

Magne Malmanger

Altertavlen som aldri ble malt

Danskene lærte aldri å sette synderlig pris på Adolph Tidemand. Dette kan forundre oss, når vi vet at han på morssiden var av dansk slekt og at han fikk sin første kunstneriske utdannelse i København. Senere i livet antydet han engang at den kjølige danske kritikk dels skyldtes misunnelse over hans suksess på verdensutstillingene i 1855 og 1862, dels at man hadde vanskelig for å tilgi ham og andre norske malere deres »tydske Udlændighed«. Viktigere var det kanhende at han aldri lot seg varig influere av det danske maleri, skjønt det nettopp i hans ungdom hadde nådd slike fremragende resultater. Det var da heller ikke i København, men i Düsseldorf Tidemand skulle finne seg til rette. Der var normene ikke så strikte som f.eks. i København, München eller Roma, og valgfriheten syntes større. Som kjent kom hans eget vesentlige bidrag til å ligge innen det felt man i Norge kaller folkelivskildring, og som ute i verden iblant omtales som den alvorlige bonde-genre. Men kunstnerens målsetninger var langt fra avklaret da han i 1837 flyttet til Düsseldorf. Det sies gjerne at hans hensikt dengang var å utdanne seg til »fædrelands-k-historisk« maler. I slutten av 1830-årene synes også hans interesser hovedsaklig å ha gått i denne retning. Men betrakter vi hans tidlige virke over et lengre tidsrom, ser vi at han også hadde forsøkt seg i andre retninger. Allerede under Københavntiden arbeidet Tidemand, om enn sporadisk, med folkelivsemner, og han forlot dem heller ikke helt i de umiddelbart etterfølgende år. Under Italia-turen 1841-42 kom han igjen til å omfatte dem med adskillig interesse. Når de ved den tid ikke ble mer dominerende, skyldes det, som vi skal se, helt spesielle omstendigheter.

Sine lengste opphold under reisen hadde han, som planlagt, i München og Roma, altså på steder hvor idealismen og en klassisisme av strengere observans ennå ikke hadde mistet sin makt over sinnene. Dette fikk utvilsomt sin betydning for den fremdeles unge og ubefestede kunstner. Men vel så viktig var det, at han før avreisen fra Düsseldorf hadde fått henvendelse om å male en altertavle for Oslo domkirke, dengang kalt *Vor Frelsers Kirke*.¹ Anmodningen synes senere å ha blitt bekreftet av Ths. Fearnley, som besøkte Tidemand i München. Hensynet til dette oppdraget kom langt på vei til å bestemme hans studier i Italia, og spesielt under oppholdet i Roma vinteren og våren 1842.

Altertavlesaken, som etter hvert utviklet seg til den såkalte »alter-

1. Kunstneren forteller om dette i sine håndskrevne erindringer fra barndom og ungdom (Universitetsbiblioteket i Oslo, Ms.4° 759 i-k, her k, s. 83): »Jeg maa bemerke, at jeg i Düsseldorf fik Brev fra K. F. i Chrana (Winge) om at male en Altertavle for vor Frelsers Kirke i Christiania, hvorpaa jeg svarede, at jeg nok vilde paataage mig dette Arbeide, og anvende mit Ophold i Rom, hvorhen jeg agtede mig, til at gjøre de fornødne Studier – osv. –.« Megler Paul Winge var foreningens formann. Utvilsomt ble et slikt brev mottatt, men det nøyaktige innhold er ikke kjent.

tavlestrid», har flere ganger vært beskrevet,² og det skulle være overflødig å gå nærmere inn på den her. Jeg vil bare minne om at oppdraget ikke kom fra den kirkelige myndighet, men fra Christiania Kunstforening, som hadde innsamlet et fond til dette formål. Der synes ikke å ha foreligget noen formell beslutning fra foreningens side før 30. november 1842. Man godtok da det utkast Tidemand i mellomtiden hadde forberedt, men satte samtidig den betingelse at arbeidet skulle utføres i Roma (siden modifisert til, »paa et af de Steder i Tydskland eller Italien, hvor Kunsten alvorlig dyrkes og har et Hjem«). Tidemand, som nettopp var vendt tilbake fra et mangeårig utenlandsopphold, og som håpet det store oppdrag ville gjøre det mulig for ham å etablere seg hjemme, avviste betingelsen. Etter adskillige viderverdigheter falt oppdraget bort for hans vedkommende.³

Karakteristisk nok holdt kunstneren seg utenfor den avisfeide som nå fulgte. Hans interesser ble ivaretatt, og vel så det, av hans bror Emil Tidemand, periodens mest aktive kunstkritiker, som aldri lot noen anledning gå fra seg til å tale kunstens – eller sin brors – sak. Hovedmotstanderen var det dominerende medlem i Kunstforeningens styre, J. S. Welhaven, hvis polemiske talent bidrog sterkt til å redde foreningens ære. Hans argumentasjon synes å ha påvirket senere fremstillinger av saken, hvor styrets handlemåte kanskje har fått en vel lemfeldig behandling.

Men alt dette lå ennå i fremtidens skjød da Tidemand, i følge med sin bror Emil, besøkte den evige stad. Vi er ganske godt orientert om Roma-oppholdet og om reisen forøvrig, gjennom brorens dagbøker, samt gjennom hans senere *Notitser om Adolph Tidemands Kunstnerliv*.⁴ Stort sett er dette rimelig gode kilder. Emil var av yrke departementsfunksjonær, en nøyeregnende og redelig mann, og hans naturlige partiskhet gir ikke nødvendigvis grunn til mistillit. Som man kunne vente, kom han i sine *Notitser* til å insistere på at Adolph var blitt lovet oppdraget for Vår Frelsers kirke. Med dagbøkene forholder det seg annerledes. Der er oppdraget kun implisert som en selvfølge.

Det er også en annen forskjell mellom de to tekster. Mens hans notiser handler om Adolph, handler dagbøkene for det meste om Emil selv. Ganske i dannelsesreisenes tradisjon betedde han seg, og skrev som tidens kultiverte Italiareisende skulle. Vi forstår at han især har lagt vekt på å utvide sine kunsthistoriske kunnskaper. Forøvrig kunne brødrene av rent praktiske grunner ikke være sammen til enhver tid. I München lå maleren lenge syk, – mens hans bror, sin bekymring til tross, ikke unnlot å oppsøke de viktigste kunstverker og monumenter. Siden, og særlig i Roma, var Adolph for en stor del opptatt med sitt eget arbeid, mens Emil flittig benyttet tiden til studier og ekskursjoner. Direkte omtale av malerens reaksjoner fore-

2. Lorentz Dietrichson: *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker*, 2b., Christiania 1878-79, her I, s. 93-115; Sigurd Willoch: *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, Oslo 1936, s. 47-52.

3. Høsten 1849 inviterte Kunstforeningens styre fire tyske malere, Ernst Deger, Carl Müller, Alfred Rethel og Edward Steinle til å levere utkast. De tre sistnevnte sendte inn skisser til altertavlen. Året etter ble det med fire stemmer mot én (Emil Tidemand stemte for Rethel) besluttet å gi oppdraget til Steinle. Jfr. Willoch: *op.cit.*, (note 2), s. 52; Ole Petter Bjerket: »To nazarenske altertavler i Norge«, *Kunst og kultur*, 62 (1979), s. 161-66.

4. Notisene omfatter åtte håndskrevne hefter (Universitetsbiblioteket i Oslo, Ms.4° 759 a-h), påbegynt 1865. Fremstillingen går frem til og med 1862. Alle sitater her er fra første hefte. Dagbøkene nevnes av Dietrichson (I, s. 69n), som imidlertid først fikk se dem etter han hadde fullført manuskriptet til sin biografi. De har siden ikke latt seg oppspore, inntil jeg nylig, i samarbeid med Nils Messel, kunne identifisere dem i norsk privateie.

kommer bare unntagelsesvis i dagbøkene. Siden forholdet mellom brødrene var nært og fortrolig, er det likevel ikke for dristig å anta at deres oppfatninger og vurderinger stort sett stemte overens.

Da turen begynte, hadde Tidemand omrent fire års studium i Düsseldorf bak seg. Sammenstøtet med en strengere, mer abstrakt og til dels filosofisk anløpen tradisjon kom allerede i München. Han har siden fortalt om dengang han tok mot til seg og oppsøkte Kaulbach, for å vise ham sitt utkast til en historisk komposisjon *Håkon Jarls død*.⁵ »Da haben wir wieder so eine Düsseldorfer Mordgeschichte«, utbrøt mesteren, og rådet deretter den unge nordmann til å oppgi dette emne og isteden gå inn for et mer betydningsfullt tema. Interessant nok forsøkte Tidemand straks å følge Kaulbachs råd. Han forteller at hans bror »tog Sagen meget heftig«. Men i sin dagbok beskriver Emil tildragelsen nøkternt og uten kommentarer. Ved denne tid kan da heller ikke hans kunstsyn ha stått så fjernt fra Kaulbachs. Således fremgår det at han foretrak Cornelius for Rubens; hans beundring for den førstnevntes store freske i Ludwigskirche kan kun sammenlignes med den han siden skulle vise for Overbecks arbeider i Roma. I forbindelse med brødrenes første besøk i den berømte nazareners atelier i Palazzo Cenci kommer han forøvrig med en av sine ytterst sjeldne, direkte referanser til malerens reaksjoner: »Adolf var ganske indtaget i hvad han saae, og vi vil oftere besøge Overbecks Atelier.«⁶

Dette kunne tyde på at den Tidemand vi møter i Roma ikke i ett og alt overensstemmer med kunstneren slik vi vanligvis forestiller oss ham. For en stakket stund berørtes han av det både senklassisistiske og senromantiske miljø, hvis sentrale skikkelse var Thorvaldsen, men som også omfattet de gjenlevende nazarenere. Skjønt han gjennom Wilhelm Schadow hadde vært i berøring med denne retning, hadde den ikke satt synnerlige spor i hans egen kunst. Til nå hadde han vesentlig vært påvirket av C. F. Lessing og av Theodor Hildebrandt, som var hans egentlige lærer. I Roma stilte arbeidet med altertavlen ham overfor andre problemer enn før, og drev ham dermed også til å oppsøke andre forbilder.

Kunstnerens biograf, Lorentz Dietrichson, forteller at Tidemand kun nølende tok på seg oppdraget.⁷ Hans interesser hadde aldri før gått i retning av den religiøse kunst, og han synes ikke å ha følt seg umiddelbart tiltrukket av oppgaven. I München holdt han seg for det meste til sine historiske komposisjoner, og under første del av Italiaoppholdet hadde han en tendens til å skyve oppgaven foran seg. I slutten av november og begynnelsen av desember bodde han i Subiaco og koncentrerte seg om studier etter lokale modeller. Han begynte også på flere såkalte genre-portretter, i første rekke *La Cer-*

5. I sine erindringer (jfr. note 1, her spesielt k, s. 86f.) forteller Tidemand om sitt møte med Kaulbach; jfr. Dietrichson: *op.cit.* I (note 2), s. 73f.

6. Dagboksnotat 17. jan. 1842; atelierbesøket skjedde dagen før.

7. Dietrichson: *op.cit.* I, (note 2), s. 95; jfr. også s. 77.

barola og *Neapolitansk fisker*. Den 30. november skriver Emil i sin dagbok: »Hersilia viste sig imorges for os i Cerbareser-Costume, hvilket klæder hende særdeles godt, og i dette Øieblik er Ad: ifærd med at tegne hende op paa et stort Lærred, som Signoraen har overladt ham af hendes Mands Forraad.«⁸ Bildet av den neapolitanske fisker blev påbegynt i Roma litt senere. Under 18. desember får vi vite at

Ad: var ude for at underskrive Contrakten med vore nye Værts-folk og kjøbe Lærred til et Maleri han tænker at begynde paa imorgen. Det bliver af samme Størrelse som det nu anlagte og vil komme til at forestille en neapolitansk Fisker i Costume. Han har engageret til dette Øiemed en smuk Karl, som vi allerede i Førstningens af vort Ophold her lærte at kjende, og som er Model af Profession.⁹

Først etter at disse italienske folkelivsbildene var fullførte, vendte Tidemand for alvor sin interesse mot altertavlen. Den 2. mars heter det i dagboken: »Ad: har sendt sine 2 Billeder for Norge, og kan anvende sin Tid udelukkende paa sit større og viktigere Arbeide.« I første omgang må han særlig ha vært opptatt med å utarbeide selve komposisjonen. Etter hvert fulgte så det nærmere studium av de enkelte figurer. For det meste skjedde det gjennom blyanttegninger, men enkelte av hodene ble forberedt i malte portrettstudier. Vi får et innblikk i arbeidet gjennom Emil Tidemands dagboksnotat for 6. april 1842:

Adolf maler en ung Kone paa henved 17 aar i Profil, som Studie til den knælende Quinde til venstre i hans Composition til Altertavlen. Det er et smukt ungdommeligt Hoved, kun er sammes Besidderske noget for dorsk for en Neapolitanerinde.

Samtidig drev kunstneren akttegning. Den 8. april var ingen vanlig dag for Emil:

Ad: har idag nogen Model, en ung Tøs paa henad 14 Aar, ved Navn Nina, men allerede fuldkommen udviklet. Hun ligger paa Knæ og ryger Tobak som det her er Skik. Hun generer sig ei det ringeste, men løber omkring i puris naturalibus.

Under en flere dagers utflukt til Albanerdistriket malte Tidemand så den 20. mai, »nogle Landskabsstudier til sin Altertavle, hvortil Veiret i denne Tid just ikke har været gunstigt, da den idelig herskende Scirocco indhyller Bjergene i Horizonten, hvilke han netop agter at benytte.«

Hva var så bildets motiv? Om dette forteller Emil i sine *Notiser*:

Han var ei længe Raadvild med Valget af sit Motiv; til en Kirke,

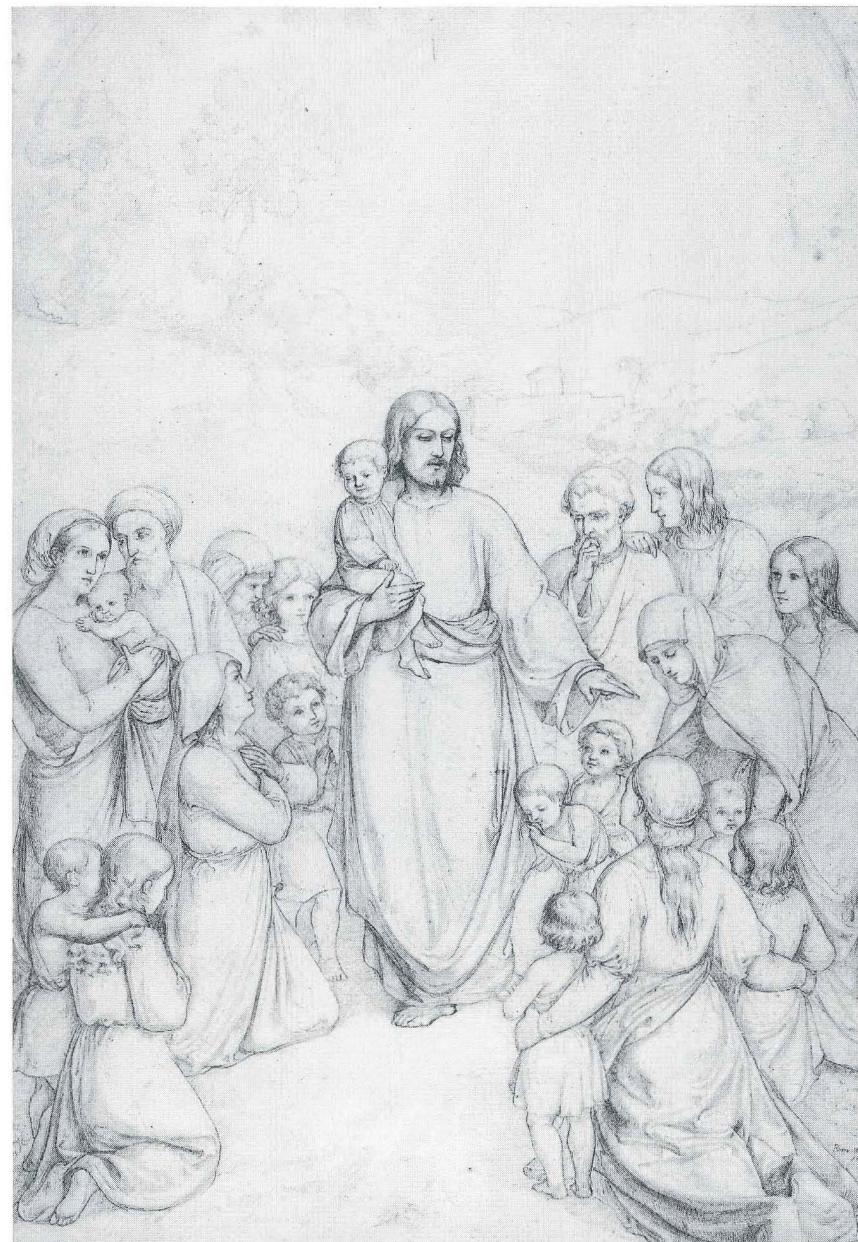


Fig. 1. Adolph Tidemand:
Kristus velsigner de små barn.
Utkast til altertavle for Vår
Frelsers kirke (Oslo Dom-
kirke). Bet.: Rom Marts
1842. Blyant på hvitt papir;
618×423 mm. Inv.nr.
B.4292.

8. »Signoraen« – brødrenes vertinne i Subiaco – var Maria Aloisia Ferrari, gift med den tyske portrett- og genremaler E. H. W. Hampe. Hersilia var hennes søster.

9. Den neapolitanske fisker er fremstilt med Vesuv og Golfen i bakgrunnen. Norsk privateie. *La Cerbarola* kjenner jeg ikke. Ifølge Dietrichson: *op.cit.* II (note 2), s. 181, er hun fremstilt stående ved en akvadukt på den romerske Campagna. Emil Tidemand omtaler i sine notiser begge malerier som knestykker.

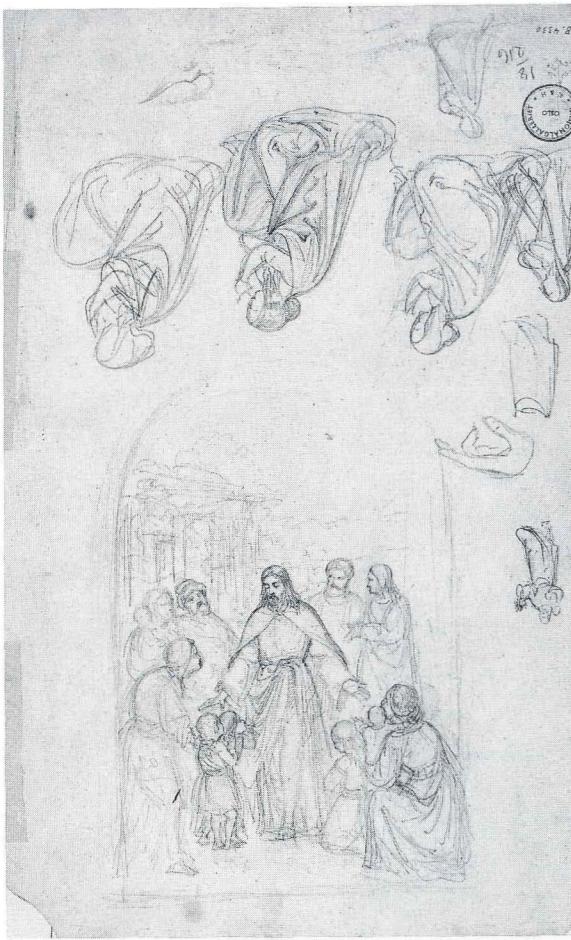


Fig. 2. Adolph Tidemand:
Forarbeide til altertavlen for
Vår Frelsers kirke. Blyant
på hvitt papir; 352×225
mm. Inv.nr. B.4330v.

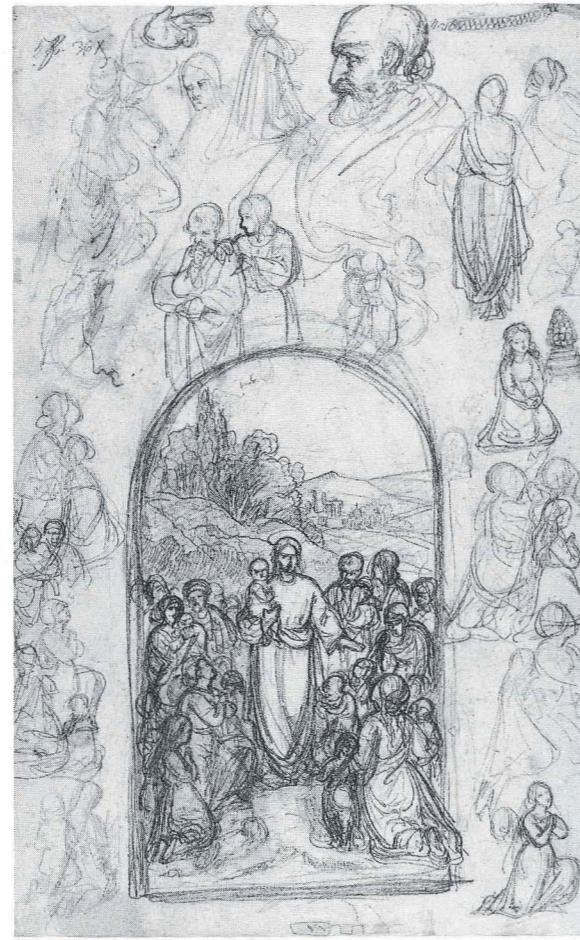


Fig. 3. Adolph Tidemand:
Forarbeide til altertavlen for
Vår Frelsers kirke. Blyant
på hvitt papir; 358×224
mm. Inv.nr. B. 4329.

10. Inv.nr. B.4292. Jfr. Dietrichson: *op.cit.* I (note 2), s. 88.
11. Inv.nr. B. 4329.
12. Inv.nr. B. 4330 r og v.

Utkastet han har i tankene, er antakelig en stor tegning, nå i Nasjonalgalleriets kobberstikk- og håndtegningssamling (fig. 1).¹⁰ Den er ganske vakkert disponert og utført i en utpreget lineær stil. Den detaljerte utarbeidelse tyder på at den er tenkt forelagt oppdragsgiverne. Dessverre har den omsorgsfulle utførelse også ledet til en viss vekhet og upresishet både i ansiktsuttrykk og stillingsmotiver. En mindre skisse (fig. 3),¹¹ antakelig fra omrent samme tid, er mer summarisk, men i sine hovedtrekk også mer energisk artikulert, og virker vel derfor mer tiltalende på den moderne betrakter. To andre utkast synes å vise et litt tidligere stadium i prosjekteringen.¹² Samtlige komposisjonsstudier, bortsett fra den førstnevnte, er omgitt av løsere skisser til grupper, enkeltfigurer og hoder. Tidemand begynte å tegne etter modell straks han var ankommet til Roma, men de draperte modellstudier som kan forbindes med altertavlen, synes for det meste å skrive seg fra januar og februar 1842.¹³ Aktstudiene er datert fra 5. til 8. april. De viser alle samme modell, nemlig den Nina som vi har sett var kunstnerens privatmodell (fig. 4). Hennes

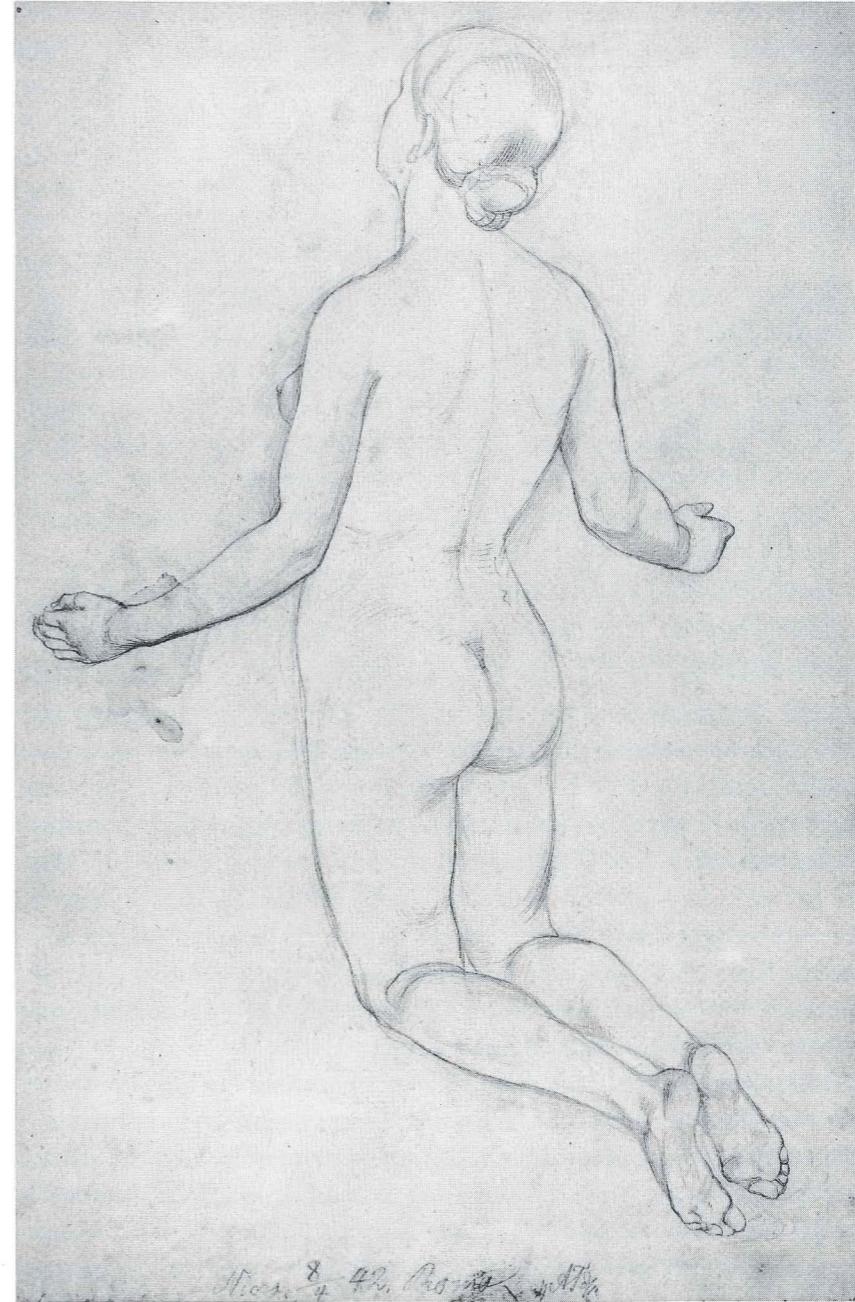


Fig. 4. Adolph Tidemand:
Knelende kvinne. Studie til
altertavlen for Vår Frelsers
kirke. Bet.: Nina 8/4 42.
Roma »ATd«. Blyant på
hvitt papir; 438×292 mm.
Inv.nr. B. 4295.

navn er påskrevet flere av studiene, og på den ene angis forøvrig hennes alder til »mellem 14 og 15 Aar«. Draperistudiene må altså for en stor del ha kommet til mens Tidemand ennå var beskjeftiget med komposisjonsutkastene, mens aktstudiene er utført senere, i den hensikt å studere etter naturen de figurer og stillingsmotiver den valgte løsning krevet.

Arbeidet med altertavlen skulle åpenbart være vel forberedt før kunstneren vendte hjem til Norge. Bortsett fra at de nå kjente akt-

13. Den første tid i Roma tegnet Tidemand etter modell hos den svenske kunstner Egron Lundgren. Dessuten forteller Emil i sine notiser at han utførte »Modellakter, dels nøgne, dels i Costumer i et saakaldt 'Accademia' holdt af en Mand, ved Navn Nicolo«. Første gang 'Professor Nicolo' nevnes, er i et dagboksnott fra 18. des. 1841.

studier alle er senere enn de daterte draperistudiene, tyder det bevarte materiale på at Emil hadde rett da han i sine notiser beskrev sin brors fremgangsmåte:

For dette Udkast anvendte Ad: tillige sin Tid til at gjøre *Detaljstuder* i Rom til dette Værk: tegnede flere af Hovedfigurenes Stilling, først efter nogen Model og senere med Gevandter, hvis Motiver i Foldekastet han paa det alvorligste sågte at bringe paa det Rene, vel vidende, at han i Christiania, hvor han havde tænkt at skride til den egentlige Udførelse af selve Altertavlen, dertil ikke kunde erholde de fornødne HjelpeMidler; Alt skulde være fra Rom af saa forberedt og gjennemarbeidet, at han i Christ: kunde skride til Udførelsen med de HjelpeMidler, han der kunde opdrive. Ligeledes malede han flere *Studiehoveder* til de fleste Hovedfigurer, saa som *Christus* – (:af denne et udmærket skjønt Studiehoved efter en dertil særdeles skikket Model, der i Rom gik under Navnet »Jesus Christus« – !) *Petrus*, og *Johannes* – flere *Børne-* og *Kvindefysionomier*, alle i *naturlig* Størrelse, hvilke samtlige, ligesom Udkastet, fremdeles er i Ad^s: Besiddelse.

Blandt de mange malerier, som i 1882 kom til Nasjonalgalleriet i Oslo som testamentarisk gave fra Adolph Tidemand, er også fire studier, som må tilhøre denne gruppen.¹⁴ Tilsammen gir de idag kjente forarbeidene oss en ganske klar oppfatning av hvordan altertavlen var tenkt. Emil hadde antakelig rett i at ideen tidlig sto klart for kunstneren i sine hovedtrekk. Grupperingen av de viktigste figurer foreligger allerede i det som må være det tidligste bevarte utkast (fig. 2).¹⁵ Kristus står midt i bildet, omgitt av figurer på alle kanter. I forgrunnen merker vi oss knelende barn og en knelende kvinne. Litt til høyre bak Kristus finner vi allerede apostlene Peter og Johannes i undrende samtale. Scenen er sett mot et landskap med en ruvende tregruppe til venstre. I senere varianter blir sammenstillingen gradvis mer dynamisk. Jesus løfter et barn opp på sin høyre arm, og et vakkert slyngende linjeløp binder den figurrike gruppen sammen i harmonisk enhet.

Emil Tidemand fremhevet i sine notiser utkastets originalitet, »saavidt min Kundskab til deslige Emners Behandling af andre Kunstnere, ældre som nyere strækker sig ... Christus, der i *opreist* Stilling indtager Compositionens Middelpunkt, har taget et *lidet* Barn op paa sin Arm fra den ved hans Fødder ydmygt nedknælende Moder, ligesom for at velsigne det ...«

Vi har ovenfor sett Emil Tidemand antyde at denne menneskelige – for ikke å si humane – Kristusskikkelse gir et dekkende uttrykk for kunstnerens egen personlighet og milde religiøsitet. På bakgrunn av et alminnelig kjennskap til Adolph Tidemand er det ikke vanskelig å

14. Det dreier seg om et guttehode, bet. Rom Marts 42 (inv.nr. 302⁸⁸; studie for det stående barn umiddelbart t.h. for Kristus), et kvinnehode bet. Mariuccia di ... 18 ... (inv.nr. 302⁵⁹), hodet av en mann med rikt svart hår og skjegg, bet. Pfifferari Roma den 1/2 42 (inv.nr. 302⁵⁹; muligens med tanke på Kristusskikkelsen), samt hodet av en hvitskjegget, eldre mann, bet. Pietro Fofe(?) Rom 1/4 42 (inv.nr. 302⁵⁹; formodentlig for apostelen Peter).

15. Nasjonalgalleriet. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen. Inv.nr. B.433ov.

slutte seg til denne tanke. Temaet slår en forøvrig som meget vel egnet nettopp for en protestantisk menighet. Det kristne budskap formidles ikke gjennom tradisjonsbestemte, dogmatisk ladede allegorier, men rett og slett ved å gjenfortelle en kjent og skattet historie fra Evangeliet.¹⁶ Det dreier seg altså om et både meningsfylt og passende motivvalg. Men kunstneren var ikke kommet frem til det utelukkende ved egen hjelp. Ingen mindre enn Thorvaldsen hadde vist ham veien.

Mesterens berømte statue for Vor Frue Kirke, modellert allerede i 1821, er blitt stående som det 19. århundres Kristusfremstilling fremfor noen. Og her møter vi allerede den mildt alvorlige Frelser, som åpner sine armer for alle Guds barn. Både medium og dimensjoner gjør selvfølgelig dette arbeid ganske annerledes monumental og abstrakt – mer rykket ut over tiden, om man vil.

Tidemands Jesus er derimot historisk lokalisert og fremstilt i en bestemt, konkret situasjon. Kort tid innen maleren gav seg i kast med denne oppgave, hadde imidlertid også Thorvaldsen tatt dette mer spesielle motiv opp til behandling. Under sitt opphold på Nysø i 1839 modellerte han et relief over temaet »Lader de smaa Børn komme til mig». Vi vet ikke sikkert om Tidemand allerede kjente denne komposisjon, men man var iallfall fullt oppmerksom på den hjemme i Christiania et år eller to senere. Arkitekten for det kongelige slott, H. D. F. Linstow, som forøvrig var medlem av Kunstforeningens styre, fremhevet i en avisartikkel Thorvaldsens komposisjon på bekostning av Tidemands utkast.¹⁷

Likevel kan vi ikke uten videre si at Tidemand adapterte noen av Thorvaldsens løsninger. Den stil som preger såvel aktstudiene som hans endelige utkast tyder dels på en nazarensk påvirkning og dels på at innflytelsen fra Thorvaldsen i noen grad var formidlet gjennom nazarenerenes maleri. I det første bevarte altertavle-utkast aner vi reminiserer fra en av Overbecks meget tidlige komposisjoner, nemlig *Lazarus' oppvekkelse*, malt første gang i 1808.¹⁸ I sine senere utkast forandret Tidemand hovedfigurens antrekk, idet den opprinnelige kappe ble skiftet ut med et folderikt himation ikke ulikt det vi kjenner fra Thorvaldsens store Kristus-statue. Men der finnes også andre kilder for dette trekk, viktigst er Cornelius' *De kloke og dårlige jomfruer* (som forøvrig på den tid tilhørte Thorvaldsen) samt Schadows fremstilling av samme emne, påbegynt 1838.¹⁹

Det er ikke uten interesse i vår forbindelse at Kristus-statuen i samtiden vanligvis ble oppfattet som en fremstilling av hva Thiele kalte Kristi innbydelse – »Kommer Alle til mig«.²⁰ Emil Tidemands tolkning av budskapet i hans brors utkast, slik det formuleres i hans notiser, går i samme retning: »... ligesom jeg her, lige for Eders Øine, har taget dette lille Barn op paa min Arm, saaledes skal jeg ogsaa engang, dersom I omvender Eder og bliver ligesom det, tage

16. Matt. 19: 13-15; Mark. 10: 13-16; Luk. 18: 15-17. Motivet er sjeldent i tidligere kunst, men har vært benyttet av Lucas Cranach d.æ.

17. Se note 27, s. 259.

18. For Overbecks komposisjons-tegning, se *Romantisk tegnekonst fra Tyskland. Tegninger fra St. Annen-Museum Lübeck*. Ved Bjarne Jørnæs (utst.kat.). Thorvaldsens Museum, Kbh. 1974, kat.nr. 33, avb. s. 27.

19. De kunsthistoriske forutsetninger for Thorvaldsens *Kristus*, samt statuens betydning for senere (spesielt det nazarenske) maleri, er behandlet i Siegfried Gohr: »Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen«, *Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*. Hrsg. Gerhart Bott (Museen der Stadt Köln), Köln 1977, s. 343-365. Schadows maleri er avbildet s. 361.

20. Just Mathias Thiele, *Thorvaldsen i Rom*, II, Kbh. 1854, s. 130.

Eder i min Favn i min himmelske Faders Rige». Siden denne passasjen er skrevet senere, kan den vel i noen grad være preget av ønsket om å imøtegå innvendinger mot Adolphs arbeid. Men på den annen side er det hevet over tvil at Thorvaldsens Kristus-oppfatning hadde gjort et dypt inntrykk på Tidemand. Etter at han i mange år ikke hadde besjeftiget seg med kirkelig maleri, kom han mot slutten av sitt liv til å utføre ikke mindre enn tre altertavler. Da han i 1874 hadde fått i oppdrag å male altertavlen for Tyrstrand kirke,²¹ grep han tilbake til Thorvaldsens i dobbelt forstand klassiske løsning. Han fremstilte sin Kristus stående i ensom storhet over jordkloden og stilt mot en nyøtral gullgrunn. Intet forsøk er gjort på å skjule hvorfra stillingsmotivet er hentet, og skikkelsens majestetiske isolasjon bringer desto lettere det skulpturale forbilde i tankene.²²

I sine senere folkelivsskildringer kom Tidemand gjentagende ganger til å ta opp emner som i generell forstand kan betegnes som kristne. Men i disse fremstillingene søkte han å vise kristendommen slik den manifesterte seg i de samtidige miljøer, og de må derfor vesentlig oppfattes som psykologiske og sosiale skildringer. De i trangere forstand religiøse emner er altså meget sjeldne i hans verk, og selv betraktet han dem da også som unntagelser. Da han i 1867 for første gang på mange år var blitt anmodet om å utføre en altertavle, reagerte han med blandede følelser: »Du kan nok tænke at det Brev satte mig i en Alteration ... I Begyndelsen forekom den Ting mig umulig, uagtet Opfordringen glædede mig, men tillige ængstede mig ... Underligt er det at det just iaar er 25 Aar siden den famøse Altertavlestrid, hvor man tog Bestillingen fra mig, vistnok til mit Bedste, eftersom Alt har føjet og gestaltet sig siden – og vist ogsaa til Kirkens.²³

Uten det formodede oppdrag for Vår Frelsers kirke ville Tidemands studiereise, og spesielt hans opphold i Roma, ha artet seg annerledes. Alt tyder på at hans egne umiddelbare interesser ved den tid gikk i andre retninger. Vi har sett at til vel over årsskiftet var det de folkelige genrebilder som besjeftiget ham; foruten de to nevnte, relativt større arbeider fikk han også ferdig noen mindre bilder av denne art. Videre synes han å ha hatt en noe mer ambisiøs komposisjon i tankene. I Nasjonalgalleriets kobberstikk- og håndtegningssamling finnes en tegning som viser en fransiskanermunk prekende på en romersk plass, antakelig ment som Piazza della Rotonda med Pantheon i bakgrunnen til venstre (fig. 5).²⁴ Skjønt enkelte partier kun er løst skissert, kan det ikke her dreie seg om et flyktig notat etter naturen, men snarere om en komposisjonsstudie. Den er interessant for så vidt som den danner et forbindelsesledd mellom kunstnerens mest kjente historiebilde, *Gustav Vasa taler til Dalalmuen i Mora*

21. De to andre altertavler var *Kristi dåp* for Trefoldighetskirken i Christiania (1868) og *Kristi oppstandelse* for Bragernes kirke i Drammen (1871).

22. Jfr. Dietrichsons kommentar: *op.cit.* II (note 2), s. 120. Altertavlen ble fullført i 1875, året før kunstnerens død.

23. Sitert etter Dietrichson: *op.cit.* II, s. 107f.

24. Inv.nr. B. 4442.



kirke (1841) og hans store gjennombruddsbilde som folkelivsskildrer, *Haugianerne* (1848). Især merker vi oss at Tidemand i alle tre fremstillinger søker å synliggjøre hvordan den talendes alvorlige ord påvirker de forskjellige tilhørere på ulik vis, alt etter den enkeltes personlighet og gemytt.

Stilistisk skiller denne tegningen seg noe fra forarbeidene til altertavlen. Vi ser at rytmen er krappere og linjeføringen en tanke mer angulær. For så vidt faller den lettere på plass blant hovedmengden av Tidemands arbeider. Forstudiene for hans, aldri realiserte, religiøse bilde derimot, representerer snarere en episode i hans virke – ikke bare motivmessig, men også i stilistisk forstand. De savner egentlige forløpere blant tidligere arbeider og bidrog heller ikke til å forberede hans fremtidige maleri. Som gruppe står de isolert i hans karriere. Deres mykt klingende linjeløp har lite til felles med tidligere eller samtidige genre-utkast, og overhodet intet med den tegnestil han snart skulle utvikle i forbindelse med sine norske folke-

Fig. 5. Adolph Tidemand: *Prekende fransiskanermunk i Roma*. Blyant på hvitt papir; 291×440 mm. Inv.nr. B.4442.



Fig. 6. Adolph Tidemand:
Skisseblad. Utsnitt. Blyant
på hvitt papir; 223×357 mm
(hele arket). Inv.nr. B.4239.

livskomposisjoner – en stil preget av klare kontraster, og basert på massevirkninger samt clair-obscur.

Ulikhetene skyldtes ikke bare at kunstneren sto overfor en uvanlig oppgave, men også at han dengang befant seg i hva som for ham var uvanlige omgivelser. Hans senere, stundom dramatiske og som oftest tett organiserte, folkelivsbilder sprang ut av en annen kunstnerisk holdning enn det romerske miljøs klassiserende idealisme eller, for den saks skyld, danskenes akribi og forbeholdne nøkternhet. Det er kanskje ikke så helt tilfeldig at Emil gjentagende ganger fant grunn til å beklage seg over de danske kunstneres reserverhet og veloppdragne likegyldighet. For sin del foretrak han å omgås svenskene. Men kulturelt sett var det romerske miljø hvor brødrene ferdedes likevel dansk, eller tysk, mer enn svensk enn si norsk. På et ark hvor Adolph Tidemand har nedkastet noen genrekomposisjoner og et par karikaturer, forekommer også en for ham ukarakteristisk skisse, som må oppfattes som en kommentar til nettopp dette miljø (fig. 6).²⁵ Hva vi ser, kan knapt være annet enn den tronnende Thorvaldsen, idet han bekranses av en naken kvinnedekkelse og hylles av de omkringstående, velantrukne herrer.

²⁵ Inv.nr. B. 4239.

Både Adolph og Emil hadde deltatt i festlighetene for den feirede billedhugger da han under sin siste Italia-reise besøkte München sommeren 1841. Skjønt de ikke synes å ha vært med på noe lignende i Roma følgende vinter, opplevde de naturligvis Thorvaldsen. »Han ser ud som en gammel Løve«, heter det i Emils dagbok etter at de 27. februar hadde besøkt ham i hans atelier, hvor de forøvrig fant ham »iført Silkeslaabrok, Tøfler og Hue, ifærd med at modellere paa en Model til Apostelen Andreas ...« Man la merke til at mesteren fortsatte sitt arbeid, uforstyrret av de tallrike besökende. Inntrykket er at han da som ellers befant seg i en krets av beundrere. Hvorvidt den nakne kvinnen på tegningen er å forstå som Fama eller som en kunsternes muse, lar jeg stå hen. Men man kan spørre om hun ikke i alle tilfeller har valgt å manifestere seg i Christine Stamps skikkelse. Frisyren stemmer i allfall noenlunde bra med den vi finner på Thorvaldsens byste av baronessen fra 1842.²⁶

Der er ingen grunn til å tro at tegningen røper manglende beundring for den gamle løve. Tidemand var tross alt ikke kommet fullstendig uforberedt til den evige stad. Han kjente naturligvis til Thorvaldsens kunst fra sin tid i Danmark, og i Düsseldorf må Schadow og hans krets ha gitt ham en forsmak på det nazarenske maleri i Roma. Det lå vel i sakens natur at det var dette maleri som mest umiddelbart skulle påvirke hans egne forsøk på det religiøse området. Men dette begrenser seg egentlig til selve stilpreget; hans oppfatning av emnet ligger nærmere Thorvaldsens, for så vidt som det er en udogmatisk tro og en rett menneskelig idealitet han søker å uttrykke. Vi kan legge merke til at når Emil i sine dagbøker hengir seg til kritiske og estetiske betrakninger, legger han vekt på egenskaper som er felles for Thorvaldsen og nazarenerne, ikke på de trekk som skilte dem. Hva han fremhever, er egenskaper som alvor, renhet, »stor og ædel Simpelhed«, mens han tar avstand fra en kunst som etter hans oppfatning bare virker på sansene, og streber etter »at ville overraske med Effect og etter at være pikant«.

Sålenge spørsmålene kunne fattes i så alminnelige vendinger, har nok Adolph vært enig. Men arbeidet med altertavlen stilte ham også overfor mer spesifikke problemer. Under dekke av en stilistisk konformisme kommer mer personlige preferanser så smått til syne. Hva som skiller Tidemand fra mange av hans samtidige, er viljen til å feste blikket på de nære ting og så vidt mulig fatte menneskets skjebne i konkrete situasjoner. Heller ikke i Roma blir denne holdning helt borte. Den idealiserte Kristus-skikkelse til tross har den bibelske tildragelse rykket oss ganske nær. I den ovenfor nevnte avisartikkel²⁷ slo Linstow ned på dette trekk:

Dersom en almindelig Børneven eller Paterfamilias der skulde forestilles, vilde dette Barnets Valg ogsaa være fuldkommen psy-

²⁶ Thorvaldsens Museum. A
²⁷ 1.

²⁷ *Morgenbladet*, Christiania, 29.
des. 1843; jfr. Dietrichson: *op.cit.* I
(note 2), s. 106.

chologisk rigtigt. Men her skal den med guddommelig Fuldmagt udstyrede Verdens Frelser fremstilles i sit Forhold til den brødfrie Uskyldighed. Denne drages ved en uforklarlig Magt til det Guddommelige, og det, Verden foragter, bliver for den det Høieste. Hvad der er skjult for de Vise, er aabenbaret for de Enfoldige og Umyndige. Dette udtrykker Skizzen ikke, og Figurerne minde snarere om akademiske Studier. Hvor langt skjønnere og rigtigere har ikke Thorvaldsen opfattet dette Forhold i sit berømte Basrelief over samme Gjenstand.

Slottsarkitekten tilhørte en eldre generasjon, og var sterkere forpliktet overfor et idealistisk kunstsyn. Hans reaksjon har i så måte ikke så lite til felles med den Tidemand hadde møtt hos Kaulbach et par år tidligere. Etter tidens norske forhold var Linstow en mann med betydelig innsikt i kunstneriske spørsmål, og hans innvendinger er ikke uinteressante. Men hans utgangspunkt ledet ham til å betrakte de kanskje mest personlige trekk i Tidemands komposisjon kun som utslag av kunstnerisk umodenhet. Idag skjønner vi at Tide- mands hensikter for en del var andre enn dem Linstow forutsatte; vi ser også at de er i god overensstemmelse med hans kunstneriske utvikling forøvrig. Tidemand sto ved terskelen til en ny periode i norsk kunst, noe som blant annet viser seg deri, at han var den siste norske maler for hvem Italiareisen ennå utgjorde et nødvendig ledd i den kunstneriske utdannelse.