



Fig. 1. P. C. Skovgaard: *Landevej ved herregården Vognserup*. 1849. Olie på lærred. 112 x 162 cm. Statens Museum for Kunst.

1840ernes politisering

En tolkning af et maleri af P. C. Skovgaard, samt nogle mentalhistoriske og stilhistoriske betragtninger

af Erik Mortensen

Et årti var ved at være slut, da P. C. Skovgaard udstillede *Landevej ved herregården Vognserup* (fig. 1) på den årlige Charlottenborg-udstilling. Kunstudstillingen, som den hed i daglig tale, var på dette tidspunkt en veletableret institution i dansk kunstliv. Det var her anmelderne tog tidens kunstneriske puls, og hvor det efterhånden ganske store antal danske malere konkurrerede om publikums opmærksomhed, viste hvor deres evner lå og banede vejen for såvel private som offentlige bestillinger.

1849 var imidlertid et ganske særligt år. Meget naturligt var sindene optaget af krigen mod de slesvig-holstenske oprørere og deres stormagtsallierede, og det førende dagblad, *Fædrelandet* nøjes da også med at meddele læserne, at udstillingen er åbnet.

Krigen førtes imidlertid i Jylland, og livet i almindelighed og kulturlivet i særdeleshed gik i hovedstaden videre som sædvanligt. Alligevel må årets første krigsbegivenheder have kastet

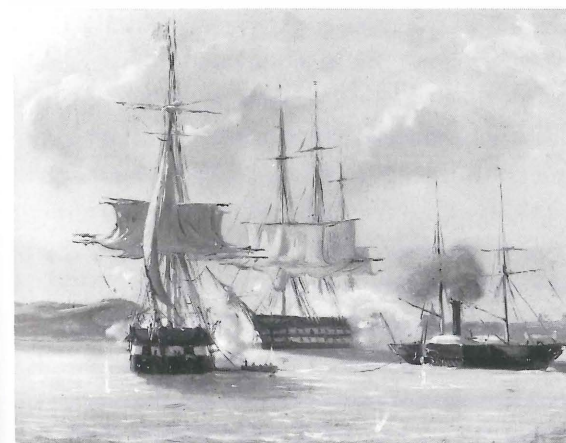


Fig. 2. Vilhelm Pedersen: *Episode fra kampen i Egernførde fjord den 5. april 1849*. 1849? Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.

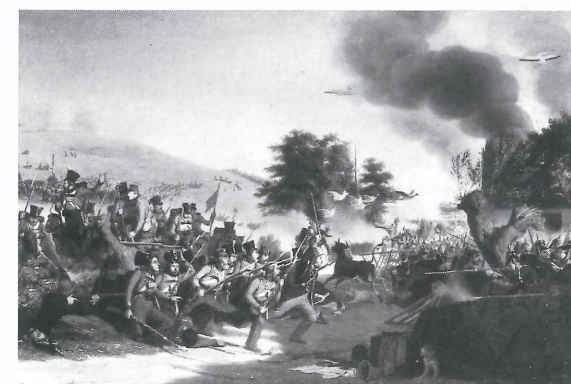


Fig. 3. Jørgen Sonne: *Angrebet ved Dybbøl Bjerg 5. juni 1848*. 1849. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.

sin skygge. Der havde været pause i krigshandlingerne, mens det var vinter. Blandt de første meldinger efter kamphandlingernes genoptagelse var beretningen om det ulykkelige slag ved Egernførde. Den danske flåde var fjenden klart overlegen, og i et forsøg på at udnytte dens ildkraft udtænkte krigsministeriet en plan, hvori indgik et angreb ved Egernførde af lineskibet »Christian VIII« og fregatten »Gefion« bistået af flere mindre skibe samt to dampere. De to store sejlskibe vovede sig imidlertid for langt ind i fjorden; vinden kom fra øst og hindrede skibenes manøvrer og mulighed for at vende om, og et forsøg på at slæbe dem ud ved hjælp af dampskibene mislykkedes. Lineskibet sprang i luften og fregatten erobredes af fjenden, der for at markere sejren omdøbte den til »Eckernførde«.

H. C. Andersen-illustratoren Vilhelm Pedersen gjorde tjeneste som løjtnant i slaget. Og på Frederiksborg Museet findes to skitser af episoder fra kampen den 5. april (fig. 2). For de besøgende på Charlottenborg var der imidlertid midt i bedrøveligheden trøst at finde. Eksempelvis i Jørgen Sonnes skildring af de



Fig. 4. P. C. Skovgaard: *I udkanten af landsbyen Vejby. Lundbye sidder ved vejkanthen og tegner*. 1843. Olie på papir på lærred. 27,5 x 40,5 cm. Statens Museum for Kunst.

danskes raske angreb på Dybbøl Bjerg den 5. juni 1848 (fig. 3). Eller i form af den anden malende reporter, Niels Simonsens romantiserende fremstillinger af krigen.

Men kunsten havde eller burde, efter mange samtidiges mening, have højere og mere universelle mål end at spejle og kommentere samtiden. Landskabsmaleriet med dets rige tradition tilbage til hollænderne i 1600-tallet kunne f.eks. opfattes ikke blot som anledning til genkendelsens nydelse og værdsættelse af en malers kunnen, brug af farven og evne til at komponere, men også som en manifestation af en højere orden, af det der gjorde naturen guddommelig, som digterne skrev, eller i det mindste et sted udenfor hverdagens strid og de menneskelige dårligheder.

De mægtige træer og den storladne stemning i P. C. Skovgaards landskab synes umiddelbart at befordre en sådan tolkning. Vejens dominerende placering og betydning for kompositionen, det sug ind i dybet, man oplever

som beskuer, peger ligeledes mod noget alment eksistensielt, foruden at den kunsthistorisk velorienterede her kan se et træk, hvor Skovgaard synes tydeligt inspireret af de gamle hollændere (mest berømt er Meindert Hobbemas *Alléen ved Middelharn* (1689), National Gallery, London).¹ I det følgende vil jeg imidlertid argumentere for, at krigen faktisk er til stede i billedet, og at billedet desuden er skabt under indtryk af en mindst lige så vigtig, samtidig begivenhed, udarbejdelsen af grundloven og indførelsen af valgret og parlamentarisme.

At billedet rummer en indirekte henvisning til krigen og dens tab af menneskeliv, anslås af kunstmuseets undertitel til billedet: Lundbye sidder ved vejkanthen og tegner. Personen, der således må ses som mere end en staffage-figur, er klædt i en håndværkeragtig dragt. Han sidder på en klapstol med en tegneblok i skødet. Det er maleren, der arbejder ude i naturen, et syn, der har fået tre forbipasserende børn til



Fig. 5. Detalje af fig. 1 med den tegnende Lundbye og landskabet i baggrunden.

at standse nysgerrigt op. Sommeren 1843 var Skovgaard og hans gode ven J. Th. Lundbye på besøg i landsbyen Vejby. Vejby var Skovgaards barndomshjem, men stedet var derudover vel egnet som udgangspunkt for udflugter i Nordsjælland. Figurgruppen i 1849-billedet optræder næsten identisk i en skildring fra udkanten af landsbyen (fig.4), et overordentlig veloplagt og frit malet naturstudie, udført af Skovgaard.² At det er malervennen Lundbye, der er fanget i en karakteristisk situation, kan der ikke være tvivl om.

Lundbye, der efter dagbøger og overlevelseringen at dømme var et yderst følsomt og freldeligt, nærmest forsigtigt gemyt, meldte sig som frivillig og døde af et vådeskud i 1848. Hans død gjorde et stærkt indtryk i samtiden, og ikke mindst i de nationalliberales hovedorgan Fædrelandet mindedes han som en martyr for fædrelandet og friheden, den frihed som ironisk nok både de mest patriotiske danskere og slesvig-holstenere kæmpede for.

Går man tæt på billedet fra 1849 (fig. 5), opdager man, at maleren sidder med et underligt fjernt udtryk. Hans udtryk svarer ikke til den opmærksomt iagttagende og omhyggeligt skitserende kunstners. Det virker, som om han ikke er til stede i den virkelighed, han optræder i. Skovgaard har malet den døde Lundbye. Han har genoplivet, hvad han så seks år forinden og anbragt sin hovedperson i en for ham typisk situation. Men Lundbye tilhører nu en anden verden. Tilbage er imidlertid mindet, det Lundbye stod for som kunstner og menneske, og den lære vi kan drage af hans eksempel og skæbne. Billedets intention, program om man vil, er, indenfor sin selvvalgte genre, landskabsmaleriet, at samle fortid, nutid og fremtid og anskueliggøre det idékompleks, Lundbye symboliserede som person såvel som kunstner.

Bag persongruppen i midten af billedet åbner der sig et udsyn ud i det danske landskab. Hvor vejen ellers er omgivet af tæt

bevoksning og lukket inde af de store træer, fører perspektivet bag Lundbye os ud på markerne med det frodige korn til en landsby med en gammel kirke. I det forholdsvis lille parti af billedet falder lyset klart, og man får et indtryk af den nyttige og flittige tilværelse på landet i pagt med landets fortid.

Fortiden er også tilstede i billedets andet vigtige kig ind i dybden. Her, på vejen, færdes to velklædte damer, og fjernere ses et par vogne. Vi er ved en herregård, og dunkelheden under de store træer kan tolkes som en henvisning til den fortid, der repræsenteredes af adels- og fåmandsvældet. En tid hvor folket ikke havde muligheden for at udfolde sine kræfter i modsætning til i dag, anskueliggjort i forgrunden med de tre landsbybørn som frimodigt og interesseret følger med i, hvad Lundbye foretager sig. Pointeringen af det positive forhold mellem den unge kunst og den opvoksende slægt svarer iøvrigt nøje til, hvad Courbet gør i sit store programværk med kunstneren i sit atelier nogle år senere.

Fortrøstningen overfor kunstens stilling i samtiden modsvares yderligere af en henvisning til kunstnerens opgave i fremtiden. En opgave som er angivet ved hjælp af situationen, maleren arbejdende foran et jævnt og ubetydeligt naturmotiv. For det Lundbye er i gang med at tegne af, må være planterne på den anden side af vejen i billedets venstre forgrund.

Værd at erindre her er, at Høyens Forening for Nordisk Kunst blandt sine formål havde til opgave at indsamle naturstudier og objekter til hjælp for naturstudier. Den omhyggelige skildring af forskellige typer af bevoksning og planter blev da også, hvad P. C. Skovgaard i vidt omfang viede sit kunstnertalent til de kommende årtier.

I den for den nationalliberale bevægelse og kulturopfattelse særegne blanding af idealisme og fornuft (økonomisk og politisk) indtager kunsten sin nødvendige plads. Kunsten er anbragt i skæringspunktet mellem en fortid, der fortaber sig i det dystre, og en lysere fremtid. Men samtidig ejer fortiden også minder, man kan hente inspiration fra (f.eks. middel-

alderkirkerne). Endelig har folket sine faste rødder i fortiden, en fortid der ikke kun rummer undertrykkelse, men også den oprindelige frihedstrang, der nu igen kommer til udfoldelse. Derfor må kunstneren indgå i en, med et moderne udtryk, meningsfuld dialog med fortiden. Kun derved bliver kunsten både nutidig og folkelig. En sådan kunst vil søge ud i det danske landskab for at fastholde såvel det store som det små til gavn og til vejledning for den kommende slægt, den almindelige danske befolkning, der netop nu frimodigt indtager sin plads i centrum.

Til denne tolkning kan stilles to spørgsmål. Hvor mange så disse pointer og henvisninger? Og var det virkelig Skovgaards mening, at beskueren skulle gøre sig tanker af den art foran billedet?

Til det første kan siges, at enhver indholdsbeskrivelse af denne art højest angiver retningen af de associationer og tanker, der sættes i gang ved mødet med et givet billedkunstnerisk værk. Den klassiske ikonologiske forskning har f.eks. givet en række interessante bud på bagvedliggende programmer i renæssancens og barokkens kunst. Men at alle skulle have været klar over alle finesserne, kendt alle henvisninger og symboler forekommer ret beset usandsynligt. Fuldt indforstået må man formode, at højest en snæver kreds i miljøet omkring de aktuelle kunstnere har været. I periferien til dette miljø kan så anbringes de beskuerne, der bevidst eller halvt bevidst har taget dele af budskabet til sig, mens resten af publikum blot har set, hvad der umiddelbart forelå for øjet, de nøgne kroppe etc.

På tilsvarende vis må det formodes, at de kunstinteresserede nationalliberale og Skovgaards meningsfæller blandt kunstnerne uden besvær har kunnet aflæse de beskrevne intentioner. Et antal velorienterede udstillingsbesøgende har genkendt Lundbye og noteret sig, at billedet måtte forstås som en hæder og et minde for den nyligt afdøde maler. Resten har nøjedes med at nyde landskabet og farverne og noteret sig personerne, og hvad de foretog sig. At publikum har haft en frihed til selv at vælge hvilke lag i fremstillingen, man har

villet forholde sig til, gør ikke billedet mindre interessant og raffineret. Skovgaard undgår således at male, hvad der kunne erklæres for propaganda eller et partiindlæg. Ikke desto mindre rummer billedet en meddelelse, der virker, uanset om man følger budskabet ud i alle tolkningens led eller ikke.

At Skovgaard har haft disse intentioner, fremgår primært af billedets store format, monumentale komposition og gennearbejdede udførelse. Studien fra 1843 bygger sandsynligvis på en set og oplevet situation.³ Men ved at flytte Lundbye og børnene over i et nyt billede frigør Skovgaard sig fra det oprindeligt sete. Han udtænker ikke blot nye billedvirkninger, men den langsomme proces, hvorunder billedet er blevet til, må hele tiden have fremkaldt overvejelser om, hvordan maler jeg nu den og den detalje bedst? hvor skal figurerne anbringes? hvordan indvirker de kraftige skyggepartier under træerne på oplevelsen af billedet? hvilke associationer, følelser og idéer fremkalder netop dette valg? etc.

At landskabsmaleriet kunne have intentioner svarende til historiemaleriet før i tiden, var i 1849 indarbejdet i såvel den aktuelle kunstkritik som i kunsthistorien og kunstfilosofien.⁴ Hegels tese, at landskabsmaleriet i 1800-tallet har overtaget historiemaleriets rolle, er således central.⁵

Endelig bør Skovgaards *Landevej* ... anskues som led i en udvikling, der forklarer, hvorfor kunstneren netop på dette tidspunkt havde behov for at realisere en syntese af naturstudie, traditionelt landskabsmaleri og idékunst.

1838-40 finder der en strømændring sted i dansk kunst. Der er intet markant brud, men f.eks. den vigtige Charlottenborg-udstilling i 1838, og reaktionerne på den, peger i retning af, at der er ved at ske noget nyt.⁶ Tiden prægedes af økonomisk fremgang, af ny tiltro til fremtiden og ønsket om at sætte sig nye mål. Kritikken af enevælden og dens institutioner skærpedes, og snart rullede en udvikling, der for alvor radikaliseredes i martsdagene 1848.

Den ørstedeske organismetænkning afløstes af en hegelsk inspireret dialektik. Dagens modsætninger blev vigtigere end den universelle

sammenhæng. Man skrev og talte friere, og selv om man blev mødt med repressalier, gik man til modangreb. Samfundsdebatten nåede i 1840'erne en intensitet, man skal tilbage til tiden omkring 1790 for at finde tilsvarende.

Når kunstnerne indfandt sig i det høyenske hjem, drejede diskussionerne sig nu ikke kun om kunst, kunsthistorie og poesi, og om hvordan man forbedrede vilkårene for billedkunstnerne, men også om samfundspolitik- og økonomi.⁷ Og kredsen af ældre friheds-tilhængere som H. N. Clausen og J. F. Schouw fik tilført nyt blod med politikerne in spe Orla Lehmann og D. G. Monrad, hvoraf sidstnævnte i øvrigt var beslægtet med Skovgaard.

Blandt billedkunstnerne, der tilsluttede sig frihedsideerne og de nye kulturpolitiske mål, var H. W. Bissen og Constantin Hansen, skaberne af to af epokens hovedværker, statuen af *Den tapre landsoldat* (opstillet i Fredericia 1858) og *Den grundlovgivende Rigsforsamling* (fuldført 1864, Frederiksborg Museet), folkelivsskildrerne Jørgen Sonne og Christen Dalsgaard, samt P. C. Skovgaard, J. Th. Lundbye og Lorenz Frølich.

Den politisering af kunsten, der blev resultatet, er således kendetegnet ved en overensstemmelse mellem kunstnernes egne idéer og følelser, og budskabet kunstnerne opfordredes til eller direkte fik bestilling på at formidle. Konflikten, som Abildgaard oplevede, på den ene side at være en kritisk tænkende kunstner, der søgte udveje til at udtrykke foragten for autoriteter o.deslign., og på den anden side virke som professor ved Det kongelige Kunstakademi og varetage de opgaver, der tilfaldt hoffets førende historiemaler, opløstes og afløstes af en situation, hvor kunstnerne valgte side med de konsekvenser, det indebar. Det er velkendt, at mange af digterne forsøgte at forsvare den forældede enevælde, der havde forsynet dem med embeder. De vigtigste af tidens billedkunstnere foretrak at alliere sig med de nationalliberale, måske fordi de ikke havde så meget at tabe, men sikkert også fordi de rekrutteredes fra et bredere socialt lag.

1840'ernes politisering af kunsten og kulturdebatten affødte, som man kunne vente det,

protester og forsøg på en modoffensiv fra enevældens tilhængere. På Kunstakademiet sattes der hårdt mod hårdt, bl.a. med det resultat at Constantin Hansen og Christen Købke nægtedes optagelse som medlemmer. Især i Constantin Hansens tilfælde synes det oplagt at tolke hændelsen som politisk begrundet fra flertallets side. Modsat kan det tolkes som en sejr for reformtilhængerne, at Jørgen Sonne fik lov at besvare opgaven, der sikrede medlemsskabet, med en dansk folkelivsskildring.

En magtfuld faktor på kunstakademiets konservative fløj var præsens, der i 1840 besteg tronen som landets konge. Flere kunstnere malede kroningshøjtidelighederne, der fandt sted i Frederiksborg slotskirke, men den vigtigste opgave tilfaldt J. V. Gertner (fig. 6).⁸ Selv om den planlagte bog ikke blev til noget, må Gertner betegnes som den mest talentfulde af de kunstnere, kongehuset og dets tilhængere satte på i disse år. En kunstner, Christian VIII havde støttet i mange år, var J. L. Lund, der da også fik opgaver i forbindelse med udsmykningen af København, da kronprinsen fejrede sit bryllup året efter.⁹ Nær kongehuset placerede også Carl Balsgaard sig, hvis billede af kronprinseparrets indtog i hovedstaden hører til noget af det mest tandløse, der er malet i perioden (fig. 7).¹⁰

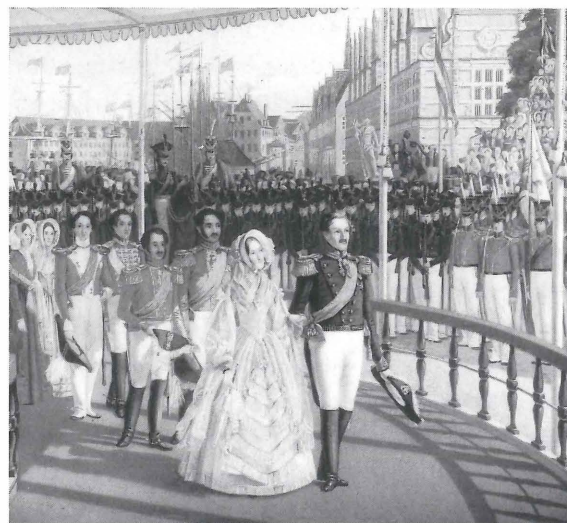


Fig. 7. C. Balsgaard: Kronprins Frederik og prinsesse Marianes indtog i København 1841. 1843. (1845?). Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.



Fig. 6. J. V. Gertner: Kong Christian VIII. 1845. Olie på lærred. 96 x 124 cm. Gisselfeld.

Anderledes slagkraft er der i den udsmykning, Frølich, Lundbye og Skovgaard udførte i fællesskab til protestmødet, Nordisk Højtid, i København 1845. De nordiske studenter var blevet grebet af de liberale idéer og skandinavismen. En fælles nordisk manifestation i 1844 var blevet forhindret af den svenske konge Oscar I, og i stedet besluttede studenterne i Kristiania, Lund og København, at de hver for sig ville fejre hedensk jul d. 13. januar 1845. Studenterne fra Götiska förbundet havde adskillige år tidligere genoplivet de oldnordiske skikke med mjøddrikning, bragesnak og hedenske fester. Her i midten af 1840'erne tjente den nordisk-mytologiske symbolik helt tydeligt som markering af, at engang herskede der frihed i Norden, og at denne friheds- og uafhængighedsånd nu stod foran sin genoplivelse.

Billederne, der kendes fra den grafiske serie *Mindeblade om den Nordiske Højtid* (fig. 8), viser, at man virkelig havde formået at puste liv i de gamle guder og helte. De mange for-

søg, der var gjort tidligere, var oftest resulteret i, at man ikklædte de velkendte og indarbejdede klassiske guder skind og bukser og gav dem de fra litteraturen kendte attributter. Frølich, der overvejende var ansvarlig for figurfremstillingerne, synes at have forstået Høyens synspunkt, at de gamle guders træk var nedarvet i befolkningen i Nordens mest afsides egne.¹¹ Ved at indarbejde træk fra tidens genremaleri skabtes en række typer, der virker rigtige i deres sammenhæng og føles nordiske. Skildringen af Freja (fig. 9) med udsået hår og hånden under kind peger således både tilbage mod 1830-ernes kvindeskildringer og frem mod Christen Dalsgaard.

På samme måde som forestillingen om det særegne danske landskab havde fået liv, realiseredes i disse år den nordiske mennesketype i maleri og grafik. Samtidig rådede kunstnerne nu over langt nøjagtigere viden om oldtidens og middelalderens dragter, bygninger etc., samt specifikt nordiske stiltræk. I Nordisk Højtid markant anskueliggjort i de slyngede ornamentter, der ikke alle sammen er aldeles



Fig. 8. L. Frølich, J. Th. Lundbye og P. C. Skovgaard: Odin. Mindeblade om den Nordiske Højtid. Den 13. januar 1845. 1845. Litografi. Den kongelige Kobberstiks-samling, Statens Museum for Kunst.

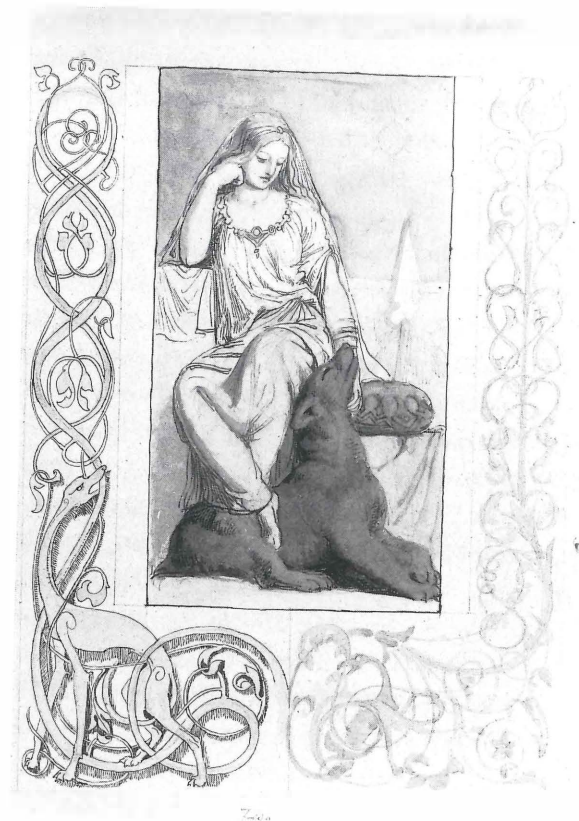


Fig. 9. L. Frølich, J. Th. Lundbye og P. C. Skovgaard: Freja. Mindeblade om den Nordiske Højtid. Den 13. januar 1845. 1845. Litografi. Den kongelige Kobberstiks-samling, Statens Museum for Kunst.

stilhistorisk korrekte, men ikke desto mindre virker nordiske.

Lorenz Frølich gav iøvrigt et andet vigtigt bidrag til tidens nationale selvforståelse med raderingerne til Oehlenschlägers »De tvende Kierketaarne«, udgivet 1844. Alligevel blev Frølichs skæbne som kunstner en anden end Lundbyes og Skovgaards. Han slog sig ned i Paris og blev eksponent for den europæiske retning, der i årene mellem de to slesvigske krige stod som modsætning til den nationale linie.¹²

1840'ernes politisering har vigtige konsekvenser for de tolkningsmodeller, der kan anvendes overfor perioden. Hvor kunsten i 1820'erne og 1830'erne primært kan sættes i forbindelse med Ørsted-kredsens organismetænkning, og de konflikter denne tænkning ikke desto mindre afsætter, f.eks. modstillingen mellem det nære og det fjerne, W. Bendz's ironi-

ske kommentarer og venskabsbilledernes tilsyneladende idyl kontra latente protestholdninger, opfordrer kunsten i 1840-erne til paralleliseringer med samfundsudviklingen og indtolkninger af nationalliberale budskaber. På hver sin måde spejler værkerne deres tid. Men 1840ernes frontfigurer griber med en række nøgleværker mere aktivt ind i deres samtid for at præge udviklingen i samme retning, som de nationalliberale politikere og kulturideologer gjorde det i deres taler og artikler.

Hos Lundbye er resultatet en komplet syntese. Hans liv, hans uomtvistelig ægte og dybe fædrelandskærlighed giver hans produktion den særlige følelse og det nærvær, som kom til at præge generationer af danskere, og som stadig på en sælsom måde er et uadskilleligt element i dansk identitetsfølelse. At hævde, at Lundbye blev misbrugt (af Høyen m.fl.), eller at periodens landskabsmaleri ved at forlade de små umiddelbare naturskitser til fordel for monumentale idékompositioner forrådte sig selv, er at forkaste de valg, kunstnerne traf. Den ny selvfølelse, ønsket om med sin kunst at præge tiden og fremtiden, betingede de store formater, og at man opsøgte de store opgaver, opgaver med et budskab.

Betegnelsen nationalromantik karakteriserer den skildrede strømændring på en yderst meningsfuld måde. Den indeholder det tilbagekuende moment, der er tilstede i bevægelsen, ikke mindst ideologisk i form af den herderske triangel natur – historie – folk, samt foreningen af oplysningstidens frihedsbestrebelse og et romantisk menneskesyn. Bevægelsen sætter sig spor i alle tidens kunstarter og er jævnsides historicismen dominerende helt frem til den Brandes-inspirerede naturalisme. Nationalromantikken når i malerkunsten sit højdepunkt i årene 1845-55. Nederlaget i 1864 giver »ånden fra 48« et alvorligt knæk, men en række af nationalromantikkens nøgleforestillinger udgør stadig i 1870erne en hindring, som Brandes-kredsen må mobilisere al sin polemiske styrke for at besejre.

Tilbage står at placere nationalromantikken i forhold til guldalderbegrebet. Er kernen i begrebet forestillingen om et nybrud, en ån-

delig vækkelse pegende frem mod en unik blomstring, kan man notere sig, at Fædrelandet i 1850-erne hævder, at ganske vist betegne Eckersbergs hjemkomst fra Rom begyndelsen til en fornyelse, men først med frigørelsen fra den fremmede indflydelse og de sejrende frihedsideer fejrer den danske kunst sin triumf.¹³ Hvilket iøvrigt svarer til opfattelsen, Høyen fremsatte i sit 1844-foredrag, at Eckersbergs og hans elevs produktion udgjorde knoppen, der nu var rede til at blomstre.

Således at sætte guldalder og nationalromantik lig hinanden vil givet få de fleste kunsthistorikere til at protestere. Den almindelige opfattelse er faktisk den modsatte, at med nationalromantikken ender guldalderen, og mange sætter ligefrem året 1848 som slutår. Større uenighed er der om, hvornår guldalderen begynder. En gang midt i eller mod slutningen af 1700-tallet? starter den med det nye århundrede? i 1815? eller måske først midt i 1820erne? Foruden disse dateringsproblemer er der så diskussionen om, hvorvidt det overhovedet er rimeligt at forbinde et begreb, der associerer i retning af harmoni, en lykkelig uskyldstilstand med de historiske realiteter: en periode kendetegnet ved politiske omvæltninger, uro og skarpe meningsudvekslinger i årene frem til århundredskiftet, politisk undertrykkelse og økonomisk og social nød i de første tre årtier af århundredet. Foruden, hvis man vælger alene at se på kulturlivet, voldsomme fejder såvel i litteraturen som i kunsthivet. Litteraturhistorien har da også for længst opgivet guldalderbegrebet. Er begrebets salgbarhed grund nok til at opretholde det i kunsthistorien? Eller skal vi fortsat hævde, at brugen af betegnelsen retfærdiggøres gennem Italiensopholdene, interessen for at arbejde efter naturen, samt den simple og dybest set uforklarlige omstændighed, at mens Eckersberg underviste, og et betragteligt antal talentfulde akademielever begyndte at udfolde sig, traskede H. C. Ørsted, Oehlenschläger, J. L. Heiberg og Søren Kierkegaard rundt i de københavnske gader? Eller er det på tide at drage konsekvensen af, at perioden rummer tendenser, der vanskeligt lader sig beskrive un-

der én formel, f.eks. at malernes naturstudier befinder sig såre fjernt fra den thorvaldsenske praksis, hvor idéen er det vigtige, den faktiske udførelse noget assistenter og elever sørger for.

Ved at forkaste brugen af overskriften guldalder forekommer det mig, at man dels undgår at give publikum forkerte associationer, dels at kræfterne kan samles om en egentlig stildiskussion. En konsekvent periodisering af dansk kunsthistorie i stilhistoriske begreber vil kunne udrydde mange misfostre og forhindre, at begreber som realisme og naturalisme uden nærmere forklaring anvendes om mere eller mindre beslægtede fænomener i vidt forskellige perioder.¹⁴

Stildiskussionen vil ligeledes kunne bidrage til at afklare motivernes betydning for den kunsthistoriske udvikling, samspillet mellem

social, økonomisk og politisk historie, verdens- og menneskeanskuelse, mentalitetshistorie og udviklingen i de enkelte kunstarter.¹⁵ Dette dog forudsat at man erkender, at stilbegreberne dybest set er ideologiske begreber. At de for en stil typiske former, det idealtypiske værk, er kunstneriske midler i bestræbelsen for at udtrykke, hvad kunstnerne i en given periode anser, at det er kunstens opgave at formidle.

Her vil perioden guldalderen uden besvær og til afklaring af mange tilsyneladende problemer kunne erstattes af de mere eller mindre etablerede stilbegreber, neoklassicisme, Sturm und Drang, poetisk realisme, biedermeier, nationalromantik, specielt når man indser, at stilarterne ikke afløser hinanden som perler på en snor, men overlapper hinanden eller ligefrem kan eksistere side om side.

Noter

1. *Flyveposten* skrev i 1849 en lang anmeldelse, der strækker sig over numrene 26-4, 27-4, 1-5, 12-5 & 24-5. Skovgaards landskab betegnes som en hvile for øjet. Desuden bemærkes landevejens forbausende dybde, der får anmelderen til at mindes de gamle hollændere.
2. Beskrevet af Bente Skovgaard, Else Lofthus og Kirsten Strømstad i *Sommerejsen til Vejby 1843 – J. Th. Lundbye og P. C. Skovgaard*, katalog Statens Museum for Kunst 1989 (nr.40).
3. Faktisk er det allerede her muligt, at Skovgaard har »set« det indholdsmæssige potentiale i den skildrede situation. Når en maler vælger at fastholde en bestemt sanset begivenhed frem for alle andre, forekommer det oplagt, at maleren reagerer ligesom fotografen, der blandt en mængde af optagelser vælger de øjebliksbilleder, der »siger« mest.
4. Her kan henvises til kritikeren K. F. Wiborg, der allerede i sin første kritik, *Kritik over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentlig udstillede Malerier*. 1838, fremhæver de landskaber, der rummer en »tanke«, mens han afviser de landskaber, der tilsyneladende blot er naturstudier.
5. Hegel døde i 1831. Hans æstetiske systematik søges overført til billedkunsten af J. L. Heiberg og K. F. Wiborg i 1838. G. F. Hegels *Vorlesungen über die Aesthetik* findes i Bd. 10 af *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1927-39.
6. Se nærmere Erik Mortensen: *Kunstkritikkens og kunstopfattelsens historie i Danmark*, Bd. 1, 1990, s. 103-7.
7. Kommenteret ironisk-kritisk i et brev fra Marstrand til Constantin Hansen fra 1847. *Wilhelm Marstrand. Breve og Uddrag fra denne Kunstner. Samlede og ledsagede med nogle indledende Ord af Etatsraad Raffenberg*, 1880, s. 56-58.
8. C. W. Eckersberg fremstillede i 1840 den nye konge og dronning siddende i tronsolene i hermelinskáber og med kronregalierne (Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg). Billedet indtager ikke nogen vigtig plads i mesterens oeuvre.
- Alligevel er det ikke uinteressant. Opstillingens stivhed er f.eks. så påfaldende, at det ligner en tanke. Det dukkeagtige kongepar har kønne små ansigter, men agerer midt i pragten som marionetter i en forestilling, der forlængst burde være taget af plakaten!
9. Beskrevet af Hannemarie Ragn Jensen i Lunds festdekoration, i *Forblommet antik. Studier tilegnet Hakon Lund*, 1988 s. 182-91.
10. Balsgaard menes at have malet to udgaver, dateret 1843 og 1843 eller 1845, hvoraf Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg har det ene.
11. N. L. Høyen: *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling*, 1844.
12. Skismaet mellem de nationale og europæerne eller kosmopolitterne, som de gerne kaldes, er beskrevet i Erik Mortensen: *Omkring Høyen som kunstkritiker*, i *En bog om kunst til Else Kai Sass*, 1978, s. 364-76.
13. *Fædrelandet* 1-5-1854 (Constantin Hansen) og 8-5-1858 (uidentificeret).
14. Betegnelser som Christians IV's kunst eller kunsten under enevælden er ret beset lige så meningsløse som, hvis man begyndte at bruge begreber som Estrup-tidens kunst eller kunsten under Stauning. Kunsten forandrer sig ikke, fordi der kommer ny konge eller ny statsminister, lige så lidt som den forandrer sig, fordi der kommer et rundt årstal, år 1800, år 1900, år 1980. Vil man af andre grunde anvende en historisk eller historisk-politisk periodisering, må man gøre det konsekvent og med anvendelse af en adækvat historisk-sociologisk metode.
15. At de vigtigste stilhistoriske brud hverken kan betragtes som resultat alene af en indre inerti, som Wölfflin mente, eller som blot og bart et ønske om noget nyt, men betinges af nye måder at se verden på, altså skift i verdensanskuelse, at en ny filosofisk-religiøs-videnskabelig model melder sin entre i menneskehedens historie, argumenterer Lise Bek overbevisende for i *Virkeligheden i kunstens spejl*, 1988.