

Genrernes forvandling i 1. halvdel af det 19. århundrede

af Hannemarie Ragn Jensen

De kunsthistoriske metoder har
udredt meget, og alligevel må man,
som kunsthistoriker, ofte spørge:
*»Hvad er det egentlig værket forestiller?«*¹
Hverdagsbilleder eller kundskabens
billeder?

De sidste 25 års voksende interesse både i indland og udland for den danske malerkunst fra 1. halvdel af det 19. århundrede har medført, at nyklassicismens og romantikkens stilistiske udtryksmuligheder og deres kronologisk parallelle forløb er blevet beskrevet og karakteriseret. Der er dermed givet et mere overskueligt indtryk af disse to stilretningers udvikling fra generation til generation. De ikonografiske studier har hertil føjet væsentlige oplysninger om kunstnernes valg af temaer samt udformningen af disse inden for de stilistiske rammer. Dette har dannet grundlaget for at belyse de specifikke sammenhænge mellem 1800-tallets kulturhistoriske strømninger og malerkunsten.

Det må dog også indrømmes, at ikonografien, hvis den ikke forvaltes med stor disciplin, kan være grunden til mange misforståelser. Den kunsthistoriske fordel, der opnås ved at forfølge motivet fremfor stilen, er først og fremmest at kunne følge kunstneren, hvor de grænser overskrides, der sættes for det stilistiske udtryk. Ikke desto mindre må man ikke glemme, at den ikonografiske analyse forbliver en slags hjælpevidenskab i forhold til en total kunsthistorisk undersøgelse, som også bør omfatte kunstværkets materielle beskaffenhed og øvrige forudsætninger.

Alt for ofte bliver ikonologien et mål i sig selv, forstået således at afsøgningen af tekster, f.eks. historiske, politiske, teologiske, filosofi-

ske, kunstteoretiske og kunstpolitiske kilder, som skridt for skridt kan afsløre skjulte betydningslag i et kunstværk, er så stor en intellektuel udfordring, at forbindelsen til kunstværkets udtryk og overbevisningsevne glemmes.² Iagttagelsen af vekselvirkningen mellem de anvendte virkemidler overses, og det essentielle, at kunstværket er en enhed, en ubrydelig helhed, som omfatter både indhold og form, går tabt.³ Tilsvarende kan siges såvel om de psykologiske som de sociologiske analysetilgange. Dertil skal føjes, at på trods af den dynamiske udvikling af den kunsthistoriske analyse gælder det fortsat, at ligesom kunstneren skaber det værk, han har forudsætninger for, således etablerer kunsthistorikeren en forståelsesramme ud fra sine forudsætninger. Der er ingen umiddelbar sikkerhed for, at forudsætningerne er identiske, tværtimod kræver det, at kunsthistorikeren ikke alene har viljen til en nuanceret analyse, men også tilstræber at udvikle en iagttagelsesevne på niveau med kunstnerens for at blive i stand til at skelne mellem værkets materielle, motiviske og symbolske bestanddele.⁴

Der er til det bredere kendskab til Guldalderens malerkunst føjet talrige monografiske udstillinger og publikationer, som har sikret de enkelte kunstnere en plads i den store sammenhæng, og dermed synes grundlaget for det totale overblik over det 19. århundredes kunst og kultur at være etableret. – Nu kender vi billederne fra tiden, deres ophavsmænd, såvel kunstnerne som køberne, og vi kender epoken, dvs. de kulturelle, de politiske, de historiske, de økonomiske strømninger. Senest har Erik Mortensen beriget den kunsthistoriske faglitteratur med en omfattende dokumentation for, hvordan værkerne blev opfattet og omtalt af samtiden.⁵

For det 19. århundredes 1. halvdel gælder det, at hvad enten værket fortrinsvis er præget af nyklassicismens stilistiske og ikonografiske karakteristika eller fortrinsvis af romantikkens, hvad enten emnet er valgt blandt de øverste kategorier i det akademiske hieraki eller de lavere, så nedlægger billedkunstnerne i hvert færdigt resultat – og for den sags skyld også i stadiene frem mod det endelige værk – en tidskarakteristisk helhedsopfattelse udvalgt og filtreret af kunstnerens personlige oplevelse af motivets muligheder og forventning til sig selv som kunstner.

Når den danske Guldalderkunst ses i sammenhæng med den samtidige europæiske udvikling, fremgår det, at malerne, på trods af at både stil og ikonografi hentes uden for de danske grænser, formår at skabe noget selvstændigt af alle disse indtryk og påvirkninger. Der er skabt en billedkunst, som med sit udspring i det danske – i begyndelsen af århundredet ligefrem det københavnske – netop imødekommer en selvforståelse af at være dansk, som er et dominerende træk i perioden. Der opstår imidlertid ikke nye motiver eller genrer, som er entydigt danske og alene danske. Der udvikles end ikke selvstændige temaer inden for genrerne, som ikke kan findes tilsvarende enten i det franske, tyske eller engelske maleri. Dette bevirker, at der stilles store krav til kunsthistorikerne, når de søger at definere og præcisere, hvori netop det »danske« består. Den hidtidige beskedne omtale af farveholdningens blondhed, den danske mennesketype eller det bakkede landskab har ikke givet et tilfredsstillende svar.

Inden for den europæiske maletradition skønnes danskerne at male med en karakteristisk nærlæsende omhu af omgivelserne.

Guldaldermalerne udtrykker det således, at de maler virkeligheden med hjertet.

Netop dette, at de danske guldaldermalere maler virkeligheden, er en væsentlig årsag til, at Guldalderens malerkunst har fået så stor betydning i de sidste årtier af det 20. årh. I guldaldermaleriet søger vor tid sin identitet og får bekræftet sin selvforståelse. Spørgsmålet er så, om den virkelighed de malte, og den

virkelighed vi søger og dermed ser, er den samme.

For at besvare dette spørgsmål er det nødvendigt at søge at uddybe betydningen af ordet virkelighed, her synonymt med datidens »efter naturen« i modsætning til »efter fantasien«, dvs. fiktion. Hver generation havde sin opfattelse af, hvad det ville sige at male efter naturen, men det vil føre for vidt at gøre rede for det inden for dette bidrags rammer. Her søges alene en afklaring af ordet virkelighed i forhold til de to fagtermer naturalisme og realisme, fordi termerne anvendes i mange forskellige sammenhænge og ikke altid forstås entydigt i forskellige epoker eller inden for forskellige fagområder. Denne indkredsning tager således sigte på en bred opfattelse af, hvorledes termerne repræsenterer de kunstneriske virkemidler og udtryksmåder i 1. halvdel af det 19. århundrede.

Allerede i 1959 forsøgte den schweiziske kunsthistoriker Georg Smidt⁶ kortfattet at indkredse problemet og skrev bl.a. om naturalisme og realisme: termerne bør hverken bruges som synonymer eller som antitetiske fagtermer.

Det realistiske maleri er et maleri, som i den bredeste betydning stræber efter at erkende virkeligheden, og ikke alene den ydre virkelighed, den synlige, men også den indre, den usynlige virkelighed.

Modsætningen til realisme er idealisme.

Det idealistiske maleri er et maleri, som ikke stræber efter en erkendelse af virkeligheden, men tværtimod stiler efter at ophøje virkeligheden.⁷ Målestokken for det realistiske maleri er graden af virkelighedsgengivelse, såvel hvad angår den ydre som den indre virkelighed. Betones udtrykket for den indre virkelighed, kan det medføre en svækkelse af udtrykket for den ydre virkelighed.

I modsætning til realismebegrebet er naturalisme ikke et spørgsmål om åndeligt indhold, men udelukkende et spørgsmål om kunstneriske virkemidler.⁸

Naturalisme bygger på seks elementer, nemlig tre former for illusion: tredimensionel rumlighed, form/volumen og stoflighed, og

tre former for teknisk nøjagtighed: korrekt tegning, anatomi og kolorit. Målestokken for naturalisme er graden af præcision ved gengivelsen af den ydre virkelighed.

Målet for realismen er at karakterisere den indre sandhed, idet den ydre korrekthed ikke er en garanti for billedets sandhedsværdi. Den fejlagtige sidestilling af realisme og naturalisme skyldes den forenklede opfattelse af, at virkelighedsgengivelsen er afhængig af de genstande, der er synlige i virkeligheden.

Næsten hundrede år før Georg Smidt forklarer en af den danske guldalders betydeligste malere, Constantin Hansen, malerens mål og midler således: »Det er ikke ved en stereoskopisk Skuffelse, at Kunsten fører os ind i Skjönhedens Verden. Den Kunstneriske Illusion vil kun vække Beskuerens Fantasi til Selvvirksomhed, og ligesaa lidt som en Tegning, et Kobberstik gör Fordring på Illusion, ligesaa lidt gör Maleri eller Plastik det. I det Arkitektoniske, det Ornamentale kan Talen ikke være om ligefrem Naturefterligning, men idet Kunsten gaaer over til billedlig Fremstilling, viser sig to Hovedretninger i dens Virksomhed – Naturalisme og Idealisme. Den ene søger Sandheden paa Skjönhedens bekostning, den anden søger Skjönheden paa Sandhedens Bekostning, men i ethvert Kunstværk maa disse to Retninger findes sammensmeltede. Er Naturalismen ikke tilstede, slaer Kunsten over i det Maniererte og Karakterløse; men er Idealismen ikke tilstede, fortaber Kunsten sig i det Aandløse, Fotografiske. Selv naar Opgaven er et Portrait, taber Kunsten ikke sit ideelle Formaal af Sigte, eller fortaber sig ikke i den skuffende Naturefterligning. Kunstneren maa her opfatte, vælge, underordne eller fremhæve, alt efter sin individuelle Begavelse, for at frembringe et harmonisk Billede, et Billede, der har den kunstneriske Sandhed.«⁹ I indlægget omtaler Constantin Hansen også kunstnernes praktiske muligheder i forhold til billedkunstens materielle forudsætninger. Endnu i første halvdel af det 19. århundrede hviler det kunstneriske resultat på beherskelsen af det håndværksmæssige grundlag. En påmindelse om at materialer og teknisk udtryks-

måde er valgt med eftertanke og nøje afstemt efter den givne kunstneriske opgaves motiv og formål.

Der er i den kunsthistoriske litteratur en tendens til at samle værkerne efter genrer og at vurdere udviklingen inden for disse kategorier. Dermed karakteriseres den enkelte kunstner ud fra den genre, som repræsenterer ham bedst, hvorved indtrykket af malernes alsidighed nedprioriteres. Eckersberg beherskede adskillige genrer, men det kræver en indsats at danne sig et indtryk af, hvilke historiemalerier, altertavler, portrætter, veduter eller mariner han var optaget af inden for det samme tidsrum. Billederne har stået i atelieret på samme tidspunkt. De forskellige opgaver har krævet forskellige løsninger, men hvorvidt erfaringer fra én genre har påvirket bearbejdningen af en anden genre savner en grundigere behandling. Tilsvarende har det interesseret mindre at placere værkerne ud fra deres formelle kriterier.¹⁰ Det kan være en forklaring på, at der tillægges den materielle side en forholdsvis beskeden plads i analyserne. Stort og småt og de mest forskellige udtryk sammenlignes uden hensyn til værkernes tiltænkte funktion til fordel for fortolkningen af motivet. Samtidig har skitsens udførelse stemt bedre overens med det 20. århundredes kunstmag, hvad der har medvirket til, at de færdige arbejders akademisk stilistiske forskelle er blevet tillagt mindre betydning.

Der er en tendens til at tage motiverne for pålydende, dvs. et landskab som det landskab man ser på lærredet og et portræt som et portræt af den fysiognomi, der ses på billedet, uden en nærlæsning af de valgte materielle udtryks overensstemmelse med motivets indre og ydre virkelighed. Et hvilket som helst af de malerier, som har været offentligt udstillet i første halvdel af det 19. århundrede, kan vælges som eksempel til at undersøge dette, men det er nærliggende at undersøge ét inden for en genre, som er karakteristisk for perioden, og som samtidig er nært knyttet til et betydningsfuldt element i det 19. århundredes samfundsstruktur, nemlig middelstanden.

Den nyetablerede borgerlige kultur kunne i



Fig. 1. Emil Bærentzen: *Familiebillede*. 1828. 68 x 59 cm. Privateje.

billedkunsten danne grundlag for fremstillingen af hverdagens sysler som på Emil Bærentzens familiebillede fra 1828 (fig. 1).¹¹ Man ser ind i hjørnet af en stue med fire voksne og et barn samlet i nærheden af et stort vindue, som optager hovedparten af den synlige endevæg, og hvorfra lyset strømmer ind i stuen.

Møblelementet er beskedent, men nyttigt. I en dobbelt sofa opstillet langs væggen til venstre i billedet sidder en midaldrende, mørkkædet mand fordybet i læsningen af en avis. Til højre i billedet ud for den tomme plads i sofaen sidder en midaldrende kvinde i sort kjole med hvid kniplingskrave og kyse og et stort forklæ-

de til at beskytte kjolen. Desuden bærer hun lange fingerløse handsker og er dybt koncentreret om at spinde.¹² Mellem det ældre par henne foran vinduet sidder til venstre en ung, blåklædt pige med håndarbejdet hvilende i skødet, til højre en lidt ældre, rødklædt kvinde med den gifte kvindes nette kyse på hovedet. Hun er bøjet over et sytøj øjensynligt i færd med at tråde en nål. Midt imellem dem med ryggen til tilskueren ses en lille dreng med kæphest, taske i skulderrem og med en foldet papirshat på hovedet. Han støtter det venstre ben på den unge piges fodskammel, mens han har lagt højre hånd på det forklæde, som beskytter den andens røde kjole. Foruden sofaen, de tre stole og skamlen er der kun yderligere ét møbel, nemlig et skab placeret til højre for vinduet op ad væggen lige bag den spindende. Oven på skabet står en helfigurs statue af en kvinde i antikke gevandter. Tilsvarende pryder et maleri væggen over hovedet på den læsende. Omkring det store vindue er draperet et orangerødt gardin i elegante folder.

N. L. Høyen har karakteriseret billedet således i 1828: »... Ogsaa i sit andet Familiestykke sætter Konstneren tvende kvindelige Figurer højst naivt og heldigt i forbindelse med et Barn, men Forbindelsen mangler mellem dette Maleris tvende Grupper. En saa heldig Opfatning af det stille, behagelige og lykkelige Familieliv vil vist aldrig savne Deltagelse, »(og med malice)« især naar den bliver understøttet af mere Correcthed i Tegningen ..., større Indsigt i Fordelingen af Lys og Skygge, og smagfuldere Ordning af Bisagerne«.¹³ Høyens opfattelse af motivet uddybes af Kasper Monrad: »Familieliv i en af dagligdagens mindre travle stunder. Først i slutningen af 1820'erne slog det borgerlige familiebillede for alvor igennem og blev uhyre populært. Det skete med malerier, der især skildrede hverdagsituationer i hjemmet. Foregangsmanden på dette område var Emil Bærentzen¹⁴ ...« Kasper Monrad oplyser desuden, at »ifølge traditionen skal billedet forestille kunstnerens forældre og søskende. Faderen havde været tjener hos grev Reventlow og var senere blevet fyrbø-

der i Kancelliet (...). Hvis denne identificering er korrekt, kan man konstatere, at drømmen om det hyggelige, borgerlige familieliv også havde bredt sig til de lavere embedsmænd ... Billedet har skulle fastholde øjeblikkets behagelige familiesamvær, men også fortælle en bredere kreds om borgerskabets hverdag. Det har altså skulle fungere som en bekræftelse af en livsform, nærmest som propaganda»;¹⁵ og videre om genren: »Det borgerlige familiebillede blev et af de centrale motiver i perioden. Allerede Jens Juel udførte flere malerier af denne type. I starten drejede det sig imidlertid ikke så meget om at beskrive hverdagen i hjemmet som om at slå en ny livsform og nogle nye normer fast. I denne sammenhæng fungerer Eckersbergs maleri af familien Nathanson fra 1818 nærmest som et programbillede«.¹⁶

Med henvisningen til både Jens Juel og til Eckersbergs *Det nathansonske Familiebillede* (se s. 20 fig.1) falder det umiddelbart naturligt at placere Bærentzens billede under portrætter. Men motivet er ikke ganske entydigt. Der mangler noget, portrættets personlige nærvær er ikke tilstede. Der er ikke en helhed mellem det enkelte individs ydre og indre virkelighed i personkarakteristikken, sådan som det kendes hos Juel og Eckersberg, f.eks. det monumentale og stiliserede gruppeportræt af familien Nathanson.

Høyen antyder i øvrigt også en usikkerhed i forhold til billedets typologi med følgende kommentar: »Saa umuligt det end vilde være for os at afcirkle denne eller hin Kontsners stræben inden for Grænserne af mér eller mindre vilkårligt bestemte Fag, saa synes Naturen selv ofte paa det nøjeste at have anvist Talentet en bestemt snævrere Virkekreds, som det ej ustraffet forlader ... Disse Bemærkninger ledes vi til, i det vi betragter flere Arbejder, som umiskjendeligen røbe et mér eller mindre betydeligt Talent til Portrætmaleri, medens Konstneren selv synes af al Magt at ville arbejde sig frem, hvor han næppe saa ganske hører hjemme«.¹⁷

Desværre siger Høyen ikke, under hvilken genre han placerer familiebilledet, når det

ikke hører under portrættet. Af Monrads Tabel VIII¹⁸ over værkernes fordeling på genrer ved Charlottenborg-udstillingerne i Guldalderen fremgår det ikke, om motivet skal søges under portræt, historiemaleri, hvis dette forstås i betydningen figurkompositioner, eller en tilsvarende, men lavere placeret, motivgruppe: genremaleri. Når det er vanskeligt at aflæse det statistiske materiale, skyldes det, at familiebildets popularitet ikke synes at have givet sig udslag i en øget kvantitet, som kan spores i tabellerne.

Der er en løbende, kunsthistorisk diskussion om definitionen på et genrebillede. Her refereres Franz J. Böhms indkredsning af begreberne, idet han har bestræbt sig på at udrede genrebegrebet såvel i et historisk perspektiv som ved at diskutere karakteristikken af et genrebillede med skyldig hensyntagen til æstetikens normer.¹⁹ Han forklarer genrens lave placering i det akademiske hierarki ud fra, at genrebilledet både mangler de store emner, der hentes i den klassiske kunst, og savner antikkens skønhedsideal; han nævner også den opfattelse, at genremaleriet muligvis rummer et lille oprør mod den herskende æstetik.²⁰ Böhm opsummerer, at der i hovedsagen er to opfattelser af genremaleriet afhængigt af, hvilken metode analysen bygger på. Den ene definition peger på et modsætningsforhold mellem genrebilledet og historiemaleriet. Historiemaleriet forstås som gengivelsen af en handling, der har almen betydning for folket. Dets højeste opgave er at fremstille motivation, idé, mål og resultat af de handlende personers gerninger.²¹

Genrebilledet derimod præsenterer menneskets private tilværelse, menneskenes skikke og sæder. Det skildrer ikke gerninger, men tilstande og har således til opgave at anskueliggøre en tilstand. Der kan fremvises eksempler på, at historiebildet låner hos genremaleriet, men da bliver historiemaleriet en historisk sædeskildring. Den anden definition afgrænser genremaleriet i forhold til religiøse eller metafysiske motiver. Genremaleriet repræsenterer således den jordiske virkelighed.

Böhm mener, at begge sammenligninger

går fejl, fordi de begge udelukkende omfatter den indholdsmæssige og genstandsfikserede side af fremstillingen uden at iagttage det ejendommelige ved udtrykket og således overser det formelle element. Han foreslår derfor selv en definition: I sædeskildringen fastholdes menneskelivet i sin videste betydning. Er indholdet nok så betydningsfuldt og den indre bevægelse nok så stærk, så viser mennesket sig dog her som et naturvæsen både i ordets snævrere og bredere betydning. Fastholdt i det fælles, almindelige, i betydningen det »naturnødvendige«, dvs. arbejdet eller i virksomhed.

At denne definition ikke er sammenfaldende med definitionen for historiemaleriet skyldes den vægt, der lægges på begrebet fantasi. Fantasien er den fællesnævner som kunstneren forudsætter for sig selv og enhver, som skal forstå den givne episode. Fantasien aktiveres af symboler. Genrebilledet hviler i sig selv og repræsenterer hverken det historiske eller det fremtidige. Med disse meget få bemærkninger fra første del af Böhms grundige artikel kan det konstateres, at Bærentzens familie-billede kan tilpasses Böhm's definition for genremaleriet, uden at det synes helt overbevisende.

Begrundelsen for at forkaste billedets placering under gruppeportrættet i overensstemmelse med traditionen omkring billedet bør derfor uddybes med en karakteristik af de afbildede personer. Billedets eneste mandsfremstilling viser ikke en given person, men et eksempel på en repræsentant for den etablerede borger, der samler viden om og står i kontakt med omverdenen uden for intimsfæren gennem avisen. Bag den læsende sidder endnu en type, nemlig den drømmende unge pige, som søger bort fra den lukkede stue. Ganske vist ser hun bort fra vinduet, men det står vidt åbent lige bag hende. Det åbner sig mod et udsnit af himlens ubegrænsede rum og en stærkt forkortet husrække af facader med mange vinduesfag. Dette udsyn står i skarp kontrast til det smårudede lukkede vindue til højre for midtsprossen. Uden for dette lukkes udsynet af nogle lave huses facader.

der, som omslutter en lille plads eller gård, parallelt med vinduet. Foran ruden inde i stuen sidder de to flittige kvinder og syer eller spinder. Alene det lille barn har et ben i hver verden, han hviler det ene ben i billedets kontemplative side og søger at påkalde sig opmærksomheden hos den syende i billedets aktive halvdel. Han er standset i legen som den tapre landsoldat, der er parat til at kæmpe for fædrelandet, eller som prinsen på den hvide hest den unge pige kunne drømme om. Billedets motiv, det statiske indtryk af familiens harmoniske sameksistens med rimelig reverens for barnets placering inden for familiebegrebet, er løftet ud af dagligdagen til en ideal sfære både ved hjælp af den stramme komposition på billedfladen omkring den lodrette og vandrette midtakse²² og den rumlige komposition, som både fremhæver rollefordelingen i familiemønstret og antyder nye motiver så som de fire livsaldre og en livscyklus med en reference til de tre Parcer. Bærentzen har understreget typekarakteristikkens perspektivering, idet skulpturen på skabet bag den spindende kvinde er en kopi af Venus Genetrix.²³ Genetrix (lat. Frembringende, Moder) er det tilnavn Venus fik som stammomder for det romerske folk. Julierne hævdede, at de nedstammede i lige linie fra hende gennem sønnen Æneas, og Julius Cæsar lod i 46 f.Kr. opføre et tempel for hende i Rom. Dertil kan føjes, at under Graccherne begyndte de romerske matroner fra de fremtrædende familier at spinde for at understrege deres flid og betydning som støtte for familie og hjem. Disse iagttagelser af symboler, som formidler motivets indre virkelighed, uddybes med yderligere betydningsbærende virkemidler, f.eks. lyset og farverne. Med en omhyggelig og stram maleteknik har Bærentzen gengivet hver detalje; også den eneste synlige påmindelse om kulturens modsætning, nemlig den frie natur, er med potteplanten i vindueskarmen malet nøjagtigt ligeså omhyggeligt som de øvrige genstande.²⁴

Jeg har ikke diskuteret, hvorvidt det er malerens egen familie, der ses på maleriet. Det er muligt, den har siddet model for dette borger-

lige ideal og univers, men det har ikke været Bærentzens ærinde at udstille familien eller at sætte privatlivet til skue for offentligheden. Bærentzen har befriet betragteren for at belure eller kigge igennem nøglehullet ind til privatlivet ved at udelade en nuanceret skildring af det dagligdags og ved ikke, som de nederlandske malere i det 17. årh., f.eks. at lade faderen blunde i familiens skød; lade den unge pige tabe håndarbejdet i distraktion, lade barnet efterlade blot et enkelt spor af legen på gulvet eller vække lidt søsterlig eller moderlig kærlighed hos én af de tre kvinder.

Sammenholdes formelle virkemidler, motiv og symboler, må det erkendes, at billedet næppe bare viser et hyggeligt familiesamvær en fredelig eftermiddag i det småborgerlige København. For at kunne danne sig et mere præcist indtryk af familiebildernes betydning behøves en analyse af den danske guldalder svarende til Angelica Lorenzs og Renate Liebenwein-Krämers undersøgelser af den samtidige tyske malerkunst. Disse studier demonstrerer en frugtbar forståelse af periodens grænseoverskridende eller grænsenedbrydende genrebegreber.²⁵ Hvis motivets tredie faktor, den indre virkelighed, ganske overses, vil kunsthistorikerens nutidige synsvinkel begrænse og forfladige værkernes budskab, tillægges den for stor betydning, melder faren for overfortolkning sig.

Bærentzen er ikke at tælle blandt de mest fremtrædende af datidens malere; der kunne således herske tvivl om, hvorvidt han havde de forudsætninger, der tillægges ham her, til at vælge sådanne midler, dvs. netop det stilistiske udtryk og den ikonografi, der i forhold til det givne motivvalg egner sig bedst til at udtrykke emnet i billedkunstnerisk form i overensstemmelse med tidens æstetiske krav. På trods af det forholdsvis lidt, der vides om Emil (egentlig Emilius Ditlev) Bærentzen (1799-1868), kan det konstateres, at han ikke var en helt almindelig elev på Kunstakademiet i 1828. Som fjortenårig blev han sat i apotekerlære, og senere var han nogle år på S. Croix. Han var tilbage i Danmark i 1820, hvor han tog juridisk embedseksamen, før han i 1821 be-

gyndte som elev på Akademiet. Her blev han uddannet som portrætmaler hos Eckersberg, men synes som så mange andre, f.eks. Eckersberg selv og Constantin Hansen, at have haft større ambitioner med hensyn til et fremtidigt virke. Familiebildets brud med normerne for både gruppeportræt, sædeskildring og genrebillede kunne tyde på, at han ønskede at demonstrere, at han havde rigere evner, og samtidig kan billedet også være tænkt som et eksempel, der skulle fremme hans ønske om at komme på en studierejse til Tyskland og Frankrig.²⁶ Ved en gennemlæsning af den nyere litteratur om guldalderens malerkunst kan det konstateres, at Bærentzens eksempel ikke var enestående. Der findes tilsvarende iagttagelser i forhold til de øvrige motivkredse, som blev foretrukket i 1. halvdel af det 19. århundrede. Ikke mindst viser det sig frugtbart at sammenholde landskabsmalernes valg af materielle udtryksmidler og motiviske og symboliske virkemidler med henblik på at fortolke datidens naturopfattelse som eksponent for den danske historie, kultur og identitet.

Den nutidige synsvinkel på Guldalderen er tilbøjelig til at fremhæve de borgerlige dyder, det stabile, redelige, flittige, venlige, hyggelige og overse de store omvæltninger, tiden også var vidne til. Op mod århundredeskiftet lag-

des kimen til en ny kunstnerselvforståelse, som i løbet af de første tiår af det 19. årh. tilmed danner grundlaget for ikke alene genidyrkelsen, men en ny kunstneridentitet: oprøreren. Kunstneren som kan og vil følge trangen til at sprænge grænser, til at gå ud over den nære virkelighed og til at sætte sig op mod de etablerede normer.

Det er ikke en tilfældighed, når en af de mest belæste og velorienterede blandt de danske malere, Constantin Hansen, i sit og Hilkers forslag til udsmykningen af forhallen i Københavns Universitets hovedbygning lader Prometheus være hovedaktør ved siden af Athene og Apollon. Prometheus som hverken er en gud eller et menneske, men geniet som ikke tåler den himmelske, dvs. religionens, eller den jordiske, dvs. statens, undertrykkelse. I Prometheus sammensmelter rebellen og kunstneren til et udeleligt hele. Rebellen er helt og fuldt kunstner, og kunstneren er gennem sin kreative aktivitet rebel.²⁷

Den danske, borgerlige billedkunst bygger på et mere tvetydigt, for ikke at bruge ordet farligt, ideal. Der har været en tilbøjelighed til at overse dette, måske fordi det harmonerer så dårligt med det ideal, som rummes i ordet Guldalder.

Noter

Dette bidrag til seminaret på Statens Museum for Kunst i november 1992 bygger på en omfattende nyere, dansk, kunsthistorisk litteratur, som burde opregnes i en bibliografi. Da dette ikke er muligt inden for de givne rammer, ønsker jeg at fremhæve den betydning Erik Fischer's og Mogens Nykjær's studier af den danske guldalders malerkunst har haft for mine overvejelser.

1. »Was ist her oder dort wirklich dargestellt?« Citat fra *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, udg. af Wolfram Prinz og Andreas Beyer, Weinheim 1987, s. 5.
2. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde, i: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, red. Ludwig Grote, München 1970.
3. Ernst Gombrich: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon 1972, 3. udg. 1985, s. 1-25.
4. Elisabeth Frenzel: Stand der Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft, i: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, red. Ludwig Grote, München 1970.
Michael Podro: Fiction and Reality in Painting, i: *Funktion der Fiktiven. Poetik und Hermeneutik*, bd. X, München 1983.
5. Erik Mortensen: *Kunstkritikkens og Kunstopfattelsens Historie i Danmark*. Bind I Nationen til Gavn, Bind II Forfinelsens pris. København 1990.
6. Naturalismus og Realismus. 1959, I. Georg Smidt: *Umgang mit Kunst. Ausgewählten Schriften 1940-1963*. Mit einem Nachwort von Professor Dr. Adolf Max Vogt, Olten 1966, s. 27-36.
7. En forklaring på hvorfor et dansk udstillingspublikum kunne føle sig fremmedgjort over for udstillingen »Mellem guder og helte«. Med den danske guldalderkunst som forudsætning måtte det konstateres, at de europæiske samtidige kunstnere stræbte efter noget ganske andet med deres værker. Dette forklarer også, hvorfor netop Abildgaard kunne måle sig med de store europæiske malere, og hvorfor hans værker ikke umiddelbart kan regnes som en del af det danske guldaldermaleri.
8. De kunstneriske virkemidler er tidstypiske, jævnf. pleinairisme, impressionisme, kubisme etc. Naturalismens modsætning er det genstandsløse maleri, idet naturalisme er et fremmedord for det objektivt anskuelige.
9. Om De »skjønne Kunsters« Enhed. *Nordisk Universitets-Tidsskrift*, 9de Aargang, 1ste Hefte, 1863.
10. Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985. Især hovedafsnit 3: Privat und Öffentlich, s. 235-320.
11. Mål 68 x 59 cm. Privateje.
12. Margit Mogensen har i tilknytning til seminaret oplyst mig, at handskerne muligvis skal beskytte hænderne, fordi spindersken spinder hør: Det var finere at spinde hør end uld.
13. *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Udg. J. L. Ussing, Bd. 1 København 1871, s. 67-68.
14. Kasper Monrad: *Hverdagsbilleder. Dansk guldalder – Kunstnerne og deres vilkår*, København 1989, s. 119 fig. 100.
15. Ibid. s. 119-20.
16. Ibid. s. 116.
17. Høyen *op. cit.*, s. 66-67.
18. Monrad *op. cit.* (note 14), s. 90.
19. Franz J. Böhm: Begriff und Wesen des Genre, i: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1928, bd. 22, s. 166-191.
20. En indfaldsvinkel som også synes at kunne være relevant i forhold til andre familiebilleder. Antydningssvis en forklaring på forholdet mellem den forkastede skitse og maleriet af den nathansonske familie.
21. Inden for denne gruppe findes også den opfattede, at genremaleriet er »et kunstnerisk barn af protestantismen« (Lothar Brieger: *Das Genrebild. Eine Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, 1922). En påstand det muligvis er værd at gå nærmere ind på i Grundtvigs fædreland.
22. Den vandrette midtlinie forløber gennem de fire voksnes hoveder. Dette fænomen, isokefali, kendes fra antikke græske relieffer og tidlige italienske renæssancesmalerier.
23. Torben Melander har ved seminaret oplyst mig, at det er en kopi (gips?) i 1/2 størrelse af Venus Genetrix-marmorkopien i Napoli.
24. Maleriet på væggen bag faderen kan ikke umiddelbart identificeres.
25. Angelica Lorenz: *Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985.
Renate Leibenwein-Krämer: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a M: 1977 (Diss.).
26. Bærentzen var i Berlin, Dresden og München i 1830 og elev af Cognier i Paris i 1831-32.
27. Raymond Trousson: *Le Thème de Prométhée dans la Littérature européenne*, Genf 1972.
Trousson fremhæver at netop i 1. halvdel af det 19. årh. tilføjedes Prometheus skikkelsen nye karaktertræk:
 1. Prometheus – Kristus
 2. Prometheus – Fremskridtets forkæmper, som vinder friheden på alle menneskelige aktiviteters felter
 3. Prometheus – Tankens og videnskabernes triumf, intelligensens og åndens sejr over enhver (åndelig) formørkelse – og særlig betydningsfuldt i sammenhæng med en ny kunstneridentitet –
 4. Prometheus – Rebellen specielt mod metafysikken og generelt mod de politiske, sociale og religiøse bånd og begrænsninger.