler og ligger for så vidt udenfor denne bogs ramme. Det vilde dog være urimeligt at afslutte omtalen af den unge slægt uden at mindes den kløgt og kunst og menneskekundskab, som Olaf Gulbranssons karikaturer rummer. Ingen af de unge har oftere streift det geniale, ingen har været frodigere skabende, ingen har nådd en større popu-



ATTER TILMINDERAKNEVENS

ARNE KAVLI,
tegnet Olaf af Gulbransson.

laritet. Nu da han sidder som europæisk satiriker i »*Simplicissimus*« og svinger svøben over officerer og spidsborgere og fyrster og ikke mindst over kunstens og litteraturens »berømte mænd«, mindes han vel knapt selv den beskedne begyndelse herhjemme i vittighedsbladet »*Tyrhans*«. Og nu synes også de tider at være forbi, da vi engang om ugen havde den forfriskelse at træffe på et af hans talents skarpe saltkorn i vor ellers så ferske hjemlige journalistik. Han vidste at opdage den dyrebare latterlige linje, som skjuler sig i vore bekymrede eller selvgode dagligdagse ansigters folder, og forstod at hale den frem i hele overdrivelsens enorme uhyrlighed. Dengang han var her blandt os, var Olaf Gulbransson frygtet og elsket, nu er han savnet.

— Af dem, som er endnu yngre, er EMANUEL VIGELAND vel den betydeligste figurmaler. Han er Gustav

Vigelands meget yngre bror og født i Mandal. Sin studietid har han levet dels i Kjøbenhavn, dels i Paris og i Firenze. Hans kunst, som har et naturligt slægtskab med brorens og tildels også har tenderet lignende emner, stiler mod det monumentale. Han har sat stor energi ind på at erhverve sig herredomme over skildringen af det



OLAF GULBRANSSON,
selvportræt.

EMANUEL VIGELAND.

nøgne menneskelegeme, og han er utvilsomt den bedste anatom blandt norske malere. I Firenze var han i 1901 stærkt optaget af et stort billede med *to nøgne mænd som kæmper om kvinden*. Der var kraft og mod i hans skildring, og også hans andre ting fra den tid tyded på en kunstner, som satte sig høie mål. Den store *dekorative udsmykning af alternischen i Vålerengens kirke* i Kristiania har i flere år optat ham, og for dens skyld har han også gjort en reise til Palæstina.



EMANUEL VIGELAND.

— Endnu står der tilbage at nævne en del af de yngre og yngste.

HARALD BRUN (født i Kristiania 1873) hører til de malere, som er meget nær knyttet til Danmark. Der har han studeret, der giftet han sig og der har han tilbragt flere af sine ungdomsår. Oprindeligt begyndte han som dekorationsmaler på sin fars malerværksted, kom derefter til Tyskland, siden til Harriet Backers malerskole, tilslut til Kjøbenhavn (Kroyer og Zahrtmann). Udstille gjorde han første gang i 98. Harald Brun er en kunstner, som »kan« meget, han har en god skole. Udholdende har han fortsat at arbejde med sin teknik, samtidig som hans kunstneriske horizont udvidede sig. Der er ikke liden følsomhed i hans billeder — en reflekteret sorgmodighed, med trang til forståelse af og hos kvinder. Ofte har han malt sig selv (se side 380) med ungdommens respekt for jeg'ets mysterium. Men mest har han malt *blomster* og unge *kvinder*, i senere år helst en og samme kvinde i vekslende farve- og følelsesstemninger. Hans bedste ting viser et blodt gemyt og en koloristisk begavelse. — Harald Brun efterfulgte i 1905 gamle Christen Brun som konservator ved Kunstmuseet og har siden under ophold i udlandet uddannet sig for dette hverv.

— Til den samme kreds som de her nævnte, men uden dansk skole står SIGMUND SINDING, OTTO SINDINGS søn. Han er født i München i 75 og har, som han selv siger »gået på skole mellem Bodo og München«. Da han var 11 år gammel og forældrene bodde i Berlin, fik han lov til at reise hjem »for at bli norsk, som var det høieste han vidste.« Siden har han, endel skuffet i sine forhåbninger, søgt at bryde sig en vei derude igjen. Som 15års gut gik han på tysk malerskole, kom siden til Kristiania og arbejded sammen med de før nævnte af den unge generation, udstilte første gang i 94 samtidig med Sohlberg og Egedius. Hans debut, *I Skunringslimen*, var lovende, men blev stillet i skygge af de to andre. Siden har hans udvikling vistnok været noget springende, dog har han malt dygtige og energiske *portrætbilleder*, blandt dem et gruppeportræt af sig selv med familie. I de sidste år har Sinding levet dels i udlandet, dels i Fredriksværn og kunstpolitisk stillet sig i skarp opposition til sin gamle lærer Werenskiold og »Lysaker«.

— Til de unge, som var Werenskiolds og Munthes eller Harriet Backers elever og dertil tog så stærke indtryk af dansk kunst, hører også en række unge *malerinder*, som begyndte at udstille i 90 årenes sidste halvdel.

I 95 debuterte LALLA HVALSTAD og KRISTINE LAACHE (senere gift med OLUF THORNE), den sidste med et portræt af sin førstnævnte veninde; begges billeder hørte til den stilsøgende retning, og begge viste talent. Senere kom ALICE PIHL og JOHANNE BUGGE, Sophus Bugges datter; den sidste gjorde i 99 en ganske opsigtsvækkende debut med et lidet, men friskt og umiddelbart billede *Gårdsinteriør* med en jente og nogen snadrende gjæs (senere prisen belønnet på verdensudstillingen). Billedet viser påvirkning af Munthe; men i det følgende billede *Fjelddans* (1900) røber sig stærke indtryk af Egedius' senere arbejder; han var jo alle de unges helt. Frk. Bugge har gået på Harriet Backers malerskole, malt lidt med Munthe, samt været WILLUMSENS elev en vinter i Kjøbenhavn. — BORGHILD ARNESEN har malt portrætter og øvet kunsthåndværk under europæisk og præraffaelitisk indflydelse. ALICE PIHL har gjort dekorative figurstudier i Hallingdal og frk. ANNA SCHÖNHEYDER udstilte i 1902 et koloristisk ualmindelig kraftigt interiør fra Våge gamle kirke. Samme år debuterte Kitty Kiellands niece og elev JANNA KIELLAND HOLM med et par djærvt udførte Jæderstudier. Fra Trondhjem kom TUPSY JEBE (senere gift med den danske maler CLEMENT) i lære hos Heyerdahl, hvis maleriske charme hun har søgt at nærme sig i sine første billeder.

Men den store koloristiske begavelse blandt disse unge er fremfor nogen BERNIL FOLKESTAD, hvis overdådige store *stillebensbilleder* af frugt og grønsager lover en mester af hoi rang. Denne

pompøse, fanfaremæssige tone i koloriten er noget helt nyt i norsk malerkunst, hvor den klinger forfriskende ind i megen mat efterklang.

Folkestad nær står den begavede kolorist og intelligente portrætmaler TH. THORSTEINSON, samt LUDV. KARSTEN, også en utvilsom koloristbegavelse, som har sluttet sig nøie til MUNCH. I det hele er Munchs indflydelse stærkere i det unge slægtled end nogen anden malers. Stærkest hos LAURENG, i hvis billeder den endnu er vel meget til at ta og føle på. Portrætisten HENRIK LUND, som har bosat sig i Danmark, er desuden stærkt influeret af Krohg. Sine egne veie går NIC. ASTRUP, hvis navn i senere år har skudt sig frem i forgrunden. THORNAM tilhører ligesom K. J. HOLTER en noget literær, »symbolistisk« kunstretning med hang til mystik, der i Holters kvindeportrætter undertiden kan ta præg af en egen lummer, mørk sanselighed (»Voluptas«, eies af hr. S. Larpent).

De »unge« er ikke alle helt unge mere. Deres kunst ligger jo egentlig udenfor denne bogs ramme, men for et par *navne* er der altid plads. K. J. HOLTER, IVAR LUND, SEVERIN GRANDE, HANS ØDEGAARD og NILS DAHL udgjør et ældre kuld af dem. Ivar Lund var ældst, en koloristisk begavet skildrer af Kristiania fattigstrøg; selv fristed han uhyggelig trange kår og tilslut bukked han under i tilværelseskampen (1904). Ham nær står Grande og Ødegård som begge har malt eller raderet lignende motiver fra det gamle og forfaldne Kristiania, fra Akerselven og fra Hammersborg, fra skumle baggårde og fattige loftsatelierer. Navnlig har Grandes billeder, som oftest er mørkt stemt, hyppig natbilleder, tat farve af det triste Kristiania, hvor et ungt og fremmed menneske kan føle sig så ensom. Med ganske betydeligt koloristtalent er også A. C. SVARSTAD gåt til skildringer af arbeider og fabrikkvarterene i Kristiania. Hans billeder med de vædetunge himler, den sodede luft, de røde fabrikkpiber og telefonrådenes grå væv har megen lokalkarakter og en tungsindig inderlighed i stemningen, som koloristisk har fundet sin egne klang i sort og rødt.

NILS DAHL synes at ha gåt i dansk skole. Hans billede »Sønnen« er en alvorlig og fin skildring af sorg noget i slægt med den danske mester Einar Niensens kunst.

Som den sidste i rækken af dem, jeg her rækker at nævne, vil jeg mindes den fine og begavede unge mand som hed ALFRED HAUGE. Han hørte ikke til landeveistraverne, men så nådde han heller ikke frem. Livets gode og onde vilkår ened sig med skjæbnesvanger endrægtighed om at hindre ham i helt at bruge de vakre evner han eied og gi det fuldlødige udtryk for det fine sind, som var hans. Men de tilløb, han gjorde (bl. a. et billede hos Olaf Schou) vil straks fange en opmærksom kunstelskers blik. Alfred Hauge døde i Madrid 1901.



EDV. MUNCH

SELVPORTR. ET.
Kunstmuseet Kristiania.



EDVARD MUNCH, selvportræt (ca. 1883).

EDVARD MUNCH, Norges største maleriske begavelse, stammer fra en renblodet norsk aristokratslægt. En slægt som har sit udspring i en fjeldbygd, og som hele det 19de århundrede igjennem har gjort indsats i norsk åndsliv. En genial mand har slægten frembragt før Edv. Munch — historikeren PETER ANDREAS MUNCH, som har skrevet »Det norske folks historie«. Det var hans fars fætter.

Edv. Munchs far var distriktslæge i Løiten på Hedemarken, og her blev sønnen født den 12. december 1863. Senere flytted familien til Kristiania, og Edv. Munch leved sin barndom og sine ungdomsår dels på Grünerløkken, dels på Nordstrand. Han var bestemt til ingeniør, men tegnede hele barndommen igjennem. På grund af sygdom måtte han slutte på den tekniske skole. Han begyndte da at tegne på Kunst- og Håndværk-skolen og fik i 18 års-alderen MIDDELTHUN til lærer. Lærer og elev satte gjensidig pris på hinanden.

Vinteren 82 leied MUNCH sammen med BERTRAND HANSEN, STRØM, TORGENSEN og JØRG. SØRENSEN atelier i »Pultosten« og begyndte at male efter model. CHR. KRØHG tilbød sig som lærer og kom der jevnlig vinteren udover og korrigerede. Da sommeren kom, opløstes atelieret, og siden har Munch ingen egentlig lærer havt udenfor tegneskolen.

I ganske tidlige arbejder af Munch røber sig påvirkning af KRØHG. Konsul Axel Heiberg eier en *studie* af en gammel skjægget mand (fra 83) som er ganske Krøhg'sk. (Det var formodentlig med dette *Studiehoved*, at Munch debuterte på Kunst- og Indu-



EDV. MUNCH

Sygt barn (1885).
Advokat Norregaard, Kristiania.

striudstillingen 83). Samme år sendte Munch sit første billede til Høstudstillingen i »Handelsstanden«. På *morgenkvisten* kaldte han det — en ung halvpåklædt sypige, som holder på at nøre op i ovnen i grålysningen. Dagningen og ovnsskjæret brydes og falder over det hvide linned og de bare arme. Motivet er helt realistisk opfattet, men realismen er mindre bastant end hos Krohg, lettere i det stofflige, mere forflygtigt til stemning. Billedet blev af malerne holdt for at være en meget lovende debut og blev kjøbt af Ludv. Meyer.

Men mere end KROHG interesserte HEYERDAHL ham i disse tidlige år. Heyerdahls intuitive, rent sensuelle malerbegavelse, hans skjønhedsglæde og farvelyst lå Munch nærmere end Krohgs sociale maleri. Munchs første portræt af *søsteren* (han har malt flere), et meget mørkt billede med hvidligt skinnende ansigt over den sorte kjole, er fra denne tid (hos K. V. Hamme).

Ganske lyst stemt er derimod billedet *Morgen* med pigen som sidder på sengekanten og falder i tanker med den ene strømpe i hånden (fra 84, blev kjøbt af Frits Thaulow). Den hvide seng, pigens liv og armer, toiletbordets omhæng og tylgardinerne foran vinduet sammen med den lysblå væg gir en henrivende harmoni oppe i farvernes høie register.

I 85 maler Munch sit første geniale mesterværk — *Det syge barn*, endnu i en mørk og sløret tone med varm underklang. Billedet, som for var i Oda Krohgs eie, eies nu af advokat Norregaard og frue; Olaf Schou har en gjentagelse fra nittiårene.

Fra 85 er også det ypperlige helfigur-portræt af maleren *Jensen Hjell* (afb. side 158), som doktor Dedichen eier, et bilde som har rang med et godt WHISTLER-portræt. Fra samme tid er studien *Ved glasset* — en maler (Jensen Hjell er åbenbart modellen) som kurtiserer en ung pige; de har et tomt og et halvtømt glas foran sig, luften er fylt med snadderøg og lyset falder i sparsomme streif ind i den beklumrede atmosfære. Malerisk beslektet, men mere gjennearbeidet er en anden studie af *Tre drukne herrer* på kafé. Den blegfede herre med hatten, som docerer for sin flirende kamerat, er fortræffelig karakteriseret, gaslyset siver søvnig gjennom den tykke kaféluft; i den fjerde tause tilhører, hvis ansigt stikker indenfor rammekanten (motivet er senere tat op i en radering) gjenkjendes malerens egen sterke profil.¹⁾

Til disse realistiske billeder med motiver fra bohémelivet slutter sig også billedet med den drukne pige i sengen, *Dagen derpå*. Lige brutalt som emnet er, lige bedårende er billedets kolorit med de douce brungule og violette toner til det farverige, men afdæmpede hvide.

¹⁾ Billedet, som nylig var kjøbt til Hr. Rasmus Meyers samling i Bergen, gik ved et beklageligt ulykkestilfælde tilgrunde i vinter.



EDV. MUNCH

Jalousi (1891).

Sommeren 88 tilbragte Munch for første gang i Åsgårdstrand, i den natur, som så ofte senere har inspireret ham til stemningssterke billeder. Her malte han det deilige *aftenbillede* med den hvidklædte pige på stranden, som Werenskiold straks købte fra udstillingen, betat af billedets skjønhed, men vel også til protest mod alt det uvet, som maleren fik høre for det. Kjolens refleksfyldte hvide og det ravgule ansigt med det drømmefjerne blik (i slægt med Munchs eget) står fuldtonende mod sjøen, der som et mygt blått tæppe slår lange, bløde folder udover mod horisonten. Her har Munch for første gang tat op motivet med de farverige rullesten, som han så ofte har stemt sammen i forgrunden af sine sommernatbilleder.

Atter kom vinteren med nye anfald af den gigtfeber, som Munch kjæmped med i sin tidlige ungdom, og da han reiste sig fra et sådant langt og hårdt sygeleie, var det, han i 89 malte sit mest fuldkomne maleriske værk, det store billede *Vår* (reconvalescenten ved det åbne vindu). Billedet er det ypperste kunstværk, som endnu findes i det norske nationalgalleri, klart i fortællingen, inderligt i følelsen og usigelig kraftigt og rigt malt. Samme år malte han det mesterlige portræt af *Hans Jæger* i koldt blåligt dagslys (nu i Kunstmuseet).¹⁾

¹⁾ Afbildet side 159 men med feiltrykt årstal, 88 for 89.

I AASGAARDSTRAND OG PARIS.

Efter disse arbejder fik endelig også Munch statens stipendium og reiste til Paris, høsten 89. Han gik nogle måneder på BONNATS atelier. Forøvrigt tog han indtryk af PISSARRO og pointelisterne, hvis forbigående påvirkning rober sig i solbilledet fra *Karljohan*, som han malte efter hjemkomsten (eies af arkitekt Kielland, Bergen).

I 90 var Munch igjen i Åsgårdstrand og malte bl. a. en fint harmoniseret *Aftenstemning* med bryggen, bådene og dampskibet, som lægger til i baggrunden. Året 90 var i det hele et rigt år for ham, han mødte på hostudstillingen med hele 10 nummere; blandt dem det første af hans interiører i måneskimmer, det lille billede, som han kalder *Nat* (hos dr. Fr. Arentz, Kristiania). Det smale værelse med den sammenkrøbne mand i ydertøi henne i hjørnet og det måneskinbadede vand med flydende lanterner udenfor vinduet gir en stemning af mødig ensomhed, og billedet hører til det fineste Munch har malt.

Malerisk nær beslægtet er det senere billede *Pigen ved vinduet*, som er solgt i Tyskland.



MUNCH

Pigen ved vinduet (1892).



MUNCH

AMERIKANERINDE.
Hans første portrætradering (1892).

I 91 var Munch andet år ude med stipendium (tiltrods for Bjørnsons protest!) og da for sin helbreds skyld i syden. I Nizza malte han *Promenade des Anglais* i morgensol eller slumrende hus og pinjer i måneskin. I 92 malte han livfulde studier fra *Spillebanken i Monte Carlo*.

Indtil 91 havde Munch jevnlig udstillet på *Statens udstilling*, og i 89 og 92 havde han holdt store separatudstillinger i Kristiania (i Studentersamfundet og Dioramalokalet). Men hver gang var han blit mødt med den argeste forbitrelse eller åbenbar hån fra pressen, som fra publikums side. Det forhindrede imidlertid ikke, at der i stilhed dannede sig en liden trofast menighed om hans kunst. Men i 92 hændte det, at et

norsk medlem af kunstnerforeningen i Berlin (NORMANN) foreslog at indbyde Munch til en udstilling. Og Munch kom, billederne blev ophængt i *Arkitektenhaus*, udstillingen åbnet og umiddelbart efter lukket. Forargelsen var enorm, bladene var fyldt med artikler for og mod den norske anarkist-kunstner, og efter et stormende møde i kunstnerforeningen spaltedes denne i to fraktioner, som siden har stået uforsonlige mod hinanden. Udstillingens lukning blev besluttet med 200 stemmer, anført af ANTON VON WERNER, mod 130 kunstnere, som under LIEBERMANNNS forerskab da trådte ud af foreningen og grundede en ny forening med egne udstillinger, *Secessionen*. Munch åbnede derefter privat udstilling i Friedrich-Strasse (Katalogen indeholder 55 nummere malerier foruden studier og tegninger), og hans navn blev båret videre på Famas vinger. Udstillingen gik på rundreise til forskellige tyske byer (Düsseldorf, Cöln, Hamburg, München) og derefter til Kjøbenhavn og Stockholm og vakte overalt samme forargelse, isprængt med stærk beundring.

Jeg var selv i Berlin under Munchs første udstilling i 92 og var senere i 94 med at ordne hans anden udstilling på *Unter den Linden* sammen med GALLÉN. I det første år levede han tilbagetrukket i Charlottenburg, arbejdede meget, havde netop kastet sig over raderkunsten og lithografien for at ha et nemmere middel til at udtrykke alt, hvad der gjæred i ham.¹⁾

Han var dengang meget sammen med STRINDBERG. Problemet *kvinde* tumlede de med begge, hver på sin vis.

Det var i tiden omkring dette Berliner-ophold, at de fleste af billederne i Munchs *Serie om livet* tog fast form, den han senere har suppleret og udstillet som *frise* med 18 motiver fra det moderne sjæleliv.

Allerede på hans første udstilling såes af serien billederne *Gade* (med ligblege ansigter i vårvældnen), *Det mystiske i en sommernat* (stranden med de hvide træerødder), *Mand og Kvinde* (afb. side 436, på udstillingen under titlen »*In einer Sommernacht Norwegens*«), *Jalousi* (afb. side 416), *Kys* (afb. i en senere raderet variant med nøgne figurer, side 439), *Vampyr* (kvinden som kysser mandens nakke og begraver ham i sit hår, på udstillingen i 92 under titlen »*Erotisch*«). Ja, selv ideen til det udpræget symbolistiske billede *Skrig* såes på den første udstilling i en blodig *Solnedgang*-stemning med bolgende luft (motiv fra Nordstrand).

Alle disse billeder ligger forud for det første Berlinerophold, og det er for så vidt ganske misvisende, når man har villet aflede Munchs s. k. *symbolisme* eller *tanke-maleri* fra tysk påvirkning eller endog væsentlig fra omgangen med PRZYBYZSZEWSKI,

¹⁾ Munch begyndte med at radere sine egne billeder. Hans første radering er, såvidt jeg ved, *det syge barn*. Under et prøvetryk af den, som er i mit eie, har han skisseret i løst blyantrids et frodigt landskab — den syges drøm, hendes håb til sommeren!



MUNCH

STRINDBERG, lithografi (1896).

som Munch endnu ikke kjendte. Meget mere er forholdet det omvendte, at Przybyszewski, DEHMEL, MEIER GRAEFE og de andre tyske forfattere i overordentlig grad blev grebet af idéindholdet i Munchs kunst, som ganske beherskede dem, indtil enkelte af dem fandt et ganske endnu mere adæquat udtryk for sin higen i VIGELANDS arbejder.

Næste gang jeg besøgte Berlin (i 94) og bodde i hotel sammen med Munch, stod han midt i hvirvelen. I vinterens løb kom også VIGELAND og OBSTFELDER. Serien var da vokset til 14 billeder, som i udstillingskatalogen er samlet under titlen *Die Liebe*; blandt de nye var det herlige billede *Elskende kvinde* og varianten *Madonna*, som senere er blit titlen på denne geniale fremstilling af undfangelses-øjeblikket.¹⁾

Men på den samme udstilling såes også andre betydelige billeder: den nøgne halvvoxne pige på sengekanten *Puberté*, noget af det fuldkomneste, Munch har malt (i Berlin 92), samt sygeværsekompositionerne *Feber* og *Død* (malt i Kristiania sommeren 94). Ved denne tid blev vel også det vidunderlige billede *Aske* til.

Det var uforglemmelige dage. MUNCH på denne udstilling, GALLÉNS kunst og charmerende personlighed, samværet med VIGELAND, som just i disse uger udkastede den ene geniale gruppe efter den anden på sit lille hotelværelse (de blev til om næt-

¹⁾ Se lithografiet side 440, hvor den smagløse ramme er udeladt.



MUNCH OBSTFELDER, lithografi (1896).

terne og i morgentimer, for om dagene var han sammen med os andre!), dertil symposierne under PRZYBYZSZEWSKIS eller DEHMELS præsidium, DAGNY PRZYBYZSZEWSKA's glødende kunstentousiasme, og som en fin dirrende streng, der tonte dæmpet, når larmen forstummed, OBSTFELDERS sjælfulde væsen og tale! Og samtidig var i en anden kant af Berlin MEIER-GRAEFES enorme arbejdskraft og vilje i ustanselig virksomhed med at starte det, som skulde bli vores alles europæiske organ, det store tidsskrift for moderne kunst og litteratur — »PAN«. Alle arbejded vi under dette brus af det kommende, og der var et vældigt sving i sindene.

Som bekjendt blev »PAN«s liv ikke langt, den store skovgud faldt snart i borgerhænder og nytted første leilighed til at forsvinde fra Berlin tilbage til sine skove. Men det er dog fra dette korte øieblik, da »Pan« samlede de sjeldne fra BÖCKLIN til VIGELAND, fra RODIN til MUNCH, fra MALARMÉ til OBSTFELDER, at det moderne opsving i Berlins kunstliv daterer sig, og nordmændene har ikke mindste delen i det.

Siden har Munch levet et rastløst reiseliv, snart arbejdet i Paris, snart hjemme i Norge, været i Italien og Tyskland, hvor hans berømmelse er i stadig stigende.

I 1902 prangede hans *frise* i 18 ligestore billeder på *secessionen i Berlin*. Blandt de nye kompositioner blev jeg der særlig slået af det intense billede *Dans*, mens enkelte andre forekom mig uforståelige og overdrevne. På samme udstilling hang der



MUNCH Franskmanden (1903).

et landskab med nogle barn fra Åsgårdstrand og virkede ligetil dræbende for omgivelserne med sin sollyse farvepragt og sin sandhed.

At Munchs kunst også i senere år har været i bedste velgående, beviser ikke mindst de forbløffende virtuost malte og ypperlig karakteriserende portrætter af *franskmanden* (Mr. Archimard) og *tyskereren* (tegneren Schlittgen) samt *grev Kesslers* portræt.

Disse nye billeder udstilte Munch sammen med det meste af sin ældre produktion i Kristiania december 1904, en mægtig udstilling (95 nummere), som fyldte hele Dioramalokalet. Men hovedstaden forholdt sig sløv og uvillig som altid overfor den største maler, som har set lyset i denne by. Yderst få mennesker besøgte udstillingen, og et foredrag, hvormed disse linjers forfatter søgte at knytte en forståelse mellem kunstneren og det store publikum, samlede halvt hus.

Man kan ikke undres på, at Munch, tiltrods for at han elsker Norge og er en så udpræget nordmand, under slige forhold dog vælger at bo i udlandet, hvor hans kunst har formående venner og talrige beundrere.

Almenmenneskelig og internationalt anlagt som hans senere spekulative arbejder er, har Munchs kunst rundt om i de store kulturcentre, og navnlig da i Tyskland, vundet en skare tilhængere, som med fanatisme omfatter hans ideer og tilbøder hans kunst. Siden han for 14 år siden i Berlin splittede kunstner-

leiren i to uforsonlige parter, som den dag idag står mod hinanden som akademikere og secessionister, har Munchs kunst været omgitt af en stadig sensation, af en uløselig strid mellem venner og fiender. Hans udstilling har gået rundt i alle større tyske byer, har været gjæst i Wien, i Prag og i Paris. Og overalt har han skabt proselytter. Ja i de seneste år har også den økonomiske succes fulgt den kunstneriske.

I samling *Linde* i Lübeck — en af de mest kræsent valgte samlinger af moderne kunst i Tyskland — hænger hans værker — billeder, raderinger, træsnit — i mængde og side om side med billeder af Manet og Whistler, Degas og Böcklin og i de samme rum som den største Rodin-samling udenfor Frankrige.



MUNCH

Tyskeren (1903).

Munch er Norges mest berømte maler i øieblikket. Det står ikke til at nægte det. Ingen udenlandsk kunstner er der i Tyskland skrevet så meget om som om Munch i de sidste år. Kun her hjemme er det endnu en slags tone at vende sig foragtelig bort fra denne geniale kunstners værk. Det er ialfald ingen god tone. Og det vækker nærmest medlidenhed, når enkelte blade tar det parti at ville tie Munchs udstillinger ihjæl!

For tiden bor han i Weimar, hvor han fandt en indflydelsesrig beskytter i museumsdirektøren grev KESSLER, en af de fineste kjendere af moderne kunst. Og han forsikrer, at han aldrig skal vende tilbage til Norge. Men vi får håbe, det blir med trudslen. Endnu har han sit lille hus stående i Åsgårdstrand, det lokker nok!

EDVARD MUNCH.

Og han har andet. Først og fremst en trofast »menighed«, som selv om den er liden, dog neppe hører til de dummeste. Og han har sin store *elevflok*.

Munch har selvfølgelig aldrig været *lærer*, men det er ham, de følger, de unge generationer af norske malere, — næsten i sluttet flok. Med sine 43 år har han forlængst dannet »skole« både hjemme og ude. —



EDV. MUNCH, 1902.



EDV. MUNCH

Vår (1889).
Kunstmuseet i Kristiania.



EDV. MUNCH

Stjernenat (1894).
Fridtjof Nansen, London.

Som et flakkende irllys ved høilys dag virker Edvard Munchs kunst i det kunstner-slægtled, hvortil han hører. I realismens og naturalismens fulde solskin sprang denne flamme frem som fra ukjendte kilder.

I begyndelsen, i friluftskunstens middag var der få, som agted på dens sælsomme skjær. Den gled ind i solskinnet, slugtes af dagslyset. Den havde bare den sygelige eiendommelighed, som alt fremmed lys har, når solen hersker.

Men alt som naturalismens dag heldede, og det begyndte at skumre i den unge kunst og digtning, blev denne enslig flakkende flamme mere tydelig. Og da dens skjær blev stedse skarpere, grellere, uhyggeligere, blev den også bemærket med stigende forundring.

Hvor kom den fra? Havde ikke flammen en giftig glans, et blåskjær som mindede om død og forrådnelse?

Visselig var der dekadencens syge skjær over denne kunst — ve den!

Men var der alligevel ikke noget i dens glans, som lignede stjernernes? En sitren som af hemmelig gru, en blussen over hemmelige glæder? Af og til var det, som om denne flamme gled bedst ind i stjernenatten, blev rolig strålende mellem stjernerne.

Men lad billedet fare! Lad det simpelthen hede, at i Munchs kunst var der ånd af en anden ånd end naturalismens. Lad det hede, at denne kunst udgik fra naturalismen, men at den i sit dybeste væsen blev og altid havde været naturalismens hemmelige fiende. Man kan følge den i dens udvikling fra dens naturalistiske begyndelse (som i billedet »*Dagen derpå*«) til den står på mystikens rand og griber efter symbolet og indtil nu, da han i de seneste billeder kaster sig ind i virkelighedstudiet med øget energi og heftighed.

Edv. Munch er utvilsomt den mest malerisk begavede af alle de malere, som har set dagens lys i Norge. Og i hans kunst er der kommet til syne, mere og mere, en eiendommelig selvformet personlighed, og denne personlighed er ved siden af at være en glimrende malerisk begavelse også noget af en grubler, meget af en digter.

Hans kunst er en temperamentudfoldelse, som virker som en livsanskuelse.



EDV. MUNCH

STORMEN (1893).
Doktor Arentz, Kristiania.



EDV. MUNCH

Mor og datter.
Olaf Schou, Sinsen.

Jeg ved lidet om Edv. Munchs barndom og tidlige udviklingsår. Men det lille, jeg ved, har jeg kombineret til en forestilling. Jeg har lavet mig et billede af en streng og ensom far, en blid og vigende religiøs mor, en kreds af tause, lidt forkuede, stærkt nervøse søskende. Sygdom syntes ofte at ha lagt dæmper på glæden og på ungdommen i dette hjem. Derhjemme leved man stille og afsondret, og livets alvor drog dybe drag i karaktererne.

Selv har Edv. Munch lige fra barndommen gang på gang været bytte for hårde sygdomme. Både fra hans kunst og fra det, jeg ved om hans liv, har jeg det indtryk, at han år igjennem har gåt med døden i hælene. Det fuldkomneste billede, han endnu har malt, det store skønne billede i Kunstmuseet i Kristiania, som heder »Vår«, og som fremstiller en rekonvalescent med sin mor i en dagligstue, som vårluften for-

frisker og vårsolen varmer, det har han malt i brudte seaneer efter et sygeleie med stadige tilbagefald. (Afb. side 425).

Det første billede, han udstille, hed *Det syge barn*. Gjennem hele hans produktion drager sig billeder, som handler om sygdom og død.

Jeg siger ikke dette for at sætte sygelighedens stempel på hans kunst, thi den er i mine øine kraftfuldere end al anden norsk malerkunst, men for at forklare intensiteten og sensibiliteten i hans livsskildring. Han har ofte set og malt med rekonsvalescentens vare, vågne sans, altid tænkt og malt med fornemmelsen af, at livet hænger over dødens svælg.

Underlig enslig står Edv. Munch i norsk kunst, og enslig og aparte også i den europæiske kunstudvikling. Jeg ved ingen, som for alvor ligner ham.

Hans udgangspunkt er 80 årenes naturalisme. Hans nærmeste påvirkere er, som nævnt, KROHG og HEYERDAHL, af hvilke den ene har ansporet hans oprørskhed og den anden kanske lært ham nogle harmoniske farvenoter.

Men dengang han udstille sit første billede *Det syge barn* (afb. side 414), det billede, som, om det udstiltes nu, måtte stå klart for alle som et af den norske malerkunsts mesterværker — så kraftfuldt malt og så sensibelt følt, så overflødigt i malerisk virkning og så sublimt enkelt i motiv! — da vandt dette værk ikke engang mellem kunstnere nogen almindelig anerkjendelse.

Det var midt i ottiårenes forstokkede virkelighedsdyrkelse. Og billedet var en udfordring til al fotografisk realisme, var bare følelse hyllet i et slør af deilig farve. Det gav dårlig besked om stoffet i klærne, liden rede på dagstund og time, var i det hele taget ikke noget rigtigt »hjørne af virkeligheden«, men et temperaments levende skabning.

Publikum lo sin flotte overbærende latter, som det pleier at gjøre overfor det ny og uvante, kritikeren fræste, som den pleier at gjøre overfor det uventede. Men også kunstnerne, som aned geniet, ærgred sig over syn og malemåde. Munch har selv fortalt mig, hvorledes han i selve udstillingens trappegang på åbningsdagen mødte en af de inderligst overbeviste naturalister, en af de radikaleste unge, en udmærket maler, af dem som maler livet som stilleben — og han spyttede for hans fodder og sa: »Tvi!«

Man vidste, han havde talent, og havde ventet i ham en god forbundsfælle i det rette blå friluftsmaleri. Så stod man overfor en ganske uhåndgribelig skildring, som tilmed var mørk i farven og rorende. »Tvi!«



EDV. MUNCH

MIN SØSTER (sort og violet) 1892.
Kunstmuseet, Kristiania.

Som maler er Edv. Munch den stærke og sensible kolorist, i hvis kunst farverne kan klinge med oprindelighedens styrke og med en inderlig bevæget udtryksfuldhed som hos ingen anden norsk maler. Alle andre blir tørre og saftløse kolorister ved siden af Munch, når han viser os sine bedste ting.

Som maler er han også en virkelig stor linjekunstner, en komponist af høi rang. Han kjender den hemmelige kunst at bevæge sindene ved at fordele masser og linjer indenfor et bestemt firkantet rum. Han kjender også den enkle omridslinjes evne til at suggerere en stemning. Hans begavelse ligger for det store format, for vægfladen, fresken. Han er dekoratør af høi rang ved siden af at være lyriker.

Det er vel muligt, at Munchs evne i en mere harmonisk kunstepoke end vor, da øiets kunst ikke kjendte andre værdier end de af øiet justerede, og da formens vægtskåler aldrig blev vippet ud af ligevægt ved noget fremmed lod, vilde den rent maleriske side ved Munchs kunst ha kunnet nå en høiere grad af fuldkommenhed. Som den er, skjæmmes den ikke sjelden ved noget altfor literært — mere før end nu forresten.

Men hvorfor står Munch i adskillige af sine værker for os som ringere, end vi ved, han er? Hvorfor virker han stundom som det fuldbårne geni, stundom bare som torsoen af et geni?

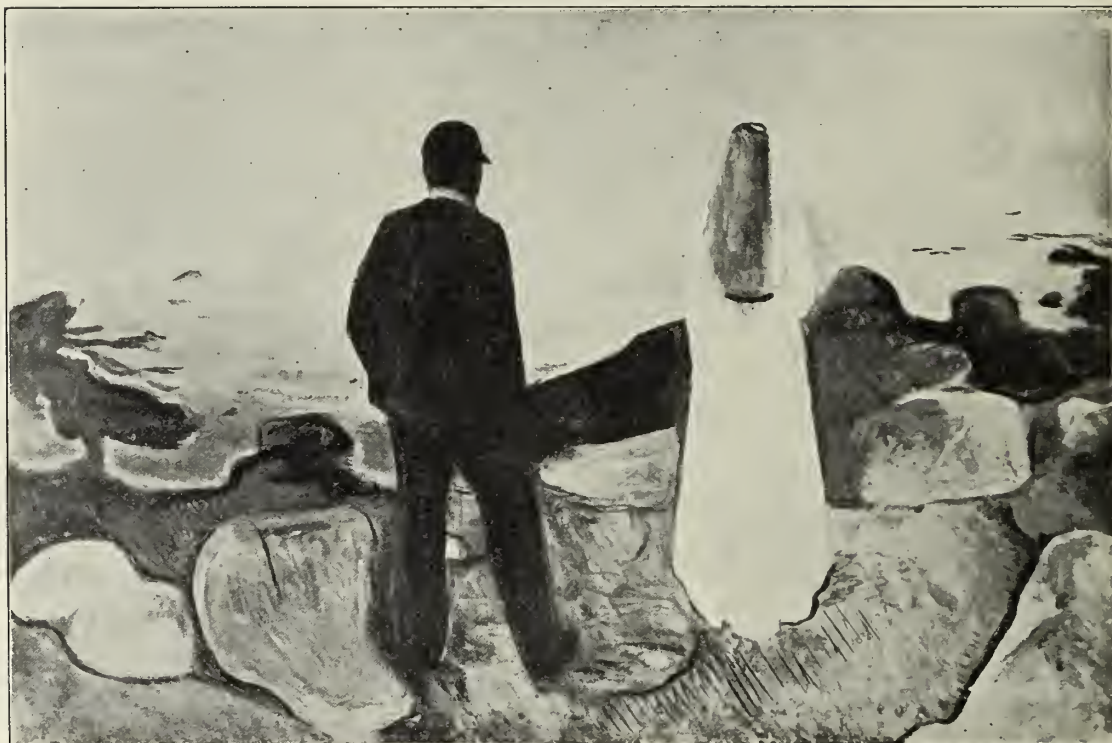
Fordi han i modsætning til de egentlige naturalister kan være nokså ligegyldig for sin tankes, sin stemnings iklædning.

Thi tanken og stemningen er ham så meget væsentligere end formen, at han ikke altid kjæmper den sidste kamp med stoffet, som tilvrister sig fuldkommenheden. Han har altid ladet hånt om den erkjendelse, at et kunstværk er afhængig også af de små ting. Han er så tryk på at mestre de store ting.

De brist, som der stundom er ved hans produktion, de skyldes utålmodighed. Hans udholdenhed står ikke altid i forhold til hans inspiration. Derfor kan hans form i enkelte værker være rå, og hans farve bære tilfældighedens pletter. Heller ikke har det bådét Munchs kunstneriske udvikling, at han lige fra først af er blit mødt med den hadskeste modstand. Med stigende trods har han bare udæsket de uforstående, tirret de krænkede og undertiden også skuffet sin kunsts venner.

Edv. Munch er blit det modsigelsens tegn, som det var ham en trang at være. For hans steile selvfølelse har den spot og forbitrelse, som allevegne mødte hans kunst, kun været et æggende matyrium.

Men modstanden har dog til enhver tid været ledsaget af beundringen, og mere og mere har Munchs kunst vundet rum. Arbejder som, da de fremkom, overøstes med hån og uforstand, har efterhånden tiltvunget sig en sen anerkjendelse, og mange er nu de, som erkjender, at geniale egenskaber i stærke glimt lyser frem af hans



EDV. MUNCH

Mand og kvinde sommernat (1891).

kunst. Ja, selv Munchs senere, kanske mest udæskende produktion har slået brede bevægelsens ringe om sig i publikumshavet.

Hvad er da indholdet af denne kunst? Hvilke er Munchs emner? Og hvad er det for et livssyn, som meddeler sig gennem hans kunst?

Blandt Munchs tidligste arbejder hører *Det syge barn*. Dette billede er malt under indtryk af den impressionistiske kolorisme, som dengang begyndte at få indpas i norsk maleri. Som teknisk eksperiment vakte billedet ved sin fremkomst (1885?) vistnok mest forundring. Selv i kunstnerkredse blev det strengt bedømt for den ligegyldighed, hvormed detaljen var behandlet eller rettere forsømt.

Nu er billedets høje maleriske værd ubestridt. Alt i dette tidlige arbejde åbenbarer Munch sig som den store kolorist, han er. Med al sin impressionisme har dette billede egenskaber, som bringer tanken til at søge så langveis som til REMBRANDTS tungsindige farvemystik i hans alderdoms produktion.

Ud af et varmt farvetusmørke lyser en blodfattig barneprofil, omrammet af guld-rødt hår. Ved siden af skimtes morens knælende skikkelse, det bøiede hode sees fra issen, så hårskillet lyser i det glatstrøgne hår. Smerten over at skulle miste dette gode

barn har knækket hendes legeme sammen i stille gråd. Disse barnetræk, som hun har set sygdommen forfine dag for dag, dem skal doden snart opløse i forrådnelsens hæslighed, og dette bedende stille blik, som hele dagen følger hende fra sygestolen, det skal snart stivne til ligets rædselsfulde stirren.

Det er dødens brede vinge, som skygger over dette tyste billede, hvori to tilværelser, der har været inderlig sammenknyttet, lempelig løsnet fra hinanden.

— Et andet billede fra denne Munchs ungdomstid, da han selv gang på gang gjennemgik hårde sygeleier, forer os også ind i sygestuen — *Vår* (i Kunstmuseet i Kristiania, sign. 1889, afb. side 425).

Det er den første varme vårdag. Den unge piges sygestol er flyttet hen til det åbne vindu, og mat tilbagesunket i puderne sidder hun nu og føler luftstrømmen bolge sig imode. En luftning fuld af jordens krydderluft fylder just i dette øieblik det lette gardin, så det svulmer som et seil. Og ligesom i taknemmelighed her over søger rekonvalescentens blik mod den gamle krumbøiede mor, som med sit strikketøi har tat plads i nærheden og spændt følger udtrykket i den syges ansigt. Heller ikke i dette billede lyder noget ord. Men tausheden er fuld af bævrende forhåbning, og vårens sol flommer over alle farver.

Det er livets lyse vinge, som bruser sagte over dette billede.

— Det er aften ved stranden. Den blå sommernat sænker sig som blå silke over himmel og hav. Og strandens rullestene begynder at tale, hver med sin farve, de røde stene og de grønne stene og de violette stene — de er nu dukket frem af den hvide dag, som svandt, og deres farver lever den korte times selvstændige liv, førend natten favner dem alle.

På stranden mellem stenene står to mennesker.

Hun vender sit ansigt mod havet og sit gyldne opløste hår mod ham. Hun stirrer ind i den voksende nat, han stirrer ind i hendes skikkelses hvidhed og hendes hårs gyldne brand. Og hans ryg krummer sig, hans hals strækker sig, hans hænder knytter sig i mørkt begjær efter hendes hvide deilighed.

Heller ikke her blir noget ord vekslet. Men driftens stærke vinge bruser over dette billede.

— Det er aften og solnedgang. Men en aften så forfærdelig som et fortvilet menneskes sidste aften.

Himlen står i brand, og fjorden er et væltende hav af blod. Broen, dens rækværk, menneskenes huser, ens egen skikkelse gløder i denne ild, er som bestænket af dette blod.

Som for en febersygs oine bølger og bugter sig naturens linjer. Alt fast loser sig op, og alt flydende stivner, luften blir seig og tyk, jorden hæver sig og sænker sig under

fødderne. Naturens puls banker i den samme dødsangstens feber, vånder sig i det samme livsangstens mareridt . . .

Da lyder et skrig.

Et skrig, som presser sig frem fra et sind i livets yderste vånde, et sind på randen af dødens gru.

Men hør — skriget gjalder igjen i denne helvedesrøde aften! . . .

Åsernes linjer, havets bolger, himlens skyer — alt krymper sig under den samme smerte, sidder i den samme angst . . .

Og skriget, det er ikke et elendigt menneskes dødsskrig, det er selve naturen, som skriger, det er havet, det er luften, det er jorden, som skriger, det er dagen, som udstøder sit dødsskrig, før den slukner i natten! . . .

Og pludselig forsvinder jorden, havet, himlen, en selv.

Men skriget blir tilbage.

Står der på broen, lyslevende og håndgribeligt, formet som en mandsling, der på sine smale skuldre bærer — ikke et hode, men et umådeligt gab, det svælg, hvorfra skriget vælter frem, tusentonet, ufatteligt i sin vælde — angstens skrig, som fylder naturen.

— Det er nat — stjernenat.

På den lille jord vokser de store træer, og over de store træers kupler løfter sig himmelkuplens uendelighed, dryssende fuld af lysende verdner!

Og øiet borer sig ind i hvælvet, og hvælvet viger og viger, og nye verdner sprudler frem fra dets dyb, og andre verdner skjuler sig der bag.

Under dette uendelige mørke, hvori lysenes uendelighed aldrig strækker til, under denne sindsforvirrende utallighed af tindrende sole og planeter står den gamle lind og breder sin mægtige kuppelkrone over et menneskes bolig, over et menneskes lille gustne lampe, hvis skjær dør bort i nærmeste havegang. Og denne lille lampe i det store hus under det vældige træ, som står der og bruser under stjernehimlen — den er selv uendelig større end det speilbillede, den kaster ind i menneskeøiet, som måler og måler *μικρος* og *μακρος*, endelighedernes uendelighed, og som aldrig når nogen anden grænse end den død, som grænser liv fra en ny form af liv, livets uendelighed fra evigheds uendelighed.

Om disse billeder kan Munchs øvrige billeder grupperes. De handler om de samme ting: sygdommen, driften og natten. Angstskriget lurder bag dem alle.

Bag alle livets vekslende følelser og fornemmelser ligger som grundfølelsen, der gir glæder og sorger sit mål — angsten. Den syges tanker munder ud i dødsangsten, i driftens dyb lurder tilintetgørelsesangsten, bag nattens mørke, bag stjernenattens lys-net skjuler sig evighedsangsten. Angsten er i den blanke soldag, hvis ubevægelige mid-



MUNCH

Kys, radering (1896).

dagsro kan ligne et sminket ligs, angsten er i månenattens klarhed og i nattestormens fosforskjær. Angsten er i rusen, og den er i de hede kys, angsten er i mandens dragning mod det mysterium, som er sammensat af jomfru, skjøge, nonne, og hvis navn er kvinde. Og i kvindens fødselsveer, mens dødens smerter flyder sammen med livets



MUNCH

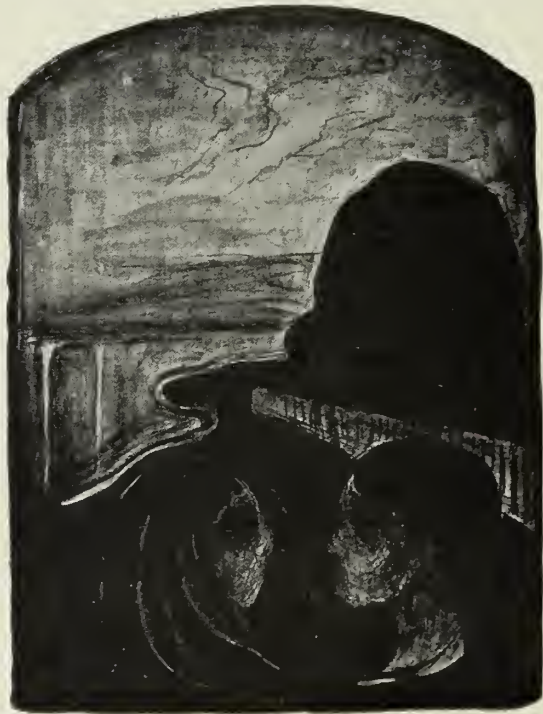
Madonna, lithografi.

høieste fryd, omstrålet af offerets glorie, der er angsten alle følelsers hersker. I angstens grelle skjær får selve det daglige liv et andet udseende. Alt blir ironi, blir karikatur, blir blændværk som i den febersyges syner. Menneskene i deres kamp om guld, om skjøgens leie, om kjærlighedens hazardgevinst blir grumme, blir latterlige, blir dår-

agtige såsnart livsangsten viger fra deres lyst eller dødsangsten fra deres samvittighed eller evighedsangsten fra deres tanke.

Jeg har forsøgt med disse ord at tangere hovedpunkterne i Munchs produktion og antyde den filosofi, som ligger til grund for hans kunstnerværk.

Munchs kunstnerliv er — synes jeg — som en seilende kredsen over den ene og samme dybde, som hans slørede øie aldrig har kunnet gjennetrænge, men hvis gru han altid har følt isne gjennom sin sjæl. Og dybden er driftens svælg, som ender i dødens endnu dybere svælg. Over dette svælg hvælver sig evighedernes himmel, og omkring det grupperer sig livet som løvrige skjønne skrænter eller som hæslelige golde styrtninger. Livsførelsen er selve svimmelheden over dette svælg, den søde salige svimmelhed og den lamme rædsels svimmelhed.



NORSKE MALERE
OG BILLEDHUGGERE



GUSTAV VIGELAND

ABELMONUMENTET, 1902.

JENS THIS

NORSKE MALERE
OG BILLEDHUGGERE

III

BILLEDHUGGERNE

UDGIVET AF BERGENS KUNSTFORENING



BERGEN

JOHN GRIEGS FORLAG

1905

JOHN GRIEGS BOGTRYKKERI.

John Grieg

bogens offervillige og storttænkende forlægger til minde.

Forfatteren.



GUSTAV VIGELAND

LAGMAND LINDBOES ASKEURNE, 1903.
Nordenfj. Kunstindustrimuseum, Trondhjem.

Den norske billedhuggerkunsts historie i det 19de århundrede er ikke nogen svært begivenhedsrig og glimrende saga. Den er en historie uden store holgeslag og brydninger, men den handler om en uafbrudt stille kamp, hvori nederlagene er mange og seirene få. Den handler om, hvorledes nogle enkelte, isoleret stående mænd kjæmped for også under den lave norske vinterhimmel at vinde hjemstavnsret for en kunstart, som fødtes i fjærne, solrige lande, og som mere end nogen anden art af kunst kræver sol, rigdom, harmoni — et overskud af livsglæde og sanseligt velvære.

Men armød, vinter og pietisme er seige modstandere.

Det står desværre heller ikke til at nægte, at blandt disse plastikens forkjæmpere i Norge er der få, som eied det rige talent, der beseirer al modstand og sent eller tidlig vinder frem til varigt ry. Flid og samvittighedsfuldhed, troskab mod sit kald,

lærvillig kjærlighed til høie forbilleder og resignationens tapperhed i en hård livskamp — det er de dyder, som de fleste norske billedhuggere besad. Nogle enkelte eied også en begavelse, som, om den ikke tidlig var blit kuet i hårde kår, måtte ha kunnet frembringe en anseligere og rigere produktion end den, de har efterladt. Ja, der findes i denne lille skare et enkelt talent af det pureste stof og forædlet i kultur; men det hjemlige kulturklima var hans sarte og sjælfulde begavelse for barskt, og dette talent nådde aldrig den ranke vækst og fulde frødhed (MIDDELTHUN).

En anden iblandt dem er et raskt og uforfærdet talent, som modig har bundet an med de største opgaver og i smidig tilslutning til samtidig fransk skulptur frembragt en række værker, der har ført mesterens ry langt ud over fædrelandets grænser. Men hans kunstnerpersonlighed hører ikke til dem, som foler sig stavnsbundne, og utålmodig over alle de gjenvordigheder, en norsk billedhugger har at overvinde, har han valgt sig et andet fædreland (SINDING).

Den eneste iblandt dem, som har frembragt en kunst, der usvækket afspeiler en dybt og heftigt udpræget personlighed, står endnu ung i sin fulde udvikling. Men hans arbeider er talrige og vægtige nok til at gi et indtryk af den dybe livsmening, som hans kunst er udtryk for (VIGELAND).

I den ovrigte skare moder vi kun få, hvis talent har nådd en hoide eller udfoldet en egenart, som fortjener navn af ualmindelig. De fleste af dem har tat mærke af de altfor hårde vilkår, de har arbeidet under, og deres kunstnerævne er tidlig eller sent forkroblet i sin vækst. Thi ikke alene blev for de fleste den naturlige trang til medgang og opmuntring altfor sjelden tilfredsstillet, men ikke engang den indbyrdes samfølelse kunstnerne imellem, som fra tid til anden har bundet slægtled af vore malere sammen og styrket deres evne i modgangen, sporer man i denne spredte og isoleret kjæmpende lille billedhugger-flok.

Og den kamp, de kjæmped, har for næsten hver enestes vedkommende ikke alene været en nedslående kamp for kunsten, men ved siden deraf altfor ofte også en bitter kamp for brødet. Der er vel neppe nogen iblandt dem, som ikke til tider i sit liv har kjendt savnet af det aller nødvendigste.

Men så er det netop også den stilfærdige tapperhed og troskab mod et engang fulgt kald, som gir denne kamp dens betydning og kaster et skjær af storhed selv over de ringere i denne lille skare, som dristed sig ind på en billedhuggers baue i et samfund, der havde så få ferudsætninger for at forstå og fole behovet af deres kunst. Og i dette skjær må nødvendigvis nu deres landsmænd se deres liv og virke.

Som dekorativ kunst i arkitekturens og kunsthåndværkets tjeneste er plastiken gammel i Norge. Allerede de rige snitværk på vore romanske trækirker i forskjellige egne af landet vidner tydelig om udviklet plastisk evne hos folket. Og mellem det meget fremmede arbejde, som smykker *Trondhjems domkirke*, finder man også en anselig mængde billedværker, fornemmelig da en række portrættaglige hoder og masker, om hvilke det tør formodes, at de er indfødte arbejderes værk.

Men med den politiske selvstændigheds undergang blev også på dette område den nationale tradition brudt, og kunslivet som kulturlivet i det hele sat synker i de følgende århundreder tilbage under kummerlige vilkår. Den gamle evne og forkjærlighed for kunstfuld træskjæring vedblir dog at forplante sig blandt bonderne i flere lands egne og når særlig i det 17de og 18de århundrede en anselig hoide.

Det kan bare tilskrives den forsømte stilling, som Norge indtog i foreningen med Danmark, når der ikke af de rige og almindelig forekommende anlæg for træskjæring hos den norske bondebefolk-



HANS MICHELSEN,
efter et akvarellportræt, sign. *Bernt Aas*
i Videnskabselskabet i Trondhjem.

ning udvikled sig en virkelig norsk billedhuggerkunst af høiere rang. Og det er vistnok med fuld føie, at en dansk kunstforfatter i begyndelsen af det 19de årh. udtaler: »Det er overalt at beklage, at naglet alle de store Anlæg, den norske Nation og især dens Bønder har til Snitværk og Billedhuggeri, som deres Drikkekander, Jægerhorn, Snusdaaser, Primstave noksom bevidner, ei bedre og hensigtsmæssigere ledes og benyttet«. ¹⁾

¹⁾ WEINWICH'S *Kunsthistorie* Kbh. 1811, citeret efter prof. dr. L. DIETRICHSON'S forelæsninger over norsk kunst. — Helt blottet for plastisk i de herskende europæiske stilarter var vi dog ikke. Vort gamle kirkeinventar og andet håndværk fra 17de og 18de årh., forfærdiget i byerne, viser en tradition og en vækst i det kunstfærdige håndværk, som kunstneren kunde bygge på. Ganske vist stod det hjemlige arbejde betydelig tilbage for fremmede mesteres indførte værk (f. ex. de pragtfulde baroktavler af ABEL SCHRØDER d. y. fra Næstved, som findes i en række sondenfjeldske kirker), men også de gamle »Kristiania-billedhuggere« og de gode gamle sølvmede i Bergen, Trondhjem og Kristiania må regnes med, naar talen er om spirene til en hjemlig plastik. Smlgn. herom de værdifulde små specialundersøgelser af amanuensis HARRY FETT: *Billedhuggere i Kristiania omkr. år 1700*. Kr. a 1903 og *Fra den brogede barok* 1. (i Fortidsselskabets årsskrift for 1901). Se også JON. BOGH *Bergens Guldsmedlængs ældste Dokumenter*. Bergens Museums Aarbog 1893., KOREN og THUIS: *Hist. Udstill. i Trondhjem 1897* og KOREN: *Hist. Udstill. på Bygdo 1900*.



HANS MICHELSEN

APOSTELEN JACOB, gips, 1840.
Trondhjems Domkirke.

Den eneste af de norske bondetræskjærere, som nådde frem til at bli en virkelig uddannet kunstner, og en kunstner af betydelig rang, er maleren og billedskjæreren MAGNUS BERG. Hans teknisk fuldendte elfenbensarbejder hører til baroktidens aller bedste. Men også denne kraft blev berøvet landet, og hele hans virksomhed stod i den danske konges tjeneste, ligesom han også levede og døde i Kjøbenhavn († 1739).

Bondefødt som Magnus Berg var også HANS MICHELSEN, den første norske billedhugger efter adskillelsen fra Danmark og i lang tid den eneste.

APOSTLERNE.

Michelsen er født i august 1789 på gården Hægstad på Leinstranden i Trøndelagen, hvor han leved først som bonde og siden som hvervet skilober-soldat, for han, alt 26 år gammel, blev tilskyndet til at drage til Stockholm for med sine usædvanlige anlæg for træskjæring at søge en billedhuggers uddannelse.¹⁾

Sikkerlig har der til Michelsens evner været knyttet de største forhåbninger, ja man har kanske drømt om i ham engang at få se en kunstner, hvis ry kunde sprede glans over det kulturfattige moderland, noget i retning af, hvad SERGEL havde været for Sverige og THORVALDSEN for Danmark. Herom vidner den statsunderstøttelse, som Michelsen opnådde alt under sine læreår i Stockholm, og som han fik beholde år-rækker igjennem, mens han søgte videre uddannelse i THORVALDSENS værksted i Rom.²⁾ Men da Michelsen efter et halvt snes læreår i udlandet vendte hjem, fik han hårdt at føle, i hvor høi grad det var folkets forfængelighed og ikke dets kunsttrang, som han havde at takke for den understøttelse, der gjennem disse år var blit ham tildel.³⁾ Thi økonomisk armød forened sig dengang med de trange åndskår om at gjøre en billedhugger helt overflødig i vort land. Håbet om at finde arbeide ved udsmykningen af Kristiania slot, som netop da var under opførelse, havde lokket Michelsen hjem fra Rom. Men selve byggevirksomheden måtte indstilles i 7 år af mangel på penge, så nogen plastisk udsmykning kunde der endnu mindre bli tale om. Man søgte at anbringe den arbejdsløse billedhugger som lærer ved tegneskolen i Kristiania, der nylig var blit oprettet. Men også her var han overflødig. Han fandt i det hele ingen udvei.

Da søgte han i 1828 tilbage til Stockholm, hvor han havde tilbragt nogle lykkelige læreår og ialfald for havde havt formående velyndere. Men hans gamle beskytter statsminister PEDER ANKER var dod, og han selv var glemt af alle. For at få brød for dagen måtte han arbeide som marmorhugger hos svenske billedhuggere. I fristunder blev hans egne arbeider til.

Men først efter flere ar, i 1833 samler han sig til sit livs store kjæmpetag. Han havde i Rom set THORVALDSENS apostelfigurer bli til, og de har sikkert gjort et dybt indtryk på ham. Men helt tilfredsstillet ham har de vel ikke, siden han selv folte sig kaldet til at løse den samme opgave.

Når Michelsen gav sig ikast med at udføre de 12 apostler i legemstor målestok, var det med en bestemt dekorativ anvendelse i tanke, og som en tegning viser, som findes på Kristiania slot, var det Trondhjems domkirkes hoikor, han vilde pryde med

¹⁾ *Paul Botten Hansens* biografi i *Illustr. Nyhedsblad* 1859, No. 27.

²⁾ I 6 ar var Michelsen under Thorvaldsens egen veiledning og han fik det vidnesbyrd af mesteren, at han havde særdeles meget Talent og viste en rosværdig Flid og Iver for Kunsten, som fortjente at blive opmuntret og paaskjønnet.

³⁾ Da stipendierne ophørte i 1825, havde Michelsen fåt over 10,000 kr. af statkassen.

de tolv apostler grupperet om Thorvaldsens Kristus. Det er en ikke liden værd, Michelsen tillægger sine apostelfigurer, når han på denne tegning har tillempet høikorets arkitektur til fordel for sine figurers opstilling, og det er en god gradmåler for tidens mangel på historisk sans, det

Approberes

Carl Johan

hvormed kongen har forsynet dette udkast. Thi i virkeligheden er Michelsens apostelfigurer, som Carl Johan i 1840 foræred i gibsafstøbninger til kirken, men som heldigvis ikke fik blivende plads i høikoret, såre lidet skikket til at pryde en middelalderlig kathedral. De er helt igjennem præget af tidens antikiserende og abstrakt idealiserende åndsretning, og der er intetsomhelst forsøg gjort på 'at tillæmpe figurernes stil efter den arkitektur, som skulde omgi dem. De er en række normalskikkelser, der nærmest kan karakteriseres som draperifigurer, hvor kunstneren ved overflodig rige foldekast i deres antike klædebon har opnådd en vis pompos og værdig virkning. Men ikke en eneste af dem er dybere præget af nogen personlig stemning eller udtrykker nogen virkelig individualitet.¹⁾

Selv efter at ha udført de anselige apostelfigurer, som ialfald havde vundet almindeligt bifald både i Stockholm og i hans fædreland, og som endog havde gjort ham til medlem af det svenske kunstakademi og til »kongelig Hof- og Statsbilledhuger«, lykkedes det ikke Michelsen i længden at slå sig igjennem i Stockholm. Efter i flere år at ha fristet de kummerligste kår, så han i 1841 ingen anden udvei end at opgi ethvert forsøg på at ernære sig ved sin kunst og vende hjem til sin fødebygd for atter at ta fat på markarbeide og træskjæring.

Vistnok blev Michelsen nogle år derefter kaldt tilbage til kunsten igjen. Efter et indtrængende opråb fra WELHAVEN²⁾ blev subskriptioner sat igang til en bestilling hos ham — i Trondhjem til *Thomas Angel-busten* i Videnskabselskabets sal (1845), i Kristiania til *Holbergbusten* i universitetsbibliotheket. Og i 1850 blev det ham desuden overdraget at udføre 4 *gammelnorske kongestatuer* for Oscarshal. Men disse sidste arbeider viser desværre kun altfor tydelig, at der da bare var usle rester igjen af et talent, hvorom THORVALDSEN 30 år tidligere havde fældet en meget gunstig dom. I 1859 sorged man endelig for at lette den 70-årige kunstner for de værste nærings-sorger ved at foreslå for ham en liden statspension. Men endnu forend bevilgningen var endelig git, døde Hans Michelsen, 20. juni 1859. —

¹⁾ Skisser i brændt ler til en *Kristus* og til flere af *apostelfigurene* findes i Kunstmuseet i Kristiania, en enkel apostel i Videnskabselskabet i Trondhjem, og 2 i Nationalmuseum i Stockholm. En statuette i brændt ler af *Tordenskjold* er i privateie i Trondhjem, *tegninger og udkast* af Michelsen i Kunstmuseet og i Nordenfj. Kunstindustrimuseum.

²⁾ I *Den Constitutionelle* for 1843.

CHRISTIAN BORCH.

— Først i 1850, da kong OSCAR I lod bygge og udsmykke sit lille sommerslot *Oscarshol*, og da der for første gang stilledes norske kunstnere en større officiel opgave, møder vi en ny billedhugger, CHRISTIAN BORCH. Ham blev det overdraget at udføre et par *relieffer med motiv fra Fridljofs saga* og en række *dekorative hoder*, som skulde fremstille personligheder fra Norges middelalder.

CHRISTIAN BORCH blev født i Drammen 1817. Som snekker og træskjærer havde han først arbejdet på et værksted i Kristiania og siden søgt videre uddannelse ved kunstakademiet i Kjøbenhavn. Senere vandrede han som farende svend på sin fod gennem storstedelen af Europa og arbejdede i årevis på værksteder i de store hovedstæder. Da han i 1845 kom tilbage til Kjøbenhavn, besluttede han sig til at bli billedhugger og gik ind på BISSENS atelier.¹⁾



CHRISTIAN BORCH.

Var MICHELSSENS kunst en afglans af THORVALDSENS klassicisme, er BORCHS en repræsentant for den nationale romantik, som i de følgende år farved åndslivet med en ny idealisme. Den bedste egenskab ved Borchs kunst er netop den renhjærtede og troskyldige begeistring, hvormed han greb tidens patriotiske og religiøse idealer. Altfor ofte er i hans arbejder følelsens oprindelige varme og energi gået tabt under udformningen. Der er en fersk og glat almindelighed over alt, hvad han har gjort. Og hans kunst lider af en tilbøjelighed til at udtrykke sig i symboler, der som oftest hverken er klare eller dybe. Med forkjærlighed søger han at meddele sin grundtvigiansk påvirkede livsbetragtning i arbejder med bibelske og fædrelandshistoriske emner. De bibelske er lykkedes ham bedst. Der er virkelig en rørende hengivelse over en figur som *Jephtas datter*, der bestiger hålet — for ham et sindbillede på det religiøse håb — og der er en lys tro udbredt over den unge *Davids* ansigt, der han løfter Goliaths banesten i sin hånd. Men hverken i disse arbejder eller i hans *Sulamith*, der som kjærlighedens personifikation slutter sig til de to andre figurer, kan den opbyggelige tanke erstatte, hvad der mangler af personlig og energifuld form.

En noget særegen stilling i Borchs produktion, som er ganske omfangsrig, indtar et par *genrefigurer* — en liden pige, som skræmmes af en orm, og en anden, som kigger efter kyllingen i et hønseæg — arbejder som i den tid, de fremkom, i femti-årenes slutning, synes at ha virket slående ved motivernes »realisme«. Man var jo

¹⁾ Biografi og forskjellige afbildninger i P. BOTTEN HANSENS *Illustr. Nyhedsblad* for 1858.

dengang helt uvant med, at billedhuggerkunsten — bortset fra portrættet — beskæftigede sig med andre emner end dem, der hørte hjemme i mythologien, bibelen eller historien. Endelig får vel nævnes, at Borch udførte — yderst hjælpeløst! — den første mindestatue, som reistes i vort land: præsident *Christies* på Torvalmenningen i Bergen. Borch gjorde desuden udkast såvel til et ryttermonument af *Karl Johan* som til en statue af *Kristian IV.*

Borch bodde oftere og i længere tid i Rom. En rå voldshandling mod en del af hans arbejder, som blev øvet af en af hans stenhuggerelver ved straffeanstalten i Kristiania, gjorde et så voldsomt indtryk på Borchs sensible natur, at han såret og skuffet opgav sin produktion og siden væsentlig hengav sig til mekaniske eksperimenter og små opfindelser. Den venlige og afholdte gamle mand fik i sine sidste leveår en statspension og døde i 1896. —

— Borchs livsvilkår og kunstnerbane står næsten i et skjær af lykke og medgang, sammenlignet med det liv, som to samtidige billedhuggere HANS HANSEN (1821—1858) og HANS BUDAL (1830—1879) fristed.

Efter studieår i Kjøbenhavn og et længere ophold i Rom tilbragte HANSEN sine sidste leveår i Kristiania, hvor han så godt som ingen beskæftigelse kunde finde, trak sig tilbage i skyhed og armod og døde, efter hvad man sagde, af sult, 37 år gammel. (*En gut, som rider kjæphest* (marmor) samt en siddende *Homer* (gibs) i Kunstmuseet).

BUDAL var ligesom de fleste andre norske billedhuggere af bondeslægt, fra Budalen, og oprindelig træskjærer. Fra JERICHAUS atelier i Kjøbenhavn kom han i 1861 til Rom, hvor han opholdt sig i 10 år. Men disse 10 år var en stadig kamp med den yderste fattigdom, som hindred enhver harmonisk udvikling af hans talent, der oprindelig kanske ikke var så ganske ringe. En kunstner, som for at underholde livet måtte arbejde året igjennem som marmorhugger i fremmede atelierer eller endogså som stenhugger og stenpukker — hvad han i al hemmelighed faktisk gjorde i italienske landsbyer — kan man jo ikke vente sig store bedrifter af. Han udstilled på den skandinaviske udstilling i Stoekholm 1866 en *Kristus på korset* og to *genrefigurer*, som i sin simpelhed skal ha talt godt om hans kunstnerevne, og i Kunstmuseet er der en buste af ham af *Carl IV.* De sidste 8 år leved han hjemme, glemt og fattig, indtil døden 1879 gjorde slut på hans forfeilede liv.

Heller ikke de to følgende kunstnere, GLOSIMØDT og FLADAGER, der som bondegutter og træskjærere passende kan stilles sammen, har nogensinde nådd over på livets lysside. I et rigere land vilde de kanske fundet sin rette plads i kunsthåndværket som dygtige ornamentskjærere. Men i Norge var der dengang endnu mindre plads for et kunstnerisk håndværk end for portrætbuster i marmor. Derfor gled de

begge uvilkårlig ind på kunstnerbanen, hvor de neppe har følt sig helt hjemme, og som i ethvert fald ikke har bragt nogen af dem laurbær eller guld.

Seljordingen GLOSIMODT er født 1821, og han var 30 år, førend han fra træskjæreri-eriet lod sig lokke til billedhuggeriet, som han dog senere lidt efter lidt opgav for den færdighed, han havde erhvervet sig i at skjære smukt i elfenben og buxbom. Han er elev af Kjøbenhavn-erakademiet og har boet sin meste tid i Kjøbenhavn. *Tidemand's* og *Gude's buster* i Kunstmuseet er af Glosimodt. En miniaturbuste i elfenben af *professor Hansteen* findes også i museet.

Et mere udviklingsdygtigt talent var vel valdrisen FLADAGER (1831—1871), som var 10 år yngre. Heller ikke han vilde slå sig til ro med en træskjærers ry, men søgte til Kjøbenhavn for at bli billedhugger. Fem studieår ved akademiet her hilled for bestandig hans kunst i den THORVALDSENSKE akademistil. I 1858 kom han til Rom, hvor han døde 1871, bare 40 år gammel, men i grunden færdig med livet, som alene havde budt ham kummerlige kår og knap medgang. Foruden buster (*P. A. Munch*, statsråd *J. N. Vogt*) kan nævnes af hans arbejder *Dåbsenglen* i Vor Frelser's kirke og den stærkt Thorvaldsensk påvirkede, men ganske vakre *David* i Kunstmuseet. *Theseus*, som *finder sin fars sværd*, et arbejde, som længe beskjæftigede ham, er magazinert sammesteds.

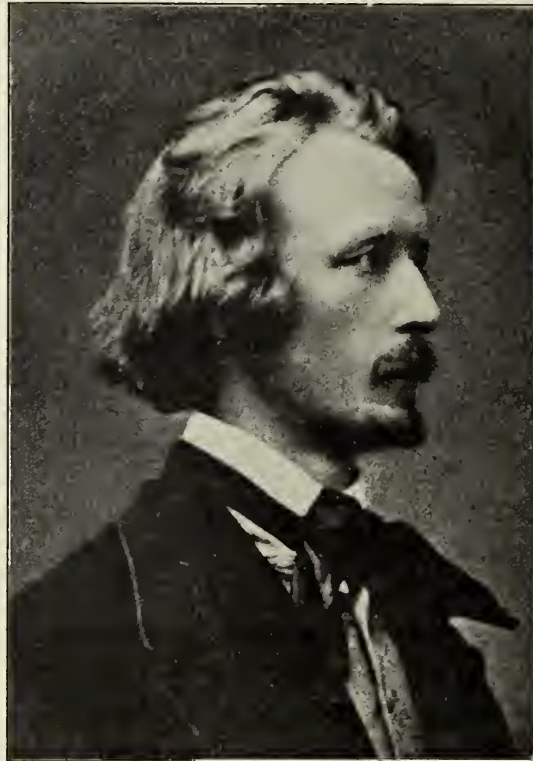
— Mens ingen af disse kunstnere rager op over middelmålet, og mens den interesse, man formår at føle for deres produktion, er i nær slægt med den sympathi, som deres hårde livsskjæbne må vække, møder vi endelig i MIDDELTHUN en billedhugger, som har talent, og det et talent af den ædlest race, et talent som var forenet både med sjælsadel og intelligens. Middelthuns kunst fik af mange grunde sin trange begrænsning, men hans produktion tæller arbejder, som horer til det ypperste, norsk kunstner-evne har frembragt, og endog målt med europæisk målestok hæveder hans arbejder sig i stilfærdig fornemhed.

JULIUS MIDDELTHUN var son af en stempelskjærer ved Kongsberg mynt og blev født 3. juli 1820. Tidlig forældrelos havde han en lidet lykkelig barndom, blev forsømt eller kuert. Der fulgte fattige og strævsomme ungdomsår, delt mellem arbeidet i et guldsmedværksted og strævet for at tilegne sig kundskaber, som han med sin mangelfulde opdragelse bittert savned. Endelig fik han ved et rent tilfælde de beskedne midler, som tillod ham at opgi sit håndværk og følge sin lyst til at bli kunstner.

Middelthuns studieophold i Kjøbenhavn under BISSENS ledelse vared i mere end ti år, og det er da rimeligt nok, at hans kunstnerpersonlighed bærer præg af at være udformet på dansk grund. Her under BISSENS vejledning og med den THORVALDSENSKE idealisme for øie blev han den, han blev. En kunstner, i hvis stræben den redeligste virkelighedsagttagelse forbinder sig med en fornem og afklaret skjønlhedsfølelse, som fremfor alt dyrker og ærer den fuldkomne og gjennemarbejdede form.

Uagtet Middelthun sikkerlig har nyttet sin studietid i Kjobenhavn med al den samvittighedsfuldhed, som var ham egen, vared det dog 6 år, forend han dristed sig til at sende et arbeide hjem, en statuette af *Tordenskjold*. Denne tilbageholdenhed var hos Middelthun ikke noget, som svandt med årene. Han blev tvertimod mere og mere påholden med at mynte sit talent ud i færdig produktion, og hans selvkritik blev stadig mere sygelig stærk, indtil den tilslut steg til en slags panisk skræk for at gi et arbeide fra sig som færdigt.

Længe havde det at få se Rom og antiken været målet for Middelthuns ønsker, da den svenske billedhugger MOLIN i 1851 opfordred ham til at reise med did som hans medarbeider på flere store bestillinger. Endskjønt det jo ikke var de bedste vilkår for en kunstner, som netop skulde til at udfolde sit talent i selvstændig produktion, modtog han tilbudet. I 8 år kunde Middelthun ikke losrive sig fra denne by, hvor



JULIUS MIDDELTHUN.

kast og skisser i ler. En umættelig receptivitet og en overdreven ringhedsfølelse overfor store forbilleder synes hele tiden at ha hæmmet hans frembringelsesevne.

Det var først, efterat Middelthun var vendt hjem til Norge, at hans produktion begyndte at flyde noget rigeligere, om den end aldrig kom til at skyde synderlig fart. Hans gjennemreflekterte formfølelse fandt sig aldrig tilfredsstillet overfor egne frembringelser, og det var som om den dybe ærbødighed, han næred for sin kunst, havde sammensvoret sig med hans naturs ængstelighed om altid at holde hans hånd tilbage, når han skulde lægge modelerpinden ned og se sit færdige værk i oinene. Derfor

han folte sig mest hjemme, og tiltrods for at hjælpearbeidet i Molins atelier la beslag på hans meste tid, blev dog de 8 romerår en ny studietid for Middelthun. Her tilegned han sig en dyb og inderlig forståelse af antikens ånd og formsprog. I det hele tat har vistnok disse år været de mest betydningsfulde for hans kunstnerpersonlighedsudvikling, endda der fra denne tid ikke findes andre arbeider af ham end *Dåbsenglen* i Trefoldighedskirken og en del ud-

PORTRÆTBUSTER.

måtte næsten ethvert arbejde vristes ham ud af hænderne. Elskværdig og overbærende i sin dom over andre, kjendte hans selvkritik tilslut ingen grænser, og da så i hans senere år legemlig svaghed forened sig med denne syge selvundervurdering, som længe havde tæret på hans fantasikraft, blev hans produktionsevne næsten helt lammet. Den 5. mai 1886 døde Middelthun i Kristiania, 66 år gammel. Som de ældre norske billedhuggere havde han levet under nokså trange kår, ugift og mest ensom. Og hverken i hans levedage eller efter hans død nådde hans talent frem til den almindelige påskjønnelse, som det efter sin rang fortjener.

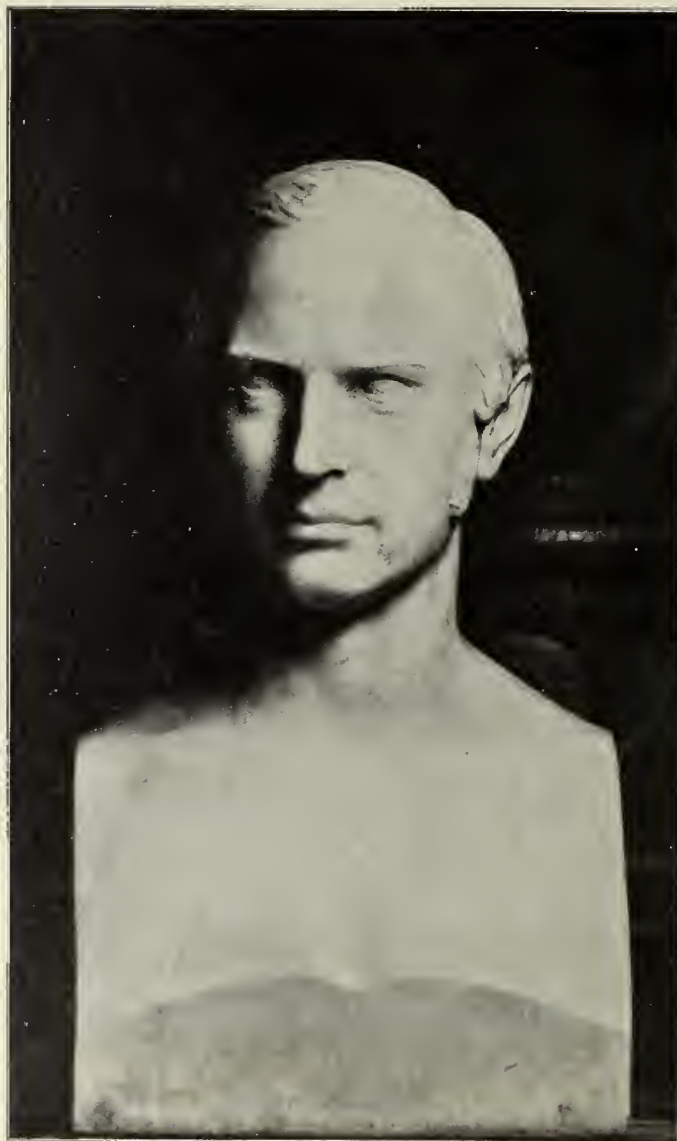
Det er en let overskuelig række af værker, som Middelthun har efterladt — hvor mange mon har han ikke selv tilintetgjort? — og det samlede indtryk de gir, er det, at Middelthun fremfor nogen er portrætisten i ældre norsk skulptur.

Vistnok tyder enkelte arbeider — mest skisser — på, at hans evne også kunde ha udformet sig i andre, mere frit skabende kunstformer. Men dels var portrættet den eneste art af plastik, som der her hjemme — nu og da — foltes et virkeligt behov for, dels var også ganske sikkert Middelthuns begavelse stærkest i denne retning. Af kombinerende fantasi havde han meget mindre end af psykologisk sans og indtrængende formfølelse — en portrætkunstners bedste egenskaber. Alligevel var det ikke først og fremst sansen for det udvendig karakteristiske, som gjorde ham til en så fremragende portrætist. Det er vel værd at lægge mærke til, at hans portrætter så godt som alle fremstiller mænd, som ved ånd eller karakter rager op over det almindelige, mænd som på en eller anden måde har vakt hans beundring. For det almindelige bestillingsportræt folte han ingen interesse. »At ta en mand paa kornet« var for ham en kunst, som ingen tiltrækning havde. Alle hans portrætter er frugten af en *lyrisk* følelse. At få en *ånd* til at skinne gjennem ansigtets træk, det var for ham opgaven. Men så havde han også en egen evne til at gribe lige ind i personlighedens kjærne for derpå under et langvarigt arbejde at fordybe sig i formen med en stillfærdig inderlighed, som har noget af en kvindes ømhed.

Ganske gjennemstrømmet af denne lyriske følelse er Middelthuns broncebuste af *Halfdan Kierulf* på den lille vakre plads i Kristiania, som bærer komponistens navn. I hodets tankefulde holdning, i det drømmende, slørede blik, i det bævrende drag om den nervøse mund, i hele den sarte og følsomme måde, hvorpå disse sygelig forfinede træk er gjengit, føler man, hvor Middelthun kjendte sig sjælsbeslægtet med den norske romantiks milde og blide tonedigter.

Længe før Kierulf-busten, som er påbegyndt kort efter Kierulfs død, i 1868, havde Middelthun (1859—1861) udført de to marmorbuster af *Wergeland* og *Welhaven*, som findes i Studentersamfundet.

JULIUS MIDDELTHUN.



JULIUS MIDDELTHUN

WELHAVEN, marmor, 1860.
Studentersamfundet, Kristiania.

For en kunstner, der gik til arbeidet med en så subjektiv følelse overfor den personlighed, han skulde afbilde, som Middelthun gjorde det, var det to vidt forskellige opgaver, der her var stillet ham, og det var jo at vente, at han ikke klarte dem begge lige godt. En vigtig omstændighed var det, at Wergeland var død, og at Middelthun aldrig havde set ham, mens Welhaven var hans nære ven alt fra romertiden af. Men mindst lige så vigtig var, på den ene side artsforskjellen i sind og begavelse

mellem Wergeland og Middelthun, og på den anden side det dybe åndsslægtskab, som bandt Middelthun til visse sider af Welhavens personlighed og digtning. Wergelands overfrodig skabende fantasi og heftig blussende lyrik kunde vel vække beundring, men aldrig dybere samfølelse i Middelthuns tendre sind. Derimod har han sikkerlig følt sig inderlig berørt af Welhavens senere produktion, af hans gennemreflekterte, vemodig stille og formklare lyrik, ligesom han vistnok også var imponeret af den overlegne intelligens og den myndige sikkerhed, som præged Welhavens personlighed. Når så hertil kommer det fortrin, som Welhaven måtte ha for ham i sit forusksjønne hode med det stærke blik, som tindrer af ånd og vid, så er det let begribeligt, at det var Welhavens buste, som lykkedes bedst for ham.

I *Wergeland*-busten har Middelthun søgt at gribe det extatisk begeistrede, det freidigt løftede i Wergelands væsen. Men selv dette er kun halvt lykkedes for ham, og busten savner ganske den magt og vælde, som man gjerne vilde møde hos »Menneskets« digter.

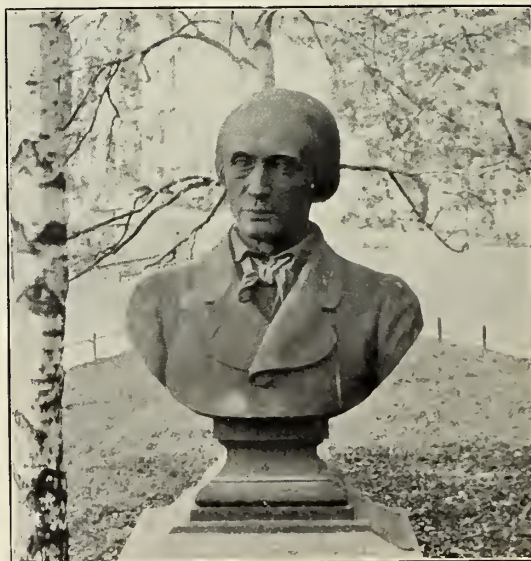
I *Welhavens* buste har Middelthun derimod nådd ind til personlighedens kjerne. Det er en afklaret ånd, den gir; men i trækkene skjælver endnu mærker efter de brydninger, som engang har stridt i dette sind. Holdningen er sikker, streng; blikket fast, bindende; panden klar og herskende. Den speilblanke forstandens ro, som Welhaven hele sit liv attræed, den hviler nu over disse træk. Kun om de yppige og bredtskårne læber røber sig endnu en dirren fra et heftigt sind, spor efter ilter kamplyst, spor efter viddets gift. Men ud fra hans væsens grund lyser blikket, mandigt og stille, stolt og blidt, som hos en, der på vemodets dybder skimter livets dyrebare mening. Der er en forunderlig magt i dette blik fra bustens pupilløse øine, en skinrende klarhed over denne pande, en kuert lidenskab i disse læber, som tilsammen levendegjør en ånd og et hjerte, et sind og en skjæbne. Mere end i noget andet værk af Middelthun er her den fordring, som Welhaven stilled til kunsten, skeet fyldest: stoffet er gennemlyst af ånd.

Den sidste store opgave, som blev Middelthun stillet, var at udføre et monument for professor *A. M. Schweigaard* foran universitetsbygningen, og i 1883 blev endelig dette monument afsløret. Heller ikke Schweigaard havde Middelthun nogensinde set for sine øine — i sit tilbagetrukne liv var der så få, han mødte — men opgaven var ham sikkert ikke uvelkommen. Schweigaards nære venskab og — man tør vel si — åndelige slægtskab med Welhaven, hans klare og humane ånd, hans personligheds ligevægt og hans vakre ydre har utvilsomt i Middelthuns øine gjort den opgave både tiltrækkende og ærefuld at udføre en statue af ham, som Welhaven havde kaldt »Norges bedste søn«. Alligevel kjæmped Middelthun med denne opgave i mange år. Indtil det latterlige

vedblev han 13 år igjennem at bygge op, rive ned, pudse og file på sit værk, og kun ved det stærkeste pres kunde han omsider bevæges til at slippe statuen fra sig.

I grunden var kanske Middelthuns evne af en altfor intim natur til at egne sig for monumentet, busten var for ham en langt mere naturlig form for portrættet end den monumentale statue. Dertil har vistnok den moderne dragt generet ham. Det er tydeligt at mærke endogså på den færdige statue, at kunstneren ikke har kunnet bekvemme sig til andet end først at modelere manden nøgen. Schweigaard er fremstillet som taler, men det er ikke ganske lykkedes at gjøre talerens gebærde veltalende. Der er noget tamt og keitet ved hans håndbevægelse. Men i ethvert fald er dog statuen, om ikke helt vellykket, dog fri for den vanlige bombastiske monumenteffekt, dæmpet, vakkert tænkt. Dog — det værdifulde ved Schweigaardstatuen er selve hodet. Dette hode med det bløde og fyldige hår, »der faldt som en ravnevinge ned over hans pande« (Welhavens ord). Det åbne tillidsvækkende ansigt med de renskårne træk, det varme klare blik og det kloge halvsml.

Når Middelthun gang på gang formed *Schweigaards* hode omigjen i en række af *buster*, så beror dette vistnok ikke bare på bestillinger. Utvilsomt har Middelthun følt sig personlig tiltrukket af opgaven. De talrige Schweigaard-buster var for Middelthun en hyldest til ånds- og hjærte-egenskaber, som han personlig skattede og til dels selv besad. Blandt Middelthuns øvrige buster skal her bare nævnes den åndfulde *Wessel*-buste i Kunstmuseet og en fortræffelig buste af Eidsvoldsmanden *Aall*. —



JULIUS MIDDELTHUN

HALFDAN KIERULF, 1868.
Kierulfslunden, Kristiania.

BRYNJULF BERGSLIEN.

— En fra Middelthun ganske forskjellig kunstneratur var den 10 år yngre *Brynjulf Bergslien*. Den norske billedhugger, hvis navn er nådd til de videste kredse i hans fædreland, er afgjort Bergslien. Han var da også den mest frugtbare af disse ældre norske billedhuggere og den, som de største opgaver blev betroet til. Var Middelthun en strængt selvugtende og næsten karrig kunstneratur, som skyed og foragted den stærke ydre effekt, så var Bergslien noget nær det modsatte. I hans oprindelige anlæg var en flot og festlig bredde fremherskende, hans arbeidsevne var rask og frodig, hans form fyldig og smidig, undertiden djærv, han selv var en mand med humor og lune. Bunden i hans natur var vossingens spræke kraft og en munter virketrang. Men det kan ikke nægtes, at den



BRYNJULF BERGSLIEN.

mangeartede og tilfældige bestillingsproduktion, som hans virksomme og sorgløse natur fandt sig tilrette i, efterhånden øved en nedbrydende indflydelse på hans kunstneriske skarpsyn og drog hans senere produktion ned i den glatte almindelighed, hvor afstanden mellem godt og ondt er såre kort. Fornemmelig gjælder dette hans »færdige« arbeider. Hans skisser og udkast derimod kan endnu i senere år ha meget af inspirationens friskhed og fynd. Alligevel har Bergslien i sit talents velmagtsdage skjænket Kristiania det bedste, det mest festlige og virkningsfulde statue-monument, vi eier, og om kunstskjøn havde været mere bestemmende end al anden slags skjøn, havde vi fra hans hånd eiet et prydende og karakterfuldt monument til.

Bergslien er født på Voss i 1830. Han horte til en bondeslægt med åbenbar kunstnertrang, morbroren OLE GJELLE var en god stempelskjærer, broren KNUT blev en velkendt maler, og en brorson NILS, som også er maler, gav i sin ungdom gode lofter om talent. Brynjulf Bergslien havde på TOSTRUPS guldsmedværksted i Kristiania fåt en uddannelse som gravør og ciselør, da han kom til Kjøbenhavn for videre at uddanne sig som myntgravør hos medaljør CONRADSEN. Men her gik det ham som de andre norske billedhuggere, han gav op kunsthåndværket for at vælge kunsten. Som JERICHAUS og senere BISSENS elev blev han en flink marmorhugger. Det er Bergslien, som har omsat THORVALDSENS *Jason*, *Vulcan*, *Mars*, *Amor* og *Håbet* i marmor for Thorvaldsens museum. I Kjøbenhavn blev Bergslien i 8 år, og som de ældre norske billedhuggere skylder også han sine danske læremestere meget. Efter et senere Romerophold kom Bergslien 1865 hjem til Norge, hvor han blev boende.

Men det var først i 1868, at Bergsliens talent foldede sig ud i fuld modenhed, da hans skisse til *Carl Johans ryttermonument* gik af med prisen i en konkurrence med en norsk, en svensk og en fransk billedhugger (BORCH, MOLIN og ROGER). Monumentet, som kunstneren udførte i Kjøbenhavn i årene 1869—1875, blev under stor hoitidelighed afsløret 7. septbr. 1875. Det er marchal BERNADOTTE, kunstneren har valgt at fremstille; i den staselige napoleonske uniform kneiser han på en vælig gang, hilsende sit nye folk. I spænstig dansende skridtgang bevæger det stærke dyr sig under ham. Det er fornemmelig hesten, som er lykkedes godt. Som Karl Johan-monumentet løfter sig på en terrasse, frit og åbent for enden af den brede slotsbakke med slottets façade som baggrund, virker det i sin helhed udmærket.

To år efter fuldendelsen af dette vellykkede arbejde blev det overdraget Bergslien at udføre et andet og for folket langt betydningsfuldere monument, *Henrik Wergelands statue* i Studenterlunden (afsløret 1881). Men i en næsten forbløffende grad svigtede Bergsliens evner overfor denne opgave, og hans talents begrænsning røbede sig på den uheldigste måde. Her, hvor det gjaldt ikke bare at opnå en dekorativ ydre virkning, men at gi et karakterfuldt billede af en genial ånd og et underbart rigt gemyt, her kom hans kunst ganske tilkort. Det er umuligt i den bombastiske og teatralske Wergelandstatue at gjenfinde et glimt af den stolte og varme digtersjæl, som afslører sig i Wergelands strålende digt »*Mig selv*«. Heller ikke med det lille monument, som landets ungdom reiste på Sankthanshaugen for *Ashjørnsen* har Bergslien været heldig.

Skade derfor, at det ikke faldt i Bergsliens lod at udføre den statue, som mere end nogen anden passede for hans talent, og hvortil han havde leveret en fortræffelig skisse — monumentet for Kristianias grundlægger, *Kristian IV.* Der er myndighed og staselig holdning over denne kongelige landsfader, som med ridepikken peger på pladsen for landets fremtidige hovedstad, og der er humor i karakteristiken af hans lidt korpulente skikkelse i den maleriske dragt. Heldigvis er dette Bergsliens bedste arbejde, som en ukyndig komité fandt at burde vrage som »altfor realistisk«, mens den antog et langt ringere arbejde til udførelse, bevaret i en bronceafstøbning i Kunstmuseet.

Af dekorative arbejder har Bergslien udført flere (Fritzøhus), og i årenes løb har han på bestilling gjort en mængde buster, hvoraf sanginstruktør *Behrens'* og *Svend Foyns* vel er de bedste.

Bergslien døde i Kristiania 1898. Han var en afholdt kamerat og en populær kunstner.

— Bergsliens heldige medbeiler i konkurrencen om *Kristian IV's statue* var CARL JACOBSEN. Jacobsen er født på Moss i 1835. Også for ham var håndværket en forskole til kunsten. Som snedker og ornamentskjærer kom han til Danmark, hvor



BRYNJULF BERGLIEN

KRISTIAN IV, udkast, bronze, 1876.
Kunstmuseet i Kristiania.

han gjorde sine akademistudier. Jacobsen har været en redelig kunstner, som altid med flid og samvittighedsfuldhed har ydet, hvad hans talent evned; men hans talent er ikke stort. Som portrætbilledhugger har han været meget søgt, og mange er de hjem, hvor en kjær afdøds træk gjenkaldes i erindringen ved en buste af Jacobsen. Blandt hans ovrigt mindre arbejder må vel særlig en *Ruth* på Kristiania slot fortjene at fremhæves. Busten af *Wessel*, som i overnaturlig størrelse står foran det Norske Selskabs bygning i Kristiania, er Middelthuns *Wessel*-buste særdeles underlegen. Betydeligere er statuen af *Kristian IV* på Stortorvet i Kristiania, afsløret i 1880. Det er en omhyggelig udarbejdet, ikke synderlig original kostumefigur, som minder om FOGELBERGS *Gustav Adolf* i Gøteborg; sammenlignet med Bergsliens skisse kan statuen vanskeligt indrømmes noget fortrin.

Sammen med Jacobsen kan nævnes en anden ældre billedhugger C. D. MAGELSEN (f. 1841), som i beskeden tilbagetrukkenhed har udført en række portrætbuster og mindre genrefigurer af norske bondetyper. I konkurrancer om større opgaver har hans evne kommet tilkort.

Hos samtlige de kunstnere, som ovenfor er omtalt, spores i deres arbejder den længe tonende efterklang af den danske klassicisme, og alle havde de jo tilbragt sine læreår i danske værksteder. Først i 70-årene rykkede et kuld af kunstnere op, som havde fået sin første uddannelse hjemme, og hvis opfatning lidet eller intet havde tilfælles med den ældre slægts klassiske eller romantiske idealisme. Den realisme, som allerede længe havde hævdet sig ude i Europa og især i Frankrige, den begyndte nu at vinde fodfæste i norsk kunst, også i billedhuggerkunsten; kun er kløften mellem gammelt og nyt i billedhuggerkunsten mindre dyb end i maleriet. En tydelig svingning er dog at spore, og det er fra nu af ikke længere mod den danske plastik, men mod de modernere retninger i tysk og særlig fransk billedhuggerkunst, at det følgende kunstnerkuld vender sine øine.

STEPHAN SINDING, MATHIAS SKEIBROK og SØREN LEXOW-HANSEN begyndte alle som Middelthuns elever, men er senere gåt hver sin vei uden, at nogen af dem kom til at slutte sig nærmere til sin første lærers kunstretning.

STEPHAN SINDING er født på Roros 4. august 1846. Hans slægt hører til dem, hvor den ene bror og søster efter den anden går hen og blir kunstnere. Hans ældre bror OTTO er jo en bekjendt maler, hans søster JOHANNE har lagt for dagen et billedhuggertalent, som desværre sygdom har hæmmet i udfoldelsen, og hos den yngste bror, den berømte komponist CHRISTIAN SINDING, har slægtens artistiske anlæg fortættet sig til geni.

Efter en studietid ved universitetet og efter den første læretid i Middelthuns atelier, studerte Sinding i Berlin under ALBERT WOLF. Det første af Sindings ar-



Fotograf Otto Borgen.

STEPHAN SINDING.

beider, som vakte større forventninger om hans evne, var den statue, som han udstillede på verdensudstillingen i Paris 1878, og som han kalder *Captif* — en knælende ung mand, som kæmper for at befri sig fra sine bånd. Ved denne tid udførte han også et relief for forhallen til Kristiania slot, fremstillende *Carl Johan som nedlægger slottets grundsten*, hvortil SKEIBROK samtidig udførte pendanten *Oscar II, som afslører Carl Johan-statuen*. Et alterrelief *Kristus velsigner bornene*, for Fjære kirke, hører også til Sindings tidlige arbejder. — Det var dog først i årene 1880—83 under et ophold i Rom, at den store gruppe blev til, som først knyttet mesterry til Sindings navn, — *Barbarkvinde, som bærer sin faldne søns lig ud af slaget*. I overlegemstore marmoreksemlarer findes gruppen såvel i *Glyptotheket i Kjøbenhavn* (sign. »Roma 1883«), som i

Kunstmuseet i Kristiania. Det er folkevandringstidens blodige uhyggestemning, som kunstneren har søgt udtryk for i denne voldsomt bevægede gruppe. Fra vognborgen har den gamle mor set sin yngste søn segne i kampen, og hun slæber nu afsted fra valpladsen med hans nøgne lig. Med hver en muskel spændt i de kraftige arme, med overkroppen voldsomt tilbagekastet og hodet bøiet skrider den kjæmpemæssige gamle kvinde frem med sin byrde. Det svære uredige hår falder i tykke tjafser ned over hendes ansigt, i de vilde øine og om den rå mund kæmper harm og hævntørst med smerten. Men over sønnens træk har døden sænket sin ro; liget er endnu ikke stivnet, og linjerne folder sig blidt og vakkert i det tilbagekastede hode, den stramme strube, de hængende arme og de slæbende ben. Gruppens motiv leder tanken hen på beslægtede antike fremstillinger, på *Gallergruppen* og den gruppe, som fremstiller *Menelaos med Patrokles' lig*. Samtidig er der også slægtskab mellem Sindings *Barbargruppe* og den franske billedhugger BARRIAS' berømte gruppe *Den første begravelse* (1878).

»Barbarkvinden« er Sindings mesterværk. Ikke i noget senere værk har han nådd den magt i linjernes reisning som i denne gruppe. Set i detalj er formen her, som altid hos Sinding, lidt overfladisk dekorativt behandlet, men gruppen har en svær malerisk kraft og myndighed.

Allerede i 80-årenes begyndelse havde Sinding forladt sit land og slået sig ned i Kjøbenhavn, hvor han fandt en varm beundrer i den rige brygger og mæcen CARL JACOBSEN, som særlig efter, at Sinding havde opgivet sin norske borgerret og gjort sig til



STEPHAN SINDING

BARBARKVINDEN, marmor, 1883.
Kunstmuseet i Kristiania.

dansk, gav ham den ene store bestilling efter den anden. Hans arbejder er derfor fortrinsvis at søge i *Glyptotheket* i Kjøbenhavn, Dr. Jacobsens tidligere samling.

Da Kristiansborg slot i 1884 brændte, og den danske billedhugger FREUNDS *Ragnarokfrise* dermed gik tilgrunde, gav Jacobsen det opdrag til Sinding efter tegninger at gjenta dette værk for det nygrundede Glyptothek. En sådan opgave lå imidlertid dårlig for Sindings selvbevidste begavelse. Utålmodig opgav han arbeidet på halvveien og tog isteden fat på at udføre en original frise — et *ryltertog* — for en af Glyptothekets sale. Den Sindingske frise står i enhver henseende tilbage for Friends komposition, men som de fleste af Sindings arbejder er den kjækt og raskt komponeret, særdeles dekorativ, med et forceret liv i bevægelserne.

Efter den tid har Sinding, bortset fra enkelte buster og dekorative arbejder af ringere værd, samt hans mislykkede portrætstatuer fra de seneste år, samlet sin evne om en række større grupper, der ligesom *Barbarkvinden* henter motiv fra de største og enkleste menneskelige følelser. Moderen som begraver sin søn, mandens og kvindens favntag, moderen som nærer sit barn, enkens smærte ved mandens lig — derom handler *Barbargruppen*, *To mennesker*, *Fangen mor* og *Kvinde med sin mauds lig*. En kunstner som griber efter så mægtige opgaver, mangler ikke mod og høie tanker om sin evne. Det som er kunsten mest værdigt at skildre — kjærligheden og døden — har Sinding stillet som sin kunsts mål. Men man får det indtryk af hans værker, at han har gået løs på disse opgaver med en pågående uforfærdethed, som kan komme til at ligne uærbodighed, når det gjælder de ting, som må være en kunstner de sværeste. Man har ingen følelse af, at han nogen gang har været ræd for sin opgave. Med alt det effektfulde og frappante i gruppernes motiv og komposition er de ikke af de kunstværker, som griber inderlig. Kanske fordi hensigten er for åbenbar, og sikkert fordi formbehandlingen er for flygtig, enten altfor bugnende eller altfor glat, sjelden skarp og indtrængende nok. Der stikker en god del »barok« i hans form.

Bedst i linjevirkningen, men »søgt« og arrangeret er den *fangue mor*, en ung og velskabt kvinde, som med bagbundne hænder knæler paa jorden og rækker sit bryst mod den hungrende barnemund. (Marmor i Glyptotheket sign. 1887).

Ligesom dette arbeide er også *To mennesker* (marmor i Glyptotheket sign. 1891, bronze i Kunstmuseet) blit til under fransk påvirkning, og begge arbejder vakte da også en betydelig opmærksomhed, da de fremkom i Paris; kunstneren opnåede med dem udstillingens høieste udmærkelser.

To mennesker fremstiller en nogen mands og en nogen kvindes møde i favntag og kys. Der fandtes dengang, da *To mennesker* fremkom i norsk billedkunst ét billede med erotisk motiv, og det ene billede var — TIDEMANDS *Frieriet!* Der fandtes dengang i norsk billedhuggerkunst én nogen kvindeskikkelse, og denne ene var BORCHS *Sulanith!*



STEPHAN SINDING

FANGEN MOR. bronze, 1888.
Kunstmuseet i Kristiania.

De to fakta taler tydelig om, at Sindings *To mennesker* var en dristig bedrift, og det vil altid være Sindings store kunstnerhæder, at han havde den trang og det mod at ville en fremstilling af elskoven, som ikke dækked sig bag noget påskud, — som hverken undskyldte sig med en mythologisk eller en paradisisk tittel.

To mennesker blev ved sin fremkomst mødt med meget forskellige følelser. Men selv for dem, som, dengang gruppen fremkom horte til dens varmeste beundrere — ikke mindst for dens tendens — må nu, når de efter de mange års forløb ser den i bronze i Kunstmuseet — dens svagheder være iøjnefaldende. Det er en omfavelse uden ild, beregnet på at ses og beundres som plastisk løsning af en ny og vanskelig opgave. Det synes, som om meget af den varme, som kunstneren oprindeligt har følt for sit motiv, er forbrugt under den formelle tumlen med stoffet. Oprindeligt er nemlig gruppen tænkt langt mere ligefrem og i stående stilling. Der fandtes ialfald for ca. 10 år siden på kunstnerens atelier et udkast til gruppen, som var langt mere utvungent i stilling, men også dristigere i motiv end gruppen i museet.

Allerede i dette værk er der at spore en tilbagegang i formen — mandsliguren er temmelig tvilsom i proportionerne — som desværre er endnu mere fremtrædende i senere arbejder.

Havde formbehandlingen været mindre bugnende, linjeforingen mere stram, vilde Sindings næste gruppe *Kvinde med sin mands lig* (1892, bronze i Glyptotheket) ha været et plastisk mesterværk, for motivet er ligeså virkningsfuldt og endogså mere stortænkt end i *Barbarkvinden*.

Også denne gang er det barbarfølelser, næsten urmenneskers følelse, som Sinding skildrer. Såret til døden er manden sunket sammen på jorden, og hans kvinde formår ikke mere at reise den livløse legemsmasse. Dødens pludselige afslappelse er faldt over de grove træk, som nylig fnysede i dyrisk kampmod. Men hun som endnu lever — boier sig frem over liget, og et skrig vælder frem af hendes strube. Tirret og rådvild hvæser hun sin smerte ud, dyrets stumpe smerte, en sorg uden sjæl og uden tanke. Gruppen virker pinlig gribende ved sin lavstammede bestialske følelse; men den er et ægttere arbeide end *To mennesker*.

I træstatuen *Slægtens ældste* (1898) har Sinding overensstemmende med tidens strømning tenderet mod det stilerede og derunder søgt at tvinge sin form ind under en strengere linjetugt. Men der er derved kommet noget maskeagtigt over ansigtet og et anstrog af scenisk effekt over figurens holdning, som virker mere filsigtet end umiddelbart høitidelig.

De portrætstatuer af *Bjørnson* og *Ibsen* (1899), som er reist foran nationaltheatret, er desværre altfor tydelige vidnesbyrd om tilbagegangen i Sindings kunst, og de er bedst tjent med at omtales i største korthed. Det er vanskeligt at forstå, at »Barbarkvindens« mester har kunnet frembringe noget så smaglost og tomt som disse to »digterkarakterer«, hvor endogså portrætligheden er fuldstændig forfeilet og formen så tankelost rå. Er det RODINS *Balzac*, som har bragt ham af lave?

Fra den samme nedgangstid i Sindings produktion skriver sig også den ligeledes mindre lykkede statue af *Laura Gundersen* fremstillet i Hjordis' rolle. Et monument for *Ole Bull*, som 1901 blev afsløret i Bergen, er snarere værre end bedre end Kristiania monumenterne. Sindings senere, af RODIN påvirkede arbejder *Moder Jord* og *Adoratio* har ikke været udstillet i Norge.

MATHIAS SKEIBROK fødtes på Lister 2. december 1851. Efter at ha arbeidet på JERICHAUS atelier i Kjøbenhavn kom han i 1876 med statsstipendium til Paris, hvor han blev i 4 år. På verdensudstillingen i 1878 havde han udstillet sit første større arbeide *Ragnar Lodbrok i ormegården*, som nu findes i Kunstmuseet og i et mindre og bedre eksemplar af brændt ler samme sted. Det synes, som om der, da kunstneren tog fat på dette arbeide, har foresvævet ham ideen til en nordisk Prometheus-skikkelse, kraften og vælden, som vander sig under tvang. Men for den unge og samvittighedsfulde kunstner har det anatomiske studium frembudt så store vanskeligheder, at det har tat magten fra ham under arbeidet. Resultatet er blevet en meget muskuløs mandskrop, som vrider sig i smerte, men hvis kval ikke formår at berøre os dybere, fordi man uafsladelig forstyrres i betragningen ved at opdage en ny muskelknude, som bulner frem.

Foruden det bestilte relief for slotsvestibulen *Oscar II som afslører Carl Johanstatuen* udførte Skeibrok i disse sine første kunstnerår en række statuetter i halv målestok, væsentlig med historiske motiver: *Tjostulf Aalesen, som redder kong Inge i slaget*, den særdeles vellykkede siddende figur, som han kalder *Snorre* (på Kristiania slot) og den livfulde, dramatisk tænkte statuette, som heder *Fredløs*, en stimand, som med sværd i hånd og trods i øie speider efter sine forfølgere (1886).

Men dybere end i disse historiske fremstillinger er Skeibroks kunst nådd i de ganske simple og enkle skildringer fra dagliglivet — de to genrestatuetter *Moderen våger* og *Træt*. Det sidste arbeide er overhodet den ypperste frembringelse af Skeibroks talent, inderlig følt og gjennemarbeidet med stor omhu. Det synes, som beundringen for MILLETS ophøiede simpelhed i menneskeskildringen og BASTIEN LEPAGES realisme har virket inspirerende på Skeibrok under arbeidet på denne figur, som han udførte under et ophold i Paris i 1882—1883. Fremstillet er ganske simpelt og følt en ung bondepige, som under arbeidet med at karde uld er blit overmandet af trætheden, og opløst i søvnen hviler hendes unge, halvt afklædte legeme med armen over stolryggen og hovedet tungt imod skuldren. — Figuren findes i forskjellige eksemplarer i Kunstmuseet, i galleriet i Trondhjem og i privateie.

Indtil kort før sin død i 1896 var Skeibrok en årrække igjennem optat med sit livs største kunstneriske opgave — udsmykningen af det store gavlfelt på universitetets midtbygning. Kompositionen fremstiller *Athene, som besjæler mennesket, hvis legeme Prometheus har formet*. En sådan allegori lå sikkert ikke Skeibroks kunstneriske temperament nær, og hans talent var ikke anlagt for den slags omfangsrige og dekorative arbeider. For ham passed busten bedre end monumentet, statuetten bedre end den legemsstore gruppe. Men med stort alvor er han vistnok gåt til sin opgave, og gennem årelangt arbeide har han søgt at betvinge opgavens vanskeligheder



MATHIAS SKEIBROK

TRET, bronze, 1883.
Kunstmuseet i Kristiania og i Trondhjem.

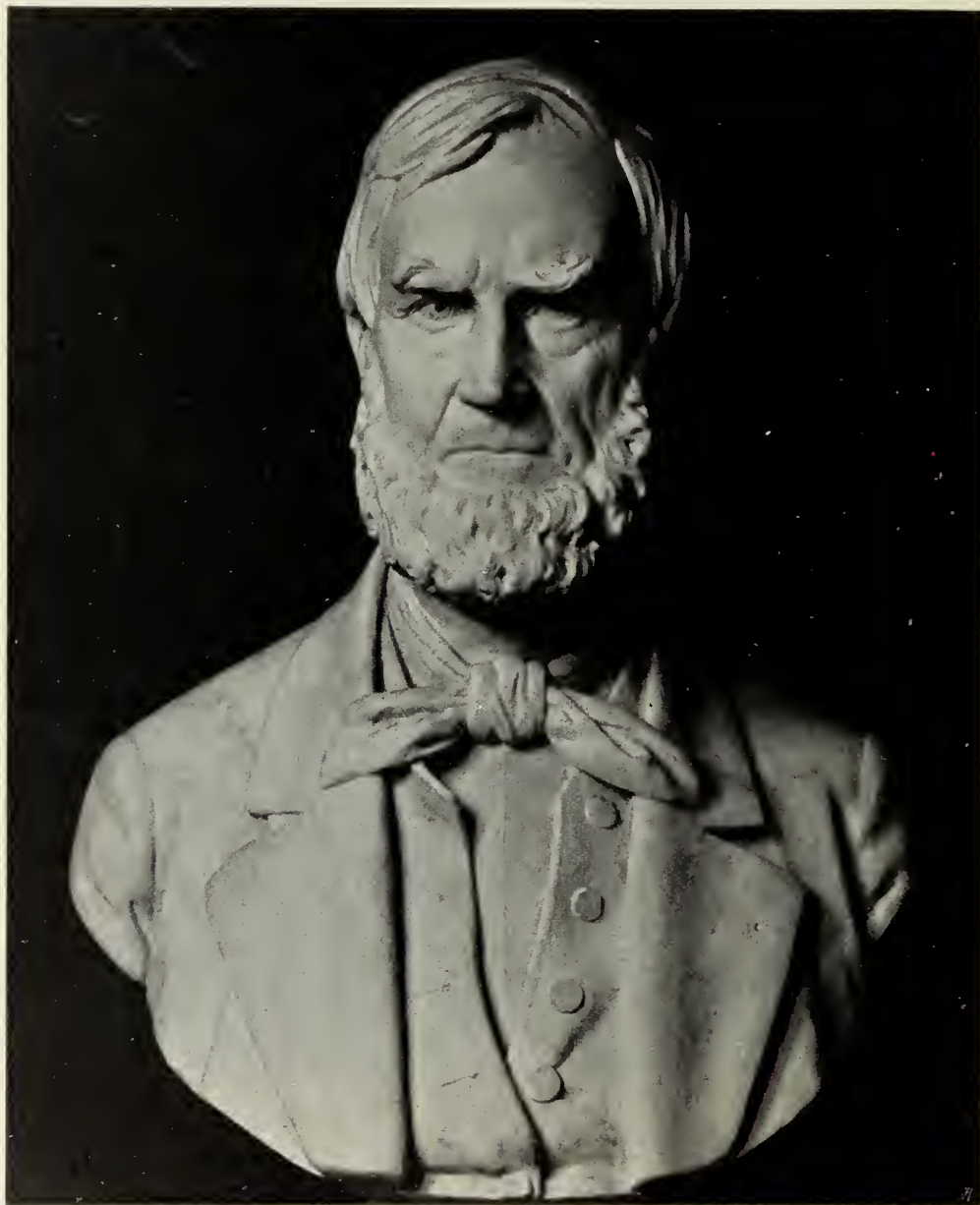
GAVLGRUPPEN.



MATHIAS SKEIBROK.

Værket rummer en vakker symbolsk tanke. Omgit af livets styrende magter, slig som den græske mythologi har udformet dem i menneskeskikkelse, skjænker visdommens gudinde menneskelegemet sjælens gave, idet hun sætter Psyches sommerfugl på menneskets pande. Omkring denne gruppe af gudinden, den billeddannende heros og hans værk samler sig menneskelivets beherskere, den store kærlighedsgud Eros og den grumme Nemesis, menneskets skytsånder og sjælens sidste ledsager, Hermes, som kjender veien til dødsriget — og til den anden side Parcernes treenighed og fjernest henne Døden, som hviler i skyggen støttet på en sfinx.

MATHIAS SKEIBROK.



MATHIAS SKEIBROK

SØREN JAABÆK, marmor.
Storthinget.

Grækerånd og grækerøie skal der til for så at tvinge livets mening ind i et triangel og fylde det med liv og skjønhed. Det er lige lidet lykkedes Skeibrok som nogen anden modern kunstner, der har betrådt Pheidias' enemærker, at skabe en verden i et gavlfelt. Tungvindt og med besvær har de mange skikkelser fundet sig

BUSTER.

en plads og en brugbar stilling i det ubekvemme rum og samlet sine folderige klædebon om sig. Men på dem, som går nedefor i det virkelige liv og ser dem sidde deroppe i trianget, over deres sindbilledlige ceremoni ingen gribende virkning. Gruppen savner i høj grad dekorative egenskaber, er lam i omrids og smågnidret i form, lidet skikket til at virke på så stor en afstand.

Skeibrok har også udfoldet en omfangsrig produktion som portrætist. En mængde af de mest fremtrædende mænd i vort offentlige liv har Skeibrok udført buster af: *Edvard Grieg* og *Bjørnson*, *Johan Sverdrup* og *Søren Jaabæk*, *Ernst Sars* og *Overlæge Danielssen*, *Laura Gundersen*, *Johanne Reimers* og mange flere. Skeibroks buster er alvorlige i opfatningen, men oftest tørre og hårde i formen. Hans bedste buster er *Jaabæks* og den overlegemsstore buste af *Eilert Sundt*, som pryder Sundts plads i Kristiania. — En side ved Skeibroks sympathiske personlighed, som vandt ham mange venner, men som var ganske afsondret fra hans produktion som billedhugger, var hans djærve lune og originale komiske fortællertalent. Skeibroks *skroner*, hvoraf han har nedskrevet og udgivet nogle og fortalt mange offentlig, åbenbarer en sans for det burlesk fantastiske og et saftfuldt lune, som hans kunst ikke gir nogen anelse om. Da Skeibrok i 1896 ved et ulykkestilfælde døde, havde vel færre følelsen af, at norsk billedkunst da mistede en kraft, som endnu havde store løfter at indfri, end at et godt menneske og en redelig kunstnerkarakter gik bort. —

Den finest anlagte natur af de tre kunstnere, som fik sin første uddannelse i MIDDELTHUNS værksted, turde være SOREN LEXOW-HANSEN (født på Eker 1845). Men desværre synes denne kunstner at ha fat i arv fra sin mester i en næsten pathologisk grad hans produktionssky og mangel på selvtillid. Efterat Lexow-Hansen gennem sin statue *Vala* (1886, i bronze i Kunstmuseet, i gips i Trondhjems galleri) havde godtgjort sin betydelige begavelse, har han intet som helst frembragt, som er kommet til publikums kundskab. Der er Edda-digtningens alvor og magt over denne gamle seerske, som udtæret og frygtelig stiger frem af Nordhavets tåger og vidner, hvad hun ved, at den verden, som fortærer sig selv i kiv og småligt egensind, skal gå under med guder og mennesker. *Vala*-statuen viser et mere indtrængende naturalistisk formstudium end nogen tidligere figur i norsk billedhuggerkunst.

I hvor høj grad den norske billedhuggerkunst forøvrigt i hine år, da malerkunsten nådde sin højeste blomstring, stod vanmægtig overfor en monumental opgave, og hvor komplet uskikket de yngre billedhuggere var til overhodet at forme en helfigur, derom vidner på en sorgelig måde to konkurrencer til offentlige monumenter. Den ene — konkurrencen om *Holbergstatuen* i Bergen i 1883 — fik med fuldeste ret det udfald, at arbeidet overdroges en udenlandsk billedhugger (BØRJESON). Den anden — konkurrencen om *Tordenskjoldmonumentet* i Kristiania i 1891 — blev en ligefrem skandale



LEXOW-HANSEN

VALA, bronze, 1886.
Kunstmuseet i Kristiania.

for de norske billedhuggere, som overtraf hverandre i talentløse og latterlige udkast, mens *maleren* AXEL ENDER (f. 1853), hvis udkast var de andres langt overlegent også i teknisk henseende, gik af med prisen og fik udførelsen overdraget. Den særdeles virkningsfulde og dekorative statue blev afsløret 1900.

I det hele er der på én undtagelse nær ikke meget at si om de yngre norske billedhuggere. Af dem som fremstod i de bevægede otti-år, da naturalismen udfægtede sin strid med romantik-epigonerne og deres hårdnakkede publikum, har OSCAR CASTBERG så godt som stanset sin produktion, JACOB FJELDE (1859—96) drog til Amerika, hvor han virkede og dode, LARS UTNE (f. 1862) til Berlin, hvor han uddannede sig i dekorfagets faget og levede flere år, indtil han kom hjem for at deltage i *Nationaltheatrets* udsmykning, mens den mest begavede iblandt dem, HALFDAN HERTZBERG (1857—1890), en praktiserende læge, som med iver kasted sig ind i naturalistbevægelsen og udstille enkelte arbejder, som vidner både om personlighed og talent, dode midt i sin udvikling. Hjemme har levet — efter en række studieår i Kjobenhavn og Paris — ANDERS SVOR, en kunstner, som med redelighed og alvor har øvet sin kunst i trange forhold. Foruden en række buster og monumentudkast har han navnlig i en ung nogen *pigestatue* fra 1895 (i Kunstmuseet) frembragt et godt og tiltalende arbeide. En buste af *Nausen* horer til hans mest kjendte arbejder.

Endelig er at nævne JO VISDAL (f. 1861 i Våge), en dygtig portrætist, som kanske fremfor nogen af de andre repræsenterer naturalismen i dette slægtled af billedhuggere. Han har udført en mængde buster af kjendte mænd og kvinder — *Bjornson*, *frk. Parelius*, *Armauer Hausen*, *Ibsen*

(for Skien). Særlig har Visdal gennem den alvorlig studerede og karakteristiske buste af sprogmænden »*gamle overlærer Knudsen*« (1888) vundet en fortjent anerkjendelse. Også af redaktør *Arvesen*, forskjellige medlemmer af familien *Bjørnson* og *Martin Knutzen* har han gjort vellykkede portrætbuster. En af Visdals tidligste buster fremstiller den 23-årige *Edv. Munch* (1886). AMBROSIA TØNNESENS (f. 1858 i Ålesund) navn er kjendt gennem flere barnebuster, et par alterfigurer for vestlandske kirker samt en siddende statue af maleren *J. C. Dahl* på den permanente udstillingsbygningens façade i Bergen. Af de yngre norske billedhuggere er at nævne fruene SCHJELDERUP-EBBE, den dygtige og energiske GUSTEN FINNE-DØVLE, som lever i Kjøbenhavn, og som bl. a.



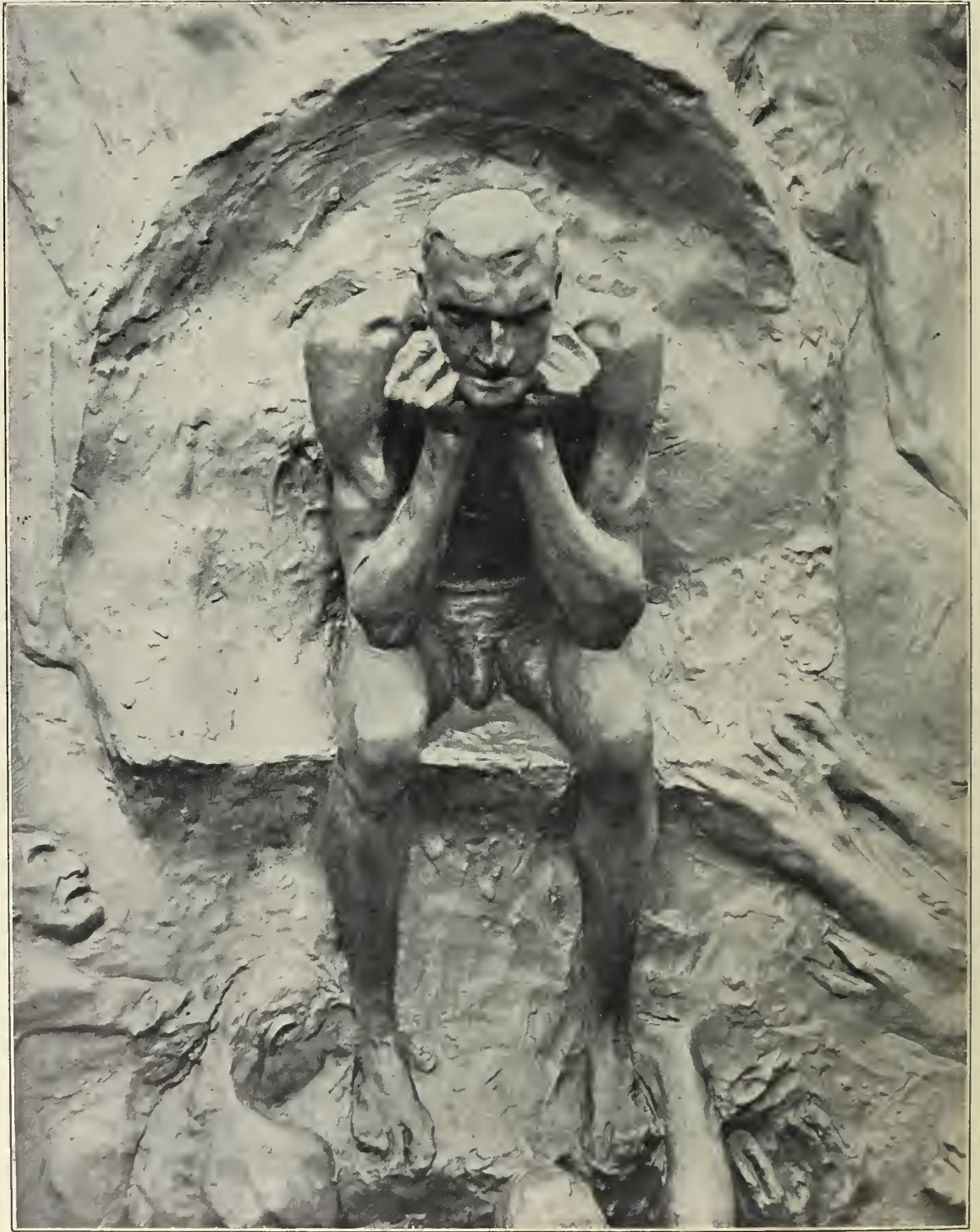
JO VISDAL.

ting har gjort en karakterfuld buste af *Ivar Aasen*, og fru ANNA DIRIKS, malerens hustru, som lever i Paris, samt den teknisk dygtige keramikker og bibelotskulptør i tin og bronce H. ST. LERCHE, malerens søn, som også bor i Paris og har fundet sit marked udenlands. Endvidere telemarkingen GUNNAR UTSOND, ligeledes i Paris under Rodins ledelse, efterat han i Norge havde debuteret som dilettant. På verdensudstillingen 1900 mødte Utsond med en kolossalgruppe, *Helhesten*, som vakte betydelig og fortjent opmærksomhed. VALENTIN KIELLAND har delt sin evne mellem portrætter og dekorative arbejder og har valgt træskulpturen til sit særlige felt; en talrig serie profilrelieffer, under fellestitelen *Mennesker* er betegnende for hans naturalistiske og dog enkle stil med en noget for vek materialbehandling. Endelig er af de yngste at nævne som et lovende talent INGEBRIGT VIK fra Bergen, der for tiden studerer i Paris, samt MUNTIE-SVENDSEN, som har boet længere tid i Amerika, studeret i Paris og har slået sig ned i Trondhjem, MEIDELL og VILH. RASMUSSEN i Kristiania, kunstnere som endnu står i sin fulde udvikling, og hvis talent det tilkommer fremtiden at vurdere.



AXEL ENDER

TORDENSKJOLDSSTATUEN (1901).
Tordenskjolds plads, Kristiania.



GUSTAV VIGELAND

SATANAS, detalj af HELVEDE, bronze 1897.
Kunstmuseet i Kristiania.



GUSTAV VIGELAND.

Mellem GUSTAV VIGELANDS kunst og det samtidige billedhuggeri i Norge er der et svælg. Ja, set i overblik er den samlede norske skulpturproduktion, målt med hans geni, af underordnet værd.

Gustav Vigeland er 36 år gammel. Han fødtes den 11. april 1869 i Mandal. Tallet på hans udførte arbejder nærmer sig nu 200. Aldrig har i norsk kunst fantasi og formfølelse været forenet i den grad, som denne produktion viser. Men det, som fremfor alt gir dette kunstnerværk dets uforgjængelige værd, er den stærke individualitet og den idéfyldte, som kommer til udtryk gjennem den.

For det er vel sjelden, at kunst og liv har været inderligere knyttet sammen. Som tilståelser er hans værker vældet frem over alle den kunstneriske objektivitets skranker, tilståelser om et livs glæder og kvaler. Hvert arbeide synes at ha været ham en ligefrem befrielse. Noget tungt har han kastet fra sig i dem alle.

Det er det, som gjør hans kunst høitidelig, som gjør, at enten man tiltrækkes eller frastødes af livsynet i denne kunst, enten man liker eller ikke liker formen i den, så går man frem for Gustav Vigelands arbeider i alvor, bort fra dem i større alvor.



GUSTAV VIGELAND

FORBANDET (1892)
Kunstmuseet i Kristiania.

UNGDOMSAR.

Vigeland kan egentlig ikke siges at ha været elev af nogen. Han har som kunstner ikke gjennengået nogen regelmæssig og fast skoleuddannelse. Som snarest har han besøgt BERGSLIENS og SKEIBROKS atelierer og et år arbejdet på BISSENS værksted i Kjøbenhavn uden at være hans egentlige elev. Blandt nordiske billedhuggere er dog THORVALDSEN og senere MIDDELTHUN de, som synes at ha gjort dybere indtryk på ham.

Han begyndte sin kunstnerbane med et relief i Thorvaldsensk stil, som henter motiv fra *Iliaden*. Middelhuns portrætter har han beundret, men afstand og uligheder mellem de to kunstnere i temperament og anlæg er iøjnefaldende.

Lært har Vigeland mest på reiser. Han har reist meget, set meget, læst meget og grublet mere end kunstnere flest. Et år før han tilsjøs, før han blev kunstner, besøgte Java og andre fjerne lande.

Opvokset er Vigeland under naturalismen og impressionismen i norsk maleri. Men han kjender sig utvilsomt selv i opposition til de ældre kunstnerslægtned. Selv er han den unge kunstnergenerations første mand. Et vist slægtskab er der bare med MUNCH. Men han står og vil altid komme til at stå alene for sig.

Vigelands kunst er først og fremst fantasiudfoldelse. »Otti-årenes« og det efterfølgende slægtneds kunst var først og fremst virkelighedskildring. Deres mål var det objektive, de søgte især milieu og »lokalfarve«. Vigelands mål er det hensynsløst personlige, befriet fra milieu; dog søger han i det personlige altid efter det menneskelige, det som er og ikke skifter. Lige fuldt turde Vigeland være naturalisterne noget skyldig, og noget meget godt. Han er i sin form selv naturalist, og hans kompositionstalent står på impressionismens skuldre og ser nye plastiske muligheder. Et relief komponeret som *Helvede* — hans ungdoms hovedværk — vilde være utænkeligt før impressionismens tidsalder. Med sine stærke perspektiviske virkninger, sine forkortninger og overskjæringer og det maleriske spil af lysende fremspring og dybe skygger står dette relief uendelig fjernt fra den klassiske reliefstil og har impressionismens gjenembrud til forudsætning.



VIGELAND EN PIGE, 1892.
Kunstmuseet i Kristiania.



VIGELAND

TRØST, ler, 1893.
I forfatterens eie.

Alt fra det første større værk, som Vigeland gjorde — 20 år var han vel dengang, slår en mørk og lidenskabelig sindstemning imøde. *Forbandet* (udført på Bissens atelier 1891—92, i Kunstmuseet) er en legemstor gruppe af flere figurer i heftig legemlig og sjælelig bevægelse: en ældet kjæmpe, som med sit afkom drives af en usynlig hævnende magt i rastløs flugt gennem livet. Brøden, han har begået, kjender vi ikke, bare brødens skygge, angsten som herjer det gamle Kain-sind og jager den stærke mand ud i vanvid.

Der følger (i 1893) en række mindre arbejder, relieffer, som det med *Drankernes* vilde broderkjæde, som vrælende stuper sig frem mod døden. Eller som de to små relieffer, som fremstiller *Helhesten*, dødens knokkel-øg, slig som det ved pesttid sprænger utøilet frem over segnende masser, eller slig som det til daglig slentrer stille om på ranglende ben og snøfter sin giftige ånde ud over menneskenes lykke.

Der følger to mindre relieffer *Gud skaber dyrene* (1893, nu i Kunstmuseet) og *Gud favner skabningen* (1893) samt et større relief *Downedag* (1894). »Menneskens søn« står som dommer, omslynget af menneskeslægtens lange lænke, skjæbnetoget, som begynder med børnenes og de ubesmittedes harmonisk stigende jubelskare og



GUSTAV VIGELAND

HELVEDE, bronze, 1897.
Kunstmuseet i Kristiania

HELVEDE.



VIGELAND

DE NEDBØIEDE, gibs. 1898.
En første konception af gruppen fra 1895.

ender i usalighedens kaos, det som grusomme hævnengle med korset til våben meier sammen for dødens fod.¹⁾

Fra denne tidlige tid er også statuen *En pige* (1892). Legemstor, nøgen, stående er statuen, med sænket hode og armene hængende ret ned, fødderne ugratiøst med lidt indadvendte spidser. Når der engang skal holdes dom over al falsk og vreden ynde i stenens kunst, når engang alle de smukke stillinger og al den tomme kjødets pragt skal gjøre rede for sig og nævne, hvad der egentlig ligger deres deiligheder på hjærte — da vil Vigelands *Pige* trygt turde stå ved dommerens side med sine spæde hængende arme og sine klodsede ben, og hun vil kunne møde dommen med sine dybe milde øine og sit jomfrulegemes ubehjælpelige naturlighed.

Men alle disse arbeider, som går forud for *Helvede*, synes nu næsten bare som forarbeider til dette kjæmperelief, som rummer et par hundrede figurer — arbeider, på hvilke *Helvedes* mester prøvede og øvede sin hånd. I dette værk kaster den 25-årige kunstner fra sig sin ungdoms grublerier, sin vestlandspietisme og kamp-årenes bittre stemningsliv. Efter dette værk blir hans produktion for en tid stillere, mere indadvendt, beskednere i valg af opgaver, inderligere og ædlere i form.

¹⁾ *Drankerne, Helhesten, Gud favner skabningen* og *Dommedag* findes ligesom flere andre af Vigelands tidlige arbeider i bronze i hr. S. LARPENTS cec i Kristiania. Væsentlig efter hr. Larpents initiativ er også flere af Vigelands arbeider erhvervet for Kunstmuseet gennem *Foreningen til Nationalgalleriets forøgelse*.



VIGELAND

NATTEN, 1898 (Kompositionen er fra 1896).
Kunstmuseet i Kristiania.

Helvede er første gang udført i 1894 (påbegyndt julaften 93, sign. 16de aug. 94) og helt omarbejdet i 1897 efter en reise til Italien. Relieffet findes nu i bronze i Kunstmuseet i Kristiania og i gips i Trondhjems kunstgalleri.

Det helvede, som Vigeland skildrer i dette relief, er ikke den ortodexe theologiske dødsrige, pinestedet efter døden. Det er et gribende moderne digt om selve livet og synderne mod livet. Dette *Helvede* handler om drifternes lænke, om lidenskabernes fråde, om selvopgivelse og selvmord. I hvirvlende malstrøm omkredser ofrene for alle livsfiendtlige magter selve det ondes evige princip — den klippefast tronende *Satanas*. Det er en vild brænding af menneskebølger, som vælter sig for hans fod, legemer som er indfiltret i hverandre, omklammer hinanden i umættet lyst, i had, i lede. De skummer op om hans ben som en krum bølge af klamrende arme, af bøiede nakker, af bedende blik. Fremover »de gode forsætters« bro stuper nye skarer nedad mod lasternes dragsug. Og bag helvedesfyrsten, oppe i den tørre, hede luft som fylder dette egoismens rige, svæver de umætteliges mylder altid videre i ulæsket begjær, indtil toget taber sig bag selvmordernes hoi, hvor døde og endnu levende dingler i sine reb i galgerne. Men i sumpen nedenunder sidder tvileren med stive vanvidsfunklende øine. Rundt om ham bolttrer sig de perserves legemer og nyder sine kramper. Og malstrømmen vælter nye legemer op på overfladen — livets malstrøm. Kranieagtige oldingehoder og runde pigelænder, usalig elskende i tvangsomfavelse, fantaserende alkoholikere, besatte djævletilbedere. Men loftet over de

KJÆRLIGHEDSGRUPPERNE.



VIGELAND

EROS OG PSYCHE, bronze, 1898.
Godseier Mathiesen, Linderud.

usaliges bolgeskvulp, som slikker hans fod, sidder det ondes fyrste på sin klippetrone, ufølsom for alle, forstenet i hele selverkjendelsens gru. For ham gis der ingen hengivelse, ingen forløsning. Han er selv den øverste, den ondeste, den uforanderlige og evige. Og han hviler kjæverne i sine hænder og synker ind i sig selv — lider med lyst sin ensomhed.

— En stor plads i Vigelands produktion har *kjærlighedslivet*. Kjønsmysteriet, kampen mellem kjon og tanke er det dybeste grundmotiv i hans fantasikunst.

En lang række af grupper med indbyrdes beslægtede emner, strækker sig gjennem Vigelands følgende produktion, fra 1893 og indtil denne dag, — værker, for hvilke kunstneren selv bare har den ene og samme betegnelse »*Mand og Kvinde*«, men som her for skildringens skyld gis særegne navne efter sit indhold.

Alle er de grupper under halv størrelse. Alle fremstiller de to mennesker, som elsker. Mennesker i de forskjelligste, altid lidenskabelig bevægede følelsesøjeblik, altid nøgne — nøgne på sjæl og legeme.

Men enten det er hengivelsens fryd, gruppen fremstiller, eller det er den indre splid, som sprænger hengivelsen og gjør ensom, enten det er to, som smelter sammen



VIGELAND

OMFAVNELSE, gips, 1898.
Maleren Kreuger, Stockholm.

i hinandens favn, eller en hemmelig ve står mellem de to — alle er disse elskende overskygget af en tristhed, en anelse, en vished, som rinder fra selve tilværelsens gåde, fra det, vi ikke ved om at leve og at dø.

Men under denne skygge vokser jo deres kærlighed. Deres følelser og fornemmelser mangedobles i intensitet, stiger indtil krampens grænse, fordi al deres lyst og ve svimler over dødstanken, fordi de aldrig slipper forvisningen om, at jorden kan bryde under deres fødder, under deres leie, og at alt deres liv svæver over det ukjendtes svælg:

— Vild af ømhed borer kvinden sit ansigt ned i *Tvilerens* skjød og krummer sit legeme sammen i attrå. Afsindig sorgmodigt flakker hans blik ind i det sorte himmel-

MAND OG KVINDE.



VIGELAND

MAND OG KVINDE, gips 1898.

dyb, ind i uendeligheden. Og stjernernes glans tindrer tilbage i hans øie, og deres skjær streifer hendes hvide lænd.

— Og det er atter nat. Hun ligger fredelig i dyb søvn ved hans side med hænderne samlet over livet. Han våger. Mørket og den andens søvn har igjen vakt de forbryderske stemmer i hans sind, som uafsladelig måler evighed med livets tommemål og drukner lykkens dråbe i et hav af grænseløs higen. Foroverbøiet reist blir han siddende på leiets nattens timer igjennem, stirrende ind i sit eget væsens splid. (*Natten*).

— Og hun vågner igjen til liv og kjærlighed. Hendes ømhed, hendes kjød vinder nye seire over de livsfiendtlige tanker. Atter smelter to væsener sammen i inderlige



VIGELAND

MANDEN MED KVINDEN I FANGET, 1897.
(En 1ste konception fra 1895 eier hr. Larpent)

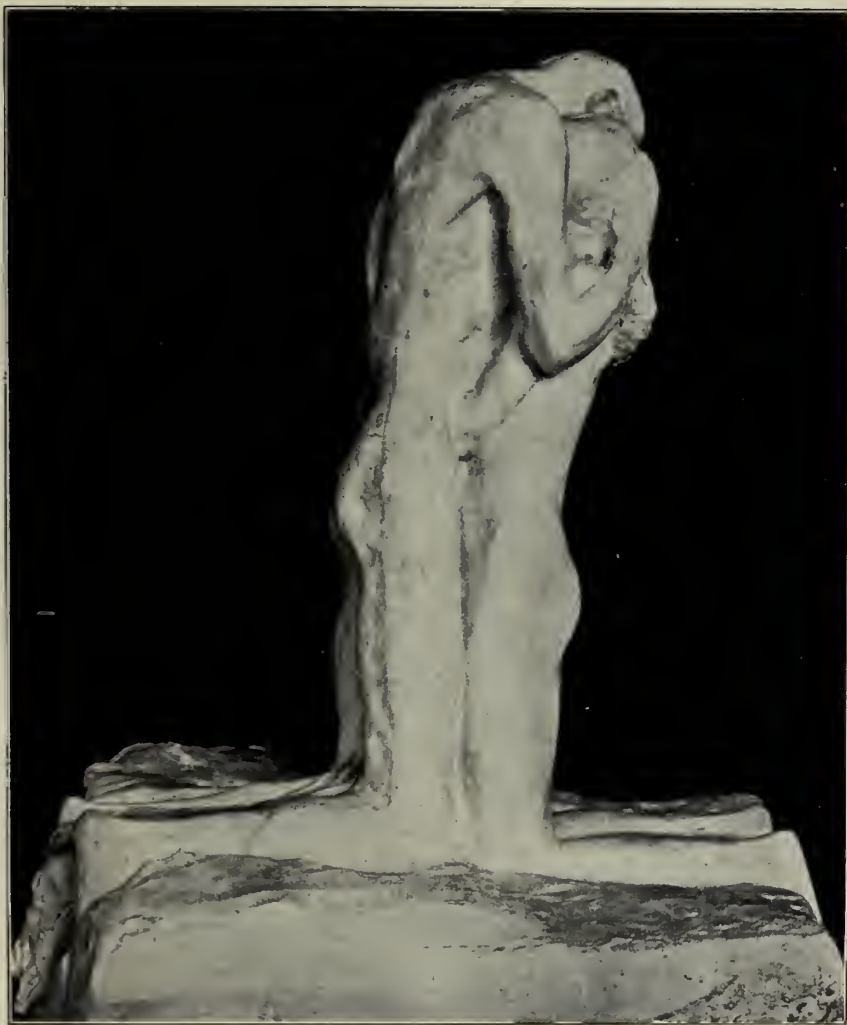
lange kys, atter er han den stærke mand, som favner hele hende, vugger hende som et barn i sine arme, overvælder hende i ubændig attrå. (*Omfavnelse — Manden med kvinden i fanget — Favntaget*).

— Og der følger andre stunder, da de to mennesker i fælles vånde ligger sammenkrummede som krybende dyr på jorden, oieblikke, da hjærnen føler sig stiv og stum, oieblikke, da tårerne løses under blid trøst. Og det store oieblik, da barnet ligger nyfødt i hendes skjød, og han bøier sig over den udmattede med et blik, som stråler af omhed og er svært af tanker. (*De nedbøiede — Trøst — Barnet*).

— Det er som om den metafysiske klangbund af tvil og forudfølelse, hvorover disse menneskers kjærlighed er spændt, stemte enhver, selv den lyseste stemning i *mol*. Selv dansens rythme får en egen smertefuld inderlighed, som var det sidste gang, hun hvilte ved hans bryst, og sidste gang hans arm omslyngede hende. (*Dans*).

I arbejder fra den seneste tid — thi kjærlighedsgruppernes række oges stadig med nye arbejder, de vokser frem af tegningmappernes endelose motivrigdom og yrende idémængde — rorer sanselivet sig stadig mere ubundet og uden hensyn til konveniens. Det er en kunst, som er dristigere end RODINS i valg af emne. Snart knuger en vild

MAND OG KVINDE.



VIGELAND

MAND OG KVINDE, gips, 1899.

besættelse deres legemer sammen, snart flammer gruppens linjer iveiret i den høieste sanselige extase, snart er det en kunst, som blidt og skjælmsk nynner om lys elskov og kjærlighedsleg. Denne kunst er kanskje for oprigtig til, at mængden vil kunne tåle den, og den er heller ikke endnu prisgivet dens profanation. I mine øine er disse Vigelands mapper med tegninger, hvoraf 10—12 bind er fyldt med emnet *Mand og Kvinde*, kanskje den dyrebareste kunstskat, som findes i Norges land.

— — I sammenheng med disse Vigelands erotiske grupper, som hver for sig er uforglemmelige digtninge, og som samlet gir en livsgrebet kunstners livsanskuelse, er også de to eneste arbeider at se, som Vigeland har skabt i tilknytning til den antike mytheverden — *Eros og Psyche* (afb. side 45) samt *Orpheus og Eurydike*.



VIGELAND

EREMITEN, bronze, 1898.
Kunstmuseet i Kristiania.

Den store Eros kommer til den sovende Psyche om natten. Hyllet i sit mægtige vingepar som i en fyrstelig kåbe, vid nok til at omslutte og skjærme også hende, træder kjærlighedsguden sagte den sovende imøde. Hans skønne lokkede hode sænker sig mod hende med et udtryk af beundring og velbehag. Han elsker den pure uskyld, som hviler ubevidst for hans fod. Øieblikket er nær, da Kjærligheden vil favne Sjælen, da guden vil hylle jomfruen i sine hvide vingers mørke.

Her er det kjærlighedens lydløse komme, i den anden gruppe dens bedske afsked. Til afgrundens rand har Orpheus fulgt Eurydike, og med en sidste krampestærk omklamrelse søger han knælende at fastholde den, han elsker. Men afgrunden eier

EREMITEN.

hende alt. Med dragsugets magt trækker mørket og dybet hende ud over randen, og intet favntag er stærkt nok til at holde hende tilbage fra det dyb — er det en ny kærlighed eller er det døden? — som hendes sjæl alt tilhører.

— — Sammen med kærligheds-grupperne, som en resigneret-fortvilet konklusion af den filosofi, der fortøner sig bag deres lidenskabelige lyrik, ser jeg gruppen *Eremiten* — i tanke den dybeste, i form den mest afklarede af Vigelands grupper.

Den samme kunstner, som har fundet så levende udtryk for driften til hengivelse og for kærlighedens extaser, han bekjender her ensomhedens evige nødvendighed for enhver sjæl. — »*En sjæl er altid ene i verden.*» (J. P. Jacobsen).

Tre børn eier eremiten, hans skat på jorden. Ømt klamrer de sig om hans knæ. Og med sine lange smale hænder samler han dem ind til sig, rører varsomt ved dem som ved skjøre relikvier. Det smil, han sænker over dem, rinder fra uendelige dybder af godhed. Hans blik risler nedad deres spede barnelegemer.

. . Men er han en far?. En far, som ingen tanke kan gjøre varmere end den at ville kæmpe for sit afkom?

Hans legeme er en askets, hans sind synes usigelig ældet. Kan nogen jordsfølelse binde dette eneboersind til noget kjød? Er ikke hans eget kjød ham fremmed . . !

Det smil, som velsigner børnene, ligner det ikke det dybeste smertesudbrud, blikket, som glider nedad de fine barnelemmer, er det ikke som det glider tilbage igjen, ind i selvets afgrund og dukker under i grublets svale mørke?

Vigelands *Eremiten* er tankens, kunstens og religionens eremit.

Dette værk kunde være blit til en ensom stjernenat. Men fra *Eremitens* stille — budhistiske dybsind fører der en tankevei, om end en lang, til den forrevne pietistvision, som vestlændingen Vigeland udformede i *Helvede* — fra Eremiten til Satanas — fra den som er ensom i godt til den som er ensom i ondt . . !





GUSTAV VIGELAND

EMANUEL VIGELAND, bronze, 1896.
Kunstmuseet i Kristiania.

Om Vigelands form har denne bogs forfatter skrevet udførlig i en afhandling i *Ord och Bild* (1904 hefte 2), hvortil henvises. Her nogle antydninger bare.

— I Vigelands skjønhedsbegreb har naturalismen gydt den velgjørende bedske dråbe. Som hos *Donatello* og *Rembrandt* er altid det s. k. hæslige med som mere eller mindre underordnet element i hans kunst. Ingen har med større lidenskab søgt det karakterfulde, skyet det sødladne, foragtet det glatte, mistænkt det bløde. Hans



GUSTAV VIGELAND

TIGGERNE (1899).
Bronce hos Klas Fähræus, Stockholm.
Gibs i Kunstmuseet i Kristiania.

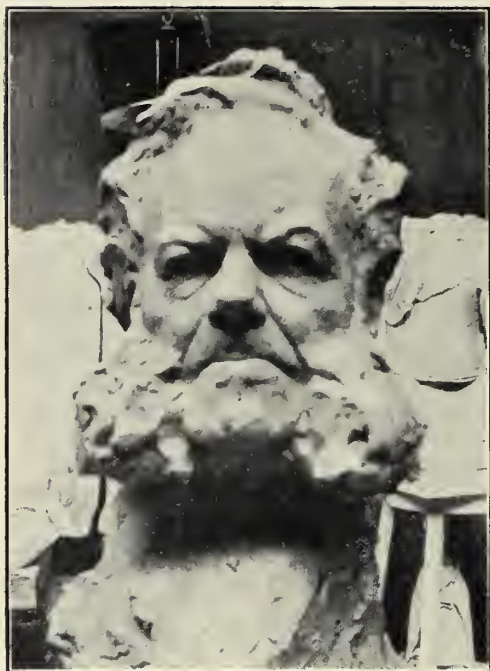
FIGURSTIL.

figurstil røber et had til rococo-formen i fortids og nutids kunst. En stærkknøget hånd har formet Vigelands værker.

Karakteristisk for Vigelands figurstil er en påfaldende sky for det gode huld. Hans figurer er af den største slankhed og med en accentueret benbygning, som ofte endogså nærmer sig skindmagerhed. Han nyder kraniets fladerighed, er glad i den hule tinding, i den skarpe kjæve. Hans plastiske ideal er den hoftemale, skarp-skuldrede, senede mand og den mandlig slanke kvinde med knopfast bryst og kysk hoftelinje. Altid er hans figurer nøgne. Gevanter og attributter er ukjendte i hans kunst. Og fordi det er bevægelsen, som er ham det væsentlige — den som gir udtryk for handling, sind, sjæl — derfor er også benbygningen ham det væsentlige ved menneskekroppen og kjødet med dets detaljer det forholdsvis uvæsentlige.

Ud fra en sådan tankegang har Vigeland skabt sig en type, som går igjen i de fleste af hans arbejder. Typiske eksempler er figurerne på *Lindboe-urnen* (side 1) og på *Nobelmedaljen* (begge fra 1902). Senere værker og udkast viser dog, at denne hans ungdomsværkers type er under forvandling, blir kraftigere og fyldigere, ligesom hele hans stil nu svulmer stærkere og mere malerisk end før.





VIGELAND

IBSEN, efter leret, 1903.
En anden Ibsenbuste (1901) i
Trondhjems galleri.



VIGELAND

GARBORG, bronze, 1903.
Kunstmuseet, Kristiania.

Vigeland's fantasikunst er ikke hele hans kunst. Han har i årenes løb frembragt en lang række *buster*, som tilsammen udgjør et portrætgalleri af fremragende nordmænd uden lige. De fleste af de mænd, som i hans samtid har raget op over mængden ved talent på digtningens, kunstens, videnskabens eller politikens område har han modeleret efter naturen. At regne dem alle op fra Ibsen og Bjørnson til Oscar II og Steen hører hjemme i en fremtidig monografi, ikke i denne korte oversigt.

Jeg betænker mig ikke på at kalde Vigeland's bedste buster for den ypperste norske portrætkunst. Heller ikke kan jeg se, at han som portrætist viger for nogen anden samtidig i andre lande.

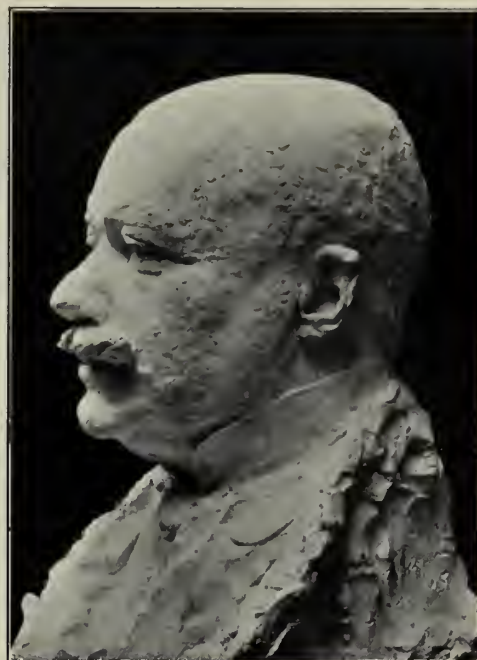
Genialt griber han det væsentlige i et ansigt, og med digtende evne bygger han op omkring det et sind, en personlighed. Og det væsentlige i et ansigt, er det ikke sindets blødhed eller hårdhed og et livs blivende mærker i det? Nervernes tempo, blodets hedhed eller træghed, viljens ben eller brusk — er det ikke det, som vi alle skimter og aner bag et ansigt, og som er det væsentlige? Og er det ikke det, som den store portrætkunstner fornemmer i ansigtets forhold og flader og linjer sikrere end andre, det som han henter frem renere og tydeligere og digter nær op til sig i sansfølelse eller unda sig i uvilje?

DIGTERPORTRÆTTER.



VIGELAND

KNUT HAMSUN, 1903.



VIGELAND

GUNNAR HEIBERG, 1905.

Skjønt fuldkommen naturalistisk i form er Vigelands portrætkunst af sådan digtende, lyrisk-psychologisk art. Og det synes, som om sympathien overveiende, næsten altid har været værkets motor. Han har omtrent ikke gjort en portrætbuste på bestilling. Selv har han valgt sine modeller blandt dem, han mødte — kunstnere, digtere, forfattere, slægt, bønder fra hans hjemstavn. Noget har der altid været i deres ansigt, som tiltrak ham — noget fint, vart eller stolt, noget stærkt, brutalt, vildt, noget ømt, forrevent, brustent.

For Vigelands menneskelige samfølelse er både vid og dyb.

På hystehylden i hans atelier står portrættet af et gammelt, sædelig forkommet og imbecilt *løgdslem* fra hans hjembygd side om side med *Bjornson*-hodet, opfattet i fuld idealitet, funklende af ånd og vilje. På den samme hylde står *doktor Nissens* rovfuglehode på fremstrakt hals og øiet gnistrer under høgebrynet. Og ved siden af står *Obstfelders* profilhode i høirelief — dette øie, som er ånd, og som angstfuldt forskende borer sig ind i stoffets dunkle masse. Og der står *Sophus Bugges* tænkerhode; udtrykket er forunderlig lukket og fraværende, blikket går indover, men håret reiser sig som en flamme over den arbejdende hjærne. Og *Garborgs* nattegrublerhode med de hærjede træk, så rystende melankolsk i udtryk, side om side med *Jonas Lies*

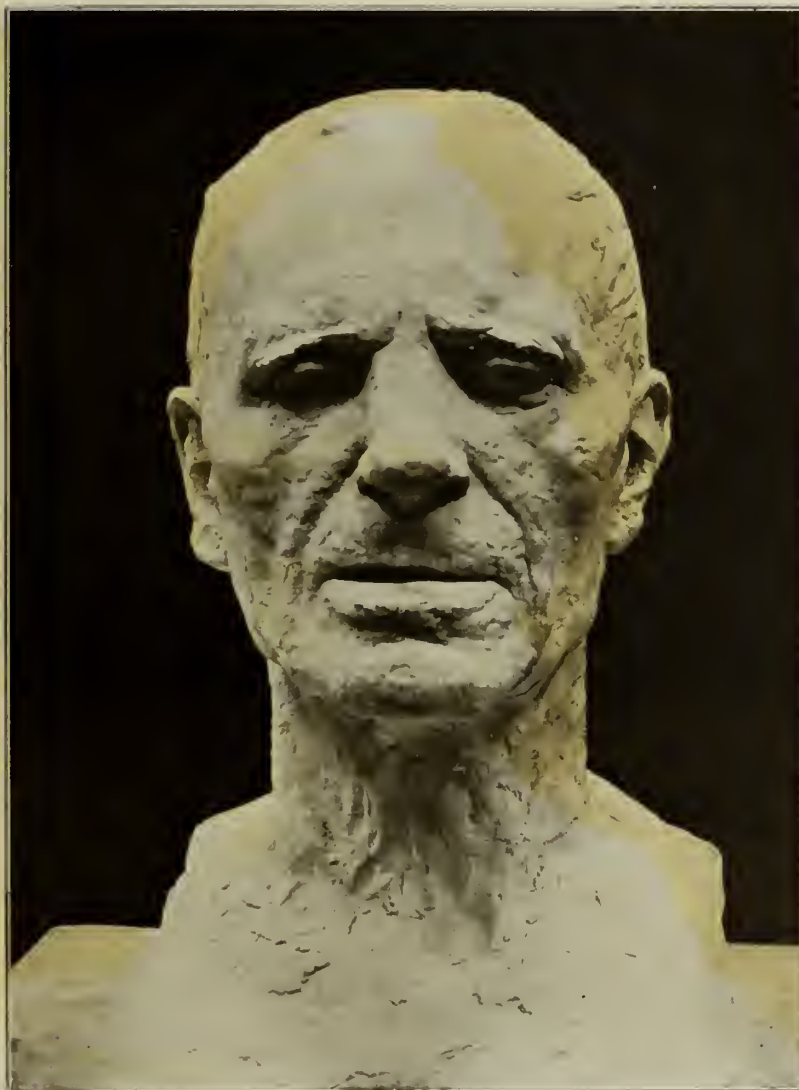


VIGELAND

SOPHUS BUGGE, bronze, 1902.
Kunstmuseet i Kristiania og Nationalmuseum i Stockholm.

gemytfulde oldingehode med de talende læber. Endelig står *Ibsens* stolte hode der som en ragende klippe af selvkoncentration side om side med *Oscar II's* kongehode i usminket ælde, men så menneskelig majestætisk. Ja, der står også mange andre, *Steen* og *Wexelsen*, *Nansen* og *Werenskiold*, *Hamsun* og *Heiberg*, *Bødtker* og *Nærup*, *Dietrichson* og *Amaldus Nielsen*, men først og sidst den vidunderlig skønne buste af broren, *Emanuel Vigeland* (s. 52). Så ren og ædel i form som et græsk eufeb-hode, så sjælfuld i de pupillose øines udtryk og så troskyldig, ung og varm i læberne!

BUSTER OG PORTRÆTTER.

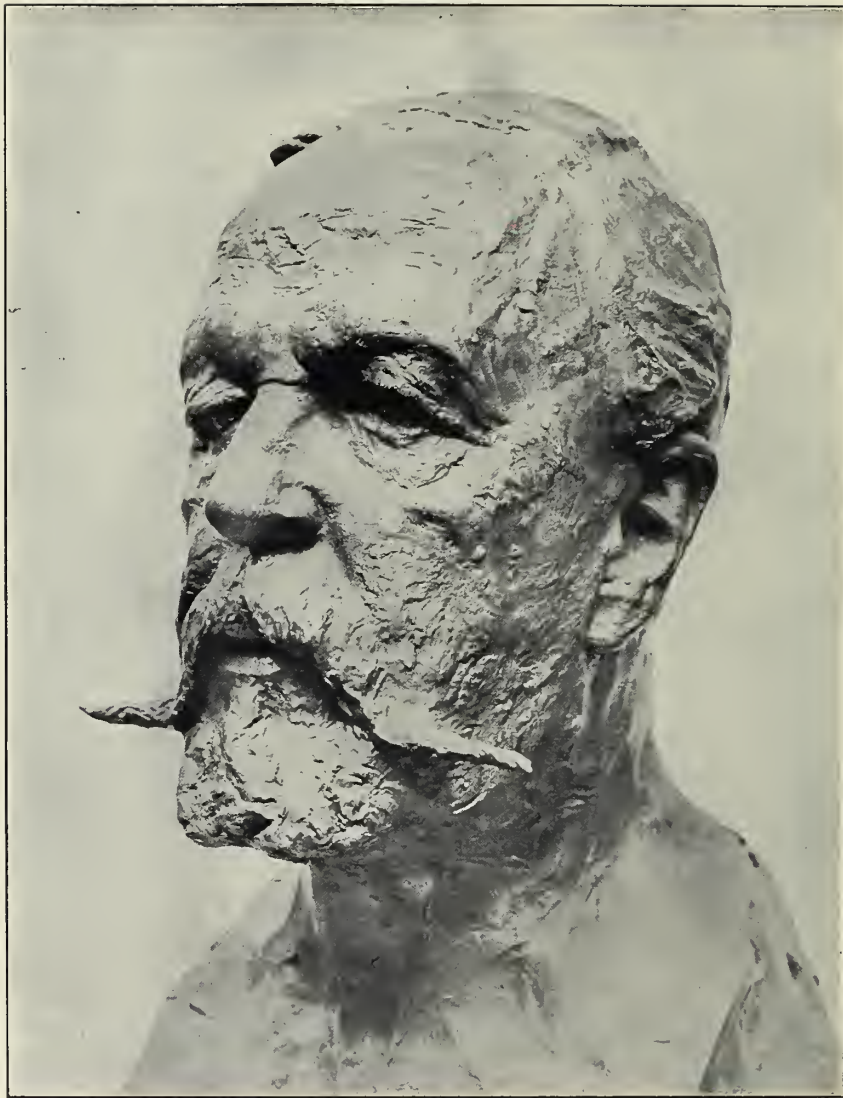


VIGELAND

JONAS LIE, bronze, 1904.
Kunstmuseet, Kristiania.

Og denne fylde af liv og personlighed er givet med de enkleste, de naturligste midler. I busterne er Vigeland helt ud naturalist, som de gamle gode romerske portrætister var det, som DONATELLO, som Houdon var det, som RODIN er det. Et djærvt anlæg af hodets store flader, en indtrængende, men bred formbehandling, uden afglatning, en overflade som er ru og frisk og giver lyset noget at spille på. Aldrig en situationsstilling, aldrig skråblik eller pikante vendinger, men et hode, som reiser sig på et par nøgne skuldre. Hans kunst kjenner ikke snipper og sløifer eller det dumme

GUSTAV VIGELAND.



VIGELAND

OSCAR II, bronze, 1903.
I kongens eie.

ordsprog, at klærne gjør manden. Altid er Vigelands buster ret afskåret på de antike hermers vis eller på renaissancebusternes vis uden nogen anden basis end skuldrene. Hans hoder står ikke på »snelle« som mængden af moderne buster.

Af Vigelands buster findes nu i bronze i Kunstmuseet i Kristiania: *Emanuel Vigeland*, *Bjornson* (i marmor), *Bugge*, *Garborg*, *Jonas Lie*; i Trondhjems galleri: hans første buste af *Ibsen* (der er fire) fra 1901 samt en *barnebuste*; i Nationalmuseum i Stockholm: *Bugge*.



VIGELAND

PORTRETSTUDIE, 1905.



VIGELAND

KRISTUS PÅ KORSET, MARIA OG JOHANNES. 1898 og 1902.
Trondhjems domkirke, for korbuen.

— En skildring af Gustav Vigelands kunst bør ikke afsluttes uden, at hans dekorative arbejder i gotisk stil for Trondhjems domkirke er nævnt. Thi ikke alene er de statuer for korbuen og de vandspyende chimærer for hovedtårnet og tværskibtårnene,

som han hidtil har udført, i og for sig betydelig figurkunst; men de viser også på en næsten forbløffende måde omfanget af Vigelands spænstige begavelse. Aldrig har en kunstner med større held prøvet at skifte formens ham og arbejde i en fremmed og tidsfjern stil end Vigeland i disse figurer, som tiltrods for al arkaisering rummer så megen personlig følelse.

Af den rigdom på middelalderlig skulptur, som engang smykkede dømen i Nidaros, er bare en ganske liden og meget forkommen rest tilbage. Men så ypperlige er enkelte af disse gothiske billedhuggerarbejder, at de neppe er bedre at se på nogen middelalderlig kirkebygning, som har sin skulptur i behold. En statue som *Johannes*-statuen på domkirkens vestfacade gir mål for det høieste, som middelalderens billedkunst har nådd i sin stræben efter åndfuld og sensibel skjønhed.

Med slig skulptur var denne kirke engang oversået. Nu da den gjenreises — som man indbilder sig i den gamle skikkelse! — burde det jo også være magtpåliggende, tilnærmelsesvis ialfald, at gi skulpturen dens oprindelige plads i den gjenreiste katedral. Men forrådet af gammel skulptur strækker ikke langt: et hode hist, en hånd her, et halvt dusin hovedløse og molesterede statuetorsoer og to nogenlunde velbevarede legemstore figurer — det er det hele.

Og denne facade, som engang har været prydet med ca. 60 legemstore statuer, foruden flere figurrige store relieffer! Og disse tårne og tagrender, som har været kranset af vandspyende chimærer, dette pragtoverklæssede vestskib, som i det indre har været klædt med relieffer af musicerende engle, hvor der bare levnedes en flade mellem buerne og de løvbugnende soilehoder! Denne rige korbue med de gennembrudte åbninger, som nu står gabende tomme, men som engang har været smykket med legemstore statuer!

Hvor fandt man evnen til at erstatte det tabte? Længe hjalp man sig, som man bedst kunde, med kopier og simple stenhugger-produkter, hvor man da ikke, som på alteret, i korbuen eller i feltet over »kongeingangen« skjæmmede det gamle mindesmærke med talentløst dilettant-makværk. Indtil Vigeland rakte sin hånd til restaureringsarbeidet.¹⁾

Det var ikke uden betænkeligheder, at en kunstner med så stærkt udpræget individualitet som Vigeland besluttede sig til at binde sig til dette arbejde, som han ikke kunde påta sig uden personlige ofre. Men det folk og den by, som gjenreiser den

¹⁾ Et relief for »kongeingangen« *Hyrdernes tilbedelse* og en liden *Olavsfigur* var Vigelands første arbejder for kirken. De er udført 1898; samme vinter modellerte han de 16 store vaudspyere til hovedtårnet. I 1899 blev korbuefigurerne *Moses*, *Maria*, *Esaias*, *Elias* samt 8 *gesinusfigurer* til nordre tværskibs tårn modelleret. Resten af korbuefigurerne, *Johannes*, *David*, en signende *Kristus* og den korsfæstede, samt en kronende *engel* derover, er fra 1902. Fra samme år er *euglereliefferne* for buefelterne i vestre skibs indre.

gamle metropol må være ham taknemmelig, fordi han var villig til at skyde alt sit tilside og ta dette arbeide op. Desværre synes ikke hans bistand at ha været skattet efter fortjeneste af restaurationsarbeidets leder; thi hans arbeide ved kirken blev ikke af lang varighed og hans for 5—6 år siden fuldendte figurer til korbuen henstår endnu som gebræklige gibsmoedeller, skjønt pengene til at lade dem hugge i sten ligger færdige.

Hvad Vigeland her i kort tid har skabt af dekorativ figurkunst i gothikens ånd, er så mesterligt i sin art, at det trygt kan siges, det kunde ikke gjøres bedre, og det er ingensteds gjort bedre. Og selv om det aldrig skal forundes ham at gjenopta arbeidet, og dette skal gis over i andre hænder, er i alle fald et mål sat og veien anvist for, hvordan det skal gjøres. Hans vandspyere på hovedtårnet er chimæriske fostere af en rent middelalderlig vild fantasi. Hans statuer for korbuen er først og fremst mesterlig indtugtet under den gothiske stils åg, og alligevel stråler der fra enkelte af dem så inderlig en følelse, at man skulde tro, det var just denne *Maria*, denne *Esaias*, denne *korsfæstede Kristus*, som lå ham mest på hjærte.

Om Vigeland i længden vil kunne orke at arbeide i en fremmed stil med samme inderlighed, til fortrængelse af sit eget, det er en anden sag, som får stå sin prøve. For domkirkens skyld må man inderlig ønske, at arbeidet blir gjenoptat. Men for hans egen skyld må man vel håbe, at kirken ikke kræver for meget af ham.

For vi ved det: der er store ting Vigeland skal ha gjort.





VIGELAND

ABELMONUMENTET, udkast i bronze, 1902.
Nationalmuseum, Stockholm, og Polyteknisk skole, Kjøbenhavn.

ABEL.



VIGELAND

PEDER DASS, udkast (1905)

Abelmonumentet er til denne dag Vigelands storværk. Udkastet, som gjengis her (se også titelbilledet), og som findes støbt i bronze i det svenske Nationalmuseum og i den Polytekniske Skole i Kjøbenhavn, er fremståt som frugten af en konkurrence om et monument over NIELS HENRIK ABEL foran universitetet. Programmet forudsatte en siddende Abel i tidens dragt, Vigeland har formet en stående nøgen yngling, som bæres af ældede — vingeløse — genier, som bevæger sig fremad i flyvende stilling gennem rummet.

For Vigeland stod det klart, at netop når det gjaldt Abel, vilde en realistisk portrætstatue i tidens dragt være særlig intetsigende. Dette genis livsbedrift ligger så

vældig langt udenfor den almene fatteevne, at der intet bånd er for fantasien mellem den geniale tænkens ydre person og de åndsværdier, han har frembragt.

Abels geni, hans fund og anelser, er jo selv for fagvidenskaben den dag idag et halvopdaget land. For mængden er Abel bare en mythe, en fattig, lidet lykkelig, tidlig afdød yngling, som siges at ha gjort undere i sin videnskab, undere som ligger udenfor lægmands begribelse, men som må stå til troende.

Et monument over Abel måtte bli en idealisering, en mythologisering af geniet — om det overhodet skulde bli noget som helst andet end en ligegyldig ung mand i 20 årenes klædelige modedragt.

Mathematiken — den mest immaterielle af al åndsvirksomhed — har Vigeland villet afbilde. Og han har afbildet den som en ubevidst inspiration, en ånds seilen gennem rummet med blikket heftet på fjerne mål.

Båret af evner, som han selv næsten ikke aner, føres den unge tankeheros ud i det ukjendte. Nøgen står han der, netop ifærd med at gjøre sig fri fra den sidste flig af et klædebon, den kappe, som lig en flamme slår op om hans ben fra de tjenende ånder, hans bærere. Ansigtet tindrer af klarhed, og hans blik splitter tåger, mens hans legeme er i begreb med at reise sig i seirens extase.

Aldrig har Vigeland gjort noget lignende, noget så seirigt. Det er første gang, hans geni svinger faklen over sit hode i fuld, åben, høistemt pathos. Første gang fest i hans kunst. Gang på gang har vi set ham vælte sindets byrde fra sig i sine værker — og han blev aldrig lettere. Hans kunst var aldrig glad, lys, løftet, kjølet af de overste luftlag. Den var altid tung, dyb, hed, selvfortærende i sin inderlighed.

Det er underligt for en, som agter på kunst som på problemer, at se og overveie, hvorledes og hvor meget en stor opgave udenfra har kunnet influere på karakteren i Vigelands kunst. Her har han, den subjektiveste af alle kunstnere — formået at objektivere sin følelse.

Fordi emnet er seir — en ung mands tankeseire, før døden nådde ham — så føler også kunstneren dette nye, lyse tempo med det stærke opsving, med flugtfølelse, i seir!

For mig står Abelgruppen som et pludseligt gjennebrud i Vigelands kunst. Om jeg vil bli mere glad i det, som kommer, end det, som var, ved jeg ikke. Men jeg har følelsen af, at han i det kommende vil gjøre sig til herre over helt andre og nye sindsegne end dem, hvori vi mødte ham før. Vigeland har med Abelgruppen åbenbaret en elasticitet, som man knapt skulde ha tiltrodd denne ensomme grubler af en kunstner.

I disse dage, da dette trykkes, lægger Vigeland efter 2–3 års intenst arbeide sidste hånd på værket i den vældige målestok, hvori det skal reises. Mindesmærket

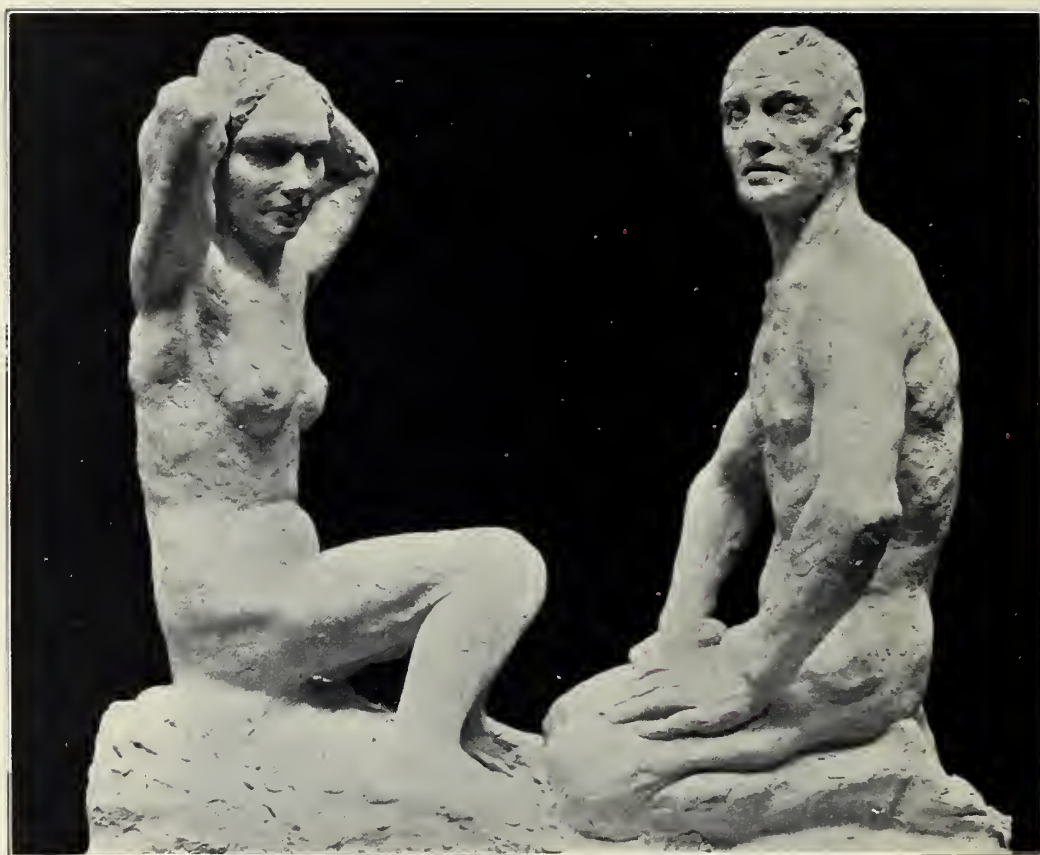
MONUMENTER.

over Abel, som blev påbegyndt den 22de april 1903 og stod færdig modelleret 29de mai 1905, men som har beskæftiget hans tanker siden 1893 — hans tegninger viser det — står snart færdig til støbning som en bronzegruppe på 5 meters høide. Reist på en 8 meter hoi sokkel vil monumentet forhåbentligvis inden ikke altfor mange år kneise i husenes høide i Norges hovedstad og vidne om, hvad vort folks største billedhugger evnede, da han satte sig til opgave at forme et monument over geniet.



VIGELAND

WERGELAND. udkast (1905).



VIGELAND

MAND OG KVINDE (1905).



Da jeg sidst, for nogle uger siden, stod i Vigelands værksted, var *Abel* under støbning — en vældig uformelig gibsklump midt i rummet. Men allerede myldrede nye arbejder frem omkring den. Nye grupper og nye buste, nye udkast til monumenter, hvorom det er for tidligt at tale, udfylder pausen mellem det fuldendte monument og kunstnerens næste. Thi allerede er hans utrættelige skaberevne i fuld virksomhed med et nyt og endnu mægtigere monumentaværk.

GUNNAR HEIBERG, som bedre end de fleste har begrebet Vigelands kunst og elsker den, skrev for nogle år siden en triumferende artikel om *Byen med fontænen*. Artiklen var en drøm om et gigantisk kunstværk, som vilde være uden sidestykke i noget land, byen var Kristiania og fontænen var

FONTÆNEN.

Vigelands. Nu holder drømmen på at virkeliggjøre sig — i kunstnerens værksted. Heiberg skrev nd fra, hvad han havde set af tegninger og udkast i mapperne. Men nylig så jeg 20 af fontænenes grupper formet ud i voks. Tre af dem smykker denne bog som små vignetter.

Fontænen, som den er tænkt, er en mægtig synthese af Vigelands kunst, hans tanker og digt om livet: Fra en stenmasse falder vand til alle sider, i midten af et mægtigt bassin. Seks vældige statuer, nogle mænd af Abelfigurens størrelse, er samlet på dette fodstykke. De bærer en vældig skål, hvorfra vandet sildrer. Bassinets bugtede rand er indlagt med et hundredetal relieffer og lige mange småfigurer, og på denne rand hæver sig 20 store dekorative grupper med skåler for levende planter og hængeløv. Skålerne er formet som flade og brede trækroner, der bæres af vredne grene og stammer. Mellem grenene og ved stammernes fod sidder eller står, læner sig, klatrer svæver eller styrter legemstore figurer. Mænd, kvinder og børn, nøgne, enkeltvis, i grupper. Hvilende, kjæmpende, længtende, elskende, sørgende. Snart lidenskabelig bevæget, snart hensunket i tanker og drømme. Gjennem et af træerne glider et pigebarn som en svale mellem grenene. Et andet træ snor sig om et ulyksaligt elskende par, som styrter mod jorden. Mand og kvinde mødes og skilles under disse eventyrlige trærs kroner, de ufødtes skare glider som en sky, som en anelse gennem løvet, og den livstrætte læner sig tungt til stammen. Det er livet, fra det sprudler frem, til det rinder hen. I et af træerne lurer døden, sammenkrøben mellem grenene.

Skal mon denne hymne til livet nogen gang løfte sig i bronze og sten under fri himmel, eller skal den dø hen inden atelierets vægge? Skal *byen med fontænen* bli virkelighed?







GUSTAV VIGELAND

Idé-udkast til *Fontænen*.

INDHOLD.

FØRSTE DEL

(MALERKUNSTEN I DE FØRSTE 80 ÅR).

J. C. Dahl og hans samtidige	1— 56
J. C. Dahl (med 12 billeder)	1— 22
Ths. Fearnley (med 13 billeder)	23— 45
Knud Baade (med 2 billeder)	46— 49
J. C. Frich (med 2 billeder)	50— 52
Dahl og Fearnley som figurmalerere (med 2 billeder)	53— 56
Munch — Gorbitz — Flintoe — Calmeyer (med 5 billeder)	57— 62
Tysk malerkunst (med 9 billeder)	65— 86
Nazarenerne — Cornelius — Kaulbach	65— 69
Düsseldorferskolen — Borgerskabets kunst — Romantikerkunst — Karl Fr. Lessing — Fra romantik til realisme — Kolorit og teknik — Dahls dom	70— 86
Den norske romantik — Selvopdagelsen — Naturfølelsen — Festforestillingen — Brudefærden	87— 97
Adolf Tidemand (med 13 billeder)	99— 140
Studietid og reiseår — Altertavlestriden — Folkelivsmaler — Düsseldorf — Blom- string og overproduktion — Tidemand og Gude — Samarbejde	99— 117
Haugianerne — Norsk bondeliv — Sognebud — Norsk bondeliv — Tvekampen — Fanatikerne — Altertavler — Sidste år	118— 140
Hans Gude (med 24 billeder)	141— 194
Læreår — Gude om Dahl — Gude om Schirmer — Andr. Achenbach — I Düssel- dorf — Høifjeldet	143— 161
Professor i Düsseldorf — Kystmaler — Fjordenes maler	162— 175
I Wales — I Karlsruhe — I Berlin og på Rügen — I Norge — Karakteristik — Hans Gude som lærer og menneske	176— 194
August Cappelen — Lyrik (med 5 billeder)	195— 207
Joh. Fr. Eckersberg — Høifjeld (med 3 billeder)	208— 215
Morten Müller — Furuskogens maler (med 2 billeder)	216— 220
Erik Bodom — G. A. Mordt — C. D. Wexelsen — Sophus Jacobsen — Schanche — Boll — N. B. Møller — Anders Askevold, buskapens maler — Dyrmalere (3 billeder)	221— 227

Figurmaleri og udlændighed — Tidemands efterfølgere — Fritz Jensen — Lorch — P. B. Anker — C. Brun — Kvindelige malere — Knut Bergslien — P. N. Arbo — Asgårdsreien — V. St. Lerche — Von Hanno — Math. Dietrichson (4 billeder).....	228—238
Dyr, Siegwald Dahl — Stilleben, Frants Bøe — Marine, Bennetter (4 billeder)	238—242
Belgisk og tysk realisme — Franzoslinge — Dorfgeschichte — Knaus og Vautier.....	243—246
Carl Sundt-Hansen — Tidemand og Sundt-Hansen — Teknik og temperament (3 billeder)	247—254
Ludvig Munthe — Le paysage intime — Klavervirtuosen (3 billeder).....	255—262
Norske Düsseldorfere og Gude-elever (2 billeder)	263—269
Amaldus Nielsen, — Sorlandets maler, Studiekunst (3 billeder)	270—275
Fredrik Collett — Friluft, Oplandsvinter (4 billeder).....	276—283
Otto Sinding — Lofoten	285—286
Tysk malerkunst	
Adolf Mentzel — Münchenerkolen — Piloty — Makart — Lenbach — Wilhelm Diez — Löffitz — Leibl — Leibl og Courbet (6 billeder).....	287—305
De norske i München — Galleristudier — Naturalisme — Fransk kunst på udstillingen 1879 — Til Paris! (15 billeder).....	307—316

ANDEN DEL.

(FRANSK MALERKUNST—NORSKE KUNSTFORHOLD—NORSK MALERKUNST I DE SIDSTE 25 ÅR).

Fransk malerkunst (65 billeder)	1— 90
Delacroix — Ingres — Daumier — Millet (11 billeder)	1— 16
Landskabskunst — George Michel — Gainsborough — John Constable — Camille Corot — Fontainebleauskolen (Huet, Dupré, Rousseau, Diaz, Millet) — François Daubigny (10 billeder)	17— 31
Gustave Courbet (4 billeder)	32— 38
Edouard Manet — Den moderne ånd — »Stregen« — Manet og hans forløbere — Manet (12 billeder)	39— 56
Impressionisterne — Claude Monet — Auguste Renoir — Camille Pissarro — Alfred Sisley — J. F. Raffaelli (11 billeder)	57— 71
Edgar Degas (8 billeder).....	72— 80
Paul Cézanne (2 billeder).....	81— 82
Bastien-Lepage — Cazin (2 billeder)	83— 85
Puvis de Chavannes — Chassériau (5 billeder).....	86— 90
Norske kunstforhold (11 billeder)	91—116
Ude og hjemme — Kunstudstillinger, Kunstforeninger, Tegneskolen, Nationalgalleriet, Dilettantisk ledelse	93—103
Kristiania kunstforening — Indkjøbene — Den tyske flom — Smagens bølgegang — Indkjøbsstatistik.....	104—112
Kunstinstitutioner — Lorentz Dietrichson — Skulpturmuseet — Nationalgalleriet..	113—116
Norsk malerkunst i de sidste 25 år	117—442
O. W. Isaachsen — I Düsseldorf — Couture og Courbet — V. Krag om Isaachsen (4 billeder)	117—125
C. M. Ross — Marcus Gronvold — Bernt Gronvold — Wergeland — Ekenæs — Olav Rusti — Wilh. Holter — Nils Gude — Peters — Ender (3 billeder).....	126—132
Kunstforeningsstriden — Forpostfægtning — Det første sammenstød — Det store slag — Kunstnerstreiken — Den første høstudstilling — Anerkjendelse og organisation — Seiren (27 billeder)	133—154
Stemninger fra 80-årene — Baggrunden (12 billeder).....	155— 168
Eilif Peterssen (7 billeder)	
Münchenertiden — Kristian II — Gjennembruddet i Italien — Sora — Montanara — Lucrezia — Alterbilleder — Hjem — Bærum og Lysaker — Jæderen — Normandie	169—185

Hans Heyerdahl (7 billeder)	
I München — I Paris og Firenze — Portrætter og noget — »Nordens Renoir« — Arbejderens død.....	186—198
Erik Werenskiold (17 billeder)	
Eventyrtegningerne — Tegnestil — I München — <i>Plein-Air</i> — I Paris og kampårene hjemme — Bondeliv — Dyr og barn — Portrætter — Snorre — Familien på Gilje	199—226
Frits Thaulow (6 billeder)	
I Kjøbenhavn og Carlsruhe — I Paris og på Skagen — Gjennembruddet — Frits Thaulow og Kristiania — Friluftsakademiet — Vinter og vand — Le Gourmet international	227—239
Christian Krohg (11 billeder)	
Christian Krohg og Max Klinger — Krohg og Kristiania — Socialt maleri — Syg pige — Krohg i Paris — Kunsten som led i kulturbevægelsen — »Albertine« — Kampen for tilværelsen — Litterær kunst — Kompositionskunst og sjogaster — Krohgs portrætter — Maler og journalist	240—260
Gerhard Munthe (16 billeder)	
Studieår i Düsseldorf og München — Det østlandske landskabs maler — Gerhard Munthe og bondekunsten — Prydkunst — Fantasier over norske eventyr — Munthe og den nationale vævkunst — Snorre.....	261—286
Christian Skredsvig (4 billeder)	
Hans franske tid — Skredsvig og Vinje — Bondelyrik — I Eggedal	287—295
Theodor Kittelsen (6 billeder)	
En streik — Ekko — Nordens Oberländer — Eventyrtegninger — Fra Lofoten til Jomfruland — Svartedauen	296—304
Jacob Gløersen — Østland-skogens maler (1 billede).....	305—308
Nicolai Ulfsten — Jæderens maler (1 billede).....	309—310
Kitty Kielland — Studieår — På Jæderen — Jæder og hoifjeld (3 billeder)	311—316
Harriet Backer — Interiorkunst (2 billeder) — Elisabeth Sinding (1 billede)	317—321
Karl Uehermann — Fredrik Borgen — Nils Hansteen (3 billeder).....	322—324
Edvard Diriks — <i>Le peintre du vent</i>	324—327
Fredrik Kolstø — Trondhjemsmalere — Bergensmalere — Nordlandsmalere (1 billede).....	328—331
Mellemgenerationen (1 billede).....	332—334
Gustav Wentzel — De to frokoster (3 billeder).....	335—340
Eyolf Soot — Nervøs kolorisme (1 billede)	341—343
Halfdan Strom — Første billeder — Forvandlingen (3 billeder)	344—348
Jørgen Sørensen — Johs. Müller, Thv. Torgersen — Sven Jørgensen (3 billeder)	349—355
Kalle Lochen, Jens Wang — Modumsnaturalister, Hjerlow, Karikatur — Kvindelige naturalister (1 billede).....	355—357
Jacob Somme. — Jacob Bratland — Gudmund Stenersen — Lars Osa — Karl Konow.....	357—359
Aug. Eiebakke — Torleiv Stadskleiv — Andr. Schneider — Joh. Nordhagen (4 billeder)....	360—364
Oda Krohg — Aase Norregaard — Lilli Somme — Marie Hauge (3 billeder).....	365—367
Th. Holmboe — Lars Jorde — Lillehammerskolen — Valstad — Wigdehl (4 billeder)	368—373
Nittiårene (16 billeder)	374—380
Asor Hansen — Koren Wiberg — Sigurd Moe — Aug. Jacobsen — Bernh. Hinna (3 billeder)	381—383
Einar Ofsti — Inderoens maler (1 billede).....	384—385
Halfdan Egedius (5 billeder).....	386—390
Harald Sohlberg (1 billede).....	391—393
Thv. Erichsen — Tilbage til impressionismen — Oluf Wold Thorne — Wilh. Wetlesen — Otto Henning — Kristen Holbo — Kr. Sinding Larsen (3 billeder).....	394—401
Severin Segelche — Gabriel Kielland — Arne Kavli — Olaf Gulbransson — Emanuel Vigeland (7 billeder).....	402—408

De unge.....	409—410
Edv. Munch (20 billeder)	
Ungdomsbilleder — I Aasgaardstrand og Paris — Berlinertiden — Under <i>Pans</i> tegn — Manddomsbilleder — Edvard Munchs kunst.....	411—442

TREDJE DEL.

(BILLEDHUGGERNE).

Billedhuggerkår — Magnus Berg — Hans Michelsen — Apostlene (4 billeder)	1— 6
Borch — Hansen — Budal — Glosimodt — Fladager (1 billede).....	7— 9
Julius Middelthun — Portrætbuster — Welhaven og Schweigaard (3 billeder)	9—14
Brynjulf Bergslien, C. Jacobsen, Magelsen (2 billeder).....	15—19
Stefan Sinding — Barbargruppen — Fangen mør — To mennesker — Kvinde ved sin mands lig (3 billeder).....	19—25
Mathias Skeibrok — Gavlgruppen — Buster — Lexow-Hansen — Konkurrancer — yngre billedhuggere (6 billeder)	26—34
Gustav Vigeland (37 billeder)	
Ungdomsår — Kjærlighedsgrupperne — Mand og kvinde — Eremiten — Figurstil — Digterportrætterne — Buster — For Domkirken — Abel — Monumenter — Fontænen	35—72

* * *

Indhold, Billedfortegnelse, Navnfortegnelse, Rettelser.



BILLEDER:

FØRSTE DEL.

No.		Side
1.	J. C. Dahls portræt, malt af C. W. Eckersberg (1818) (Tittelbillede).	
2.	J. C. Dahls portræt, malt af Siegw. Dahl (1850)	3
3.	J. C. Dahl, Den store kro (1819)	5
4.	— Måneskinstudie fra Elben (1822)	7
5.	— Sæteridyl (1826)	9
6.	— Stedje i Sogn (1836)	10
7.	— Udsigt fra Lyshornet (1851)	11
8.	— Haugsfossen (1838)	12
9.	— Storm ved Finmarkens kyst (1847)	14
10.	— Fjeldhøie ved Nystuen — Stugunøset (1851)	15
11.	— Studie fra Vestre Slidre (1850)	17
12.	— Bjærk i storm (1849)	19
13.	Thomas Fearnleys portræt, efter lithografi af Hanfstængel (1832)	23
14.	Thomas Fearnley, Landskab (1829)	27
15.	— Nærødalen, set fra Stalheim, tegning (1837)	30
16.	— Grindelwald-gletscheren, tegning (1835)	31
17.	— Amalfi (1833)	32
18.	— Månenat ved Golfen (1833)	33
19.	— Terrasse ved Sorrent (1834)	34
20.	— Orangepergola fra Sorrent (1833)	35
21.	— Badende kvinder i Den blå grotte (1840)	36
22.	— Studie fra Akerselven (1839)	37
23.	— Fra Graven i Hardanger (1839)	38
24.	— Slindebirken (1839)	39
25.	— Labrofossen (1837)	43
26.	Knud Baades portræt	46
27.	Knud Baade, »Fortuna« (1870)	47
28.	J. C. Frichs portræt	50
29.	J. C. Frich, Studie (fra femtiårene)	51
30.	J. C. Dahl, Kunstnerens mor, tegning (1826)	53
31.	Ths. Fearnley, Turner, parodisk farveskisse (1837)	56
32.	Jacob Munch, Selvportræt	57
33.	Johan Gørbitz' portræt tegnet af Siegw. Dahl (1850)	58
34.	Jacob Munch, Portræt af en genuesk dame med hendes søn (ca. 1810)	59
35.	Johan Flintoes portræt efter maleri af Ad. Tidemand (1844)	61
36.	Jacob Calmeyer, Welhavens portræt	62
37.	Adolph Tidemands portræt efter lithografi af Hohnack (1840)	63
38.	Cornelius, De apocalyptiske ryttere, carton (1846)	67
39.	C. F. Sohn, Tasso og de to Leonorer (1849)	72
40.	Rudolph Jordan, Husandagt i en sjømandsstue (1849)	74
41.	Moritz von Schwind, Den færende svend	76
42.	Ludwig Richter, Brudetog gennem skoven (1847)	78
43.	Karl Friedrich Lessings portræt	79

No.		Side
44.	Karl Friedrich Lessing, Den tusenårige eg (1837).....	80
45.	— Landskab fra Rhineggen (1859).....	81
46.	Andreas Achenbach, Strand ved Scheveningen (1850).....	83
47.	Welhaven, buste af Middelthun.....	87
48.	Gude og Tidemand, En brudeferd i Hardanger (1848).....	95
49.	Ad. Tidemand ved staffeliet, efter fotografi.....	99
50.	Ad. Tidemand 26 år gammel, efter Hohnechs lithografi.....	101
51.	Ad. Tidemand, Katekisationen (1847).....	109
52.	Ad. Tidemand i trede-årene.....	113
53.	Ad. Tidemand og S. Jacobsen, Lapper på renjagt (1873).....	115
54.	Ad. Tidemand, Studie fra for 1848, brugt til <i>Haugianerne</i>	118
55.	— Haugianerne (1852).....	121
56.	— Sognebud (1860).....	124
57.	— De ensomme gamle (1849).....	125
58.	— Norsk gravøl (1854).....	128
59.	— Efter tvekampen i et bondebryllup (1864).....	131
60.	— Fanatikerne (1866).....	135
61.	— Nød (1874).....	138
62.	Hans Gude, radering af Nordhagen.....	141
63.	— 18 år gammel, malt af Boser (1843).....	143
64.	J. W. Schirmer efter fotografi.....	146
65.	— Historisk landskab (Kain og Abel).....	147
66.	Andreas Achenbachs portræt.....	149
67.	Andreas Achenbach, Tysk molle, radering (1862).....	151
68.	Hans Gude, Storm, radering (1857).....	154
69.	— Furuskog, radering (1857).....	155
70.	— Høifjeld i solopgang (1855).....	156
71.	— Høifjeld, studie (1856).....	157
72.	— Høifjeld (1857).....	159
73.	— Tiurleg, tegning (1849).....	162
74.	— Hvile ved bækken (1860).....	165
75.	— Bolærne, tegning (1862).....	168
76.	— Frisk bris, Kristianiafjorden (1876).....	169
77.	— En nødhavn (1872).....	171
78.	— Vindstille, fra Kristianiafjorden (1873).....	173
79.	— efter fotografi fra 1873.....	176
80.	— Landsbyen Bettw-y-Coed i Wales, tegn. fra 1862.....	177
81.	— Efeubroen, Motiv fra Heldr-Valley i Wales (1864).....	179
82.	— og hans elever i Karlsruhe.....	181
83.	— Aasterudtjernet (1878).....	183
84.	— Sandefjord (1880).....	187
85.	— Fiskere ved den norske kyst (1883).....	191
86.	August Cappelen efter lithografi af Bd. Hoefling.....	195
87.	— Uddøende urskog (1852).....	197
88.	— Skogtjern, Motiv fra Nedre Telemarken (1852).....	199
89.	— Skoglandskab (1852).....	204
90.	— Studie.....	205
91.	Johan Fredrik Eckersberg efter fotografi.....	208
92.	— Høifjeld, fra Jotunheimen (1866).....	211
93.	— Fra Næs i Hallingdal (1861?).....	214
94.	Morten Müller efter fotografi.....	216

No.		Side
95.	Morten Møller, Storm ved den norske kyst (1866)	217
96.	Erik Bodom efter fotografi	221
97.	Anders Askevold efter fotografi	224
98.	— Buskap som færger over elven (1884)	226
99.	P. N. Arbo, Asgårdsreien, første udkast	228
100.	Knut Bergslien malt af Fr. Kolsto (1897)	232
101.	P. N. Arbo efter fotografi	233
102.	— Asgårdsreien (1872)	235
103.	Siegwald Dahl, Abeselskab (1869)	238
104.	— En venskabsstjeneste (1866)	239
105.	— efter fotografi	240
106.	Frants Bøe efter fotografi	241
107.	Carl Sundt-Hansen efter fotografi	247
108.	— Laksefisker (1865)	249
109.	— I lensmandsarresten (1875)	251
110.	Ludv. Munthe efter fotografi	255
111.	— Vinteraften på kysten (1878)	257
112.	— Tysk høstlandskab (1882)	261
113.	Andr. Disen efter fotografi	266
114.	C. W. Barth, Lodser (1882)	269
115.	Amaldus Nielsen efter fotografi (1860)	270
116.	— Ny Hellesund (1885)	271
117.	— Fra Jæderen, studie (1894)	273
118.	Fr. Collett efter fotografi	276
119.	— Studie fra Sydkysten (1891)	278
120.	— Aftenstemning fra Mesna (1893)	279
121.	— Mesna, april (1891)	281
122.	Otto Sinding, Fra Reine i Lofoten (1883)	285
123.	Adolf Menzel, Jernvalseværket (1875)	287
124.	— efter fotografi	288
125.	— Interior (1845)	290
126.	Wilhelm Leibl efter egen tegning	299
127.	— Landsbypolitikerne (1876—77)	303
128.	— Kvinder i kirken (1878—81)	304
129.	Hans Heyerdahl og Eilif Peterssen efter fotografi (1877)	307
130.	Olav Rusten efter fotografi (1877)	308
131.	Otto Sinding efter fotografi (1877)	308
132.	Erik Werenskiöld efter fotografi (1877)	309
133.	Chr. Krohg efter fotografi (1876)	309
134.	Marcus Grønvold efter fotografi (1876)	310
135.	Bernt Grønvold efter fotografi (1894)	310
136.	Kitty Kielland efter fotografi (1878)	311
137.	Harriet Bæcker efter fotografi (1877)	311
138.	Chr. Skredsvig efter fotografi (1878)	312
139.	Jacob Gloersen efter fotografi (1878)	312
140.	Th. Kittelsen efter fotografi (1880)	313
141.	Fr. Kolsto efter fotografi (1880)	313
142.	Gerh. Munthe efter fotografi (1877)	314
143.	Werenskiöld »Himmeriges klokker«, eventyrtegning	316

ANDEN DEL.

No.	Side
144. Edv. Munch, Selvportræt, lithografi (1895) Tittelbillede.	
145. Fantin-Latour, Hommage à Delacroix (1863).....	1
146. Eugène Delacroix, Selvportræt (1829).....	3
147. — Korsfarernes indtog (1840).....	5
148. Ingres, Madame Senonnes (1814)	6
149. Honoré Daumier (efter fotografi).....	7
150. — Før retsmødet	8
151. — La Laveuse	9
152. — Emigranterne	10
153. J. F. Millet, Selvportræt (1874)	11
154. — Såmanden (1851).....	12
155. — Podekvisten (1855)	15
156. George Michel, Fra Montmartre (ca. 1820)	17
157. Constable, Høvognen (1821)	19
158. Camille Corot.....	21
159. — Søen (1860).....	23
160. Théodore Rousseau, Tegning af Millet	25
161. — I Skogbrynet.....	26
162. — Stormen	27
163. Narcisse Diaz, Tegning af Millet	28
164. J. F. Millet, Træplanteren, tegning	29
165. Daubigny, Sumpen ved Optevoz (1857)	30
166. Gustave Courbet, Tegning af Manet	32
167. — Det grænseløse (1869)	33
168. — Begravelse i Ornans (1851).....	35
169. — Kornsigtning (1855)	37
170. Francisco Goya, Tyrefægtning.....	39
171. Fantin-Latour, Hommage à Manet (1870)	41
172. Corot, Kvindeportræt	44
173. Guys, Chanteuse	45
174. Eduard Manet, Frokosten i det grønne (1863).....	47
175. — Balconen (1869)	49
176. — Olympia (1863)	51
177. — Hvile (1870)	53
178. — Argenteuil (1874)	55
179. Fantin-Latour, Edouard Manet	56
180. Claude Monet, Frokosten i græsset (1866)	57
181. — Tegning af Manet	59
182. — Mme. M. (1866)	60
183. — Fransk kyst, regnveir (1886).....	61
184. Renoir, Lise (1867)	65
185. — Baigneuse.....	66
186. — På balkonen (1874)	67
187. — Moulin de la Galette	67
188. Pissarro, Paris, frostdag	68
189. J. F. Raffaelli, Forstadsgade i Paris (1892).....	69
190. Sisley, Seinen	71
191. Edgar Degas, Longchamp.....	72
192. — Ballettens stjerne, pastel	73

No.		Side
193.	Edgar Degas, Fra et bomuldskontor i New Orleans	75
194.	— Fra Place de la Concorde	76
195.	— Balletprøve	77
196.	— Fra badeværelset (1873)	78
197.	— Toilette, pastel	79
198.	— Pastelstudie	80
199.	Cézanne, Frugt	81
200.	Maurice Denis, Hommage à Cézanne	82
201.	Bastien-Lepage, Pas mèche (1881)	83
202.	Cacin, Judith — afreisen (1883)	81
203.	Puvis de Chavannes, Selvportræt (1887)	86
204.	— Den fattige fisker (1881)	87
205.	Chasseriau, Esther (1841)	88
206.	Puvis de Chavannes, Sommeren (1894)	89
207.	— S ^{te} Geneviève våger over Paris	90
208.	Erik Werenskiold, I kveldingen kom de frem til en stor gaard (Eventyrtegn.)	93
209.	Gerhard Munthe, Vikingerne vender hjem (Snorretegn.)	94
210.	Oscar Wergeland, Eidsvold 1814	95
211.	Eilif Peterssen, Judas Iskariot (1878)	97
212.	— Kristian II underskriver dødsdommen (1876)	101
213.	Olav Rusti, Studie (1890)	103
214.	August Schneider, Smeden, som ikke fik slippe ind i himmerige	104
215.	Hans Heyerdahl, Maria Magdalena (1878)	111
216.	Prof. dr. L. Dietrichson, malt af Mathilde Dietrichson (1883)	113
217.	Knud Bergslien, efter fotografi	114
218.	Chr. Wexelsen, —	114
219.	O. W. Isaachsen	117
220.	Olaf Isaachsen, malt af A. E. Andersen (1888)	118
221.	— Fra en gammel stue i Sætersdalen	119
222.	— Stabbur fra Osa, Sætersdalen (1878)	121
223.	— Olav Rusti, Selvportræt, blyanttegning (1876)	126
224.	Wilhelm Holter	130
225.	— Dameportræt (1879)	131
226.	Hans Heyerdahl, Laura Gundersen (1878)	133
227.	Eilif Peterssen, malt af Hans Heyerdahl (1877)	134
228.	Hans Heyerdahl, malt af Eilif Peterssen (1877)	135
229.	Gustav Wentzel, Et billedhuggeratelier (1883)	136
230.	Fritz Thaulow, Stortingsplads (1881)	137
231.	Johs. Grimelund, efter fotografi	139
232.	Nicolay Ulfsten, efter fotografi	139
233.	Karl Uchermann, efter fotografi	140
234.	Christian Skredsvig, efter fotografi	140
235.	Christian Krohg, efter fotografi	141
236.	Frits Thaulow, efter fotografi	141
237.	Edvard Diriks, efter fotografi	142
238.	Erik Werenskiold, efter fotografi	142
239.	Christian Krohg, Portræt af Gerhard Munthe	143
240.	Eyolf Soot	145
241.	N. Gustav Wentzel	145
242.	Nils Hansteen	146

No.		Side
243.	Fredrik Borgen	146
244.	Christian Krohg, Johan Sverdrup (1882).....	147
245.	Katalogen for hostudstillingen 1883, omslag tegnet af A. Block.....	149
246.	Halfdan Strom.....	150
247.	Jens Wang.....	150
248.	Erik Werenskiold, Portræt af prof. Amund Helland (1885)	151
249.	Jørgen Sørensen, efter fotografi.....	153
250.	Sven Jørgensen, efter fotografi.....	153
251.	Jacob Bratland, Selvportræt.....	154
252.	Gudmund Stenersen, Selvportræt.....	154
253.	Christian Krohg, »En formaning«	155
254.	Halfdan Strom, Restaurationen (1888)	157
255.	Kalle Løchen, malt af Eilif Peterssen.....	158
256.	Jensen-Hjell, malt af Edv. Munch.....	158
257.	Edv. Munch, Hans Jæger (1889).....	159
258.	Edvard Munch, efter fotografi	161
259.	Oda Krohg, efter fotografi	161
260.	Karl Dörnberger, efter fotografi.....	162
261.	Jacob Sømme, efter fotografi.....	162
262.	Fredrik Kolsto, Atelier (1885)	163
263.	Erik Werenskiold, Portræt af Henrik Ibsen (1895)	165
264.	Gerhard Munthe, Vignet af »Snorre«	168
265.	Eilif Peterssen, Hyrdernes tilbedelse (1881).....	169
266.	— Selvportræt (1890).....	171
267.	— Portræt af Harriet Backer (1878)	173
268.	— Lucrezia Borgia (1883).....	177
269.	— Sommernat (1887).....	181
270.	— Magnhild (1888)	183
271.	— Portræt af Arne Garborg (1894)	185
272.	Hans Heyerdahl, Selvportræt (1890)	186
273.	— Adam og Eva (1877).....	189
274.	— Portræt af friherreinde Cederström	191
275.	— To søstre (1887).....	193
276.	— Nogen pige (1887)	195
277.	— Høst (1893).....	197
278.	— Arbejderens død (1891)	198
279.	Erik Werenskiold, Selvportræt, blyanttegn. (1897)	199
280.	— Askeladden, som fik prinsessen til at logste sig (1878).....	201
281.	— Studie (1877).....	202
282.	— Tegning til »Soria Moria Slot«	203
283.	— Tegning til »De tre kongsdøtre i berget det blå« (1887)	205
284.	— Tegning til »Herremandsbruden«	207
285.	— På gamle tomter (1882).....	208
286.	— Ved færgestedet (1882).....	211
287.	— Telemarksjenter (1883)	213
288.	— Bondebegravelse (1885).....	215
289.	— Vignet til Familien på Gilje.....	217
290.	— Dagfin (1899).....	219
291.	— Barneportræt (1903)	221
292.	— Bjørnson (1895).....	223
293.	— Kong Olav farer til ting (Snorretegn.) (1897).....	224

No.		Side
294.	Erik Werenskiold, »Enkemand søger mage«, pentegn. til Fam. på Gilje (1902)	225
295.	— Dekorativ tegning	226
296.	Fritz Thaulow, efter fotogafi	227
297.	— Lovspræt (1899)	229
298.	— Fra Kragerø (1882)	231
299.	— Ravensborg (1891)	235
300.	— Vinterdag i Vestre Aker (1891)	237
301.	— Måneskin i en fransk landsby (1896)	239
302.	Christian Krohg, efter fotografi	240
303.	Gussow-elever, efter fotografi (1876)	241
304.	Christian Krohg, »Hart læ« (1882)	243
305.	— Syg pige (1880)	245
306.	— Illustration af »Albertine« (1886)	250
307.	— Albertine i politilægens venteværelse (1887)	251
308.	— På udkig efter lods (1899)	255
309.	— Portræt af Kunstnerens tante (1893)	256
310.	— Barneportræt (1895)	257
311.	— En mor (1883)	259
312.	— efter fotografi	260
313.	Gerhard Munthe, Beilerne (1893)	261
314.	— Snorreignet	263
315.	— Aftenstemning (1880)	265
316.	— efter fotografi	266
317.	— Bondehaven (1889)	267
318.	— Odin af »Snorre«	270
319.	— Vår, motiv fra Mjøsen (1889)	271
320.	— Snorreignet	273
321.	— Kong Olav farer paa gjæsting (Snorre)	274
322.	— Nordlysdottrene eller Beilerne	275
323.	— Dragedræberen, vignet	277
324.	— Frise af Eirikssønnernes saga	278
325.	— Myllardottri (1895)	279
326.	— Snorreignet	281
327.	— Dommedag (1902)	283
328.	— Snorreignet	286
329.	Christian Skredsvig, På vildgræs (1894)	287
330.	— Ballade, (efter radering af Nordhagen) (1885)	289
331.	— »Kusåte«, Valdrisvisa	293
332.	— Tegning	295
333.	Theodor Kittelsen, Et skogtroll	296
334.	— På kneipe, farvelagt tegning	297
335.	— En streik (1878)	299
336.	— »Da slog troldeene latterdøren op, eventyrtegn.	301
337.	— »Vær ikke ræd for mig du, gutten min«, eventyrtegn.	302
338.	— Af »Svartedauen«	304
339.	Jacob Gløersen, På rugdepost (1887)	305
340.	Nicolai Ulfsten, Fra Hodne, Jæderen	309
341.	Kitty Kielland, Jæderen	311
342.	— Sommernat	313
343.	— efter fotografi	315
344.	Harriet Baeker, Bondeinteriør fra Bretagne (1881)	317

No.		Side
345.	Harriet Backer, efter fotografi	320
346.	Elisabeth Sinding efter fotografi	321
347.	Karl Uchermann, Et flamsk hundeforspand (1880).....	322
348.	Uchermann og Borgen, efter fotografi	323
349.	Nils Hansteen, Sandøsund (1882).....	324
350.	Edvard Diriks, Ved bygrænsen (1882)	325
351.	— Brygge i snestorm.....	326
352.	Fredrik Kolsto, Stril ved Bergens fisketorv (1881)	328
353.	Gustav Wentzel, Schakspillere (1886)	332
354.	— Frokost (1882).....	335
355.	— Frokost (1885).....	337
356.	— Emigranter (1900)	340
357.	Eyolf Soot, Jonas Lie og hans hustru (1889)	341
358.	Halfdan Strøm, Dugurdshvil (1890)	344
359.	— Ung mor (1895).....	346
360.	— Portræt af Emil Hannover (1899)	347
361.	Jorgen Sørensen, Februar 2 ^o kulde, Vestre Aker (1887).....	349
362.	Johs. Müller, efter fotografi	352
363.	Sven Jørgensen, Sønnen (1894)	353
364.	Marie Tannes, efter fotografi	357
365.	August Eiebakke, efter fotografi.....	360
366.	— Anretning (1891).....	361
367.	Thorleiv Stadskleiv, efter fotografi	363
368.	Joh. Nordhagen, efter fotografi.....	364
369.	Oda Krohg, Portræt af Gunnar Heiberg (1900)	365
370.	— efter fotografi	366
371.	Aase Nørregaard, efter fotografi.....	367
372.	Th. Holmboe, Skrivergården (1904).....	368
373.	— Der skreg en fugl (1894).....	369
374.	— efter fotografi	371
375.	Lars Jorde, tegnet af Stadskleiv.....	372
376.	Chr. Zartmann, Selvportræt (1901)	374
377.	Thorvald Erichsen, Portræt.....	375
378.	Oluf Wold Thorne, efter fotografi.....	375
379.	Harald Sohlberg, efter fotografi	376
380.	Halfdan Egedius, efter fotografi.....	376
381.	Einar Øfsti, Selvportræt.....	377
382.	Gabriel Kielland, efter fotografi	377
383.	Wilh. Wetlesen, efter fotografi	378
384.	Severin Segelcke, efter fotografi	378
385.	Kristoffer Sinding-Larsen, efter fotografi	378
386.	Otto Hennig, efter fotografi	379
387.	Aug. Jabobsen, efter fotografi	379
388.	Bernh. Hinna, efter fotografi	379
389.	Kristen Holbo, efter fotografi	380
390.	Harald Brun, Selvportræt	380
391.	Johanna Bugge, efter fotografi	380
392.	Asor Hansen, malt af Arne Kavli	381
393.	— Kvinder (1903).....	382
394.	Bernh. Hinna, Vår (1905).....	383
395.	Einar Øfsti, Fra Inderøen (1902)	384

No.		Side
396.	Halfdan Egedius, Sommer (1896)	386
397.	— Kong Rørek går ude med sin frænde Svein (Snorre)	388
398.	— Seidmændene på Skratteskjær (Snorre).....	389
399.	— På hver sti drev der folk (Snorre)	390
400.	Harald Sohlberg, Nat (Roros 1902—03).....	391
401.	Thv. Erichsen, Sommerlandskab (1900).....	394
402.	O. Wold Thorne, Dame med blomster	396
403.	Otto Hennig, Landskab i blæst (1898).....	399
404.	Gabriel Kielland, Portræt af Alf Hofflund (1902).....	403
405.	— Portrætstudie (1905)	404
406.	Arne Kavli, Portræt.....	405
407.	— Portræt.....	406
408.	Olaf Gulbransson, Arne Kavli (tegning)	407
409.	— Selvportræt	407
410.	Emanuel Vigeland, efter fotografi	408
411.	Edv. Munch, Selvportræt	411
412.	— Selvportræt (ca. 1883)	413
413.	— Sygt barn (1885)	414
414.	— Jalousi (1891)	416
415.	— Pigen ved vinduet (1892).....	417
416.	— Amerikanerinde (1892)	418
417.	— Strindberg, lithografi (1896)	420
418.	— Obstfælder, lithografi (1896)	421
419.	— Franskmanden (1903)	422
420.	— Tyskeren (1903).....	423
421.	— efter fotografi 1902	424
422.	— Vår (1889)	425
423.	— Stjernenat (1894)	427
424.	— Stormen (1893)	429
425.	— Mor og Datter.....	431
426.	— Min Søster (1892)	433
427.	— Mand og kvinde, sommernat (1891)	436
428.	— Kys, radering (1896)	439
429.	— Madonna, lithografi.....	440
430.	— Slutvignet	442

TREDJE DEL.

431.	Gustav Vigeland, Abelmonumentet, 1902 (Titelbillede)	
432.	— Lindboes Askeurne, 1903.....	1
433.	Hans Michelsen, Portræt, tegnet af B. Aas	3
434.	— Apostelen Jacob	4
435.	Christoffer Borch, Fotografiportræt	7
436.	Julius Middelthun, Fotografiportræt	10
437.	— Welhavens buste	12
438.	— Halfdan Kjerulfs buste	14
439.	Brynjulf Bergslien, Fotografiportræt	15
440.	— Kristian IV, udkast.....	17

No.		Side
441.	Stephan Sinding, Fotografiprotræt	20
442.	— Barbarkvinden	21
443.	— Fangen mor	24
444.	Mathias Skeibrok, Træt	27
445.	— Fotografiprotræt	29
446.	— Jaabæks buste	30
447.	Soren Lexow-Hansen, Vala	32
448.	Jo Visdal, Fotografiprotræt	33
449.	Axel Ender, Tordenskjoldsstatuen	34
450.	Gustav Vigeland, Satanas, detalj af »Helvede«	36
451.	— Fotografiprotræt	37
452.	— Forbandet	38
453.	— En pige	39
454.	— Trøst	40
455.	— Helvede	41
456.	— De nedbøiede	43
457.	— Natten	44
458.	— Eros og Psyche	45
459.	— Omfavnelse	46
460.	— Mand og kvinde (1898)	47
461.	— Manden med kvinden i fanget	48
462.	— Mand og kvinde (1899)	49
463.	— Eremiten	50
464.	— Vignet (detalj af Fontænen)	51
465.	— Emanuel Vigeland	52
466.	— Tiggerne	53
467.	— Nobelmedaljen	55
468.	— Henrik Ibsen	56
469.	— Arne Garborg	56
470.	— Knut Hamsun	57
471.	— Gunnar Heiberg	57
472.	— Sophus Bugge	58
473.	— Jonas Lie	59
474.	— Oscar II	60
475.	— Portrætstudie	61
476.	— Kristus, Maria, Johannes	62
477.	— Vandspyer fra hovedtårnet på Trondhjems domkirke	64
478.	— Abelmonumentet	65
479.	— Peder Dass	67
480.	— Wergeland, udkast	69
481.	— Mand og kvinde (1905)	70
482.	— Vignet (detalj af fontænen)	70
483.	— Vignet (detalj af fontænen)	71
484.	— Vignet (leende pigehode)	72

INDHOLDSFORTEGNELSE OG REGISTER.

185.	—	Ideudkast til Fontænen	I
486.	—	Vignet (detalj af Fontænen)	IV
487.	—	Gruppe	XXII

NAVN-FORTEGNELSE.

(Oftere nævnte kunstnere er mærket o. n.)

- A**chenbach, Andr. I, 83—84, 145—153, 263, o. n.
Achenbach, Osw. I, 70, 149.
Ancher, Michael. II, 242, 358, 377.
Anker, Anette. II, 357.
Anker, Herman W. I, 185.
Anker P. B. I, 230.
Arbo, P. N. I, 228, 233—237.
Arnesen, Borghild. II, 409.
Asbjørnsen, P. C. I, 90, II, 201—207, 301—302, 306.
Askevold, Anders. I, 224—227.
Astrup, Nic. II, 410.
Aubert, dr. Andr. I, 18, 22, 29, 280, o. n., II, 117, 146, 247.
- B**aade, Knud. I, 46—49.
Baudelaire. II, 16, 28.
Backer, Harriet. I, 311, II, 173, 317—321, o. n.
Bagge, Magnus. I, 222.
Balke, Peder. I, 62.
Barlag, Philip. I, 268.
Barth, C. W. I, 269, II, 149.
Bastien-Lepage. II, 83—84, 291.
Bennetter, J. I, 239, 242, II, 382.
Berg, Betzy. II, 331.
Berg, Elisabeth. II, 357.
Berg, Gunnar. II, 331.
Berg, Magnus. I, 1, III, 3.
Bergslien, Brynjulf, III, 14—17.
Bergslien, Knud. I, 231—233, II, 114, o. n.
Bergslien, Nils. I, 310.
Bertrand-Hansen. II, 356, 413.
Bille, Torben. I, 267.
Bindesboll, Thv. II, 396.
Bjorgum, Nils. II, 365.
Bjørnson, Bj. I, 129, 139, II, 168, 223, III, 25, 57.
Bloch, A. II, 149, 356.
Bodom, Erik. I, 221—222.
Boll, Reinhold. I, 223.
Bonnard, Pierre. II, 395.
Bonnat, Léon. I, 315, II, 319, 341, 359, 417, o. n.
Bonnington. II, 20.
Boreh, Christoffer. III, 7.
Borgen, Fr. II, 323—324.
Botticelli. II, 379.
- Boudin, L. E. II, 31.
Bouguereau. I, 316, II, 358.
Brandes, Georg. II, 241.
Bratland, Jacob. I, 310, II, 154, 358.
Breton, Jules. II, 313.
Brun, Christen. I, 231.
Brun, Harald. II, 380, 409.
Budal, Hans. III, 8.
Bugge, Johanne. II, 380, 409.
Bugge, Sophus. III, 58.
Böcklin, Arnold. II, 192, 421.
Boe, Frants. I, 240—241.
Bogh, Joh. I, 223, 224, 231, 240, II, 110, 331, o. n.
- C**almeier, Jacob M. I, 62, II, 317.
Cappelen, Aug. I, 195—207, 308, 398, o. n.
Castberg, Osc. III, 32.
Cazin, J. C. II, 84—85, 231, 238, o. n.
Cézanne, Paul. II, 81—82, 396, o. n.
Chasserieau, Th. II, 86.
Chavannes, se: Puvis.
Collett, Fredrik. I, 276—280, 372, 397, o. n.
Constable. II, 18—21, o. n.
Cormon, Fernand. II, 94, 353, 359, 368, 384.
Corot, Camille. II, 21—24, 288, o. n.
Cottet, Charles. II, 238.
Cottmann. II, 19.
Courbet. I, 300—301, II, 32—38, 123—124, o. n.
Couture, Thomas. I, 134, II, 45, 119—120.
Cox, David. I, 178, II, 19.
Crane, Walter. II, 285.
Crome, John (Old Crome). II, 19.
- D**ahl, Cecilie. II, 357.
Dahl, Doffen. II, 259.
Dahl, Hans. I, 181, 264.
Dahl, Ingrid. II, 357.
Dahl, J. C. I, titelbillede, 2—22, 25, 26, 29, 36, 41—42, 50, 52, 53—55, 62, 65, 85—87, 144—145, 202, 208—209, 270, II, 95, 99, 398, o. n.
Dahl, Nils. II, 410.
Dahl, Siegwald. I, 238—240, 321.
Daubigny, François. I, 260, 316, II, 30—31, 288.

- Daumier, Honoré. II, 7—10, 11, 16, 54, 86.
 Degas, Edgar. II, 72—80.
 Dehmel, Rich. II, 420.
 Delacroix, Eugène. II, 1—5, o. n.
 Denis, Maurice. II, 82, 395.
 Diaz, Narcisse. II, 28.
 Dietrichson, Mathilde Bonnevie. I, 38, II, 113.
 Dietrichson, prof. dr. L. I, 92, 103, 107, 108, 119,
 158, 189, II, 96, 113—116, III, 3, o. n.
 Diez, Wilhelm. I, 296—297, II, 172.
 Diriks, Anna. III, 33.
 Diriks, Edv. II, 142, 324—327.
 Disen, Andreas. I, 181, 265—266.
 Dupré, Jules. II, 25.
 Dörnberger, Karl. II, 162, 365.
- E**ckersberg, C. W. I, titelbillede.
 Eckersberg, Joh. Fr. I, 208—215, 288, o. n.
 Egedius, Halfdan. II, 376, 385, 386—390.
 Eggen, Chr. II, 330.
 Eiebakke, Aug. II, 360—363.
 Ekenæs, J. I, 307, II, 128—139.
 Ender, Axel. I, 310, II, 132, III, 31.
 Eriehsen, Hedvig. I, 231.
 Erichsen, Thv. II, 375, 387, 394—396.
 Eriksen, Lars. II,
 Everdingen. I, 3.
- F**alsen, Mimi. II, 365.
 Fantin-Latour. II, 1, 41, 56.
 Fearnley, Thomas. I, 23—45, 55—56, 198, 208—
 209, 222, II, 96, 99, o. n.
 Fett, Harry. III, 3.
 Feuerbach, Anselm. II, 123.
 Finne, Doyle Augusta. III, 33.
 Fischer, L. H. I, 131.
 Fjelde, Jakob. III, 32.
 Fladager, Ole. III, 8.
 Flintoe, Joh. I, 61, 144, II, 96.
 Folkestad, Bernhard. II, 409.
 Frich, Joachim C. I, 50—52.
 Friedrich, Caspar. I, 4, 42, o. n.
 Frolich, Lorenz. II, 285.
- G**ainsborough. II, 19.
 Gallait. I, 108, 291.
 Gallén, Axel. II, 419, 426.
 Garborg, Arne. II, 185, III, 56.
 Gaugin, Paul. II, 80.
 Geelmuyden, Ola. II, 330.
 Geertz. II, 365.
 Gjelle, Ole. III, 14.
- Gedon. I, 294.
 Glosimodt, Olaf. III, 8.
 Gloersen, Jacob. I, 309, 312, II, 305—308.
 Goethe. I, 72—73, 102.
 Goya, Francisco. II, 39, 43, 46, 50.
 Grande, Severin. II, 410.
 Grimelund, Johannes. I, 181, 267, II, 139.
 Gronau, Georg. I, 299.
 Grosch, Heinrich. II, 95.
 Grønvold, Bernt. I, 310, II, 127—128.
 Grønvold, Marcus. I, 310, II, 127.
 Gude, Hans F. I, 61, 80, 88, 91—97, 112—117, 143
 194, II, 203, 230, 309, 312, 368. o. n.
 Gude, Nils. I, 181, II, 131.
 Gudin, Theod. I, 40, 84, 150, 242.
 Gulbransson, Olaf. II, 407.
 Gundersen, Helene. II, 357.
 Gurlitt, Louis. I, 153, 291.
 Gussow, Karl. I, 287, II, 130, 240—241.
 Guys, Constantin. II, 45.
- H**aaland, Lauritz. II, 331.
 Hamsun, Knut. III, 57.
 Hanfstängel. I, 23.
 Hanno, A. F. v. I, 238, II, 353.
 Hannover, Emil. II, 347.
 Hansen, Asor. II, 381—382.
 Hansen, Carl Sundt. I, 247—254, II, 213.
 Hansen, Hans. III, 8.
 Hansen, Søren Lexow. III, 30—31.
 Hansteen, Asta. I, 231, 366, III, 61.
 Hansteen, Nils. II, 146, 324.
 Harpignies, Henri. II, 316.
 Hauge, Alfred. II, 81, 410.
 Hauge, Marie. II, 367.
 Heiberg, Axel. II, 295.
 Heiberg, Gunnar. II, 259, 365, III, 57, 70.
 Heilbuth. II, 2.
 Helland, Henrik. II, 330.
 Hendriksen, F. II, 207.
 Henning, Otto. I, 310, II, 379, 397—399.
 Hertzberg, Halldan. III, 32.
 Heyerdahl, Hans. I, 307, II, 111, 133—135, 186—
 198, 414, 432, o. n.
 Hinna, Bernh. II, 379, 382—383.
 Hjerløw, Ragnvald. II, 356.
 Hjersing, Arne. II, 356.
 Hoefling, B. I, 195.
 Hofflund, Alf. II, 403, 404.
 Hohneck. I, 62.
 Holbø, Kristen. II, 380, 387, 398.
 Holm, Janna Kielland. II, 409.

- Holmboe, Thorolf. II, 368—372.
 Holter, K. J. II, 410.
 Holter, Wilhelm. II, 130—131, 241.
 Hornemann, Sara. II, 365.
 Huet, Paul. II, 25.
 Hugo, Victor. II, 25.
 Hvalstad, Lalla. II, 409.
- I**bsen, Henrik. II, 165.
 Ihle, Sverre. II, 363.
 Ingres, J. D. II, 5—6, o. n.
 Isaachsen, Olaf. II, 117—125.
 Isabey, Eugène. I og II, o. n.
 Israels, Isaac. II, 68, 109.
- J**aabæk, Søren. III, 30.
 Jacobsen, Aug. II, 359, 379, 382.
 Jacobsen, Carl L. III, 18.
 Jacobsen, Sophus. I, 115, 223.
 Jebe-Clement, Topsy. II, 409.
 Jensen, Fritz. I, 230.
 Jensen-Ijell, K. II, 158, 356, 415.
 Johnsen, Hjalmar. II, 331.
 Jongkind. II, 68.
 Jønsrud, Ole. II, 373.
 Jordan, Rud. I, 74.
 Jorde, Lars. II, 372—373.
 Josephson, Ernst. II, 288.
 Jæger, Hans. II, 159, 249, 253, 416.
 Jørgensen, Sven. I, 310, II, 153, 352, 353—355, 391.
- K**aland, Moritz. I, 310.
 Kallmorgen. I, 185.
 Karsten, Ludv. II, 410.
 Kaufmann, Herman. I, 112, 153.
 Kaulbach, Wilhelm. I, 69, 103—104, 292.
 Kavli, Arne. II, 381, 405—407.
 Kessler, grev. II, 423.
 Kielland, Gabriel. II, 377, 403—405.
 Kielland, Kitty. I, 185, 311, II, 311—316, 388.
 Kielland, Valentin. III, 33.
 Kittelsen, Th. I, 309, 311, II, 296—304.
 Kjerulf, Halfdan. I, 94, 162, III, 11.
 Kjerulf, Hjalmar. I, 112, 157, 222.
 Klinger, Max. II, 240—242.
 Knaus, Ludwig. I, 73, 133—131, 214—216.
 Kolstø, Fredrik. I, 313, II, 163, 328—330.
 Konow, Karl. II, 359.
 Krag, Vilhelm. II, 117, 125, 369.
 Krohg, Christian. I, 36, 182, 309, II, 141, 113, 147, 149, 155, 212, 231, 240—260, 287, 342, 355, 357, 358, 365, 366, 392, 402, 413, 432.
 Krohg, Oda. II, 161, 365—367.
 Krohn, Olaf. II, 356.
 Krsnjavi, J. I, 298.
 Krøyer, Severin. II, 242, 277.
 Kyhu, Willh. II, 288.
 Købke, Christen. I, 210, II, 18.
 Königswinter. I, 79, 84.
- L**ami, Eugène. II, 20.
 Landseer. I, 239, II, 321.
 Lange, Julius. I, 139, 172, 186, 190, 215, 222, 248, 250, 254, II, 181, 191.
 Langberg, Juliane. II, 365.
 Laureng, Th. II, 410.
 Lecoq de Boilaudran. II, 84—85.
 Legros, Alphonse. II, 1, 38, 46, 84.
 Leibl, Wilhelm. I, 299—305, 311, II, 38.
 Lenbach, Franz. I, 291, 293—295, 303, 311, II, 176.
 Leonardo da Vinci. I, 168.
 Lerche, V. St. I, 237—238.
 Lerche, H. St. III, 33.
 Lessing, Karl Friedrich. I, 70, 79—81, 102, 151—155, 182, II, 172.
 Leu, August. I, 112, 222.
 Leutze. I, 81, 153—151, 164.
 Liebermann, Max. I, 315, II, 2, 419.
 Lie, Jonas. II, 341, III, 59.
 Lier, Adolf. I, 298.
 Linde, Samling. II, 422.
 Lindenschmidt. I, 291, 307, 310, II, 38, 202, 208, o. n.
 Lorek, C. J. I, 230—231.
 Lorentzen. I, 61.
 Løsting, J. L. I, 241.
 Lund, Bernt. I, 222, 231.
 Lund, Hedvig. II, 118.
 Lund, Henrik. II, 410.
 Lund, Ivar. II, 410.
 Lundbye, J. Th. I, 225.
 Lundeby, Alf. II, 373.
 Lærum, Oscar og Gustav. II, 356.
 Lochen, Kalle. II, 158, 355.
 Löfflz, Ludwig. I, 297—298, 308, 310, II, 187, o. n.
 Lovans, Hans. II, 330—331.
- M**adsen, Karl. II, 204.
 Magelsen, C. D. III, 79.
 Makart, Hans. I, 291.
 Mallarmé, St. II, 66, 421.
 Manet, Edouard. I, 288, 300, 302, II, 1, 2, 6, 32, 35, 36, 37, 38, 40—56, 59, 65, 67, 68, 76, 82, 83, 120, 247—218.
 Mantegna. II, 390.

- Marx, Roger. II, 2.
 Max, Gabriel. I, 291.
 Mauclair, Camille. II, 2.
 Meidell. III, 33.
 Mentzel, Adolf. I, 287—290, 315, II, 240.
 Meier-Graefe, Jul. I, 299, II, 2, 420, 421.
 Meyer, Louis. I, 242.
 Michel, Georges. II, 17—18.
 Michelangelo. I, 67, II, 10, 16.
 Michelsen, Hans. I, 123, III, 3—6.
 Middelthun, Julius. I, 87, II, 413, o. n., III, 2, 9—13, 18, 37.
 Millet, J. F. I, 88, 134, 288, 299, II, 2, 9, 11—16, 26, 28—29, 94, 213, 288, 354.
 Molin, J. P. III, 9, 10, 15.
 Moe, Louis. II, 363.
 Moe, Sigurd. II, 382.
 Monet, Claude. I, 316, II, 1, 41, 57—64, 65, 66, 68, 86.
 Monticelli. II, 43, 63, 125.
 Mordt, G. A. I, 164, 216, 222.
 Morot, Gustave. I, 316, II, 5, 84, 87.
 Morgenstern, Christian. I, 32, 291.
 Munch, Edvard. I, 190, 264, II, 71, 80, 158, 159, 161, 221, 335, 375, 406, 410, 411—442, III, 33, 37.
 Munch, Jacob. I, 56—59, 61, II, 95, 96, 229.
 Munthe, Gerhard. I, 260, 298, 308, 309, 314, II, 94, 143, 168, 222, 258, 261—286, 293, 371, 372, 388, 396.
 Munthe, Ludvig. I, 86, 245, 247, 255—262, 311, 316, II, 31, 263—264.
 Muther, Rich. I, 304, II, 2.
 Müller, Johannes. II, 352.
 Müller, Morten. I, 92, 93, 117, 139, 215—220, II, o. n.
 Müller, Victor. I, 299, II, 38, 109.
 Møller, N. B. I, 224.
Nebelong. I, 120.
 Nicolaysen, L. V. II, 331.
 Nielsen, Amaldus. 268, 270—275, 276, III, 62.
 Nielsen, Carl. I, 268.
 Nielsen, Johan. I, 268.
 Nielsen, Eivind. II, 365.
 Norberg, L. II, 356.
 Nordenberg, Bengt. I, 230.
 Nordgren. I, 164.
 Nordhagen, Johan. I, 175, II, 364.
 Normann, Adelsten. I, 263, 316, II, 419.
 Norregaard, Aase. II, 367.
 Norregaard, Asta. I, 309, II, 132.
Obstfelder, Sigbjørn. II, 420, 421, III, 54.
 Oscar den anden. III, 60.
 Overbeck. I, 67, 76, 104.
 Osa, Lars. II, 359.
Paulsen. I, 61.
 Paulsen, Julius. II, 377.
 Paulsen, O. II,
 Pecht, Fr. I, 76.
 Pedersen, Viggo. II, 377.
 Pelouse, L. G. I, 316, II, 315.
 Peters, Wilhelm. II, 131.
 Peterssen, Eilif. I, 181, 298, 307, 308, 312, II, 97, 101, 134, 135, 158, 169—185, 263, 266, 354.
 Pihl, Alice. II, 409.
 Piloty, Carl. I, 291—292.
 Pissarro, Camille. I, 316, II, 59, 65, 68—69, 81, 417.
 Prahl, I, 241.
 Prahl, Hildur. II, 357.
 Printz, Chr. A. I, 227.
 Puvis de Chavannes. II, 5, 84, 85, 86—90, 94, 357.
 Przybyszewski, Stanislaus. II, 419, 420, 421.
Raffael. I, 66, 104, 119.
 Raffaelli, Francois. II, 69—71.
 Ramberger. I, 299.
 Rasmussen, G. A. I, 263.
 Rasmussen, Vilhelm. III, 33.
 Raven, John. I, 181.
 Régamy, Guillaume. II, 84.
 Rembrandt. I, 294, 297, 312. II, 16, 18, 24, 33, 207, 264, 364, III, 50.
 Renoir, Auguste. I, 316, II, 1, 6, 38, 41, 65—67, 194—197.
 Reusch, Hans L. I, 62, 85, 224, 232.
 Reusch, Helga Ring. II, 357.
 Reynolds, Sir Josua. II, 19.
 Reynolds, William. II, 20.
 Ribera. I, 292, 301, 312, II, 33.
 Ribot, Th. I, 300, II, 38, 84.
 Richter, Gustaw. I, 244.
 Richter, Ludwig. I, 77—78, 243.
 Riefstahl. I, 264, 283, 308, II, 172.
 Ritter, Henry. I, 81, 107, 113, 230.
 Rodin, Auguste. II, 85, 421, III, 24, 33, 59.
 Roger, F. III, 15.
 Rohde, Johan. II, 377.
 Roll, A. P. I, 315, II, 94, 247, 307, 346—347.
 Ross, C. M. I, 307, II, 126—127.
 Rottmann. 30, 50, 69.
 Rousseau, Théodore. I, 40, 88, II, 21, 24, 25—28, 35.
 Rubens. I, 292, 294, 312, II, 33, 86, 258, 264.
 Runge, Ph. O. I, 65.

- Ruskin, John. I, 182.
 Rusti, Olav. I, 307, 312, II, 103, 126, 129, 131.
 Ruysdael, Jacob. I, 3, 312.
- S**agen, Lyder. I, 232.
 Sargent, John. II, 247.
 Schadow, Wilhelm v. I, 70, 76, 153, 164, 237.
 Schanke, H. G. I, 164, 223.
 Scheel, Benedicte. II, 357.
 Scheel, Signe. II, 357.
 Schjelderup-Ebbe, Menga III, 33.
 Schjelderup, Leis. II, 132.
 Schiertz, F. W. I, 256.
 Schirmer, I. W. I, 145—149, 163, 182, 197, 210, 216.
 Schou, Olaf. II, 264, 267, 270, 320, 366.
 Schlittgen, Hermann. II, 422, 423.
 Schnaase. I, 149.
 Schneider, Andreas. II, 363.
 Schneider, August. II, 104, 204.
 Schreiber, Christiane. I, 231.
 Schroder, Abel. III, 3.
 Schröter. I, 73, 81, II, 172.
 Schwind, Moritz v. I, 76, 77, 311.
 Schøyen, Carl. I, 181, 267.
 Schönheyder, Anna. II, 409.
 Ségé, A. I, 316.
 Segantini. II, 383.
 Segelecke, Severin. II, 378, 402.
 Seitz, Otto. I, 291 o. n.
 Senn, J. H. I, 61.
 Sergel, Joh. Tob. III, 4.
 Silvestre, Th. II, 5.
 Sinding-Larsen, Kr. II, 373, 398.
 Sinding, Elisabeth. I, 309, II, 321.
 Sinding, Johanne. III, 19.
 Sinding, Otto. I, 181, 283—285, 291, 308, II, 134, 331.
 Sinding, Stephan. III, 2, 18—24.
 Sinding, Sigmund. II, 409.
 Singdahlsen, Andreas. II, 356.
 Sisley, Alfred. II, 59, 65, 71, 320.
 Skeibrok, Mathias. III, 18, 25—30, 37.
 Skramstad, Ludvig. I, 265, 310.
 Skovgaard, Joachim. II, 360, 377.
 Skredsvig, Christian. I, 308, 312, II, 140, 287—295.
 Smith, Fridtjof. I, 310, II, 330, 392.
 Smith, Mathilde. I, 234.
 Smith-Hald, Fr. I, 181, 266—267.
 Sohlberg, Harald. II, 376, 386, 391—393.
 Sohn, Carl. I, 70, 72—73, 230, 233, 264.
 Soot, Eyolf. II, 145, 341—343.
 Stadskleiv, Thorleif. II, 363, 387, 389.
 Stenersen, Gudmund. II, 154, 359.
 Steineger, Agnes. II, 365.
 Strindberg, Aug. II, 402, 419, 420.
 Stram, Halfdan. II, 150, 157, 344—348, 413.
 Strømdahl, Georg. II, 330.
 Sundt-Hansen, se Hansen.
 Svarstad. II, 410.
 Svendsen-Munthe. III, 33.
 Sverdrup, Johan. II, 147, 374,
 Svor, Anders. III, 32.
 Somme, Jacob. I, 310, III, 162, 357—358.
 Sorensen, C. F. II, 230.
 Sorensen, Jørgen. II, 151, 349—352, 413.
- T**annæs, Marie. II, 357.
 Thaulow, Frits. I, 182, 268, 309, II, 85, 136—139,
 141, 149, 153, 212, 227—239, 266, 351, 355, 415.
 Thorbjørnsen, Simon. II, 410.
 Thornam. II, 410.
 Thorne, Kristine Laeche. II, 409.
 Thorne, Oluf Wold. II, 375, 396.
 Thorvaldsen. I, 31, 32, 35, 56, 104, 119, III, 4, 5,
 6, 9, 14, 37.
 Thrane, Ragnhild. II, 357.
 Tidemand, Adolph. I, 63, 73, 82, 88, 92—97, 99—
 140, 153, 155, 176, 209, 229—230, o. n., II, 120,
 213, 334, III, 8, 24.
 Tidemand, Emil. I, 102, 105.
 Tizian. 292, 312, II, 18.
 Torgersen, Th. II, 352, 413,
 Torsteinson, Th. II, 410.
 Troyon, Constant. I, 225, II, 29.
 Trübner, Wilhelm. I, 291, II, 38.
 Tschudi, von, II, 2.
 Turner. I, 55, 56, 207, II, 44, 63, 68.
- U**ehermann, Karl. I, 309, II, 140, 322—323.
 Ulfsten, Nicolai. II, 139, 309—310.
 Utne, Lars. III, 32.
 Utsond, Gunnar. III, 33.
- V**alenciennes, P. H. II, 17.
 Valstad, Otto. II, 373.
 Van der Meer, Jan. I, 292.
 Van Dyck. I, 292, 312, II, 18.
 Van Marcke. II, 322.
 Vautier, Benjamin. I, 73, 133, 134, 245—247.
 Velazquez. I, 292, 294, II, 33, 38, 45, 55, 65, 86.
 Verlat. I, 237.
 Vernet, Horace. I, 81, 154.
 Vigeland, Emanuel, II, 407—408, III, 52.
 Vigeland, Gustav. II, 221, 335, 403, 420, 421,
 III, Titelbillede, 1, 2, 36—72.

- Vik, Ingebrigt. III, 33.
 Vinje, A. O. I, 129, II, 292—293.
 Visdal, Jo. III, 32—33.
 Voltz, Fr. I, 225.
 Vuillard, Edouard. II, 395.
- W**ang, Jens. II, 150, 355.
 Watteau. I, 290, II, 17—24.
 Wegener. I, 239.
 Weinwich. III, 3.
 Welhaven, Joh. Sebastian. I, 42, 61, 62, 87, 90—93, 102—105, 128, 144, 221, 235, II, 103, 105, III, 6, 12—13.
 Werenskiold, Erik. I, 298, 308, 309, 310, 314, II, 115, 139—142, 146, 149, 151, 153, 165, 183, 199—226, 234, 301, 302, 305, 356, 357, 389, 396, 416.
 Werenskiold, Sophie. II, 312.
 Wellesen, Wilhelm. II, 378, 397.
- Wexelsen, Chr. D. I, 164, 222—224, II, 114, 357.
 Whistler. II, 1, 38, 46, 75, 76, 406, 415.
 Wiberg, Koren. II, 382.
 Wigdahl, Anders. II, 331.
 Wigdehl, M., II, 373.
 Wilkie, Sir David. I, 114, 245.
 Willumsen, J. F., II, 409.
 Winkelmann. I, 66.
 Wint, Peter de. II, 19.
 Wolf, Albert. III, 18.
 Wouvermann. I, 297.
- Z**ahrtmann, Chr. II, 360, 373, 374, 377, 392, 394, 397.
 Zola, Emile. II, 2, 33, 41, 59, 249.
- Ø**degaard, Hans. II, 410.
 Ofsti, Einar. II, 377, 384—385.

RETTELSESR OG TILFØIELSER.

- I. Side 4 linje 6 ovenfra læses »*Caspar Carus*«, — skal være: *Caspar Friedrich og Carus*.
- » » 26 — 17 ovenfra læses »Dahl var son af en sømand fra *Guldalen*«, — skal være: »fra *Gulen i Sogn*«.
- » » 36 Til billedets underskrift foies »*brændte ved Aalesundbranden 190½*«.
- » » 41 — 15 Tilføi som anmærkn. »Hvem som forøvrigt har virket på Fearnley under opholdet i England og Skotland, er vanskeligt at si. I galleriet i Edingburgh så jeg et landskab af *Arthur Perigal* (1816—1884), hvis maleriske stil slog mig ved sine berøringspunkter med Fearnleys kunst i tiden omkr. 1840. Perigal, som var født londoner, men reiste meget og besøgte gjentagende Italien og Schweiz, var en elev af Fuseli. Sine motiver hentede han væsentlig fra det skotske hoiland. Herfra er også motivet til billedet i Edingburgh, som var kunstnerens »Diploma work« ved optagelsen i det skotske akademi i 1841.
- » » 53 Under billedet af Dahls mor tilføies: »*Håndtegningsamlingen, Kunstmuuseet*.
- » » 56 Under Fearnleys parodi på Turner tilføies årstallet 1837.
- » » 58 — 18 ovenfra står ved en trykfeil 1831 istedenfor 1836 (smlgn. side 22 anm. og II, s. 96).
- » » 61 — 14 ovenfra tilføies: Ogsaa den Bergenske »tegnemester« og prospektmaler J. F. DREIER (født i Trondhjem 1775, død i Bergen 1833) fortjener her at nævnes. En mængde vedutter fra Trondhjem og Bergen, samt akvarelerede tegninger af norske folketyper og nationaldragter (grundlaget for SENN's kobberstik) skriver sig fra Dreiers hånd. Uden tvil har DAHL i sin ungdom i Bergen havt anledning til at se enkelte af disse Dreiers arbeider.¹⁾
- » » 87 *Welhaven*, tilføi: *buste af Middelhun*.
- » » 113 — 4 ovenfra: Dilmann, skal læses *Dielmann*.
- » » 140 Læs: raderet af Nordhagen 18 . .
- » » 146 Schirmer Historisk landskab, tilføi: *Håndtegningsamlingen, Kunstmuuseet*.
- » » 150 Anm. Bonnington, læs: *Bonington*.
- » » 151 Achenbach, radering, tilføi året 1862.
- » » 179 Hedr-Valley, læs: *Hedr-Valley*.
- » » 194 — 12 ovenfra læs: *Betsy Gude*.
- » » 214 Under billedet læs: *Fra Næs i Hallingdal (1867)*.
- » » 239 Under billedet tilføi: *Nationalmuuseet, Stockholm*.
- » » 303 er galt pagineret som 203 og i anm. står teuchtonsk istedenfor *teutonsk*. Anm. 18 linje ovenfra læs: *HÉBERT (Malaria), CABANEL*.
- II. Side 113 Det her afb. portræt af prof. Dietrichson er malt 1901; portrættet fra 1883 er et andet og større.
- » » 117 Anm.: *Vilh. Krag*, ikke Aubert, er den første som har skrevet om Isaachsen.
- » » 121 Stabbur fra Osa, læs: *Ose*.

¹⁾ Om J. F. Dreier forbereder arkivar KR. KOBEN en biografisk studie, som vil foreligge i en nær fremtid.

- II. Side 134 og 135 De to afbildede portrætter er malt 1875 (og ikke 77).
 » » 157 Strøms billede Restaurationen, tilføi: *Kunstmuseet, Kristiania.*
 » » 159 Munchs portræt af Hans Jæger er malt 1889 (ikke 88).
 » » 172 linje 2 ovenfra »med statsstipendium« udgår.
 » » 180 øverst: Kristus på korset er dog malt før afreisen fra München, nemlig i 1877.
 » » 181 Billedet *Sommernat eies af pinacotheket i München.*
 » » 311 -- 4 ovenfra: »Kielland-slægten som halvveis er norsk bondeslægt, halvveis tysk«
 læs: »*Kiellandslægten som oprindelig er en norsk bondeslægt.*«
 » » 354 linje 14 nedenfra: her i nord, læs: her nord.
 » » 365 — 3 ovenfra læs: ASTA CARLSEN.
 » » 367 — 9 ovenfra læs: Hendes kunst er *ikke* kjendt efter fortjeneste.
 » » 374 — 11 ovenfra læs: *åndsfrihedens.*
 » » 375 — 4 nedenfra læs: *niveleret.*
 » » 376 — 4 nedenfra læs: HÖFFDING's.
 » » 386 — 6 ovenfra læs: manddom.
 » » 410 — 13 ovenfra læs: ØDEGAARD, THORBJØRNSEN og NILS DAHL.
 » » 419 — 4 nedenfra og side 421 linje 2 ovenfra læs: PRZYBYSZEWSKI.
 » » 423 overskriften: MANDDOMS-BILLEDER.
 » » 437 — 6 ovenfra: løsnat, læs: *løsnes.*
- III. Side 1 Vigelands *Lindboe-urne* er fra 1902, ikke 1903.
 » » 7 står Christian Borch istedetfor CHRISTOFFER BORCH..



GUSTAV VIGELAND

Grupp

BOGEN ER UDGIT MED TILSKUD AF BERGENS KUNSTFORENING OG AF ENKELTE BERGENSKE PRIVATMÆND, SOM IKKE HAR ØNSKET SIT NAVN NÆVNT. FORFATTEREN BER DEM HER MODTA HANS TAK. HAN TAKKER OGSÅ ALLE, KUNSTNERE OG ANDRE, SOM HAR HJULPET HAM MED OPLYSNINGER, BILLEDER OG BISTAND, OG IKKE MINDST TAKKER HAN BOGENS FORLÆGGER.

BILLEDERNE ER FOR STØRSTE DELEN FOTOGRAFERET FOR VÆRKET AF FOTOGRAF VÆRING, KRISTIANIA, ENKELTE AF ANDRE FOTOGRAFER. ET MINDRE ANTAL KLICHEER ER VELVILLIG UDLÅNT AF FORLAGSBOGHANDLER SWANSTRØM, NOGLE FÅ ANDRE ER LÅNT FRA ANDET HOLD. DEN STORE MÆNGDE AF KLICHEER ER REPRODUCERET I JOHN GRIEGS KEMIGRAFISKE ANSTALT, BERGEN.

TRYKNINGEN ER UDFØRT I JOHN GRIEGS BOGTRYKKERI OG TILLENDEBRAGT AUGUST 1907.

BINDET ER TEGNET AF GERH. MUNTHE OG UDFØRT I ED. B. GIERTSENS BOGBINDERI, BERGEN.

GETTY RESEARCH INSTITUTE ^L



3 3125 01449 7610

