

## Ej blot af lyst og i ledige stunder

To landskaber af Jens Juel på  
Thorvaldsens Museum\*

I malerisamlingen på Thorvaldsens Museum hænger to landskaber af Jens Juel. Det drejer sig om de samhørende værker *Udsigt over Lillebælt fra Hindsgavl på Fyn* (fig. 1) og *Udsigt over Lillebælt fra et højedrag ved Middelfart* (fig. 2). Værkerne har altid fulgtes som pendants og dateres til omkring 1800. Den ret beskedne rolle, der i den danske kunsthistorie er blevet Juels landskaber til del, har betinget, at værkernes oprindelige funktion ikke er blevet tilstrækkeligt belyst.<sup>1</sup> Der er nemlig tale om en art moralske landskaber.

Billederne opviser en række fællestræk og en del forskelle. I begge værker er der udsigt til det samme topografisk verificerbare bælt, og i begge værker domineres forgrunden af et sceneri, der udspilles mellem en række personer af varieret fornemhed. Begge landskaber er umiskendeligt danske, sådan opleves de i det mindste, og alligevel er de af beskaffenhed nuancerede. I billedet vist fig. 1 (herefter benævnt *Udsigt over Lillebælt*) er forgrunden et udpræget kulturlandskab. Med den arkitektoniske regularitet er der tale om et haveanlæg, et point-de-vue, som man finder det for enden af stierne i herskabeligt anlagte haver. Unaturen hersker, hvorved forstås anlæggets symmetriske organisation omkring bænken. De endnu kun ringe tilvoksede skråninger og træernes jomfruelige spinkelhed taler i denne sammenhæng deres eget tydelige sprog. Bænken og jordanlægget omkring signalerer med deres spændte form – som konvergerende membraner – tillige kunstfuldt om noget tilrettet og således unaturligt.<sup>2</sup> Med det hvide stakit markeres denne sfæres afslutning, symmetrien hører op og det vildtvoksende tager til. Dette forhold har Juel understreget yderligere ved at lade forgrunden ligge hen i stærkt sollys og dunkel skygge, medens den blå-rosa himmel længere fremme, som i rokokkens pastorale idyller, hvælver sig over landet. Denne statiske karakter, hvad angår såvel markeringen af landskabets planer som lysets fordeling, er i billedet vist fig. 2 (herefter benævnt *Udsigt til Middelfart*) erstattet af en dynamisk naturlighed. Resonansen mellem vejens og bæltets S-kurver etablerer en ganske anden stemning, og ad disse kanaler føres blikket roligt imod den dagklare uendelighed i billedets bageste planer. Den dramatiske lyskontrast er på samme måde erstattet af et atmosfærisk lys,

\*For hjælp og inspiration takkes stud. mag. Jonas Bencard, museumsdirektør Mogens Bencard, mag. art Chris Fischer, museumsinspektør Bjarne Jørnæs, museumsinspektør Torben Melander, godsinspektør Ruth Søndergaard, og, ikke mindst, Juel-eksperten Ellen Poulsen.

1. Blandt de seneste bidrag udgår ikke mindre end tre fra Kunsthalle i Hamborg, og alle som led i den tyske romantik-forskning: *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, 1976, *P. O. Runge in seiner Zeit*, 1977/78, og *Luther und die Folgen für die Kunst*, 1983/84.

2. Juel stiller sig ved brugen af denne okulære grundform parallelt med kunstnere som C. D. Friedrich, F. Goya og J. M. W. Turner, der alle ved det 19. århundredes begyndelse, på en dominerende måde lader denne form manifestere sig i landskabsbilleder. Fænomenet kan dog ikke berøres yderligere inden for rammerne af denne artikel.



hvis nedslag det er muligt at observere på alle niveauer. På den støvede vej kaster leddet sin skygge, højlyset markeres i rivens tænder og med sin fintmærkende observationsevne lader Juel skyggen fare over den bugnende kornmark til højre. Heri udviser han stor fornemmelse for 1600-tallets nederlandske landskabsmaleri, i særdeleshed Ruisdael og Koninck.

Også på handlingsplanet adskiller de to billeder sig, men igen uden at der kan sættes spørgsmålstegn ved deres komplementære funktion. I *Udsigt over Lillebælt* fordeler figurerne sig i to adskilte grupper. I forgrundens mørke hundser en ridefoged med en ydmygt bøjet bonde, og forrest, rygvendt til dette optrin, adspredt det velklædte herskab sig. I *Udsigt til Middelfart* er der på lignende vis tale om to standsmæssigt identificerbare grupper, men de er ikke i samme grad adskilte. Nok bør man i den siddende mands aftagne hat og med kvinden, der åbner leddet, ikke ignorere et ærbødigheds-motiv, men igennem vejens altfavnende rytme, børnenes gestik og i det faktum, at der mellem kvinden og den forreste rytter er øjenkontakt, intonerer kunstneren en ganske anden og mildere tone.

Overordnet opleves motivet som mindre iscenesat, men heri ligger blot et bevis for kunstnerens manipulatoriske evner; altså at han igennem kompositionen, lyset og figurerne ekspressive kvaliteter formår på én gang at samle og differentiere de to skildringer. Vender vi os til figurerne, er der på rollelisten ingen oplagte gengangere, altså ingen udpræget portrætlighed, hvad man måske kunne have forventet hos landets absolut førende portrætmaler. Når man kunne have forventet det, hænger det sammen med, at Jens Juel i disse billeder reelt lader sine figurer agere og ikke blot, som det oftest er tilfældet i hans landskaber, indtræde som »partikler« eller staffage i traditionel forstand.<sup>3</sup> Man må ikke desto mindre tillægge dem en betydningsbærende funktion, eller, sagt på en anden måde, erkende genre-præget inden for den landskabelige ramme.

To momenter trænger sig i denne forbindelse på. For det første, at 1700-tallets genremaleri i Danmark ikke på samme måde som portrætkunsten er blevet genstand for forskningens interesse. Denne side af Jens Juels kunst, og det gælder langt overvejende værker fra opholdet i Hamborg 1762-1765, er derfor noget undervurderet, og den samme skæbne er, som tidligere nævnt, blevet hans landskabskunst til del.

Juels landskabskunst kan inddeles i flere kategorier – portrætbaggrunde, skræk-romantiske bjergmotiver og de egenartede danske naturskildringer, hvortil billederne på Thorvaldsens Museum hører. Det har i første række været Juel som den første skildrer af det særegent danske natursceneri, der har optaget eftertiden. Og i den henseende er de to Lillebælt-motiver vel også nærmest arketyriske.

3. William Turner und die Landschaft seiner Zeit, Hamborg 1976, s. 278.





Fig. 1. Jens Juel: *Udsigt over Lillebælt fra Hindsgavl på Fyn*. 1799 (?). 42×62,5 cm. Thorvaldsens Museum.

I sin stadig autoritative bog om landskabsmaleriet i Danmark bedømmer Henrik Bramsen Juels bidrag i denne genre som »stærkt præget af planløshed; linie eller bærende idé besidder den ikke, end ikke den idé som et gennemført prospektmæssigt landskabsmaleri kan give«,<sup>4</sup> og han skærper tonen, »Det synes imidlertid kun at have været forbigående stemninger, i al fald i den maleriske tolkning af de naturskuespil, han blev optaget af«.<sup>5</sup>

Det er værd at notere sig, at det formulerede og aflæselige motiv, der er det centrale udgangspunkt for enhver genre-skildring, ikke omfattes af denne karakteristik. I sit berømte kunstner-leksikon fra 1811 gav N. H. Weinwich det første anstød til denne opfattelse, idet han fastslog, at Juels landskaber blev til »...af Lyst og i ledige Stunder«.<sup>6</sup> Kombineret med bemærkningen om de forbigående stemninger fremtræder således billedet af en noget ustruktureret adspredelse. Denne er så af kunsthistoriens forkærlighed for forsimplede oversigter yderligere blevet cementeret ved, at Juel til stadighed har måttet agere det naivt-talenterede modstykke til maler-filosoffen Abildgaard. Men hvad er det så, vi står overfor, hvorledes nærmer vi os den struktur eller det element, der synes at afværge planløsheden og det tilfældigt afsatte?

Bramsen nævner den idé, som det gennemført prospektmæssige

4. H. Bramsen: *Landskabsmaleriet i Danmark 1750-1875*, København 1935, s. 23.

5. Bramsen: loc. cit.

6. N. H. Weinwich: *Maler-Kunstens.... Stempelskærer-Kunstens Historie*, København 1811, s. 187.





landskabsmaleri kunne besidde, og giver heri faktisk en indgang til de to værker. Prospektmaleriet havde i perioden omkring 1800 en meget stor udbredelse, blot er mange af kunstnerne os i dag så godt som ubekendte. I billedernes titler angives to lokaliteter. Begge henhørende under herregården Hindsgavl, og begge på havesiden af godsets jorder. At billederne ikke alene kan være naturskildringer fremgår tydeligt, men i forhold til prospektets decorum, dets regelbundne udformning, er der en markant udeladelse. Den herskabelige tilstedeværelse af netop herregården mangler, kun indirekte ledes tanken gennem haveanlægget mod denne. Der er med andre ord hverken tale om en portrættering af herrefolk eller deres standsmæssige bolig. Tilbage står at overveje, hvorvidt kombinationen af genremaleri og topografisk landskabsmaleri kan være skabt på bestilling, som prospekterne almindeligvis var det: Er dette tilfældet, må bestilleren være Hindsgavls ejer, og billedernes genrekarakter må kunne relateres til ham.

Christian Holger Adeler var kommet i besiddelse af Hindsgavl gennem ægteskabet med Karen Basse Føns, hvis familie havde ejet stedet siden 1745. Kammerherre og ritmester Adeler hører bestemt til blandt de mindre fisk i det glørværdige selskab af liberalt indstillede godsejere i Danmark ved det 18. århundredes slutning, men

Fig. 2. Jens Juel: *Udsigt over Lillebælt fra et højdetrug ved Middelfart*. 1799 (?).

42,3×62,5 cm. Thorvaldsens Museum.



han havde i det lokale stor gennemslagskraft. Hvad der samlede denne kreds var forståelsen for det nødvendige i at få gennemført en landboreform. Dette indebar fællesskabets ophævelse, bøndergårdenes udflytning og ikke mindst stavnsbåndets ophævelse. Sådanne idéer motiveredes af oplysningstidens ønske om frihed for det enkelte menneske på den ene side, vindskibeligheden og gode kornpriser på den anden.

Forud herfor var gået en række politiske eller politisk afledte begivenheder, der ved deres start personificeredes af brødrene Reventlow og J. H. E. Bernstorff. Sidstnævnte ophævede mellem 1764 og 1767 fællesskabet på sine jorder nord for hovedstaden og påbegyndte udflytningen.

Det er bønderne på netop disse jorder, som skildres i Johannes Ewalds »Philet« fra 1770 og senere hen i Thomas Thaarups »Høstgildet« fra 1790. Mellem 1773 og 1783 skete der det absolut usædvanlige, at bønderne på godset Bernstorff på eget initiativ rejste greven en støtte, der udformedes af billedhuggeren Johan Wiedewelt.

Året 1784 markerer to begivenheder af betydning i denne sammenhæng. Med henblik på det juridiske grundlag i forbindelse med en bonde-reform oprettedes den store Landbokommission, og forfatteren Tyge Rothe udgav bogen »Vort Landvæsens System, som det var i 1783, Politisk betragtet«.<sup>7</sup> Dette teoretiske værk fik en stor udbredelse, og vi ved med sikkerhed, at Adeler har læst det, og at Juel ejede det.<sup>8</sup> Gennem sit beskedne, men hvad landbrugsteoretiske skrifter angår velassorterede, bibliotek har Adeler kunnet følge udviklingen. Egentlig er det først med konferensråd Oluf Bangs *Afhandling om Bondestanden* 1786, at Adeler indskriver sig i det forløb, der med rette kan kaldes Danmarks eneste revolution. Bang sad i den store Landbokommission og var i det store og hele bønderne venligt stemt, men vakte i selv de mest liberale godsejer-kredse en del røre ved at slå til lyd for, at arbejdskraften straks, og uden kompensationer til jorddroten, måtte gøres til selvejer-bønder. Reaktionen herimod tegner rammerne for det sene 1700-tals fundats, og heriblandt skal Adeler regnes. Året efter, i 1787, publiceres hans *Allehaande Tanker i Anledning af Hr. Conferenceraad Bangs Afhandling om Bondestanden*.

Samme år som Adeler udgav sit skrift, påbegyndte han fællesskabets ophævelse og udflytningen på egne jorder. Stavnsbåndets opløsning fulgte snart efter. Landsbyen Svenstrup stod først for, og i 1796 kunne der afsluttes med landsbyerne Skrillinge og Aulby. Som Adeler udtrykte det, »da det virkelig er unaturligt at eje Mennesker, saa synes det billigt at Stavnsbaandet opløses«.<sup>9</sup> Først da bondens kår og arbejde adledes af filosoffer, økonomer og poeter, blev markerne og høsten værdige subjekter.<sup>10</sup> Og set i dette lys, og med belæg i Ade-

7. T. Rothe: *Danske Agerdyrkeres – især den til Hovedgaarden hæftede Fæstebondes Kaar og Borgerlige Rettigheder, for saavidt samme ere bestemte ved Lovene, eller Vort Landvæsens System, som det var i 1783, Politisk betragtet*, København 1784.

8. *Juels dødsbo-auktion* 1803, s. 35, nr. 66. Rothes bog figurerer ikke i den 490 numre store fortegnelse over det Hindsgavlske bibliotek fra 1808, men på side 33 i Adeler's afhandling refererer forfatteren rosende til Rothes værk. Landsarkivet i Odense, Hindsgavl godsarkiv, 29/2, nr. 88.

9. C. H. Adeler: *»Allehaande Tanker i Anledning af Hr. Conferenceraad Bangs Afhandling om Bondestanden«*, 1787, s. 15 o.flg.

10. Chr. Elling: *Den Romantiske Have*, København 1979, s. 57.



lers nedskrevne tanker, kan indholdet af de to billeder på Thorvaldsens Museum med rimelig sikkerhed anskues som allegori på Stavnsbåndets ophævelse. Adellers tanker kan i ret bogstavelig forstand indlæses i værkerne. Som et udslag af vindskibelige tanker og samfundssind oprettede kammerherren et teglværk, et væveri og en klædefabrik i Middelfart, hvor han besad ejendomme. Det var nemlig, med hans ord, »mindre vanskeligt og sjældent at antræffe en Hvid ved Floden Senegal, end det er at træffe Dansk Klæde, hos en Dansk Købmand«. <sup>11</sup> Der kunne således udmærket være en hentydning til Adellers tekstilfabrikation i Juels billede *Udsigt til Middelfart*: godsejeren på vej hjem fra et tilsyn med fabrikken i Middelfart.

De velstands-fremmende tanker, som Adeler i sine publicerede tanker tillægger et sådant foretagende, er i billedet parallelliseret af den forståelse og gensidige respekt, der kommer til udtryk. Det er en allegorisk skildring af det sunde i bondens frigørelse fra livegenskabets og stavnsbåndets tvang, Adeler i det lille genreoptrin har ønsket udtrykt. Og på lignende manér er det tvangen og unaturen, der kommenteres i det første værk, fig. 1. Den gensidige respekts vrangbillede træffer ganske nært følgende tanke, at »...naar det derimod anses for en Skam for Præster, Fogeder, Godsejere og andre af Statens Mænd, at tale med Bonden, medmindre det sker i en saadan Afstand og paa en saa ydmygende Maade, at det hellere nedslaaer end ophøjer Modet, hvad kan man da haabe, at der kan ske til Forandring?« <sup>12</sup>

En del kunne således tyde på, at de to pendant-værker var skabt til at hænge på herresædet Hindsgavl, men dette blev dog aldrig tilfældet. På godset hænger i dag ikke desto mindre fire landskaber, hvoraf to er kopier efter billederne på Thorvaldsens Museum. De øvrige er, og her i ordets egentlige betydning, prospekter af det nærtliggende gods Frederiksgave og af Hindsgavl set fra Fænø. <sup>13</sup> Målt med forlæggene er de fire værker kunstnerisk langt svagere. Signaturer på Fænø-billedet og »Udsigten til Lillebælt« fastslår da også, at der er tale om arbejder af nordmanden C. F. Vogt. Han blev uddannet på Akademiet i København mellem 1795 og 1802, og da vi ved besked om, at han i 1815 rejste tilbage til Norge, har vi en *terminus ante quem* for tilblivelsen. 1810 er et sandsynligt årstal, da han i dette år malede prospekter til Schackenborg på Jyllands-siden.

At det fra Juels side aldrig var påtænkt som, eller måske rettere at der aldrig var gjort bestilling på en serie bestående af fire pendant-motiver, fremgår af hans forlæg til Frederiksgave-motivet, der i såvel proveniens som mål, men vel også topografisk, afviger ikke så lidt fra de øvrige værker. <sup>14</sup>

Hvad tidspunktet for bestillingen til Juel angår, er året formodentlig 1799, hvor kunstneren i juli måned besøgte sin fødeby, det

11. Adeler: *op. cit.*, (note 9), s. 95.

12. Adeler: *op. cit.*, s. 112.

13. Sidstnævnte billedes forlæg er Juels »*Udsigt imod Frederiksgave på Fyn*«, der befinder sig på Fyns Stift Museum, Odense. Forlægget for det andet, »*Parti fra egnen omkring Hindsgavl*«, kender vi ikke længere opholdsstedet på.

14. Det optræder på Ryberg-Falbe auktionen 1846 som nr. 215, og det er rimeligt at sætte det tidsmæssigt, måske endog som forarbejde til nr. 216, »*Det Ryberg-ske familiebillede*« på Kunstmuseet. Det kan afvises, at billederne på Thorvaldsens Museum skulle være ment som dørstykker på Hindsgavl, idet felterne her måler 60×152 cm, billederne 42×62,5 cm.



nærtliggende Gamborg, for dér at ordne moderens begravelse.<sup>15</sup> Ud over at gøre portrætter af den halve omegn fandt han også tid til besøg og studier på Jyllands-siden. Vejen fra overfartsstedet i Middelfart til Hindsgavl var ikke lang, og Juel gjorde formodentlig studier under sådanne afstikkere. Og for Adeler gjorde Juel året før 1800, der ved lov var sat som sidste frist for Stavnsbåndets ophævelse, dermed status over de bestræbelser, som denne havde gjort sig. Vil man forklare, hvorfor billederne i 1801, hvor den formodede bestiller afgik ved døden, endnu ikke var færdige, må man erindre sig den evigt ventende kø af bestillere foran Juels atelier. Og da der formodentlig ikke var udbetalt forskud, tilfaldt billederne året efter ved kunstnerens uventet tidlige død den efterladte enke.

Billederne dukker herefter op på auktionen i 1803 over den afdøde kunstners effekter, hvor kobberstikkeren G. L. Lahde erhvervede dem. I 1843 sælger Lahdes datter dem til Thorvaldsen, hvorved ringen er sluttet.

Interessen bør efter denne redegørelse rettes imod kunstneren. Det er tillige formålet at vise, hvorledes Jens Juel allerede før arbej-

Fig. 3. Jens Juel: *En sjæl  
landsk bondegård under et  
optrækkende uvejr.* 1794 (?).  
43×61 cm. Statens Museum  
for Kunst.





det med de to værker på Thorvaldsens Museum havde benyttet sig af ikke alene pendant-motivets virkning, men også havde gjort sig erfaringer på indholdssiden.

Under det omtalte Fyn-ophold i 1799 skrev vennen pastor Bierfreund til Juels kone i hovedstaden, at hun måtte vise tålmod, i det Juel agtede at besøge storkøbmand Ryberg og geheimeråd Bülow. Ryberg er os bekendt som bestiller til et af Juels hovedværker, *Det Rybergske familiebillede* fra 1796/97 og prospektet fra Frederiksgave, der var hans ejendom. Bülow kendes bedst som den detroniserede hofmand, der på sin fynske Sanderumgård skabte en enestående landskabshave. Men bøndernes tarv stod ham også nær, og fra Else Kai Sass' bog »Lykkens Tempel« kan det udledes, at han o. 1794, fra Juel, erhvervede *Sjællansk bondegård under optrækkende uvej* (fig. 3), formodentlig som en bestilling.<sup>15</sup> Motivet, Eigaard ved Ordrup, var som den først udflyttede gård på de Bernstorffske jorder af ikke ringe symbolsk betydning for den liberale tanke. Der er således tale om et »portræt«, det første, af en dansk bondegård.

Forud herfor ligger altså de to »studier«, der traditionelt anføres i omvendt rækkefølge og benævnes som *Uvej, der trækker bort. Ved Søgaard i Gentoft* (fig. 4), og *Optrækkende uvej. Eigaard ved Ordrup* (fig. 5).<sup>17</sup> Denne omgruppering kan i første instans forsvares rent kompositionelt, hvad repousoiret og billedernes overordnede diagonale orientering angår. Lysvirkningen er i begge billeder markant, ganske som i billederne gengivet fig. 1 og 2, og som dér bruger Juel lyset til at skabe såvel kontrapunktiske effekter som sammenhænge. Pendant-motiver med andre ord. Et sidste og afgørende argument er Eigaards rolle som udflyttergård. Skal der være nogen som helst kronologisk logik i rækkefølgen, må dette motiv komme til sidst som et respons på et før-billede. Herved bliver Søgaard-motivet den skildring af den tæt samlede landsby fra fællesskabets tid, som Christian Elling har efterlyst.<sup>18</sup> De specifikt meteorologiske fænomener, som kunstneren yndede at drive ud i det ekstreme, kan ikke tjene som noget afgørende argument. Juel forholdt sig ganske kunstnerisk til f.eks. skyernes formation og lod dem, som vi har set, indgå i isolerede æstetiske overvejelser. Ønsker man det, kan man udmærket indlæse et opklarende lysskær og borttrækkende skyer i Eigaard-billedet.

Aflæst under den specifikke pendant-vinkel giver de to værker os et før-nu billede omkring udflytning fra fællesskabet. Og som et forløb virker de fem nævnte værker med en »dramatisk konsekvens«, således at forstå, at Juel med dem, i kronologisk rækkefølge, kan siges at have kommenteret samtidige begivenheder. Hvor de tre samhørende bondegårds-motiver, som pendanter (fig. 4 og 5) eller i komprimeret tilstand (fig. 3), udtrykker såvel forhåbningerne som skepsisen ved de epokegørende perspektiver, landboreformerne af-

15. H. Glarbo i *Kunstmuseets Årsskrift*, København 1924-25, s. 215.

16. E. K. Sass: *Lykkens Tempel*, København 1987, s. 311, note 89. *Lindencrones Copibog*, 1794, nr. 39, pakke 7.

17. E. Poulsen: *Jens Juel i privateje*, Kunstforeningen i København, 1982, s. 60-61. Billederne er særdeles gennemarbejdede og fremtræder klart som selvstændige værker. Helt tilbage til deres formodentlig første ejer etatsråd Bugges auktion i 1837, noteres de i denne rækkefølge. Jeg er billedernes ejere meget taknemlig for lejlighed til på nært hold at studere værkerne.

18. Elling: *op. cit.*, (note 10), s. 128.





Fig. 4. Jens Juel: *Ved Søgaard i Gentofte*, studie. 1792/93. 26×34 cm. Privateje.

stak, viser Lillebælt-motiverne en anden afklarethed. De får i forløbet en ræsonnerende karakter. Kronologisk betegner de to studier (fig. 4 og 5) perioden omkring Stavnsholms-monumentets grundstensnedlæggelse i 1792, medens den optrappede konfrontation mellem udflyttergården og elementerne i billedet, vist i fig. 3, falder sammen med de nye perspektiver, friheds-tænkningen og idealismen fik med de franske monarkers halshugning. »Eensomt liggende« og »lysvirkningen frappant«, som det hedder i kataloget fra Bülow's dødsboauktion, strider den danske udflyttergård imod elementernes omskiftelighed.<sup>19</sup> Men synes Juel således at skulle medregnes i kredsen af kunstnere, som med deres motiver kendetegnes ved en optagethed af de samtidige begivenheder, er det dog væsentligt at gøre sig arten af dette engagement klart.

Juels kunst er rundet af den gamle verden. Som den måske sidste står han ubesværet ved lågen til det 19. århundrede. Endnu kan sliddets og arbejdsomhedens verden forenes med den aristokratiske kultur, uden at dette afføder radikale samfundsomvæltninger. Juel var i høj grad en mand af det 18. århundrede og ville ikke have

19. Bülow's dødsbo-auktion, 1829, s. 19, nr. 89.





brudt sig om de skred, der satte ind kort efter hans død. Frihed var for ham, som for Bülow, Adeler og Ryberg, nok en borgerdyd, men uden at enevældens fundament derved anfægtedes. En liberal kontinuitet, en samfundspagt mellem kongen øverst og bonden nederst var den ufravigelige grundsten, landets ledende aristokrater havde bygget den fri bondes rettigheder på. Og det var denne kreds, hvoriblandt familierne Reventlow og Bernstorff taltes, der i 1772 gennem store portrætbestillinger havde sikret Juel midler til hans udlandsrejse. Her tager pagten for Juel sin begyndelse. Portrættet af *Grev C. D. Reventlow og hustru* fra 1772 udtrykker således med al ønskelig klarhed præmisserne for Juels kunst. De udstråler en elskværdig, men ufravigelig noblesse, der tydeligt markerer grænserne for tankens ubegrænsede flugt, sådan som visse radikale, borgerlige elementer i samfundet slog til lyd for. Og idealitetens grænseløse natur alene dikteret af intellektet var ikke Juels verden. Med sin kunst legemliggør han dens modsætning.

*Udsigt over Lillebælt og Udsigt til Middelfart* er, deres forskelle til trods, gennemsyrede af denne forestilling. Bag intimiteten, bag den

Fig. 5. Jens Juel: *Eigaard ved Ordrup*, studie. 1792/93. 26×34 cm. Privateje.



naturlige veneration kunstneren må have haft for sin hjemegn, og bag det typisk danske, der her for alvor får gennemslagskraft, fornemmes en overordnethed. En universalitet der løfter værkerne op i en anden potens. I begge værker, også sammenholdt som pendants, spores en afsondrethed fra virkeligheden. Et direkte og uforbeholdent møde undgås. I farve, såvel som komposition, støber Juel det allermindste og det største i et fundament, hvis tanke og form grundliggende er rokokkens. Heri forankres den indbyggede pointe, og i dette perspektiv skal billederne læses. I det første værk (fig. 1) hvælver den rosa-blå himmel sig over sceneriet, og i det næste relateres den mindste observation til S-kurvens overordnede form. Denne lovmæssighed retter på det bogstaveligste tankerne mod Hogarth. Hans moralsk funderede lovprisning af netop denne form som naturens egen grundform havde i Hamborg været afgørende for etableringen af Juels æstetiske horisont.<sup>20</sup> Heri skal kimen til Juels forkastelse af nyklassicismens regularitet og uniformitet formodentlig søges. Juel har, som Ambrosius Stub, »undredes på det mindste græs«,<sup>21</sup> og det er et overordnet karakteristikum for hans kunst, at den enkelte observation, som f.eks. væksterne langs stengærdet i billedet gengivet fig. 2, indføres i den overskueligt altomfattende komposition under henvisning til en naturlighed. For Juel måtte alt føje sandsynligheden, hvori også lå en betoning af nærværet – det som har sin rod i virkeligheden. Herved menneskeliggør kunstneren det, som naturligvis er kunst. Juels præference for dramatiske lyseffekter, som f.eks. damen med parasollen i *Udsigt over Lillebælt* eller leddets skygge på vejen i *Udsigt til Middelfart*, taler om det grundliggende kunstige univers, han opererer med. Det er fortsættelsen af Hamborg-tidens mange kunstlyseksperimenter, der her manifesterer sig. Der er principielt ikke stor forskel mellem Juels selvportrætter svøbt i atelierets halvmørke og disse landskabelige konstruktioner. Figurerne følger sig med en lovmæssighed, der afviser de ekstreme optrin, og hvad figurationen angår, afmåles bevægelses-potentialet til et absolut minimum. Noget kunne tyde på, at man i en vurdering af Juels landskaber ikke kommer uden om en sammenstilling med hans portrætkunst, hvor netop styringen af den portrætteredes bevægelses-potentiale, i realiteten en kontrol af deres psykologiske udstråling, gør sig gældende. »Reflekserne af hans portrætkunst er for os det mest værdifulde«, skriver Bramsen om landskaberne,<sup>22</sup> og følger man Juels flerfigursportrætter, samtidige med de danske landskabs-motiver, vil netop kompositionen som løftestang for et ønske om harmoni og sandsynlighed være den væsentligste pointe.

Fra perioden mellem *Det Holmskioldske Familiebillede*, 1786/87, til portrættet af *Greve Marcus Gerhard Rosencrone med sin hustru*, fra 1802, vil man af forløbet fra skitse til færdigt billede kunne aflæse et kon-

20. I Hamborg udsendtes Hogarths stikværker på tysk allerede i 1759; i 1762 publiceredes »*Be-trachtungen über die Malerei*« af kunstfilosoffen Hagedorn, der i sin insisteren på en moralsk funderet kunst er tydeligt afhængig af Hogarths idéer, sådan som de udtryktes i dennes traktat »*The Line of Beauty*«. I både genrebilleder og portrætter fra disse år kan Hogarths indflydelse spores i Juels kunst. Som i England var receptionen af den franske rokoko også her præget af en håndfast tyngde, der endnu trak på senbarokken. At Juel har kendt til fransk rokoko, er i denne sammenhæng relevant, idet hans »*Selskabscene i en park*« fra 1764 oplagt har et stikværk af Watteau's »*Udskibningen fra Cythère*« som forlæg. Figurerne i forgrunden af billedet gengivet fig. 1 er således en kopi af den franske kunstners værk. Den besynderligt sceniske fornemmelse, lyset i billedet giver, synes at forudsætte et kendskab til den venetianske rokokos vedutister, i særdeleshed Canaletto.

21. H. E. Nørregård-Nielsen: *De danske kyster*, Ny Carlsberg Glyptotek, København 1986, s. 4.

22. Bramsen: *op. cit.* (note 4), s. 24.



sekvent tiltagende nærvær, overskuelighed og tilstræbt naturlighed. Alt baseret på observationen. Juel viger med andre ord fra det, som, billedligt talt, ligger uden for rammen, hvad enten dette måtte være en motivisk-ikonografisk pointe eller blot en figurs evne til i næste øjeblik, ved en bevægelse, at »ændre billedet«. Således aftegner det Juelske univers sig på det menneskelige plan, og især hvad begrænsningerne angår. Men også ved et nærstudium af de få tegnede studier til landskaber, der har overlevet til nutiden, får man et klart indtryk af processen. Juel filer også her kompositionerne til. Et træ er et træ, ganske som et gardin i studierne til interiører ikke er en luftig reference til enevældens guddommelige fundats. Og alligevel kan vi to steder,<sup>23</sup> i tegningerne *Udsigt over Esrum Sø* og *Udsigt fra lystslottet Marienlyst*, observere, hvorledes Juel begge steder komponerer træerne ind til sidst og oven på det iagttagne landskab. Kigger man efter, er dette også tilfældet med træerne i udsigterne fra Hindsgavl. Den hårfine kontrol med kompositionen er derfor nok udtryk for andet og mere end rent maleriske betragtninger. Juels kunst sprænger ingen rammer, heller ikke på indholdssiden, og er derfor hverken visionær eller stilskabende.<sup>24</sup> Når Juels bestræbelser på portræt-området er blevet inddraget her, er det naturligvis, fordi man med de behandlede moralske landskaber må spørge sig selv, i hvilken grad Juel overhovedet selv har reflekteret over sagerne. Et spørgsmål, der i forbindelse med en fashionabel portrætmaler må have ekstra vægt. Der eksisterer tilsyneladende et konsekvent forhold i Juels værker, til det kunstneriske såvel som til det moralske. Hans univers kan ikke splittes op uden derved at miste denne konsistens. Juel var ikke radikal på noget sæt, det viser hans kunst. En kommentar fra Adellers publikation rammer noget centralt i Juels forestillinger, nemlig at »Den Læge som bruger haarde Midler kommer sjældent sikker til Maalet, men snarere den som rette sig efter Naturen, der aldrig gjør pludselige Spring«.<sup>25</sup> I billederne på Thorvaldsens Museum mødes mange tråde til forståelsen af Juels kunst, og selvom de ikke sidestiller Juel med Abildgaard, er de dog med til bedre at kunne placere ham i den danske kunsthistorie. Så når Kasper Monrad noterer sig, at Juel, f.eks. i portrætterne med landskabelig baggrund, betragter naturen på afstand,<sup>26</sup> må man gøre den lille tilføjelse – ja naturligvis. Han hverken kunne eller ønskede andet. Også derfor er det misvisende alene at opregne hans landskaber som udgået af lyst og i ledig stund.

23. E. Poulsen: *Jens Juel tegninger*, Den Kongelige Kobberstiksamling, København 1975. Heri gengives de fleste sikre Juel tegninger. Den første, »Udsigt over Esrum Sø« er gengivet s. 136, medens »Udsigt fra lystslottet Marienlyst« er gengivet i kataloget »Von Abildgaard bis Marstrand«, München 1985, kat. nr. 37, ill. nr. 36.

24. Dette afviser naturligvis ikke eksempler, hvor Juels landskabskunst har virket inspirerende på eftertidens kunstnere. Oplagt er f.eks. Eckersbergs »En udflyttergård fra bondebyen Speitsby«, 1810 (Kunsthalle zur Kiel, her afbildet s. 218, fig. 2), hvor Juels »En sjællandsk bondegård under optrækkende uvej« (fig. 3) oplagt er forlægget. Eller, af specifik interesse for denne artikel, hvorledes »Udsigt over Lillebælt«, (fig. 1) er fortolket i Eckersbergs »Udsigt fra Sommerspiret« fra 1809 (privateje). På dette tidspunkt boede den unge Eckersberg hos Lahde, der ejede Juels billede.

25. Adeler: *op. cit.*, (note 9), s. 8.

26. E. Poulsen: *op. cit.*, (note 17), s. 17, (K. Monrad).