

Den gamle mand og hulen

Forslag til tolkning af et genremotiv af Ernst Meyer på Thorvaldsens Museum

Af William Gelius

*Det er, siger biskoppen, ikke nødvendigt,
at vi betragter Jonas
som værende begravet i hvalens bug;
det er meget vel tænkeligt,
at det drejer sig om et midlertidigt ophold
i en del af dens mund.*

fra Hermann Melvilles »Moby Dick«, 1851
(overs. Mogens Boisen)

Åbningsbilledet på Thorvaldsens Museums udstilling »Ernst Meyer som landskabsmaler« i efteråret 2000 var museets eget *En gammel fisker på Capri* (fig. 1),¹ hentet op fra magasinet til lejligheden. Idéen

med udstillingen, der hørte til de små og katalogløse, var den upretentiøse at lægge en for offentligheden ukendt side frem af denne næsten glemte danske guldalderkunstners værk. Forbinder et moderne publikum overhovedet noget med Ernst Meyer, er det nok de to lidt tørre genremalerier *En romersk gadeskriver læser et brev op for en ung pige*² og *En romersk gadeskriver skriver et brev for en ung pige*³ – begge tilhørende Thorvaldsens Museum og begge permanent ophængt. Og Meyer er da også først og fremmest genremaler, men bag sig har han et stort œuvre, som også rummer bl. a. fremragende landskabsbilleder – oliemalede, akvarellerede og



Fig. 1. Ernst Meyer: *En gammel fisker på Capri*. Olie på lærred. 45,8 × 59,5 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. B 268.

tegnede. Placeringen af *En gammel fisker på Capri* alene i det første udstillingsrum var således ikke tilfældig: Selvom billedet givet ikke hører til de kendte af Meyer, repræsenterede det i udstillings-sammenhængen det genremaleri, som i hans samtid skaffede ham hans ry. Med billedet af den gamle fisker tog Thorvaldsens Museums Meyer-udstilling altså udgangspunkt i normalforestillingen om Meyers kunst – for så vidt som en sådan forestilling altså har overlevet til i dag. Men *En gammel fisker på Capri* egnede sig også som åbningsbillede for udstillingen, fordi billedet foruden at sætte fokus på fiskeren også betoner fiskerens landskabelige omgivelser – hulen især. Som vi skal se af det følgende, ligger en mulig dybere betydning netop gemt i forholdet mellem fiskeren og denne hule.

Billedet forestiller en gammel fisker, der efter dagens dont på havet har trukket sin båd på land. Til venstre ses det stille vand under en himmel, der farves af den nedgående sols stråler og helt fremme i billedet forenden af båden, som er trukket på land. Et par årer stikker op over kanten, og en påskrift på stavnen lader sig med lidt besvær tyde som »CAPRI N 4«. Desuden befinder der sig samme steds to påmalede billeder af henholdsvis Kristus og S. Franciscus.⁴ I en klippehule har den gamle fisker så slået sig ned på sit tæppe. Han er klædt i de napolitanske fiskeres dengang sædvanlige hvide tøj og har den typiske, røde hue på hovedet. Hans pibe og vand- eller vindunk befinder sig inden for rækkevidde, og ved hans fødder har hunden rullet sig sammen. Den sover allerede. Selv er han dog ikke gået helt til ro endnu. Han støtter overkroppen på sin venstre albue og lader rosenkransen passere mellem fingrene. Fiskerens højre hånd er stukket ind bag skjorten og hans blik rettet mod beskueren.

En gammel fisker på Capri er betegnet »E Meier Rom«, men det mangler som så mange af Meyers værker et årstal, og det nøjagtige tidspunkt for dets tilblivelse er vanskeligt at fastslå. På sin anden italiensrejse aflagde H. C. Andersen Meyer besøg den 4. januar 1841 i Rom. I sin dagbog noterer Andersen i parentes, at han hos Meyer: »saae en gammel Fisker, der røg pibe i en Hule ved Amalfi«. ⁵ Både angivelsen af stedet og oplysningen om at fiskeren røg pibe beviser, at billedet, som Andersen så, ikke er identisk med Thorvaldsens Museums billede, hvori fiskeren som nævnt nok har en pibe hos sig,

men uden at ryge på den. Alligevel er Andersens notat vigtigt, fordi det viser, at det ret usædvanlige motiv med en fisker i en hule var aktuelt for Meyer på dette tidspunkt. Så billedet må nok dateres til anden halvdel af 1830'erne. At billedet kan være malet efter Andersens besøg i 1841 eller i 1842 må udelukkes, for i denne periode befandt Meyer sig slet ikke i Rom. Af helbredsmæssige årsager havde han taget ophold på et kursted i det østrigske Gräfenberg. Og i 1843 ankom han derfra til København for at blive udnævnt til medlem af Akademiet.

Sikkert er det imidlertid, at *En gammel fisker på Capri*, som Meyer må have haft med sig i bagagen, først erhvervedes til museet efter Thorvaldsens død. Thorvaldsen havde i 1843 fået tre tegninger i julegave af Meyer. Ifølge baronesse Stampes erindringer sagde den gamle billedhugger i den anledning til hende: »Meyer er saa god og opmærksom imod mig, at det ordentlig trykker mig; vidste jeg bare, hvordan jeg skulle giengælde ham. De ved slet ikke, hvormange smukke Ting jeg har af ham af Tegninger, Skizzer i Oliefarve, Aquareller o.s.v., som han aldrig har faaet en Skilling for, thi han vil intet modtage. De maa hjælpe mig at udfritte, hvad jeg kunde fornøie ham med; dersom han blev her, kunde man meublere noget hyggeligere hos ham, dog han taler om at reise, – nu maa De see, hvad De kan faae ud af ham«. ⁶ Ifølge erindringerne lykkedes det imidlertid ikke baronessen at finde på noget, som Thorvaldsen kunne gengælde Meyers gavmildhed med. Thorvaldsen tog derfor følgende beslutning: »Det er det Samme, nu køber jeg et Stykke af ham, og saa giver jeg ham det dobbelte derfor«. ⁷ Beslutningen blev dog ikke ført ud i livet. Den 24. marts 1844 døde Thorvaldsen uden tilsyneladende at have fået gjort noget ved det. Men i Thorvaldsens Museums arkiv ligger en kladde til en skrivelse af 6. april samme år, hvorefter det fremgår, at Thorvaldsen alligevel havde nået at tage hul på sagen. Skrivelsen er forfattet af professor Joakim Frederik Schouw i dennes egenskab af kurator i Thorvaldsens bo og adresseret til hans medkuratorer. Anledningen til skrivelsen er en henvendelse fra Meyer selv om, at Thorvaldsen før sin død over for ham havde ytret ønske om at eje maleriet »En liggende Fisker paa Capri«. Meyer ville vide, om man på denne baggrund var interesseret i at købe det, før han atter forlod Danmark – pris 100 speci-



Fig. 2. Ernst Meyer: *Gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte*. Olie på lærred. 49,7 × 39,8 cm. Thorvaldsens Museum, inv.nr. B 269.

er. Og Schouw fortsætter: »Allerede inden jeg fik denne Anmodning har B. St. (Baronesse Stampe) sagt mig at Thorvaldsen efter Juul har yttret at han vilde købe det nævnte Malerie af Meyer; Prisen vidste han ikke men han vilde benytte denne Lejlighed til at give ham et Par 100 Scudi mere end han forlangte fordi han skyldte ham saameget fra Rom, hvor Meyer havde foræret ham mange Skizzer, Tegninger.« Schouw anbefalede købet, men ikke til overpris og billedet blev erhvervet.⁸

Hermed skulle det således være slået fast, at Thorvaldsen virkelig ønskede at erhverve *En gammel fisker på Capri*. Men hvorfor han ønskede at erhverve det – hvad det var ved netop dette billede, der gjorde det interessant for ham – meddeler kilderne intet om. Noget af forklaringen må søges i Thorvaldsens indsamlingsstrategi. Gennemgår man museets katalog over malerierne, viser det sig for det første, at han sjældent nøjedes med at erhverve et enkelt værk af en maler, og for det andet at han gerne sørgede for, at de erhvervede værker af den pågældende kunstner passede sammen på en eller anden måde. Ofte har det uden tvivl været Thorvaldsens ønske, at erhvervede malerier skulle kunne danne par, således at de ville kunne udgøre

pendanter i de symmetriske ophængninger, som datiden yndede. Eksempelvis har dette ønske antageligt ligget bag erhvervelsen af de to nævnte gadeskriver-billeder, der både er lige store og tematisk passer sammen som fod i hose. Andre gange følger de erhvervede billeder sig sammen i tematiske grupper på tre eller endnu flere. For Meyers vedkommende er situationen den, at hans i alt otte malerier i Thorvaldsens malerisamling ud over gadeskriver-parret følger sig sammen tre og tre. Tre små studier har således franciscanermunke-orde-
nen som fællesnævner: *Klostergården i Franciscanerklostret ved Amalfi*,⁹ *En franciscanermunk med en tigerskål*¹⁰ og *Portræt af en ung franciskaner*.¹¹ Og genstanden for disse linier – *En gammel fisker på Capri* – indgår i et tilsvarende tematisk trekløver med to andre fiskerbilleder: *Gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte*¹² og *En fisker på Capri knytter net på stranden*.¹³ Som enhver samler har Thorvaldsen uden tvivl ladet sig friste af et fordelagtigt tilbud, når et sådant dukkede op, og han har sikkert også fra tid til anden ladet sig begejstre til at købe noget, der ikke faldt helt i tråd med indsamlingen i øvrigt. Erhvervelsen af *En gammel fisker på Capri* var da, som vi har set, heller ikke dikteret af rene samlerhensyn, men det faldt ved sit motiv alligevel på plads i en meningsfuld Meyer-sammenhæng. At genrebilleder med fiskermotiver fra Napoli-bugten i øvrigt havde Thorvaldsens interesse vidner også flere andre kunstners værker i samlingen om: Franz Catels *En Napolitansk fiskerfamilie*,¹⁴ August Riedels *En napolitansk fiskerfamilie på stranden*¹⁵ og Carl Wilhelm Tischbeins *Napolitansk fiskerpige*.¹⁶ Om også andre hensyn kan have spillet en rolle for Thorvaldsens ønske om at erhverve *En gammel fisker på Capri*, vender vi senere tilbage til.

I Thorvaldsens samling er det Meyer-maleri med fiskermotiv, der kommer maleriet af den liggende fisker nærmest, *Gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte* (fig. 2).¹⁷ Modellen til fiskeren i de to billeder kan udmærket være den samme. Koloristisk er billederne desuden nært beslægtede, og selvom billedet af fiskeren, der står i døren, har højformat og billedet af den liggende fisker tværformat, fremviser også kompositionerne mange fællestræk: i begge billeder befinder havet sig til venstre, i begge er fiskeren forrykket en smule til højre for midten, og i begge lukker rummet omkring fiskeren sig

imod højre og åbner sig imod venstre. Blandt Kobberstiksamlingens mange Meyer-blade findes en tegning (fig. 3),¹⁸ forestillende to fiskere i en hule, der kunne tyde på, at de to malerier endog oprindeligt er udgået fra samme idé: Tegningens ene fisker sidder ved den optrukne båd næsten ligesom vor hovedperson, og den anden står og ser ud over havet på næsten samme måde som den napolitanske fisker i sin dør.

I *Gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte* er havet i oprør ligesom i den omtalte tegning. De forrevne skyer, regnen, der pisker havets overflade, og stormen, som får bølgerne til at rejse sig, er den umiddelbare grund til, at fiskeren for en stund har måttet opgive sit arbejde. Lige inden for dørtærsklen til hytten står han, skuttende sig i sin vams, og betragter det voldsomme natursceneri. Lige bag sig har han en væltet kurv med de par fisk, som udgjorde den beskedne fangst, før uvejret brød løs. Hytten er hans beskyttelsesrum. I den har han nu i mere end en forstand sit på det tørre. På den åbne bræddedørs yderside er et stik, forestillende en kirkelig person med mitra og stav, sat op med stifter. »S. EMIDIO« står der underneden. Emidio eller Emygdios var født i slutningen af det 3. århundrede formentlig i Trier, men vandrede til Italien, hvor han i Le Marche blev byen Ascoli Picenos første biskop. Emygdios, der under kejser Diokletian led martyrdøden, regnes for skytshelgen imod jordskælv.¹⁹ Placeringen af hans billede på døren til den

ydmyge hytte i Meyers billede angiver således, at den gamle fisker beskyttes imod naturkræfterne af Gud.

Det er, som titlen antyder, i fiskerens ydmyge hjem, at vi møder ham. To tegninger i Kobberstiksamlingen, der udmærket kan være forarbejder til maleriet, er i hvert fald helt utvetydige, hvad dette angår.²⁰ Tegningerne er i modsætning til maleriet i tværformat og får derfor mere med af selve rummet. Til venstre for døråbningen ser vi således fiskerens kone (fig. 4), siddende med hånden under kinden og som modvægt til hende i tegningens modsatte side et anker, som heller ikke er med i maleriet. Tematikken i disse mulige forstudier adskiller sig hermed fra maleriets, for når ankeret ikke længere følger båden, men ligger funktionsløst henkastet ved hjemmets arne, betyder det, at fiskeren er gået endegyldigt i land. Hans skuen ud over vandet, som i øvrigt i tegningerne forekommer helt roligt, afspejler således den aldrende fiskers vemodige minder fra et aktivt liv på søen. Motivet i den endelige udformning, som maleriet repræsenterer, handler derimod om det kristne menneskes konfrontation med elementerne, uendeligheden og døden.

Handler Thorvaldsens Museums *Gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte* i en vis forstand om døden, gør *En gammel fisker på Capri* (fig. 1) det antagelig også. Fiskeren i det sidstnævnte billede er



Fig. 3. Ernst Meyer: *To fiskere med deres båd i en klippehule*. Blyant på papir. 18,7 × 22 cm. Statens Museum for Kunst, Den kgl. Kobberstiksamling, inv.nr. Td. 614,129.



Fig. 4. Ernst Meyer: *Gammel fisker, spejdende fra sin stue, hvor hans gamle kone sidder og spinder t.v., ud over havet*. Blyant på papir. 19,1 × 26,2 cm. Statens Museum for Kunst, Den kgl. Kobberstiksamling, inv.nr. Td. 614,131.



Fig. 5. Bertel Thorvaldsen: *Oceanus med delfiner*, detalje af relief med Jupiter tronende mellem Minerva og Nemesis. Originalmodel antagelig 1822 efter en første skitse modelleret i Rom 1807 og tiltænkt C. F. Hansens Råd- og Domhus. I 1847 indsattes relieffet i kolossalstørrelse i stedet i frontispicen på C. F. Hansens Christiansborg. Originalmodel i gips. 113 × 457 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A 316.

nemlig ikke blot træt efter en lang dags arbejde på havet, men også efter et langt liv: hår og skæg er hvidt, ansigtet furet og vejrbidt. Som et stykke vragtømmer er han skyllet op på stranden – nået til vejs ende. I et kort øjeblik kan hans samlede ben og fødder vække associationer til halen på en strandet havfrue, der endegyldigt har forladt sit naturlige element.

Kunsthistorisk har stillingsmotivet to ud-spring: For det første antikkens flodguder, f. eks. Nilen eller snarere Tiberen med åren over skulderen (to årer stikker som nævnt også op af fiskerens båd). Thorvaldsens reliefkunst er i øvrigt også leveringsdygtig i sådanne flod- og havguder (fig. 5). For det andet bringer stillingsmotivet de figurer, der ligger på lågene af etruskiske sarkofager og urner, i erindring. Etruskerne var aktuelt stof i 1830'ernes og 40'ernes Italien. 1836 var således både året for udgravningen af den vigtige etruskergrav Regolini-Galassi ved Cerveteri og åbningen i Vatikanet i Rom af Museum Gregorianum med omfattende samlinger af etruskisk kunst.²¹ Også Thorvaldsens bogsamling vidner om denne etrusker-begejstring (fig. 6). Med stillingsmotivets dobbelte udspring forstår vi fiskerens placering i billedet midtvejs i mellem vandet til venstre og til højre jorden – den, hvorfra han er kommet, og den, hvortil han skal blive. På et væsentligt punkt adskiller den gamle fisker sig imidlertid fra både de etruskiske liggefigurer og flodguderne: disse er nemlig lidenskabsløse, følelsesneutrale, mens Meyers fisker er melankolsk.

Bevægelsen i Meyers billede udgår fra venstre. Med arbejdet, dagen og livet bag sig – den nedgå-

ende sols stråler i ryggen – er den gamle mand i sin båd stævnet imod kysten til højre. Efter at båden skrabede imod strandens stenbund, er fiskeren skrævet over rælingen og har trukket båden op efter sig. Han er derefter fortsat videre ind under den ludende klippe. Hans hund – dette gamle sym-



Fig. 6. C. Francesco Inghirami: Illustration i bogværket *Di Urne Etrusche*, Fiesole 1821. Thorvaldens Bibliotek, Thorvaldsens Museum.

bol på melankolien²² – har rullet sig sammen og er hurtigt faldet i søvn, men manden er krøbet ind i hulens og det underjordiskes allerinderste mørke, hvor klippernes former som i en ond drøm forvandler sig til knoglers forvarsel om døden. Ja, der skal slet ikke fantasi til at se grotten som et stort dødens gab med tænder og det hele – et Helvedesgab, som vi f.eks. kender det fra vore hjemlige, middelalderlige kalkmalerier.

Fra gammel tid var Capri kendt for sine huler. I sin roman *Improvisatoren* anbringer H. C. Andersen således på et tidspunkt sin hovedperson Antonio i en båd ud for Capris kyst: »dybe huler, hvis øverste Aabning ragede lidt over Vandet, viste sig i Klippen, enkelte bleve kun synlige i Brændingen. Dernede bygge Sirenerne, det blomstrende Capri, vi kravle om paa, er kun Taget over deres Klippeborg. »Ja onde Aander bygge der«, sagde den ene Roerkarl, en gammel Mand med sølvhvidt Haar. »Deiligt skal der være, men de slippe ikke deres Rov, og kommer En igjen ud derfra, da har han ikke Forstand for denne Verden!« – Og han viste os længere frem en Aabning noget større end de andre, dog ikke stor nok til at vor Baad, endog uden Seil og om vi strakte os ud i den, kunde for Bredde eller Vidde, komme derind. »Det er Hexehullet«, hvidskede den Yngre, der sad ved Roret ... »Derinde er alting Guld og Ædelstene, men man brænder op i Ildslue, kommer man derind! – Sancta Lucia, bed for os!«.« H. C. Andersen forsyner selv »Hexehullet« med en lille note: »Med dette Navn benævnte Capris Indvaanere *den blaa Grotte*, før den, saavidt jeg veed, 1831 egentlig opdagedes af Tydskerne *Friis* og *Kubiz*, og derpaa blev alle Reisendes Maal, der besøge Syditalien«. ²³ Mens en freudiansk tolkning af *En gammel mand på Capri* passende kunne tage sit udgangspunkt i denne passage, tiltrækker sejlturens videre forløb sig i sammenhængen her større interesse. Som lyn fra en klar himmel forvandler en skypumpe nemlig kort efter den sorgløse sejlads til et mareridt: Båden splintres og Antonio oplever en svæven i mellem liv og død, der netop udspiller sig i en grotte, La Grotta Azzurra: »Var det Dødens Bolig, Grav-Cellen for min udødelige Aand! et jordisk Opholdssted var det ikke. I alle Overgange af Blaåt lyste enhver Gjenstand, jeg selv stod i en Glands, som strømmede Lyset ud inden fra«. ²⁴

Et påfaldende træk ved Meyers gamle, liggende fisker er den måde, hvorpå han relativt uanfægtet



Fig. 7. Ernst Meyer: *En franciskanermunk med en tigger-skål i hånden*. Olie på lærred. 32 × 22,2 cm. Thorvaldsens Museum, inv.nr. B 272.

af omgivelsernes ildevarslen – næsten Joos de Momper-agtige – metamorfose stikker sin højre hånd ind bag skjortebrystet. I hvert fald to tolkninger af denne hånd melder sig umiddelbart: For det første kan håndens bevægelse ind under skjorten opfattes som en *tagen sig til hjertet*, dvs. som endnu et forvarsel om døden. Det strålende fortillfælde herfor er Michelangelos sovende, drømmende, døende slave på Louvre, der anbringer hånden på samme måde. For det andet kan håndens placering opfattes som et *hånden på hjertet*, dvs. som udtryk for et betroelsens øjeblik. De to tolkninger smelter så at sige sammen ved det melankolske blik, som fiskeren henvender sig til beskueren med. Menneskets sidste time er også sandhedens time, synes budskabet at være.

Ser man historisk på det, viser det sig, at hånden på hjertet – eller i det mindste ind til kroppen – er en talergestus med rødder tilbage til antikken. I 1600- og 1700-tallet var det endnu god latin at råde talere til at demonstrere deres selvbeherskelse og blufærdighed ved at lægge armen hen over bry-

stet og eventuelt stikke hånden ind i vesten.²⁶ At Meyer også benytter håndstillingen i denne ånd tyder Thorvaldsens Museums lille studie af *En franciscanermunk med en tiggerskål i hånden* på (fig. 7). Ligesom den gamle fisker stikker også den fromme klosterbroder her hånden – ganske vist den venstre – inden for på brystet. Der ligger med andre ord et element af ydmyg henvendelse i begge billeder.

Ligesom tilfældet var det med *En gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte* findes der i Kobberstiksamlingen også blyantsskitser til *En gammel fisker på Capri*.²⁷ Ingen af disse skildrer dog hulen som et gab, som maleriet gør det. Men i den her afbildede skitse (fig. 8)²⁸ ses den del af tæppet, som fiskeren støtter sin albue på, at antage form af en hajlignende fisk med en mund fuld af tænder. Det er fristende at se denne tegning som det sted i arbejdsprocessen, hvor idéen om at placere fiskeren i et Leviatangab, et fiskegab, slår ned i Ernst Meyer. Og pludselig får bevægelsen i maleriet bibelsk resonans i den gammeltestamentlige beretning om Jonas, der i stedet for at drage til Nineve, som Gud havde befale, sejlede til Tarsis. Gud straffede Jonas ved at lade et frygteligt uvejr opstå. På skibet, der

truede med at gå under, blev det klart, at Jonas var årsag til uvejret, og man besluttede at kaste ham i havet, hvor han slugtes af en mægtig fisk. I tre dage befandt han sig i fiskens bug. Han angrede sin synd, bad om tilgivelse, blev hørt og spyedes ud på det tørre land. Bibelens beretning om Jonas er kort²⁹ – skildringen af fisken endnu kortere – men dens efterliv i kunsten er uendelig lang. Utallige er skildringerne af Jonas på vej ind i fiskens gab eller på vej ud igen. Jonas er imidlertid ikke fisker, og Meyers fisker er ikke identisk med Jonas, men i billedet har havet lagt sig, ligesom det skete, straks da Jonas forlod båden, og fiskeren med sin rosenkrans beder til Gud, ligesom Jonas gjorde det. Man kan således måske sige, at den bibelske beretning om Jonas tilføjer oplevelsen af *En gammel fisker på Capri* en ekstra dimension, uanset om Meyer bevidst har ønsket at henvise til beretningen eller ej.

Rosenkransen med korset er heller ikke maleriets eneste kristne symbol. Stavnen af båden – i sig selv et kristent symbol³⁰ – er som nævnt prydet med både et billede af Kristus og af Den hellige Frans. Kristusbilledet kunne i sammenhængen minde om, at Jesus selv henviste til Jonas' skæbne:



Fig. 8. Ernst Meyer: *Gammel fisker, liggende halvt oprejst på strandbredden*. Blyant på papir. 24,9 × 39,4 cm. Statens Museum for Kunst, Den kgl. Kobberstiksamling, inv. nr. Td. 614, 124.



Fig. 9. Ernst Meyer: *To venner*, 1846. Olie på lærred. 38,5 × 52,6 cm. Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 327.

»... ligesom Jonas var tre dage og tre nætter i havdyrets bug, således skal Menneskesønnen være tre dage og tre nætter i jordens skød«, belærte Jesus de skriftkloge.³¹ Udkastningen af Jonas i havet og opholdet i bugen er således præfiguration for Kristi Gravlæggelse, og udspyningen præfigurerer Kristi Opstandelse. Og Frans af Assisi (ca. 1182–1226) falder på plads i sammenhængen som en »Christi Imitator«. Som Kristus havde Frans eksempelvis tolv disciple, og som den genopstandne Kristus havde hans hænder og fødder korsfæstelsens naglevunder.

Meyers fisker er derfor måske altså ikke kun en folkelig Demokrit, der som filosofen i Salvator Rosas billede på Statens Museum for Kunst,³² omgivet af knogler i dyb melankoli, mediterer over alle tings afslutning. Fiskeren er mere i slægt med fromme eremitter, der har vendt ryggen til verden. Hans budskab er således mere end et *Memento mori*. Det er også det kristne budskab om livet efter døden. I skjorten fanger han solens sidste stråler. Skjorten ligefrem lyser i hulens mørke og minder os om, at aftensolen uden for hulen på sin bane fra

venstre mod højre ganske vist snart forsvinder under horisonten, men kun for snart igen at stå op og fordrive mørket og natten. Fiskerens ben ligger livløst på tæppet, men overkroppen rejser sig vinkelret imod hulens knugende klippeloft. Modsat Thorvaldsens flodgud, der ved sin stilling følger sig klassisk, harmonisk efter den trekantgavl, den er anbragt i (fig. 5), støder Meyers fisker disharmonisk huen imod den skrå huleoverligger, hvor ingen udgang, ingen opgang ellers er: Af jorden skal vi igen opstå.

Ligesom de fleste af Guldalderens malere håbede Ernst Meyer som ung på at gøre karriere inden for historiemaleriet. Det var på dette felt, der var størst prestige at hente. Da han i 1824 kom til Italien, lagde han imidlertid alle ambitioner herom på hylden og udviklede sig hurtigt til en succesrig genremaler. *En gammel fisker på Capri* er for så vidt et ægte genremaleri, men helt at overbevise os beskuerne om det realistiske i sådan at lægge sig til at sove i en klippehule, som fiskeren gør det her, formår maleriet ikke. Lyssætningen er for teatralisk og fiskerens blik for direkte, for appellerende. Billedet

placerer os ikke uden for den virkelighed, som den postulerer. Vi er ikke usynlige vidner til den billedvirkelighed, der ligner virkeligheden, og hvor det, der sker, sker imellem denne billedvirkeligheds aktører (solnedgangen, båden, fiskeren, hunden). Meyer gør nemlig beskueren selv til aktør. Midlet er det sigende blik, som fiskeren spidder beskueren med. Målet er formidlingen af det, Meyer så tydeligt har på hjerte. Det er, som om budskabets mytiske undertoner og religiøse indhold sprænger genremaleriets rammer – hæver det op over dets sædvanlige forankring i det nære og dagligdags. Vi kan derfor vælge imellem at karakterisere billedet som et genremaleri, der har optaget visse af historiemaleriets træk eller som en art hybrid i mellem de to kategorier.³³ Meyer er hermed på linie med en klar tendens i tiden. Historiemaleriets hidtidige stærke position havde at gøre med en stærk kirke og en stærk kongemagt. I 1800-tallets første halvdel var disse magtbastioner trængte. En liberal, borgerlig kultur vandt frem, og med den stilledes også nye krav om en kunst, der mere demokratisk søgte sine motiver blandt almindelige mennesker i virkelighedens verden. En følge blev, at motivkategoriernes traditionelle hierarkiske orden mistede deres betydning. Genremaleriet opgraderedes i forhold til historiemaleriet. Ja, den toneangivende kunsthistoriker N. L. Høyen gik så langt som til at antyde, at skildringer af nutidens hverdagsliv for hans skyld udmærket kunne betragtes som en art historiemaleri.³⁴

Generelt ytrer Ernst Meyer sig i sine efterladte papirer ikke om det dybere indhold af sin kunst. Det gjorde datidens malere i det hele taget sjældent. Men netop med hensyn til genremaleriets forhold til historiemaleriet har en interessant Meyer-udtalelse overlevet til i dag. Udtalelsen drejede sig ganske vist ikke om *En gammel fisker på Capri*, men om et billede, der har mange træk, kompositionelle såvel som indholdsmæssige, til fælles med billedet af fiskeren: Den Hirschsprungske Samlings *To venner*, malet i 1846 (fig. 9). Som vi har set, er det i fiskerbilledet en gammel mand og en lille hund, der har lagt sig til hvile i ly af en klippe; i *To venner* er det en stor gris og en dreng. Forfatteren Heinrich Stieglitz, der ellers var en beundrer af Meyers kunst, fandt at Meyer med grisebilledet havde overskredet grænsen for, hvor simpelt, hvor trivielt selv et genremaleris motiv burde være. Meyer, der var



Fig. 10. Ernst Meyer: *Strandbred med hus og både*. Blyant på papir. 22,7 × 37,4 cm. Statens Museum for Kunst, Den kgl. Kobberstiksamling, inv.nr. Td. 634, 23.

godt skåret for tungebåndet, forsvarede sig imidlertid med, at der var tale om »et kirkehistorisk genremaleri« efter som den sovende dreng var pave Sixtus V som svinehyrde, dengang han anelsesfuldt drømte om den fremtidige pavelige myndigheds herlighed og forudså tiaraens stråleglans.³⁵ Selvom Meyers udtalelse måske var humoristisk ment, må det formodes, at han i *To venner* på et eller andet plan alligevel spiller på historien om Sixtus V (1585-90), der som søn af en fattig gartner i Grottamare ved Montalto i Marc Ancona måtte tjene som svinehyrde, før han blev franciskanermunk og begyndte at avancere inden for det gejstlige hierarki. Og trækker Meyer for *To venners* vedkommende på stof, som traditionelt var historiemaleriet forbeholdt, kan han også udmærket have gjort det for *En gammel fisker på Capri* vedkommende.

Under diskussionen tidligere om baggrunden for Thorvaldsens ønske om at erhverve *En gammel fisker på Capri* nævntes det, at billedet ved sit motiv falder i tråd med andre værker i samlingen. Det er imidlertid også muligt, at Meyer-billedets mytisk/religiøse indhold har spillet en rolle for dette ønske: Thorvaldsens egen figurkunst hentede jo som bekendt også næring i bibel og klassisk mytologi. Og måske har billedhuggeren i sin skrøbelige alderdom netop kunnet identificere sig med den gamle fiskers tagen sig til hjertet. Thorvaldsen havde i sine sidste år ofte ondt i brystet, og da kunne Meyer-billedets kristne budskab om et liv efter døden jo udmærket give lindring. Under alle omstændigheder konfronterer Meyers ensomme fisker i hvert fald beskueren med en aldersbestemt forladthedsfølelse, som Thorvaldsen på tidspunktet



Fig. 11. Ernst Meyer: *En fisker på Capri knytter net på stranden*. Olie på lærred. 27,5 × 39,8 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. B 270.

for overvejelserne om maleriets erhvervelse netop havde alder og helbred til at forstå.

Det er blevet nævnt, at Thorvaldsens samling af Meyer-malerier omfatter hele tre med fiskermotiver. Indtil nu er *En gammel fisker på Capri* og det beslægtede *Gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte* blevet behandlet. Tilbage er *En fisker på Capri knytter net på stranden* (fig. 11). Ved fordelingen af motivelementerne, himmel, hav og strand, på fladen ligner billedet de førømtalte værker. Men ellers er det som malet af en helt anden kunstner: den dominerende mørkebrune tone er sporløst forsvundet, den teateragtige lyssætning ligeså. *En fisker på Capri knytter net på stranden* har ingen dybere betydningslag. Det fortæller ingen historie. Et stærkt, næsten grelt, gråt lys falder forskelsløst på alle motivets dele. Intet betones frem for noget andet. Ikke engang fiskeren, som billedets titel jo ellers fremhæver, får karakter af hovedperson. Motivet er

i næsten ekstrem grad iagttaget. Som sådan forekommer billedet meget moderne. Ja, ved sin neutralt registrerende farveholdning og sin naturalisme er det et klart forvarsel om kunstens udvikling frem imod 1800-tallets slutning. At Meyer givetvis ikke har betragtet billedet som færdigt, er så en anden sag.

Meyers skitser ikke blot varsler, men influerer også direkte på kunsten i 1800-tallets anden halvdel. Det vidner den unge L. A. Rings kopiering af to små Meyer-studier på Den Kgl. Malerisamling lige efter afslutningen af sine akademistudier i 1878 om: *To venner* og *Studiehoved af en napolitansk fisker*.³⁶ På det indholdsmæssige plan spillede Meyers færdige værker imidlertid også en rolle for Ring: *Dennes Stygt vejr* (1908) (fig. 12), *Er regnen hørt op* (1922) og *Foråret og den gamle* (1926), står alle i gæld til Thorvaldsens Museums *Gammel napolitansk fisker i døren til sin hytte*.

Noter

1. Inv. nr. B 268
2. Inv. nr. B 266
3. Inv. nr. B 267
4. L. Müller: *Thorvaldsens Museum, Anden afdeling, Nyere Kunstsager*, Kbh. 1849, s. 65
5. H. C. Andersens *Dagbøger II*, 1836-1844, Kbh. 1973, s. 95
6. *Baronesse Stampes Erindringer om Thorvaldsen*, udg. af Rigmor Stampe, Kbh. 1912, s. 240
7. Baronesse Stampe, *ibid.*
8. *Archiv vedk. Museets Oprettelse og Bestyrelse fra Aarene 1832-48*, bilag 198 af 6.april 1844
9. B 271
10. B 272
11. B 273
12. B 269
13. B 270
14. B 109
15. B 150
16. B 164
17. Iflg. U. Schulte-Wülwer, Ernst Meyer (1797-1861)/ Ein Maler des italienischen Volksleben, i: *Nordelbingen*, 2000 Heide in Holstein, Band 69, s. 79, er Thorvaldsens billede fra 1834 en gentagelse af et billede fra 1832
18. Td 614, 129
19. *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* (Verlag Traugott Bautz), bind XV (1999), spalte 524 (Autor: Ekkart Sauser)
20. Td. 614, 130 og 131.
21. A. Rumpf: *Archäologie*, Berlin 1953, s. 71
22. Eksempelvis Albrecht Dürers stik *Melencolia I*, Lucas Cranachs maleri *Melankoli* på Statens Museum for Kunst (Inv. nr. KMS sp 722)
23. H. C. Andersen: *Improvisatoren*, Kbh. 1835 (Kbh. 1991), s. 213
24. H. C. Andersen, *ibid.* s. 216
25. I sin *Tale mod Timarchos* sammenligner Aischines (390-331 f.Kr., skuespiller, politiker og grundlægger af en skole for retorik) således sin modstander Timarchos' gestik med den hedengangne statsmand Solons: Timarchos »smed kappen og boksede rundt i den bare khiton på folkeforsamligen, og så ækel og ulækker så han ud af druk og liderlighed, at anstændige mennesker tilhyllede deres hoveder af skam ...«. Den ædle Solon derimod – Aischines måtte her henholde sig til en statue af ham – stod helt anderledes kultiveret med

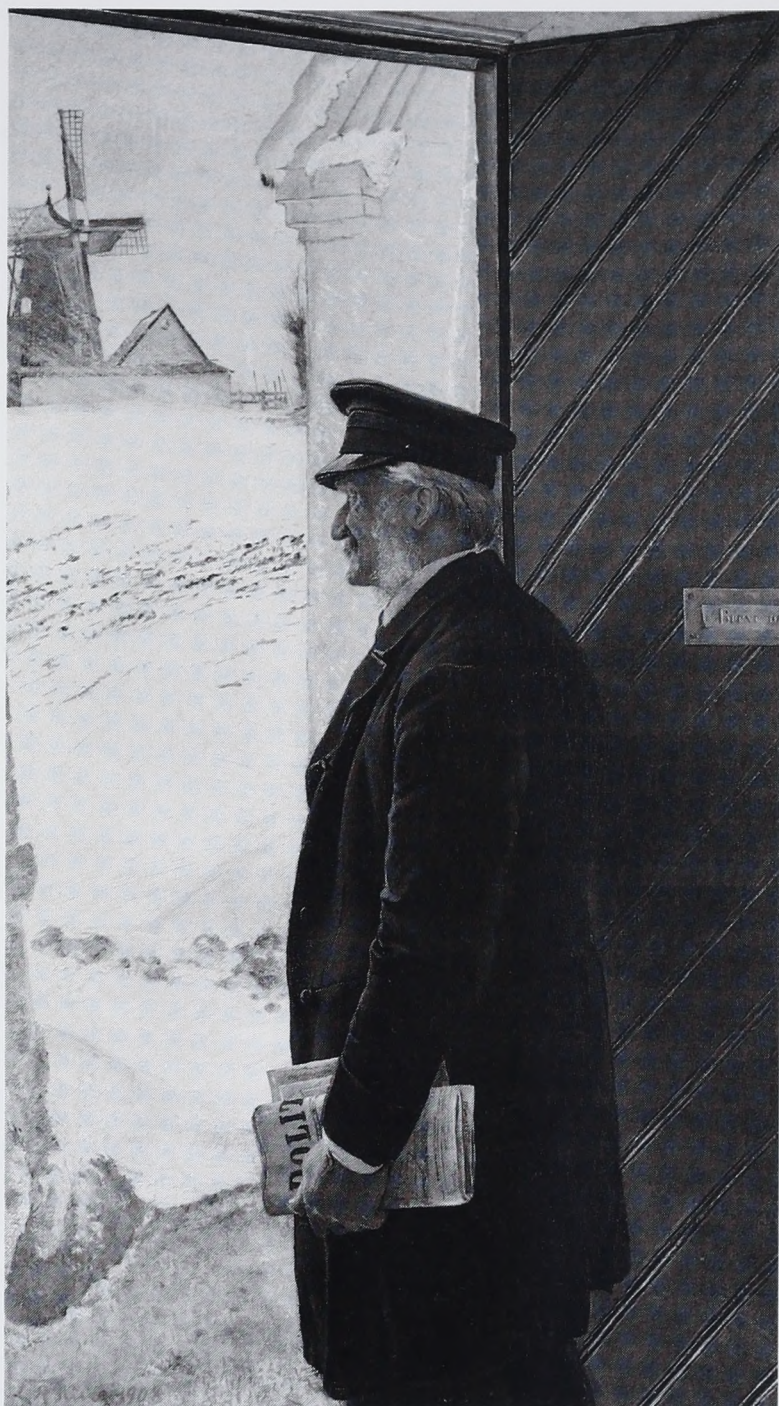


Fig. 12. L. A. Ring: *Stygt vejr*, 1908. Olie på lærred. 108 × 64,5 cm. Ribe Kunstmuseum, inv. nr. 164.

- armen indenfor, når han talte til Athens folk. Aischines hævdede altså, at det var god opførsel og tegn på beskedenhed og anstændighed at tale med armen inden for kappen. Dette iflg. *Borgerret og prostitution/ To anklagetalere fra det klassiske Athen*, overs. Otto Steen Due, Kbh. 1983, s. 18-19
26. Arline Meyer, Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century »Hand-in-Waistcoat« Portrait. *The Art Bulletin*, March 1995 Vol. LXXVII, 1, s. 45-63
 27. Td. 614, 120 – 124
 28. Td. 614, 124
 29. Det Gamle Testaments Jonas' Bog
 30. Fra gammel tid har Kristendommen lignet kirken med et skib, der bringer de troende til frelsen.
 31. Matthæus 12,40
 32. Salvator Rosa: *Demokrit mediterer over alle tings afslutning*. KMS inv. nr. 4112

33. Se nærmere Bjarne Jørnæs, Historisk genre – genreagtigt historiemaleri, i: *Cras IX* 1975, s. 25- 29.

34. N. L. Høyen: »Om Konstens Væsen og Opgave, særlig med Hensyn til Danmark« i: *Niels Lauritz Høyens Skrifter*, Kbh. 1876, bd. 3, s. 137. Se iøvrigt nærmere Peter Nørgaard Larsen om folkelivets mytologisering: »Fra Hellas til Hades«, s. 157-174, i antologien *Viljen til det menneskelige. Tekster omkring Julius Lange*, red. Hanne Kolind Poulsen, Hans Dam Christensen og Peter Nørgaard Larsen, Kbh. 1999.

35. Heinrich Stieglitz, *Erinnerungen an Rom und den Kirchenstaat im ersten Jahre seiner Verjüngung*, Leipzig 1848, s. 92-93.

36. P. Hertz, *Maleren L. A. Ring*, Kbh. 1934, s. 64-67. *To venner, olieskitse* (KMS inv. nr. 1094) og *Studiehoved af en napolitansk Fisker* (KMS inv. nr. 1069).

Summary

The article is concerned with three paintings of fishermen by the genre painter Ernst Meyer forming part of the Thorvaldsens Museum collection: *A Capri Fisherman* (A 268), *A Neapolitan Fisherman at his Door* (B 269) and the oil sketch *A Capri Fisherman with his Net* (B 270).

The first of these, portraying the old fisherman in a cave (fig. 1), is the one to which most attention is devoted. It is argued that by fashioning the cave like the jaws of a fish, Meyer is awakening associat-

ions with the biblical account of Jonah in the belly of the whale. Just as Jonah was heard by God and ejected again, and just as Christ arose again from the dead, the old fisherman with one hand holding a rosary and the other on his heart, weary not only after a long day at sea but also after a long life, is hoping for a life after death. With this associative leap, Meyer is crossing the borderline between genre painting and history painting, a move typical of the time. At the beginning of the 19th century, purchasers of history paintings, royalty and the Church, were under pressure. On the other hand, a bourgeois, liberal culture was in the ascendant, and with it came new demands for an art that was more democratic in seeking its motifs among ordinary people in the real world. As a result, genre painting began to compete with history painting, and by endowing genre painting with features of history painting, as Meyer does in *A Capri Fisherman*, an attempt was being made to raise it to a status that had previously been denied it.

Thorvaldsen was negotiating with Meyer on the purchase of *A Capri Fisherman* when death came to him in 1844. So it is an obvious conclusion that the aged and enfeebled Thorvaldsen was able to identify with the old fisherman in the cave and the picture's Christian message of a life after death.