

P.-H. VALENCIENNES' ELEMENS OG DET HEROISKE LANDSKAB I THORVALDSENS MALERISAMLING

I en novelle af E. T. A. Hoffmann, »Die Jesuitenkirche in G«,¹ kan man læse om den unge maler Berthold, der, efter at han havde uddannet sig som landskabsmaler, rejste til Italien, fordi han troede, at han der ret ville kunne udvikles i sit fag. I Italien fortalte man ham dog, at man kun i historiemaleriet kunne nå den højeste malerkunst. Han måtte tegne flittigt efter Rafael og Correggio; men Berthold følte sig ikke tilfreds. Han drog i al hemmelighed ud i Roms omegn for at tegne efter naturen. På dette tidspunkt hørte han tale om den store Hackert i Neapel. Selv historiemalerne måtte erkende, da de så dennes malerier, at der i de rene efterligninger af naturen fandtes noget af værdi. Berthold blev Hackerts elev. Da han en dag sad og malede en af de skønneste udsigter i Neapel, kom en fremmed hen til ham og begyndte at håne ham og Hackerts kunst. Det var ikke nok at afbilde naturen, man skulle også trænge ind i dens sjæl. Først da ville den åbenbare sig i al sin pragt.

Den unge maler kunne have været Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Koch eller George August Wallis. De var landskabsmalere af fag, og var nået til det stadium, hvor de foragtede Hackerts veduter, som de fandt golde og indholdsløse. Ikke sådan at forstå, at der eksisterede en modsætning mellem realisme og idealisering, for veduten, som de foragtede, var i virkeligheden et idealiseret stykke topografi; men den manglede idé og fantasi. Den var en sentimental erindring om et bestemt sted, et portrætlandskab, der ikke spejlede sjælens dybder.

Nicolas Poussin og Claude Lorrain blev de store forbilleder for disse landskabsmalere. Natur og ideal er forenelige begreber – »in der schönen Darstellung soll die Natur idealisch und das Ideal natürlich sein ... «de skønne kunster er »... eine pittoreske Begleitung der Poesi ...«,² og landskabet er maleriets musikalske del. I Italien fandt Goethe konturens renhed, de bløde former og harmonien mellem jorden, vandet og himmelen.

Først dér forstod han landskabsmaleriets værdi, og han så derefter Poussin og Claude med andre øjne. Der manglede ikke opskrifter, som fortalte, hvordan et landskab burde være. Man kunne ikke male et landskab uden staffage, det var som en tom scene ... eller modsat, man kunne ikke have figurer, de tog virkningen fra naturen. Landskabsmaleriet diskuteredes, og meningerne var delte. Men næsten alle – der var jo en Franz Sternbald³ – var dog overbeviste om, at kun i Italien var det muligt at blive en god maler. Ikke fordi den italienske natur var mere malerisk eller smukkere end den nordiske, men fordi »nur dort wird der Kunstsinn im Ganzen gebildet,« skrev Frederikke Brun.

Den franske landskabsmaler Pierre-Henri de Valenciennes, der havde samme betydning for landskabsmaleriet, som David for historiemaleriet, anbefalede i sin bog, *Elémens de perspective pratique*, kunstneren at følge kulturens udvikling. Han skulle begynde i Ægypten, derefter Grækenland og så »l'Italie, l'Italie, tel est le vœu de tous les Artistes qui commencent à sentir les beautés de leur art, et que possède l'enthousiasme du talent«.⁴ *Elémens* udkom på tysk 1803 og har sandsynligvis også været brugt i Danmark.⁵ Let forståeligt og helt i tidens ånd gøres der rede for de krav, man må stille til en landskabsmaler. Han må kende perspektivets love, og han må studere anatomi, arkitektur, kemi, fysik, naturhistorie, litteratur og historie for at kunne gøre sig håb om at blive en god naturens fortolker. Nicolas Poussin malede, som Homer eller Virgil ville have gjort. Han studerede deres sange og fandt frem til den ideale natur, smykket med alle fantasiens rigdomme. Claude Lorrain malede en soldnedgang med »sandhed«. Ingen anden kunne gengive duften og den atmosfæriske luft bedre. Gaspard Dughet udvalgte sig Italiens skønneste egne. Ligesom Claude var han en stor maler; men vækker de andre følelser end beundring? De taler ikke til fantasien, mente Valenciennes. Det gør derimod Poussin, der malede med følelsens farve, mens Dughet og Claude malede med følelse for farve. Valenciennes' bog formulerede alle de avancerede meninger om landskabsmaleriet, som man havde den gang såvel i Tyskland som i Frankrig. I forordet til den tyske udgave skrev oversætteren J.H.Meynier, at denne vejledning var noget helt nyt. Valenciennes forklarede distancepunktets rigtige bestemmelse, som han havde lært det af Joseph Vernet, og gik videre med det for maleren så vigtige luftperspektiv, der ikke beskæftigede sig med linier, men med farver. Luftperspektivet kunne man derfor kun forstå ved at iagttage naturen. Dertil var det nødvendigt nøje

at studere døgnets og årstidernes skiftende lys. Meynier mente, at tidligere betragtninger i andre værker over disse emner var af en helt anden karakter.⁵ Valenciennes kunne ikke nok anbefale de unge kunstnere at tage Poussin med på råd. At studere naturen og ham var at studere den virkelige og den ideale skønhed.

I Roms paladser, kirker og museer fandtes righoldige samlinger af ældre landskabsmaleri. Med Mariano Vasi: *Itinerario istruttivo di Roma*, i hånden kunne man finde frem til dem, og med gode introduktioner kunne man også få dem at se; dog var der en beklagelig mangel på landskaber af Poussin. Det var imidlertid mest almindeligt, at kontakten med de store mestre formidledes gennem kobberstik. Kunstnernes kompositioner bærer ofte præg af, at der har været et kobberstik indenfor synsvidde, og vi ved også, at de fleste havde store stiksamlinger. Stikket, reproduktionen, repliken, fortalte det poetiske indhold lige så godt som originalen. Man kunne nøjes med en replik eller et stik af et kunstværk, som man syntes var »smukt tænkt«. Det var den smukke tanke, der var det primære. Derfor kunne Thorvaldsen, som man kan se det i hans malerisamling, i flere tilfælde »nøjes« med en kopi eller en replik af et maleri, han syntes om.

Hos Valenciennes lærte man både i teori og praksis at studere naturen, og først når man kendte denne, kunne man ved hjælp af litteraturen og de gamle mestre finde frem til idealet. Ved at male et motiv, som allerede var kendt, opnåede man kun en vis rutine, der gav et middelmådigt resultat. Derfor skulle man, når man studerede naturen, opsøge motiver, der ikke havde været malet før. Valenciennes' skitser og studier er derfor afromantiserede, og motiverne, hvad enten de er fra Nemi eller Tivoli, tjener kun som ramme for de lysvirkninger, som han studerer.⁶ Hos David studerede man også efter naturen, men det ser ud, som om han i højere grad rådede sine elever til at først studere de gamle mestre for derefter at kunne se naturen med deres øjne.⁷

Thorvaldsen og mange af de tyske kunstnere, der kom til Rom i slutningen af 1790-erne, samledes i kredsen om A.J. Carstens. Han var for dem den store nyskaber, og hans vej til idealet stod i stærk modsætning til den franske skole. Carstens brugte ikke gerne farve, og studier efter naturen var af det onde, da man derigennem, efter hans mening, blev bundet til dens form og farve. Han tegnede efter sine indre forestillinger, og hans foretrukne emner var fra den græske oldtid og Ossians sange. Carstens døde imidlertid allerede 1798, og man forlod hurtig hans farvefjendtlige



Fig. 1. G. A. Wallis: En græsk by fra Oldtiden. Pen og sepia. Thorvaldsens Museum.

indstilling. Det er blandt Carstens venner og beundrere, vi finder de kunstnere, der nu begyndte at male landskaber i den nye store stil. Disse malere var også Thorvaldsens venner, og vi vil i det følgende, udfra de malerier han erhvervede, prøve at gøre rede for de forskellige skoler, der mødtes i hans kreds.

Englænderen George Wallis kom til Neapel i 1789 og blev elev af Hackert. Vi finder ham i Rom 1794, hvor han gennem Carstens lærte ikke blot at afbilde naturen, men at male »aus einem höheren Reich« (Fr. von Uexküll). Wallis kaldte sig maleren fra Skotland,⁸ sikkert af forretningsmæssige grunde. Han høstede da også ros af Madame de Staël, der mente, at hun kunne høre sangen fra Højlandet, når hun så på hans billeder.⁹ Thorvaldsen, billedhuggeren fra Isola d'Islanda, medvirkede som figurtegner i Wallis' billeder, og i hans samling findes otte tegninger af denne.¹⁰ (fig. 1). Wallis' berømmelse nåede sit højdepunkt, da Madame de Staël lod sin heltinde, Corinne, vise den skotske Lord Nelvil to billeder i sin samling, »où l'histoire et la poésie sont heureusement unies au paysage.«¹¹ Af længsel efter sit fædreland Skotland brød Lord Nelvil sammen i gråd. Billederne



Fig. 2. G. Schick og J. A. Koch: Landskab med Ruth og Boas. 1803-04. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

med Ossian-motiv, der i virkeligheden var i den engelske kunstsamler Lord Bristol's eje, blev et valfartsmål for Corinne-begejstrede Romafarere. Wallis' tegninger i Thorvaldsens samling følger Carstens påbud. De er udelukkende tænkte. De bærer ikke præg af studier efter naturen. De har ingen materie, og kompositionerne holdes løseligt sammen af en svag atmosfærisk virkning. K.L.Fernow, Carstens biograf og teoretiker, var kritisk overfor Wallis' billeder. Nok var Poussin taget med på råd, men »Er sucht Grösse meistens auf Kostens der Schönheit, und da es ihm am Studium des Details gebricht, so ist seine Grösse charakterlos und gewöhnlich lehr.«¹²

Hendrik Voogd, af hvem Thorvaldsen ejede et italiensk landskab,¹³ blev kaldt den hollandske Claude. Han havde ligesom Wallis malet i Neapel, hvor også en anden »Claude« virkede: Simon Denis fra Antwerpen. Om Voogd skrev Elisa von der Recke 1805: »Nie sah ich einen letzten feurigen Sonnenblick, durch feuchte Nebel dringend, so der Natur abgestohlen.«¹⁴



Fig. 3. G. Schick: Historisk landskab. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

Af Simon Denis¹⁵ har Thorvaldsen ikke købt noget maleri; men Denis hørte til kredsen og var uhyre estimeret. Frederikke Brun var meget begejstret for ham,¹⁶ og i tidsskriftet *Memorie Romane* var rosen overvældende: han forenede i sig »il nobile ed armonioso Claudio, l'elegante Posino, il terribile Salvator Rosa, il sorprendente Vernet, il sempre verde Orizzonte«.¹⁷ Måske har Thorvaldsen ligesom Karoline von Humboldt¹⁸ ment, at han var lidt af en svindler. Thorvaldsen ønskede at se klare former, gerne i atmosfære, men ikke sløret af tåger. Det var sikkert derfor, han heller ikke erhvervede sig noget maleri af Wallis, som dog var hans nære ven. Wallis, Voodg og Denis havde foruden en forkærlighed for det neapolitanske landskab endnu en ting fælles: det disede gullige lys, der fik samtiden til at tænke på Claude Lorrain. Man kunne også tænke sig et andet fælles forbillede i Joseph Vernet,¹⁹ måske formidlet gennem Valenciennes' pædagogiske virksomhed. Landskabsmaleren Antonio Pitloo fra Arnhem, der grundlagde den såkaldte Scuola di Posillipo ved Neapel, ud-

viklede denne særlig fransk-hollandske opfattelse af det neapolitanske landskab. Han havde i Paris været elev af Victor Bertin 1808-11. Bertin var elev af Valenciennes, og nævnes også som en af Camille Corot's lærere. Pitloo kom til Neapel 1815 og blev der resten af sit liv.²⁰

Gottlieb Schick var i Paris 1798-1802, hvor han var elev af David.²¹ I denne periode virkede Valenciennes som lærer i perspektiv, og det var den popularitet, som hans forelæsninger da havde, der fik ham til at udgive dem i bogform i 1799-1800.²² Schick kom til Rom 1802, hvor han traf J. A. Koch, som han sandsynligvis allerede kendte fra Karlsschule i Stuttgart, og i 1804 finder vi ham som logerende hos Wallis, hvis svigersøn han snart blev. I 1803 indledte han et intimt samarbejde med Koch, der resulterede i det store heroiske landskab i Thorvaldsens samling, der skildrer mødet mellem Ruth og Boas (fig. 2). Koch havde en gang tidligere i 1799 behandlet dette motiv.²³ Schick's billede er malet 1803-04, og forlægget til kompositionen har uden tvivl været et stik efter Poussin's »L'été«. Sandsynligvis drejer det sig om et stik af Jean Pesne, der viser motivet spejlvendt.²⁴ Ligesom dette stik har Schick tyngdepunktet, en stor trægruppe, til højre og kvadrigen fra Titusbuen²⁵ i venstre side. Efter sigende har Koch malet landskabet.²⁶ Rent stilistisk er det ikke iøjnefaldende, men Kochs deltagelse er så veldokumenteret, at der ikke kan være tvivl. Koloriten er ikke typisk for Koch, den noget kolde gule tone og hele opfattelsen af det poussinske motiv synes at være et resultat af Schicks ophold i Paris og et vist kendskab til Valenciennes' klassisk-heroiske stil. Det var meget vigtigt, at landskabet og staffagen fik det korrekte lokale præg. En maler skulle kende sin geografi, og Koch plantede ligesom Schick en enkelt palme for at angive det gammeltestamentlige land. Som pendant til Ruth og Boas bestilte Thorvaldsen yderligere et maleri af Schick: Historisk landskab med figurer.²⁷ (fig. 3) Motivet er også her hentet fra Poussin: »Le paysage au grand chemin«, stukket af Etienne Baudet.²⁸ En vej fører lige ind i landskabet hen til en oldtidsby med et tempel og et slot. En kvinde med en dreng ved hånden er en del af staffagen. Forekomsten af palmer kunne igen antyde det gamle testamente. Måske er det Hagar og Ismaël, der en tidlig morgen forlader Abrahams hus. Helhedstonen er også i dette billede koldt gul.²⁹

Joseph Anton Koch har også benyttet Poussin's »vej«, men udformede den på en helt anden måde. Han fører os ikke til den heroiske fortid, men til en heroisk nutid (fig. 4). Oldtidens ånd levede endnu, mente han, og



Fig. 4. J. A. Koch: Italiensk landskab. Olie på træ. Thorvaldsens Museum.

han mødte den i det romerske landskab ligesom her: En lille hellig familie. Kvinden rider på æslet, og manden går ved siden af spillende på sin mandolin.³⁰ Koch var landskabsmaler fra begyndelsen, og bortset fra en kortere periode, da han under indflydelse af Carstens kun beskæftigede sig med figurkompositioner, malede han landskaber hele sit liv. Poussin var også for ham det store ideal, selv om han mente, at Gaspard Dughet overgik ham i en vis naturlighed og elegance. Landskabets linier greb ind i hinanden på en mere behagelig måde, mente Koch. Han brød sig ikke om David's skole, som han fandt teatralsk. David's blanding af antiken, Rafael og naturen kaldte han for et æstetisk brækmiddel.³¹ Koch delte denne foragt for fransk kunst med mange af sine tysksprogede kollegaer. Det var god tone siden Winckelmanns dage at anse franskmænd for at være moralsk anløbne og uden kunstnerisk alvor.³² Thorvaldsen holdt sig diplomatisk udenfor denne form for gruppedannelse og lod sig ikke gribe i nationale fordomme. Koch mente ikke, at man kunne kalde Poussin for fransk, da han det meste af sit liv boede i Italien; men selv kaldte han sig for »Maler aus Tirol«, til trods for at han ikke havde i sinde nogensinde at



Fig. 5. J. A. Koch: Landskab fra Olevano. Olie på træ. Thorvaldsens Museum.

flytte tilbage til sit hjemland. Hans forhold til »der Geist eines höheren Bestrebens«, var af en mere praktisk og farverig art end hos de fleste. Han nærede ingen sentimentale følelser over for den klassiske oldtid og tegnede derfor sjældent ruiner i sine billeder. »En ruin er en rest af det, der en gang var en bygning. Man føler sig ilde til mode, når man betragter den. Smerte og vemod fylder én ved tanken om den truende undergang. En følsom kunstner vil, ledet af sit skabende geni, lade bygningerne genopstå som i deres glansdage,« skrev Valenciennes.³³ Koch fornemmede oldtidens fortsættelse og levede i den. Han fulgte traditionen fra Piranesis dage og giftede sig med en ægte efterkommer af de gamle romere, »en levende antik«, Cassandra Ranaldi fra bjergbyen Olevano. Dette i modsætning til August Kestner, der i årevis kredsede omkring »sit fund«, den smukke Vittoria Caldoni fra Albano, og som energisk afviste alle følelser af jordisk kærlighed; men Kestner var søn af Werthers Lotte, så han havde noget at leve op til. Koch illustrerer yderligere sit forhold til den levende klassiske tradition i det lille landskab fra Olevano, hvor han selv står i forgrunden, deltagende,



Fig. 6. J.A.Koch: Noah's offer. 1815. Olie,på træ. Thorvaldsens Museum.

men også iagttagende³⁴ (fig. 5). Ved første øjekast synes landskabet virkeligt, men det er i højeste grad udtænkt. Bjergbyens bygninger er antikiseret, og figurgruppen lader beskueren i usikkerhed om, hvilken tid han befinder sig i. Er det den hellige familie, eller er det Jupiter, der makes med gedemælk og honning? Det er lokalbefolkningen, som maleren oplevede den.

Et andet Poussin-motiv, som både Schick og Koch tog op (1804) var Noah's offer. Som forlæg kan de have brugt et stik af Frey fra 1746.³⁵ Koch kan også have kendt det originale maleri, der ifølge Vasi-udgaven fra 1791 befandt sig i palazzo Corsini: »il celebre sacrificio di Noè, di Nicolò Pussino.« Dette maleri blev solgt i 1798 til Wallis' ven, maleren og kunstsamleren William Ottley. Fra dennes dødsbo blev billedet igen solgt i 1801.³⁶ Imidlertid kan Rafaels »Noah's offer« i Vatikanets loggia også have været et fælles forbillede. Koch gentog motivet flere gange. Thorvaldsens eksemplar

er fra 1815 (fig. 6). Af det lille stykke naturbaggrund hos Poussin og Rafael har Koch udformet et stort scenerum, hvor Noah og hans familie ses forneden i billedet. Ligesom Gaspard Dughet vælger han altid et relativt højt synspunkt, der giver indtryk af, at man ser ud over landskabet.³⁷ Vandet har netop trukket sig tilbage, og regnbuen hvælver sig over bjergene langt borte. Det er Ararats bjerg med den strandede ark, vi ser. Dyrene vandrer parvis ud i dalen. Endnu vokser der ingenting, men de træer, der er tilbage, rejser igen resterne af deres kroner mod himmelen. Koch har spredt figurerne. Deres bevægelser binder dem ikke sammen, men fører dem ud i landskabet. Farverne er rene og stærke, som på en klar septemberdag – næsten uden atmosfære. Alle detaljer, både nære og fjerne, havde efter Kochs mening krav på samme opmærksomhed. Han ønskede ikke at dele landskabet op i forgrund, mellemgrund og baggrund, men opfattede det snarere som ét rum, komponeret efter den mere rumskabende cirkel.³⁸ Lokalfarven alene skulle vise tingenes volumen og placering i rummet. Disse anskuelser førte helt naturligt til en stor interesse for den tyske middelalder. Farverne studerede Koch frem for alt hos Dürer og Holbein. Han kunne lide den klare tone, »som om det lige var blevet malet,« og for at finde frem til disse gamle mestres farveteknik rådspurgte han konservatorer, rev selv sine farver og malede på træ, »denn dies ist weit vorzüglicher für die zierliche Ausführung als Leinwand.«³⁹ For lettere at kunne se den rigtige lokalfarve kunne man iagttage tingen i et konveksspejl, som f.eks. Valenciennes anbefalede det.⁴⁰ Kochs rumopfattelse påvirkede Pietro Barboni's og F.M. Giuntotardi's stik efter Poussin og Dughet, som begyndte at udkomme i 1810.⁴¹ (fig. 7).

Det sidste billede, Thorvaldsen købte af Koch, var Apollo mellem thesalske hyrder. Det er tænkt i samme ånd som Poussin's »Apollon amoureux de Daphné«. Billedet er en replik og malet 1835.⁴² Koch skildrer her den romantiske klassicismes urelementer, klippen, vandet, himmelen og mennesket i uskyldstilstanden. Alle former er faste og veldefinerede. Enheden i billedrummet beror på, at alle detaljer har samme værdi. Det er farven og de bløde linier, der udtrykker den apollinske musik. Alle vandrette og lodrette linier, der ville føles stødende, er undgået. Bevægelsen i billedet hviler i sig selv i fuldkommen harmoni.

Johann Christian Reinhart opfyldte alle de krav, som man kunne stille til en landskabsmaler af den nye romantiske skole. Hans klassiske dannelse var gedigen. Han lod de rige og englænderne om postvognen og gik til



Fig. 7. F.M. Giuntotardi: Landskab. Radering efter Gaspard Dughet. 1813.

fods for bedre at kunne iagttage naturen. I efteråret 1789 gik han over Alperne. Her så han, det han skulle se: naturen var »schraff, wild und zackig«, og befolkningen var ikke påvirket af fransk »Sittenfaulniss« og luksus. Reinhart vandrede i bjergene som den fri jæger og følte sig »wie ein Göttersohn«. Han så, at folket dér elskede deres fædreland og deres frihed. Da han vandrede gennem dalene, fandt han dem så smukke, som var de sprunget ud af en digters fantasi! »Eilt her, Ihr Künstler!«⁴³ Denne frihed, som udmærkede bjergenes folk, var også Reinharts. Han ville ikke binde sig til nogen, og han klædte sig på sin egen måde. Vandringsmanden var en attitude hos tidens landskabsmalere. I Thorvaldsens samling findes et selvportræt af Reinhart i rollen som den fri jæger, der dvæler en stund i bjer-

genes stilhed⁴⁴ (fig. 8). Han følte sig kaldet til at åbenbare den glemte natur – den glemte naturs sjæl. Som en af de første »opdagede« han Latiums bjergbyer, og i dette romerske landskab fandt han alt, hvad han behøvede, så at han kunne sige, at dette var hans fædreland. Hans landskaber blev betragtet som ny og banebrydende. Kunstnere og kendere bemærkede det klare lys og de dybe skygger. Frederikke Brun, der hørte til Reinharts store beundrerskare, skrev i Tagebuch 1795-96: »Reinharts Baumschlag ist der kühnste und kräftigste, den ich je sah. Schön emporgetragen in Fülle und Anmuth sind seine Bäume, wo man jedes edle Geschlecht unverkennbar erblickt in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und nicht bedeutungslose Massen nur dem Auge schmeicheln.«⁴⁵ Ligesom Schick og Koch udgår Reinhart fra Poussin og Dughet, men han anså Schick for en ussel kopist uden nogen form for originalitet.⁴⁶ Som ægte klassicist kunne Koch imidlertid hævde, at han altid havde følt afsky for det, som var alt for originalt. Hvis man betragter de fem malerier af Reinhart i Thorvaldsen samling, det første dateret 1793 og det sidste 1835, vil man finde en udvikling ligesom hos Koch mod det atmosfæreløse landskab. Fernow, hvis ord blev læst og hørt med stor respekt af tyskere og skandinaver i Rom, giver indirekte en forklaring på denne forkærlighed for de rene og klare farver. I en afhandling, der var tilegnet Reinhart, gør han rede for forskellen mellem Nordens og Sydens bjerge. Alperne har deres is og sne, luften er så ren, at lokalfarverne fremtræder selv på lang afstand. I Norden er luften almindeligvis klar, men kold og skarp. Italiens bjerge er bløde og afrundede, dalene brede og åbne med stedsegrønne skove. Luften i Syden er altid æterisk, varm og harmonisk. Det italienske landskab forener alle egenskaber i fuldkommen harmoni, og i forhold til andre lande har det en ideal karakter.⁴⁷ Forkærligheden for den klare luft kunne da betragtes som et særligt nordisk karaktertræk, der først viste sig, når de nordiske malere kom til Italien og dér længtes efter hjemlandet. Forestillingen om den klare luft blev så fast knyttet til det italienske landskab, at de nordiske kunstnere, der kom derned i 1820-erne og 30-erne ikke mere bemærkede nogen dis.

Heinrich Reinhold, der havde opholdt sig i Paris fra 1809-14 for at udføre en serie kobberstik over Napoleons felttog, kom til Rom i 1820. Her udviklede han sig i løbet af et par år til en landskabsmaler, som man ventede sig meget af. Han sluttede sig helt til den Reinhart-Kochske opfattelse af rum og farve. Hans studier viser, skriver Ludwig Richter i 1824, at han forstod at vælge det synspunkt, »wo sich das Motiv mit Ferne, Vor- und Mittelgrund



Fig. 8. J. Chr. Reinhart: Landskab med selvportræt. 1835. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

zu einem Ganzen zusammenschloss.«⁴⁸ De landskaber, som Thorvaldsen købte af Reinhold, viser næsten emaljeklare lokalfarver.⁴⁹

En vis italienstræthed gjorde sig nu også gældende, samtidig med at de nationale bevægelser voksede sig stærkere. Norden målte sig med Syden i alt fra glørværdig historie og borgerdyder til bjergtoppe og rene kilder. I forsøg på at skabe en national selvstændig kunst, bygget på lokale traditioner styrkede man den nationale selvbevidsthed ved at skille sig ud i grupper, der gensidig foragtede hinanden. Graden af det politiske engagement var kun i visse tilfælde en afgørende faktor. Her står den tysksprogede gruppe helt naturligt i den skarpeste modsætning til den franske. Skandinaverne forholdt sig neutrale.⁵⁰ Friedrich Wasmann beskrev ikke uden en vis kritik sine franske venners naturstudier; de malede alt på en vis afstand for at opnå en totaleffekt. De sløse med farve og lærred, da de sjældent tegnede, men malede med det samme, helst i modlys, så de fik gennemsigtige genstande med lysende konturer. Tyskerne derimod

tegnede hvert græsstrå og hver sirlig blomst, og blyanten kunne ikke være spids nok. Luft- og lyseffekter brød de sig ikke om, men »jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel wiederzugeben.«⁵¹ Men selv om de tyske og franske kunstnere så ned på hinandens værker, så kunne de dog være enige om, at de italienske malere var det ringeste, man havde. Der ville ikke ske det mindste ved, at man smed dem allesammen i Adriaterhavet (Overbeck). »L'école italienne est d'une misère désolante ...« (Léopold Robert). Italienerne på deres side fik lov til at deltage i den almindelige foragt for englænderne. Vurderinger af denne slags dukker op i rejsebeskrivelser og memoirer, mens en Turner og en Corot tilsyneladende ubemærket bevæger sig rundt i det romerske landskab og maler de samme motiver på de samme steder som alle de andre.

Der var i princip to måder at studere naturen, i begge tilfælde med idealet for øje og Poussin som den store mester. Den ene vej var som beskrevet af Valenciennes, en søgen efter en atmosfærisk helhedsvirkning, og den anden vej til idealet var at hellige sig detaljstudier. At Thorvaldsen har syntes bedst om resultaterne af den sidste fremgangsmåde, ses tydeligt af hans samlinger, der ellers ikke har nogen national slagside. Et maleri af Corot ville han have anset for et forarbejde, og dermed havde det ingen interesse for hans samling, ligesom han heller ikke et øjeblik tænkte sig, at hans egne tegninger skulle udstilles i hans museum. Den samme indstilling må have gjort sig gældende overfor værker af to andre landskabsmalere, som vi ved, at han kom i kontakt med: Karl Blechen fra Berlin og Georg Dillis fra München. Blechen studerede det romerske landskab, som om det var efter Valenciennes' anvisninger. Han valgte sine motiver udelukkende for at studere lyset. Også for Dillis var naturstudiet et spørgsmål om lys og farve, en momentan naturiagttagelse. Hvor vidt Valenciennes' metode kan have betydet noget for malere som Blechen og Dillis, på samme måde som den gjorde det for Corot, vides ikke; men hans gode råd til landskabsmalere kunne bruges så længe, at en maler som Pissarro i 1883 anbefalede sin søn *Les Eléments*, som den bedste vejleder.⁵²

Pierre-Athanase Chauvin var elev af Valenciennes. Han kom til Rom i 1802. At man i Frankrig ventede sig noget af ham, beviser den økonomiske støtte, som han til sin død i 1832 fik af prinsen af Talleyrand: »N'ayez Monsieur, aucune inquiétude pour le présent ni pour l'avenir.«⁵³ Chauvin, der hørte til Ingres' venner, stiftede også bekendtskab med Thorvaldsen.

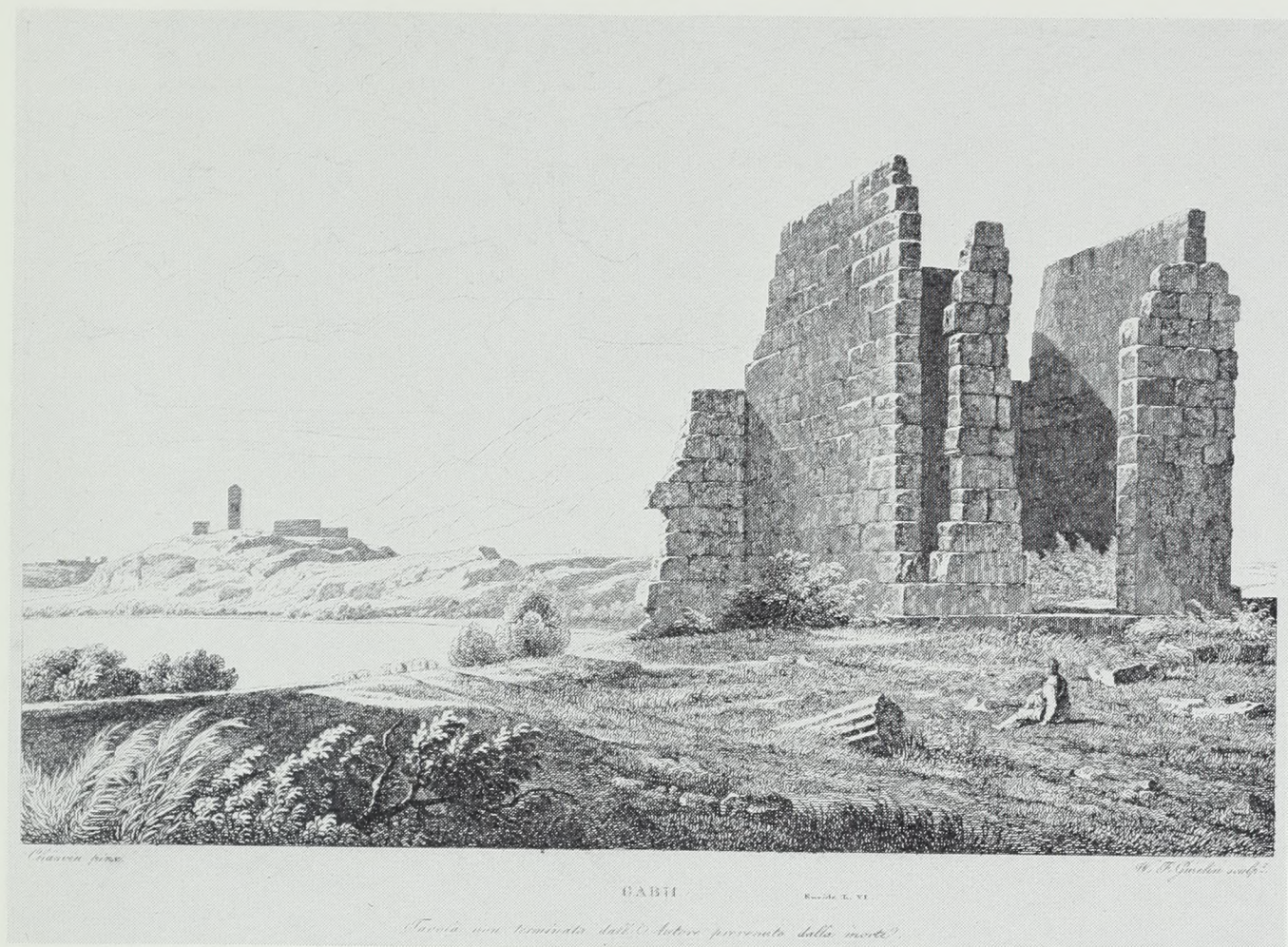


Fig. 9. Wilh. Fr. Gmelin: Junotemplet i Gabii. Stik efter P.-A. Chauvin. Thorvaldsens Museum.

De tre malerier, som han solgte til Thorvaldsen er malet i 1810-11, ved den tid da både Ingres og Thorvaldsen boede i Casa Buti.⁵⁴ Thorvaldsen erhvervede også det kobberstik, som hans ven Gmelin, som sit sidstearbejde, udførte efter Chauvin's maleri af Junotemplet i Gabii⁵⁵ (fig. 9). Chauvin viser sig som klassicist af Valenciennes' skole. Han iagttog solens virkning på himmel- og jordfarverne og afvejede nøje den atmosfæriske virkning på lokalfarverne i deres indbyrdes afstand. Han valgte morgenen og aftenen som de interessanteste tidspunkter på dagen. Hos Valenciennes lærte man, at forsommeren havde det smukkeste morgenlys, og eftersommeren den smukkeste aften. Middagen var, udfra et malerisk synspunkt, monoton og tung. De atmosfæriske virkninger var da minimale. Ganske få malere havde i det hele taget valgt denne belysning.⁵⁶ Schick, Reinhart, Koch og og Reinhold gjorde det heller ikke. De lod også himmelen farves af solens stråler; men Chauvin tænkte mere på helhedstonen end disse malere. Der- ved undgik han, at hans billeder blev det, som Kochs kritikere kaldte brogede. Lyset er køligt gult, og formerne er faste og perspektivisk korrekte.

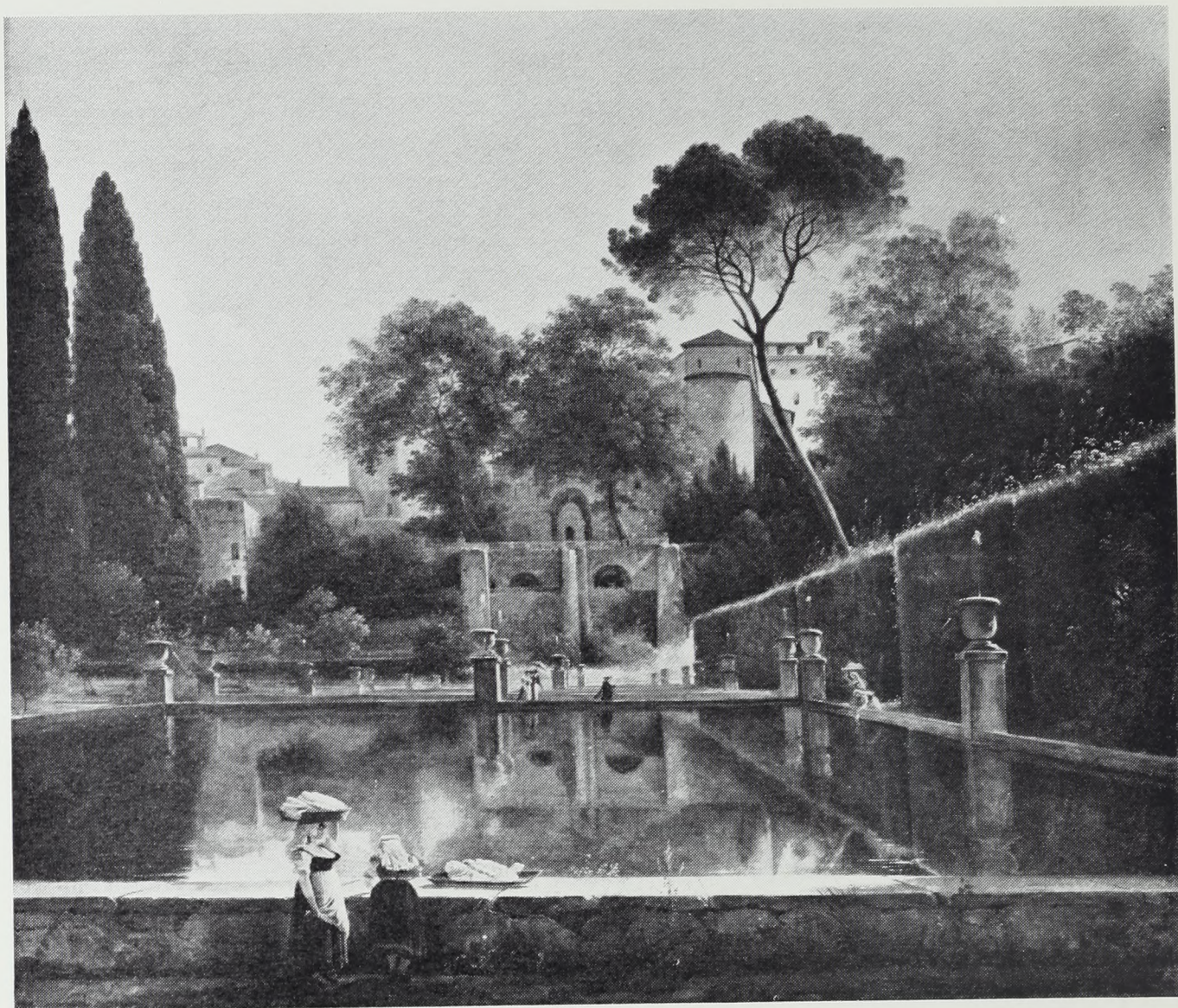


Fig. 10. P.-A. Chauvin: Villa d'Este ved Tivoli. 1811. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

De lodrette og vandrette linier dominerer. Øjepunktet ligger vel omkring 2 meter højt, sådan som Valenciennes anbefalede det. Luftperspektivet skaber den rumlige enhed. Motiverne er let igenkendelige: Grotta Ferrata med Monte Cavo, Villa d'Este (fig. 10) og Villa Falconieri (fig. 11). Staffagen er samtidig og antyder kun stemningen: en fårehyrde med sin hjord, nogle fromme knælende og et par kvinder, der vasker tøj, mens turisterne vises rundt. Kun belysningen gør, at vi ikke betragter disse billeder som simple veduter. Stemningen ånder harmoni. »... une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain cette lumière qui semble idéale et plus belle que la nature? Eh bien! C'est la lumière de Rome!«⁵⁷ skrev Chateaubriand, som om han havde læst Valenciennes.



Fig. 11. P.-A. Chauvin: Villa Falconieri i Frascati. 1810. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

Da Eckersberg kom til Rom i 1813, havde han et tre-årigt ophold i Paris bag sig. Dér havde han været elev af David. Eckersberg skulle være historiemaler, men nedlod sig nu og da, for at tjene til livets ophold, til at male vuer fra Paris og omegn. I disse små prospekter viser han en helt ny malemåde. Borte er de gamle hollændere. Han er også i landskabet blevet en ægte klassicist med Poussin og Claude som ideal og viser, at han studerede luftperspektivet, som han i øvrigt mente udgjorde »en Hovedpunkt for Landskabsmaleren«. ⁵⁸ Han beflittede sig på at finde en enheds-tone og stillede sig vanskelige opgaver i linearperspektivet. Til Paris havde Eckersberg rejst sammen med forfatteren T.C. Bruun Neergaard, der kunne vejlede og råde ham i den gode smag. Han vidste også, at Valenciennes var en af de franske landskabsmalere, der så heldigt havde betjent sig af Italiens smukke arkitekturmindesmærker. De franske malere gjorde sig nemlig megen umage med bygninger og figurer, noget man forsømte

i andre lande.⁵⁹ Neergaard havde også set billeder af Valenciennes på Salonen. De havde sædvanligvis den smukkeste kolorit.⁶⁰

Eckersberg befandt sig godt i Paris og delte slet ikke de tyske kunstneres forargelse over franskmændenes påståede mangel på moral og kunstnerisk alvor. Han fandt dem tværtimod talentfulde og flittige; og konstaterede, at de kunne more sig uden at være berusede. Yderst sjældent så man et slagsmål eller noget, man kunne kalde uanstændigt.⁶¹ Fra Rom skrev Eckersberg til sin ven J.P.Møller, at landskabsmaleriet dér stod på så højt et stade som aldrig før. Han havde, sammen med Thorvaldsen, besøgt Chauvin, Verstappen og Teerlink,⁶² som var de mest fremstående. Chauvin satte han dog højst; hans kolorit, hans baggrunde, kort sagt alt var så fuldkomment, som han endnu aldrig før havde set det. De tyske kunstnere, syntes han, havde nogle sære meninger om landskabsmaleri, det bevistes af deres påstand om, at Rafael, Perugino og Dürer var de bedste forbilleder.

De små studier af landskab med arkitektur, som Eckersberg gjorde i Rom fra villa Borghese's og villa Albani's haver og fra Acqua Acetosa (fig. 12), leder tanken hen på Valenciennes' romerske olieskitser:⁶³ de overraskende og ny vinkler, han ser sine motiver fra, den mættede blå himmel, placeringen af en mørk cypres forrest i billedplanet, som om det kun drejede sig om en øvelse i luftperspektiv. Den gule tone, som hans pariserprospekter havde, opgav han til fordel for en klarere atmosfære, måske påvirket af de tyske landskabsmalere; men den gule tone dominerer heller ikke i Valenciennes' romerske studier. Eckersberg vidste, at det også for en historiemaler var af største vægt at kende luft- og linearperspektivets love, men skyformationerne overlod han til landskabsmalerne af fag.

Johan Christian Dahl var ligesom den 20 år ældre Joseph Anton Koch født og opvokset i et land fuldt af bjerge, og som maleren fra Tyrol levede og virkede han udenfor sit fædreland til sin død. I Bergen, hvor han tilbragte sin ungdom, fik han de indtryk af nøgne klipper og fjeldbække, storm, hav og skibskatastrofer, som skulle blive hans foretrukne motiver. Det var væsentligt, at alt, hvad han malede, var selvoplevede indtryk. »Efter Naturen med nogen Forandring«, som der kunne stå i udstillingskatalogerne. Men inden han nåede frem til denne indstilling, måtte han igennem hele raden af landskabstyper, fra prospektet og den dekorative sentimentale fantasi med vandfald, bjerge og græssende køer, over studier efter Everdingen, Ruisdael, Hobbema og van der Neer, som han lærte at kende efter sin ankomst til København i 1811. Vendepunktet synes at være

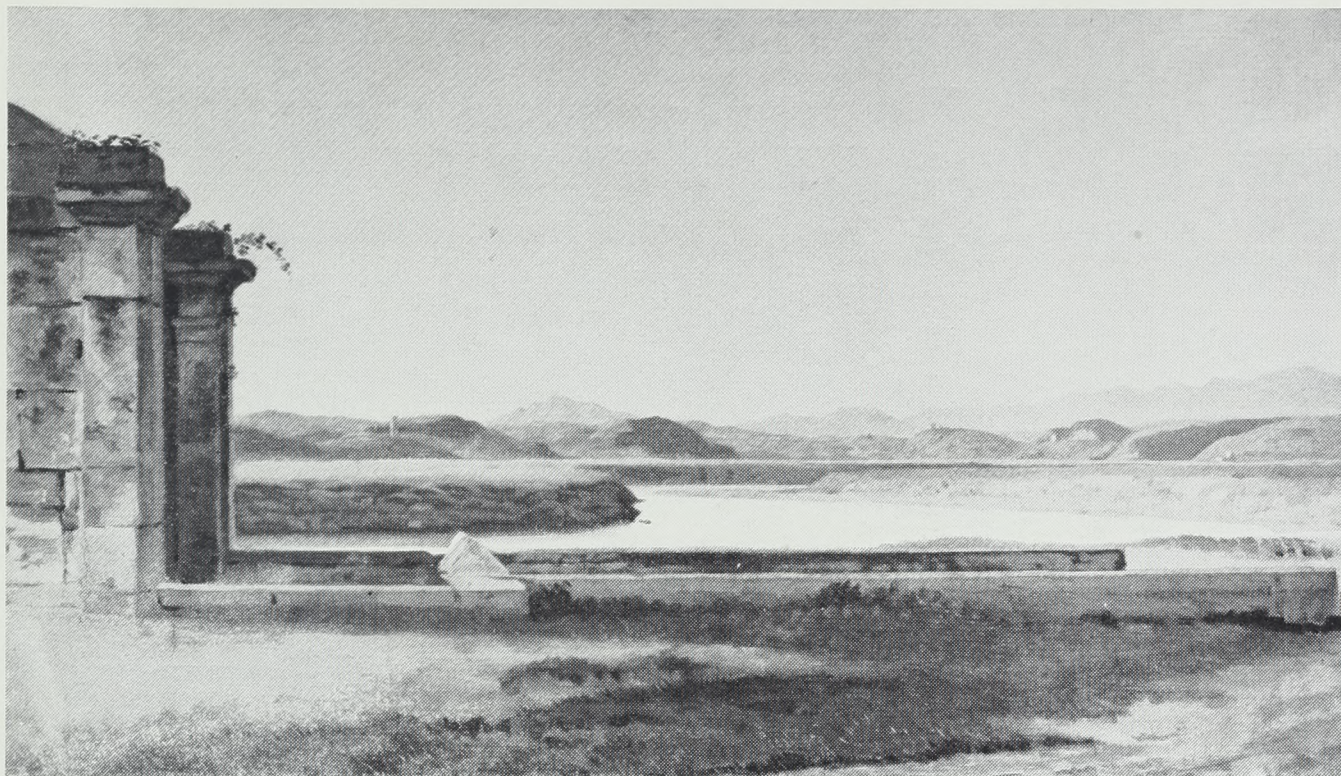


Fig. 12. C.W.Eckersberg: *Acqua Acetosa udenfor Rom*. 1813-16. Olie på lærred. Statens Museum for Kunst.

indtruffet ved mødet med Eckersberg, der vendte hjem fra Italien i 1816, men Dahl havde allerede da profiteret af hans hjemsendte billeder.⁶⁴ Eckersberg kunne nu mundtligt formidle sin indsigt i de nyeste malemetoder. Dahl blev styrket i troen på betydningen af at studere efter naturen, og hans billeder fik et nyt lys. Han lærte også sine motivers symbolværdi at kende – at tolke naturens sjæl.

Eckersbergs maleriske udvikling og indstilling til luft- og linearperspektivet kan kun skyldes et kendskab til Valenciennes.⁶⁵ Ingen anden maler i Paris kunne ved denne tid have ført Eckersberg til de resultater, han nåede, og han kan næppe have nået dem af egen inspiration. Valenciennes' pædagogiske virksomhed blev da heller ikke underkendt af samtiden. J.D. Fiorillo nævner ham i 1805 som en af de mest fremtrædende, med mange »achtungswürdige« elever.⁶⁶ Han fremhæves også af Deperthes 1822,⁶⁷ og i *Biografia universale* 1830 får vi at vide, at »il suo esempio produsse un cambiamento notevole e vantaggioso nel genere della pittura di paese«. Hans traktat var blevet en klassiker, og man gør opmærksom på, at hans manglende optagelse i akademikredse kun skyldtes, at landskabsmaleriet den gang ikke var en anerkendt genre.⁶⁸ I Dresden kritiserede F.W.B.von Ramdohr i 1809 et billede af Friedrich, idet han påberåbte sig Valenciennes' *Traité de perspective*, som den bedste lærebog.⁶⁹

I 1818 sejlede Dahl sydpå, forbi Møen og Rügen, der »tog sig fortræffelig ud«, og han konstaterede, at det var dér, landskabsmaleren Hackert først studerede. I Dresden traf han Friedrich, der havde »omtrent den samme Mening om Konsten som jeg nemlig, at det Første ved et Konstværk er, at det skal virke paa ethvert Menneske uden at være Kjender, det Mekaniske og Studerte er mere blot... for Kunstnere eller dem, der nøiere skønner der paa«. ⁷⁰ Det vil sige, at han ville male for den aprioriske naturfølelse. Trods sin stærke længsel efter fædrelandet og ønsket om snart at vende tilbage for at blive nordisk landskabsmaler, faldt Dahl så godt til i Dresden, at det blev det »Heimat«, som han længtes efter under sit ophold i Italien 1820-21. I Rom kom han i kontakt med Koch og Reinhart, men besøgte også Teerlink og Achille-Etna Michallon. ⁷¹ Dahls Italiens-ophold skete nærmest efter ordre, en invitation fra prins Christian Frederik, der også havde sat den længste tid af til Neapel. Hos hertugen af Berwick y Alba så han malerier af bl.a. Teerlink og Chauvin, som behagede ham overmåde. ⁷² Sandsynligvis har han også set værker af Antonio Pitloo. Hans program stemmer helt overens med det, Valenciennes foreskriver, han er endnu Eckerbergs elev, og i dagbogen læses: »Jeg vil male store Studier af Træer, Planter, Dyr og Figurer – holde store Masser og studere Tone og Effekter, Belysninger, Maaneskinsstøkker –«. ⁷³ Hans skitser viser momentane lysvirkninger, og selve motivet giver ham kun anledning til atmosfæriske iagttagelser. En særlig interesse viser han for skyernes belysning og bevægelser. ⁷⁴

Et vulkanudbrud er på en gang det mest forfærdende og det prægtigste skuespil i naturen. Det er ønskværdigt, at en maler en gang i sit liv oplever det, skrev Valenciennes, »qu'il voi devant lui les montagnes disparoître, les plaines s'élever ... qu'il examine ce spectacle sublime éclairé par les rayons du soleil; les formes des nuages volcaniques ... mais à l'aproche de la nuit, tout change de forme et de couleur ... et si la lune vient mêler sa lumière douce à ces horreurs imposantes, sa teinte argentine et ses effets tranquilles forment un contraste admirable ...«. ⁷⁵ Også da H.C. Andersen i Improvisatoren beskrev en opstigning på Vesuv var det om aftenen, »thi var den glødende Lava og Maanelysen af større Virkning ... det var Keglen med det dybe Krater; som en Ildfrugt hang Maanen ligeover, først nu kunde vi for Bjerget se den, men kun i et nu; i det næste hvirvlede med Tankens Hurtighed, en kulsort Røg ud af Krateret ... den dybe Torden rullede inde i Bjerget, det bævede under vore Fødder ... Evige Gud! stam-



Fig. 13. J.C.Dahl: Vesuv set fra en grotte. 1821. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

mede mit Hjerte ...» Det var ønsket om at være så nær jordens skabelsesøjeblik som muligt, samtidig med, at man ville iagttage processen, der gjorde vulkanen så attraktiv. Man prøvede ikke at skrue tiden tilbage, men eliminere den. Man oplevede skabelsen og udbrudet i året 79 i nuet.

Under Dahls ophold i Neapel havde Vesuv et mindre udbrud, og han studerede med iver »det interessante og rædsomt skønne Syn«, både om dagen og om aftenen.⁷⁶ Al den naturens skønhed og gru var et herligt motiv. Thorvaldsen anskaffede sig fire af Dahls billeder af Vesuv i forskellig afstand og natlig belysning (fig. 13). Dahl klagede ikke over manglende storhed i den italienske natur, men han må have følt den færdigmalet. At sidde på rad sammen med det øvrige Europa for at tegne det klassiske land, fik ham til at tænke på den friske og uberørte norske natur, der var »saa rigt paa stolte Setuationer«. Han holdt også mest af at »kunne fremstille Naturen i sin frie og vilde Tilstand«, og brød sig ikke om at se »for meget Spor af Menneske-Hænder og Kunst ...«⁷⁷ Til manges forbavselse malede Dahl norske landskaber i Italien.⁷⁸ Alfred von Reumont, der havde set hans billeder hos Thorvaldsen i Rom, syntes, at motiverne fra Neapel var meget gode, men kunne meget bedre lide hans norske billeder med de mørke

skove og de maleriske mosbevoksede klipper ...⁷⁹ Dahls norske landskaber åbenbarede en natur med renere kilder end dem, man tidligere havde kendt. De repræsenterede ideen om uskyldstilstanden – verden, som den en gang var, efter skabelsen. Den evige granit smuldrede ikke og Norges fjelde skulle med held konkurrere med Alperne og Sabinerbjergene om de nordiske kunstneres opmærksomhed. Dahls senere virksomhed i Dresden medvirkede i høj grad til at videreføre interessen for Norge og det dramatiske landskab i det hele taget. I Rom mødte Dahl Joseph Anton Koch, og dette møde fik sikkert større betydning end den smule staffage, som Dahl malede på Kochs Leuterbrunnental-billede i Thorvaldsens samling.⁸⁰ Koch malede også ved denne tid på sin anden udgave af Schmadribachfaldet,⁸¹ og skrev selv om dette: »Mächtige Gletscher, Ströme, so über hohe Felsen in Tannenwälder herunterstürzen und mit Wut über wildes Gestein daherbrausen.« Det er muligt, at denne pludselige skildring af naturkræfterne var inspireret af Dahl, der i øvrigt ikke var upåvirket af Kochs farvesyn og rumopfattelse, og som udsattes for samme kritik: N.L.Høyen (1828) savnede hos Dahl det varme oplivende sollys og fæstnede sig ved, at Dahl malede naturen stykkevis. »De enkelte Fortræffeligheder var sammenkittet ligesom en mosaik.« I Dahls livlige og bevægelige malemåde så Høyen en mangel på idé og Julius Lange (1869) en vis urolig snaksomhed. Eckersbergs franske opdragelse havde sat sine spor, som var vanskelige at udslette.

Thorvaldsen ønskede at komme i besiddelse af så mange af Dahls malerier som muligt, men han brød sig imidlertid lige så lidt om elementernes rasen som om slørende tåger. De billeder, han købte af Dahl, virker da bestemt heller ikke truende eller dystre. »Norsk fjeldlandskab med fos«⁸² viser landskabet efter et regnvejr, på det tidspunkt, da atmosfæren er klarrest, og lokalfarverne stærkest, som Valenciennes skrev. Granitens faste trone knejser i baggrunden, hvor de mørke skyer trækker bort. Elven bruser, og solen lyser på en birk midt i fossen. Stille røg står op af en skorsten i den tømrede hytte. Fjeldets heroiske strenghed viser tydeligt, at der bor ædlere mennesker i denne hytte end i et hus med søjler. I fjeldets skygge forædles mennesket i kampen for tilværelsen af den hårde og vilde natur. I »Norsk fjelddal«⁸³ (fig. 14) lader han solen bryde frem gennem lette skyer. Her er den samme grøngule solrige helhedstone som i Chauvin's billeder, men i forhold til den ophøjede klassiske ro, som man var vant til, må Dahls norske landskab have virket som en brusende elv. Den norske natur blev det ny frihedens tempel og en pilgrimsrejse værd.



Fig. 14. J.C.Dahl: Norsk fjelddal. 1827. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

Thorvaldsens malerisamling blev, da den i 1848 åbnedes for publikum, Danmarks første offentlige samling af moderne kunst. Den er naturligvis et udtryk for hans personlige smag og kunstneriske ambitioner, men giver ikke desto mindre et udmærket indtryk af den tids romerske kunsthistorie. Man kunne idag have ønsket, at han, for landskabsmaleriets vedkommende, var gået ud over sine egne forestillinger om form og idé og også havde interesseret sig for William Turner og Camille Corot; da ville han have givet os et fuldstændigt billede af det heroiske landskabsmaleri, som det udviklede sig i de første 30 år af det 19. århundrede. For at takkes det 20. århundredes romantiske søgen efter de rene kilder kunne vi til sidst bebrejde Thorvaldsen og hans samtid, at de ikke betragtede den momentane naturiagttagelse som et mål i sig selv, men kun som et arbejdsgrundlag, og at deres videnskabelige studier af den fysiske verden ikke også omfattede kunstværkets skabelsesproces.

LISBET BALSLEV JØRGENSEN

Henvisninger

1. E. T. A. Hoffmann: Die Jesuitenkirche in G. 1817. Sämtliche Werke, Bd. 3: Nachtstücke. Leipzig 1905.
2. Fr. Schlegel: Ueber die Grenzen des Schönen. 1795. Se også: Athenaeum, Die Gemählde, Berlin 1799.
3. Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. Berlin 1798. Selv om Franz foretrækker sit fædreland frem for Italien, er hans syn på landskabsmaleriet ikke anderledes end italiensfarernes. Han ser en smuk natur og vil tegne den, men »schon die wirkliche Natur ershien ihm trocken gegen die Abbildung im Wasser ...« p. 88, I., ikke planter og bjerge vil jeg tegne, »sondern mein Gemüth, meine Stimmung«, p. 125, II.
4. P.-H. Valenciennes: Elémens de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage. Paris An VIII. (1799-1800). (Bogen genoptrykt 1820), p. 563.
5. P.-H. Valenciennes: Der Rathgeber für Zeichner und Mahler, besonders in dem Fache der Landschaftsmahlerey. Hof 1803. Oversætteren Johann Heinrich Meynier var lektor i fransk ved universitetet i Erlangen og desuden tegnelærer. Bogen findes i Thorvaldsens bibliotek i et vel læst eksemplar. Også kunstakademiets bibliotek har et eksemplar. Dette har tilhørt maleren N. A. Abildgaard, der også var poussinist og meget omhyggelig med luft- og linearperspektiv, da han konstruerede sine arkitektoniske scenebilleder (scener fra Terents: Pigen fra Andros). Foruden David kan han også have truffet Valenciennes i Rom.
6. L. Venturi: Pierre-Henri de Valenciennes. Art Quarterly, 1941, p. 88-109.
7. C. W. Eckersberg: Dagbog og Breve, Paris 1810-13. Udgivet og kommenteret af Henrik Bramsen. Kbh. 1947, p. 81 og 156.
8. Klaus von Baudissin: G. A. Wallis, Maler aus Scotland 1768-1847. Heidelberg 1924. W. Stein: Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800. 1917, p. 36. K. L. Fernow: Sitten- und Culturgemälde von Rom, p. 63. Karl Simon: Gottlieb Schick. Lpz. 1914, p. 159.
9. G. A. Guattani: Memorie Romane I, Rom 1806, p. 87-90. »La celebre Madama Stael era così toccata dalla forza dell'espressione di questi due quadri, che diceva averli sempre presenti nella lettura de suoi favoriti poemi di Ossian«, p. 90.
10. L. Müller: Fortegnelse over Malerierne og Tegningerne i Thorvaldsens Museum. Kbh. 1849, Tegninger no. 165-172.
11. Madame de Staël: Corinne ou l'Italie. Paris 1930, p. 182.
12. K. L. Fernow: Sitten- und Culturgemälde von Rom. Nachträge im Journal des Luxus und der Moden, 1803, p. 263.
13. Hendrik Voogd: Italiensk landskab. Th. Mus. Inv. nr. B 104. Voogd malede i så høj grad i det 17. århundredes stil, at han af Müller blev anbragt under rubriken: Nederlandske Malere fra det 17. Aarhundrede.
14. Elisa von der Recke: Tagebuch einer Reise durch einen Teil Deutschlands und Italien. 1804-06. Berlin 1815-17, II, p. 406. Wilhelm von Humboldt mener ikke, at han er lige så god som Reinhart, »aber macht im Ganzen wohlgefälligere Arbeiten«. Se Ludwig Geiger: Goethe, Wilh. und Alexander v. Humboldt, Briefwechsel 1794-1832. Berlin 1909, p. 155.
15. K. L. Fernow: Römische Studien. Zürich 1806-08, p. 259; Gazette des Beaux-Arts 1861, XI, p. 348.
16. Frederikke Brun: Tagebuch über Rom I. Zürich 1800, p. 390. »Der Geist wird in diese erhabenen abendröthliche Fernen unwiederstehlich hingezogen.«
17. G. A. Guattani, op. cit., p. 115-17.
18. Otto Harnack: Deutsches Künstlerleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896, p. 170. Om Denis siger fru von Humboldt: »ein wenig Charlatan.«
19. Om Claude-Joseph Vernet's indflydelse på det franske landskabsmaleri se: François Benoit e. a.: Histoire du Paysage en France. Paris 1908.
20. Raffaello Causa: La Scuola di Posillipo. Milano 1967, p. 94. Se også Valentino Martinelli: Paeisti Romani dell' Ottocento. Roma 1963, p. 39, om Valenciennes p. 37.
21. Karl Simon op. cit., p. 19-40.
22. Robert Mesuret: Pierre Henri de Valenciennes. Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1956-57. (Indeholder kronologi og litteraturliste), p. 12.
23. W. Stein op. cit., p. 42, ifølge et brev 1799.

24. Georges Wildenstein: Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle. Gazette des Beaux-Arts tome 46, 1955, p. 313, Jean Pesne no. 175, L'été.
25. Exposition Nicolas Poussin 1960, no. 116. (Musée du Louvre).
26. Karl Simon op.cit., p. 158; A.Kaufmann: Zur Erinnerung an Philipp Josef von Rehfuss als Vermittler zwischen dem geistigen Leben Deutschlands und Italiens. III. Leipzig 1876, p. 231.
L.Müller, op.cit. Tegninger no. 263. Gottlieb Schick: Ruth og Boas. L.Müller, op.cit. Malerier no. 158. O.von Lutterotti: Joseph Anton Koch. Berlin 1940, p. 200, G. 5. En akvarel med Ruth og Boas, (Müller, Tegninger no. 263) dateres af Lutterotti 1823. Se p. 266.
27. Gottlieb Schick: Heroisk landskab, L.Müller, op.cit. Malerier no. 1957. Karl Simon, op.cit., p. 106.
28. Wildenstein, op.cit., p. 325, no. 183, og La grande Route, også af Etienne Baudet, no. 182, p. 323.
29. Jvf. også Valenciennes' variation over Poussins »vej«, Musée du Louvre no. 1941: L'ancienne ville d'Agrigente.
30. Dette italienske landskab med bro er formentlig »det lille landskab ved Terni«, udført ca. 1830. L.Müller, op.cit. malerier no. 126. Lutterotti, op.cit., p. 221, no. 72.
31. David Friedrich Strauss: Kleine Schriften. Joseph Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei. Leipzig 1862, p. 303-332.
32. Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805, p. 100: »Alle Franzosen sind hier lächerlich als eine elende Nation und ich kann mich rühmen, dass ich mit keinem von der verachtungswürdigsten Art zweyfüssiger Creaturen eine Gemeinschaft habe. Ihre Academie ist eine Gesellschaft Narren ...« (1757).
33. Valenciennes, tysk udgave, op.cit. Bd. II, p. 38.
34. L.Müller, op.cit., Malerier no. 127. Lutterotti, op.cit., p. 217. G 57. Malet 1823.
35. L.Müller, op.cit., malerier, no. 129. Malet 1815. Redegørelse for motivet hos Koch se: O.R.von Lutterotti, op.cit. Se også W.Stein op.cit., p. 45.
36. Wildenstein, op.cit., p. 105, no. 5.
37. Jvf. Gasp.Dughet: Landskabsfresker i pal. Colonna i Rom, stukket af F.M.Giuntotardi 1813. (L.Müller: Fortegnelse over Kobbere, Medailles og andre nyere Sculpturer i Thorvaldsens Museum. Kbh. 1859. Kobbere III, no. 242). Se også Gasp.Dughet: Landskabsfresker i S.Martino ai Monti i Rom, stukket af Pietro Parboni 1812. (Müller, no. 590).
38. Rudolf Zeitler: Klassizismus und Utopia. Stockholm 1954, p. 177 o.f. Das Raum- und Zeiterlebnis im reifen Werk Kochs.
39. Zeitler, op.cit., p. 177.
40. Valenciennes, fransk udgave, op.cit., p. 209.
41. Pietro Barboni: Kobbrestik i Thorvaldsens samling. L.Müller: Fortegnelse over Kobbere. Kobbere III, no. 590-625. F.M.Giuntotardi, Müller no. 242-45.
42. L.Müller: Fortegnelse over Malerierne ... op.cit., Malerier, no. 125.
W.Stein, op.cit., p. 105. Jvf. G.Schicks Apollon mellem hyrder fra 1806. Redegørelse for motivet hos Koch se: O.R.von Lutterotti: Joseph Anton Koch 1768-1839. Berlin 1940.
43. Otto Baisch: Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Leipzig 1882, p. 74.
44. L.Müller: Fortegnelse over Malerierne ... op.cit. Malerier no. 143. Sign. og dat. C.Reinhart Roma 1835.
45. Frederikke Brun: Tagebuch. Zürich 1800, p. 30.
46. Otto Baisch, op.cit., p. 207, og Karl Simon op.cit., p. 170.
47. K.L.Fernow: Römische Studien, op.cit., p. 51. Det første kapitel Ueber die Landschaftsmalerei blev først publiceret i Der neue Teutscher Mercur. 1803.
48. Ludwig Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Frankfurt a.M. 1905, p. 165.
49. L.Müller: Fortegnelse over Malerierne ... op.cit. Malerier no. 145-47 og 302a.
50. Friedrich Wasmann: Ein deutsches Künstlerleben. Udg. af Bernt Grønvold. Lpz. 1915, p. 110 (Rom 1832): »Um Thorvaldsen scharte sich begeistert die junge Welt. Weil ich mit den Dänen bekannt war, hatte ich oft Gelegenheit, den grossen Mann zu sehen. Ich sass in der Scorzese gern unter den Dänen, nachdem ich mich von den Franzosen entfernt hatte. Sie waren untereinander nicht so uneinig und zanksüchtig wie die Deutschen.«
51. Friedrich Wasmann, op.cit., p. 99-101. Se også Ludwig Richter op.cit.
52. L.Venturi, op.cit. p. 88-109
53. Paul Marmottan: Pierre-Athanase Chauvin. Nouvelles Archives de l'art français. 3ème Série, Tome V, Paris 1889, p. 127.
54. L.Müller: Fortegnelse over Malerierne ... op.

- cit. Malerier no. 87, 88 og 89. I *Mémoires d'outre-tombe*, fortæller Chateaubriand i et brev til Madame Récamier 1829, at han havde overværet en fest i Trinità de' Monti. Thorvaldsens og Chauvins småpiger medvirkede i et skuespil. De læste deres franske vers »avec une verve et un accent italien le plus drôle du monde«.
55. L.Müller: Fortegnelse over Kobbere ... op.cit. Kobbere III, no. 271. Chauvin pinx. Gabii. Aeneiden L, VI, vers 733. W.F.Gmelin sc. Tavola non terminata dall' Autore prevenuto dalla morte. Gmelin døde 1820. Motivet blev senere brugt til »50 Bilder zu Virgils Aeneide«. Udg. af G. Frommel. Karlsruhe 1827. Kobberstikkeren Gmelin nævnes hos Thiele, som en af de kunstnere, Thorvaldsen traf hos Carstens. Lutterotti, op.cit., p. 20-22, nævner Gmelin som medlem af Reinharts model-akademi fra 1790, hvor Th. og Koch også deltog.
 56. Valenciennes, op.cit., fransk udgave, p. 427-445.
 57. A.Bisi: *L'Italie et le romantisme français*. 1914, p. 64.
 58. C.W.Eckersberg: *Dagbog og Breve*, op.cit. p. 113.
 59. T.C.Bruun Neergaard: *Sur la Situation des Beaux-Arts en France*. Paris 1801, p. 52.
 60. T.C.Bruun Neergaard, op.cit., p. 50.
 61. C.W.Eckersberg: *Dagbog og Breve*, op.cit., p. 117.
 62. Martin Verstappen kom til Rom 1804 og udstillede »to nydelige landskaber i Musée Napoléon 1812-13« (Eckersbergs dagbog p. 116). Verstappen, der var gode venner med Reinhart, er repræsenteret med et billede i Thorvaldsens samling: Kapel ved vejen til Ariccia, kat. 104. Abraham Teerlink var elev af David 1808-09 og kom derefter til Rom som stipendiat 1809. Teerlink har to billeder i Thorvaldsens samling: Landskab med kvæg, kat. 102, og Italiensk landskab, kat. 103. Teerlink havde mange elever bl. a. hertugen af Berwic y Alba i 1817, se A.H.L. Hensen i *Mededelingen van het Nederlands Historisch Institut te Rome*, II, 1922, p. 128 o.f. (A.Westers: *Thorvaldsens Malerisamling*. Manuskript 1959). Antonio Pitloo boede hos Teerlink i Rom 1815. Raffaello Causa op.cit., p. 16.
 63. C.Sterling, H.Adhémar: *Musée National du Louvre. Peintures. École française XIXe siècle*. 4. volume. Paris 1961, no. 1817-1944. (Collection du comte de l'Espine).
 64. Andreas Aubert: Johan Christian Dahl. Kristiania 1920, p. 26.
 65. Lionello Venturi: *Hyllest til J.C.Dahl*. Kunst og Kulturs Serie, Oslo 1957, p. 22.
 66. J.D.Fiorillo: *Geschichte der Künste und Wissenschaften*. III. Göttingen 1805, p. 533 o.f.
 67. J.B.Deperthes: *Histoire de l'art du paysage*. Paris 1822, p. 524 o.f.
 68. *Biografia universale*. Venezia 1830.
 69. Caspar David Friedrich in *Briefen und Bekennntnissen* (udg. af Sigrid Hinz). München 1968, p. 147.
 70. Andreas Aubert, op.cit., p. 92.
 71. Achille-Etna Michallon, der var elev af David og Valenciennes, havde som den første fået tildelt en pris i historisk landskabsmaleri, indstiftet 1816 på Valenciennes' foranledning. Se R. Mesuret, op.cit., p. 13-14.
 72. Andreas Aubert, op.cit., p. 81.
 73. Andreas Aubert, op.cit., p. 89.
 74. Iflg. Kurt Badt: *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*. Berlin 1960, er Dahls studier af skyer inspireret af Carus-Goethe. Det kunne imidlertid være lige så naturligt at henvise til Valenciennes, eftersom Dahl studerer skyernes belysning forskellige tider på døgnet, mere end han studerer deres form. Jvf. Rasmus Meyers Samlinger i Bergen, no. 121-147.
 75. Valenciennes, fransk udgave, op.cit., p. 280.
 76. Andreas Aubert, op.cit., p. 88.
 77. Andreas Aubert, op.cit., p. 49.
 78. Ludwig Schnorr von Carolsfeld: *Briefe aus Italien*, Gotha 1886, p. 217. »Er malt mitten im Süden norwegische Gegenden, für die sein Herz und seine Faust gemacht sind.«
 79. Alfred von Reumont: *Römische Briefe von einem Florentiner*, Leipzig 1844, I, p. 190.
 80. O.Lutterotti, op.cit., p. 215. L.Müller: Fortegnelse over Malerierne ... op.cit. Malerier no. 128.
 81. O.Lutterotti, op.cit., G. 16 og G. 53.
 82. L.Müller: Fortegnelse over Malerierne ... op.cit. Malerier no. 184.
 83. L.Müller: Fortegnelse over Malerierne ... op.cit. Malerier no. 186.