



Danskernes Historie Online

Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt Danskernes Historie Online - Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: <https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskeres Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>

Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>

Marianne Zenius

GENREMALERI OG VIRKELIGHED



GENREMALERI
OG
VIRKELIGHED

MARIANNE ZENIUS

GENREMALERI
OG
VIRKELIGHED

*En kildekritisk analyse over billeder af
Chr. Dalsgaard, J. Exner og F. Vermehren*



KØBENHAVN
1976

Genremaleri og virkelighed

© Marianne Zenius 1976

Bogen er sat med Intertype Baskerville
og trykt i 1200 eksemplarer i Krohns Bogtrykkeri
på specialtryk
fra De forenede Papirfabrikker.
Klicheerne er fremstillet af Tutein og Koch
og bogbinderarbejdet er udført af
Amager Bogbinderi.

Lokalhistorisk Afdelings skriftserie:

John Erichsen: Frederiksstaden. 1972

Jon Sundbo: Lokalsamfundet i defensiven? 1972

Peter Bredsdorff: Kortlægning og historiske studier. 1973

Margit Mogensen: Fæstebønderne i Odsherred. 1974

Marianne Antoniewitz: Vallø gods og dets ejere indtil 1461. 1976

Kjeld Villadsen: Pest, skatter og priser. 1976

Skrifter udgivet af Lokalhistorisk Afdeling nr. 6

ISBN 87-7423-056-5

*Tilgnet de danske skatteydere,
der har betalt min uddannelse*

Forord

Det er gavnligt, når brugbar studenterforskning kan nå en større kreds og blive bedømt uden for murene – og det er lykkeligt, når en enkelt institution, støttet af private og offentlige fonds, kan sætte de nødvendige kræfter ind på denne formidlingsopgave.

Derfor takker jeg først og fremmest lederen af Lokalhistorisk Afdeling ved Københavns Universitet, lektor Knud Prange. Desuden takker jeg Landsdommer Gieses Legat, der har betalt klicheerne, samt Statens humanistiske Forskningsråd og Den Hielmstjerne-Rosencroneske Stiftelse, som begge har ydet økonomisk støtte til trykningen af nærværende bog. Sidstnævnte fond har endvidere bekostet de fotografier, som var nødvendige til mine forarbejder.

Det foreliggende arbejde blev hovedsagelig udført mellem 1971 og 1973 som speciale ved Institut for europæisk Folkelivsforskning hos professor Bjarne Stoklund.

Bogen er tænkt som en hjælp til bedømmelsen af genrebilleders kildeværdi, naturligvis specielt vedrørende værker af de tre behandlede malere. Det er ikke forsøgt at give en komplet oversigt over alt, hvad F. Vermehren, Julius Exner og Chr. Dalsgaard har malet. Desværre har ikke alle billeder, der omtales i bogen, kunnet gengives, ligesom farveillustrationer har været for kostbare. Her stilles læseren dog næsten lige med forfatteren. Også jeg har måttet arbejde med sort-hvide gengivelser, når undtages de malerier, som findes i offentligt eje.

Moseby, den 15. august 1976

Marianne Zenius

Indholdsfortegnelse

Indledning	9
Hvad er et genremaleri?	12
Hvorfor malede de bønder og fiskere?	22
Brug af genremaleriet som illustrations- og kildemateriale	30
JOHAN FREDERIK NICOLAI VERMEHREN	36
Kildemateriale, der kan belyse Vermehrens genremalerier	42
<i>Breve</i>	42
<i>Erindringer</i>	44
<i>Skitser, udkast og studier</i>	48
<i>Litteratur</i>	50
Vermehrens genremalerier	53
Samlet vurdering af Vermehrens genrebilleder	90
JULIUS EXNER	93
Kildemateriale, der kan belyse Exners genremalerier	98
<i>Breve</i>	98
<i>Skitser, udkast og studier</i>	99
<i>Mundtlig tradition</i>	102
<i>Litteratur</i>	104
<i>Indledning til gennemgangen af Exners genremalerier</i>	105
Exners sjællandske billeder	107
<i>Rummene i forhold til bygningen</i>	109
<i>Stuernes indretning</i>	116
<i>Sammenblanding af interiører fra Sjælland, Amager og Fanø</i>	120
<i>Menneske og dragt</i>	124
Exners billeder fra Amager	127
<i>Exners forhold til den lokale befolkning på Amager</i>	129
<i>Stuernes indretning og deres placering indenfor bygningerne</i>	130
Exners Fanø-billeder	142
<i>Exners arbejde med motiv og modeller</i>	143

<i>Fanø's lokaliteter som motiv for Exner</i>	147
<i>De sammenstykkede billeder</i>	152
Kunsten og virkeligheden	156
CHRISTEN DALSGAARD	161
Kildemateriale til belysning af Dalsgaards kunst	162
<i>Breve</i>	162
<i>Litteratur</i>	163
<i>Skitsebøger, tegninger m. m.</i>	164
Fra virkelighed til genrebillede – en systematisering	168
<i>Den kunstneriske proces forenklet i et diagram</i>	168
<i>Baunevagt i Jylland</i>	171
<i>En scene fra bondens familieliv</i>	175
Gennemgang af Dalsgaards mest kendte genremalerier	180
<i>Mormonerne</i>	180
<i>Det døde barn</i>	182
<i>Artilleristen på besøg</i>	188
<i>Sakramentet i hjemmet</i>	190
<i>Pigen ved graven</i>	196
<i>Udpantningen</i>	198
<i>Besøget hos landsbykunstneren</i>	201
<i>En afsked</i>	203
<i>Kirkegangskonen</i>	206
<i>En gudelig forsamling</i>	212
Samlet vurdering af Dalsgaards arbejde som genremaler	218
Sammenfatning	225
<i>Genremalerierne som etnologisk kildemateriale</i>	229
Noter	231
Kunsthistorisk litteratur og andre hjælpemidler	243
Litteraturliste	245
Billedregister	248



Fig. 1. Julius Exner: Besøget hos bedstefaderen. 1853. 73,5×97.

Billedet blev oprindeligt udstillet under titlen: „En lille dreng, som i forening med en ældre søster er i besøg hos sin bedstefader for at lade sig se i sine nye klæder“. Den eneste måde kunstneren kunne fortælle beskueren, at de to er kommet på besøg – altså udefra – er ved at lade dem komme ind af en dør fra det frie, og derfor anbragte Exner en halvdør ind til en opvarmelig stue, ikke fordi de hollandske efterkommere lukkede den gode stuevarme ud på denne måde.

Indledning

Jeg sad en dag og kikkede i en tilfældig bog, hvor der som illustration var anvendt Exners billede „Besøget hos bedstefader“. Først så jeg kun ganske flygtigt på det, men synet af den åbne halvdør fra stuen ud til det frie fik mig til at standse op.

Kunne det virkelig være rigtigt? Min faglige viden med hensyn til fortidens byggeskik på landet stillede mig tvivlende til billedets pålidelighed, i hvert fald på dette punkt.

Første trin i en billedkritisk analyse var hermed foretaget, ved at jeg havde startet en undersøgelse af motivets indre sammenhæng og generelle sandsynlighed, og på dette punkt i kildekritikken var der kun brug for en faglig viden om de forhold, som udgjorde billedets motiv.

Men viser der sig en række åbenlyse urimeligheder i genrebillederne, opstår hurtigt et behov for at undersøge, hvilke muligheder kunstneren har haft for at opfatte og gengive de forhold, der skildres. Med andre ord: hans forhold til den objektive virkelighed. En sådan undersøgelse kan efterhånden vise, at malerens subjektive kvalifikationer, ikke mindst tidens kunstneriske krav, der stilles til ham udefra, har en meget stor indflydelse på det færdige genrebillede. Det sidste punkt har nogenlunde ensartet gyldighed for alle genremalerne fra en bestemt periode.

Malerens øvrige subjektive kvalifikationer er nok det sværeste at tage fat på, men det er altid en begyndelse at beskæftige sig med de biografiske data. Findes der et stort brevmateriale, som i tilfældet med Frederik Vermehren, mangedobles mulighederne for at forstå de overvejelser, der ligger bag det endelige billede. Samtidig giver det indblik i malerens forhold til den objektive virkelighed, der blev brugt, omformet og gengivet i hans kunst.

Vi er vænnet til at forstå en meddelelse, givet i ord, bedre end streger på et stykke papir. Men opfattet rigtigt, kan en tegning i skitsebogen, en række udkast til en komposition, studietegninger og skitser, på samme måde som ordene, fortælle om de overvejelser, kunstneren gjorde sig undervejs inden det færdige billede. Og tegningerne fortæller, som brevene, hvorledes maleren opfattede og gengav den virkelighed, han havde iagttaget. På denne måde har det været muligt at analysere Chr. Dalsgaards arbejder uden et stort skriftligt materiale fra hans hånd.

Brevene, men også forarbejderne i form af skitser og udkast er for os primære kilder til en viden om, hvordan det endelige billede blev til. Men de er i mange tilfælde også førstehåndskilder, når det gælder kendskabet til det miljø, maleren valgte som motiv for sit genrebillede. Selve billedet må, når dette materiale foreligger, siges at være en andenhånds-

kilde. I hvert fald delvis. I de fleste tilfælde kan man gå ud fra, at maleren har siddet inde med en større viden om forholdene, end det fremgår af breve og tegninger, og noget af den viden er nedlagt i det endelige billede, men der er bare få muligheder for at kontrollere det.

Engang har der været vidner til malerens arbejde. Her tænkes ikke så meget på hans familie og venner som på de mennesker, han skildrede gennem sin kunst. Ofte har de aldrig set det færdige resultat, men de har fulgt med under hans arbejde iblandt dem. En kendt malers virksomhed på en egn, hvor han er kommet år efter år, er ikke forblevet ubemærket af den lokale befolkning, og senere er en del af historierne om maleren blevet skrevet ned i de lokal-historiske årbøger. Chr. Dalsgaard har sat sig spor på denne måde, ligeledes Julius Exner, men kun et sted, Fanø, har Exner malet så sent, at den mundtlige tradition endnu kan høres på første hånd.

Exner er den af de tre malere, hvis genrebilleder er dårligst belyst gennem skriftligt materiale fra hans egen hånd. Det være sig skrevet eller tegnet. Til gengæld har han været uhyre produktiv, og malet så mange billeder fra samme sted, at en sammenligning mellem disse kan fortælle en hel del med hensyn til motivernes generelle sandsynlighed. Dertil kommer så andres udsagn om hans arbejdsmetoder.

De tre valgte malere kommer således til at repræsentere tre forskellige muligheder for at vurdere kunstnerens fortolkning af den virkelighed, han brugte som grundlag for sine genre- eller folkelivsbilleder.

Et billedes kulturhistoriske værdi og den kunstneriske værdi behøver ikke at være af samme lødighed, og det er ikke det foreliggende værks opgave at bedømme billedernes placering på den kunstneriske skala, selv om det ikke helt er undgået, at jeg undervejs har fået en fornemmelse af en dybere sammenhæng mellem den gode kunst og den gode kilde.

Hvad er et genremaleri?

Egentlig betyder genre blot en særlig art, stil eller manér, hvortil knyttes en nærmere beskrivelse, som f. eks. „en film i den lette genre“ eller „lystspilgenre“.

I kunsthistorie anvendes ordet på samme måde, men yderligere har man brugt det til at betegne en ganske bestemt art billeder, og skabt ordet genremaleri.

En god definition på denne type billeder er givet af en amerikansk forsker Gordon Bailey Washburn, der i et udstillingskatalog fra 1954 skriver: „A Genre Painting offers a scene of everyday life wherein human figures, being treated as types, are anonymously depicted.“ (1)

Som en konsekvens af denne definition mener Washburn, at alene valg af motiv eller tema har betydning for et maleri's placering blandt genrebillederne. Han viste på udstillingen „Pictures of Everyday Life, Genre Painting in Europe 1500–1900“ så vidt forskellige kunstnere som bl. a. Hieronymus Bosch, Renoir og Picasso, der repræsenterer skiftende retninger opfattelse og gengivelse af virkeligheden.

Kunstnerens opfattelse af virkeligheden er en vigtig faktor, der er med til at karakterisere hans stil, og det er et spørgsmål, om man indenfor skiftende stilretninger blot kan pege et billede ud som genrebillede på grund af motivet, eller man må kræve et bestemt samspil mellem stil og motiv for at foretage denne udvælgelse.

Den tyske forsker Ute Immel går ind for det sidste kriterium i sin doktordisputats fra 1967 „Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert“ og skriver: „Ausser dem Inhalt begrenzt der Stil des Künstlers, das heisst: Bildform, Auffassung, Betrachtungsweise und malerische Mittel den Bereich des Genre.“

Im Realismus oder Impressionismus sind zum Beispiel die Bildthemen zwar häufig genrehaft, aber sie entspringen einer gänzlich anderen Geisteshaltung.“ (2)

Som en konsekvens af dette kan genrebegrebet kun forekomme i forbindelse med ganske bestemte stilhistoriske perioder i malerkunsten, hvor Ute Immel placerer de for genrebilledet væsentligste i Nederlandene i 1600-årene og i de fleste europæiske lande i dele af 1800-årene. En sådan holdning gør det muligvis langt nemmere at arbejde med et genrebegreb for kunsthistorikeren, men intet forhindrer en kulturhistoriker i at vælge de billeder ud, der fortæller noget om hverdagslivet, uanset den måde de klassificeres på. Det er blot nemmere at kunne hæfte en fællestitel på disse billeder, og en fordel at betegnelsen også bruges i kunsthistorien.

Trods disse mere formelle problemer, er sammenhængen mellem stil og motiv meget væsentlig for en undersøgelse af, hvad billeder fra hverdagslivet kan fortælle om det samfund, malerne oplevede. Det har da heller ikke kunnet undgå at præge bogens behandling af billedmaterialet, selv om det har været umuligt at give den side af sagen en rimelig behandling indenfor de valgte rammer, der afgrænser en kort periode i dansk kunst og koncentrerer sig om tre malere.

De fleste danske kunsthistorikere gør ikke nøjere rede for, hvad de forstår ved et genremaleri, men lader det mere eller mindre fremgå af deres billedvalg. Kun Sigurd Schultz forsøger i sin bog „Dansk Genremaleri“ fra 1928 nøjere at indkredse emnet og skriver: „Før man kan give en Oversigt over Genremaleriet i Danmark, maa man stille sig klart, hvad et Genremaleri er. Almindeligvis forstaaes ved dette Begreb et Figurbillede af fortællende Indhold, et, der fortæller en lille Historie, gerne af lettere, underholdende Art, eller som giver en Situation, fornøjelig, rørende eller alvorlig. I Praksis viser det sig imidlertid vanskeligt at trække Grænsen mellem, hvad der er Genremaleri og hvad ikke. Dels er Omraadet meget omspændende og dels glider det saa jævnt over i andre Omraader, at det bliver et Spørgsmaal om individuelt Skøn, hvor man vil sige, at det ene hører op og det andet begynder.“ Sigurd Schultz fortsætter med at skrive: „Her vil vi nu give den gængse Opfattelse den Tilføjelse, at det egentlige Genrebillede er en Dagligdagsskildring . . .“ og gentager længere nede „at det ægte Genremaleri har sin Rod i det samtidige Hverdagsmilieu.“ (3)

Her som i den amerikanske definition lægges vægt på hverdagslivet med udtryk som dagliglivsskildring og hverdagsmilieu, og scenen, der

skildrer anonyme mennesketyper, beskrives lidt bredere som et figurbillede, der fortæller en lille historie eller giver en situation. I den tyske disputats gives ingen afgrænset definition, men der gives udtryk for de samme synspunkter: „Das Genrebild schildert alltägliche, bekannte Vorgänge, die sich im Laufe des menschlichen Daseins immer wiederholen können . . . Alles Persönliche, Individuelle wird zum Typischen umgestaltet.“ (4)

Kun på et punkt går Sigurd Schultz videre end de to andre, nemlig i tilføjelsen om det samtidige. Dette er vist i overensstemmelse med den almindelige danske opfattelse af genremaleriet, om end det ofte fortolkes bredere, end etnologen ville gøre det. Ute Immel lægger hovedet ikke vægt på dette punkt. I en afgrænsning af historiemaleriet overfor genre-



Fig. 2. Niels Bjerre: Fra en folkehøjskoles foredragssal. 1890. 44×74.

„Et genremaleri fremstiller en scene fra hverdagslivet, hvori menneskefigurer, der behandles som typer, skildres anonymt. Billedet skal fremstille malerens samtid.“ Denne definition dækker til fulde Niels Bjerres billede, selv om en nærmere undersøgelse af billedets motiv og baggrund kan fortælle, hvor det er malet, og derved hente det tilbage fra anonymiteten.



Fig. 3. Erik Henningsen: På Askov Højskole. 1902.

I modsætning til Niels Bjerres maleri med de anonyme højskolepiger er det her Erik Henningsens mening, at vi skal genkende hver enkelt i Askovs lærerstab samlet omkring talerstolen, hvor forstander Schrøder taler. Forrest med kalot sidder H. Feilberg og bag ham til venstre Poul la Cour. Bagest Poul Bjerge og stående Jacob Appel. Foran ham komponisten Nutzhorn og fru Schrøder med datteren.

maleriet nævnes tidsfaktoren slet ikke, i stedet skelnes mellem det specielle og det almene.

Sigurd Schultz lægger til gengæld ikke særlig vægt på det anonyme og typiske, men tanken bag kravet om, at genremaleriets mennesker ikke skal fremstilles som enkeltindivider, men som navnløse repræsentanter for en type, en aldersklasse eller et erhverv, kan illustreres gennem to danske malerier med samme motiv, men alligevel helt forskellige.

Begge billeder forestiller en foredragssal på en dansk højskole. Men

når Niels Bjerre i sit billede „Fra en folkehøjskoles foredragssal“ (fig. 2) allerede i titlen angiver det uvæsentlige i motivets hjemsted, og lægger ligeså stor vægt på tilhørerne som på foredragsholderen, gør det stik modsatte sig gældende for Erik Henningsens billede „Paa Askov Højskole“ (fig. 3)

Også her vises foredragssalen, men vi ser ikke meget til de lyttende elever, og foredragsholderen er blevet en del af en stor gruppe, der sidder omkring talerstolen og helt dominerer billedet.

De mange lyttende mennesker er skolens lærerstab med familier samlet omkring forstanderen. Kunstneren har lavet et gruppeportræt, og i overensstemmelse med tidens stil er personerne anbragt i deres daglige omgivelser, hvorved billedet får et genreagtigt præg. Man skal nok være forsigtig med at antage, at alle disse mennesker til daglig overværede forstanderens foredrag, men sådanne gruppeportrætter kan være lige så gode eller dårlige kilder som genremaleriet. Nogle vil endog mene bedre, fordi kunstneren havde modellerne som kritikere, hvis det drejede sig om et bestillingsarbejde.

Erik Henningsen angav i billedets titel, at han ikke ønskede at vise en scene fra en tilfældig højskole, men et sted- eller personnavn behøver ikke hæve billedets motiv ud af anonymiteten. Selv om Julius Exner navngav et af sine Fanø-motiver „Anna Berg binder hoser“ og et andet „Mor Lydum læser“, var billederne alligevel ikke portrætter. Ligheden med modellerne var underordnet, kvinderne forblev anonyme typer for det købedygtige københavnske publikum, til hvem de var fremstillet.

Det modsatte kunne dog ske, når kunstnerne forlod landet og hentede deres motiver i Hovedstaden. For også her skulle der findes forbilleder til de skildrede typer, og ofte måtte borgerskabet lægge ansigt til. Men medens maleren som regel betalte sine modeller på landet, kunne han bruge byens kendte borgere uden deres vidende. De var måske blevet portrætteret af ham selv eller i vennernes atelierer, og så var det nemt at hente studierne herfra.

Det ofte gengivede billede „På Københavns Vold, aftenen før Storebededag“, malet af Hunæus i 1862, er netop af denne art, og man har, lige siden det blev udstillet første gang, haft travlt med at udpege kendte ansigter. Maleren fik iøvrigt solgt sit billede på grund af en genkendelig

model, som han havde afbildet arm i arm med en lige så genkendt grosserer. De to parter var blot ikke gift med hinanden, og fruens rigtige ægtefælle forlangte først billedet konfiskeret, men endte med at købe det. (5)

Både „Storebededags aften på Volden“, „Fra en folkehøjskole“ og de to Fanø-kvinder, der læsende og strikkende blev afbildet i deres stuer, var scener fra hverdagslivet. Motiverne blev hentet i kunstnerens samtid om end ikke altid fra deres egen hverdag.

Der er dog billeder, der viser scener fra hverdagslivet, uden at blive betegnet med „genre“ af kunsthistorikerne. I nogle tilfælde skyldes det blot en tradition for at undtage specielle motiver. F. eks. nævner den tyske forsker Ute Immel jagtstykket som en undtagelse med den begrundelse, at det er „eine selbständige, traditionsreiche Bildgattung“. (9) Desuden undtages „Das Militär- und Schlachtenbild. Wegen ihres historisch beglaubigten Themas können diese Gemälde nicht zum Genre gerechnet werden.“ (6)

Kostumbilledet, hvad enten det er en „dokumentarisk“ gengivelse af folkedragter eller et modebillede falder også udenfor. Ser vi på danske forhold, er der stor forskel på J. Rieters „Danske Nationale Klædedragter“ fra 1805–06, F. C. Lunds „Danske Nationaldragter“ fra 1852–62 og Hansen, Schou og Wellers kolorerede postkort fra 1871, men alle tre serier adskiller sig synligt fra genrebillederne. Mange af genremalerne har ganske vist lavet adskillige dragtstudier, hvoraf Dalsgaards akvareller er mest kendt, men disse er blevet benyttet som forarbejdet til det endelige billede, ikke til selvstændig udgivelse.

Landskabs- og marinebilleder, byprospekter og dyrebilleder adskiller sig også fra genrebillederne på grund af motivvalget. Men er gadebilledet eller landskabet befolket, og figurerne trukket frem i forgrunden, kan der let opstå tvivl om, hvad der er vigtigst, menneskene eller omgivelserne. Kunstneren vil som reglen være tilskueren behjælpelig. Kalder han sit billede „Udsigt over Arresøen“ er det naturen, han har ønsket at skildre, og bønderne i forgrunden er blot staffage-figurer. Er billedets titel „Høstscene“ træder landskabet i baggrunden. Kender man ikke kunstnerens intentioner er figurerens størrelse i forhold til billedets mål en god hjælp i mange tilfælde.

Interiør-billeder kan give de samme problemer – også for maleren. Det bekymrede Frederik Vermehren, der gerne ville være en god genre-maler, at han ofte fik anbragt sine modeller så langt tilbage i stuen, at de ikke synede meget på lærredet. Når han i breve beskrev et af sine arbejder, lagde han derfor stor vægt på at fortælle, hvor mange tomme høje figurerne ville blive. Naturligvis kan det kaldes en strid om ord, det er blot vigtigt at afgøre, hvad kunstneren har anset som det væsentlige. Til staffagefigurerne var forarbejderne sjældent så gennemarbejdet, som de ville være til brug i et genrebillede.

At illustrationer til litterære tekster også kan være genrebilleder afvises af Ute Immel: „Auf diesen Darstellungen ist ja eine ganz bestimmte, dichterische bereits vorgeprägte Scene gemeint.“ (8)

Efter danske forhold synes dette ikke altid holdbart. Skaber maleren sine illustrationer alene ud fra digterens tekst er den tyske vurdering rimelig nok, men henter begge kunstnere deres inspiration i det samme milieu, og maleren i sin kunst udtrykker det, digteren skildrer i ord, må hans billede vurderes på samme måde som det, hvori han selv har skabt hele motivet.

To danske digtere har efter deres død, på hver sin måde inspireret til billeder, der kan kommentere denne forskel:

Wilhelm Marstrand malede en lang række billeder, hvor handlingen var hentet i Holbergs komedier bl. a. fra Erasmus Montanus. (fig. 4) Disse billeder bliver tit betegnet som genrebilleder, men det må være forkert. Marstrand opholdt sig ganske vist i kort tid på Roskilde-egnen for at studere folkeliv, men det har næppe fået megen indflydelse på hans kunst. Det var ikke bønder fra sin egen samtid han malede, knapt nok fra Holbergs, selv om personerne agerer i hans roller og til dels bærer hans tids dragter. Snarere er det teaterbønder fra Det kongelige Teater, der netop havde Erasmus på repertoire, medens billedet blev til. (9)

De af Chr. Dalsgaards og Hans Smidts malerier, der var inspireret af Blichers fortællinger, har derimod intet mistet i deres kvalitet som genrebilleder, fordi motivet – handlingen – kan spores tilbage til Blicher. I modsætning til Marstrand kendte malerne de mennesketyper og det milieu, digteren havde beskrevet, og de var derfor i stand til billedligt at fortolke hans ord mange år efter.



Fig. 4. Wilhelm Marstrand: Fra Ludvig Holberg: Erasmus Montanus, III akt. Marstrand lagde gennem titlerne ikke skjul på, at han illustrerede Holbergs komedie, men alligevel er hans billeder blevet rubriceret blandt genremalerierne. De er illustrationer med historisk tilsnit, for Marstrand havde aldrig set sådanne klæder i brug undtagen på scenen i Det kgl. Teater.

Ute Immel afslutter sin lange opremsning af billeder, der falder uden for genrebegrebet, med at afgrænse overfor karikaturer, satirer, ja overhovedet enhver art af tendentiøst maleri, som er anklagende, tragisk, spottende, socialt, religiøst, patetisk eller heroisk. (10)

I første omgang forstår man godt, hvad der ligger bag denne skelnen. Der er næppe nogen, der vil karakterisere vittighedstegninger eller Corsarens satiriske billeder som genrebilleder, men hvad er et socialt, anklagende maleri? Ingen vil formentlig opfatte Chr. Dalsgaards „Snedkeren bringer kisten til det døde barn“ (fig. 73) som et indlæg mod for høj barnedødelighed på landet, men hvad med næste generation af malere –

Erik Henningsen, f. eks.? Almindeligvis anses hans billeder for at have en social tendens; bl. a. den fattige familie, der bliver sat ud af deres bolig, ulykkestilfældet i gaden og på fabrikken og pigen, der har ombragt sit nyfødte barn; men er de ikke først og fremmest genrebilleder?

Hvis en målestok er, at borgerskabet kunne have disse billeder hængende i dagligstuen, er de nok mere „genre“ end „anklage“, og hvis vi definerer genrebegrebet ud fra periodens egne krav, tror jeg, det er særdeles brugbart.

Det, der kan bringe forvirring, er viden om, at der findes mange andre slags billeder end genremalerierne, der kan have informationsværdi. Men det behøver jo ikke bringe dem ind under genrebegrebet, at de kan ansues på samme måde.

Det er svært at finde en helt dækkende definition, men uhåndterbart at gøre det efter udelukkelsesprincippet, så her er valgt at bruge amerikaneren Gordon Washburns definition fra 1954 med en enkelt tilføjelse: „Et genremaleri fremstiller en scene fra hverdagslivet, hvori menneskefigurer, der behandles som typer, skildres anonymt. Billedet skal fremstille malerens samtid.“

Denne definition er god og brugbar, fordi den kan anvendes, uanset malerens stil og historiske tilhørsforhold. På de efterfølgende sider behandles ganske vist kun en begrænset kunsthistorisk periode, men fremgangsmåden må være anvendelig, selv om man bevæger sig udenfor dette tidsrum.

Washburns definition samler i sin korte klare form de fleste af de synspunkter, der indgår i de andre definitioner, men jeg har ment det var nødvendigt at udvide med Sigurd Schultz's krav om samtidighed, da det må være et væsentligt kriterium for overhovedet at beskæftige sig med billederne som kildemateriale.

Udtrykket hverdagslivet er blevet brugt uden forklaring, men skulle det udvides kom man næppe udenom at finde de helt rigtige ord for den tyske tilføjelse til alltägliche, bekannte Vorgänge, hvor der stilles krav om, at de menneskelige aktiviteter i billederne skal være de, der stadig gentager sig i det ene menneskes tilværelse efter det andet. Skal man vurdere, om det krav kan opfyldes for alle genrebillederne i forhold til nutiden, må man erkende, at det kan det ikke, fordi malerne kunne skildre

ritualer, hvis betydningsindhold er forsvundet ud af menneskers tilværelse. Chr. Dalsgaards kirkegangskone, der modtages af præsten i kirkedøren, forstås ikke af den forudsætningsløse betragter i dag, men alligevel anser vi det billede for at være et rigtigt genremaleri, endda et godt billede, fordi det netop skildrer det forsvundne, vi ikke mere kan iagttage i dagliglivet. Problemet løses alligevel, når vi medtager kravet om det samtidige, d. v. s. samtidige for kunstneren, for dengang var det ikke kun den ene kone, der skulle føres ind i menigheden igen af præsten, det var alle kvinder, der havde født. Sluttelig må vi dog nok erkende, at malerne havde en forkærlighed for at skildre det, der var lige ved at forsvinde; men den erkendelse er først et resultat af en godt gennemført kildekritik.

Hvorfor malede de bønder og fiskere?

Det kan synes paradoksalt, at der midt i en politisk og økonomisk brydningstid, med landbruget i stadig forandring, skabes en lang række billeder, der skildrer et statisk bonde- og fiskersamfund, hvor tiden synes at stå stille. Var det en antikvarisk interesse, der drev malerne ud på landet for at fastholde det, der var lige ved at forsvinde? Gik malerne ud i samme ærinde som folkemindesamlerne og senere folkelivsforskerne? Ja, i grunden, men hverken for malerne eller folkemindefolkene var det interessen for almuens daglige liv, der satte dem i gang. Begge parter blev styret af de nationalromantiske tanker i tiden, og de havde langt højere mål end at være folkelivsskildrere.

Den national-romantiske periode var ikke et isoleret dansk fænomen. Rammen var international, men indholdet skulle helst vise den nationale egenart. Eller rettere den nordiske, da man stod midt i den akademiske skandinavismes storhedstid. Det, som sendte forsker og maler ud på landet, var håbet om blandt almuen at finde spor af den glørværdige fortid, der skulle højne folkets nationale tilhørsforhold. For begge parter lå de endelige mål langt hævet over dagligdagen, men aktiviteten fortsatte længe efter de ophøjede mål var tabt af syne, og der skabtes en livskraftig folkelivsforskning, men også en malerretning, der uden fornyelse stadig kunne tilfredsstille et købedygtigt publikums interesse.

Medens folkemindesamlernes interesse for almuen var udviklet i takt med de litterære traditioner i hele den første halvdel af 1800-årene, skete først senere den afgørende vending inden for billedkunsten. Den nordiske mytologi eksisterede kun i mundtlig og skriftlig overlevering, og vi manglede den kunstneriske tradition og det arkæologiske materiale, der dannede grundlag for skildringen af den klassiske oldtid.

Den mand, der her fik afgørende indflydelse på en del af de danske kunstnere, var Danmarks første professionelle kunsthistoriker N. L. Høyen. Han blev den, der først og fremmest opfordrede malerne til at hente

motiver blandt landbefolkningen. Han skabte ikke genrebegrebet – det havde eksisteret længe, mest med motiver fra borgernes hverdag – men han konkretiserede tidens tanker, opstillede et bestemt sigte med disse billeder og påvirkede en stor del af generationens malere, både unge og gamle. Høyen havde sikkert længe beskæftiget sig med tankerne „Om Betingelserne for en national Kunst Udvikling“, men først fra marts 1844 har vi bevaret et stenografisk referat af et foredrag med denne titel, hvor han lægger sine tanker offentligt frem i „Det skandinaviske Selskab“.

Kunsten skulle være national for at være folkelig. Ikke som den klassebetonede brug af ordet, men opfattet som et helt folks forståelse for sin egen arv og egenart, og et sammentrængt uddrag af Høyens foredrag giver et indtryk af de overvejelser, han havde gjort sig:

„Nordens Historie, støttet paa Landets og Folkets Grundtræk, det er det Stof, hvoraf den Konst, som vi have modtaget fuldvoxen udefra, maa gjenfødes iblandt os, dersom den ej skal staa som et forstenet Aftryk. Først da kan Folket i den gjenkjende Ben af sine Ben og Kjød af sit Kjød, og den vil blive kjær som Barnet for Moderen, naar dets Træk vækker hellige, dybt indprægede Minder.

Dog, en saadan Konst fremmanes ej ved et Trylleslag, den udvikler sig kun som Frugten af en dyb Begejstring, af en inderlig Overensstemmelse mellem Konstneren og hans Publikum . . . Ubanet og møjsommelig er den Vej vi opfordre vore Konstnere at betræde. Rundt omkring paa Danmarks Øer og Sletter, mellem Norges og Sverigs Fjelde er det, at de skulle forberede sig, og gjøre sig fortrolige med Folkelivet i dets Sysler og Adfærd. Og vi udsende dem ikke for siden efter at se os omgivne af spejltro Prospecter og Costumebilleder . . . vi håbe, at de skulle være mægtige til ud af Folkelivet at gribe de oprindelige Stammetræk, saa at disse klart træde os i Møde. . . . Indtil det er sket, maa Skandinaviens Oldsagn og Bedrifter forgjæves vente paa at aabenbare sig i Form og Farve. Vi høre Stamfædrenes dybe, klangfulde Stemmer tone til os gjen-nem Seclers Afstand, . . . men naar vort Øje søger de Træk, som tykkes os saa fortrolige, saa velbekjendt, da stirre vi, som Vandrereren paa en taaget Dag, forgjæves rundt omkring, kun det tætte graa Skyvæv møder Øjet, hvorhen det vender sig.“ (1)

Høyens mulighed for at påvirke de unge malere var stor. Ud over at virke som lærer i kunsthistorie ved Akademiet, samlede han en del af kunstnerne omkring sig ved faste sammenkomster i sit hjem. Atter og atter støder man på Høyens navn i kunstnerbreve fra den periode. Som museumsmand virkede han ved Frederiksborg Slot, hvor han havde opsyn med kongens billedsamling, og fra 1839 desuden ved Den kongelige Malerisamling på Christiansborg. Desuden stiftede han Kunstforeningen i 1827 og tyve år senere „Selskabet for Nordisk Kunst“, og hans indkøbspolitik til alle disse institutioner prægede måske mere end hans forelæsninger kunstens udvikling i Danmark.

Det pædagogiske program Høyen opstillede i 1840'erne kom aldrig til at virke efter sin hensigt. Der kom nok en del malerier af guder og helte i Norden, men megen forbindelse med folkelivsbillederne havde de ikke, så kun første trin i programmet blev udviklet planmæssigt og succesrigt. De tre kunstnere, F. Vermehren, Chr. Dalsgaard og Julius Exner, stod i denne periode midt i deres uddannelse på Akademiet og i ældre kunstneres malerstuer (2). De blev meget påvirkede af Høyen og fik alle tre deres gennembrud med folkelivsbilleder.

Med undtagelse af nogle få billeder af Exner fra tiden inden hans genremalerier og nogle spredte ting af Dalsgaard kom ingen af de tre til at skildre den nordiske oldtid. Vermehren holdt helt op med at male bønder i midten af 60'erne og nøjedes med sin lærergerning ved Akademiet og portrætmaleriet. Dalsgaard, der i 1862 blev tegnelærer i Sorø, fortsatte, men var samtidig en flittig leverandør af albertavler. Hans folkelivsbilleder havde aldrig solgt så godt som Exners, hvis umådelige produktion først standsede ved hans død. Især Exner kom til at levere den folkelige kunst, Høyen havde efterlyst i 1844, men næppe i en form denne havde tænkt sig.

Høyens tanker gik i helt andre retninger:

„Altsaa, ville vi have en folkelig Konst, maa vi opgive al smaalig privat Interesse. . . . Jeg erkjender fuldkommen hele den Betydning, hele den Virkning, der kan ligge i og udgaa fra et enkelt Konstværk, men enhver Bestræbelse, der gaar ud paa ved en spredt Virksomhed samtidig at ville saa at sige sørge for hele Landet, kommer ikke til at bære Frugter. . . . At et dygtigt Konstnerliv ytrer sig i Hovedstaden, at offentlige



Fig. 5. Chr. Dalsgaard: Illustration til „Bjergmanden og tordenvejret“.

Pennetegning. u. å. Kobberstiksamlingen.

En lang række danske kunstnere satte billeder til de mange folkeviser, sagn og æventyr, der samtidig blev indsamlet over hele landet.

Haller, Torve, Spadseregange her faa et talende Udseende, at Sind og Tanke her bliver oplivet ved Synet af ædle Kunstværker, det bør være en Glæde, en Stolthed for hele Landet.“ (3)

For Høyen var folkelivsbillederne kun vejen til større og ædlere mål, men han roste og opmuntrede undervejs – og købte de største lærreder til Malerisamlingen. Det lille format fandt vej ind i dagligstuerne og blev en del af en borgerlig kultur, koncentreret omkring hjemmet.

Også billederne skildrede hjemmet og familielivet. Vel var det ikke sine egne stuer borgeren så ind i, men det der foregik, kunne han nikke genkendende til, selv om omgivelserne var lidt mere primitive og ad-

færdsformerne knapt så kultiverede. Tidens mode i boligindretning skabte også et behov for billeder på væggene.

For den første generation af folkelivsmalere, der selv var præget af „hjemmets kultur“ – biedermeier, faldt det ikke naturligt at skildre mennesker i arbejde. Kun hvis arbejdssituationen kunne opfattes symbolsk fik den plads som motiv. Lundby malede en kostald (4), der på udstillingen 1844 blev modtaget som havde han smidt selve møddingen midt i salen. Senere vænnede man sig til køer i dansk kunst, såvel som arbejdende mennesker.

Alle disse folkelivsbilleder blev ikke skabt for at ses af dem, der havde været model, men efterhånden blev malerierne også kendt på landet, spredt gennem litograferede billeder. Og de blev folkeeje i en lidt anden betydning end Høyens. Exner opnåede nok den største yndest (5), selv om også Dalsgaard nåede de store oplag, og begge skabte værker, der er almen kendt endnu i dag.

Periodens kunst står nok stadig for mange mennesker som den rigtige måde at male på. Det gælder ikke alene genrebillederne, men også landskabsmaleriet og portrætkunsten. Vermehren, Exner og Dalsgaard evnede ikke at forny sig, og mindre kunstnere fortsatte i deres stil langt ind i dette århundrede. Det er efterlignere, hvis billeder har fået hæftet betegnelser som trommesals- og glarmesterkunst på sig. Måske skulle man hellere parallelisere med litteraturen og tale om trivialkunst.

Der er ikke nævnt påvirkninger fra Düsseldorf, fordi byen som kunstcenter ingen direkte betydning havde for de danske genremalere omkring Høyen. Alligevel høres de af og til betegnet som Düsseldorfmalere.

Misforståelsen skyldes muligvis kendskab til norske og svenske forhold, men folkelivsmaleriet voksede i Sverige og Norge frem på en ganske anden måde end i Danmark. For disse to landes kunst blev det af afgørende betydning, at den norske kunstner Adolp Tidemand i begyndelsen af 1840'erne tog fast ophold i Düsseldorf og sluttede sig til malerskolen, der beskæftigede sig meget med genreagtige motiver fra bøndernes liv. Tidemand blev hurtig populær og efterfulgtes af en lang række norske og svenske kunstnere, der fik deres væsentligste skoling i den tyske by.

De danske kunstnere fulgte ikke efter. Meget få har overhovedet besøgt Düsseldorf og endnu færre ladet sig påvirke af denne særlige tyske

kunstrening. Høyen har muligvis haft indflydelse på dette. Selv om hans tanker om national kunst var europæiske og ikke mindst tyske, synes han ikke begejstret for, at kunstnerne blev påvirket af de samme kanaler. Forhindre dem i at rejse ud kunne han selvfølgelig ikke, men rejsen gik blot en anden vej. I over hundrede år havde danske kunstnere haft Rom som rejsemål, vor berømte billedhugger var lige vendt sejrrig hjem derfra, og alle drømte stadig om at opleve sydens farver, sol og varme, foruden naturligvis den klassiske kunst.

Gjorde man ophold på vejen derned blev det sjældent i Düsseldorf. Lundby havde dog været der i 1845, og Høyens forhåndsbekymringer om, at han skulle blive påvirket, blev gjort til skamme. (6)

Lundby skrev følgende i sin dagbog:

Düsseldorf. 14 Juny.

Jeg havde glædet mig til at see en Udstilling her, for dog at faae et rigtigt Begreb om Kunsten i denne saameget omtvistede Skole. Desværre aabnes den først imorgen, hvorfor jeg kun fik at see en Deel og som jeg maa antage den ringeste. Jeg veed ikke, hvilke Mesterværker der muligt i Løbet af Dagen kan opstilles, men det veed jeg, at naar jeg har nævnt to Billeder, da har jeg nævnt Alt, hvad jeg anseer for værd at nævnes, og naar jeg anfører to Billeder endnu, da er jeg skaansom, at jeg i Düsseldorffs Sted vilde skamme mig over at være Gjenstand for en saadan Medlidenhed. (7)

En ny malergeneration fra 70'erne viste ikke folkelivs-motiverne fra sig, selv om stilen ændredes. Skagensmalerne udnyttede i høj grad de fiskere, der omgav dem, og skabte en række billeder, hvoraf nogle er blevet ligeså populære og kendte som Exners bønder.

To outsiders som L. A. Ring og Hans Smidth gav deres helt personlige fortolkning af miljøer, der var eller blev deres egne, og måske af den grund har deres billeder større mening for os i dag. Endelig er der maleren Jens Bjerre, hvis billeder af Harboøre-fiskerne virker så langt stærkere på en nutidig betragter end Dalsgaards Limfjords-fiskere og Krøyers mandfolk i kamp med havet.

Sammenlignes Dalsgaards „Mormonbillede“ (fig. 68) eller „En gudeilig forsamling“ med Bjerres „Harboøre. Guds børn“ (fig. 6), er man



Fig. 6. Niels Bjerre: Harboøre. Guds børn. 1897. 79×103. Århus Kunstmuseum. De kunstneriske kvaliteter forhindrer ikke, at billedet også er gedigent i sit meningsindhold. Det fortæller om nogle mennesker uden brug af lange forklarende titler. Vi fornemmer godt, hvad der sker i det billede.

ikke i tvivl om, hvad der foregår hos Bjerre, men må i grunden støtte sig lidt til titlen for at finde ud af hvad der sker hos Dalsgaard. Dennes samtid forstod dog at tolke billederne, så en nutidig læser af datidens kunstkritik må undres.

Mormonbilledet blev sendt på udstilling med følgende titel i kataloget: Tvende Mormoner ere paa deres Vandring komme ind i et Tømrehus paa Landet, hvor de ved Prædiken og ved Fremvisning af nogle af deres Sekts Skrifter søge at vinde nye Tilhængere. (9)

Nu havde tilskueren noget at holde sig til, og så blev der fortolket videre. Julius Lange fik som kritiker følgende ud af den siddende gruppe

midt i billedet: „Rygtet om disse tos Besøg (mormonernes) har draget Flere hen til Snedkerens Hus; en gammel værdig Bonde er fulgt derhen med sin blinde Datter. Til Bedste for Datteren har den yngste af „Apostlene“, som har lagt sin fedtede Kasket fra sig ovenpaa et lille Bundt af mormonske Skrifter, begyndt en formelig Prædiken, og det seer ud til, at den vil slaae godt an paa denne besynderlige unge Kvinde med det sygelige Legeme og med en Sjæl, som synes modtagelig for de uhyggeligste aandelige Experimenter. Dog holder hun sig endnu til den gamle Fader, der sidder ved hendes Side, og som aabenbart har en dyb, indre Modbydelighed for det hele Væsen, skjøndt mangehaande Tanker storme ind paa ham, medens han fæster sit alvorlige Øje ufravendt paa Prædikanten.“ (10)

Fortolkningen er egentlig ret behersket, der er tilfælde, hvor kritikeren endog er i stand til at se, hvad der er gået forud for den scene, der vises, foruden en evne til at tolke, hvad der videre vil ske.

Det lader til at denne evne til overfortolkning har overlevet næsten til i dag, og i „Dagligliv i Danmark“ bd. I fra 1963 er mormonbilledet blevet forsynet med følgende tekst: „Mormonerne udsender deres apostle to og to, som Christus gjorde det. Nu er de kommet til tømmersmanden, og den unge vidner stilfærdigt og indtrængende, mens han forslagne gamle ledsager spændt iagttager, om sektens propagandaskrift vil gøre indtryk på den unge landsbyhåndværker. Den fornemme gamle bonde, der ikke har tillid til de fanatiske mennesker, har måttet ledsage sin stakkels blinde datter, der løber efter de fremmede fra hus til hus i landsbyen og ikke vil slippe håbet om den helbredelse ved håndspålggelse, som apostlene tilsiger de troende.“

Teksten i selve kapitlet „omkring kirken“ omtaler mormonbevægelsen i mere nøgterne vendinger, men billedet har altså endnu en gang sat fantasien i sving.

Brug af genremaleriet som illustrations- og kildemateriale

De fleste mennesker kan nikke genkendende til mange danske genremalerier, selv om de aldrig har besøgt et kunstmuseum eller læst kunsthistoriske værker.

Billederne har haft et stort publikum fra den første udstillingsdag på Charlottenborg. Som illustrationer er de i mere end 100 år gengivet i en lang række bøger og blade. Ikke alene populærvideenskabelige værker og skolebøger, men også ugepressen har gjort brug af dem. For bladenes vedkommende i højere grad tidligere i form af litograferede gengivelser, men endnu i dag fyldes forsiden af Familiejournalens julenummer med en stor farvereproduktion af et genrebillede med passende julemotiv.

De gamle billeder er i den rette opsætning godt stof, der ikke behøver megen tekst. En stor billedbog „De gode gamle dage“ af T. Vogel-Jørgensen fra 1941 fortæller igennem genrebilleder fra by og land. De brune fotografiske gengivelser bruges kritikløst, som var de øjebliksbilleder. Helt så galt ser det ikke ud i Palle Laurings bog „Danske miljøer som malerne så dem“ fra 1969, hvor Lauring knytter mange kritiske kommentarer til billederne, mens Broby-Johansen på helt sin egen vis bruger billedmaterialet i sine bøger om Dagens Dont fra 1969 og 1972, men man er ikke i tvivl om formålet, og hans synspunkter er ofte fængslende.

I de nævnte eksempler udgør billederne hovedparten af indholdet i bøgerne, men oftere er genrebillederne i brug som illustrationer til teksten.

Den muligvis tidligste faglige brug af malerierne er gjort af R. Mejborg i „Gamle danske Hjem“ udgivet i 1888. Bogen er rigt illustreret med gengivelser af 40 forskellige kunstneres arbejder. Det er dog kun i nogle tilfælde virkelige genremalerier, men oftere forstudier til sådanne i form af interiørbilleder, foruden en række eksteriør. Billederne bliver tydeligt brugt som dokumentationsmateriale som supplement til teksten, men Mejborg kommenterer ikke illustrationerne på nogen måde.

Malerierne er i den senere faglitteratur om byggeskik på landet og boligens indretning næsten helt gledet ud, når det drejer sig om værker, der henvender sig til fagfæller. Det skyldes muligvis, at man har sat spørgsmålstegn ved billedernes kildeværdi, men det er synd, det ikke er kommet til udtryk, da mere populære artikler om samme emne stadig anvender billederne kritikløst.

Et folkeligt værk som „Dagligliv i Danmark“ kunne næppe være blevet illustreret uden at genremalerierne blev brugt. I bind I (1800-årene) findes 75 genremalerier, og her er kun optalt oliebilder, derudover kommer talrige tegninger og stik. Af de tretten helsides farvegengivelser er de ti genrebilleder. De fem endog ikke skabt sådan fra kunstnerens hånd, men blevet det gennem billedredaktørens kraftige beskæring af landskabsbilleder. Billederne bliver i de fleste tilfælde ikke vist som kunst – men serveres som erindringsbilleder fra en tidligere virkelighed. Kun sjældent sætter billedteksten spørgsmålstegn ved motivets troværdighed.

Om lignende forhold skriver professor Bringéus i 1972: „Bilderna har i historiska framställningar oftare använts som illustrationer än som källor. Bildanskaffningen överlåtas ofta till bildredaktörer med mere känsla för formgivning än för vetenskaplig akribi“. (1) „Dagligliv i Danmark“ havde selvstændig billedredaktør, og det samme er tilfældet med Politikens Danmarks Historie. Her angives tilmed, at billedredaktionen har ansvaret for teksterne under billederne. Selv om der i værket kun findes få genremalerier, er de kildekritiske overvejelser de samme for alle kategorier af billeder, og det er forbavsende, at de forskere, der skrev teksten til de enkelte bind, overlod dette væsentlige supplement til andre. Hårdt sat op, svarer det til, at de overlod andre at udvælge det skriftlige kilde-materiale til de citater, der også bringes.

I den videnskabelige litteratur er billedvalget forfatterens eget, men sjældent er de enkelte billeder blevet udsat for en grundig kritik. På den anden side er det som nævnt også begrænset, hvor meget genrebillederne er blevet brugt.

Ellen Andersen har i sin bog „Danske Bønders Klædedragt“ fra 1960 givet genremalerierne følgende ord med på vejen: „Også det følgende århundredes malere må bruges med kritik. Selv så yndede folkelivsskildrere som Exner, Dalsgaard o. s. v. har i mange tilfælde anvendt dragt-

dele, der forlængst var ude af brug, da maleriet blev fremstillet. Man kan for Dalsgaards vedkommende finde de samme gammeldags forklæder, kåber etc. på flere malerier. Det samme gælder Exner, når det drejer sig om Hedeboegnen. Kun når det gælder Amager og Fanø er hans malerier pålidelige. På disse egne var dragttraditionen endnu på hans tid helt levende“. (2) Det samme gentages inde i bogen, men forfatteren videregiver ikke sine kildekritiske overvejelser, når de enkelte genrebilleder gives eller beskrives. Det skal dog siges, at der vises ret få oliebilder, men i stedet forarbejder hertil i form af skitser og akvareller.

Erna Lorenzen har i 1975 forsvaret en doktordisputats „Folks Tøj“ der endnu kraftigere end Ellen Andersens bog forsøger at gøre op med genremalernes brug af egnsdragter eller, som det hed i romantikken, nationaldragterne. Hun skriver: „Herefter kan der så spørges, hvordan alle de farvestrålende genrebilleder – især fra århundredets midte – kunne opstå med gengivelser af bøndernes liv, skæmt og lystighed, når der – som denne bog vil vise – findes så mange eksempler på, at der næsten et halvt århundrede tidligere var begyndt en større udjævning mellem by og land. Hertil må siges, at malernes modeller oftest hverken er iført det stadstøj, som de var fælles med byfolkene om på samme stude, eller det tarveligste arbejdstøj. Det er konstruerede situationer, hvor personerne tit er klædt i meget ældre tøj og i hvert fald næsten altid i de mest farverige sammensætninger. Malerne har tilskyndet folk til at dykke ned i kisterne efter de hengemte klæder og har i mange tilfælde let kunnet købe dem. Maleren H. J. Hammer (1815–82) ejede således udprægede 1700’ers dragtdele fra Østsjælland, som han har brugt i sine genrebilleder, her fik han sit gennembrud 1847.“ (3)

I samme forbindelse kommer Erna Lorenzen ind på de mange dragtserier, men det emne behandler hun grundigere i „Den gamle By“s årbog fra 1973 i en artikel om „Kunstfotografer – kunstige billeder“. Der giver hun først en historisk oversigt over de forskellige dragtserier, der kom i Danmark i løbet af 1800-årene, for derefter nøjere at gennemgå Hansen, Schou og Wellers fotografiske dragtbilleder. Erna Lorenzen konkluderer, at billederne har værdi som tidsdokument „men betragter man dem alene som dragtbilleder nøje knyttet til den topografiske lokaletiket, som

hvert enkelt billede er forsynet med, så bliver i mange tilfælde – dengang som nu – deres betydning overdimensioneret“. (4)

En norsk kollega Aagot Noss har taget en flig af emnet op til nærmere undersøgelse i en afhandling fra 1970 om „Johannes Flintoes Draktakvarellar“. Selv om det ikke drejer sig om genremalerier, kan arbejdet med den kildekritiske billedanalyse have interesse. I øvrigt viser mange af dragttegningerne genre-agtige situationer.

Forfatteren publicerer i bogen alle Flintoes 22 kendte dragtakvareller, der er udført i tiden 1819 til 1833 før genremaleriets virkelige gennembrud. Billederne grupperes og behandles egnsvis, og indenfor hver gruppe bestemmes først akvarellernes nøjagtige datering bl. a. ud fra kendskab til Flintoes rejser. Derefter gives en nøjagtig dragtbeskrivelse efter billederne, i enkelte tilfælde suppleret med samtidige skriftlige kilder. Til slut foretages en spændende undersøgelse af kunstnerlån, hvor Flintoes dragtbilleder som reglen er den primære kilde, hvoraf senere kunstnere mere eller mindre direkte har øst. I enkelte tilfælde har Flintoe selv benyttet ældre forlæg. Aagot Noss fortæller til slut, at senere genremalere bl. a. A. Tidemand en sjælden gang har lånt fra Flintoes akvareller.

Vi må fortsætte udenfor Danmarks grænser for at finde andre forskere, der har beskæftiget sig med disse problemer. Ernst Schlee har i sin bog „Schleswig-holsteinisches Volksleben in alten Bildern“ fra 1963 behandlet emnet på kyndig vis, samt publiceret ca. 70 billeder, heraf 7 i farver.

Forfatteren lægger stor vægt på billedernes informationsværdi og skriver i indledningen: „Erst die kritische Beurteilung des einzelnen Bild-dokuments oder seines Urhebers im Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung ermöglicht die Erkenntnis, welchen Zeugniswert das Bild als volkskundliche Quelle besitzt.“ (5)

På bogens 36 tekstsider fortælles først om de historiske forudsætninger for genremalerierne, hvorefter Ernst Schlee går over til at give en vurdering af de enkelte malere, deres motivvalg og graden af billedernes autenticitet.

I Sverige har Sigfrid Svensson i Kulturen 1963 skrevet en lille, rigt illustreret artikel „I sydsvenska stugor“, hvor han behandler fire svenske Düsseldorf-maleres behandling af syd-svenske bondestuer.

Folkelivsforskeren viser i sin artikel eksempler på hvorledes en enkelt stue optræder i fire forskellige versioner, tegnet eller malet af den samme kunstner, og han mener, at „Direkta avritningar avsedda för staffage och miljökildring äro trovärdigare än de för eventuella ateljémålningar gjorda utkasten.“ (6) Endvidere skriver Svensson om disse kunstnere, hvoraf flere var opvokset på landet: „De har tecknat efter den samtida verkligheten, som dock ibland fått låna drag från barndomstidens hem. I minnet ha trångboddhet och smuts komit bort men söndagsfrid och högtidsstämning levat kvar. Fattigdomen adlades dessutom av tanken att dessa stugor representerade Forntiden.“ (7) Artiklen slutter med følgende ord: „I 1800-talets stora folklivsmålningar möter oss doch ofta ett förfalsket eller åtminstone tillrättalagt folkliv. Realismen är istället att söka i förarbetena, i pennteckningar, lavyrer och oljeskisser . . .“ (8)

Endelig har professor Bringéus i flere artikler taget emnet op. Først gennem en publicering af sin indtrædelsesforelæsning i Kungl. Vitterhets historie och antikvitetsakademien i oktober 1972. Artiklen blev trykt i Rig 1972, hæfte 4 under titlen „Naer het leven“? Etnologiskt bildmaterial i källkritisk belysning, og der er blevet citeret fra den i det foregående. Artiklen handler ikke direkte om genrebilleder, men behandler ældre billedmateriale. I en artikel med titlen: „Deltagerobservationer vid ett skånskt bondbröllop 1592“ fra Rig 1973, 1 tager Bringéus fat på rejsedagbøgernes kildeværdi og kommer også ind på at vurdere billedmaterialet i tilknytning hertil. Året efter analyseres det folkelige motiv med de spindende svin og den sovende pige i Rig 1974, hæfte 3.

Portrætkunsten i Danmark har fået sin grundige behandling af Povl Eller, der har ladet en del af sin viden komme andre til gode i en af D.H.F.s håndbøger: „Historisk Ikonografi“ fra 1964. Desværre er bogen fokuseret meget kraftigt på portrætmaleriet, men der siges væsentlige ting, og bogen er en hjælp for den forudsætningsløse begynder.

I princippet er der ingen forskel på en kildekritisk analyse af billeder og skriftlige kilder, og en orientering inden for historisk metodelære kan foretages i bl. a. Ottar Dahls „Grundtrekk i historieforskningens metodelære“ fra 1967. Især kapitlerne om „historiske kilder“ og „kildegranskning“ indeholder meget nyttigt stof, der direkte kan overføres på billedkritik.

Kr. Erslevs klassiske værk om „Historisk Teknik“ er stadig brugbart, og Erslev omtaler kort brugen af billedlige fremstillinger.

På Historisk Institut ved Københavns Universitet er foregået et arbejde med billedkritik først og fremmest koncentreret omkring film, men som lærebog for gymnasier og seminarier har Axel Bolvig udgivet en lille bog „Billeder – sådan set“, der opstiller nogle retningslinier for en kildekritisk behandling af billeder som historisk kildemateriale.

Johan Frederik Nicolai Vermehren

Vermehren er født 1823 i Ringsted. Hans fader var en indvandret tysk håndværker, der havde slået sig ned i byen som glarmester og ejede en lille gård i St. Hansgade. Moderen var dansk officersdatter.

Ringsted var dengang en lille by på 1200 indbyggere og adskillelsen mellem land og by var ikke stor. Vermehren fortæller, at byen kun havde tre gader og to gyder, og at haverne stødte lige op til markerne udenfor. Lidt landbrug har byens borgere drevet selv, og Vermehren skriver videre i sine erindringer, at han foruden at hjælpe til i værkstedet passede kørerne og fårene. (1) Rundt til landsbyerne er han kommet, når der skulle udføres glarmesterarbejde på gårdene.

Som nærmeste nabo i byen mødte han maleren Jørgen Roed, når denne var hjemme på ferie, og han blev elev i Roed's atelier ved sin ankomst til København efter barneårene i Ringsted Borgerskole og studentereksamen fra Sorø Akademi. Hos Roed lærte han at male med olie, for på Kunstakademiet, hvor han samtidig var optaget fra 1844 til 1847, kunne man dengang kun lære at tegne. Her havde han J. L. Lund, Rørbye og Eckersberg som lærere.

Vermehren udstillede første gang på Charlottenborg i 1847 med „En skomager i sit køkken“, „En spindekone“ samt en tegning af B. S. Ingemann, som han kendte fra tiden i Sorø. Skomageren fik ros af Høyen. (2)

Motiverne var hentet i eller omkring Ringsted, og indtil Vermehren giftede sig, har han sandsynligvis udnyttet barndomshjemmet som opholdssted og udgangspunkt, når han skulle finde motiver til sine genrebilleder, men særlig mange oplysninger om denne periode findes ikke. Kunstneren har i sine sidste leveår fortalt C. A. Jensen (3), at alle billeder fra 1847–49 er fra denne egn, men også at et enkelt fra 1850 har hentet motivet i Glumsø.

Både i 1851 og 54 tilbragte Vermehren en del af sommeren på Silke-

borgegnen, muligvis også i 1850, men kun fra de to sidste besøg findes dokumentation i form af breve, såvel som de færdige arbejder „Hvedebrødsmanden“ og „Fårehyrden“. Han havde dog været i Jylland før, ikke som maler, men som frivillig soldat fra maj til oktober 1848.

Hvordan Vermehren har udarbejdet motiverne i perioden inden udenlandsrejsen i 1855, ved vi kun lidt om. Men det, der kendes, tyder på, at han har arbejdet mere frit end senere, hvor han satte sig ned og malede det han så, uden at forlade motivet, før billedet var næsten færdigt. Breve fra denne periode fortæller også om en kunstner, der ikke tror på sine evner som genremaler, ja, som kunstner i det hele taget. I brevene fra 1854 svinger humøret og selvtilliden fra det dystre yderpunkt til en mellemstilling og tilbage igen, og stort bedre bliver det ikke de næste ti år, indtil Vermehren holder op som folkelivsmaler.

Kort fortalt og lidt skematisk skyldes Vermehrens tvivl, at han ikke som f. eks. Dalsgaard og Exner, evnede at skabe en lille historie i billedet og lade flere personer spille sammen. Hvad Vermehren formåede, udtrykker han selv i et brev til vennen F. Meldahl skrevet i Italien 1855: „Genremaleriet vil jeg ikke tænke paa. Jeg bliver ved den bestemte Mening, at jeg ikke har Talent dertil. . . . Jeg har paa mine sidste Billeder kun havt 1 Figur og i et saa aldeles roligt Motiv at jeg kun havde at copiere Figuren uden at tænke paa Bevægelse i Ansigtet eller overhovedet. – Men sammen med Omgivelsen har hele Billedet faaet en Stemning. –“ (4)

Sammen med tvivlen kom den manglende evne til at blive færdig med et billede. Rekordene var nok sommeren 1860, hvor turen gik til Vindstrup i juni og hjemrejsen først tæt op mod jul med kun et eneste billede som resultat. Vermehren havde nu også en særlig evne til at vælge de mest håbløse arbejds- og lysforhold. Især på baggrund af at billedet skulle males næsten færdig på stedet, medens dagene blev koldere og mørkere.

Brevene fra 1859 og 60 fortæller én lang lidelseshistorie. Arbejdet med „Huslig syssel“ har Vermehren fortalt om i sine erindringer, der om dette billede er en udmærket sammenskrivning af brevene: „Sommeren var smuk; men jeg var desværre kommen sent paa Landet, og Arbejdets Gennemførelse tog Tid. . . . Veiret blev koldt, Dagene kortere, og som

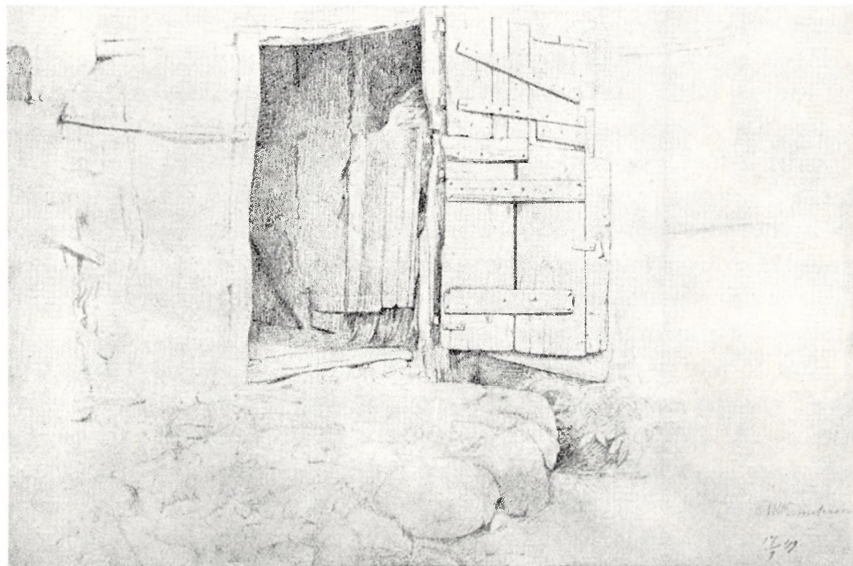


Fig. 7. F. Vermehren: Bagsiden af et gammelt husmandssted. 1849. Blyant.

Der er bevaret meget få tegninger af Vermehren med tilknytning til hans genre-malerier. Denne tegning stammer fra en periode, hvor Vermehren endnu brugte sit barndomshjem i Ringsted som opholdssted, når han samlede indtryk og studier til sine genrebilleder.

Følge deraf Lyset i Stuen svagere. For at bøde derpaa, maatte jeg lukke Vinduerne op, medens jeg arbeidede, men da Døren tillige maatte være aaben for Motivets Skyld, fremkom der en stærk Træk, og den blev skæbnsvanger for mig. Jeg fik voldsomme Smerter i det Ben, der laa henstrakt over Gulvet og de gik højere op i Legemet, saa jeg tilsidst ikke kunne rette Ryggen og kun med Møje kunde gaa. . . . Den gamle Kone fyrede i Kakkellovnen, saa den næsten var rød. Hun blev halvvejs bagt paa den ene Side, medens hun frøs paa den anden, der vendte ud mod den aabne Dør. Den lille Pige, der sad i denne, græd, fordi hun frøs . . .“ (5)

De blev færdig i november måned, men Vermehren blev ikke klogere næste år, hvor han valgte sig et bryggers med åben dør, hvor han arbejdede helt ind i december.

Vermehren var kommet hjem fra Italien i 1857 og giftede sig kort efter med Thomasine Grüner, der havde ventet på ægteskab i otte år. Bryllupsrejsen gik til Hellebæk, hvor Vermehren malede hele sommeren, men de næste år gik arbejdsommerne igen til Midt-Sjælland, kun 1862 var optaget af en udenlandstur. Som reglen var familien med – men ikke på stedet. De blev indlogeret hos familie eller venner i nærheden, medens Vermehren selv tog ophold i den landsby, hvor han malede.

I 1859–61 besøgte han Vindstrup ved Tjustrup sø, hvor han boede hos gårdejer Anders Jørgens. 1863 blev tilbragt i Særslev ved Holbæk hos skolelærer Leth og 1864–65 igen ved Tjustrup sø, men nu i Eskildstrup med ukendte værtsfolk.

Med undtagelse af et ophold i Hornbæk i 1883 var 1865 den sidste sommer, hvor Vermehren malede folkelivsbilleder. Der kendes ikke flere billeder, og brevene omtaler ikke mere aktivitet i den retning. En assistentstilling ved Akademiet fra 1865 og senere et professorat lagde beslag på ham, men også portrætterne, der hele tiden havde givet den største indtægt, krævede tid.

Midtsjælland havde været Vermehrens foretrukne opholdssted og herfra nåede han at male billeder i Ringsted, Kværkeby, Torpet, Balstrup, Lyngø, Eskildstrup, Vindstrup og Glumsø, desuden i Særslev ved Holbæk og i Hellested ved Nordkysten. Fra Jylland er der billeder fra Sejs Hede og Kristianshede ved Silkeborg. Desuden findes nogle billeder fra Ringsted-egnen, hvor lokaliteten ikke er kendt.

Vermehren var en af de kunstnere, der fulgte Høyens opfordring til „at gjøre sig fortrolige med Folkelivet i dets Sysler og Adfærd“ for „at gribe de oprindelige Stammetræk“. (6) Mon han nogen sinde under sit besværlige sommerarbejde har tænkt på disse Høyen-ord fra foredraget i 1844: „Hvor ofte har ikke Hjertets Følelse udbredt den mest jomfruelige Ynde over Bondepigens Aasyn, og adlet hendes kraftige Bygning! Med hvilken Ro kan ikke et ærligt, et højmodigt Sind male sig i Bondens Ansigt, og med en Oprindelighed, en Bestemthed, et ægte folkeligt Stempel, der saa let forviskes og bortglattes ved Dannelsen!“ (7)

Virkeligheden står ligesom ikke rigtig i forbindelse med dette, når man læser Vermehrens breve til broderen Christian fra 1858: „Du taler om at boe herude. Ja, det kan jeg ligesaa godt som boe i Kjøbenhavn. Men Sandheden er, at det er Skidt, hvor jeg er. Ikke fordi jeg er saa daarlig tilmode i Kunsten; men fordi jeg har en næsten uovervindelig Lede for Almuen, saadan som den gaaer og seer ud. – Det er nu et reent Lykke-træf, at jeg har fundet en ganske flink ung Mand, der har været Husar, som jeg kan bruge til Sædemanden; men du skulde see Karle, jeg har afmønstret i den Anledning, og som ere blevne mig anbefalede som Skønheder. De var rædsomme baade af Ansigt og Figur. Og saa Pigerne man seer. Huh! Hah! – Sjokkedorther! Indadtilbens! Forfærdelighed!“ (8)

Italiensophold havde vist denne virkning på mange danske kunstnere, og næste gang, det er galt igen, har Vermehren igen været en tur dernede. Han skriver til Christian i 1863: „Dertil kom at Opholdet ifjor i Italien stærkt virkede tilbage paa mig, saadan at Alt forekom mig saa grulig grimt. Menneskene her ere vistnok ogsaa i det hele stygge. Dragterne ligeledes og Husene have alle et nøgternt, fattigt Præg.“ (9)

Men i samme brev finder vi ogsaa lidt af Høyens stemning, da Vermehren går over til at beskrive sommerens billede: „Imorgen vil jeg begynde med at tegne Konen op. Jeg troer, jeg bruger hende, der eier Stuen, thi hun er som en Plante, der er skudt opad den Jordbund og passer bedst, skjøndt hun ikke er smuk, men jeg har en Følelse af, at det her ikke kommer an paa Skjønheden i den Forstand, men paa en Helhed i Pfy-siognomiet af den hele Fattigdom baade hvad Form, Farve og Sjæl angaaer – og hun passer godt til det Hele. – Hendes Dragt er ogsaa tilstrækkelig forvittret i Farven. –“ (10)

Skal man prøve at finde ud af, hvordan Vermehren mere nøgternt betragtede bondestanden, er det bedst at se på udtalelser, der ikke har noget med den følelsesbetonede kunst at gøre. Hans svingende humør, især når motiverne svigtede, fik næppe den bedste indflydelse på udtalelserne.

Den første sommer i Vindstrup beskriver Vermehren sin vært Anders Jørgens og hans kone i et brev til broderen: „Min Vært er en Mand paa de 50 Aar. – Han er en venlig, forekommende Mand, et godt Hoved og

meget intelligent af en Bonde at være. Han kan nu Italiens Geographia og følger Krigsbegivenhederne med Interesse. Han holder Morgenposten og Sorø Amtstidende. – . . . Det eneste, der generer mig ved Værten, er at han er Bondeven, men jeg synes dog ikke i høj Grad. – Ret set er det maaske en Dyd hos ham, en varm Frihedsfølelse, der staaer i Forbindelse med hans Iver for at arbejde fremad. – Hans Kone er Venligheden selv, en rigtig agtværdig Bondekone. – “ (11)

Det er jo ret så nøgtern en beskrivelse, lige langt fra Høyens romantiske tanker og Vermehrens vrisne ditto, når han ikke kunne finde modeller. Men nok mere i overensstemmelse med forholdene i en gårdejerklasse på vej frem.

På samme måde som landbefolkningen ikke rigtig passede til de roller, de var valgt til at males i, var baggrunden – deres stuer – heller ikke rigtig gode, hvis man da ikke fandt en fattig hytte eller forsømt gård. Vermehren beder i samme brev sin broder advare en malerven, der måske ville til Vindstrup, og skriver: „Han kan her finde ganske maleriske Partier paa Gaden, Børn, som dog ikke er meget kjønne, og fattig Huusmandsleilighed i Stuerne. – Alle Gaardmandstuerne ere nye med hvide Vægge og kjedeligt Arrangement. Der er kun een Udflyttergaard, hvor Panelet er vedligeholdet og den er endda simpel. –“ (12)

Vermehren manglede Dalsgaards og Exners evne til selv at skabe de miljøer, der skulle bruges, hjemme i atelieret. Men trods alle de besværligheder han af den grund skaffede sig på halsen, var det næppe derfor, han standsede med sine folkelivsbilleder. Han havde blot svært ved at sælge dem, og seks måneders arbejde på et eneste billede, medens portrætbestillingerne ventede i København, kunne ikke gå i længden, når man havde kone og børn. Vermehren mente selv, at dette sidste var ødelæggende for en god kunstner, men som han skrev fra Italien til sin ven Frederik Meldahl i 1855: „Maleren er ogsaa Menneske! Jeg er forlovet, og som Sagerne staaer, slipper jeg før Kunsten og bliver Landmand end jeg slipper min Pige! – Min hele Stræben skal gaae ud paa, at uddanne mig som Portrætmaler.“ (13)

Der skulle trods alt gå ti år inden han helt efterlevede sine ord, men da var der også kommet fem børn foruden konen.

Kildemateriale, der kan belyse Vermehrens genremalerier

Breve

„Satte mig saa en smuk Morgenstund til at pirke og nysle paa et lille Billede forestillende (det eneste jeg kan magte) en gammel Kjærling, der strikker (Stilleben i Handling og Behandling). Det er ubehageligt, at kunne lugte Mynten ved Arbejdet. Konen er færdig, og der er ikke Andet at sige om hende, end at hun lugter af Mynt og saa en anden Ting, som Høyen endelig vil have jeg skal male med.“ (1)

Det er unægteligt et lidt merkantilt indtryk Vermehren giver i sit brev til en malervæn i København. Tilmed første gang, der i hans breve er fundet hentydninger til arbejdet som genremaler. Til forsvar fremfører han selv i brevet, at han har følt sig hårdt presset af et krav fra en kreditor, og de efterfølgende år kom også til at vise, at Vermehren ikke malede genrebillede for hurtig vindings skyld.

Brevet er fra 1851, og som det fremgår af citatet, er det ikke første gang han maler „gamle Kjærlinger“, ligesom der fortælles om hans tilknytning til kunsthistorikeren N. L. Høyen. Parenteserne antyder lidt om Vermehrens holdning til sin egen formåen, den tvivl der atter og atter dukker op i brevene, når han skriver til familie og venner.

Vermehren har efterladt sig flere hundrede breve, men om han var en flittigere brevskriver end så mange andre malere, er svært at afgøre. Det afhænger trods alt af modtagerne, om breve er blevet bevaret, og i den retning har familien Vermehren været overordentlig omhyggelig, selv om hans kone eller hendes arvinger ikke har gemt et eneste af de breve, hun fik. Antallet af breve i offentlige arkiver til ikke-familiemedlemmer er mere tilfældigt og forekommer ikke i et antal, der virker større end for så mange andre.

Vermehrens breve er det største og bedste kildemateriale til forståelsen af, hvorledes hans genremalerier er blevet til. I bedste tilfælde kan vi gennem brevene følge arbejdet med et billede fra begyndelse til slutning, og læse, hvordan han har fundet frem til interiør og modeller, hvordan

han har komponeret sit motiv og hvorledes arbejdet er forløbet. Yderligere findes beskrivelser af de miljøer, han malede, og de familier han herved kom i forbindelse med, og ikke mindst – hans personlige holdning til disse miljøer og sin kunst. (2)

Der er bevaret meget få breve fra den første malertid. Det citerede brev fra 1851, der giver de første oplysninger om kunstnerisk arbejde, er tilmed lidt atypisk. Først rejsen til Jylland i 1854 har efterladt virkelig gode breve. Derefter rejste Vermehren til Italien, og de mange hjemsendte breve giver mulighed for at lære maleren lidt bedre at kende.

Efter hjemkomsten findes breve fra alle sommeropholdene til og med 1864, foruden den omtalte sommer i 1883. De fleste og bedste breve er skrevet til broderen Christian, der var ansat som assistent ved postvæsenet i København. Han var tydelig Vermehrens mest fortrolige ven og har gemt broderens breve godt. Desuden har søsteren Thea fået og gemt breve, foruden forskellige andre familiemedlemmer og venner. (3)

Mange af brevene er skrevet på stedet samtidig med, at malerierne blev til, og når maleren, der skaber billedet – kilden – gør rede for ska-



Fig. 8. F. Vermehren: En gammel bondekone, der læser i sin salmebog og strikker. 1851. 45,5×38,5.

belsesprocessen, mens den sker, kan man næppe komme tættere på be-
givenheden i dag. Brevens udsagn har naturligvis en lille forsinkelse, de
er ikke skrevet helt samtidig med handlingen, men ofte meget kort efter.
Når de fortæller om kommende dispositioner, er det ikke altid sikkert, at
disse finder sted. I flere tilfælde kan de næste breve fortælle, at beslut-
ninger ikke blev ført ud i livet. Men mangler disse breve, er det billedet
alene, der bliver brevets kontrolmulighed.

Vi kan lyve for os selv, og den allerbedste ven kan forholdes oplysnin-
ger, der ikke er al for smigrende. Kunstneriske kriser, når de ideale krav
er svære at opfylde, nederlag fordi man føler ikke at slå til, det kan der
måske skrives om til nære venner, men den lille nemme løsning – sprin-
get, hvor gærdet er lavest – som kun man selv kender og prøver at glem-
me igen, det får vist selv den bedste ven ikke at vide, og vi andre vil hun-
drede år efter ikke have den ringeste mulighed for at afsløre det. Derfor
fortæller brevene næppe hele sandheden om billedernes tilblivelse.

Erindringer

Som gammel mand nedskrev Vermehren sine erindringer om de tre
somre i Vindstrup – og han har næppe brugt brevene som kilder. Der
er forskellige uoverensstemmelser specielt med hensyn til, hvorledes ideen
til billederne opstod. „Tiggerbørn i et bondekøkken“ (fig. 9) illustrerer
meget godt denne ændring.

I det første sommerbrev fra 1860 skriver Vermehren således til sin
bror: „Du veed, at jeg gjerne vilde male to Tiggerbørn i et Kjøkken og
jeg saae mig om efter et passende Locale. Efter Anders Jørgens Opgi-
vende fandt jeg ogsaa et saadant i en meget gammel Gaard i Vindstrup,
og det er et fortræffeligt Locale, at jeg intet bedre kunde finde.“ (4) De
to børn er endnu kun i hans tanker, men når han tænker dem placeret
indenfor indgangsdøren til køkkenet, kommer de noget på afstand og vil
derfor fylde meget lidt, men som han skriver „saa tænker jeg at føje en
tredie Person til paa samme Plan, en Bondekone.“

I næste brev har han fundet frem til sine modeller. (5) Drengen har
han hentet fra en landsby 1½ mil fra Tystrup, ikke fordi der manglede
dreng på stedet, men fordi denne dreng havde en dragt på, der tiltalte



Fig. 9. F. Vermehren: Tiggerbørn i et bondekøkken. 1860. 63,5×74,5.

Bryggeret hos gårdejer Anders Jensen i Vindstrup. „Der var nu imidlertid meget at tage fat i, naar et Menneske udenfor Bondestanden skulde kunne tilbringe en Sommer i dette Lokale. Jeg fik da Marie til at være mig behjælpelig, og da jeg næste Dag kom derind, var Uhumskhederne fjærnede fra Gulvet saa godt det lod sig gjøre, og hun havde strøet et lag Grus over det, der indtil en vis Grad dæmpede de stærke Uddunstninger.“ Udtalelser fra Vermehrens erindringer.

Vermehren. Pigen og konen var, da han ikke bemærker andet, sikkert hentet i Vindstrup.

Erindringerne fortæller lidt anderledes: „jeg malede nu rask paa mit Billede. En dag kom et par fattige Børn ind i Kjøkkenet for at tigge. Som de stode der i den stærke Belysning fra den aabne Dør, toge de sig

godt ud, og da Marie kom for at give dem Brød, havde jeg med lidt Forandring hele Staffagen til mit Kjøkken færdig. Jeg gjorde Aftale med Børnene, de vare villige til at lade sig male og i stedet for Marie, der ikke havde Tid til at staa Model, fik jeg en ældre Kone, der boede tæt ved Siden af.“ (6)

Det er ikke de store ændringer, der er sket. Men beskrivelsen er kommet mere i overensstemmelse med den gængse opfattelse af, hvorledes malere bliver inspireret til deres billeder.

Vermehren giver i erindringerne en lang beskrivelse af den gamle forfaldne gård, og det har ved hjælp af folketællingen fra 1860 været muligt at kontrollere hans beskrivelse af beboerne. Disse var ifølge Vermehren den gamle gårdmand, der var enkemand, hans ældste søn på omtrent 20 år, den næste søn, der hed Thomas, 17 år, ifølge Vermehren „Aandelig defekt“, en yngre søn på 13 år og endelig Marie, som førte husholdningen. Vi får ikke hendes alder at vide, men Vermehren bruger udtrykket pige om hende. Hele miljøet beskrives iøvrigt som meget forfaldent og snavset.

Den eneste gård i landsbyen Vindstrup, der manglede husmoderen, har ifølge folketællingen følgende beboere:

Anders Jensen, 65 år, enkemand
Peder Andersen, 22 år, ugift barn
Thomas Andersen, 19 år, ugift barn
Sidse Andersen, 16 år, ugift barn
Johan Andersen, 12 år, ugift barn
ingen tjenestefolk (7)

Vermehren har taget lidt fejl af alderen på sønnerne, men det er nu ikke meget. Mere forunderligt er det, at Sidste på 16 år har klareret husholdningen helt alene og svarer til Vermehrens Marie, men der er næppe tvivl om, at det må være den samme familie. Thomas er ganske vist ikke opført som åndssvag i folketællingen, men det gjorde man måske kun i de tilfælde, den handicappede kom til at ligge sognet til byrde?

Vermehren giver en beskrivelse af beboernes placering omkring spisebordet og her får vi bekræftet, at heller ikke sommerens forøgede ar-

bejde i husholdningen og landbruget har ført til ansættelse af tjenestefolk, undtagen en husmand, der sad mellem ældste og yngste søn. Den åndssvage Thomas måtte stå op og spise ved siden af sin søster.

I årene i Vindstrup malede Vermehren meget inde og ude hos en gammel kone Margrethe. Også her er der uoverensstemmelse mellem erindringer og breve, der igen er kontrolleret ved hjælp af folketællingen 1860. Margrethe hedder her Olsdatter til efternavn, er 71 år, og betegnes som almisselem. Desuden bor i huset – som selvstændig husstand – en ugift bødker Lars Poulsen på 29. Vermehren nævner begge personer i et brev, hvor det er bødkeren, han først kommer i snak med udenfor huset, og lidt efter kommer konen hjem. Han er klar over, at i dette hus kan males et godt billede, men kun langsomt bliver motivet til. (8)

Erindringerne fortæller, at den gamle kone sad udenfor huset og inviterede ham indenfor på opfordring. Straks fik han ideen til et billede, da han så stuen. Den unge mand nævnes slet ikke. (9)

Et barnebarn af Vermehren, der har kendt sin farfar indtil sit nitende år, har fortalt mig bedstefaderens fortælling om, hvorledes billedet af „Sædemanden“ var blevet til. Og det blev næsten den samme lette drejning, som ved tiggerbørnene. Ikke ret meget, men nok til at fremhæve inspirationen, der pludselig gav maleren motivet. Måske har Vermehren virkelig på sine gamle dage glemt al den møj, han havde med at få blot en lille smule handling ind i sine billeder. Glemte de gamle kærlinger, han så ofte måtte anbringe i en krog.

De miljøer, han malede, bliver beskrevet meget udførligt i erindringerne, mens en del slet ikke omtales i brevene. Vermehren er samtidig blevet bondestanden blidere stemt, og det er nu de rørende toner, han slår på.

Selv om disse minder er udaterede, ligger der muligvis mere end fyre år mellem dem og begivenhederne, for Th. Faaborg skriver: „Da han var bleven meget gammel, nedskrev han ikke alene sine Minder om Barndomstiden, han prentede, kan man næsten fristes til at sige, naar man ser hans klare karakterfulde Skrift, ogsaa sine „Erindringer om Vindstrup“. Her havde han ladet en stor Del af sit Hjærte blive tilbage.“ (10)

Fyre år er lang tid, og Vermehren var meget gammel inden han

døde, men det er alligevel mærkeligt, at han er kommet til at tro på sit eget billede på samme måde, som han ville, beskueren skulle se det; som om to tiggerbørn lige var kommet gående ind ad den åbne dør.

Skitser, udkast og studier

Selv den mest omhyggelige afbildning af virkeligheden, skabt gennem måneders arbejde foran motivet, er næppe blevet til helt uden udkast og studier, men der er ikke meget tilbage af dette. Forbløffende få tegninger og akvareller af Vermehren er havnet i offentlig eje eller er hos familien, og den smule, der findes, har meget lidt forbindelse med genremalerierne.

At der har været tegninger, fortæller brevene om, bl. a. fra sommeren med „tiggerbørnene“. I det første brev Vermehren sender til broderen, skriver han, efter at have beskrevet det udvalgte køkken: „Jeg har begyndt at tegne paa det og har godt Haab, naar blot de ville lade mig blive der og male og jeg saa maa kunne faae Tid til at fuldføre det.“ (11) I næste brev 13 dage senere, er han kommet lidt videre: „Jeg har tegnet Kjøkkenet meget samvittighedsfuldt op og gjort foreløbige Tegninger af de 3 Figurer, saadan at jeg efter dem har komponeret Figurerne sammen paa Billedet. Nu staar de paa deres Plads og imorgen skal jeg begynde at tegne Konen op.“ (12) Efter dette udsagn har der i hvert fald været udført figurtegninger, og muligvis også en tegning af køkkenet, som han skriver om i første brev. På den kan de tre figurer være tegnet ind. I et andet brev fortælles, at køkkenet er blevet tegnet op, hvilket kan forstås som tegnet op på lærredet, hvorefter Vermehren kun manglede at overføre figurerne. Af dem ville han næste dag begynde på konen.

Det var normalt for kunstnerne, at de tegnede motivet op på lærredet, og fra Hellebæk sommeren 1857 skriver Vermehren direkte: „Og saa har jeg med Kridt tegnet paa det største Stykke Lærred den gamle Rif ved Stranden med en Kurv, hvori han piller Steen til Garnet.“ (13) Om Vermehren i forvejen med blyant eller pen har tegnet skitser og studier af Rif, får vi ikke at vide, men udtalelser om „Fårehyrden“s tilblivelse tyder på, at det i hvert fald ikke har været tilfældet der. „Jeg gjorde Af-

tale med den Gamle om at staae for mig.– Han talte om Aftenen med en lille Pige, der paatog sig at vogte Faarene saalænge, . . . og næste Morgen var jeg tidlig oppe for at faa lavet en Blændramme hos Gaardens Tørrer noget større end mine to smaae ($1\frac{1}{4}$ Alen og 1 Alen). Ligeledes fik jeg lavet Staffeli . . . og Kl. 1 var Dreielet spændt paa og Poul Jensen begyndte at tjene som Model.– Det var Torsdag Middag og igaar Aftes var Anlægget af Billedet færdigt . . . I dag regner det stærkt, men det er det samme. Anlægget tørrer . . .“ (14)

Brevet er skrevet den 31. juli, hvilket i 1854 var en mandag, så der er altså arbejdet på anlægget fra torsdag til søndag, og det er sandsynligt, at Vermehren ikke har startet hyrden på papiret for så havde han næppe haft så travlt med at rigge et lærred til.

Alligevel findes to daterede tegninger af fårehyrden fra 1854 (fig. 10), men de er meget fint gennemført og er næppe forarbejdet til maleriet, snarere selvstændige arbejder, måske fra dage lyset var forkert til at male i. (15) En gråvejrsgave havde Vermehren brugt tiden til nogle blyantstudier, idet han skriver: „Saa blev det Tørrevejr, men ikke Solskin, og jeg gik ud og tegnede lidt til Hunden og Faarene paa Billedet.“ (16)

Der findes flere udtalelser af Vermehren, som kan fortælle mere om hans arbejdsmetoder, men ingen af dem tyder på, han har lavet mange skitser og udkast til sine malerier, men nok nogle studier i olie og bly. Efter Vermehrens død blev der afholdt auktion over „samtlige efterladte Billeder og Tegninger“, som der står i kataloget. Der var over hundrede numre og af titlerne fremgår det, at knapt halvdelen var med folkelivsmotiver. (17)

Frederiksborgmuseet sikrede sig ved den lejlighed det lille billede af „Reservesoldatens afsked“, men ellers forsvandt resten til private hjem, så kun titlerne er blevet tilbage i kataloget. Men de fortæller, at en del små olie-billeder var forarbejdet til større ditto. På samme måde karakteriseres en del af tegningerne som studietegninger, bl. a. en fårehyrde. Det kan meget vel være en af de før omtalte tegninger, der her blev udbudt til salg. Jeg tror ikke, man skal tage betegnelsen studie så bogstaveligt. Meget tyder på, at har en tegning lighed med et kendt større olie-billede, bliver det automatisk betegnet som studie uden nærmere eftertanke.

Der er kun bevaret et par skitsebøger efter Vermehren, og ingen af dem indeholder skitser, der kunne anvendes til genremalerierne. (18) – To små hæfter, der ikke indeholder anvendelige tegninger, er naturligvis ikke noget bevis for, at der ikke har været skitsebøger fulde af små-tegninger fra sommeropholdene på landet. Men Vermehren nævner aldrig i brevene, at han har gået rundt med en skitsebog i hånden, og den arbejdsform, vi kender fra årene 1855 til 1865, forudsætter ikke brugen af skitser.

Skulle disse ræsonnementer være rigtige, er Vermehrens arbejdsmetode i nogle tilfælde meget usædvanlig ved at han springer flere led over, som genremalerne benyttede sig af normalt. Men Vermehrens arbejdsform var usædvanlig. Ingen af de andre fandt på at sidde flere måneder på et lergulv malende på det samme billede. De tog skitser og måske et lille oliestudie af hensyn til farverne, men malede i øvrigt billedet under behageligere forhold i atelieret.

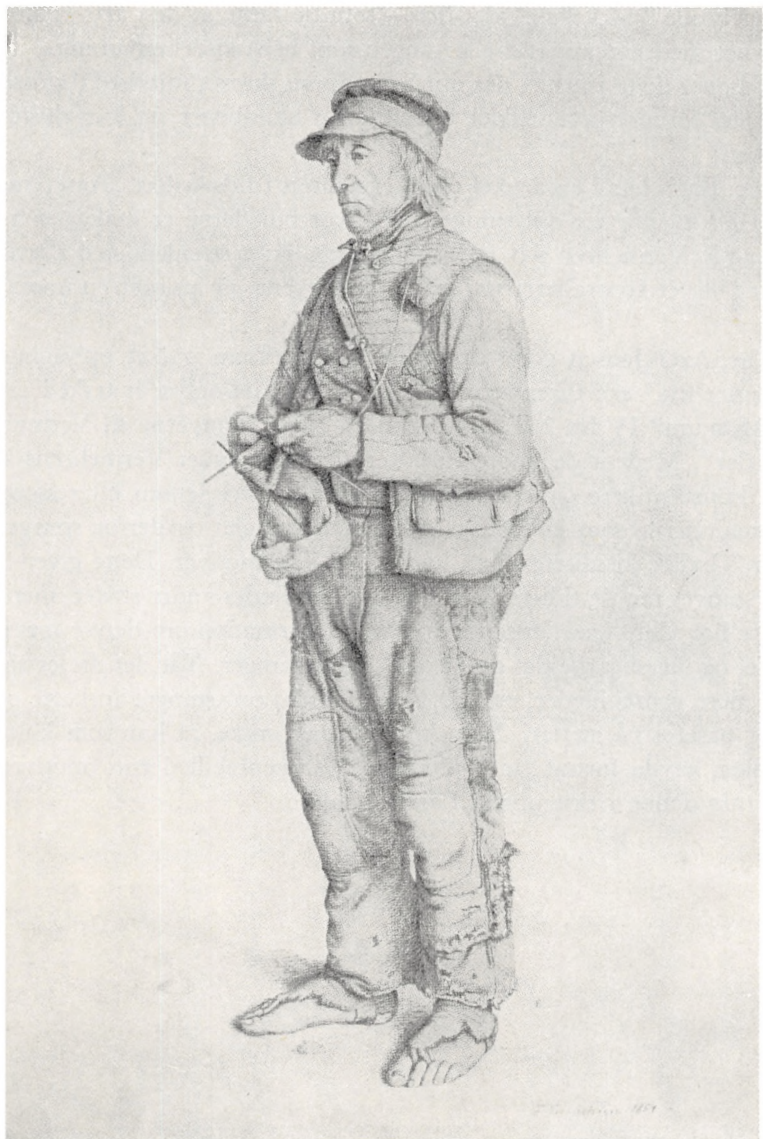
Skitser, studier og udkast efter Vermehren findes i hvert fald ikke bevaret til i dag. Så uanset arbejdsform er det ikke dem, der kan fortælle om Vermehrens arbejde med folkelivsbillederne.

Litteratur

Vermehren er den eneste af de tre malere, der har fået en grundig behandling i et stort biografisk værk, Th. Faaborgs bog: „Johan Frederik Nicolai Vermehren“ i to bind udgivet af Foreningen for national Kunst i 1923–24.

Værket behandler meget grundigt Vermehrens genrebilleder og udnytter i rigt mål de mange bevarede breve foruden de utrykte erindringer. Bogen kunne give svar på mange af de spørgsmål, der er blevet behandlet her, men desværre var den ikke til megen hjælp, da de originale

Fig. 10. F. Vermehren: En fårehyrde. 1854. Blyant. 20,5×31. Sorø Kunstmuseum. Poul Jensen var ikke blot model til fårehyrden, han var fårehyrde på Sejlgård ved Silkeborg, hvor Vermehren mødte ham. På tegningen ses han lidt mere i profil end på maleriet „En jysk fårehyrde på heden“ fra samme år. Her står han midt i lyngen, så de slidte stunthoser ikke kan ses.



kilder skulle findes frem, idet den – som de fleste af den art – ikke blev forsynet med noteapparat eller nogen som helst kildehenvisning.

Ud over dette værk er der om Vermehren skrevet mindst 20 tidsskrift-artikler, foruden avisartikler og omtale i håndbøger og kunsthistoriske værker.

Nic. Bøgh har i en artikel om Vermehren i tidsskriftet „Aaret rundt“ fra 1891 så præcise oplysninger om, hvor billederne er malet, at meget tyder på, Vermehren selv er blevet spurgt. Kun et enkelt sted i artiklen, der er blevet kontrolleret ved hjælp af brevene, er afsløret en unøjagtighed.

Chr. Axel Jensen gør i sin artikel opmærksom på, at oplysningerne stammer fra Vermehren selv. Hvad han har fået oplyst er trykt i „Arkiv og Museum“ IV fra 1911, under titlen „Om Motiverne til Vermehrens Billeder“. Medens de andre forfattere har behandlet Vermehrens kunst som kunstkritikere og -historikere, har Chr. Axel Jensen interesseret sig for malerierne som kilder for folkelivsforskningen og derfor spurgt maleren i hvilke lokaliteter, han har hentet sine motiver. Dette giver nogle oplysninger om de tidlige billeder, der ikke findes andre steder, men desværre har Chr. Axel Jensen kun hentet information om denne første periode, og ikke bearbejdet de meddelte oplysninger. Når det drejer sig om de senere genrebilleder, er Chr. Axel Jensens oplysninger forkerte og tydelig baseret på gætterier. Man kunne i dag ønske, at han som kulturhistoriker havde fortsat sin undersøgelse af genrebilledernes motiver, og udstrakt denne virksomhed til andre malere.

Vermehrens genremalerier

Mange af Vermehrens folkelivsbilleder strækker fortolkningen af genredefinitionen til det yderste. Selv var han tit i tvivl og brugte udtryk som stilleben og staffagefigurer om sin menneskefremstilling. Men billederne har trods alt et indhold, der placerer dem blandt genremalerierne, selv om de ikke altid viser en scene fra hverdagslivet, hvis „en scene“ kræver en form for handling. Mange af hans billeder kunne i stedet betegnes som interiør med siddende figur, men det blev de ikke af samtiden, og det vil de heller ikke blive her.

25 genremalerier af Vermehren behandles enkeltvis i det efterfølgende afsnit. Da antallet af folkelivsbilleder er så lille, er der blandt de 25 billeder medtaget enkelte landsbypartier og andet, der har fællespræg med genrebillederne.

EN SKOMAGER I SIT KØKKEN (fig. 11).

Malet 1846–47. Udst. 1847. Bet. F. Vermehren 1847. 40 × 34.

Forarbejder:

Køkkeninteriør. Oliestudie. 30 × 37 (afb. Faaborg bd. I, s. 47).

Studiehoved. Olie. 26 × 29 (afb. Faaborg bd. I, s. 46).

Studie af skomageren. Olie. Bet. Vermehren. 33 × 26.

Billedet falder egentlig udenfor bogens emne, da skomageren ikke var landbo, men borger i Ringsted. Det er alligevel taget med, fordi det indholdsmæssigt ligger tæt på emnet samtidig med, at det er fra en periode, hvor Vermehrens arbejdsmetoder i øvrigt er så lidet kendte.

Nic. Bøgh fortæller i sin Vermehrenartikel fra 1891 – formodentlig efter oplysninger fra maleren – at skomageren hed Nohr, og giver følgende beskrivelse af miljøet:

„Vedkommende Skomager boede ligeoverfor og var en velbekendt

stor Særling, krumbøjet og lang, og baade Sønerne og Konen vare store Karikaturer. Huset var saa svinsk som muligt. Der satte Vermehren sig i Gaarden og maatte stille sin Malerstol over en rædsom Rendesten. Saa gav han sig i Færd med at male Billedet. Man seer ind i Køkkenet, hvor Skomageren paa Grund af den stærke Varme er flyttet ud med sit Arbejde. Fra Køkkenet staaer Døren aaben ind til Værkstedet, hvor der er stærkt Solskin, Puddelhunden ligger og sover paa Gulvet, og Konen kommer og bringer Manden Mad.“ (1)

Nic. Bøghs omtale er en tydelig sammenblanding af en beskrivelse af stedet og de forhold, hvorunder Vermehren arbejdede, samt det, der kan ses på det færdige billede. Dette er ikke ualmindeligt, også for andre forfattere end Bøgh, men kan skabe nogen forvirring, indtil man bliver opmærksom på det.

Artiklens navngivning af skomageren gør det let at finde familien i folketællingen fra 1845 (2), hvor den 70-årige skomager og hans to år yngre kone Sara til hjælp med skomageriet havde to voksne, hjemmeboende sønner på 41 og 31 år, foruden en ugift svend på et halvt hundrede år.

Ifølge Bøgh malede Vermehren en olieskitse på papir i Ringsted, medens „selve Billedet i Begyndelsen af 1847 blev fuldført i Kjøbenhavn, hvor Vartovslemmer tjente til Model for det“ (3). Vi har i dag bevaret det færdige billede af køkkenet med skomageren i forgrunden og konen i baggrunden (fig. 11), endnu et olie-billede af køkkenet uden personer, et studie-hoved af skomageren, samt et oliestudie af skomageren i hel figur i arbejde med sine redskaber omkring sig. Desværre kan det ikke afgøres om den omtalte olieskitse på papir svarer til et af disse billeder, for deres opholdssteder i dag er ukendte, og det kan ikke ses på fotografi-erne, hvad de er malet på. Men Bøghs oplysninger kan kun passe, hvis Vermehren alene havde interiør-studiet af køkkenet med sig fra Ringsted og derefter fandt sin skomager og hans kone i København blandt de gamle beboere i Vartov. Så har skomager Nohr fra Ringsted overhovedet ikke medvirket, og det er næppe troligt, selv om studiet af ham er malet på neutral baggrund – måske en mur i den omtalte snavsede gård – og ikke i køkkenet. Der er i øvrigt så godt som fuld overensstemmelse fra billede til billede, hvad angår interiøret og skomageren med redska-

Fig. 11. F. Vermehren: En skomager i sit køkken. 1847. 40×34.
Debut-billedet fra Charlottenborg-udstillingen 1847, hvor det blev meget rost.



ber, kun har han fået et par briller på næsen til slut, ligesom der er ændret lidt på redskabernes placering på stolen i forgrunden. Til gengæld dukker konen og et bordhjørne med hvid dug først op på det færdige billede, så måske er det blot hende, der er hentet i Vartov. Bordet har måske stået i malerens atelier, hvor det blev indført i motivet til slut af hensyn til balancen i kompositionen.

Alt dette er måske knapt så betydningsfuldt som den ændring, der sker med hele miljøet, efter det er blevet til kunst. Stærkest trækkes det op, når man efter Bøghs beskrivelse af de snavsede forhold læser disse Høyen-ord fra anmeldelsen af Charlottenborg-udstillingen 1847, hvor Vermehren er med for første gang med netop dette billede:

„Der er en Sandhed og Finhed i Fremstillingen, som sætter det meget højt mellem Udstillingens Malerier af Hverdagslivet; . . . Her er slet Intet opstillet til Skue, og det skader ikke Virkningen, at man i den ringe, fattige Bolig sporer Husmoderen i det ordentligt ophængte Kjøkkentøj, i Mandens forslidte men renligt holdte Klæder, i Blomsterpotten

indenfor de solbrændte Ruder. Det bidrager meget mere til at udbrede en hyggelig Stemning over det Hele; man faar Godhed for de skikkelige, gamle Ægtefolk.“ (4)

Høyen havde ifølge Nic. Bøgh set billedet, medens det endnu var i arbejde i atelieret. Her har han fået fortalt om det, da han i sin anmeldelse skriver, at skomageren havde sat sig i køkkenet p.g.a. den stærke sol i værkstedet. Det kan man næppe gætte sig til alene ved at se på billedet, og er dette blevet fortalt, har Høyen måske også hørt den rigtige beskrivelse af det hele skomagerhjem, inden han skrev sin anmeldelse. Men det var ikke virkelighedsskildringer tiden ønskede.

EN SPINDEKONE

Malet 1846–47. Udst. 1847. Bet. F.V. 44 × 34.

Billedet, der efter fotografier at dømme er i en elendig forfatning, forestiller en sjællandsk bondekone i $\frac{3}{4}$ figur, der siddende på en drejet pindestol spinder uld. Ulden sidder på rokkehovedet, og derudover ses det meste af hjulet og spolen. Baggrund i billedet er et lille vindue og en bar væg. Kvindens påklædning er hue med lin, trøje med korte eller oppullede ærmer, lyst forklæde. Andre enkeltheder er vanskeligt at skelne på det mørke billede. Billedet, hvortil ihvertfald forarbejdet må være gjort i 1846 for at være færdig til udstillingen, er næsten uden oplysninger. Nic. Bøgh fortæller, at lokaliteten er landsbyen Torped nær Ringsted (5). Herfra er malet et andet billede signeret F.V.1847 med titlen „Bondestue fra landsbyen Torped“, så det er ikke usandsynligt, at også konen er hentet der. Yderligere har Vermehren til C. A. Jensen oplyst, at alle billeder fra 1847–49 er fra Ringsted-egnen. (6)

Maleriet forveksles i litteraturen med et billede, som Vermehren omtaler i sine breve fra sommeren 1859 i Vindstrup, men dette blev aldrig malet færdigt. „En spindekone“ bliver af og til kaldt „En bondekone ved rokken“.

EN GAMMEL BONDESTUE FRA LANDSBYEN TORPED VED RINGSTED
(fig. 12).

Malet ?. Ikke udstillet. Bet. F.V. 1847. 31 × 38.



Fig. 12. F. Vermehren: En gammel bondestue fra landsbyen Torped ved Ringsted. 1847. 31×38.

Der er slet ikke bevaret nogle oplysninger om dette billede, der aldrig har været udstillet af Vermehren selv, men to gange efter hans død. Hans søn ejede det ved den første udstilling i 1911, så der er en vis sandsynlighed for, at titlen ved den lejlighed var i overensstemmelse med faderens egen betegnelse. (7)

Men der er i øvrigt intet i motivet, der modsiger, at det viser en midtsjællandsk bondestue. Den hører til blandt de få pænt udstyrede stuer i Vermehrens produktion og er måske malet til brug for kommende genrebilleder. Derfor er interiørbilledet forblevet i malerens atelier. En del af motivet har muligvis været anvendt spejlvendt til det første olieudkast til reservesoldatens afsked (fig. 13). I hvert fald er der nogen overensstemmelse mellem panel, dør og hængeskab på de to billeder.

EN BONDEKONE, DER BØDER EN LILLE PIGES KJOLE (fig. 13).
Muligvis malet 1847. Ikke udstillet. Ingen bet. 31 × 38.

Dateringen skyldes Th. Faaborg, der i sin bog mener, billedet er malet i 1847 (8). Det passer også godt ind i Vermehrens produktion fra denne tid, hvor han malede på Ringsted-egnen. Både den gamle kone og den rørdækkede væg har mange paralleller i de andre billeder.



Fig. 13. F. Vermehren: En bondekone, der bøder en lille piges kjole. 1847? 31×38.

Der eksisterer en akvarel med samme motiv, blot mangler den lille pige, og billedet er afskåret med en bue foroven.

RESERVESOLDATENS AFSKED MED SIN FAMILIE (fig. 14).

Malet 1848–49. Udst. 1850. Bet. F.Vermehren 1849. 75,5 × 98,5.
Statens Museum for Kunst. (9)

Forarbejder:

Gennemarbejdet udkast i olie. Bet. F.V. 27 × 38. Frederiksborg Museet (fig. 15).

Portræt af en sjællandsk bonde. Olie. 25 × 21. Samme billede kaldes også gårdejer Christen Olsen (afb. Faaborg bd. I, s. 64).

Portrætstudie af kvinden. Olie. Bet. Vermehren Februar 1849. 30 × 39 (afb. Faaborg bd. I, s. 65).

Portrætstudie af drengen. Olie. 24 × 34 (afb. Faaborg bd. I, s. 66).

En gammel bondekone, der strikker. Bly. Bet. F.V.1849. 22 × 18 (afb. Faaborg bd. I, s. 63).

På auktionen efter Vermehren var udbudt til salg (10):

Det ovenfor nævnte lille oliebillede (fig. 13).

Et studiehoved 34 × 28. Olie.

Et studiehoved. Bly.

To studietegninger. Bly.

To forarbejder. Bly.

Ingen af disse var nærmere betegnet undtaget, at de var til „Reserve-soldaten“. Desuden har Vermehren i 1852 omarbejdet billedet og udstillet det igen (11). Dette billede var, efter hvad han selv skriver i et brev fra 1851, et bestillingsarbejde til biskop D. G. Monrad.

De mange forarbejder viser tydeligt, at Vermehren har arbejdet meget med billedet. Han gik i gang efter hjemkomsten fra krigen og udførte hele arbejdet i Ringsted. Ifølge Bøgh havde han først billedet med til København, da det var helt færdigt, og her købte Høyen det straks til „Selskabet for nordisk Kunst“.

Sandsynligvis er det lille oliebillede en forstudie. Det er ikke så gennemført i udførelsen og kun signeret F. V. At det fandtes blandt Vermehrens efterladte billeder peger også i den retning.

Sammenlignes det færdige maleri, oliestudiet og de forskellige forarbejder kan man danne sig et indtryk af malerens arbejdsmetode. Til C. A. Jensen skal Vermehren have udtalt, at dragterne var fra Ringstedegnen, og skitsen til stuen var malet i Balstrup (Ringsted landsogn) (12). Desværre er der ikke bevaret nogen skitse af stuen, så det er et spørgsmål, hvorledes den egentlig så ud, da de to olie billeder ikke viser helt den samme stue. I den forbindelse kan man tænke på stuen fra Torped (fig. 14) med det dækkede bord, hængeskabet og bordendepanelet.

På Kunstmuseets store billede mangler panelet, hængeskabet og bænken ved bagvæggen, der i stedet er hvidkalket. Desuden har Vermehren fjernet en armstol i venstre forgrund, og han har tilføjet et skabsbord

med to låger på bænkenes plads, en vugge foran den gamle kone og en uldhæk med tøjer i højre forgrund. Endvidere er en hel del småting blevet ændret eller fjernet, og der er forskel på de anvendte farver.

Ser man på de to billeder og regner det lille Frederiksborg-billede for en forstudie, giver man i grunden Vermehren ret. De mørke ting i baggrunden måtte bort, hvis det skulle blive til et godt billede, når figurerne kom med. Da stolen i billedets venstre side blev fjernet, rykkede maleren bordet længere frem i billedet for at fylde forgrunden, men det får bordet til at stå lidt ensomt midt på gulvet uden mulig kontakt med en bord-



Fig. 14. F. Vermehren: Reservesoldatens afsked. 1849. 75,5×98,5.

Det eneste virkeligt fortællende billede i hele Vermehrens produktion blev til i vinteren 1848–49, efter at maleren sammen med andre nationalbegejstrede unge kunstnere havde været med i krigen.



Fig. 15. F. Vermehren: Reservesoldatens afsked. Studie. 1849. 27×38.

Det lille forarbejde viser en mere traditionel bondestue med bord-bænk opstilling til venstre for døren, mens Vermehren har ladet bordet stå alene ude på gulvet i det endelige billede, som til gengæld har fået en mere rolig hvid baggrund efter at panelet er fjernet.

endebænk. Til gengæld er der blevet plads til en dør i vinduesvæggen, og man kan spørge, om det kun er een stue, Vermehren møblerer om på, eller der i stedet har været skitser fra flere stuer, f. eks. både Balstrup og Torped, hvor maleren har hentet de forskellige rekvisitter, han fik brug for? Udtalelsen til C. A. Jensen om, at dragterne var fra Ringsted-egnen, kunne tyde på at personerne ikke var det, eller at maleren havde arbejdet med modeller, der var blevet iklædt dragter til formålet. Det sidste passer meget godt med C. A. Jensens oplysninger om, at Vermehren selv ejede stykker af dragter fra Balslev og Glumsø. Nu ved vi, at hele billedet er malet færdigt i Ringsted, så uanset modellerne ikke har haft noget med stuen at gøre, må de dog være fra Ringsted-egnen eller måske

byen. Manden skulle tilmed, ifølge en af portræstudierne, være en navngiven bonde.

Særlig trofast overfor de anvendte dragter har Vermehren ikke været. Selv om han ikke har ændret tegningen af de fem personer fra det ene billede til det andet, har han ændret så meget mere i farven. Mandens vest er ændret fra rød til grøn og hans halstørklæde fra rødligt til grønt med røde striber. Bukserne er blevet mørkere blå. Kvindens bluse har også fået en mørkere blå farve samt mørke striber, og skørtets rødbrune farve er blevet grøn, medens borten fornedet er ændret fra grøn til rød. Hendes mørkerøde tørklæde er blevet hvidt med smalle røde striber og huen rosafarvet i stedet for blå. Drengen er gået fri for ændringer, medens den lille uheldigt tegnede pige er blevet gemt bedre væk i en mørk kjole og forsynet med kyse. Den gamle kone har som væsentligste ændring fået et andet mørkere forklæde i stedet for et hvidt.

Da Vermehren ikke har været særlig trofast overfor farven, kunne det være oplysende at se, hvordan oliestudiernes dragtdele ser ud, men disse kendes kun fra sort-hvide fotogengivelser. Det er dog muligt at konstatere, at kvindens tørklæde ligner det lyse klæde på det store billede, mens mandens skjorte er mørk i farven på studiet, hvor han bærer hvid skjorte på begge genrebilleder. Den gamle kones forklæde er ternet på tegningen, hvad det også er blevet på det store billede.

Jeg tror, man af dette kan konstatere, at Vermehren har følt sig temmelig frit stillet overfor sit motiv og kun ladet kunstneriske hensyn råde. Både han selv og andre regner billedet for ret usædvanligt i forhold til hans øvrige produktion. Det er den eneste gang, Vermehren virkelig har forsøgt sig med et billede, hvori fortælles en historie.

EN GYDE I EN LANDSBY (fig. 16).

Malet 1849. Ikke udstillet eller betegnet. 35,5 × 42.

Århus Kunstmuseum.

Billedet kaldes også gårdinteriør fra et husmandssted på Ringsted-egnen, men Vermehren har selv benævnt det gyde i sin liste til Reitzel, hvorfra dateringen også er hentet.

Billedet er en glimrende illustration til sjællandsk byggeskik og rig på



Fig. 16. F. Vermehren: En gyde i en landsby. 1849. 35,5×42.

detaljer. Konen på gårdspladsen ligner i påklædning og farver reserve-soldatens hustru fra Kunstmuseets store billede. Hun er iført grønt skørt, blå bluse og rød hue. Med undtagelse af de blåmalede vinduer og hvidkalkede vægge har resten af bygningen og de ting, der ses, materialernes egne farver.

Muligvis lå der et fælles motiv til grundlag for dette billede og det efterfølgende trods en del afvigelser.

UDENFOR ET GÅRDMANDSSTED

Malet 1849. Ikke udstillet. Bet. ?. 32 × 38 (afb. Faaborg bd. I, s. 69).

Endnu et af de billeder fra 1847–49, hvorom den eneste oplysning er C. A. Jensens gengivelse af Vermehrens ord om, at de alle er fra Ringsted-egnen.

Billedet er ikke noget genrebillede, men et eksteriørstudie, der viser et lille udsnit af den hvidkalkede facade til et bondehus. Til venstre i billedet ses et udskud med indgang i siden gennem en halvdør. Til højre herfor ses to fag vinduer med blyindfattede ruder. Derunder et vandbræt og stråbeklædning. En stenbrolægning fører fra billedets forkant hen til døren og på den under det ene vindue står en karstol, hvorpå ligger en bøtte.



Fig. 17. F. Vermehren: En sovende bondekone. 1850. 49,5×37,5.

EN BONDEKONE DER BRINGER KAFFE TIL SIN MODER, SOM ER SLUMRET IND
VED SIT ARBEJDE

Malet 1850. Udst. 1851. Bet. ? 85 × 100.

Forarbejder: se næste billede.

Desværre findes ingen gengivelse af dette billede, der blev solgt til England i 1852. Motivet er ifølge C. A. Jensen fra Glumsø sogn, hvorfra Vermehren skulle eje dragtdele (13). Det næste billede er en forstudie hertil og forestiller den sovende moder.

EN SOVENDE BONDEKONE (fig. 17).

Malet 1850. Ikke udstillet. Bet. mangler. 49,5 × 37,5.

Århus Kunstmuseum.

Gengivet i farver, der virker blegere end originalen, i „Dagligliv i Danmark“ Bd. I s. 324.



Fig. 18. F. Vermehren: Hvedebrødsmanden. 1851. 69×58.

Billedet er et forstudie til det foran omtalte billede „En bondekone, der bringer kaffe til sin moder, som er slumret ind ved sit arbejde“ og er efter dennes oplysninger fra Glumsø-sogn.

Med tanke på „Reservesoldatens afsked“ bør man være lidt forsigtig med at tro på pålideligheden af de anvendte farver i kvindens traditionsrige dragt i grønt og rødt. De grønne virker lidt for afstemte i forhold til hinanden, og maleren må have været meget heldig, hvis stolens røde farve virkelig passede så godt til det røde stof i bullen.

Vermehrens senere omhyggelige gengivelse af virkeligheden kommer til syne her i konens meget sorte negle på højre hånd.

EN GAMMEL KONE, DER LÆSER I SIN SALMEBOG OG STRIKKER (fig. 8).
Malet 1851. Ikke udstillet. Bet. F. Vermehren 1851. 45,5 × 38,5.

Det er dette billede Vermehren omtaler lidt kynisk i brevet fra 1851, der er citeret som indledning til afsnittet om hans breve. (14)

Billedet er ifølge samme brev malet hjemme i Ringsted, men Vermeh-

ren fortæller ikke yderligere om, hvordan billedet er blevet til. Han kan have haft en studie liggende, måske af den gamle strikkende kone fra reservesoldatens hjem eller en af de andre gamle „Kjærlinger“, han tidligere har malet. Billedet virker noget opstillet, selv om de enkelte møbler ser „meget rigtige ud“. Det er – efter sjællandske forhold – ret kraftigt tømmer, der er brugt til bagvæggen.

HVEDEBRØDSMANDEN (fig. 18).

Malet 1851. Udst. ÷. Bet. ÷. 69 × 58. Hirschsprungs Samling.

Forarbejde: „Studiehoved til en bonde“. 36 × 26.

Afb. Faaborg Bd. I p. 79.

Billedet gentaget. Bet. F.V. 1851–53. 48 × 40.

Sommeren 1851 tilbragte Vermehren en del af tiden i Jylland, hvor han boede ved Silkeborg. (15) Her malede han hvedebrødsmanden på Sejs Hede i Linå sogn foruden studier til et landskab. (16)

Hvorvidt hvedebrødsmanden er malet på stedet med samme grundighed som fårehyrden fra 1854 er uoplyst. Fra sommeren 1851 findes kun få oplysninger med ringe værdi. (17)

„Studiehoved af en bonde“ viser tydeligt den samme mand som det store billede, og det kan måske kaldes en studie. Men det er ikke et forarbejde, der direkte kunne kopieres af maleren, studiehovedet er nemlig vendt mod venstre, medens vi på det store billede ser mandens ansigt en face.

Gentagelsen er – så vidt det kan ses på et dårligt auktionskatalogbillede – meget lig det første billede.

EN MALKEPIGE, DER HVILER SIG (fig. 19).

Malet 1853. Bet.?. 54,5 × 69.

Om dette billede meddeler C. A. Jensen, at han mangler oplysninger (18), medens Nic. Bøgh skriver: „Under Ophold hjemme i Ringsted, malet Studie til „En Malkepige, der hviler sig“ og „En Huggehusmand“. (19)

Familietraditionen, formidlet gennem en sønndatter til maleren, siger,



Fig. 19. F. Vermehren: En malkepige, der hviler sig. 1853. 54,5×69.

at det var Vermehrens kommende hustru Thomasine Grüner, der sad model til pigen (20). En sammenligning med en portrættegning fra 1850 (21) bekræfter ikke denne formodning, men afkræfter den sådan set heller ikke.

Vermehren fortæller nogle år senere i et brev til sin broder om et billede med høstmotiv, han gerne ville male. Og her skriver han: „Maaske er der en Pige i Sorø, hvis Ansigt, jeg kan bruge, men hvordan jeg skal faae Klæderne og den øvrige Figur malet, det aner jeg ikke. Det maae Tiden vise“. (22) Dette billede blev aldrig til noget, fordi Vermehren havde så travlt med at få malet „Huslig syssel“ færdigt, men brevet oplyser om en arbejdsform, der også kan være benyttet til malkepigen. De tidligere citerede negative udtalelser af Vermehren om hans syn på bondestandens velegnethed som modeller, gør ikke en sådan fremgangsmåde utænkkelig.

SCENE I ET HUGGEHUS PÅ LANDET (fig. 20).

Malet 1853–54. Udst. 1855. Bet. F. Vermehren 1854. 63 × 53.

Værkstedsstudie uden personer. 41 × 24. (23)

Til dette billede findes ikke andre oplysninger end det citat af Nic. Bøgh fra sidste billede, hvor han stedfæster det til Kværkeby, samt en kort be-



F. 20. F. Vermehren: Scene i et huggehus på landet. 1854. 63×53.

mærkning af Th. Faaborg om, at billedet blev udstillet og solgt foråret 1855. (24)

EN JYSK FÅREHYRDE PÅ HEDEN (fig. 21).

Malet sommeren 1854. Udst. 1855. Bet. F. Vermehren 1855. 59,5 × 80.
Statens Museum for Kunst.

Tegning af fårehyrden. Bet. F. Vermehren 1854. 20,5 × 31.

Kunstmuseet i Sorø (fig. 10).

Hedestudie. Bet. F V 1854. 42 × 65.

Statens Museum for Kunst.

Tegning af fårehyrden med hund. Bet. F. V. 1874.

Hirschsprungs Samling.

Kopi af maleriet. Bet. F. V. 1904.

Billedet af fårehyrden er det første maleri, hvis tilblivelse er veloplyst gennem Vermehrens breve. (25) Han rejste til Jylland i juli 1854 og ankom den 20. til Sejlgaard, der ligger 6–7 km vest for Silkeborg. På

denne proprietærgård blev han – afbrudt af et kortere besøg hos tidligere værtsfolk i Silkeborg – indtil begyndelsen af oktober.

Vermehren var taget til Jylland for at male landskaber og gennemstrefede i den anledning hederne omkring gården. Han fik da også malet en lille smule, men var meget utilfreds, indtil et andet motiv en dag stod foran ham: „Jeg var nu helt bestemt paa . . . at opgive Seilgaard, da mødte jeg en gammel Mand paa 82 Aar, der gik i Lyngen med sine Faar og strikkede. . . . En karakteristisk Hund gik ved Siden af ham og hjalp ham med at vogte Faarene. – Det slog ned i mig som et Lyn. Jeg gjorde Aftale med den Gamle om at staae for mig. –“ (26) Resten af de første dages aktivitet kan læses i det tidligere afsnit om skitser, udkast og studier, hvor tegningerne blev vurderet i forhold til maleriet og konklusionen blev, at de næppe skulle regnes som direkte forarbejder, snarere selvstændige tegninger, der blev til på de dage, hvor vejret var for gråt til at male med oliefarver.

Ønsket om at male billedet næsten færdigt på stedet i fri luft forlængede opholdet indtil oktober. Det var nødvendigt, at belysningen var nogenlunde ens fra gang til gang, hvilket gav mange uudnyttede dage. Desuden tørrede Vermehren dagens indsats ud den ene gang efter den anden, når han ikke var helt tilfreds med resultatet.

Den gamle mand hed Poul Jensen, og H. P. Hansen har efter fore-



Fig. 21. F. Vermehren: En jysk fårehyrde på heden. 1855. 59,5×80.

spørger i Bording og hos et barnebarn til den gamle givet yderligere oplysninger om ham i sin bog „Hyrdeliv på Heden“: „Den gamle hyrde . . . kaldte man i Bording, hvor han boede som gammel, for lille Poul, og der hævdede man, at han er afbildet i heden ved Sejlgaard, medens Maren Ganzhorn fortalte mig, at han var afbildet i Kolbensig dal i Christianshede. Poul var fortællerens morfader, og hun kaldte ham Poul Skiemand, fordi han i sin tid havde gået omkring og handlet med skeer.“ I en fodnote gives yderligere oplysninger: „Hans døbenavn var Poul Jensen, faderen var Jens Pedersen i Tolstrup, Tem sogn, og der blev Poul født d. 8. april 1784. Han døde som enkemand og fattighuslem i Raunholt i Bording c. 4. april 1875.“ (27)

Helt så gammel som Vermehren ville gøre sin hyrde, var han altså ikke. Efter fødselsåret kan det kun blive til 70 år, men det er ikke sikkert Poul Jensen selv kunne huske det.

Der er, ifølge H. P. Hansen, lokal uenighed om, hvor fårehyrden er blevet malet. Enten tæt ved Sejlgaard eller noget længere væk på Kristianshede. H. P. Hansen foreslår selv, at det kan være begge steder, da en hyrde drager omkring med flokken, men sådan var det nu næppe. (28) C. A. Jensen har, som svar på spørgsmålet, af Vermehren fået opgivet Kristianshede, men det dækker sikkert kun den bagved liggende hedeslette, ikke stedet, hvor hyrden har stået model. Det kunne udmærket være et andet sted, da lyset ville falde ens på manden, bare han var orienteret rigtigt efter solen. Vermehren havde været på Kristianshede de første dage på Sejlgaard, og oplyser i et brev til broderen, at der er en lang, bakket vej derud på ca. $\frac{3}{4}$ mil (29), og det er svært at tro, maler og model drog helt derud, når der skulle males. Forholdene var besværlige nok i forvejen, som det her fortælles broderen i København: „Du veed ikke hvor megen Tid der gaaer spildt med at arrangere sig ved den Malning. – Naar det nu tegner til godt Vejr, maae jeg ud til en lille Pige, der boer en Fjerdingvej herfra og faa hende ud at passe Faarene i den Gamles Sted. Mangen Gang holder det haardt at Moderen vil slippe hende. Saa maa vi søge den Gamle op og inden han saa naaer Hjem og vi komme i Arbejde er mangen Gang det gode Vejr forbi. –“ (30)

Dette udsagn modsiger, at Vermehren skulle være draget med rundt om malet hyrden, hvor fårene nu opholdt sig. Fårehyrden er sandsynlig-

vis malet, hvor han blev set første gang – lige udenfor gården, måske på en stump lynghede. I øvrigt var Poul Jensen formodentlig ansat som hyrde på Sejlgård, idet Vermehren skriver, at han først spurgte forvalteren på gården om lov, inden den gamle begyndte at stå model. (31)

Hyrden blev malet færdig før den bagvedliggende hede, for den 14/9 skrev Vermehren, at han endnu havde tilbage at male landskabet. Han havde malet luften om fem-seks gange og skrabet det ud igen, for Vermehren ville male direkte efter naturen og hans langsomme, omhyggelige arbejdsmåde kunne ikke forenes med det hastigt skiftende vejrlig. Heden er næppe på stedet blevet malet på samme lærred, som hyrden var anbragt. Den bevarede hedestudie er hjembragt til København, og først her er fårehyrde og landskab blevet bragt i forbindelse med hinanden.

Fårehyrden var den første i rækken af mennesker malet i arbejdstøjet. Vermehren gengav omhyggeligt den gamles lappede tøj i de mange falmede kulører og malede ikke siden sirlige dragter i grønt, rødt og blå. Højest en enkelt afvigende farve får af og til lov at lyse op i hans billeder. Men man skal være forsigtig med at tro, at ikke også dette er meget bevidst styret.

EN GAMMEL FISKER, SOM HVILER SIG VED STRANDEN, EFTER AT HAVE SAMLET STEN TIL GARNET (fig. 22).

Malet 1857. Udst. 1858. Bet. F. V. 1858. 58 × 69.

Århus Kunstmuseum.

Gentagelse fra 1902. Bet. F. V. 17 × 22.

Gentagelse fra 1906. Udsnit kun med fiskeren. 25 × 21.

Billedet blev malet den første sommer efter at Vermehren var kommet hjem fra Italien og havde giftet sig med Thomasine Grüner, der sammen med sin mand opholdt sig hele sommeren ved Hellebæk. Parret var taget afsted lige efter brylluppet den 7. juli 1857 og vendte først tilbage i oktober. (32)

Under sit ophold i Rom skrev Vermehren hjem til Frederik Meldahl: „Jeg er mere end nogensinde overtydet om, at man skal male efter Naturen paa sine Billeder og ikke efter Studier. – Men det er ofte en vanskelig Sag.“ (33) Disse tanker, der de næste år skulle blive ført ud i livet



Fig. 22. F. Vermehren: En gammel fisker, som hviler sig på stranden, efter at have samlet sten til gamet. 1858. 58×69.

i fuldeste konsekvens, kunne Vermehren ikke gøre til virkelighed med det samme på grund af de særlige belysningsforhold i fisker-billedet. Egentlig skulle det have været gråvejr, men netop den sommer var det strålende sol de fleste dage, og i stedet blev valgt tiden lige efter solnedgang, men det indskrænkede til gengæld arbejdstiden til en halv time om dagen. (34)

Under disse forhold var det umuligt at gennemarbejde et billede, så Vermehren måtte nøjes med hurtige olie-studier. Den 26. september skrev han om arbejdet: „Studien til Rif er endnu ikke færdig, men bliver det snart. . . . De øvrige Studier til Rif-Billedet har jeg. – Til Børnene har jeg kun Tegninger men det er nok. –“ (35)

En lille uge efter manglede der stadig noget på studien af Rif, men årstiden var efterhånden heller ikke den bedste til et sådant udendørs billede. Til broderen skrev Vermehren den 2. oktober: „Vejret og Arbejdsforhindringer for gamle Rif forsinker mig. Jeg mangler kun lidt i hvad jeg behøver for at kunne male ham. –“ (36) Citatet fortæller tydeligt, at det endelige billede først skulle males i København, men med undtagelse af et brudstykke af studien til Rif, er ingen af de nævnte forarbejder kendte. (37)

Rif, som bliver nævnt flere gange, er den gamle fisker på billedet. Ma-

leren Jørgen Roed havde tidligere benyttet ham og anbefalet ham som model overfor Vermehren. Det skulle ligeledes være Roed, der havde peget på Hellebæk til sommeropholdet.

Selve billedet skulle ifølge C. A. Jensen være malet på stranden ved Ellekilde, der ligger et par km fra Hellebæk. (38)

I dagtimerne malede Vermehren et „Parti af kysten ved Hellebæk“. Herpå er som staffage-figurer anbragt en lille gruppe børn, hvoraf de to også bruges til billedet med Rif. Til disse to børn findes, med henblik på landskabsbilledet, to tegninger i Hirschsprungs Samling.

Ligesom ved Fårehyrden skal den geografiske placering af de to billeder tages med noget forbehold. Periodens kunstnere tilstræbte ingen topografisk nøjagtighed.

EN SÆDEMAND (fig. 23).

Malet 1858. Udst. 1860. Bet. F. Vermehren 1859. 76 × 89.

Statens Museum for Kunst.

Landskabsstudie „Landskab ved Sorø med Lynge Kirke i baggrunden“.

Malet 1858. Bet. F. V. 26 × 37. Kunstmuseet i Sorø.

En sædemand. Figuren malet som studie 1858, landskabet påmalet i 1875 (39). Udst. 1876. 89 × 76.

Gentagelse af 1858-billedet. Udst. 1870.



Fig. 23. F. Vermehren: En sædemand. 1859. 76×89.

I 1858 malede Vermehren allerede på sit „sommerbillede“ i april-maj måned. Han var taget til Sorø sammen med sin kone og skrev herfra til broderen i København. Denne får fire breve i april og maj samt et fra København i juli, medens søsteren Thea får nyt at høre i juni efter mærenens tilbagevenden til byen. (40)

Vermehren vælger igen et motiv, der forhindrer ham i at male billedet på stedet, for sædemanden er skildret i bevægelse, noget ellers ukendt for Vermehren. Hvorledes billedet er blevet til, kan følges trin for trin i brevene, som får lov at fortælle hele historien:

21. April. „Dagen efter, at jeg var kommen hertil, gik jeg allerede ud paa Recognoscering og fandt snart, hvad jeg skulde bruge. – Jeg har nu faaet det arrangeret omtrent som jeg vil havde det. – Helst vilde jeg have Graa-vejr, men det lader atter til, at jeg skal have Sol. – Det kan ogsaa blive kjønt. Det bliver et fladt Terrain med Lyng i Baggrunden, Rugmarker og Pløjejord. – Jeg har allerede tegnet [ulæseligt] nogenlunde. – I Dag fik jeg Lærredet fra Kittendorff. – I Morgen faaer jeg Blændrammen. Billedets Udstrækning bliver 34”–29” – og Manden bliver omtrent 18” høj – om ikke 19”. – Hestene bagved blive omtrent 2¼” høje. – Jeg har malet det halve af en Studie til Landskabet med Lyng By. Der er meget deri, jeg kan bruge. – Desuden har jeg malet en stor Steen med megen Pløjejord til Forgrunden. – Jeg har trasket i Pløjejorden ved Siden af Sædemanden og har studeret Bevægelsen grundigt. – Jeg tror nok, at jeg nu kan tegne ham ned. Men førend jeg kan gjøre det udenad, duer det ikke. Jeg har seet paa mange Ansigter, men har endnu ikke fundet en rigtig kjøn Mand.“ (41)

At det voldte Vermehren vanskeligheder at finde en køn model, får vi mere at vide om i næste brev, hvor han fortæller om de mange grimme karle, han har måttet syne. Udtalelserne er gengivet i deres helhed i afsnittet med Vermehrens bibliografi.

I samme brev fortælles videre om selve arbejdet:

4. Maj. „Jeg havde, som Du veed, tænkt paa at male Manden ned paa selve Maleriet, men Stillingen var saa momentan og frembød saa mange Vanskeligheder, at jeg ikke turde risikere at male den færdig, uden Mulighed for at kunne forandre paa den, hvis jeg senere fandt noget Bedre eller opdagede Feil. – Jeg har da vendt Lærredet om og

anlagt en Mand 27" høi. Jeg troer nok, at det er et godt Anlæg, men jeg har dog opdaget adskillige Ting, som jeg vil forandre paa Billedet. Jeg har skizzeret et flygtigt Landskab bagved ham, og Alt er parat til at male ham op, naar Veiret atter bliver heldigt.“ (42)

Den 9. maj er der ikke meget nyt at berette; Vermehren synes ikke det går godt nok. I det næste brev håber han dog snart at være færdig, og skriver den 18. maj: „Jeg har faaet nogen Forsinkelse med Manden paa Grund af Vejret, men jeg har dog holdt ud og behøver saa meget lidt til at eftergaa den endnu en lille Gang. – Derimod kunne jeg ønske at faae lidt mere Landskab med, end jeg har. – . . . Det er ganske rart, at jeg har denne Model herude, . . . Han er villig og meget brugelig . . .“ (43)

Vermehren er tilbage i København i juni måned, hvor han skriver til sin søster den 21. og fortæller, at han har anlagt sædemanden. En måned senere skriver han til broderen Christian:

24. Juli. „Jeg har jo begyndt paa Sædemanden, men har hidtil ikke været heldig . . . Jeg har malet noget af Landskabet, men der skal mange Overmalinger til, kan jeg mærke. I Morgen skal jeg have Model for at faa rettet noget ved den højre Arm, som Constantin gjorde mig opmærksom paa. – Den er for kort og Albueleddet ses ikke ret. Jeg har gjort Hovedet lidt større, og den højre Haand havde jeg ogsaa forandret til det bedre, men nu maa den jo ud igjen.“ (44)

Billedet blev først færdig næste forår, hvor Vermehren i et brev til søsteren den 2. juni fortæller, hvor mange besværligheder han havde haft med det, men at det alligevel var blevet solgt. Næste år lånte han det til forårsudstillingen på Charlottenborg, og billedets mål i udstillingskataloget fortæller, at det nye lærred, han begyndte på i København, fik de samme mål som det første lærred, han fik sendt til Sorø. Dette havde han jo vendt på højkant og brugt til en stor olieskitse af sædemanden, fordi han ikke turde male ham ind i landskabet fra starten. Skitsen fik senere landskabs-baggrund og blev solgt, men desværre findes der ingen gengivelser af det ukendte billede. En sammenligning mellem landskabsstudien og Kunstmuseets billede viser, at Vermehren nogenlunde har fulgt sin studie. Dog ikke mere end man skal afholde sig fra at stedfæste bygninger i landsbyen Lyngve ved hjælp af billedet.

Endelig må man sige, at Vermehren har malet et billede, der er behagelig fri for gammel dragtskik. Manden med den brune kasket, den gråbrune vest og strikkede trøje, de blå bukser og sorte støvler kunne vandre helt op til vor egen tid, hvis læderet i støvlerne blev udskiftet med gummi.

HUSLIG SYSSEL I EN FATTIG BONDESTUE (fig. 24).

Malet 1859. Udst. 1860. Bet. F. Vermehren 1859. 63 × 52,5.

Statens Museum for Kunst.

Gentagelse. Malet 1868. Udst. 1869. Bet. Vermehren 1868.

63,5 × 53,5. Århus Kunstmuseum.

Der er allerede fortalt meget om dette billede og dets tilblivelse. I forbindelse med gennemgangen af Vermehrens liv er med hans egne ord fortalt om de umulige forhold, hvorunder han malede, og under gennemgangen af erindringerne er berettet om den første gang, han mødte konen og huset. De breve og erindringer, der er knyttet hertil, er blevet så godt belyst, at det, der kan fortælles yderligere om billedet, kan skrives i en kort og konkret form uden citater. (46)

Billedet er malet i et hus i landsbyen Vindstrup i Tjustrup sogn ca. 12 km syd for Sorø. Huset var beboet af en gammel enke Margrethe Olsdatter på 71 år, der i folketællingen 1870 er opført som almissem, og – som selvstændig husstand – en ugift bødker Lars Poulsen på 29 år. Han havde tidligere været mormon. De to har muligvis haft delvis fælles husholdning og i hvert fald benyttet den samme stue.

Billedet er malet i denne stue med døren stående åben ud til forstuegangen. Margrethe Olsdatter sidder ved bilæggeren og bælger ærter. Hendes påklædning er malet i en ubestemmelig mørk farve med undtagelse af det hvide hovedlin. Den lille pige i døråbningen bor ikke i huset, men er hentet til af maleren. Hun er på billedet iført en blå kjole og rød hue. (47)

Vermehren har arbejdet med billedet på stedet fra begyndelsen af juli til ind i november måned 1859. Da stuen var meget lille, måtte han, for at få perspektiv i billedet, sidde næsten i højde med lergulvet, og for at få bedre lys tage det ene vindue af. Hvor meget i billedet, der er arran-



Fig. 24. F. Vermehren: Huslig syssel i en fattig bondestue. 1859. 63×52,5.

En stille stund, der tog Vermehren næsten fem måneder fra juli til november på et koldere og koldere lergulv, hvor han blev nødt til at sidde for at få det rette perspektiv i billedet. Konen blev stegt på ryggen, når hun fyrede i bilæggeren, og den lille pige i døren græd og måtte ind mellem dækkes til med en lånt fåreskindspels, da efteråret satte ind.

geret, ud over de to personer, vides ikke. Skulle man gætte, kunne peges på de ophængte klædningsstykker i venstre side.

I 1865 var huset væk. En nabogårdmand havde efter Margrethes død købt det til nedrivning for 15 rigsdaler. Han ville have det fjernet på grund af faren for ildsvåde. (48)

Hvem der egentlig ejede huset, hvis det ikke var Margrethe, vides ikke. Muligheden for at undersøge det arkivalsk er ikke udnyttet, men er selvfølgelig en mulighed, der måske også kunne give oplysninger om husets indretning.

Margrethes hus blev malet udefra på et billede Vermehren påbegyndte året efter i 1860, men først fuldførte det næste år. Desværre er dets opholdssted ukendt, så det eneste, vi ved, er, at humleranker snor sig op ad en stage og der gror kål i forgrunden.

PARTI AF EN GADE I EN LANDSBY

Malet 1859. Udst. 1860. Bet.?. 37 × 48. (49)

Normalt havde malerne et par billeder i arbejde ad gangen. Det kunne være et billede til formiddagsbelysning og et til eftermiddagen, eller måske til sol og gråvej. Gaden i Vindstrup var Vermehrens alternativ til „Huslig syssel“. Det skulle ifølge brev (50) være malet om eftermiddagen, efter erindringerne (51) om formiddagen. Efter skyggerne at dømme må billedet være malet om eftermiddagen, hvis huset i baggrunden overholder reglen om øst-vest orientering og bagsiden mod nord.

På billedet ser man ned ad en grusvej, på begge sider kantet af stengærder og buske. I forgrunden står tre små børn og en hund, medens en kone med vasketøj i en spand på hoved kommer vandrende hen mod beskueren. I baggrunden ses en beboelseslænge og nogle hustage. Billedet er ifølge definitionen ikke noget genrebillede, dertil er figurerne for små, men det er nævnt for at vise, hvad Vermehren malede som 2. sommerbillede i Vindstrup.

TIGGERBØRN I ET BONDEKØKKEN (fig. 9).

Malet 1860. Udst. 1861. Bet. F.Vermehren 1860. 63,5 × 74,5.
Statens Museum for Kunst.

Sommeren 1860 opholdt Vermehren sig igen i Vindstrup og valgte en opgave, der blev endnu vanskeligere og varede længere end året før. Han fandt frem til en gammel faldefærdig gård, hvis maleriske kvaliteter fangede ham, og hans interesse for motiverne i disse år synes ligefrem proportionalt med miljøernes forsømtthed. Det var ikke et socialt engagement, men en interesse for lysvirkninger, der førte ham ind i mørke og dystre rum, som kun en maler kan skildre på denne måde: „Forgrunden faaer kun et meget svagt koldt lys og staaer complet mørk med en grønlig clair-obscur imod den varmt oplyste Mellegrund.“ (52)

Billedet er allerede omtalt i forbindelse med gennemgangen af Vermehrens erindringer samt afsnittet om skitser, udkast og studier. Her er fortalt om, hvorledes han fandt frem til motiv, handling og modeller og beskrevet gårdens beboere.

Der er bevaret fem breve til broderen og et til søsteren fra denne sommer (53) og andre oplysninger er hentet i Vermehrens erindringer (54). Desværre er disse skrevet mange år efter med de uundgåelige fejlhuskninger og mindre fordrejninger. Brevene fortæller mest om Vermehrens arbejde ved staffeliet og de besværlige forhold. Gården og dens beboere står der ikke meget om, mens det er dem, han vil fortælle om som gammel mand i erindringerne, ikke så meget det kunstneriske arbejde.

Vermehren malede i et bryggers, der manglede en husmoders ledelse, hvor det daglige arbejde blev besørget af bondens 16-årige datter. Moderen var død og foruden pigen var der tre sønner på 22, 20 og 12 år. Den mellemste søn var åndssvag og årsag til mange af de skænderier, Vermehren overværede under sit arbejde. Faderen, Anders Jensen, var 65 år.

Da folketællingen fandt sted i februar 1860 (55), havde familien ingen tjenestefolk. Hvis de har haft det i den travle sommertid, nævner Vermehren det ikke i sine erindringer, hvor han ellers beskriver beboernes placering omkring bordet ved spisetid. Han omtaler kun en daglejer. På den anden side lyder det utroligt, at datteren – kun 16 år gammel – skulle kunne klare en bondehusholdning alene; men bryggerset bærer måske også præg af, at hun ikke magtede det.

Det er ikke nemt at skelne enkeltheder på det sort-hvide fotografi,

men ikke ret meget bedre at betragte den medtagne original. Her er det dog muligt at skimte en stor åben skorsten i venstre side. Den væg, der ofte findes mellem skorsten, forstue og bryggers i en sjællandsk gård, mangler i denne bygning. Fra rummet er udgang til gårdspladsen, opgang til loftet, indgang til stuen og ifølge Vermehren, nedgang til kælderens gennem en lem.

Her er en rigdom af ting, men de er svært utydelige. Vermehren remsede selv op, hvad man kunne se i venstre side: „Arnestedet, Bryggerkjedlen, den trebenede Stol, Kjleden, Tønden, Flæskeskinken, Soldet osv.–“ (56) Bryggerkedlen er for os svær at få øje på, til gengæld glemte han åget. Ved døren huskede maleren – mest på grund af stanken – „en Svinetønde af en overskåret tjæreditto.“ (57) Gulvet var brolagt i bakkedal og meget hønse-bemøget, men det kan nu ikke ses på billedet. Det var slemt at opholde sig i, men blev ordnet så „et Menneske udenfor Bondestanden skulde kunne tilbringe en Sommer i dette Lokale.–“ (58)

To små vinduer i gavlvæggen blev enten forsynet med hængsler, så de kunne åbnes, eller udskiftet med to store ruder indsat i karmen, så de gav et slags atelierlys bag maleren. Det første fortælles i et brev (59), det andet huskes i erindringerne (60), der også fortæller, at folk kom valfartende for at se det. Måske blev den første løsning for kold, da sommeren var forbi, hvorefter Vermehren foranstaltede det næste? Foran vinduerne var lemme til kælderen, og herpå stillede staffeliet op. Man må håbe kælderen ikke var meget benyttet; arbejdsforholdene var besværlige nok i forvejen for alle parter, så modellerne blev som regel også malet andetsteds.

Det var ikke nemt, især da sommeren blev til en kold oktoberdag: „Der er saa voldsomt mørkt inde i Kjøkkenet i disse Dage . . . Alle Omgivelser ere saa uhyggelige og stemmer mig ned. I den henseende er min Stilling værre end ifjor, thi da sad jeg dog ene i den lille Stue med Margrethe og kunde Commandere Situationen; men her gaer man mig iveien og generer mig (og dog ere Folkene yderst venlige og tjenestvilige mod mig) . . . Og der er ogsaa mere at bære end der var i Sommer. Først Mørket, saa Kulden og Fugtigheden, som især plager den stakels Model, der staaer for den aabne Dør og ryster, dernæst Røgen i Kjøkkenet, der er saa stærk, at jeg undertiden bogstavelig ikke kan see

Modellen . . . Og mens man nu maler, kommer en drivvaad Malkepige og sier Mælken ved Siden af En. Vandet løber af hendes Tøje hen ad Gulvet.– – Det stemmer uhyggeligt. Inde i Bondens Stue skjændes de saa lang som Dagen er.– . . . Seer du Alt dette og Mere til skal man kunde see ud over og alligevel rette Øjet mod Idealet og have frisk Mod til at komme ud over alle Hindringer.“ (61)

Hvis vi ser bort fra de tre modeller, der var stillet op af maleren, skulle resten af køkkenet være en nøjagtig afmaling af virkeligheden. Det var Vermehrens ønske, at det skulle være sådan, og grunden til at han – fra juni til juletid – tilbragte tiden ved et staffeli i køkkenets ene ende. Jeg tror, efter at have læst alle brevene fra sommeren igennem, at Vermehren omhyggeligt malede, det han så. Jeg tror blot ikke, han så det samme, som vi ville gøre, hvis vi kunne kikke ind i det samme køkken. Hvordan han så, kan svagt anes i dag, men billedet er så mørkt og ødelagt, at der skal meget god vilje til.

PARTI I EN LANDSBY

Malet 1860–61. Udst. 1862.

Samtidig med arbejdet på bondekøkkenet påbegyndte Vermehren i 1860 et billede fra det hus, hvor han året før havde malet stuen til „Huslig syssel“.

Det er meget lidt, vi får at vide om billedet i brevene fra 1860, men det blev også henlagt, da sommeren var forbi og Vermehren kunne se, det trak ud med det store billede. I 1861 fik han malet det færdigt, trods vanskeligheder på grund af gråvej.

Billedet forestiller ifølge en beskrivelse i erindringerne „det Ydre af Margrethes Hus med Humlerankerne og en Kaalhave i Forgrunden samt i Baggrunden et lille Tit til Søen og de fjerne Skove.“ (62) I et brev fra 1861 nævner han også et par små-figurer. (63)

GENREBILLEDE. EN DRENG, DER SPISER SMØRREBRØD

Malet 1861. Udst. 1862.

Billedet er malet i Vindstrup. Det er – som det foregående – ikke fundet gengivet et eneste sted, så kun Vermehren kan fortælle, hvordan det var komponeret:

„Det er blevet til en Dreng, der staaer og æder sin Mad i den aabne Dør.– Han har et Stykke i højre Haand, som han bider af og et Reservestykke i venstre Haand.– Ved hans Fødder skulle en Kat tigge om Lidt.– Katten har jeg tegnet lidt til, men den bliver dog ikke anlagt til Løverdag. Den skal modnes i mig først og saa sættes ned paa eengang.– Hele Billedet er meget lille . . . Drengen bliver sine 5 Tommer høj . . .“ (64). Tre uger senere: „Jeg har meget Bryderi med at faa Katten anbragt, da den vil skjule mig det nederste Stykke af den underste Halvdør, og den er saa malerisk, at jeg meget nødtigt giver Slip paa den.–“ (65)

Vermehren fortæller mere om stedet, hvor billedet er blevet malet, i sine erindringer: „Det var et meget malerisk Lokale hos en fattig Familie, som jeg lærte at agte og fik meget kjær. Manden var vel lidt over 50 Aar og hans Kone noget yngre. De havde 8 Børn, som de hæderligt havde slidt for at opdrage og Alle vare ude undtagen de to yngste, en Dreng og en Pige.“ (66)

EN FATTIG BONDESTUE VED MIDDAGSTID (fig. 25).

Malet 1863. Udst. 1864. Bet. F.Vermehren 1864. 52 × 66.

Et billede med nøjagtig samme titel udstilles 1867. Men i Reitzels fortegnelse er ikke – som sædvanligt – gjort opmærksom på, at det er en gentagelse. I Fotografisamlingen findes, foruden ovenstående billede, et næsten identisk uden signatur, blot mangler hønen på taburetten, medens der hænger en pose over konens hoved. Skyggen af denne ses på 1864-billedet, hvilket kunne tyde på, den er blevet overmalet i det første billede. Den er iøvrigt med på en lille tegning, Vermehren sendte broderen, for at han kunne se billedets motiv (fig. 26).

I 1863 skiftede Vermehren opholdssted fra Vindstrup til Særslev nord for Jyderup, muligvis fordi hans familie kunne bo på godset Egemark kort derfra hos en svoger.



Fig. 25. F. Vermehren: En fattig bondestue ved middagstid. 1864. 52×66.

En af den slags stuer, der ikke kommer på museum og lige så sjældent på malerier, hvis ikke en maler som Vermehren forelsker sig i konens slidte tøj og farven på den hvide væg „der staaer fin og nuanceret med forskellige Reflexer.“ Konen er „som en Plante, der er skudt op af den Jordbund og passer bedst, skjøndt hun ikke er smuk, men jeg har en Følelse af, at det her ikke kommer an paa Skjønheden i den Forstand, men paa en Helhed i Pfyisognomiet af den hele Fattigdom baade hvad Form, Farve og Sjæl angaaer – og hun passer godt til det hele.“

Vermehren valgte igen sit motiv på grund af lyset: „Det er en fattig Bondestue med lys fra 2 Sider. Billedets Styrke skulde blive Farven og hovedsagelig da Farven i en hvid Væg, der staaer fin og nuanceret med forskellige Reflexer.– . . . Gulvet er ganske malerisk og Lyset paa Konen er kjønt ligesom Modsætningen mellem hende og Væggen er meget fine.

Hun staaer saa helt i Lys og Skygge og skal males bredt og helt som en Staffagefigur, . . .“ (67)

På det sort-hvide fotografi kan vi kun se, at det er lykkedes Vermehren at male et billede, der som foto næsten ser ud, som om virkeligheden direkte var fotograferet. Skade vi ikke har et sådan foto, der kunne fortælle, hvor meget der ændres, når tingene ses gennem en malers øjne.

Alle levende væsener på billedet er naturligvis anbragt helt bevidst af Vermehren. Bl. a. kan følges fra tegning til maleri, hvordan han gennemprøver flere muligheder for kattens og hønens anbringelse omkring resterne af stolen i forgrunden. Spørgsmålet er, hvor mange andre ting i rummet Vermehren har flyttet om på eller tilført udefra? Den lille hastige tegning, han sendte broderen sidst i juli (68), viser to ting, en pose hængende ved konens hoved og et stykke tøj til højre på snoren, der er blevet fjernet i det endelige billede. Men der kan være mange andre ting, der enten er gået den ene eller anden vej.

At det virkelig er en stue, der ses på billedet, virker lidt forkert på den, der er vænnet til et fast møbleringsmønster og museernes interiører. Kun bilæggeren – og måske udtræksbænken – vidner om, at rummet kunne bruges til beboelse. Det er også bemærkelsesværdigt, at der kommer lys fra begge sider. Men dels skriver han om lyset fra de to sider, dels ville det være ret utænkeligt, at han skulle male lys, der ikke var til stede.

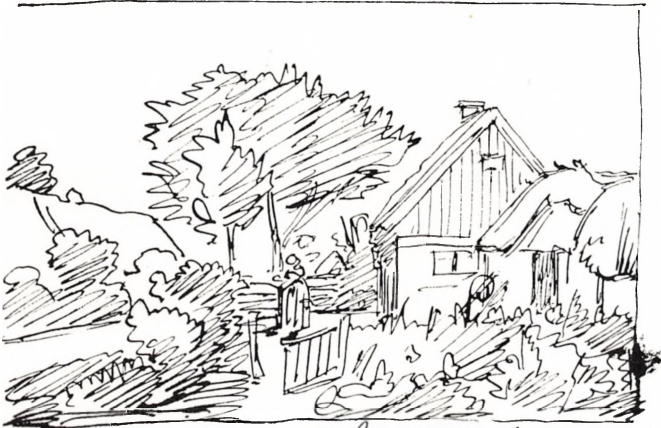
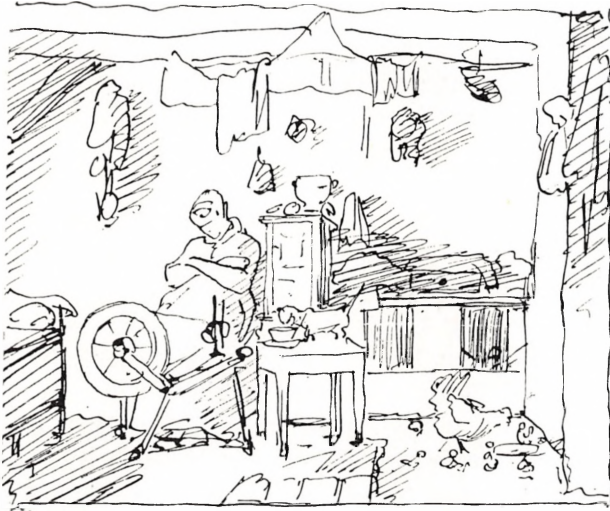
En alkove eller bord og bænke ses ikke i stuen, som vi ser med Ver-

Fig. 26. F. Vermehren: Skitse af maleriet „En fattig bondestue ved middagstid“. Pen. 21.7.1863.

Vermehren lavede to lette skitser af de billeder, han arbejdede på, og sendte dem i et brev, så hans bror kunne få en idé om motiverne.

Fig. 27. F. Vermehren: Skitse af maleriet: Gadeparti i Særslev i det nordlige Sjælland. Pen. 21.7.1863.

Under tegningen har Vermehren skrevet: „Have med Urter foran. Et Riisgjærde adskiller Haven fra Pladsen omkring Huset. – Tilhøre foran Huset en malerisk Halmbod. Det store Træ er et Æbletræ. Veien ude til Venstre med Huse og Hyldebuske paa den anden Side løber ind i Midten af Billedet. Man seer lidt af den bag Konen ved Brønden. Der kommer nogle Høns i Forgrunden.“ (69). Konen blev til en lille pige på det endelige billede, og der blev også plads til en kat.



Janus med vider fornav. Et kvindespil adskillen Janus fra
 Mellem andring fuge. - Dillefor fornav fuge en ualdrif Galubod
 Det fornav det er et Althebe. Hicid adu til Hicid med fuge og fuge
 bage yad den anden side lobu iad; Midtan af billed; Man for bilid
 af den bag kome med det uden. De Lomme og de fone; Sengmedie

mehrens øjne, og han skriver, at han måtte sætte sig på lergulvet for blot at få noget perspektiv. Så har han ikke kunnet rykke længere tilbage, men kan selvfølgelig have siddet med ryggen mod alkoven eller et uflytteligt bord. Stuens ene hjørne med skråbånd kan lige ses, men væggen til højre er ikke en ydervæg. Et andet rum – måske en forstue – skyder sig ind.

Kunne det tænkes, at rummets anvendelse til stue er sekundær? F. eks. kunne det være et tidligere bryggers, hvor bilæggeren er blevet installeret evt. i forbindelse med indretning af en aftægtsstue. På den anden side tror jeg, at de mange pæne museumsstuer har vildledt os med hensyn til en del af virkeligheden. Og det er muligt de „smukke“ stuer på andre genremalerier har bidraget til denne holdning.

I skifterne, der dog må være noget ældre end midten af 1800-årene for at give gode oplysninger, støder man på bo-opgørelser med så lidt indbo, at det synes usandsynligt. Men det ville måske også være tilfældet, hvis der blev lavet en liste over denne kones inventar? At hun virkelig boede i stuen lader Vermehrens breve ikke læseren i tvivl om.

GADEPARTI I SÆRSLEV I DET NORDLIGE SJÆLLAND

Malet 1863. Udst. 1864.

Billedet er ikke et genrebillede, men et landsbyprospekt med staffage. Det er med her, fordi Vermehren samtidig med sin lille tegning af bondestuen, der blev sendt til broderen, har tegnet dette billede (fig. 27).

DET INDVENDIGE AF EN BONDEGÅRD

Malet 1864. Udst. 1865. Bet. F.V.1865. 23,5 × 28,5.

Statens Museum for Kunst.

PARTI AF DET INDRE AF EN BONDEGÅRD

Malet 186?. Udst. 1866. Bet. F.V.1866. 46 × 56.

Opholdet i Særslev blev kun af en enkelt sommers varighed. Næste år vendte Vermehren tilbage til egnen omkring Tystrup sø og slog sig ned i Eskildstrup. Som vanligt deltes arbejdet mellem et interiør og et eksteriør,

det ene til formiddag, det andet til eftermiddag. Kun eksteriøret – det indvendige af en bondegård – blev færdig til udstillingen næste forår.

Billedet var i første omgang af ret beskedent format, kun med høns på gårdspladsen. Men Vermehren syntes om det, for han skriver i september til broderen: „Det hele Billede kan blive skønt troer jeg.– Jeg kunne nok have lyst til at male det større ad Aare.– Med en ordentlig Staffage paa.–“ (70)

Det kom til at ske forholdsvis hurtigt. I 1866 er det klar til forårsudstillingen, og det er denne version med pigen og hønsene, der kan findes afbildet, så det har været muligt at beskrive motivet.

På billedet ses ind i det hjørne, hvor to bygninger støder sammen. De er begge stærkt forfaldne med hvidkalket bindingsværk, den ene er formentlig en ladebygning, hvor de sidste par fag mangler ydervæggene og taget er helt overgroet med mos. Af den anden længe ses en halvdør, mens resten af facaden er dækket af stokroser og anden vegetation, der gror fra et højt stenbed foran huset. På pladsen foran står en lille pige med tørklæde om hovedet med en løb-bunden kurv på armen og fodrer en flok høns. Det hele miljø har et rodet og forfaldent præg.

EN PIGE, DER FODRER HØNS eller SCENE I ET BONDEKØKKEN

Malet i årene 1864, 1865 og måske 1866. Mål: 34 × 36 og 52 × 43.

Her er ikke tale om et billede med to titler, men om to billeder med hver sin titel. De omtales begge i Reitzels liste over danske kunstneres arbejder, der er udstillet på Charlottenborg 1807–1882. Listen indeholder enkelte billeder, der ikke er udstillet, og i dette tilfælde er „Scene i et bondekøkken“ registreret som udstillet, mens det andet er nævnt som ikke-udstillet. Desværre har ingen senere kunnet holde dem ude fra hinanden, og i dag eksisterer kun en afbildning af det ene billede, der optræder i kataloger med begge titler. Yderligere er i et auktionskatalog fra 1923 fundet følgende: F. Vermehren. Interiør fra en bondegård. Hønsene fodres. 1866. 43 × 54.

Det kendte billede viser en del af et bryggers. Til højre ses en skorstensåbning, og op ad den er stillet en skydsel til bageovnen. Omtrent et fag bag skorstenen findes en hvidkalket væg parallelt med billedets for-

kant. Op ad væggen står nogle bøtter med et bræt over, hvorpå står en kande og en mælkesi. Foran står mælkebøtten med kransen liggende ovenpå. I billedets forgrund ses en halvstor pige i halvlång kjole med forklæde. Hun har et lille bundt kornaks i venstre hånd og i højre et enkelt strå, som hun holder ned foran en høne. Endnu en høne og en sort og hvid kat står på det brolagte gulv.

Det vides fra breve, at Vermehren malede i Eskildstrup ved Tjustrup sø i 1864, men det er strengt taget ikke dokumenteret, at han har været der de næste to år. Th. Faaborg mener det, men fortæller ikke hvorfor, og han er ikke rigtig pålidelig i denne her sag. Det virker nemlig, som om han heller ikke kan holde billederne ude fra hinanden, men blot prøver på at sløre det så godt som muligt. (71) C. A. Jensen er det forgæves at søge hjælp hos, da han tror alle billederne fra 1863 og fremefter er fra Særslev (72). Nic. Bøgh oplyser imidlertid til støtte for Th. Faaborg, at der blev malet i Særslev i 64 og 65, men nævner ikke 1866. (73)

Titel-forvirring er ikke helt ualmindelig, især auktionskatalogerne kan ofte være slemme. Er et billede ikke særlig godt kendt, fordi det altid har været privatejet, kan man tit se det solgt til forskellige tider med meget varierende titler.

I dette tilfælde er der ikke blot tale om flere titler til et billede. Her er tale om to billeder med hver sin titel. Men det ene billede er ukendt, og begge titler er på forskellige steder brugt om det andet kendte billede, og det forårsager, at oplysninger fra begge billeder er blevet hæftet på det ene. Det gør trådene uhyre vanskelige at rede ud, og er opgivet her.

GÅRDPARTI FRA HORNBÆK

Malet 1883. Udst. 1884. Bet. F.V.1883. 36 × 46.

Mange år efter det sidste sjællandske folkelivsbillede var malet, rejste Vermehren en enkelt sommer til Hornbæk. Datteren Thora og svigersønnen Frants Henningsen havde lokket professoren derop på malerferie.

Noget genrebillede er der ikke kommet ud af det, men et ganske morsomt gårdparti på grund af et halvt hus, hvor nedrivningen følger tagrytningen, der ser ud til at ligge midt i et skel.

Vermehren savnede sit atelier på Charlottenborg, hvor han var rykket ind som professor, og skriver til broderen, at varmen havde jaget ham ud. (74)

Han havde som vanligt indlogeret sig privat, om ikke hos almuen, så hos den lokale lærer, men havde ændret arbejdsmetoder, siden han sidst var ude. Han malede nu modelhoveder – i første omgang en gammel fiskerkone – indendørs i sit værelse, og tænkte i øvrigt, ak, hvor forandret, når han mindedes sine hvedebrødsdage i Hellebæk. Nordkysten var ved at blive et feriested.

Samlet vurdering af Vermehrens genrebilleder

Vermehrens arbejde som genremaler kan skilles i to perioder. Fra 1840-erne og indtil midten af halvtredserne virkede han som en forholdsvis traditionel maler, hvis billeder sandsynligvis blev til som atelier-arbejder på baggrund af skitser og studier. Desværre ved vi næsten intet om disse år, hvorfra findes meget lidt skriftligt materiale i form af breve såvel som tegninger.

Det første billede, der findes rigelige oplysninger om gennem Vermehrens breve, er „Faarehyrden“ fra 1854. Arbejdet på dette blev i stor udstrækning udført på stedet direkte efter modellen og naturen, og denne arbejdsform fortsatte Vermehren med mere eller mindre direkte, indtil han i 1865 ophørte helt som folkelivsmaler. Med undtagelse af to jyske motiver, malede Vermehren udelukkende på Sjælland, specielt i egne omkring Sorø og Ringsted.

Vermehren manglede – også efter hans egen mening – evnen til at skabe handling i et genrebillede, og med få undtagelser virker hans personer mere som en del af omgivelserne end som selvstændige individer. Deres aktivitetsniveau er ringe og et samspil mellem flere mennesker meget sjældent.

Medens det på grund af de få oplysninger er svært at bedømme kildeværdien i Vermehrens billeder fra de første år, er mulighederne meget bedre for produktionen efter 1854, og det er derfor disse billeder, der i denne forbindelse har størst interesse.

Billederne er værdifulde, fordi det af malerens breve fremgår, at de skulle være malet direkte efter motivet. Men dette er naturligvis ikke problemløst, og de spørgsmål, det rejser, kan opstilles i fire punkter:

1. Hvilken udvælgelsespraksis lå der til grund for de valgte motiver?
2. Ændrede maleren på det motiv, han havde valgt?
3. Omsatte han sine indtryk objektivt til lærredet eller blev de præget af en særlig kunstnerisk holdning?

4. Så maleren sit motiv med de samme øjne, som vi i dag ville have set det, eller prægedes hans opfattelse af helt andre normer og vurderinger?

Vermehren ønskede ikke at skildre de forandringer, der skete i bondesamfundet, og mente ikke, det havde interesse som motiv, hvilket bl. a. kan ses i det brev han skrev til sin broder fra Vindstrup i sommeren 1859, hvor han fortæller om de kedelige moderniserede bøndergårde. Han selv udvalgte de fattige og forsømte miljøer, dels fordi de havde bevaret den gamle indretning, dels fordi han i motiverne fandt en malerisk skønhed, selv om omgivelserne virkede deprimerende og triste på ham som menneske. Det bliver derfor de socialt dårligst stillede landsbyboere og deres boliger, vi får kendskab til gennem hans billeder.

Medens han i sine tidlige malerier fremstillede smukke farvestrålende egnsdragter, bliver det et dragtmæssigt forfald, vi senere stilles overfor i hans kunst, og der er næppe mere tale om, at maleren selv arrangerer sine modellers påklædning. Sandsynligvis er der heller ikke ændret meget i interiørerne, i hvert fald ikke mere end hans ophold i rummet krævede, herunder lidt rengøring samt forbedrede lysforhold ved udskiftning af ruder og lignende.

Der findes ingen udsagn i brevene om ændringer i stuerne møblering, og sammenblandinger af flere motiver er på grund af arbejdsformen sikkert udelukket, men selvfølgelig kan han have flyttet lidt om på de genstande, der befandt sig i synsfeltet for at få bedre balance i billedet eller for at skaffe fri plads omkring personerne.

Vermehrens arbejdsmetode, at male direkte foran motivet, var usædvanlig efter periodens normale fremgangsmåde, men skyldes kunstnerens interesse for lysforhold og hans manglende evne til at arbejde med farverne, hvis han ikke havde motivet for øje hele tiden.

Vermehren malede, det han så, og det meget samvittighedsfuldt. Men han så ikke med samme øjne som en ikke-maler, og billeder af trøstesløst forfald bliver dejlige på grund af farvernes samspil. Genstandene beholdt ikke deres lokalfarve, d.v.s. den farve, som skal svare til den, de har i virkeligheden i normal belysning, d.v.s. i ensartet klart lys i modsætning til de farvevirkninger, der fremkaldes ved stærkt lys eller skygge eller genskær fra en anden farve.

Det var disse virkninger Vermehren ønskede at arbejde med, hvilket f. eks. kommer klart frem i hans beskrivelse af bryggerset med tiggerbørnene: „Forgrunden faaer kun et meget svagt koldt Lys og staaer compleet mørk med en grønlig clair-obscur imod den varmt oplyste Mellegrund“ (1), eller omtalen af motivet til „En fattig bondestue ved middagstid“ (fig. 25): „Det er en fattig Bondestue med Lys fra 2 Sider. Billedets Styrke skulde blive Farven og hovedsagelig da Farven i en hvid Væg, der staaer fin og nuanceret med forskellige Reflexer . . .“ (2)

Et billede malet efter sådanne principper kan vanskeligt anvendes til objektiv farvebestemmelse, da det i mange tilfælde er helt umuligt at afgøre, hvilke farver tingene i virkeligheden ville have haft, hvis man så dem med nøgterne øjne og frasorterede genskæret fra andre genstande såvel som ekstreme lysforhold; en korrigerende vi i daglidagen foretager i mange tilfælde uden at være os det særlig bevidst.

Det sidste spørgsmål er besvaret generelt for hele periodens malere og gælder naturligvis også for Vermehren, selv om han udførte sine billeder på stedet. Hans kunst var hverken realistisk eller social i sit sigte, selv om arbejdsformen har gjort malerierne til bedre kilder end de fleste andre maleres værker.

Julius Exner

Exner er københavneren blandt de tre malere. Han er født og opvokset i Borgergade-kvarteret og fortæller selv sine biografiske data i breve til E. Weilbach og Emil Bloch:

„Min fader er født i Böhmen 1782, var Musiker, og kom her til Landet under de store Omvæltninger som fandt Sted i Napoleons den 1tes sidste Regjeringsaar, og blev gift her i Kjøbenhavn med min Moder Karen Jørgensdatter fra Holmsgaard i Albæk Sogn (Vendsyssel), hvis Fader eiede ovennævnte Gaard.“ (1) „Jeg er født i Kjøbenhavn den 30 November 1825. Lige fra min tidlige Barndom havde jeg stor Lyst til at tegne og male, . . . Efter at jeg var confirmeret kom jeg i Malerlære, men blev i denne kun et Par Aar, jeg fik da Adgang til Historiemaler J. L. Lunds Malerskole, og kom saaledes til at arbeide under hans Veiledning i omtrent 2 Aar, hvorefter jeg kom til C. Eckersberg hos hvem jeg blev, indtil han ophørte med sin Malerskole.“ (2)

Exner glemmer at fortælle, at han samtidig blev optaget på Akademiet i 1839, vandt den lille sølvmedaille 1843 og den store 1845. Han udstillede første gang i 1844 og så godt som hvert år indtil sin død. „Aaret 1857 modtog jeg i Forening med Landskabsmaleren G. Rump Akademiets Reiestipendium, til en Reise i Frankrig og Italien, hvorfra vi kom Hjem i Efteraaret 1858.“ (3) „Aar 1863 den 15 Juni blev jeg gift med min kjære Hustrue Inger Henriette Sofie født Ringsted, Datter af Major Ringsted. . . . Umiddelbart efter Brylluppet reiste vi til Sverrig, . . .“ (4) Bryllupsrejsen varede et helt år, og efter hjemkomsten blev Exner 1864 medlem af Akademiet, 1873 lærer ved modelskolen og 1876 udnævnt til professor. Desuden adskillige andre tillidshverv indenfor akademiverdenen. Exner døde den 10. januar 1910.

Alt dette siger ikke så meget om maleren Exner, men han har i forbindelse med en biografi i Illustreret Tidende fra 1862 fortalt følgende til forfatteren om sine tidlige ambitioner: „Jeg havde faaet en ulykkelig

Lyst til at være Historiemaler og synes, at en Figurmaler uden Dette ikke opfyldte sin Bestemmelse. Jeg tænkte slet ikke paa – ligesaa lidt som mange Andre før mig –, at for at faae et dygtigt Historiemaleri, var det nødvendigt først at kjende Nationen gjemmen dens Folkeliv, thi blot at læse Historien uden at kjende dette, kan neppe frembringe noget folkeligt Historiemaleri, og kan maaske højst frembringe talentfulde Kostumbilleder. . . . Jeg kan godt erindre, at jeg betragtede mine tidligste Genrebilleder som en Biting . . . Hvad der alligevel gjorde, at jeg under Historiestykkerne modnedes som Genremaler, var Dette, at medens jeg kun havde Hovedet fuldt af Middelalderens Liv, blev det virkelige Liv for en stor Del levet ude paa Landet mellem Bønderne. Jeg blev snart Kammerat med dem og tog med Liv og Lyst Del i deres Arbejder og deres Lystigheder, og paa denne Maade lader det sig forklare, at jeg gjorde Springet fra Historiemaler til Genremaler, i Stedet for at det skulde have været omvendt.“ (5)

Man mærker Høyens ord fra 1844 bag disse tanker om den folkelige baggrund som forudsætning for en god historiemaler, selv om den bagvendte orden i Exners udvikling ikke var helt efter planen. Men Exner var ellers en god Høyen-elev med tilhørende fordele. Hans første historiebillede „Thyra Danebod forsøger at formilde Gorm den Gamle i sin Vrede mod nogle fangne Kristne“, udstillet 1849, blev købt til Den kgl. Malerisamling af Høyen, og det samme skete med hans første genrebillede „En Amagerkone“ fra 1852-udstillingen og mange af de efterfølgende. Konen var fundet på sin torveplads i byen, men Høyen foreslog Exner selv at opsøge Amagerbønderne, og han fulgte opfordringen.

Inden da var han, som det ses af citatet, ikke helt ukendt med landet og havde tilbragt en del tid mellem bønderne i Nordsjælland, nærmere bestemt Ganløse, hvor han skulle være kommet siden 15–16 års alderen. (6) Senere malede han også fra andre steder i Københavns omegn, og da Amagerbønderne blev ham for moderne, vendte han sig mod Fanø, som han besøgte hver sommer fra 1877 til året før sin død.

To daterede tegninger tyder på, at Exner foruden Sjælland, Amager og Fanø har været en tur på Bornholm, men genremalerier er ikke fundet i forbindelse med et evt. besøg i 1890.

Skagen har, om end kun en enkelt gang i 1867, haft besøg af Exner.

Dette skrives af Ernst Mentze i 1967 (7), og bekræftes af et brev til hustruen (8) samt en dateret tegning fra Østerby. Desuden findes et portræt af en gammel kone med skæghat, han må have mødt på denne tur, da det er dateret 1867.

Det er almindeligvis svært at bestemme, hvornår Exner har opholdt sig de forskellige steder når undtages Fanø. Nemmest er det at fastlægge tiden for første besøg på en ny egn, dels gennem malerierne, dels gennem malerens forskellige biografer, der har spurgt ham selv. Men hvor ofte Exner vendte tilbage til de samme steder, er der sjældent gjort rede for med undtagelse af Fanø.

Olie-billederne er ikke til megen hjælp. Exner har muligvis ligesom Dalsgaard, kunnet klare sig med sine skitser hjemme i atelieret, således at det ikke kan tages som bevis for ophold i en egn, at der samme år eller året efter fremkommer et dateret billede, hvis motiv eller titel peger i den retning. Der findes dog en del daterede tusch-tegninger med stedsangivelse, men de behøver heller ikke være lavet på stedet.

Brevene er meget lidt oplysende både i indhold og datering. Med en enkelt undtagelse og fraregnet breve fra udenlandsophold er de alle afsendt fra København, og der findes næsten ingen omtale af landophold.

Yderligere er der intet bevis for, at Exner – som Vermehren – udelukkende koncentrerede sig om et sted hver sommer. Tilmed lå Amager og opholdsstederne på Sjælland i Københavns nærhed, hvilket nemmede transporten dertil.

Det vil være rimeligt at gå ud fra, at Exner arbejdede med sine billeder på samme måde som Chr. Dalsgaard, d. v. s. ved hjælp af skitser og studier, der til slut samarbejdedes til et maleri i atelieret. Det var den normale fremgangsmåde for malerne på den tid, og Vermehren hørte så afgjort til undtagelserne. For ham var det også en arbejdsform, han først sent nåede frem til ud fra helt personlige forudsætninger. Men Vermehren er et eksempel på, at det kunne praktiseres, og derfor kan det ikke på forhånd afvises, at andre har arbejdet på samme måde.

Der er dog ikke stor sandsynlighed for, at det er tilfældet med Exner. Antallet af tegninger udbudt til salg efter hans død, direkte oplysninger fra mennesker, der har set ham arbejde, og en sammenligning af hans

billeder, taler så afgjort for en arbejdsform i lighed med Chr. Dalsgaards. Hvad der er skrevet til ham og af ham selv i breve underbygger dette, ligesom de artikler, der findes om hans kunst.

Fra 1852 og resten af livet malede Exner næsten kun genrebilleder, og han blev nok den mest folkekære og populære af alle folkelivsmalerne. Hans billeder blev hurtigt solgt, og for dem, der ikke havde råd til originalkunst på væggen, blev en stor del litograferet eller mangfoldiggjort på anden måde. Allerede i 1869 var 11 af hans malerier spredt rundt om i landet på denne måde. (9)

Exner var tidligt klar over, at det ikke nyttede noget at være en god maler, hvis ingen købte billederne: „Kunstneren har efter mit Begreb 2 Opgaver, den første er, at han selv søger at komme til en levende Erkjendelse af, hvad der er det Rette, at han lærer at see og forstaae Livet og der at fremstille det i al dets Naivitet og Simpelhed, og saaledes virke for, at en levende og sand Kunstsands kan gjøre sig gjældende for Samtiden. – Men for at dette kan skee er den anden ligesaa nødvendig, at han kan afsætte sine Frembringelser til Dem der have Raad dertil og Sands derfor.“ (10)

Det sidste lykkedes for ham i rigt mål, men han blev efterhånden knapt så populær i kritikerkredse. Mindre og mindre, jo nærmere vi kommer vor egen tid. Det man dadlede i billederne, var netop, hvad der gjorde dem populære. Julius Lange benytter i 1873 udtryk som elskværdigt, hyggeligt, naivt og skriver om hans kunst: „Der er saa meget sødt og mildt-nærende Stof i den, Intet af det Ramme, Bittre eller Stærke.“ (11) Karl Madsen taler efter århundredskiftet om „lutter Smil og Søndagsstemning“ og „folkelig Vaudeville“ (12) og i 1943 skriver Henrik Bramsen om „lovligt meget Komediespil“. (13)

Kunsthistorikerne var dog overbevist om, at billederne sikkert gjorde udmærket fyldest som kulturhistoriske kilder.

Fra litterær side er den formodning fremsat, at genremalerierne kan sidestilles med skolelærerlitteraturen fra samme periode, og tidligere er tilsvarende synspunkter fremsat af Vilh. Møller, der i en artikel om Exner skriver: „Fraregnet, at han har langt mere Humør, repræsenterer han indenfor den danske Malerkunst det samme Stemningsliv, som i Litteraturen fik Mæle gjemmen Molbechs: „Dæmning“, Carl Andersens

Digtning, Skolelærer Novellerne o. s. v. o. s. v.“ (14) Rigtigheden af dette må foreløbig stå for sit pålydende, da der ikke i denne forbindelse er foretaget de nødvendige litterære studier, der kan kommentere disse udtalelser.

Kildemateriale, der kan belyse Exners genremalerier

Breve

Exners bevarede breve er ikke de samme gode kilder som Vermehrens åbenhjertige skriverier til familie og gode venner, og der er heller ikke så mange bevaret. (1) Exner har korresponderet flittigt med Chr. Dalsgaard efter denne var flyttet til Sorø, men kun den sidstes breve er bevaret, i alt 71 fra 1861 til 1903. (2)

Der findes ti breve fra 1852–56, skrevet af Exner til en fuldmægtig L. Lassen, der var formand for Randers kunstforening. (3) Lassen interesserede sig for Exner, hvis billeder var med på årlige udstillinger i Randers fra 1851 og nogle år frem i tiden.

Et af brevene afslører en ung kunstner, der ikke ville være sit nederlag bekendt. Exner fik, som det senere skal omtales nærmere, en olieskitse til „En barnedåb i en landsbykirke“ kasseret ved en Akademi-konkurrence, men til Lassen skrev han, at han havde opgivet at gå med, fordi han havde fået en idé til et andet billede, „Besøget hos Bedstefader“, der interesserede ham mere. Og han kom med endnu den begrundelse, at ingen andre deltog. „Vare flere gaaede med, havde Kampen moret mig, nu derimod ikke . . .“ (4) Han må have været sikker på, at ingen i provinsen havde hørt om den refuserede olieskitse. Men selvfølgelig; han havde ikke deltaget i den endelige konkurrence med et færdigt billede, kun blevet standset på halvvejen. Den lille nødløgn er forståelig, men viser, at breve ikke altid fortæller den hele sandhed.

Exners breve indeholder meget lidt om hans personlige forhold til sin kunst med undtagelse af de få citater, der er citeret, men de giver nogle konkrete oplysninger, der kan understøtte og supplere de mange artikler om ham. Blandt de få oplysende breve findes to han på opfordring sendte Weilbach og Emil Bloch, som benyttede brevene under udarbejdelse af Weilbachs Kunstnerleksikon. (5) Fra begge breve er brugt citater i indledningen af Exners biografi.

Skitser, udkast og studier

Da Exner døde blev afholdt en auktion over hans efterladte malerier, studier og tegninger. Det var ikke så lidt, der blev solgt efter katalogets opgivelser: 86 malerier og oliestudier, 101 tegninger udført med tuschen eller pensel og 336 blyanttegninger. De sidste er ikke nøjere betegnet, men alt det andet er ifølge titlerne overvejende folkelivsmotiver. (6)

Det hele blev spredt for alle vinde, og i dag ejer Kobberstiksamlingen kun 27 tegninger i bly og pen samt to akvareller. Næsten intet af dette materiale har direkte forbindelse med kendte genremalerier, mens titlerne på en del af disse i mange tilfælde svarer til titlerne på tusch-tegninger i auktionskataloget.

Det er vanskeligt at afgøre, om disse tegninger skal betragtes som egentlige forarbejder, da så få er kendte, men under omtalen af de sjællandske billeder vises et eksempel på en tegning, der seks år senere overføres til lærredet næsten uden ændringer, medens motivet i en anden tegning bibeholdes som idé til et maleri, selv om kompositionen ændres væsentligt.

De to tegninger og andre, hvortil ikke er fundet tilsvarende malerier, er hentet blandt illustrationerne til en artikel om Exner fra 1908. (7) Til forfatteren fortalte den 80-årige maler om nogle af de episoder, der havde givet anledning til tegningerne, og i andre artikler kan læses om lignende små hændelser under malerens landophold, der inspirerede til genrebilleder. Som eksempel kan nævnes, engang Exner i et Fanø-hjem blev opfordret til at høre sønnens violinspil bivånet af den stolte moder. Maleren så straks et brugbart motiv, hvor hans egen rolle blev overtaget af en ældre bondemand. Exners svigerdatter har understreget dette med en bemærkning i en avisartikel fra 1925: „... ofte noterede han sine Motiver op, som han havde set dem og kunne saa senere genskabe dem med Model.“ (8)

De to ovennævnte sjællandske tegninger var udført med en meget enkel streg. Men der findes også et eksempel på en tuschtegning, der er arbejdet mere på (fig. 28). Den er fra Fanø og udateret, medens det tilsvarende maleri „I en lade under høhøsten på Fanø“ (fig. 29) er dateret 1885. Sammenlignes maleri og tegning, er laden tydeligt den samme, lige-



Fig. 28. Julius Exner: Højbjergning på Fanø. Pennetegning. 26×36.
Kobberstiksamlingen.

som enkelte figurer findes igen, men der er ændret meget i kompositionen. Hvad der interesserer mest, er spørgsmålet om, hvorvidt en sådan tegning kan regnes for et forarbejde til det endelige oliebillede eller om den må opfattes som værende udført sideløbende med maleriet?

Det er tydeligt, at Exner må have haft andre studier af mennesker samt en vogn for at kunne gennemføre maleriet, men har han også haft flere studier af selve ladebygningen? Flere detaljer tyder på det, men en enkelt lille ting overbeviser om, at Exner må have haft en anden studie af laden end tuschtegningen. Den lille vrider af træ, der sidder midt over åbningen ind til loftet, og som bruges til at holde lågerne lukkede med, mangler på pennetegningen, men er kommet med på maleriet. Og det ville være usandsynligt, at Exner var kommet i tanke om en sådan detalje uden støtte i andre tegninger, da han gik i gang i atelieret. For medens

tuschtegningen af selve laden godt kunne være lavet på stedet – hvad den dog næppe er – ville det have været helt umuligt at arbejde med oliefarver derinde, dertil er alt for lidt lys. Pennetegningen er altså ikke et forstudie, men muligvis et kompositionsudkast, der alligevel ikke blev gennemført.

Foruden disse tusch-tegninger, der måske kan karakteriseres som idémateriale til oliemaleriernes handling, findes også andre forstudier. Exner maalede interiørs, der kunne bruges som „scene“ for en handling, og udførte olie billeder af mange kvinder og få mænd i deres egne dragter. Der findes også eksempler på studiet af enkeltgenstande. I et katalog fra en salgsudstilling i 1921 nævnes en række tegninger udført med blyant eller pen af forskellige ting som en vogn, en kane, en foldebænk og en rok, samt lysestager, garnvinder, humleranker og døre. (9) Lignende gen-



Fig. 29. Julius Exner: I en lade under høhøsten på Fanø. 1885. 94×146.

Exner har ganske tydeligt brugt den samme lade som motiv til de to billeder, men tegningen kan næppe regnes som et forstudie til maleriet. Den kan være et forkastet kompositionsudkast, men sandsynligvis er der tale om en selvstændig udført opgave.

stande skjuler sig måske under fællesbetegnelsen tegninger i auktionskataloget fra 1911.

Kun en brøkdel af alt dette materiale er desværre tilgængeligt, så med enkelte undtagelser må Exners genremalerier behandles uden viden om det arbejde, der er gået forud. De nævnte eksempler er alt for fåtallige til at generalisere ud fra.

Mundtlig tradition

Den sidste del af sit liv tilbragte Exner alle somrene på kroen i Sønderho på Fanø. Han kom første gang i 1877 og svigtede kun det sidste år inden sin død i 1910.

Så mange besøg af en maler foregår ikke upåagtet af en befolkning, der „optræder“ i deres stuer som modeller for kunstneren, og da Exners besøg tilmed strakte sig ind i dette århundrede, skulle der være mulighed for blandt gamle Sønderho-folk at finde enkelte, der endnu huskede malerens besøg, måske endda havde stået model for ham.

Disse overvejelser førte i januar 1972 til et besøg på Fanø og stakken af fotografier af Exners Fanø-billeder kom med, for måske kunne nogle af de gamle genkende personer eller interiører. Eller de kunne underbygge min formodning om, at mange af billederne var sammenstykket og ikke helt i overensstemmelse med virkeligheden. Ved hjælp af den lokale avis, Vestkysten, blev det til et par kontakter til tidligere modeller, men samtidig blev der indsamlet materiale for at få en mere generel viden om forholdene i Sønderho omkring århundredskiftet.

I den anledning tilbragtes bl. a. en eftermiddag på alderdomshjemmet med en del af beboerne samlet i dagligstuen. Det faglige udbytte af at lade billederne cirkulere i en større kreds var ikke overvældende; men der startede mange livlige diskussioner om gamle dage og identiteten af de på billederne optrædende personer. Samtidig viste samtalerne det sort-hvide fotografis farlige autenticitet; en erfaring der blev gjort ved samtlige interview. Det var næsten umuligt at få mobiliseret den mindste skepsis til det, der kunne ses på billederne. Mange var vokset op i hjemmagen til dem, Exner skildrede i sine malerier, men de havde vanskeligt ved at få øje på fejl i placering af døre, vinduer, bjælker og ovne, hvor-

for man må gå ud fra, at de også kan have overset andre urimeligheder i møbleringen, som ikke umiddelbart kan afsløres.

Det var næsten umuligt at rive iagttagerne ud af ideen om at se et fotografi af virkeligheden – og ikke et fotografi af et maleri, men blev de i stedet bedt om at fortælle om deres barndomshjem og de andre huse i byen uafhængig af fotografierne, kom oplysninger frem, der tydelig var i modstrid med Exners interiør. Det var blot ikke muligt at få kritiseret selve billederne.

De mere generelle oplysninger blev suppleret med to interviews, der kom tættere på Exners arbejde med modeller. Disse samtaler gav oplysninger om, på hvilke billeder de pågældende modeller optrådte, men mere værdifulde var de bemærkninger om Exners arbejdsmetoder, der også kom frem.

Desværre havde min førstehåndskilde (10) kun haft forbindelse med Exner i ganske få år, da hun var født i 1892, medens hendes søster, hvis udtalelser kun fandtes på anden hånd gennem datteren, var ti år ældre. Datteren havde dog som ugift levet sammen med moderen hele sit liv og især de sidste år hørt meget om tiden på Fanø. (11)

Når man sammenligner oplysningerne fra samtlige interviews med henblik på identifikation af modeller og interiører, er resultatet meget dårligt, da der i en del tilfælde er forskellige forslag til det samme billede. Ifølge de to sidste interviews skulle Exner imidlertid lægge meget lidt vægt på en portrætlighed mellem modellerne og billedernes personer, hvorfor uenigheden måske er forståelig. Som eksempel kan nævnes, at Exner brugte en 11-årig pige som model til et billede, hvor hun skulle syne meget ældre. (12)

Hvis Exner desuden – i lighed med sine malerier fra andre egne – konstruerede interiørerne selv, er det måske heller ikke så mærkeligt, at en stue giver anledning til forskellige forslag. Hvis stuen er sammenstykket af elementer fra flere forskellige hjem, Exner har set i Sønderho, kan de afvigende meninger skyldes, at den enkelte ikke overskuer hele billedet, men genkender enkeltheder fra et bestemt hus og derfor henfører hele interiøret dertil. Forvirringen kan dog også skyldes manglende erindring.

Et motiv viser en natlig ildebrand i Sønderho, dateret den 5. juli 1900. På spørgsmål om denne brand benægtede alle at noget hus var brændt

på det tidspunkt. Byen havde været hjemsøgt af så få brande, at de mente at kunne holde rede på alle. Det viste sig dog, at Exners omhyggelige datering var rigtig. I Kromanns: „Fanøs Historie“ opregnes øens ildebrande og her står at læse: „1900 den 5. Juli nedbrændte Snedker Morten Poulsens Hus.“ (13) Ikke andre huse nævnes, så det lykkedes altså at redde de huse, hvis tage man på billedet har travlt med at dænge til med vand.

Med hensyn til konkrete oplysninger om billederne gav undersøgelsen ikke det helt store udbytte, men dog blev der opnået et resultat der ikke afkræfter, at Exner sandsynligvis ikke ændrede arbejdsmåde i forbindelse med sine sommerophold på Fanø.

Som helhed må man konstatere, at en undersøgelse på stedet kun i få tilfælde vil give et rimeligt udbytte i dag. Dertil er afstanden i tid til den periode, hvor genremalerne arbejdede, efterhånden blevet for stor.

Litteratur

Der er skrevet en enkelt bog om Julius Exner, omkring 30 tidsskrift-artikler foruden omtale i håndbøger og anden kunsthistorisk litteratur.

Bogen om Exner, der er skrevet af P. V. Ørsted i 1903 (14), er temmelig tynd, og bygger i stor udstrækning på ældre litteratur og det samme gør sig gældende for temmelig mange avis- og tidsskriftartikler. Hist og her kan findes en oplysning, som ikke er læst andre steder, men der er konstateret en udstrakt brug af afskrivninger. Selv i de tilfælde, hvor Exner selv er blevet spurgt, forekommer en vis ensartethed, måske fordi kunstneren har lagt vægt på – eller er blevet spurgt om – de samme ting fra gang til gang.

En undtagelse danner de få artikler, der er skrevet på baggrund af lokale forhold. Her skal specielt fremhæves Marie Christophersen: „Professor Exners Maleri“, trykt i Aar bog for historisk Samfund for Kjøbenhavns Amt 1918, hvor der fortælles om Exners arbejde med et billede fra Torslunde på Sjælland.

En af de væsentligste artikler om Exner er skrevet af Nic. Bøgh i 1895. (15) Forfatteren gør selv i overskriften opmærksom på, at det mest er

bidrag til malerens ungdomshistorie, og der savnes især oplysninger om Fanø-tiden. Bøghs viden om mange forhold, bl. a. Exners forskellige opholdssteder på Sjælland, er imidlertid så præcise, at der må ligge en god kontakt med maleren bag dette stof, da det meste ikke er fundet trykt tidligere.

Under mærket Th. B. skrev N. Lützhøft tyve sider om Exner i Julebogen 1908. (16) En del af stoffet er afskrift efter Bøgh, hvad forfatteren selv gør opmærksom på, men artiklen rummer også en del nye oplysninger, Lützhøft har fået fra maleren selv, bl. a. fortæller Exner om baggrunden for mange af de tegninger, der illustrerer artiklen. Konkrete oplysninger fra Exner findes også i en fodnote til C. Axel Jensens artikel, der i øvrigt handler om Vermehrens motiver. (17)

De fleste artikler om Exner er skrevet, medens han levede, hvilket måske kan tænkes at udelukke de helt store unøjagtigheder og gætterier, da maleren selv var i stand til at gøre indsigelser.

Den seneste artikel om Exner er skrevet af Jan Zibrandtsen i 1971 og handler om kunstnerens tid på Amager. (18) Kunsthistorikeren bygger i høj grad på ældre litteratur og fortæller – med undtagelse af et enkelt gårdsnavn – ikke nyt.

Indledning til gennemgangen af Exners genremalerier

Exner har malet en utrolig mængde genrebilleder. Det er i hvert fald det indtryk, man får, mens arbejdet med at fremdrage og katalogisere står på. I alt blev fundet ca. 200 malerier, men trods det store antal er det i grunden ikke mere end fire om året i et langt kunstnerliv. Det er ret usandsynligt, at alt er kommet med, til gengæld er dækningen ret jævn gennem alle årene, så de manglende billeder vil næppe ændre væsentligt på en generel vurdering af maleriernes kildeværdi. 200 billeder er det umuligt at behandle enkeltvis, og en vis gruppering har været nødvendig.

Da Exner har hentet sine motiver på Sjælland, Amager og Fanø, er det naturligt at opdele hans produktion efter disse topografiske kriterier.

Amager- og Fanø-gruppen er forholdsvis velafgrænset, medens den sidste gruppe rummer billeder fra flere lokaliteter i Nordsjælland og fra Hedeboegnen vest og syd-vest for København. Endelig er der en lille gruppe ubestemmelige billeder, der er sammenlagt med de sjællandske, fordi det synes mest sandsynligt de hører hjemme der. Opdelingen er nemmest at foretage efter kvindernes påklædning og specielt hovedtøj, og heldigvis var Exner glad for kvindelige modeller, som kom med på de fleste af hans billeder.

Da der, som anført i kapitlet om kilderne, næsten ikke findes førstehåndsmateriale i form af breve, skitser og lignende, kommer billederne i stor udstrækning til at belyse sig selv. I denne forbindelse er det en fordel, at billed-materialet er så omfattende, hvilket giver et stort sammenligningsgrundlag.

Exners sjællandske billeder

Exners første bekendtskab med sjællandske bønder skal være startet i 15–16 års alderen, da han begyndte at komme hos en gårdejerfamilie på Engbjerggård i *Ganløse*. (1) Hvorledes kontakten blev skabt er uvis. Selv omtaler han kun kort sine landophold i forbindelse med perioden som historiemaler i begyndelsen af halvtredserne: „Men medens disse Billeder bleve til, levede jeg meget paa en Bondegaard i det nordlige Sjælland, og blev paa den Maade snart kendt med Almuen paa Landet, med Liv og Lyst tog jeg Deel i dens Fornøjelser og dens Arbejde“. (2) Maleren har været jævnaldrende med sønnen på Engbjerggården, Anders Christensen, der senere overtog bedriften, og forbindelsen mellem de to holdt sig gennem årene og fortsatte i næste generation. (3)

Det er meget få billeder, der direkte kan sættes i forbindelse med Ganløse-egnen. Exner nævner selv nogle stykker, hvoraf kun hans først udstillede genrebillede „En fattig kone ventende på et krus øl“ fra 1852 er kendt. Sandsynligvis er dog alle sjællandske billeder fra 1840erne hentet på denne egn. „Blindebuk“ (fig. 35) skal ifølge Nic. Bøgh være inspireret af en oplevelse blandt de unge i Ganløse, men det er malet flere år efter og ses bedst i sammenhæng med Exners øvrige sjællandske billeder af unge mennesker.

Da Exner og hans familie vedblev at komme i Ganløse, kan mange senere billeder udmærket være malet efter studiemateriale herfra. En pennetegning af en foldebænk fra Smørum-Ovre, ca. 6 km syd for Ganløse, viser, at kunstneren indsamlede detailstudier. Desværre er tegningen udateret, ligesom der aldrig er set en foldebænk i Exners malerier.

Allerede da „En fattig kone . . .“ blev udstillet, havde Exner stiftet bekendtskab med Amagerbønderne, men han fik lyst til at lære Hedeboegnen at kende. Gennem præsten i *Torslunde*, som var bror til en litograf, maleren kendte i København (4), fik han ophold i en af landsbyens

gårde hos sognefoged Anders Madsen, en ældre mand med voksne hjemmeboende børn. (5) Daterede tegninger oplyser, at han boede der i 1854, ligesom Vermehren omtaler det i et brev til maleren Skovgaard, der fik nyheder sendt til Italien. (6)

Om det er blevet til mere end den sommer nævnes ikke direkte nogen steder, men Exner skriver i et brev februar 1855, at han må på landet efter flere studier til et billede, han er i gang med. (7) Det maleri, han arbejdede på, var „Et gilde i Hedebo-egnen“ (fig. 30) og der er ingen tvivl om tilhørsforholdet til Torslunde, da hele tilblivelseshistorien er blevet fortalt på baggrund af de lokale forhold. (8)

Exner kom længere ind i landet til *Ørsted*, ca. 10 km syd for Roskilde, hvor han, ifølge Nic. Bøgh, af og til opholdt sig i nogen tid hos pastor Rosenkilde. Forbindelsen hertil var etableret af en af malerens velyndere Fritz Knuth, for hvem præsten engang havde været lærer. I *Ørsted* skulle Exner have malet „nogle Studier efter kofteklædte Mænd og gamle Kvinder“ (9), men disse synes ikke at have efterladt sig spor i hans produktion. Opholdene i *Ørsted* skulle ifølge Nic. Bøgh ligge i første halvdel af 1850erne.

Til sine tegninger knytter Exner som reglen et stednavn, medens maleri-titlerne blot nævner om et billede er fra Hedebo-egnen eller Nordsjælland. I det sidste område har Exner malet flere steder. En tegning af „Bondestue. Søsterbromølle“ fra 1865 er fra Lille Lyngby sogn ved *Arresøens* sydlige ende, og titlen på et forarbejde fra 1872 til „Et bryllup på en bondegård i det nordlige Sjælland“ (fig. 45) knytter dette til samme egn omkring søen. C. Axel Jensen bekræfter, at maleren efter eget udsagn har opholdt sig på denne egn. (10)

Ifølge samme kilde skulle „Slutningen af et gilde“ fra 1860 og „Sorteper-spillerne“ fra 1862 foregå i *omegnen af Hillerød*, og ved Frederiksborg Slot har Exner tegnet og malet en markedsscene, dateret 1868.

Exner har ifølge billedtitler i auktionskataloget fra 1911 også malet langs nordkysten. Der nævnes nogle landskaber og eksteriør fra Espergærde i 1883 og Gilleleje i 1905 og 1908. Desuden findes et udateret billede fra Tårnbæk, og et brev fra Humlebæk 1868. Selv om der ikke er kendte genremalerier, der henføres til kystområderne, kan maleren udmærket have indsamlet skitser og studier, der blev brugt i andre billeder.

Af det foregående fremgår, at kun få af de ca. 60 billeder med sjællandske motiver, lader sig placere indenfor et mindre geografisk område. Selv for de billeder, kunstneren med sin titel eller anden opgivelse knytter til en bestemt egn, kan der herske tvivl. Jo mere sammensat et billede er i sit motiv, jo større chance er der for en sammenblanding med elementer fra andre egne. Mængden af sommerophold og skitsemateriale forøges med årene, ligesom Exners erfaring i at behandle sit materiale frit, og det kan tænkes at antallet af frit komponerede og sammenstykkede billeder stiger med malerens alder.

Der er ikke store muligheder for at kontrollere de topografiske oplysninger eller tilføje flere gennem nærmere studier af billedernes interiør og dragter i forhold til andre oplysninger om forholdene, da der ikke findes de helt store forskelle mellem de nordsjællandske områder og Hedebo-egnen.

Tilbage er kun muligheden for, indenfor billedernes egne rammer, at påvise, hvorledes Exner behandlede sit materiale.

Rummene i forhold til bygningen

Selv om man er overbevist om, at maleren har sammensat stuens møbler efter kunstneriske krav, kan det være meget svært at bevise, med mindre den samme stue ses i mange forskellige udformninger. Men drejer det sig om et rums placering indenfor en bygning, er der straks større mulighed for at påvise urimeligheder. Døre, vinduer, ovne og specielt bjælker kan trods alt ikke anbringes helt efter tilfældighedernes princip. Men de bliver det ofte, hvilket kan illustreres gennem nogle eksempler.

„Et gilde i Hedebo-egnen“ (fig. 30) foregår i en storstue, der er placeret i husets ene ende, hvis man går ud fra sammenhængen mellem bjælken og vinduerne, der så skulle sidde i gavlen. Døren ved siden af skabet synes anbragt forkert, da manden med glassene næppe kan tænkes at komme fra et bagved liggende sengekammer. Drejes bjælken 90 grader, bliver der mere rimelighed i indgangen, der i så fald fører ind til resten af huset.

Trods disse ting er der intet i konstruktionen, der vil få rummet til



Fig. 30. Julius Exner: Et gilde i Hedeboegnen. 1855. 95,5×137,5.

Exner samlede materiale til billedet i Thorslunde, men det blev malet i atelieret i byen med unge københavnere som modeller. Omgivelserne for dansen skal sikkert forestille storstuen på en gård, men Exner har sandsynligvis fået vendt bjælken i den gale retning.

at styrte sammen, som i øverstestuen, der ses i „Et bryllupsgilde på en bondegård i det nordlige Sjælland“ (fig. 45). Miseren er opstået ved, at maleren har fået anbragt en bjælke med støttepunkt lige over et af vinduerne. Bjælkernes retning er også årsag til, at anbringelse af en dør i højre side er problematisk, idet der så skulle være bygget en længe til på dette sted. Sandsynligvis er den blot anbragt, for at maleren kan få de mange lykønskende gæster ind i billedet på en rimelig måde. Døren ud til det fri er tænkelig i en sjællandsk bygning, men mere almindelig i St. Magleby, hvor Exner også færdedes på denne tid, og der kan være sket en sammenblanding, hvad vi vender tilbage til.

Et af de første billeder, Exner malede i Ganløse, giver også anledning

til bjælkeproblemer i forhold til skorstenen. Billedet af „En fattig kone ventende på et krus øl“ er domineret af en stor bilæggerovn, hvis placering ikke fungerer med bjælken der forsvinder lige ind i skorstenen. Men der er ingen grund til nærmere spekulation, hvis der sammenlignes med „Bondestue med læsende dreng“, sandsynligvis fra samme område, malet et par år før. Det er et begynder-arbejde og ikke særlig godt, men det er muligt at genkende ovnen og bænken – nu i en hel anden position. Begge dele er sætstykker, Exner har flyttet rundt på uden tanker for, at en bilægger kræver en skorsten på den anden side væggen.

Læg iøvrigt mærke til de mange ting, der som reglen fylder op oven på genrebilledernes bilæggerovne. Hvis der ikke fandtes andre oplysninger, kunne alene disse ting fortælle, at malerne oftest hentede inspiration på landet, mens ovnene var kolde om sommeren.

I 1846 eller 1848 malede Exner et skorstensparti, der ifølge dateringen må være fra Ganløse eller omegn. Ildstedet er ikke typisk sjællandsk, da den murede bänk fylder næsten hele skorstensbunden, men er dog tænkelig. Grydens anbringelse viser et primitivt komfur-arrangement af en stor gryde med firkantet hul i siden til indfyring, der genfindes på billedet af „En pige, der læser et brev stående i døråbningen“, men her er resten af ildstedet svært at få form på i det meget mørke billede.

Derimod kan ildstedets opbygning tydeligt ses på to andre billeder, „Så kom da“ fra 1874 og „Hjemkomst fra markedet“ fra 1908, der også findes som tegning. Forgrunden er næsten ens i de to billeder, medens kikket gennem døråbningen er forskelligt. Gryden over ilden svarer til de to foregående billeder, medens ildstedet, der her ses tydeligt i forhold til rummet, giver vanskeligheder med hensyn til placering i et bestemt geografisk område. Andre steder i landet ville det være muligt at se et sådant køkken med murede buer og en form for kaminildsted, men næppe på Sjælland, hvor Exner gennem personernes påklædning tænker det henlagt. Kunstneren har været på Fanø en enkelt gang, da 1878-billedet blev malet, men han har også i tidens løb været på rejse i andre lande. At der næppe er tale om en direkte gengivelse af en eksisterende bygning, viser den ændrede baggrund i udsynet gennem den åbne dør. At Exner i køkkenet har anbragt personer, hvis påklædning minder mest om sjællandske bønder, betyder næppe noget. Som eksempler senere vil vise, er



Fig. 31. Julius Exner: Bedstemoder bringer den første hilsen til den lille pige, der er kommet op fra sygelejet, 1867. 76×102.

det ikke ualmindeligt i hans motiver, at dragter og interiør er sammenblandet fra to forskellige områder.

Til slut vendes tilbage til et enkelt dørproblem i billedet fra 1867 af „Bedstemoder bringer den første hilsen til den lille pige, der er kommet op fra sygelejet“ (fig. 31), der også findes tilsvarende som tegning. Her er det døren ud til det fri, der er problematisk. Det er selvfølgelig muligt, at maleren har anbragt den lille pige på baggrund af et hjørne i en overstue med en gæsteseng langs gavlvæggen og en dør ud til haven på husets bagside. Men det virker ikke rigtig overbevisende, måske fordi lyset kun falder ind fra den ene side, og storstuerne plejede at fylde hele husets bredde. Det leder til gengæld tanken hen på et kammer, men så er rummet for stort, og sengekamre var ikke så almindelige i de gamle sjællandske gårde.

I en udateret tegning (fig. 33), hvor pigen er kommet op af sin stol, svarer interiøret til maleriet, mens en tegning dateret 1866 (fig. 32) afviger en hel del fra maleriet. Det er ikke bedstemor, der kommer på besøg, men små veninder, og mor er i færd med at hælde medicin op ved et bord i forgrunden, men den lille syge pige sidder stadig stablet op i sin stol mod døren ud til det frie og sengen i baggrunden. Sengen er her en fritstående type, men kun lige antydet. Døren er i to halvdele, med beklædning af profilerede brædder i rudet mønster, den åbner indad og over åbningen ses et lille aflangt vindue i dørens bredde. En sådan halvdør findes i mange eksemplarer på Exners Amager-billeder, og kan sta-

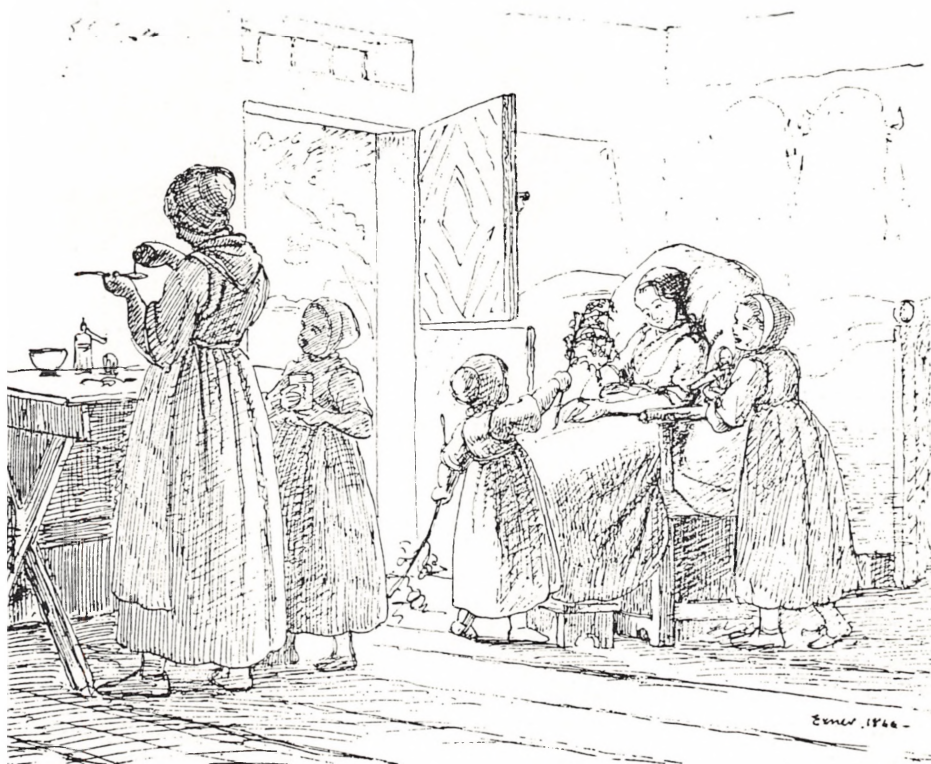


Fig. 32. Julius Exner: Pennetegning. 1866.



Fig. 33. Julius Exner: Pennetegning. u. å.

Tre udformninger af det samme tema med en lille rekonvallescent. I maleriet og den ene tegning er interiørene næsten identiske, mens der i tegningen fra 1866 er antydning af en fritstående seng og i stedet for plankedøren en halvdør med profilbrædder i rudet mønster. Der er næppe tale om to forarbejder og et endeligt værk, men om tre selvstændige produkter, og der er næppe nogen mening i at diskutere om det ene interiør er rigtigere end det andet, da ingen af udgaverne formodentlig er direkte efter virkeligheden. Det er endog meget usædvanligt med døre direkte ud til det fri fra stuer eller sengekamre.

dig ses på gårdene i St. Magleby, men den er ikke særlig almindelig i forbindelse med den sjællandske gård.

Spekulationerne i forbindelse med maleriet alene viser sig da at være temmelig forgæves, og i almindelighed fører de sjældent til et brugeligt resultat med hensyn til en bygnings udseende, når det drejer sig om Exners billeder. Det er spildt ulejlighed, da man undersøger en sammen-

hæng, der først er skabt i malerens tanker. I dette tilfælde skal den åbne dør blot med for at fortælle, at personerne omkring pigen er kommet på besøg udefra. Yderligere tjener døren på maleriet det formål at åbne for det stærke lys, der fremhæver hovedpersonen – den lille pige.

Generelt må man sige, at Exner til en vis grad har forsyndet sig mod de sjællandske bygningers særlige karakter, bl. a. med hensyn til rummenes placering i forhold til hinanden. Det er svært at genkende det smalle stuehus, der sjældent deles i husets længderetning, med undtagelse af enkelte småkamre, der kan være adskilt fra øverstestue eller bryggers. At maleren skulle have arbejdet i nyere bygninger, der brød med de gamle principper er knapt så tænkeligt, når man inddrager billedernes interiør iøvrigt.

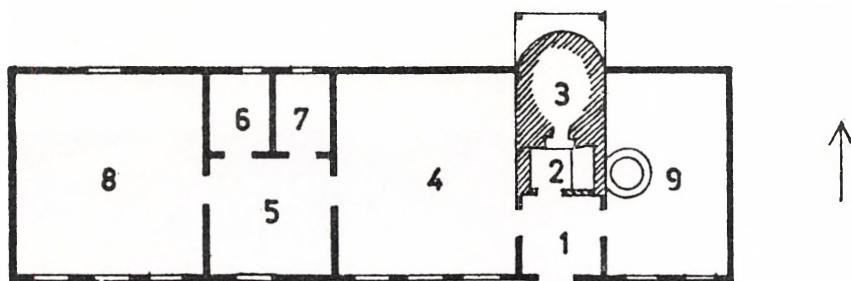


Fig. 34. Det sjællandske stuehus havde altid tre hovedrum: et bryggers, en dagligstue og en øverstestue. I almindelighed gik disse tre rum tværs igennem det ret smalle stuehus. Der kunne dog her og der være lagt smårum ind som i dette eksempel. Bryggers og dagligstue var som regel adskilt af et mellemliggende bredt fag, der i sin ene halvdel rummede den store åbne skorsten – husets eneste – der i sig selv udgjorde køkkenet, mens den anden del ofte rummede forstuen med husets hovedindgang. Denne kunne dog også placeres på andre måder, bl. a. i en lille udbygning, et bislag, der ragede frem på gårdspladsen foran dagligstuen. Denne enkle inddeling var under forandring da genremalerne rykkede ud ved midten af 1800-årene, og mange nybyggede gårde var delt af skillerum gennem hele husets længde med undtagelse af øverstestuen.

Stuehus til gård i Karlslunde. Efter Svend Jespersen.

Studier i Danmarks Bønderbygninger p. 84.

1. Forstue, 2. skorsten og ildsted, 3. bageovn, 4. dagligstue, 5. mellemkammer,
6. pigekammer, 7. spisekammer, 8. øverstestue, 9. bryggers.

Stuernes indretning

Exner har malet en række stuer, hvor den traditionelle bord-bænk opstilling er i synsfeltet. Den første „hele“ stue ses som baggrund for „Blindebuk“ (fig. 35), der er malet i 1866. Stuen har lergulv og mørkt-rødt loft. Panelet er rødt, medens vinduesrammerne er malet i en lys grøn farve. Hjørneskabet er rødt med blågrå stafferinger og med hvidt pyntestykke. Ovenpå dette står 2 sølvstager og en messing-morter. På bordet i højre forgrund ses en tinterrin med en puncheske og et tinfad med æbleskiver, samt et glas. I vinduet potteplanter og en brun flaske, og på væggen et spejl. I det bageste mørke hjørne står et ur og langs væggen en alkove med rødlige farver. Pigen læner sig mod et bord, der er u-malet ligesom stolen, drengen sidder på. På bjælken i forgrunden hænger fra venstre en træstaldlygte, en kobberkedel, en kurv med et rødt tørklæde og en høj hat. Ved næste bjælke en hylde med mælkefade af træ



Fig. 35. Julius Exner: Blindebuk. 1866.

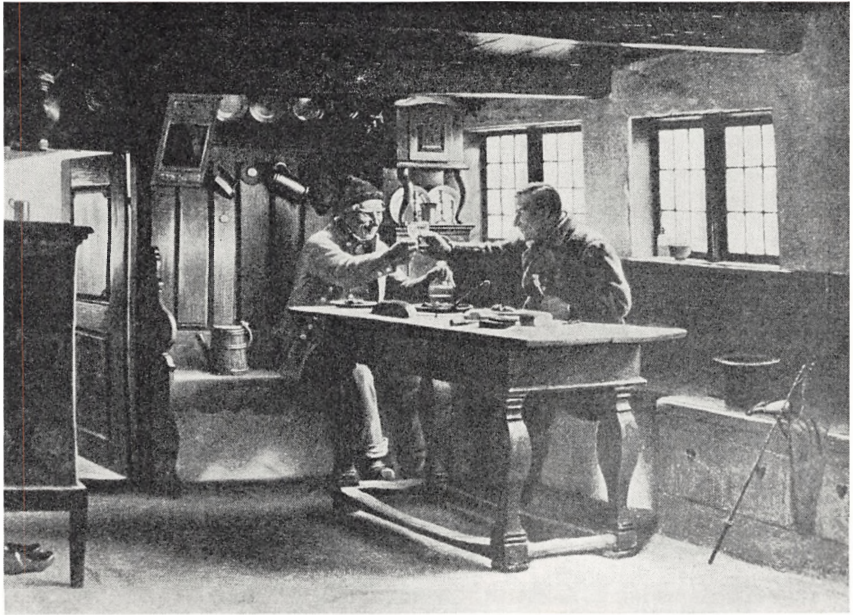


Fig. 36. Julius Exner: Skål. 1874. 31×48.

samt et rødglaseret lerfad, og bagest i stuen en lang række tintallerkener. Derunder et billede, der forestiller en rød og en blå soldat i fægtekamp.

Det dekorede hjørneskab med det hvide stykke findes på to andre billeder, „Interiør fra en bondestue“, hvor dateringen desværre mangler, og „Interiør med pige, der taler med den kloge hane“ (fig. 37) fra 1879. Disse to billeders interiører er næsten ens, men hatten og skråbåndet, der findes i billedet med pigen, mangler i det tomme interiør. Hatten kan være overført fra „Blindebuk“, hvor der hænger en høj hat på bjælken, men placeringen er ikke den samme og minder mere om en anden hat, der hænger i nogle af Exners Amager-billeder (bl. a. fig. 42–44).

Hjørneskabet, der er flyttet fra én sjællandsk stue til en anden, kan synes at høre til småtingsafdelingen, men det er nu ofte der, resultaterne nås, når det gælder om at komme ind bag et billede og finde ud af, hvordan det egentlig er blevet til. Skabet har undergået en lille forandring



Fig. 37. Julius Exner: Interiør med pige, der taler med den kloge hane. 187(9).
34×48.

Det kan betale sig at gå på opdagelse efter små og store ting, der gentages fra billede til billede i fig. 35–37. Fra „Blindebuk“ genfindes i „Pigen og hanen“ stolpe-skabet i hjørnet, der blot er flyttet helt op under bjælken, mens stagerne og mes-singmorteren er kommet ned på næste hylde. Spejlet i højre forgrund med en hylde over ses til venstre i det andet billede. Virkningen er i det hele taget ret slående, hvis det ene billede spejlvendes, og det samme er tilfældet med „Skål“. En ganske lille bemærkelsesværdig detalje er glasflasken i vinduet på de to af billederne. Den var næppe fast inventar i ethvert vindue, men findes på mange af Exners malerier – ikke alene de sjællandske. Af og til er der en fjer i flasken, der indeholdt olie til at smøre rokken.

under flytningen, idet maleren har anbragt det helt op mod bjælken og derfor flyttet stager og morter en etage længere ned, hvor der tilmed er blevet plads til et strygejern.

Mælkefadene og tintallerkenerne er også meget lig hinanden på de

tre billeder, men det behøver ikke betyde så meget. Disse genstande anbringes temmelig ens i de fleste interiører, og variationsmulighederne er ikke så store. Stagerne og morteren på hylden i stolpeskabet er på samme måde et meget fast tilbehør, kun formen på disse genstande kan variere en anelse.

En anden ting, der går igen på mange billeder – også gamle interiørfotos – er den lille ophængning af lommeur, spejl, tinkrus og langpibe på bordendepanelet. Den ses i interiøret med og uden pige med hane, og på et andet Exner-interiør, der findes i to malerier, „Skål“ (fig. 36) og „Interiør med læsende bonde“. De to sidstnævnte billeder er iøvrigt ens med undtagelse af personerne og enkelte genstande på bordet.

En anden lille detalje, der kan findes på mange Exner-billeder – ikke alene de sjællandske – er den lille klare glasflaske i vindueskarmen. Den kan betyde, at han brugte det samme vindue til mange interiører, da flaskens placering næppe er så traditionsbestemt som mange af ovennævnte ting. En gennemgang af Exners vinduer viser da også et meget ensartet præg.

Exner foretrak at have lyskilderne med på sine malerier, og dette vil i en traditionelt møbleret sjællandsk bondestue medføre, at bord og bænke meget tit kommer med i billedet. Men han har dog også malet stuepartier set i en anden vinkel, bl. a. et lille stue-udsnit, der findes på tre malerier, gjort med omtrent ti års mellemrum.

I 1855 malede Exner første gang „Stue i Hedebo-egnen“ uden figurer. Dette billede, der forblev i malerens eje, (11) blev i 1867 brugt som baggrund for „Scene i en sjællandsk bondestue“ og i 1877 til „En lille middagshvile“. I begge tilfælde anbragte han en kvinde i stolen med en vugge foran sig. Interiøret forblev uændret, dog med forbehold overfor farven, der kun er set i „Stue i Hedebo-egnen“, hvor billedet er domineret af grønne farver med rød kontrast. Et sidste eksempel på overensstemmelse mellem et interiør- og et genrebillede ses ved sammenligning af „Fra et bryggers“ der er uden oplysninger om datering, og „En moder og hendes to børn lave sig til for at gå ud til høstfolkene“ fra 1874. Her er stor lighed mellem de to billeder, kun kikket ud gennem døren er forskellig. Fra det tomme bryggers er der udsigt til en gårdsplads med

en høj træ-pumpe og et trug, hvor en kalv vandes. På det andet billede ses gårdspladsen forvandlet til et træ og lidt græs.

At et interiør er gentaget næsten uden ændringer i flere malerier er ikke noget bevis for, at det er en nøjagtig gengivelse af et rum, Exner har set i virkeligheden. Hertil kræves helt andre beviser i form af skitser, breve og lignende, som mangler her.

Det er svært ved hjælp af de sjællandske billeder at påvise malerens styrende hånd, men begynder han at sammenblende elementer fra vidt forskellige kulturområder er muligheden for afsløring forøget.

Sammenblanding af interiører fra Sjælland, Amager og Fanø

Et eksempel på „kultursammenstød“, der kun forekommer i malerens billeder er nævnt ved omtalen af „Bedstemoder bringer den første hilsen til den lille pige . . .“ (fig. 31), men kan også påvises gennem undersøgelser af maleriet „Venner, der se til en sengeliggende rekonvalescent“ eller som det også kaldes „En lille syg pige“ malet i 1876 (fig. 40).

Dragterne afviger ikke fra, hvad Exner ellers har malet fra Sjælland, så i første omgang går man ud fra, at omgivelserne er fra samme område, selv om det giver nogle problemer med at placere rummet i en sjællandsk bygning. Der kan gættes på et lille kammer, men trappetrinene til højre i billedet virker fremmedartede på Sjælland.

Den første del af løsningen findes i en lille oliestudie dateret et år før og benævnt „Den lille rekonvalescent“ (fig. 39). Her ligger pigen alene. Moderen er væk, og hvor hun sad, er i stedet nedgang til en kælder. Gulvet er lagt med klinker i stedet for brædder, men ellers er bibeholdt det øvrige inventar. Dette giver noget af forklaringen på trappetrinene, som må ses i sammenhæng med en høj kælder. Men denne var ikke særlig almindelig på sjællandske gårde.

Til sidst løses problemet af en lille tegning, der forestiller en læsende Amagerpige siddende på den seng, der før tjente som sygeleje (fig. 38). Det er den samme seng, den samme kældernedgang, de samme trappetrin og den samme hylde over sengen. Hele rummet med klinkegulv har nøjagtig de samme proportioner som sygestuen. Tegningen findes i forbindelse med en tekst, der fortæller, at den læsende pige sidder i mellem-



Fig. 38. Julius Exner: Pennetegning. 1855.

stuen i Zibrant Jansens gård i Store Magleby. Exner boede i denne stue, når han arbejdede derude, og der findes flere tegninger fra hans hånd af stuen set i forskellige vinkler. (12)

Exner havde iøvrigt i 1870 allerede udformet motivet i en enkelt udført lille tegning der med undtagelse af hunden, viser nøjagtig den samme placering af samtlige personer. Det er bemærkelsesværdigt, at han i 1875 i en oliestudie vendte tilbage til kælderlemmen og den lille pige i sengen, men han har muligvis i første omgang ønsket at male et Amagermotiv.

Kældre og mellemstuer var almindelige hos Amagerbønderne, og hele interiøret på det endelige maleri skal altså ikke sættes i forbindelse med sjællandsk byggekik. Men hvordan opdager man det, hvis motivet ikke

kan følges tilbage trin for trin? Desværre er det ikke det eneste eksempel.

Der er tidligere nævnt køkkenet i „Hjemkomst fra markedet“, hvor en sjællandsk bondekone står i omgivelser, der er alt andet en sjællandske. Det er så tydeligt, at de færreste fagfolk ville tage fejl, men er det også muligt at skelne en sjællandsk lade og en Store Magleby-lade fra hinanden uden helt specielle forudsætninger?

„Slutningen af et gilde. Morgenstund“ er, ifølge kunstnerens egne opgivelser til C. A. Jensen (13), malet efter forhold på Hillerød-egnen, og personerne ses også at være ikklædt dragter passende hertil. 17 år senere malede Exner den samme lade, efter at gæsterne var gået hjem. Kun musikerne ligger og sover i et hjørne, og en *Amagerpige* er i gang med



Fig. 39. Den lille rekonvalescent. Studie. 1875. 31×36,8.



Fig. 40. Julius Exner: Venner, der ser til en sengeliggende rekonvalescent. 1876.
31×37.

De tre billeder fig. 38–40 viser tydeligt en stue under forvandling. Først pennetegningen, der skal forestille mellemstuen i Zibrandt Jansens gård i Store Magleby. Exner boede i denne stue, når han arbejdede derude. På det næste billede har maleren lagt den lille pige i sengen, men i øvrigt intet ændret. Først i det endelige oliebillede er rummet forandret. Nedgangen til kælderens er fjernet og en sjællandsk klædt bondekone sat på denne plads. Desuden er murstensgulvet erstattet med et bræddegulv, og et rokokospejl – som Exner brugte utallige gange – hængt op på væggen. Læg mærke til den lille hylde over sengen, der går næsten uændret igennem.

at feje det snavsede gulv. Billedet kaldes „I en lade, morgenen efter et gilde“.

Laden er nøjagtig den samme, på gulvet ligger tilmed en pibe og en høj hat, der tilhørte et par nordsjællandske bønderkarle i forrige billede. Kun de store grønne kranser under bjælkerne er flyttet en smule, og de instrumenter der ligger på bordet, er ikke helt de samme som spillemændene benyttede under festen. Det væsentligste er dog, at pigens tilstedeværelse vildleder, og billedet er en udmærket advarsel om ikke at stole alt for meget på, at dragter og interiør passer sammen.

Menneske og dragt

Der er efter Exner bevaret meget få oliestudier af sjællandske kvinder i deres egnsdragter i forhold til materialet fra Amager og Fanø. Dette kan skyldes, at de sjællandske kvinder, på det tidspunkt Exner malede, benyttede en anden påklædning end den, kunstneren ønskede at fremstille i sine malerier. Tilmed foretrak han at male unge kvinder, der normalt er de hurtigste til at tilegne sig nye moder.

De områder omkring København, der leverede motiverne til Exners billeder, betegnes som dragtmæssigt meget konservative, og egnsdragten blev aflagt så sent, at maleren stadig havde muligheden for at hente sit materiale op af kister og skuffer (14). Ifølge breve fra Chr. Dalsgaard til Exner fremgår det meget tydeligt, at begge malere ejede dragtdele, de kunne iklæde deres modeller, og selv om det ikke direkte kan påvises i billederne, er det muligt, at mange af dragterne er sammensat af Exner selv.

En af de få kvinde-studier fra Sjælland viser „En pige fra Hedeboegnen“. Den er malet i 1854, som et af de første billeder fra denne egn. Pigen er iført en hue med lille trekantet nakke og lin, poseærmtrøje bundet over brystet med en stor silkesløjfe, stor hvide krave og mørkt skørt.

Poseærmtrøjen kom på mode i 1850'erne, så Exner har i dette billede sandsynligvis afbildet en pige i hendes eget tøj, og det er næppe tænkeligt, at han har udvalgt hende, fordi hun som den eneste fulgte moden. Skulle man imidlertid tage stilling til det ud fra hans billeder, blev det dog let resultatet, for kun én pige i „Blindebuk“ (fig. 35) og en eller to

bryllupsgæster i billedet fra Arresø-egnen (fig. 45) bærer nemlig en sådan trøje. Alle andre er iført bul med glatte evt. strikkede ærmer, af og til kun hvide særkeærmer. Til hverdagsbrug er tørklæde om halsen det almindelige på Exners billeder, medens de festklædte piger derover bærer en stor hvid krave. Der ses mange farvede pighuer og færre sorte konehuer, alle med guldnakke og smalt lin. Bullen er til festbrug bundet over brystet med en stor silkesløjfe, ligesom der er bånd fra huen ned ad nakken, samt bundet under hagen. Skørtet er i mange tilfælde kantet med bånd i kontrastfarve, og forklæderne er af ternet og sribet hvergarn eller kattun.

Farverne er mangfoldige som på malerens palet, men Exners foretrukne huefarve synes dog rød. Bullerne er oftest røde eller grønne og skørterne i mørke farver. Paletten har mest været i brug til forklæder og silkesløjfer.

De unge mænd er i vest og skjorteærmer, når de danser og leger – ellers ser vi dem ikke på Exners billeder – og de bærer lange smalle bukser eller gammeldags knæbukser, som de ældre mænd. De fleste veste er korte, medens de få trøjer er halvlange. På hovedet bærer mændene enten strikket hue eller hat, medens de helt unge kun bærer hue. Materialet er dog ret lille, da der er meget færre mænd end kvinder på billederne.

Selv om Exner i sine billedtekster har skelnet mellem Nordsjælland og Hedebo-egnen, er det umuligt at se forskel på dragterne. Helt at følge de samme dragtdele fra billede til billede er svært, hvis de ikke er meget karakteristiske, men i et tilfælde er det lykkedes, da det drejer sig om en højtids-dragt med fletter i hovedbeklædningen. Pigen, der bærer dragten, er malet første gang i 1872, og billedets titel fortæller, at det er „En ung pige fra Arresø-egnen i kirkedragt“. (15) Det er muligt, man tidligere i århundredet har kunnet stå brud i den dragt, men næppe i 1875 og 1879, hvor Exner lod pigen deltage som brud i „Et bryllupsgilde på en bondegård i det nordlige Sjælland“ (fig. 45) og „Brudgommen søger efter bruden, som pigerne prøver at skjule. Gammel folkeskik på Hedebo-egnen“. På det tidspunkt disse billeder blev malet var bruden begge steder iført sort kjole, og tidligere var brudedragten næppe helt ens de to steder.

Ikke alene „brudedragten“, men også pigen, der bærer den, er genkendelig fra billede til billede, og på samme måde er søgt efter portrætlighed blandt de mange unge, der leger og danser sig gennem billederne. Det er ikke nemt at finde lighed, men nok en vis ensartethed i ansigterne. Hvor vidt mange af de afbildede personer virkelig hørte hjemme i miljøet, kan man tvivle på, når følgende lokale beretning fra 1918 om tilblivelsen af „Et gilde i Hedebo-egnen“ (fig. 30) læses: „En i Nabogaarden tjenende Karl Jakob kom en Dag over til Anders Madsens. Saa snart Exner saa ham, erklærede han ham for at være en udmærket Musikanter; Exner samlede nemlig overalt Materiale til Maleriet „Gilde i Hedebo-egnen“. Da han en Dag var færdig . . . indbød han Sognefogedens Søn til at besøge sig i sit Hjem i København. Inde i Malerens Atelier var Jens Andersen en flittig gæst, og der gav han saa al den Oplysning, der skulde til, om Gildet, baade om Dansen og Klædedragten, hele Stemningen og Tonen, der var over et Ungdomsgilde, som det holdtes paa Hedeboegnen i Sommertiden fra Vaar til Høst, naar de unge Karle og Piger samledes paa en bestemt Gaard i Byen, hvor en Stue eller Lo var pyntet med grønne Kranse eller Guirlander, der var ophængt under Bjælkeloftet, og hvor Leg og Dans gik lystigt. Det er et saadant Gilde, som Exner saa mesterligt har gengivet . . .“ (16) Derefter følger en meddigtende beskrivelse af handlingen i billedet, hvorefter der fortsættes: „Det hele er et ægte Folkelivsbillede, Ægtheden gælder ikke mindst de paa Billedet optrædende Hedeboere i deres farverige og straalende Dragter og de i Krogen siddende Musikantere, blandt hvilke Jacob Jensen fik det Hverv at spille paa Klarinet. Hele den øvrige Flok af Gildesdeltagere er unge Københavnerne, som Kunstneren lejede til at være Modeller, naar han malede paa Billedet hjemme i sit Atelier. Men det viser, at det for Exner gjaldt om at faa det ægte naturlige Præg over Billedet. Midt i „Heden“s Hjerter fandt han i Thorslunde, hvad han søgte, en uforvansket Rest af Hedeboernes gamle Kultur. Derfor er det Maleri, han har skænket det danske Folk, et Minde om den Folkekultur, hvis Minde vi Hedeboætlinge har Grund til at værne om, saa sandt som Fædrenes Sæder og Skikke gennem det taler til os.“ (17)

Kan billedet begejstre en efterkommer af de gamle Hedebofolk på denne måde, burde vi andre i grunden også være tilfredse med det.

Exners billeder fra Amager

Det første billede Exner i 1851–52 malede af en Amagerkone, var ikke inspireret af et besøg på selve øen, men opstod som idé hos ham ved at se konerne sidde på Amager Torv. „En gammel Amagerkone, som tæller sine penge“ er dog ikke gengivet, som hun sad med sine varer på torvet, men er skildret efter hjemkomsten med antydning af interiør omkring hende. Dette er skabt i malerens atelier, hvor konen sad model (1), men billedet gav anledning til, at Høyen i 1852 opfordrede Exner til selv at tage ud på øen.

Nic. Bøgh gengiver i sin artikel fra 1895 en ordveksling mellem de to, udtrykt med direkte tale, som videregives her, selv om man næppe skal tro, at ordene oprindelig er sagt af Høyen og Exner på denne måde 43 år forinden: „Sig mig, har De nogensinde været ude paa Amager?“ „Ja,“ svarede Exner, „jeg har nok gaaet saadan lidt derud ad.“ „Det skal De gøre oftere,“ fortsatte Høyen; „der er Stof til Deres Kunst.“ Efter denne Anvisning gik den unge Kunstner derud ad Vejen, men oplevede egentlig Ingenting; det sagde han saa igen til Høyen, der svarede: „Nu er det snart Paaske; gaa saa igen derud, men ikke Skærtorsdag og Langfredag, heller ikke første, men derimod anden Paaskedag – saa er der Liv derude; de gør Visitter hos hverandre, man ser dem i deres ejendommelige Festdragter, saavel Gamle som Unge, og saa skulle det gaa underligt til, om der ikke var Noget, der kunne interessere Dem.“ Exner fulgte opfordringen, „og der gik da som en hel ny Verden op for ham,“. (2)

I hele ordspillet mellem de to er ikke nævnt, hvor på Amager Høyen egentlig foreslog Exner at tage hen, men sandsynligvis har han talt om St. Magleby – Hollænderbyen, da det var her, Exner efter besøget i påsken forsøgte at få husly for at komme til at arbejde derude. Det lykkedes ham, efter et forgæves forsøg hos en anden bonde, at blive indlogeret hos Zibrant Jansen, en ung mand med to smådreng. (3)

Han flyttede ind i begyndelsen af maj (4) og gik straks i gang med

at male en skitse til „En barnedåb i en landsbykirke“. Billedet var til brug ved en Akademi-konkurrence, men det blev aldrig til mere end skitsen. Denne skulle indsendes i første omgang, og blev kasseret, hvorefter Exner opgav.

Han blev dog derude, besøgte også det nærliggende Dragør, og kastede sig over andre opgaver, bl. a. nogle børnestudier, der gav anledning til „En lille dreng, som i forening med en ældre søster er i besøg hos sin bedstefader for at lade sig se i sine nye klæder“ (fig. 1). Exner boede i St. Magleby indtil August (5), og nåede sandsynligvis at samle materiale til en del af de billeder, der er signeret 1852 og 1853. Det er foruden „Besøget hos bedstefader“ et interiør næsten magen til med „En lille pige, der fodrer høns“, „En Amagerstue“ (fig. 42) og muligvis „Interiør fra smedens hus“. I et brev fra 1852 til L. Lassen i Randers nævnes kun „Besøget hos bedstefader“ og ingen af de andre billeder, til gengæld taler Exner om studier til malerier, der måske ikke er blevet til noget eller blot er ukendte i dag. (6)

Yderligere findes en portrætstudie med dedikation på bagsiden fra 1852 af „Sognefogedens kone i Tårnby“, der viser, at Exner har arbejdet uden for Hollænderbyen og Dragør, og Nic. Bøgh fortæller om flere ophold hos præsten i Tårnby, hvor maleren bl. a. i 1853 blev indbudt til at overvære en bispevisitats. Der findes en udateret studie af en sådan begivenhed, og kirken herpå ligner godt nok Tårnby kirke.

Dette rejser problemer med barnedåbsbilledet, da dette viser samme kirkerum som visitatsbilledet, blot spejlvendt. Det kan betyde, at den bevarede barnedåbsstudie ikke er den oprindelige, men også at Exner, trods andre oplysninger, har benyttet Tårnby kirke, der er forsynet med hvælvinger, i stedet for St. Magleby kirke. (7)

Hvor ofte Exner tog ophold på Amager kan ikke opgøres, men at besøgene fortsatte regelmæssigt i en årrække, fortælles mange steder. Nic. Bøgh skriver: „Nu havde Exner faaet Fodfæste paa Amager og blev mange Somre igennem et kært Medlem af Zibrant Jansens elskværdige Familie.“ (8) Mere præcist udtrykkes det i artiklen af N. Lützhøft, der bringer et langt citat, som skulle være udtalt af Exner selv: „Da alt Folkeliv forsvandt fra Amager, „flyttede“ jeg til Fanø. Jeg har været på Amager under den sidste Opblussen. Da de unge Karle kom hjem fra

Krigen med Kongens Tøj paa, vilde de ikke mere trække i Nationaldragterne, og disse forsvandt da ogsaa for Kvindernes Vedkommende. Zibrant Jansens yngste Søn giftede sig, og de Unge skulde bo hos Forældrene, saa der var heller ikke Plads til mig mere.“ (9)

Den udtalelse stemmer delvis overens med en oversigt over Exners Amager-billeder, idet datering af malerier, portræt- og dragtstudier samt de få tegninger viser, at han regelmæssigt har besøgt øen indtil 1863. På det tidspunkt blev han gift og rejste et år til Sverige, og efter hjemkomsten findes der først danske billeder igen i 1870. Fra dette år og indtil Exner drog til Fanø i 1877 eksisterer enkelte arbejder, der sandynligvis er lavet på Amager. Resten, foruden en del billeder malet efter dette tidspunkt, kan udmærket være rene atelier-arbejder efter tegninger og gamle studier. Exner besøgte dog øen af og til, og skulle ifølge Nic. Bøgh have boet i Tårnby en del af sommeren 1895.

Exners forhold til den lokale befolkning på Amager

Ifølge Exners forskellige biografer har han været højt elsket af Amagerbønderne, og der berettes mange små historier for at bevise dette. En del af dem skulle være fortalt af Exner selv på hans gamle dage, men desværre findes ingen breve fra hans hånd, der kan fortælle, om han også følte det samme for øens beboere, medens han arbejdede derude.

I modsætning til de fleste andre landboere, der blev modeller for genremalerne, havde Amagerne mulighed for at se sig selv og deres stuer på malerierne på grund af den tætte tilknytning til København. Ifølge Nic. Bøgh skulle de kun være utilfredse med, at Exner af og til havde givet dem en lap på tøjet.

Om forholdet mellem de to parter skriver han: „Amagerne føle godt, at Exner har hævet dem op i en højere Sfære, og de mene, at hans Skildringer af deres Sæder og Sysler, deres Typer og Tanker ere sandfærdige, i Modsætning til Fru Heibergs Figurer i „En Søndag paa Amager“, som de ikke synes om; „saadan gaar vi dog ikke og skaber os,“ siger de. Fru Heiberg er ikke populær derude; men Exner – han bedes med til deres Fester, ved Bryllupperne faar han Hæderspladsen over for Brudeparret, og ved et saadant Gilde hændes det ofte, at en Amagerbonde rejser sig

og udbringer hans Skaal. Baade ved Vinter- og Sommertide tager han Plads i en af de bekendte Dragør-Vogne og besøger sit Herredømme, hvor han altid modtages som Ven hos Venner.“ (10)

Nogen sandhed ligger der selvfølgelig bag disse udtalelser, selv om Amagerfolkene næppe selv har udtalt, at Exners „Skildringer af . . . deres Tanker ere sandfærdige“, med mindre det er sagt i forbindelse med afvisningen af Johanne Luise Heibergs „En søndag på Amager“, hvor de havde mulighed for at høre de tanker, der blev tillagt dem. At Exner har haft bedre kendskab til deres sysler er vel også korrekt, selv om han ikke har malet andre end de selskabelige.

En sammenligning med vaudevillen får malerierne til at stå i et bedre lys, end de måske fortjener, men naturligvis har Exner skildret Amager-folket med mere kyndige øjne end skuespillerinden, der aldrig havde boet iblandt dem og næppe tilsigtet en egentlig lighed, blot tilsat vaudevillen fra 1848 lidt „folklore“ for at tilfredsstille den almindelige nationale interesse.

Stuernes indretning og deres placering indenfor bygningerne

Exners Amager-stuer adskiller sig ikke fra de sjællandske med hensyn til sammenstykkethed, og maleren har gjort det let for den kritiske iagttagelse at afsløre en del af disse konstruktioner.

Allerede det første stueinteriør, Exner benyttede som baggrund, skaber tvivl om overensstemmelsen med virkeligheden på grund af en dørs placering. „Besøget hos bedstefader“ (fig. 1) viser en ung pige og en lille dreng, der træder direkte ind i stuen gennem en åben halvdør, hvorigennem man ser ud over flade engstrækninger mod vandet med forbi-sejlende skibe. Døren findes på andre Exner-billeder fra Amager – og har smittet af på de sjællandske, som tidligere nævnt.

En undersøgelse af byggeskikken i hollænder-byen gav et tydeligt resultat. Som andre steder findes yderdøre i stuelængen kun ind til en forstue eller et bryggers, i enkelte tilfælde til en uopvarmelig mellemstue, men aldrig til det daglige opholdsrum med ovn. Desuden kunne i storstuen være anbragt en dør ud mod haven i modsætning til de andre indgange, der alle vendte ind mod gårdspladsen. Havedøren var en heldør,

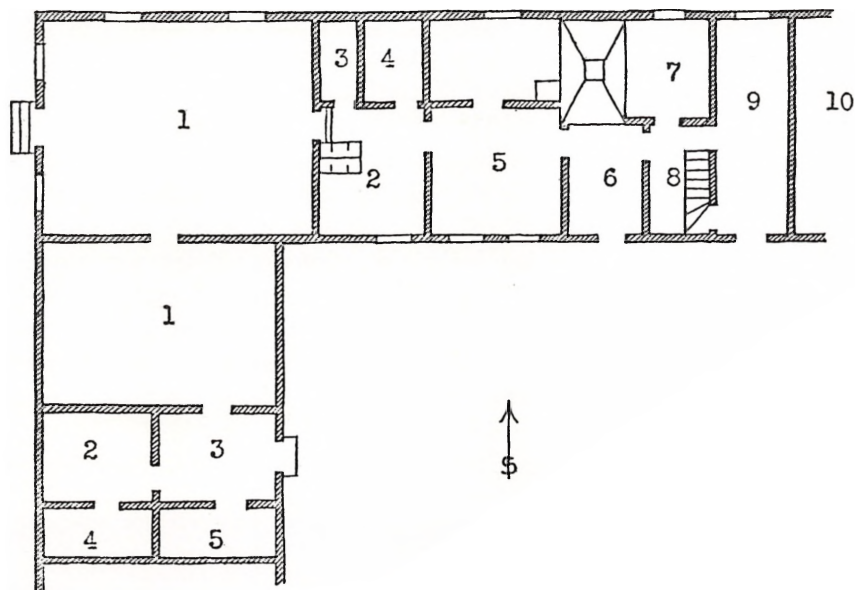


Fig. 41. Opmåling af en gård i St. Magleby, bygget 1821. (Matr. nr. 17a). 1. Op på kælderens, øverstestuen eller storstuen, som den kaldes andre steder. 2. Mellemkammer med nedgang til kælder. 3. Spisekammer. 4. Pigekammer. 5. Dagligstue. 6. Forstue. 7. Køkken. 8. Borgstue, d. v. s. daglig spiseplads med trappe til loftet. 9. Bryghus eller bryggers. 10. Ko- og hestestald. Numrene 1-5 i sydlængen dækker en aftægtslejlighed. Tegning fra Nationalmuseets etnologiske Undersøgelser. Brede.

medens de andre ofte var halvdøre konstrueret nøjagtig, som det ses på malerierne. Dørpartiet var altså rigtigt, blot anbragt i en forkert sammenhæng, og det svarer meget godt til den tidligere erhvervede viden om Exner.

Bedstefaderens stue genfindes på et billede, der muligvis er malet et år tidligere, som et auktionskatalog angiver, måske flere år efter, da det er udateret. Det forestiller „En lille pige, der fodrer høns“ og er den samme stue i en lidt mindre udgave, hvilket kan ses af, at der ikke er plads til spejlet på væggen til venstre ligesom vinduet er formindsket. Desuden er bænken med rygstød ændret til en lille kort bænk og pyramidehylden fjernet. Det er i øvrigt et spørgsmål om hylden er fra Amager eller Gan-

løse, da den også findes på billedet af „Bondestue med læsende dreng“, der sandsynligvis er malet tidligere i Ganløse og hvor bilægger og bæk svarer til genstande på et andet tidligere Ganløse billede af „Fattig kone, der venter på et krus øl“ fra 1852.

Dørpartiet i Amager-stuen findes igen i billedet af „En lille Amagerpige pyntes til kirkegang“ (fig. 44), der atter har sammenhæng med interiør af „En Amagerstue“ (fig. 42) og „Episode af et gilde på Amager“ (fig. 43). Udgangspunktet kan bedst tages i interiørbilledet, der er malet 1853, medens gildet er fra 1854 og forberedelsen til kirkegang fra 1857.

Normalt regner man med, at et interiør er en nogenlunde rigtig gengivelse af en eksisterende stue, som maleren senere kunne bruge under udarbejdelsen af sine genremalerier, men det er meget svært at bevise og behøver ikke at være tilfældet.

Der er intet i Exners Amagerstue, som er i modsætning til den kendte

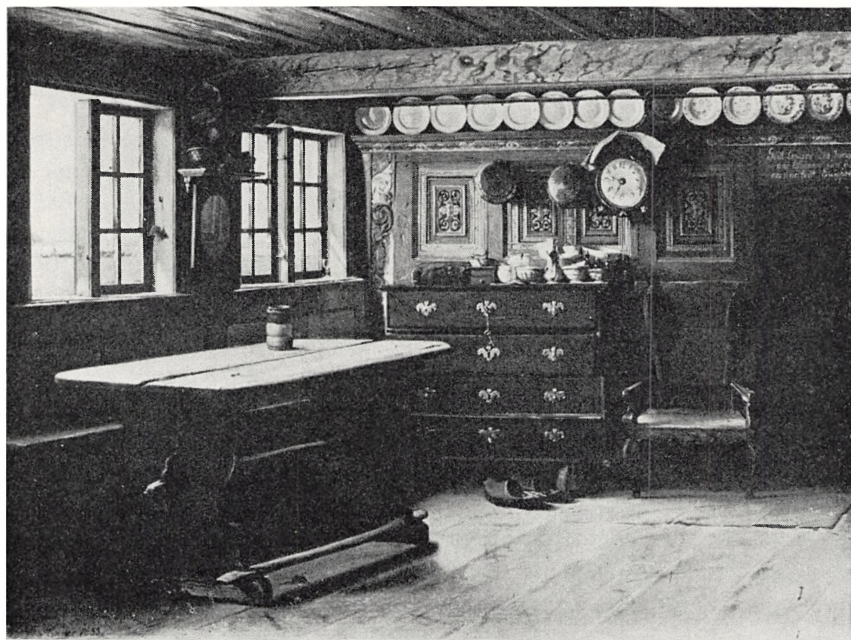


Fig. 42. Julius Exner: En amagerstue. 1853.



Fig. 43. Julius Exner: Episode af et gilde på Amager. 1854. 84×110,5.

virkelighed, hverken i indretning eller rummets placering i forhold til hele bygningen. Måske lige undtaget udsigten gennem vinduerne, for var stuen placeret traditionelt i et gårdsanlæg, burde man se ud på gårdspladsen og ikke fjernt over markerne. Udsigten væk fra gårdspladsen vil iøvrigt være muligt, hvis det ikke drejer sig om dagligstuen, men et hjørne af storstuen, der kan ses på en grundplan af en St. Magleby gård, tilfældigt valgt ud af materialet i Nationalmuseets Bondegårds Undersøgelser. (11) (fig. 41)

En enkelt detalje viser, at stuen måske trods alt er sammenstykket, idet inskriptionen over døren er fundet i forbindelse med et helt andet panel, overflyttet til Amagermuseet fra en gård i St. Magleby.(12) Den har en helt identisk ordlyd og bogstavering med undtagelse af et par enkelte bogstaver:

på museets dørstykke:
Godt beware din Indgang
und Uthgang van nün
aü undtodt Ewighett

på maleriets dørstykker:
Godt beware din Indgand
und Uthgang van nün
an undtodt Ewigheit

Bladrankerne omkring teksterne er ens, men det udelukker selvfølgelig ikke, at to gårde kan have fået malet nøjagtig det samme. De afvigende bogstaver kan underbygge dette, men selvfølgelig også være fejl begået af Exner.

De to andre billeder, hvortil Exner har anvendt panelet, er mere udtryk for malerens kompositionsevne end virkelige forhold.

„Episode af et gilde på Amager“ (fig. 43) blev malet først, måske året efter den tomme stue. Her har Exner kun bibeholdt to felter til venstre for døren og tilføjet et til højre for denne. Kun en af de ting, der hang på panelet er kommet med, til gengæld er tallerkenrækken urørt, hvorfor der er sket en forskydning i forhold til døren. Mellem panelet og nærmeste vindue er blevet bedre plads, så et spejl er hængt op, medens genstandene mellem de to vinduer er urørt. Bordet kan være det samme i forlænget udgave, medens resten af de oprindelige møbler er flyttet.

Uanset om stuen, man ser i baggrunden, er dagligstue eller øverstestue – afhængig af, hvordan man opfatter panelstuen i forgrunden – burde kikket gennem den åbne dør til de dansende gå gennem en mellemstue, inden det nåede næste rum. Da der normalt er kælder under storstuen, hvilket forhøjer gulvet, burde der være en niveauforskel. Men en sådan bygningsmæssig korrekthed kan være ligegyldig for kunstneren, for hvem det væsentligste består i at skildre festen og ikke huset, ligesom en niveauforskel ville skære hovedet af de dansende .

Billet fra 1857 af „En lille Amagerpige pyntes til kirkegang“ (fig. 44) viser også en ganske anden stue end interiøret. Det man først lægger mærke til er det manglende vindue, der er udskiftet med en dør af samme type som i „Besøget hos bedstefader“. Beskueren er også kommet tættere på bagvæggen, hvilket indskrænker det synlige panel til fire felter uden dør. Denne gang er det uret, der er blevet hængende, medens dragkisten er skubbet lidt til højre og nogle af tingene ovenpå fjernet. Langbordet

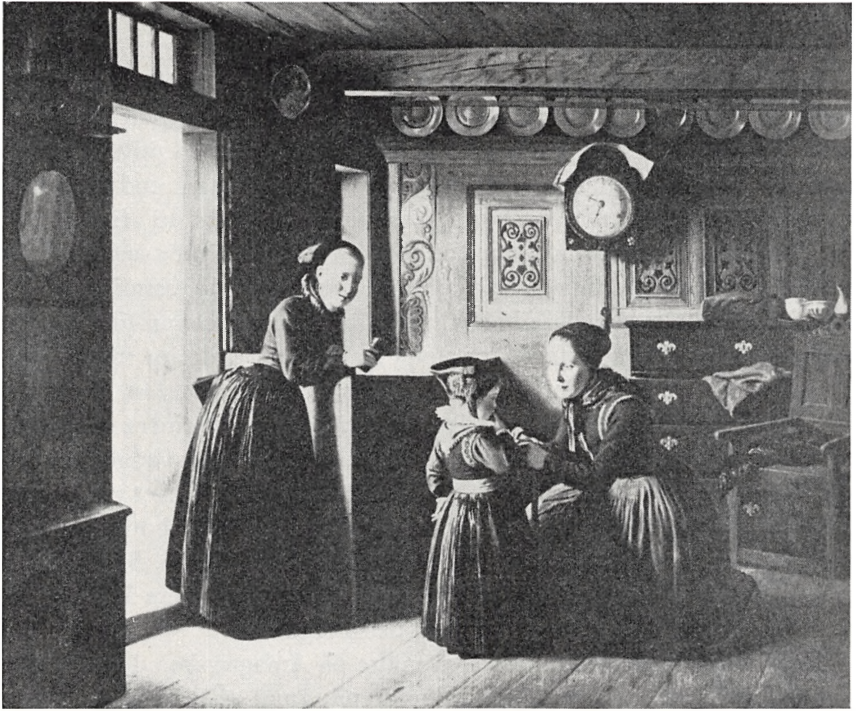


Fig. 44. Julius Exner: En lille amagerpige pyntes til kirkegang. 1857. 63×79. Først ses på fig. 42 en meget troværdig stue, dernæst på fig. 43–44 et par eksempler på stuens forvandling efter behov. Panelet med tilhørende ur og kobbirting flyttes ligesom møblerne, for ikke at tale om tilsynecomsten af en dør ud til det fri.

er muligvis skubbet hen i hjørnet bag den nederste halvdør og stolen, hvis ryglæn kunne vippes frem til bord, er blevet erstattet med en anden. Op-hængningen ved vinduesvæggen er der skaffet plads til efter døren, kun den høje hat er blevet ved bjælken.

Disse fem billeder udgør tilsammen de bedste eksempler på stueinteriør, der ændres efter malerens idé fra gang til gang.

Et andet eksempel på forandring af et rum blev nævnt under omtalen af de sjællandske billeder. Det var den lille pige i sengen, der oprindeligt stod i en Amagergårds mellemstue med nedgang til kælderen, hvorefter

Exner fjernede kælderlemmen og anbragte en sjællandsk bondekone ved pigens seng.

En sammenblanding mellem Sjælland og forholdene på Amager findes muligvis også i „Et bryllupsgilde på en bondegård i det nordlige Sjælland“ (fig. 45). Det er før nævnt, at døren fra storstuen ud til det frie mere er i overensstemmelse med byggeskikken på Amager end Sjælland, og sammenligner man med „Der ventes fremmede“ (fig. 46) findes flere fælles træk end udgangen til haven. Selv om det kan være svært at se, er der i det sjællandske billede en malet bue over døren ligesom i Amagerbilledet, og loftets bemaling har et vist ensartet præg. Døren til haven er en fyldingsdør i begge tilfælde, og stolpeskabet har de samme snoede stolper, ligesom der ikke synes forskelle på resten af skabet. Det er ganske vist flyttet fra et hjørne til et andet, men vi ser også stuen fra den modsatte side, og om flytning af genstande i malerierne er der vist mange andre eksempler. Det er iøvrigt også tænkeligt, at stuen er blevet spejlvendt. Det sjællandske billede er først malet i 1875, men det behøver ikke betyde, at Amagerstuen fra 1881 er malet efter dette billede. Begge malerier kan have forlæg i skitser og tegninger, der er lavet flere år tidligere, som der er vist mange eksempler på i det foregående.

Udgangen fra storstuen til haven måtte på Amager ske ad nogle trin, når stuens gulv var hævet over jordhøjde på grund af kælderen, og storstuen blev af denne årsag kaldt „op på kælderen“. En sådan dør med nedgang ses på „Den lille Amagerpigens gæstebud“ og udefra i „En lille pige lader en gammel mand lugte til en blomst“.

Den lille pige, der forsøger at lokke hanen ind til gæstebud med katten, sidder i en stue med panelvæg med indlagt arbejde. Stuen er muligvis fra Dragør, selv om der er delvis lighed med et panel fra Jan Wybrant-

Fig. 45. Julius Exner: Et bryllupsgilde på en bondegård i det nordlige Sjælland. 1875.

Fig. 46. Julius Exner: Der ventes fremmede. 1881. 37×53.

De to billeder er anbragt sammen selv om personerne er fra Sjælland og Amager, for stuen synes den samme. Loftets bemaling og buen over havedøren er gode indicier ligesom stolpeskabet, der blot har skiftet plads. At døren ikke åbner til samme side skyldes snarere hensynet til kompositionen end faktiske forhold. Stuen kan også være spejlvendt.



sens stue i St. Magleby, som Exner malede i 1877 (fig. 47), foruden to andre billeder „En lille Amagerpige i en åben dør“ og „Bruden pyntes, scene fra Hollænderbyen på Amager“ (fig. 48) fra 1891. I det sidste billede har maleren tydeligt ændret i interiøret ved at erstatte barok-dørkarmen med en klassicistisk indramning, sløjfe trinene, rykke skabet og yderligere anbringe et ur.

Jan Wybrantsens stue findes opsat på Nationalmuseet, men er, ifølge museets protokol, desværre lige så sammensat som mange af Exners billeder (13): „Det meste panelværk er skænket af gårdejer Jan Wybrantsen, Magleby, Amager, og hvad der manglede er suppleret med stykker fra hans broders gård i Magleby, dels fra en anden gård i Magleby, som ejedes af Jan Zybrantsen, og som efter hans sigende opførtes i 19. århundredes begyndelse af en nedbrændt gård i Dragør. Panelet forefandtes meget forfaldent. Det som sad i Jan Wybrantsens gård, havde dog aldrig



Fig. 47. Julius Exner: Jan Wybrantsens stue i St. Magleby. 1887. 39×51.



Fig. 48. Julius Exner: Bruden pyntes. Scene fra Hollænderbyen på Amager. 1891. Et smukt panel med indlagt træ og et karakteristisk møbel; men ikke helt den samme stue som fig. 47. Panel og skab kan ses på Nationalmuseets 3. afd., da stuen blev hjemtaget til Dansk Folkemuseum i forrige århundrede, men museets interiør er lige så sammenstykket som Exners billeder.

været malet som Zybrantsens, men en stor del af det indlagte arbejde var faldet ud og er blevet eftergjort efter et panel fra Dragør, som er hos Hazelius (Nordiska museet) i Stockholm. Jævnfør også panelet I 183 fra Dragør, hvis indlagte figurer delvis er de samme som på nærværende panel. En del af springlisterne er også eftergjorte.

Loftet (med bjælkerne) er helt igennem det gamle (fra Jan Wybrantsens gård). Kaklerne ved ovnpladen sad alle i den gamle stue. Stuen, som eksisterer endnu* er ikke stort mere end 68–70" høj under bjælkerne. – Vinduerne er imiteret.“ Derefter følger 7 siders beskrivelse af pa-

* Brændt 1910. (14)

nelet stuen rundt, med undtagelse af de steder, hvor møbler dækker væggen, så beskrivelsen må være lavet efter stuens færdiggørelse. Denne er yderligere flyttet og ændret i 1935–36, hvorfor det er blevet endnu mere umuligt at sammenligne stuen med Exners billeder. Ud over navnene på de ejere, der har skænket paneldelene, gives ingen oplysninger om gårdene f. eks. matrikelnumre, ligesom det ikke meddeles, hvornår det hele er erhvervet. Hvis det er sket til den kunst-industrielle udstilling i 1879, har Exner malet stuen et par år før den blev nedtaget. Skabet, der ses til venstre for døren, er ligeledes senere erhvervet til museet. (15)

Der henvises flere steder i margen til Exners billede, som forhåbentlig ikke er brugt som vejledning ved opstillingen, da han som påvist kan være lige så sammenstykkende i sine kompositioner som museumsfolk i deres opstillinger. I hvert fald er Nationalmuseets stue ikke noget godt sammenligningsmateriale, hvis man vil kontrollere Exner og omvendt.

Endnu en af de rigt udsmykkede panelstuer fra Amager er i 1895 blevet malet af Exner, med titlen: Interiør fra Tårnby. Det er signeret dette år og maleren skulle ifølge Nic. Bøgh have opholdt sig i Tårnby den sommer og malet derfra, så stuen er næppe malet efter gamle studier. (16)

Man ser et dørparti og lidt af væggen, og i dette tilfælde kan maleriet sammenlignes med fig. 42 i Steensbergs „Danske Bondemøbler“, hvor der på et fotografi ses et større udsnit af stuen, der ifølge teksten er fra Burgbygård i Tårnby, som brændte i 1912.

Fotografiet af stuen giver mulighed for at kontrollere malerens arbejde, en chance, der ikke findes så tit, og i dette tilfælde viser det sig, at Exner har malet forholdene, som vi også ser dem på fotografiet, men de mange eksempler, der er nævnt i det foregående, advarer mod at tro på, at dette ene billede viser en normal fremgangsmåde for Exner i hans arbejde. Det kan blot fortælle, at sådan arbejdede han også.

De nævnte eksempler er valgt, fordi det i disse tilfælde på den ene eller anden måde har været muligt at trænge ind bag selve billedet, men en lang række interiører er tilbage. Ved nogle er der ingen kommentarer at knytte til ud over bemærkninger om iagttagelser, en opmærksom iagttagelse selv kan gøre, ved andre er der mulighed for at afsløre enkelte ting i lighed med de tidligere nævnte.

Der er ikke taget stilling til brugen af dragterne. Det kunne sikkert gøres med ligeså stort udbytte som ved interiørerne, men kræver en tilbundsående viden om de meget indviklede dragtregler, der fandtes blandt de hollandske indvandrere.

Der er tidligere blevet behandlet en sammenblanding af elementer fra Sjælland og Amager, og til slut skal nævnes et par eksempler med ingredienser fra både Sjælland, Amager og Fanø, der er gået op i en højere enhed i det endelige billede.

Exner malede i 1892, på et tidspunkt, hvor han havde erhvervet et godt kendskab til alle tre områder, et billede med titlen „Morgenhilsen til lodsens efter en nattefart på søen“. Til dette billede findes en idé, tegnet mange år før i Ganløse. Her ser man en bondemand ligge i en fritstående seng med sit barn løftet op i armene, medens moderen står ved siden af. På gulvet foran ligger mandens tøj henslængt på en stol, der står opad et bord.

Denne idé er gentaget i maleriet, hvor stuen har fået mere form. Sengen er blevet forsynet med omhæng, stolen udskiftet med en skammel og personerne iklædt Amager-dragter. Men andre ting peger tydeligt på et Fanø-miljø. Den åbne dør til stuen bagved er forsynet med et lille gardin, nøjagtig magen til andre indre Fanø-døre, som ofte havde isat en lille rude, og gardinet med den flettede kant findes på flere af Exners fanø-billeder. Ligeledes er den bagvedliggende stue og tingenes opstilling derinde meget typisk for Exners Fanø-interiør.

Maleren må selv have været klar over disse forhold, men har altså ikke ønsket at holde de forskellige områder adskilt, hvilket især gør sig gældende i hans sidste leveår, hvor han sandsynligvis mange gange har brugt af forhåndenværende materiale.

Et af de sidste billeder han malede i 1910, kaldes „Gårdsplads på Fanø med pige, der fodrer høns“. Det er næppe Exner selv, der har navngivet billedet, hvor man ser en Amager-pige i funktion udenfor et hus, der ser temmelig sjællandsk ud. Titlen er fundet i et auktionskatalog fra 1937, og afslører bare en almindelig mangel på viden om Amager- og Fanø-dragter hos auktionsfirmaerne. Men det havde været spændende at vide, hvad Exner selv ville have brugt af stednavn til det billede?

Exners Fanø-billeder

Exner kom første gang til Fanø i 1877. De fleste af hans biografer skriver ganske vist 1878, men en række billeder, dateret 1877, modsiger dette.

Fra den første sommer tog maleren ophold på kroen i Sønderho, og skulle være vendt tilbage hver eneste sommer indtil året før sin død. De sidste Fanø-billeder fra hans hånd er dateret 1908, men det behøver ikke betyde, at han besøgte øen dette år, da billederne kan være malet i København efter skitser. Sandsynligvis har han dog endnu i 1909 besøgt Fanø, idet N. Lützhøft i Exners nekrolog fra november 1910 skriver: „... i sommer, da han boede i Gilleleje, for første gang i 33 år ikke på Fanø... begge øer Fanø og Amager blev ham for moderne. Han klagede over, at han ikke kunne få modeller... I sommeren 1909 vidste han meget godt, at nu skulle det være sidste gang, han kom til sit kære Fanø. Esbjerg havde ødelagt Fanø, de gamle gårde forfalt, fra 1100 mennesker var der nu kun 800 familier, hans venner døde bort, og hans kæreste model Marie Møller, døde. De unge ville ikke længere gå i nationaldragt, det var ikke som i gamle dage. Og så ville den gamle mester heller ikke mere... Så tog han til Gilleleje nu i sommer og malede videre.“
(1)

N. Lützhøft havde i anledning af den tidligere omtalte artikel i Julebogen 1908 interviewet Exner, og man må derfor gå ud fra, at han var nogenlunde velorienteret om malerens Fanø-ophold og vidste, at Exner i 1908 endnu havde boet på øen, således at 1909 var første år sommeropholdet gik et andet sted hen. De 33 år, han opgiver, passer også med, at første besøg fandt sted i 1877. I øvrigt fortæller Julebogs-artiklen, ligesom andre skrivelser om maleren, næsten intet om Fanø-perioden.

De bedste oplysninger, der er fundet om Exners virke på øen, dækker desværre kun de sidste 10–15 år. De er fortalt af hans gamle modeller, de to søstre Marie og Sørine Brinch, der var født 1882 og 1892 i et skip-

perhjem i Sønderho, hvor faderen sejlede som kaptajn og havde tre skibe i søen. Den ældste søster Marie's oplysninger er desværre kun formidlet gennem en ugift datter, hos hvem moderen boede i sine sidste år, indtil hun døde i 1970. Marie har været mellem 11 og 14 år, da hun blev malet af Exner, og søsteren var i samme alder ti år senere. (2)

Pigerne er født i et hus lige ved kroen, men familien flyttede i 1896 til Esbjerg. Sørine stod alligevel model, fordi hun tilbragte alle sine ferier i Sønderho, hvor hun boede hos ældre gifte søskende. Tilmed havde hun sin daglige gang på kroen, hvor hun hjalp til i den travle sommertid og derfor lærte Exner at kende på nærmere hånd.

Exner ankom til øen først på sommeren, blev ca. seks uger og rejste hjem i august måned. Med undtagelse af de sidste år havde han sin kone med, ligesom hans børn tilbragte deres sommerferier derovre. (3)

Exners arbejde med motiver og modeller

Maleren havde et værelse på 1. sal i kroen. Det var et stort rum med tre fag vinduer, og det blev brugt som både soveværelse og atelier. Under sengen lå skitser i store bunker, hvorfor kunstneren ikke yndede rengøring. Tit rykkede Exner dog udendørs med sit staffeli og arbejdede da på Krobanken i klitterne ud mod vandet.

Han havde intet imod, at børnene stod omkring ham, og var i det hele taget en stor børneven. De små tilskuere havde derfor mulighed for at følge med i hans arbejde, og det var ifølge Sørine ikke klitter og hav, han malede på, men sine genbilleder. Pladsen fungerede blot som et udenørs atelier med frisk luft.

Nogle af billederne blev til på denne måde, men Sørine Brinch husker også, at han havde en palet i hånden nogle af de gange, hun stod model for ham. Det billede, hun husker bedst, kaldes normalt „Fra et købmandslager i Sønderho“, medens hun selv kalder det „Pige ved bageovnen“, en titel, der også er set andre steder, uden at den har kunnet forbindes med et bestemt billede. Det er malet på kroen i 1902, hvor der var købmandshandel, men det, man med tanke på den første titel, tror er en købmandsdisk, er ifølge modellen en bageovn. Det ser også ud som om hun hviler armen på en pakke, hvilket understreger ideen om en disk,

men pakken er blot en indpakket mursten, der blev brugt for at give pigens arm den rette stilling. Konen i forgrunden var kroens gamle tjene-stepige Mortens Ellen, som skal være brugt til andre billeder. Drengen derimod er ukendt, da han aldrig stod model eller på anden måde kom med i billedet i den tid, det var under arbejde i Sønderho.

Sørine Brinch fortæller, at hun engang stod så længe, at hun besvimede, hvorefter hun indkasserede ti øre, medens taksten for en halv dags modelarbejde normalt var en fem-øre. Om Exner lod sine modeller stå lidt for længe, om de to søstre var særlig udsat for besvimelsesanfald om den dobbelte betaling har lokket, eller den ene historie har smittet af på den anden, er ikke godt at vide, men i hvert fald fortæller Marie Brinch's datter, at moderen også stod så længe, at hun var nær ved at besvime flere gange.

Marie skulle mest have stået model for Exner i hans værelse på kroen, og hun har fortalt, at hun blev tegnet – ikke malet. Ingen af de to piger mener – eller har ment – at der var særlig stor lighed mellem deres udsende dengang og det færdige billede. Marie har som tidligere nævnt ofte skulle illudere meget ældre, end hun i virkeligheden var. Det har sandsynligvis knebet for Exner at få modeller i den arbejdsdygtige alder, hvorfor han i mange tilfælde har måttet klare sig med de helt unge eller meget gamle, der havde bedre tid til uproduktivt arbejde.

Sørine har aldrig – som søsteren – båret Fanødragt og måtte låne sig frem, når hun stod model. Det var dog ikke kun hende, der gik moderne klædt, fordi hun boede i Esbjerg. Hun fortæller, at de fleste af hendes jævnaldrende på øen heller ikke bar den traditionelle dragt under deres opvækst, og dette stemmer udmærket overens med en af Exners begrundelser for ikke mere at vende tilbage til Fanø.

Sørine Brinch kunne naturligvis ikke males i sit hjem, da det lå i Esbjerg, men heller ikke søsteren er efter sigende blevet tegnet eller malet hjemme før flytningen, og det er svært for ikke at sige umuligt ud fra de indsamlede oplysninger at bedømme, om nogle af de andre modeller blev malet i deres egne stuer. (4) Oplysning om, at Exner ikke tilstræbte en portrætlighed, sammen med viden om sammenstykkede interiører fra de sjællandske billeder og Amagertiden, gør det ikke særlig sandsynligt, at der findes mange billeder, der viser et samlet miljø. De oplysninger,



Fig. 49. Julius Exner: Marinere med orlov på besøg hos gode venner. 1884. 90×136. Prøver man at placere dette rum i en Søndersho-bygning ved at tage bestik af bjælakens placering, lysets indfaldsvinkler og ovnens plads opstår der store problemer, der næppe lader sig løse ved et normalt hus. Exner har dog brugt næsten det samme interiør i et lille billede, han malede få år før, i 1881. Det hænger nu på Hirschsprungs Samling, hvor man kan se den samme ovn med opstilling af skammel og kaffekande, identiske fliser, den samme lukkede alkove og det samme ur. Døren til højre for uret er ikke kommet med, til gengæld sidder der en kone til venstre for ovnen. Billedet af marinere på orlov kaldes af og til fejlagtigt for marinere på juleorlov, men var vi midt i vinteren, sad der næppe en dreng med bare ben ifærd med at ordne sit sejlskib i et hjørne af stuen, og den ene af de besøgende havde næppe heller hængt sin hue på den varme ovn.

der er indsamlet om disse forhold, er da heller ikke særlig givende i den retning.

De spørgsmål, der melder sig ved et gennemsyn af malerier fra Fanø, er således, ligesom ved de tidligere behandlede billeder, koncentreret omkring motivernes autenticitet. Giver Exners malerier et reelt indtryk af boligforholdene i Søndersho i den periode, han malede, eller har han be-

vidst udvalgt det gamle og forskønnet det, fordi han kun fandt de uforandrede forhold blandt de socialt dårligst stillede i byen?

I en bog om Sønderho, der fortæller om tiden lige efter århundredeskiftet, oplyser forfatteren Andreas Sørensen, at Exner kom meget hos nogle af de fattige gamle koner, bl. a. hos hans bedstemoder Ann Most, hvem maleren brugte som model og desuden forærede et lille portræt af hende selv.* Ligeledes skulle han ofte have besøgt Sidsels Ann, hvis hus var et af de ældste „ . . . og indrettet som for 100 Aar siden.“ (6) Begge steder har han altså opsøgt de gamle, men også fattigste boliger.

De gamle folk, der til denne bog har fortalt om forholdene i deres barndom omkring århundredeskiftet, husker boligerne indrettet nogenlunde som på Exners billeder. Kun få velhavende kaptajnskoner havde fået en plys-stue med moderne møbler. (7) Det er imidlertid svært at acceptere, at disse stuer stod helt isoleret. Mere rimeligt ville det være, hvis de billigst gennemførlige træk fra denne nyindretning kom til at præge de øvrige boligrum, ikke alene i samme hjem, men også blandt andre huse i Sønderho.

Hvad der taler for et stagneret boligmiljø i Sønderho, er den dårlige økonomiske udvikling fra omkring århundredeskiftet på grund af skibsfartens omlægning fra sejl til damp. Værfterne på øen standsede, antallet af sejlskibe hjemmehørende på Fanø reduceredes væsentligt, og den nødvendige kapital til at investere i nye, større skibe var ikke til stede. Mange flyttede fra Sønderho, og i løbet af de næste 50 år halveredes indbyggerantallet i byen.

Men dette skete trods alt først efter århundredeskiftet og inden den tid kunne stigende økonomisk vækst igennem 1800-årene have sat sit præg på boligens indretning medmindre en vis konservatisme har hersket på øen. Dette er ikke utænkeligt, når man sammenligner med andre søfartsøer, hvor dagligdagen prægedes af børn, kvinder og ældre mænd. Muligvis har det været sømændene, der krævede, at alt derhjemme lignede sig selv fra gang til gang, og derved bremsede kvindernes ønsker om forandring, selv om de økonomiske midler var til stede.

* Hun kan ses i „Maleriet beundres“, hvor Ann Most sidder foran staffeliet med hænderne foldet i forundring. Det er hendes søn på 12 år, Hans Thomas, der står i døren med skibet. (5)

Overvejelser af denne art kan understøtte og forklare, hvorfor boligen ikke ændrede sig, men de kan aldrig blive et bevis for, at det var sådan, og en generel undersøgelse af øens boligkultur vil – selv om der opnås gode resultater – heller ikke kunne bevise hvorvidt det enkelte Exnerbillede var i overensstemmelse med de faktiske forhold.

En vurdering af Exners motivbehandling ud fra billederne alene viser, i lighed med det tidligere materiale, at kunstneren også på Fanø har arbejdet meget frit og malet stuer, der rent fysisk ikke kan anbringes i byens enlængede huse.

Fanø's lokaliteter som motiv for Exner

Skønt Exner boede i Sønderho, behøver det ikke betyde, at han udelukkende hentede sine motiver i byen. Udenfor Sønderho, der var præget af de mange enlængede bygninger, lå mindre landbrugsejendomme med to parallelle længer, og her blev drevet et noget større landbrug end inde i byen, hvor de fleste familier kun havde et lille jordlod og nogle få dyr. Desuden lå der en del gårde i Rindby midt på øen, og i Nordby fandtes et skippersamfund meget lig Sønderho.

Der findes ingen oplysninger om, at Exner skulle have hentet nogle af sine motiver på gårdene udenfor Sønderho, men det er blevet fortalt, at den eneste lade, der findes i billedmaterialet, er fra Rindby. (8) Hvorvidt oplysningen er rigtig har ikke kunnet kontrolleres, men den åbner dog mulighed for, at Exner også har søgt sine motiver blandt bønderne på øen.

Nogle af de lokale beboere i Sønderho, som gennemgik stakken af fotografier, henviste enkelte billeder til Nordby med en bemærkning om, at det der interiør i hvert fald ikke var hentet i Sønderho. Hvorfor, kunne de ikke forklare, men det kunne måske forklares ved, at de billeder netop repræsenterer nogle af de mest sammenstykkede og virkelighedsfjerne i Exners produktion. Billederne blev ikke henvist til Nordby, fordi sønderhoerne virkelig troede, der så sådan ud i Nordby, men fordi de var overbevist om, at sådan så der i hvert fald ikke ud i Sønderho i gamle dage. Da de samtidig havde svært ved at sætte sig ud over det sort-hvide foto-

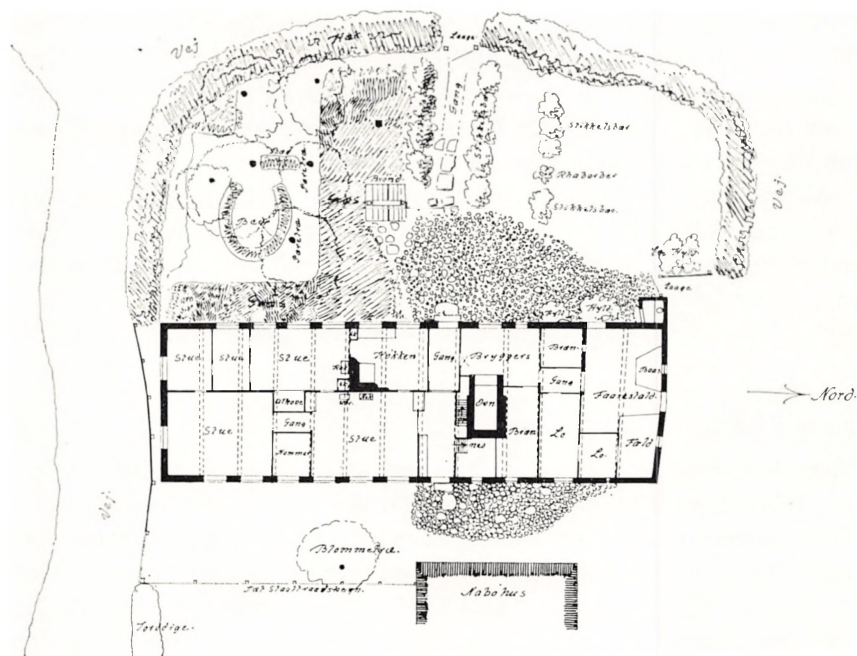


Fig. 50. Opmåling af Marie Møllers hus i Sønderho. Målt 1901. Foreningen af 3. dec. 1892. NEU, Nationalmuseet, Brede.

Marie Møller omtales som en af Exners ofte brugte modeller, og han må formodes at være kommet i hendes hjem. Huset var meget traditionelt indrettet. En lang gang (frangel), ofte med dør i midten, delte huset op i to halvdele med beboelse mod syd. (Maries hus ligger orienteret nord-syd, mens det almindelige var øst-vest). Fra gangen var mod vest et køkken på to fag med skorsten med kaminildsted, hvorpå mades lavedes. Herfra var også aftræk fra kakkelovnene i de to stuer og måske indfyring, hvis ovnene var gamle bilæggere. De to stuer, der stødte op mod køkkenet, hed normalt nørredonsk og sønderdonsk og den nordlige stue blev benyttet i sommertiden, mens den varmere sydstue kom i brug om vinteren. Det kunne dog også ske, at den ene stue blev foretrukket hele året. I Maries hus kan man ikke tale om nørre- og sønderdonsk, men funktionen har været den samme, omend der næppe var grund til at flytte efter solen. De små kasser, der på tegningen ses ved vægskillerummene, bl. a. mellem stue og gang, er indbyggede skabe. Syd for den vestlige stue er på tegningen angivet to små stuer. Det var ofte kun en stue, hvor en del af pladsen blev optaget af en alkove med udgang til vest-stuen.

grafi's præg af autenticitet, var den eneste mulighed at pådutte nabo-byen de mærkelige rum.

Om Exner virkelig har arbejdet med motiver fra Nordby, er der ikke mange beviser på. Et enkelt maleri „Præsentation for en kender“ blev ikke henvist til Nordby af ovennævnte årsager, men fordi meddelerens mor havde fortalt, at motivet var hentet der. (9) Det eneste sted, hvor der iøvrigt er fundet omtale af et besøg i Nordby, er i „Carit Etlars Minde“ udgivet i 1896. Her skildres en augustaften 1893 i Sønderho Kro med familierne Exner og Brosbøll samlet omkring aftensbordet, og det nævnes i en enkelt sætning, at Exner fornyligt havde været i Nordby, men der skrives intet om formålet med besøget. (10)

Et enkelt af de billeder, der blev afvist, „En kaffetår“, er omtalt af Th. Weilbach i en artikel i Illustreret Tidende fra 1893. Her gør han opmærksom på, at billedet „er et frit digtet Motiv“, en udtalelse, der formodentlig stammer fra kunstneren selv. (11)

Egentlig synes man, at dette burde gælde langt flere Exner-billeder, men kunstneren skelnede muligvis mellem billeder, hvor alt var konstrueret i atelieret, og billeder, der blot var sammenstykket af elementer fra flere stuer, og de sidste mente han måske ikke burde kaldes frit digtede.

Ideen om at motiver, der opfattes som forkerte af de lokalkendte folk, hellere henføres til et andet sted end kritiseres, er muligvis rigtig. Men for at støtte dette, er det nødvendigt at påvise, at disse billeder virker mere konstruerede og sammensatte end andre billeder, der ikke er blevet undsagt på denne måde. Hertil kommer en anden formodning om, at malerierne blev mere sammensatte desto mere materiale, kunstneren havde samlet sammen. D.v.s. at en stigning i antallet af sammenkomponerede motiver var proportional med malerens alder. Det skulle således

Mellem den østlige stue og den store stue mod syd lå tit en lille mellemstue, her delt op i alkove, gang og kammer. Kammeret kunne også rumme en alkove med åbning mod stuen. Sydstuen, med vindue i gavlen, hvad der ikke var så almindeligt, hvis huset lå orienteret øst-vest, blev ikke brugt til daglig og svarede trods sin begrænsede størrelse til øverstestuen eller storstuen i andre landsdeles stuehuse. Husets nordlige del var indrettet med udenomsrum. Bryggers med bageovn fandtes ikke i ethvert af byens huse, mens en nedgravet kælder var mere almindelig.

betyde, at de billeder, der blev henvist til Nordby, skulle være lavet i malerens senere år på Fanø.

De to formodninger må imidlertid efterprøves samtidig med en hypotese om, at interiørens overensstemmelse med faktiske forhold er faldende med et stigende antal personer på billedet. Dette kan måske lyde sært, men er ikke så uforståeligt, for mange mennesker samlet omkring en eller anden beskæftigelse tiltrækker sig opmærksomheden på omgivelsernes bekostning, hvorfor stuen blot kommer til at fungere som en passende baggrund, der skal tilpasses de mange menneskers tilstedeværelse. Fin-des der kun et menneske i en stue, og vedkommende ikke er beskæftiget med noget spændende, men blot sidder med en bog eller et strikketøj, trænger stuen sig på med betydelig større kraft, og mennesket er reduceret til et møbel blandt andre. Men kun hvis placeringen er tilbagetruk-

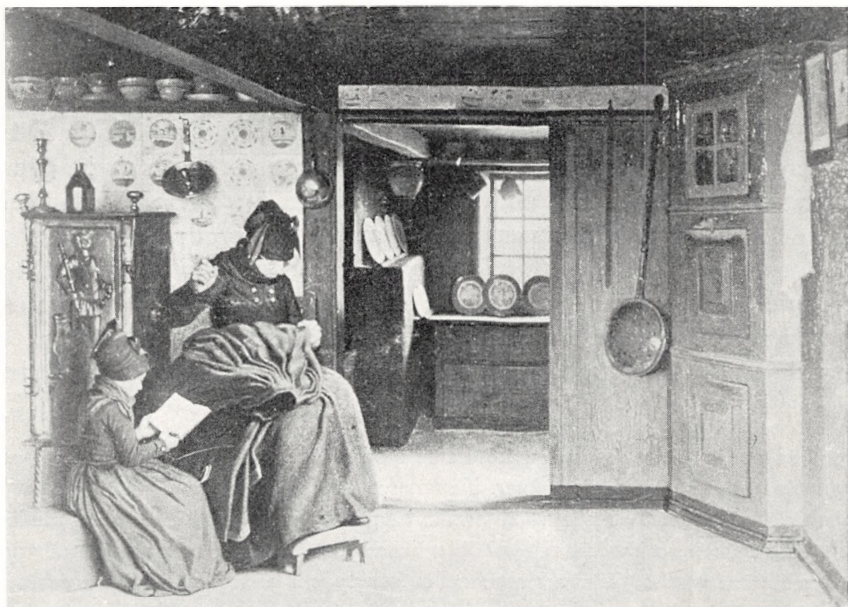


Fig. 51. Julius Exner: Skipperstue fra Fanø el. En lille pige læser sin lektie. 1887.



Fig. 52. Julius Exner: Køkkeninteriør set fra dagligstuen. 1907. 35,5×46.

Disse to billeder er de eneste, der med rimelighed kunne være malet hos Marie Møller, således at maleren i scenen med kone og barn har stået i øststuen, mens han for at se det andet motiv må have stillet sig op i vest-stuen atter med front mod køkkenet. Den væsentligste indvending bliver desværre, at det ikke kan være det samme køkken, der ses gennem de to døre, dertil er hjørnearrangementet for forskelligt. Bilæggeren med figuren på forsiden har Exner været særlig glad for, så den findes på mange billeder. C. A. Jensen skriver i 1913, at kun få bilæggere var bevaret, da de fleste var gået over til vindovne, der kunne fyres fra samme rum. Det er en sådan, der ses på billedet fra 1907, og i øvrigt har fået indpas på få af Exners yngste Fanø-billeder. Det er heller ikke almindeligt at se petroleumslamper, men atter er en moderne ting kommet med på 1907-billedet. Det havde været rimeligt at forvente enkelte billeder fra Marie Møllers hus, men de manglende motiver understøtter formodningen om, at mange af de billeder, der ser tilforladelige ud, måske alligevel er sammenstykkede.

ket. Fylder mennesket størrelsesmæssigt en væsentlig del af lærredet bliver omgivelserne igen underordnet, for helt at trænges i baggrunden i portrættet.

Fanø-billederne danner et udmærket materiale til at undersøge begge dele, fordi Exners besøg på øen har fundet sted regelmæssigt i en lang årrække, og øen danner et homogent kulturområde, hvor det betyder mindre om motiverne er hentet i Sønderho, Nordby eller blandt øens gårde. Skipperbyens befolkning har drevet lidt landbrug, og gårdenes mænd ofte ladet sig forhyre som sømænd, så der er ikke tale om to befolkningsgrupper med store erhvervsmæssige og kulturelle skel.

Der findes en ubekendt faktor, det er svært at korrigere for, idet vi ikke ved, i hvor stor udstrækning boligen har ændret karakter i den periode, Exner besøgte øen. Oplysninger fra forskellige meddelere i dag tyder på, at forandringerne har været små, men det kan skyldes manglende viden og fornemmelsen af, at alle ændringer er sket med rivende fart i dette århundrede. Et utrykt manuskript fra 1913 af Chr. Axel Jensen (12) omtaler mange ændringer i løbet af 1800-årenes sidste halvdel. Chr. Axel Jensen, der ved samme lejlighed hjemtog et hus til Frilandsmuseet, bygger sin beskrivelse af byggeskikken i Sønderho på selviagttagelser, men mest oplysninger fra ældre Sønderho-beboere.

De sammenstykkede billeder

De to hypoteser om, at billedernes sammenstykkethed steg med malerens stigende alder, og at de mest sammenstykkede interiører findes sammen med det største antal personer på billederne er afprøvet på Fanø-produktioner ved at udvælge de „ægte“ genrebilleder (d.v.s. at specielt portrætbilleder blev frasorteret) og underkaste hver enkelt en nærmere prøvelse med hensyn til sandsynligheden af det pågældende interiør. Der kunne kun samles et materiale på 29 billeder og „dommene“ over de enkelte malerier er kun begrundede formodninger, men en vis tendens kunne dog spores ved en systematisk gennemgang.

De overvejelser, der blev gjort ved hvert enkelt billede, og en evt. sammenhæng billederne indbyrdes, var af ganske samme karakter som ved

vurderingen af malerierne fra Sjælland og Amager. Det vigtigste er iagttagelsen af sammenhængen mellem ydervægge (vinduer), bjælkernes retning (de ligger altid mellem husets langsider), ovnens placering (skal have forbindelse med et skorstensanlæg, der ligger omtrent i husets midt-akse), indgangsforhold og – specielt på Fanø – de indbyggede skabe og alkover, der ikke så godt kan stikke ud gennem en ydervæg. Ved sammenligning af billederne kan måske også afsløres dele af stuer, der i forskellig sammenhæng bruges flere steder samt karakteristiske enkeltting, der ses på flere billeder, eller endnu bedre flere ting ved siden af hinanden, der ses i samme position fra billede til billede. Endelig må man så prøve at få det stue-udsnit, der ses på maleriet, anbragt i en bolig med en grundplan, der er karakteristisk for det undersøgte område. Som sammenligningsgrundlag bringes en opmåling fra 1901 af Marie Møllers hus i Sønderho (fig. 51). Her er Exner formodentlig kommet en del, eftersom Marie Møller omtales som en af hans meget brugte modeller. Enkelte billeder gengiver interiører, der kunne være hentet i hendes hus, når man sammenligner med grundplanen, men givet er det ikke, når der ikke findes tegninger af hendes møbler.

Bedømmelsen af de 29 billeder blev koncentreret omkring interiørerne. Den menneskelige aktivitet – handlingen – berørtes ikke, ud over at antallet af personer blev talt, og det viste sig her udelukkende nødvendigt at skelne mellem en og flere personer i billedet, da resultatet blev gjort op. Det der spillede den store rolle var overgangen fra en til to personer eller fra stilstand til handling eller måske fra betegnelsen interiør med person til genrebillede. Tendensen var svag, fordi materialet var lille, og bedømmelsen hvilede på et skøn, men den var dog synlig. Undersøgelsen gav til gengæld ikke et materiale, der i tilstrækkelig grad kan underbygge hypotesen om, at billedernes sammenstykkethed stiger proportionalt med malerens alder. Det kan naturligvis skyldes materialets ringe omfang, men snarere skal årsagen findes i det forhold, at Exner vedblivende besøgte Fanø i den tid, han malede motiver derfra. Han havde stadig mulighed for at skaffe sig nyt arbejdsmateriale, og behøvede ikke udelukkende benytte sig af gamle skitser og studier, som det muligvis har været tilfældet med de senere sjællandske billeder og en del af Amagerbillederne.

Ideen om, at motiver, der af lokale folk blev henført til nabobyen, mere blev henvist ud fra en usikkerhed overfor interiørbilledernes rigtighed end en formodning om, at de virkelig var fra Nordby, er efter undersøgelsen blevet underbygget. De billeder der var tale om, hører – med en enkelt undtagelse – virkelig til nogle af de mest sammenstykkede af Exners malerier.



Fig. 53. Julius Exner: Moder og børn i en stue. 1878. 44×55.



Fig. 54. Julius Exner: Fanøkone med sytøj. 1877. 28×35.

De to billeder er blandt de virkelig håndfaste beviser på Exners evne til at kombinere enkeltdele i sine billeder. Der er ingen tvivl om, at det er samme forstue, men i stuen er et fast indbygget skab, hvis bagside stikker ud i forstuen, blevet ombyttet med et fritstående hjørneskab. På bordet er skålen og garntrissen bevaret, mens man ikke skal underkaste fliserne en nærmere sammenligning for de mange forskelligartede motiver er ikke på samme plads i de to billeder. På billedet uden børn er det muligt at se den stol kvinden sidder i. Den var meget typisk for øens ældre møbler.

Kunsten og virkeligheden

Exners genremalerier fortæller først og fremmest om en periodes populære smag indenfor billedkunsten. Hans billeder blev ikke alene hængt på borgerskabets vægge, men spredt i alle befolkningsgrupper gennem talrige reproduktioner. Og hans popularitet har holdt sig til i dag, hvor den kunstretning, hans billeder er udtryk for, stadig af mange opfattes som det rigtige i modsætning til den moderne malerkunst.

Exner ønskede at skildre det gamle, der var lige ved at forsvinde på landet. Næppe ud fra et ønske om at fastholde et billede af forrige tiders boliger og dragter, snarere fordi han opfattede det som smukkere og mere interessant. Det nye så han blot som en dårlig efterligning af den borgerlige kultur.

Måske har Andreas Sørensen udtrykt malerens tanker, når han i sin bog om det gamle Sønderho skriver om sin moders dragtskifte: „Min Moder var en køn Kone i Fanødragten, lille, væver og velskabt. Fanødragten klædte hende, og hun havde heller ikke noget imod at bære den hjemme på Øen, men udenfor vakte hun en Opsigt, der ikke smigrede hendes Forfængelighed . . . da flere og flere af hendes Jævnaldrende efterhånden lagde Fanødragten, endte det med, at ogsaa hun gjorde Springet. Klæder skaber Folk, og senere er det gaaet op for mig, at Mor ikke alene skiftede Dragt, men ogsaa mistede sit Personlighedspræg, da hun svigtede Stammødrenes Traditioner. Hun havde hverken Penge, Smag, eller Tid til at kunne følge med i Moderne. I sin billige Kaabe, sin billige Hat, købt i Flensborg-Lageret i Esbjerg, kom hun til at ligne en ganske almindelig Kone fra Landet.“ (1)

Exner var ikke dokumentarist, selv om han flittigt besøgte de områder, han skildrede i sine motiver, og derfor ser vi så mange sammenstykkede interiør i hans billeder. Men udviklingen rejste han fra. I stedet for at medinddrage det ny, søgte han et nyt sted hen og på denne måde nåede han fra de sjællandske landsbyer omkring København til Amager og



Fig. 55. Julius Exner: Jeg skulle si'e fra mo'er. 1892. 50×72.

videre til Fanø, for i 1909 helt at give op. Men da var han også blevet en meget gammel mand.

Der er i de forrige kapitler lagt vægt på at vise, hvorledes Exner sammenstykkede sine interiører, og forsøgt uddraget nogle generelle træk. Hvad der er blevet lagt mindre vægt på, er en vurdering af den menneskelige aktivitet i hans billeder, men skal genremalerierne bruges som illustration til at belyse menneskers tilværelse, betyder bjælkernes placering knapt så meget, som det meget begrænsede udsnit af tilværelsen, Exner præsenterer os for i sin kunst.

Der er ikke de store muligheder for at hente viden om arbejdsprocesser i landbruget eller få nærmere kendskab til kvindernes arbejde i hjemmet. Af det meget store antal billeder, Exner har malet, findes kun to, der fortæller om landbrugsarbejde. Begge er fra Fanø og skildrer dels arbejdet med at få høet i lade, dels en kvinde i færd med at malke et får. Yderligere ses et par Amager-billeder med en pige, der fodrer høns.



Fig. 56. Julius Exner: Den gamle kone læser for sin syge mand. 1897.

Fig. 55 og 56 kan ses i sammenhæng med en række andre billeder, hvor enkeltelementer genkendes fra billede til billede. Over døråbningen med pigen ses dog en helt særegen bjælke, der ender i dørkarmen uden fortsættelse i næste stue – den understøttes faktisk af intet og slutter sig til de andre bjælker i Exners malerier, hvis placering strider mod byggetekniske såvel som fysiske love. Bag den læsende gamle kone hænger et schwartzwaldur ved siden af et ildbækken, og begge dele ses i nøjagtig samme position på fig. 55. Om netop uret sagde den tidligere Exner-model: „Der blander du nu noget sammen Exner, for uret hang på kroen.“ Nu blandede maleren så meget sammen – eller brugte tingene atter og atter, som rokken med den ombundne uld, vidjekurven med tørklædet hængende over kanten, stagen på bordet, der går igen fire steder og dørslaget. Ovnén hører også til blandt

Kvinderne er iøvrigt beskæftiget med deres børn, et strikke- eller sytøj og af og til en bog. Enkelte maler kaffe, og de øvrige husarbejder består i at skænke vand op til denne drik eller andre lettere former for servering. Mændene er så godt som ubeskæftigede, kun personer udenfor bonde- og skippersamfundet ses under udøvelsen af deres erhverv som præst, læge og lærer, og kun i biroller.

Af og til skildrer Exner små episoder, som drengen der skal demonstrere sin færdighed på violinen, men ellers samles menneskene i hans billeder for at spise, lege, danse og feste på forskellig vis. Enkelte billeder viser scener fra livets højtider som dåb og bryllup, men ikke begravelse, og menneskenes forhold indbyrdes er altid den lette uforpligtende kontakt. Exner har i mange billeder skildret de unges samvær i legestuer, ved dans, ved frierscener og stævnemøder, men de dybere følelser fik aldrig adgang til hans kunst.

Og de gamle kvinder i Sønderho, enkerne og enlige, som måtte slide hårdt i det for at eksistere, sidder afslappede i smukke stuer på hans billeder. Andreas Sørensen har i sin bog „Ved det yderste hav“ fortalt, at Exner kom i deres gammeldags, fattige hjem og brugte dem som modeller. Men deres virkelige liv kunne han ikke bruge. „Ved det yderste hav“ har en undertitel „Drøm, og digt og virkelighed“ og er en kunstnerisk gengivelse af virkeligheden, men handler om en anden virkelighed end den, der var Exners. Forfatteren fortæller som sin bedstemoders sidste arbejde, inden hun lagde sig i sin seng for at dø: (2)

„Sidste Gang jeg saa hende i Arbejde, var en raakold Dag i Slutningen af September. Det ene af Byens Bagerier var brændt, og Slagteren havde købt ruinerne for at anvende de brugbare Sten til en Nybygning. Stærke Mænd havde væltet Murresterne og nu var min Farmor og nogle andre gamle Kvinder i Færd med at rense Stenene for Cement og Kalk. De sad i deres mørke Enkedragter mellem de sodsværtede Ruiner som en Flok sorte forpjuskede Fugle. Dette Billede, sort i sort som en Kul-

Exners foretrukne genstande. Mens det er svært at placere alkoven med de sparsomme omgivelser i et stuehus, er det nemmere med det andet billede. Stuen vi ser ind i og den bagvedliggende stue er de to donsk eller dørn's – dagligstuerne, og til venstre bag ovnen skulle så køkkenet ligge, så med undtagelse af den løse bjælke er interiøret meget fornuftigt udformet.

tegning, er en af de skarpeste Erindringer fra min Barndom, dybt præget af mine Følelser af Kærlighed og Skam og med en social Baggrund som jeg dengang kun dunkelt anede.

Jeg saa dem først da jeg gik i Skole om Morgenen, og de sad der stadig, da jeg gik til Middag . . . Det var et trøstesløst Syn at se min Farmor ved dette anstrengende og snavsede Arbejde i det kolde Vejr. Hendes Hænder var sorte af Sod, som hun ogsaa kom til at tvære ud i Ansigtet. Hun havde slaet sine Fingre paa Stenenes skarpe Kanter, saa Blodet piblede frem, ganske langsomt – som var der ikke meget Blod tilbage i de magre Hænder . . . Hendes Ansigt var forpint, og hun flyttede sig ustandselig, fordi det øjensynligt gjorde ondt at sidde paa Murbrokkerne, selv om de sad paa Sække. Hendes Nevø, som var Postbud, inspicerede også Arbejdet, og han sagde det, jeg havde tænkt:

– Er det ikke svært for dig, Ann Most?“

Christen Dalsgaard

Chr. Dalsgaard er født den 30. oktober 1824 på herregården Krabbesholm lige udenfor Skive. Hans moder og hendes søskende havde arvet gården i 1819, og faderen blev eneejer af den i 1832.

Her voksede Dalsgaard op, og da han viste interesse for tegning, var der ingen økonomiske hindringer for, at han i 1841 fik lov til at rejse til København for at lade sig uddanne på Akademiet og efter sædvane lære at male i Martinus Rørbyes atelier. Dalsgaard rykkede langsomt op gennem akademiets forskellige skoler og nåede først modelskolen 1846.

Sit første billede udstillede han på Charlottenborg i 1847 under titlen „Genrebillede. Motiv fra et gammelt eventyr“ eller mere populært „Nissen flytter med“. Fra denne periode findes også en hel del landskabsbilleder. Det virkelige gennembrud fik Dalsgaard først i 1856 med mormonbilledet, og derefter fulgte indtil 1861 de genremalerier, der regnes for hovedværkerne i hans produktion.

I 1857 giftede Dalsgaard sig med datteren af byskriveren i Skive, og 1862 søgte han og fik stilling som tegnelærer ved Sorø Akademi. Et arbejde han kun påtog sig, fordi han ikke mente at kunne leve af sin kunst, som han – trods kritikernes gode og begejstrede omtale – havde svært ved at få solgt.

Allerede 1855 var Dalsgaard begyndt at male salgbare albertavler, en beskæftigelse han fortsatte med resten af livet, ligesom han i sine sidste år koncentrerede sig om malerier med religiøse motiver. Desuden har han malet enkelte historiske billeder fra den danske sagn-verden. Dalsgaard ville ikke rejse udenlands og har altså aldrig været på den store Italiens-tur som sine kolleger Vermehren og Exner, og endnu mere isolerede han sig, da han valgte at bo og undervise i Sorø.

Han blev medlem af Akademiet i København i 1872 og titulær professor 1892 efter sin afgang fra tegnelærerembedet, men valgte at blive boende i Sorø til sin død i 1907.

Kildemateriale til belysning af Dalsgaards kunst

Breve

Dalsgaards mange breve giver ikke mulighed for at trænge dybere ind bag det færdige maleri og følge maleren under hans arbejde.

Selv Exner, med hvem Dalsgaard korresponderede flittigt efter at han var flyttet til Sorø, fik ikke mange oplysninger om de billeder, vennen var i gang med. Brevene indeholder mest almindelige familienyheder, og skrives der om kunst, er det korte oplysninger om hvilke ting, Dalsgaard arbejdede på eller lige havde afsluttet, foruden snak om udstillinger og kommende besøg hos hinanden. (1)

Ud over disse breve til Exner findes der et mindre antal til andre modtagere bevaret på Det kongelige Bibliotek og Rigsarkivet. Heller ikke disse breve indeholder oplysninger af værdi i denne forbindelse.

Som de øvrige kunstnere har Dalsgaard efter ønske givet skriftlige oplysninger til Julius Lange til brug for dennes arbejde som kunsthistoriker, og et brev fra 1865 er bevaret. (2) Gennem det får man indtryk af, at Dalsgaard var en kunstner, der først ønskede at fremlægge sit arbejde for andre, når det var næsten fuldført, ligesom han ikke rådførte sig med nogen under arbejdet. Han skriver bl. a.: Jeg fik da den Ide at male „Mormonerne“, gjorde om Sommeren 1855 de alvorligste Studier, og udførte det saa i Løbet af Vinteren uden at nogen Kunstner saa det.“ Der står ikke direkte, at heller ingen hørte om det, men ud fra, hvad han iøvrigt skriver, synes det mest rimeligt.

Gennem de forskellige breve får man oplysninger om ophold på Krabesholm indtil gården sælges efter faderens død i 1871, samt om andre rejser. Et enkelt sted fortælles om ophold i Hellested præstegård på Stevns i de unge dage. Ved hjælp af både breve og skitsebøger var det muligt delvis at bestemme omfanget af Dalsgaards rejser og hermed hans indsamling af studiemateriale.

Litteratur

Den eneste bog, der alene beskæftiger sig med Dalsgaard, er Knud Søborgs „Christen Dalsgaard og hans Kunst“ fra 1902, skrevet, medens kunstneren endnu levede og efter samtaler med denne. Søborgs bog er meget præget af den psykologiske medleven i billederne, som også var kunsthistorikeren Julius Langes stil, men noget forældet i 1902.

Foruden udførlige beskrivelser af en lang række billeder findes indimellem oplysninger af mere konkret art, hvoraf en del må stamme fra kunstneren selv. Bl. a. får vi direkte bekræftet formodningen om isolation under arbejdet: „Sjælden fik nogen Lov til at se hans Arbejde, før det var fuldført, og i Sammenhæng hermed er det karakteristisk, at han aldrig tog nogen Kammerat med sig til Jylland om Sommeren.“ (3)

Selv om Søborg har ført samtaler med den gamle maler, er bogen ikke fri for fejl. Som eksempel kan nævnes billedet af Grundtvig i Vartov Kirke, hvor Søborg omtaler den sjællandske bondekone i forgrunden som „en gammel Amagerkone, som var en flittig Gæst i Kirken“, selv om der ikke er tvivl om, at den kone var hentet i Hellested på Stevn, og mange år tidligere optrådte selvstændigt på et maleri: „Brevet fra sønnen“ fra 1851.

Søborgs bog suppleres af ca. 40 artikler om Dalsgaard i dagblade, uge- og månedsblade, andre tidsskrifter samt kunsthistoriske værker. Dette materiale fordeler sig på direkte kunstanmeldelser, biografisk og populært stof samt artikler, der sætter hans kunst ind i en større historisk sammenhæng.

Det trykte biografiske materiale om Chr. Dalsgaard er af samme forskelligartede karakter som ved Exner og Vermehren. Noget er skrevet efter samtaler med kunstneren, medens andet næsten udelukkende består af materiale, der er hentet i ældre artikler.

Foruden hos Julius Lange (4) er der kun i en artikel fra 1892 af Sigurd Müller fundet stof, der indeholder væsentlige oplysninger fra Dalsgaard selv. (5) Efter malerens død har en nevø i Skivebogen fra 1929 skrevet en længere artikel ud fra personlig kendskab til sin farbror, især fra dennes sidste leveår, hvor de boede på nært hold, da nevøen, A. D. Dalsgaard, var forstander for Sorø Folkehøjskole. (6)

En udstilling af Soransk Kunst i anledning af Sorø Akademis 350 års jubilæum i 1936, hvor bl. a. var udstillet en række af Dalsgaards værker, gav anledning til artikler om maleren af Karl Madsen (7) og V. Thorlacius-Ussing. (8)

Johs. V. Jensen har i 1937 i en bog om jyske folkelivsmalere skrevet om Dalsgaard (9). Forfatteren er meget positiv overfor Dalsgaards billeder som kildemateriale og skriver: „Først nu begynder Dalsgaards Billeder at faa Værdi ud over hvad der den gang var ment med dem: som stærkt tidsprægede, folkloristiske og antropologiske Dokumenter, af en Vægt der ligger i deres Oprigtighed, og heller ikke er uden malerisk Fortjeneste . . . For Kendere indeholder Dalsgaards Billeder et sammenkomponeret Arkiv af Kulturhistoriske Enkeltheder, der ellers må opsøges stykkevis paa Folkemuseer og Samlinger, et direkte Indblik i en nu svunden Kulturperiode og dens Mennesker.“ Ikke alene er Johs. V. Jensen nok lovlig optimistisk, når det gælder kildeværdien, han er sandsynligvis også inde på et forkert spor, når han skriver, at Dalsgaard malede sit billede af en udpantning, fordi han „var opbragt“, og videre: „Og selv om man nu kun har et Smil tilovers for Anekdoten i Billedet, saa var det dog den Gang en demokratisk Tanke der laa til Grund for Bestræbelsen; „folkelig“ var Glosen, som den nu er „social“; man begyndte med Bønderne, nu er det Arbejderne, en politisk Parole.“ Høyens tanker om folkelighed er her gjort til bestræbelser henimod en demokratisk udvikling af samfundet, hvad der næppe var det bærende i kunsthistorikernes national-romantiske program.

Skitsebøger, tegninger m. m.

Dalsgaard har efterladt sig et stort materiale i form af skitser, studier og udkast til de færdige arbejder og en del af dette er i offentlig eje og derfor mere eller mindre tilgængeligt.

Det for en folkelivsforsker bedste kildemateriale – malerens skitsebøger, der viser det grundmateriale, kunstneren har benyttet sig af, er delvis bevaret for Dalsgaards vedkommende. På Hirschsprungs Samling findes 16 skitsebøger, hvor de 15 er fyldt med dansk materiale, medens den 16. bog består af en række meget gennemførte tegninger med motiver fra

Tunis. Tegningerne er ikke signeret, og Dalsgaard har aldrig været på rejse i udlandet, så selv om de virkelig skulle være hans arbejder, må de være udført efter andres materiale.

De 15 skitsebøger kan for de flestes vedkommende placeres tidsmæssigt. Dels har Dalsgaard som reglen – på bindets inderside – skrevet et årstal, der sandsynligvis fortæller, hvornår han har taget bogen i brug, dels er mange af skitserne dateret, ofte med dato og måned. Den første bog er påbegyndt i 1842 og den sidste har tegninger fra 1876. Der er dog ikke en jævn fordeling over alle de mellemliggende år, men tegninger fra perioderne: 1842–1851, 1855–1859, 1861–1864 og 1871–1876.

Det er næppe sandsynligt, at disse 15 bøger repræsenterer alt, hvad Dalsgaard har haft af skitsebøger. Breve og andre oplysninger fortæller om sommerophold på Krabbesholm i perioder, hvorfra der intet er bevaret. Ligeledes synes det tilfældigt hvilke malerier, der findes materiale til i de bevarede bøger.

Dalsgaards navn knyttes næsten altid til Salling-egnen omkring Skive, men gennem skitsebøgernes stedsangivelser får man kendskab til gentagne besøg i Hellested på Stevns både sommer og vinter. Kunstneren har også gjort flittige studier undervejs på sine rejser til Jylland, ligesom København og omegnen er skildret i skitsebøgernes blade. Hver bog indeholder fra 40–100 sider og en enkelt side kan være brugt til flere selvstændige tegninger, således at en fuldstændig registrering ville komme op på et par tusind enheder.

Bøgernes indhold er af meget forskellig karakter: landskabsstudier, landsbyprospekter, meget få interiører, hvoraf der kun findes en enkelt stue, nogle få kamre, udhuse og værkstedsstudier, samt en lang række tegninger af møbler, redskaber, husgeråd, tekstiler og andre småting samt mange dyr og mennesker. Udførelsen af de forskellige tegninger strækker sig fra det helt enkle rids, blot til støtte for hukommelsen, til meget grundigt gennemførte studier. Enkelte tegninger er farvelagt, medens der ved andre blot er påskrevet farveangivelser.

Mest bemærkelsesværdigt er de manglende stueinteriører. Manglen kan næppe skyldes en tilfældighed, dertil er antallet af skitsebøger for stort, og maleren er sikkert heller ikke gået direkte i gang med en olie-studie, når der til simple udhuse foreligger skitser foruden oliestudier.

Forklaringen kan muligvis være den, at Dalsgaard har fundet skitsebøgernes blade for små – ca. 16×10 cm – men det synes ikke rigtig realistisk, når man ser, hvad maleren ellers har fået plads til af landskabsstudier på papiret. Desuden er der ikke fundet interiør-tegninger blandt de efterladte løse blade i større format.

Halvdelen af skitsebøgerne stammer fra Dalsgaards helt unge år, og er blevet fyldt i perioden fra 1842 til 1847. Om denne tid har maleren udtalt: „ . . . Efter jeg var begyndt at male hos Rørbye, rejste jeg hver Sommer hjem til Krabbesholm i to-tre Måneder og gjorde sommetider derfra Udflugter, overalt flittig malende Studier ude og inde.

Rørbye holdt mig i det hele taget meget til at tegne i Skitsebogen, som han jævnlig forlangte at se, og tillige til at komponere. Hertil stillede han ingen bestemte Opgaver, men gav mig frit Valg . . .“ (10)

Foruden skitsebøgerne findes bevaret mange løse tegninger og akvareller. En del findes i Kobberstiksamlingen, der har 26 tegninger og 12 akvareller. Meget er illustrationer til St. St. Blicher „De tre helligaftener“ og folkeeventyr, men også landskaber, dyr, planter og menneskestudier er repræsenteret. Her findes bl. a. de fleste af de akvarelstudier af Sallingsdragten, der ofte ses afbildet. I dette materiale er fundet flere tegninger, der siden er anvendt til genremalerier.

Skive museum har ligeledes en samling Dalsgaard-tegninger. De ca. 100 numre fordeler sig på forarbejder og kompositionsudkast til genremalerier samt religiøse motiver, foruden en del småstudier af forskellig art. Sorø Kunstmuseum har også en lille samling af Dalsgaards arbejder, hvoraf ti tegninger har direkte sammenhæng med kendte folkelivsbilleder. Her findes også en enkelt dragtakvarel i samme udførelse som Kobberstiksamlingens. (12) Hirschsprungs Samling ejer også en lille gruppe af Dalsgaards tegninger.

Foruden alle disse tegninger i offentligt eje, må der findes endnu flere i private hjem indkøbt på to auktioner over Dalsgaards efterladte malerier, tegninger og studier.

Auktionerne fandt sted i 1908 og 1920 efter malerens og senere hans kones død, og i begge tilfælde findes bevarede auktions-kataloger med tilsammen 210 numre. (13) Disse fordeler sig på 127 malerier og olie-studier og 83 tegninger. I de fleste tilfælde er det muligt ud fra titlen at

bedømme de enkelte arbejders motiv og udskille dem i grupperne landskaber, folkelivsmotiver og religiøse-historiske billeder. Omtrent en femtedel af titlerne i katalogerne antyder folkelivsmotiver og en del er tydeligt forarbejder til kendte genrebilleder.

Selv om de oplysninger, et katalog giver, kun er en titel og et årstal, kan man hente en del viden, der får værdi sammenholdt med andre oplysninger. I dette tilfælde kan det bl. a. vise, at Dalsgaard har beholdt en meget stor del af de landskabsbilleder, han malede i sine unge dage. Da en del af disse billeder i privateje findes affotograferet i Statens Fotografisamling, har det været muligt at konstatere, at landskaberne er blevet brugt som studiemateriale, hvorfra maleren har hentet landskabelig baggrund til mange af de senere genrebilleder. Oliebillederne fra disse tidlige år bør derfor ses sammen med det øvrige studiemateriale Dalsgaard indsamlede i sine skitsebøger.

Når det viser sig, at landskabsbilleder i olie har været brugt som studiemateriale, er det rimeligt at gå ud fra, at dette også har været tilfældet med stueinteriørerne. I to auktionskataloger findes imidlertid kun fem stykker, hvilket ikke er meget, men en gennemgang af hele det indsamlede materiale samt katalogerne viser dog, at der trods det ringe antal er en ganske pæn dækning i form af malede interiørstudier til de færdige billeder.

Der findes altså forarbejder i olie, men problemet er stadig, om der til disse også er blyantstudier, eller om de er udført på stedet. En sammenligning af de mange landskabsbilleder og skitsebøgernes blade viser ikke mange lighedspunkter i motiverne, så heller ikke her foreligger kendte tegnede forlæg. Det er dog nok lidt for usikkert heraf at konkludere, at materialet ikke har været tilstede engang. Trods Vermehrens eksempel var det i fyrreerne og halvtredserne ikke helt så almindeligt at arbejde med olie udenfor atelieret, som det blev siden hen. Men begge muligheder står åbne og må forsøges løst fra billede til billede.

Fra virkelighed til genrebillede – en systematisering

Den kunstneriske proces forenklet i et diagram

Efter Chr. Dalsgaard er altså bevaret et stort og forskelligartet materiale i form af skitser, studier og udkast, der set i sammenhæng kan fortælle om malerens bearbejdelse af den iagttagede virkelighed.

Desværre er det næppe lykkedes til ét eneste genremaleri at finde samtlige forarbejder, der må have eksisteret engang, og som kronologisk kunne vise malerens arbejde trin for trin. Men det er højst sandsynligt fundet frem til eksempler på alle stadier i arbejdet, blot fordelt på forskellige malerier. Matematisk opererer man altså med et vist antal ubekendte, men også en lang række ligninger.

Som arbejdsgrundlag er udformet et diagram, der skulle vise de muligheder, der er tænkelige i forbindelse med et genremaleris tilblivelse. Diagrammet kan nok virke som en grov forenkling af den skabende proces, men selv om der er tale om kunstnerisk virksomhed, ligger der – i hvert fald i den pågældende periode – visse faste retningslinier bag frembringelsen af et billede.

Diagrammet er opbygget, så det viser forskellige stadier undervejs til det færdige billede. Cirklerne repræsenterer grundlaget for kunstnerens virksomhed, dels den objektive *virkelighed* Dalsgaard har kunnet iagttage, i dette tilfælde bøndernes og fiskernes liv og omgivelser, dels *idéplanet* d. v. s. malerens ønske om at fremstille en bestemt del af denne virkelighed – hans idé til et billede.

Idéplanet må opfattes som meget sammensat. Heri indgår kunstnerens kendskab til og forståelse for det miljø, han ønskede at bruge til sine motiver, foruden hans holdning til de menneskelige følelser og de handlinger, han lader personerne udtrykke. Disse forhold er styret af hans subjektive kvalifikationer afhængig af eget miljø og kunstneriske påvirkninger og herved af hele periodens kunstsyn og holdning til de samfundsgrupper, hvorfra motiverne til genrebillederne blev hentet.

Maleren befinder sig i en valgsituation, når han benytter den objektive

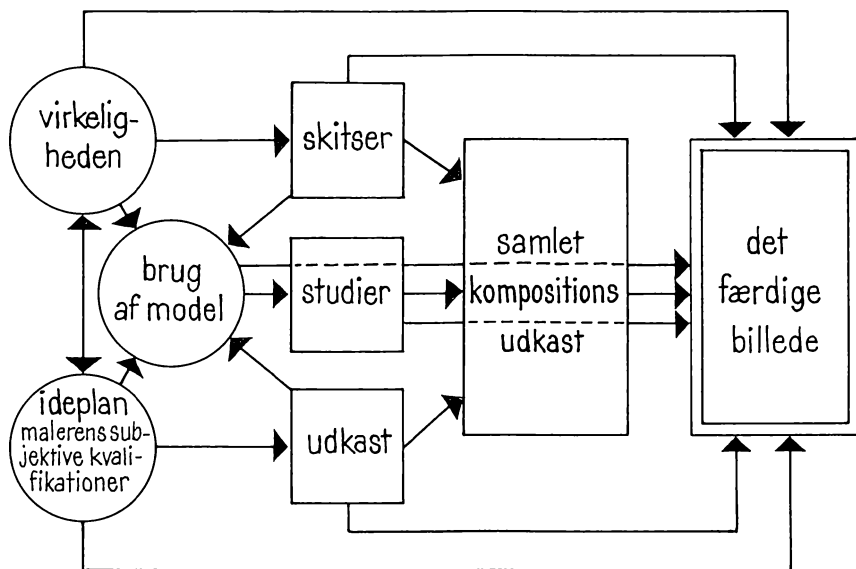


Fig. 57. Den kunstneriske proces forenklet i et diagram. Cirklene repræsenterer grundlaget for kunstnerens virksomhed, mens hver kasse er udtryk for et stadium i en arbejdsproces. De stiplede linier viser at en forbindelse går udenom et led (en kasse).

virkelighed, men jeg mener, det er nødvendigt at skelne mellem denne selektion og så den arrangerede virkelighed, hvor maleren både udvælger og opstiller sit motiv – her kaldt *brug af model*. Dette kan ske midt i den objektive virkelighed, således som Vermehren opstillede sine modeller i et bryggers eller omkring en bilægger, men det kan også være en konstrueret atelier-situation, hvor Dalsgaard anbragte en kvinde med en karakteristisk dragt i en stol for detaljeret at gøre rede for dragtens enkeltheder, eller gennemarbejdede en bestemt gestus eller holdning hos en person således, at det var muligt at gengive det anatomisk korrekt i et senere billede. „Brug af model“ kan derfor være en direkte kombination af „virkelighed“ og „idéplan“, men det kan også være resultat af et opstået behov på næste trin.

Cirklene danner altså baggrunden for det materiale, der er bevaret til i dag, og som i diagrammet er gengivet med et firkantet symbol.

Hver kasse er udtryk for et stadium i en arbejdsproces og symboliserer derfor ikke anvendelse af bestemte materialer. *En skitse* kan være udført med blyant og papir, men også med pensel og oliefarver; det er ikke materialet, der er det væsentligste, men det formål, maleren har haft med at udføre skitsen.

Skitsen er den direkte nedfældede iagttagelse, og for os den primære kilde i forhold til maleriet, fordi „optegnelsen“ er gjort på stedet eller umiddelbart efter, at en situation er overværet. Den vil ofte være hastigt udført med få streger, men det behøver ikke være tilfældet. Det væsentligste krav til skitsen er, at den er ubearbejdet, d. v. s. ikke gjort til genstand for en kunstnerisk omformning, selv om det naturligvis er en fordel, at der ligger en håndværksmæssig kunnen bag udførelsen.

Skitsens primære formål er at supplere malerens hukommelse, og til det formål er skitsebogen med i lommen, når kunstneren „feltarbejder“. Det må blot ikke forlede til at tro, at skitsebøgerne kun indeholder, hvad navnet dækker. Ofte har bogen været i brug til modelstudier eller været lige ved hånden, når ideen til et nyt genremaleri opstod, og et udkast blev ridset ned på papiret.

Medens skitsen således er en direkte og ubearbejdet gengivelse af virkeligheden er *en studie* den grundige redegørelse for en udvalgt enhed trukket ud af sin sammenhæng og arrangeret af maleren selv. En studie kan give lige så gode oplysninger som skitsen, men om den gør det kan først afgøres, når det er nærmere undersøgt, hvorledes maleren udvalgte og arrangerede sit modelmateriale. Som det fremgår af diagrammet, er der ikke den samme lige vej fra virkelighed til studie, som fra virkelighed til skitse.

Et udkast er en visualisering af malerens idé til et motiv. Han ved, hvad han vil skildre, f. eks. en udpantning, og prøver derefter på papiret en række muligheder for placering af personer og møbler. Der er to væsentlige ting han skal tage hensyn til, dels handlingen gennem samspillet mellem personerne, hvor det ikke er ligegyldigt, hvordan de står i forhold til hinanden, dels mere kunstneriske kriterier for at give balance eller måske spændinger i et billede.

Gennem mange forsøg opbygges handling og hovedlinier i det kommende billede, og på et tidspunkt begynder arbejdet med at samle skitser, studier og udkast til et hele. Denne proces kan være vanskelig at følge og er ikke helt så enkel, som skildret i diagrammet. Man kan bl. a. forestille sig tilbageløb for at indsamle mere materiale, ligesom skitser og studier kan indgå i udkastet fra det første forsøg.

Diagrammet er en meget skematiseret fremstilling af en kunstnerisk proces, men indeholder dog flere muligheder for et arbejdsforløb, og det er ikke meningen, at slutresultatet nødvendigvis skal være udført i olie. Det færdige billede kan ligeså godt være en pennetegning, en akvarel eller andet, hovedsagen er, at det er et færdigt arbejde beregnet på offentliggørelse.

Baunevagt i Jylland (fig. 58).

På en side i Dalsgaards skitsebog fra 1848 ses en lille tegning af noget, Dalsgaard næppe vidste, hvad var, da han tegnede det. Under de få streger, der forestiller en tønne på en stage, skrev han blot: „Den stod paa Viborg-Vejen. – Juli. – 1848.“ Senere må han have fundet ud af sammenhængen, for med en lidt anden skrift blev tilføjet „Baune fra 'Slavekrigen'. –“ (fig. 59). Den lille tegning gengiver altså en helt ubearbejdet situation; den er skitsen i renkultur, helt uden malerens bearbejdelse, for han vidste jo ikke, hvad det var han tegnede. Da han blev klar over det, opstod måske ideen til det genremaleri, der fulgte efter: „Baunevagt i Jylland“ (fig. 58). Det viser en situation fra „slavekrigen“, hvor de jyske bønder rustede sig i 1848, fordi rygtet gik at Slesvig-holsternerne havde sluppet fangerne, „slaverne“, ud af fængslet i Rendsborg. Maleriet ligger altså på grænsen mellem genre- og historiemaleri, næsten aktuelt, da baunen for at kunne varsle fangernes fremmarch måtte være sat op i de sidste dage af marts. Parat til at sætte ild til tøndens indhold af halm, står en barsk udseende bonde med hjemmelavet spyd, mens en anden holder udkik til modsat side.

Til den stående baunevagt har Dalsgaard brugt en studietegning, hvortil Peer Hansen, der ifølge Søborg var røgter på Krabbesholm, stod model. Tegningen blev overført uden ændringer til maleriet. Knæbenklæ-



Fig. 58. Chr. Dalsgaard: Baunevagt i Jylland. 1848. 76×58.

En situation fra „Slavekrigen“, hvor jyske bønder rustede sig, fordi rygten gik, at slesvig-holstenerne havde sluppet fangerne, „slaverne“, ud af fængslet i Rendsborg.

der var efterhånden kun de gamle mænds påklædning i midten af århundredet, men kan måske tænkes som arbejdsdragt. Det kunne også være Dalsgaard, der havde opfordret til at finde de gamle klæder frem fra kisten.

Den liggende mand kan følges lige fra skitsestudiet (fig. 60) over en modelstudie (fig. 61) til selve billedet. Der er en tydelig forskel imellem skitse og studie. Tegningen i skitsebogen er enkel og med ringe skyggelægning, medens studierne af begge mænd er omhyggeligt udført med redegørelse for tøjets detaljer og hver eneste fold. Det er tegninger, der ikke kunne udføres i hast, men krævede en tålmodig model.

De to mænd er sammen med baunen indsat i et landskab, hvis oprindelse står hen i det uvisse, men næppe er det rigtige, da der ikke var skygge af landskab bag baunen i skitsebogen. „Viborg-Vejen“ er muligvis

vejen mellem Skive, hvor Krabbesholm lå, og Viborg, og spørgsmålet er, om denne landevej virkelig var i så dårlig forfatning som billedet viser, et par hjulspor gennem en sandet hede.

Ser vi på billedet i forhold til diagrammet er der nogle af kasserne, der ikke er brugt til dette billede. Virkeligheden er tøndens på Viborg-vejen og en liggende mand, der begge findes som skitser. Virkeligheden er også den viden Dalsgaard havde eller erhvervede om Slavekrigen, samt røgter Peer Hansen på Krabbesholm, der stod model til den ene vagt. Om landskabet var virkeligt eller et produkt af idéplanet ved vi ikke, men idéplanet er i øvrigt Dalsgaards bearbejdelse af de ting, han havde set og hørt om Slavekrigen. Kassen til skitser indeholder to tegninger, hvor



Fig. 59. Chr. Dalsgaard: „Den stod paa Viborg-Vejen“. Juli 1848. Blyants-tegning fra skitsebog nr. 7, s. 14.

Baunen bestod af en omvendt tønde fuld af halm, der brændende kunne ses vidt omkring og sende bud fra høj til høj, når fjenden drog frem.



Fig. 60. Blyantskitser fra side 7 i Dalsgaards skitsebog nr. 7 fra 1848.



Fig. 61. Chr. Dalsgaard: Studie af liggende mand. Blyant. Bet. C.D. 1845.



Fig. 62. Chr. Dalsgaard: En scene af bondens familieliv. Kostume fra Salling. 1851.
31×42.

Aftenbilleder er sjældne blandt genremalerierne, men her har Dalsgaard ladet en tranlampe, der hænger bag hovedet af den ene mand, alene klare belysningen.

den liggende mand førte Dalsgaard til at bruge model for at få en bedre udførelse af skikkelsen. Der findes to studier, men ingen udkast, heller ikke et samlet kompositionsudkast, bevaret. Endelig er vi i besiddelse af det færdige billede.

En scene fra bondens familieliv (fig. 62)

I 1851 udstillede Dalsgaard et billede på forårsudstillingen på Charlottenborg. Det er ikke noget godt billede, nærmest lidt ubehjælpeligt udført, men der findes mange skitser og studier bevaret, som har været brugt til netop det billede: „En scene af bondens familieliv“ (fig. 62).

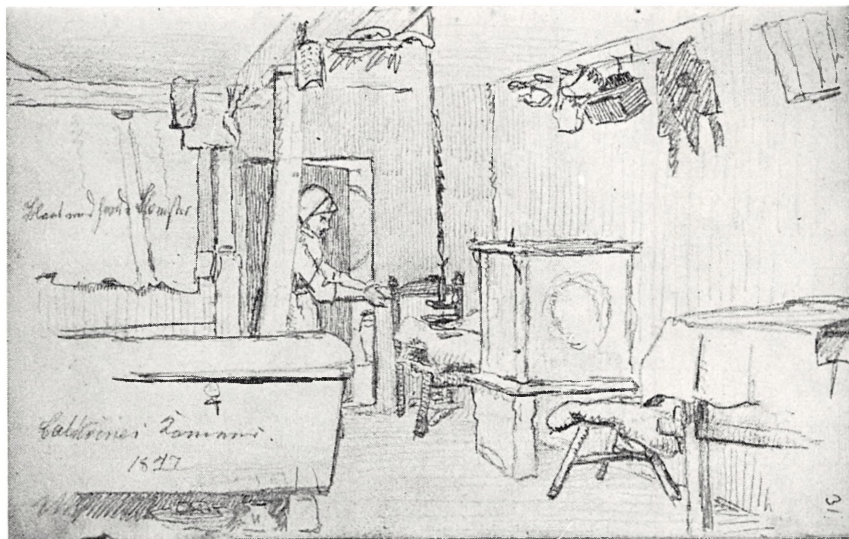


Fig. 63. Fra Dalsgaards skitsebog nr. 6, side 31. 1847. Cathrines kammer. Cathrine selv og hendes ting er gengivet på mange blade i Dalsgaards skitsebøger. Den gamle kone boede i Hellested eller den nærmeste omegn.

Stuen er den eneste i hele Dalsgaards produktion, hvis skitse er fundet i en af skitsebøgerne. Det er „Cathrines Kammer 1847“ (fig. 63) tegnet et sted i nærheden af Hellested præstegård, hvor Dalsgaard opholdt sig den sommer. Der er ikke sket de store ændringer med stuen, der er malet fra en position for enden af det bord der ses til højre i billedet. Kisten til venstre, der på tegningen står ud fra væggen, er blevet vendt for at skaffe plads til konen og manden ude på gulvet. Men ellers er det meste kommet med, også stolpen, der understøtter en af bjælkerne henne foran alkoven. Cathrines kammer er lidt svært at få placeret i et sjællandsk stuehus, men det kan tænkes, at hun boede i en lille aftægtslejlighed, hvis plads i huset ahang meget af omstændighederne.

Ikke alene stuen, men mange af Cathrines ting fandt vej ind i Dalsgaards skitsebog, bl. a. hendes tranlampe, der hang ned fra loftet (fig. 65), og en trøje ved siden af et farvelagt billede (fig. 64). Hendes lille

stue befolkede Dalsgaard med tre siddende mænd samt en kone, der er ved at fylde et glas til en nyankommen mand med hat på hoved og stav ved hånd. Han er den eneste, hvis studie eller skitse ikke er fundet.

Konen og de to siddende mænd med front mod venstre findes som studie-tegninger i Kobberstiksamlingen, mens den sidste mand ved bordet findes i en skitsebog fra omkring 1845 (fig. 66). Han har fået lidt ændrede ansigtstræk og blevet iført de mere gammeldags knæbukser på maleriet, men selve figurens holdning er direkte overført. Han er godt tegnet, men sammenlignes med tegningen af en af de andre siddende mænd, er det muligt at se forskelle i udførelserne, især i skyggelægningen (fig. 67). Det er rimeligt at opfatte den lille tegning som en skitse, udført uden tanke for senere brug, mens tegningen af manden, der sidder overfor ham ved bordet, og tegningerne af den anden mand og konen er modelstudier, der kan være lavet med henblik på maleriet, selv om der er nogle år mellem 1846, hvor de alle tre er signeret, og 1851, hvor maleriet blev udstillet.

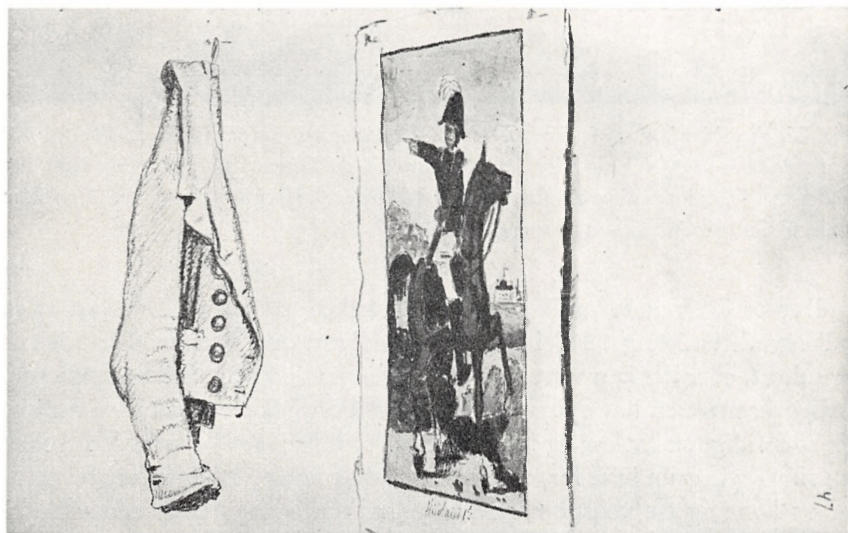


Fig. 64. Fra skitsebog nr. 6, side 47. 1847. Farvelagt. Jakken og det kulørte tryk af den russiske zar, Nicolaus I, er blevet anbragt på væggen til højre i oliebildet.

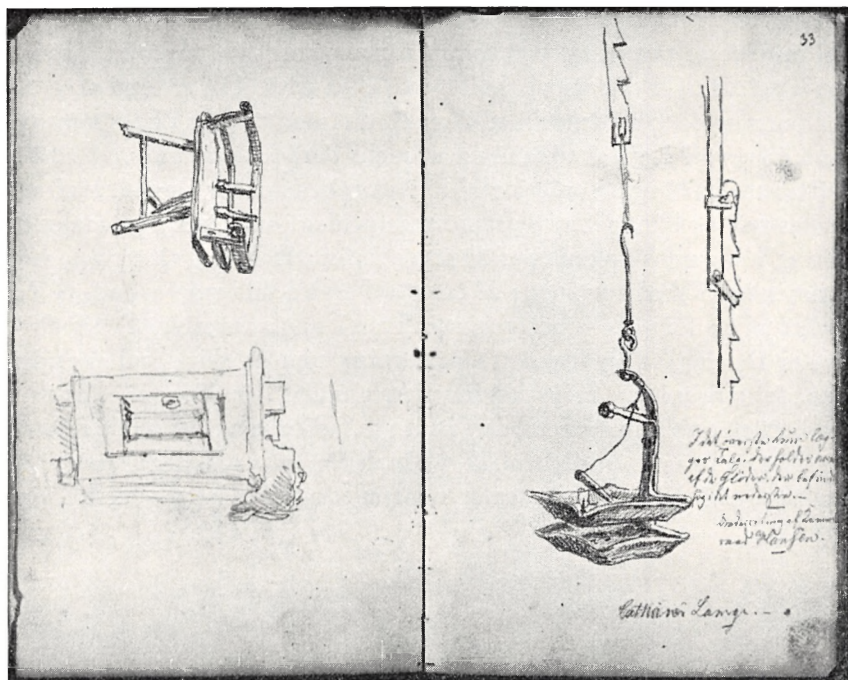


Fig. 65. Fra skitsebog nr. 6, side 32–33. 1847. Cathrines lampe. I teksten står: „I det øverste Rum lægges Talg, der holdes varm af de Gløder, der befinder sig i det nederste. – Underretning af Kammerraad Hansen.“ Hvorfor Dalsgaard mon ikke spurgte Cathrine selv, kan vi spørge om i dag?

Der er ligesom to muligheder for billedets tilblivelse. Det kan være påbegyndt omkring 1846 i form af et udkast, hvorefter modelstudierne er udført, eller det kan være startet langt senere på grundlag af studierne, hvorover maleren har opbygget et kompositionsudkast, der kunne rumme de forskellige skikkelser og bevægelser. Det sidste forslag indeholder også en rimelig begrundelse for, at Dalsgaard har ladet en bondefamilie bestå af en kone og tre voksne mænd foruden den besøgende, i stedet for at lade nogle børn eller en tjenestepige indgå i familien.



Fig. 66. Fra Dalsgaards skitsebog nr. 2, side 67. 1845. Skitsen blev brugt i olie-billedet fra „Bondens familieliv“, men de lange benklæder er skiftet ud med et par mere spændende, gammeldags knæbukser.



Fig. 67. Chr. Dalsgaard: Studie. Blyants-tegning fra 1846. 20×16. Kobberstiksamlingen.

Gennemgang af Dalsgaards mest kendte genremalerier

De to billeder, der er behandlet i det forrige afsnit, er udført i malerens unge år, og de hører til blandt de malerier, som sjældent ses afbildet. Kunstnerisk er de måske ikke så fremragende, men som kildemateriale ikke mindre brugbare.

Valget stod mellem fortsat at trække langt flere ukendte Dalsgaard-billeder frem i lyset eller behandle de genremalerier, der oftest benyttes som illustrationsmateriale, og det sidste blev valgt, fordi de kendte billeder netop trænger mest til en kritisk vurdering. Det er samtidig de billeder, hvortil er bevaret det største antal forarbejder, enten det nu skyldes, at Dalsgaard har arbejdet mere med dem, eller at tegningerne er blevet bevaret, fordi eftertiden har genkendt dem og passet bedre på dem.

Mormonerne

Dalsgaards gennembrudsbillede blev „Mormonerne“ som det normalt kaldes, fordi den titel, hvorunder det blev udstillet på forårsudstillingen i 1856, er så lang og omstændelig, at ingen kan huske den fulde ordlyd: „*Tvende mormoner ere på deres vandring komne ind i et tømrehus på landet, hvor de ved prædiken og ved fremvisning af nogle af deres sekts skrifter søger at vinde nye tilhængere*“ (fig. 68).

Det væsentlige for Dalsgaard har været at skildre en vækkelsesprædikant i funktion. Denne skikkelse er hovedfiguren i billedet, og det er ham, kunstneren først har koncentreret sig om at give den rigtige fremstilling. På bagsiden af det ene kompositionsudkast findes nogle tegninger, hvor Dalsgaard har forsøgt sig med flere muligheder. De kan godt ligne skitser, men de mange forsøg tyder på, der er benyttet model. Sandsynligvis skaffet i København, hvor billedet blev til. (1)

Dalsgaard har arbejdet meget med kompositionen, og det er muligt at skelne tømrerværkstedet som baggrund allerede i det tidligst bevarede



Fig. 68. Chr. Dalsgaard: Tvende mormoner ere på deres vandring komne ind i et tømrehus på landet, hvor de ved prædiken og ved fremvisning af nogle af deres sekts skrifter søge at vinde nye tilhængere. 1856. 79×110.

Den lange titel var ikke usædvanlig for Dalsgaards billeder. Den stod i kataloget til Charlottenborg-udstillingen, og så vidste kritikere og det øvrige publikum helt sikkert, hvad billedet forestillede, og kritikerne kunne fantasere videre over handlingen

udkast (fig. 71). I en skitsebog, der blev benyttet i perioden 1851 til 1855, findes en skitse af det værksted, der sikkert er brugt som forbillede (fig. 70); men det er set i en anden vinkel end det endelige interiør, og Dalsgaard har næppe kunnet male sit tømreværksted efter denne tegning. Interiørbilledet (fig. 69) kan altså være malet på stedet eller være udført efter en række skitser og studier, vi ikke har bevaret i dag, men som Dalsgaard nævner i sit brev til Jul. Lange. (2)

Vi mangler også skitser og modelstudier til de mange personer i billedet, hvoraf kun den siddende gamle mand synes fastlagt på et ligeså tid-

lig stadie som prædikanten. De to personer har fra starten dannet modsætningen i billedet, hvorom resten er bygget op.

Sammenligner man de forskellige forarbejder og det endelige billede kan undervejs følges mange forandringer i personernes antal og placering, og enkelte ændringer er også foretaget med værkstedsinteriøret. Disse sidste forandringer er ikke begrundet i kompositions-mæssige krav til baggrunden, men er snarere udført ud fra æstetiske kriterier. Bl. a. er en ådremalet dragkiste, der ses gennem døren i baggrunden, blevet ændret til et grønmalet skab med røde stafferinger, og der er blevet ophængt et grønt skab på væggen bagest i værkstedet. Fra det kvadrerede udkast til det færdige billede er kun sket få ændringer – en hund er fjernet og et barn flyttet (fig. 72).

Denne gennemgang ender naturligt i et spørgsmål om mormonbilledets samlede kildeværdi. Det er oftest blevet anvendt til at illustrere en tekst, der beskæftiger sig med religiøse vækkelser på landet, men benyttes det på denne måde, må man gøre sig klart, at hele fremstillingen er et produkt af kunstneren idé. Der er ingen bevis for, at Dalsgaard nogensinde har set en lignende situation i virkeligheden, billedets motiv er literært og bør behandles i lighed med tilsvarende skriftlige værker.

Der er sandsynligvis mere hold i at benytte det udelukkende som illustration til landhåndværk, men da ville det være mere korrekt at anvende interiørstudiet uden distraherende personer. Har forskeren brug for kilde-materiale, må han først og fremmest bruge den lille værkstedsskitse som primærkilde. Som det senere kan dokumenteres, har vi ud fra det foreliggende materiale ingen garanti for, at det færdige interiørstudie er i overensstemmelse med virkeligheden. Det kan være sammensat af flere forskellige værksteds- eller redskabsskitser fra mere end et sted.

Det døde barn

Året efter mormonbilledet udstillede Dalsgaard to større genremalerier på Charlottenborg, hvoraf det ene var „*Snedkeren bringer ligkisten til det døde barn*“ 1857 (fig. 73). Her er det centrale motiv den unge kvinde, der af sorg er sunket sammen over stoleryggen, medens en gammel kone bøjer sig ind over hende.



Fig. 69. Chr. Dalsgaard: Et tømrerværksted. 1855. 37×50.

Værkstedet er med ganske få ændringer brugt til mormorbilledet. Forandringerne er mest sket i den bagvedliggende stue, hvor et skab er ændret, og til venstre for døren, hvor der er blevet anbragt et skab.

Til dette billede er bevaret et kompositionsudkast, hvor kunstneren endnu ikke helt har fået placeret den yngre mand, der senere er flyttet hen for at åbne døren for snedkeren. I margen af tegningen kan man se, hvorledes Dalsgaard i et par små flygtige tegninger har forsøgt sig med forskellige muligheder for kvindens sammenbrud (fig. 76).

Stuen er på udkastet kun svagt antydet. Der var kun brug for en dør, hvorigennem snedkeren kunne træde ind i stuen, en stol til kvinden og det bord, hvor manden i første udkast var anbragt. Yderligere har Dalsgaard tænkt sig et vindue til højre i billedet og et møbel i baggrunden. Ovenpå dette ses omridset af en garnhaspe. I billedets højre side er muligvis antydet vuggen.





Fig. 72. Chr. Dalsgaard: Det færdige kompositionsudkast til mormonbilledet. Blyant. 19×27. Skive Museum.

Dalsgaard har kvadreret sin tegning for at overføre den til lærredet, hvor han først skitserede hovedlinierne med kridt, inden han tog fat med pensel og oliefarver.

Fig. 70. Blyanttegning fra Dalsgaards skitsebog nr. 9, side 87, der har været i brug fra 1851–55. Skitsen er sikkert lavet i det samme værksted, som har stået model til tømrerværkstedet, men den lille tegning har næppe fungeret som forlæg for olie-billedet.

Fig. 71. Chr. Dalsgaard: Udkast til Mormonbilledet. Blyant. 18,5×24. Skive Museum. Allerede nu har Dalsgaard fastlagt placering og holdning hos prædikant og modstander – den gamle mand, mens de øvrige figurer fortøner sig.

Handlingen er almen menneskelig og fortæller ikke særskilt om en bestemt samfundsgruppe, og billedets eventuelle værdi som dokumentationsmateriale ligger i det viste interiør samt personernes fysiognomi og påklædning.

Som baggrund i det endelige genremaleri har Dalsgaard valgt et stueinteriør, der genfindes i et oliebillede uden personer (fig. 74). Desværre findes ingen skitser hertil, således at dets tilblivelse kan kontrolleres, men umiddelbart ser det meget troværdigt ud. Der er i genremaleriet blevet tilføjet hjørnet af et møbel – muligvis en skabsseng – i højre side, ligesom der er kommet en bjælke med i forgrunden, og så naturligvis vuggen, der har tilhørt det døde barn.

Den største ændring er overgået dragkisten. Det meget enkle møbel er skiftet ud med et klassicistisk udsmykket ditto, som Dalsgaard har hentet i sin skitsebog (fig. 75). Heri er anført dekorationens farver, men ikke

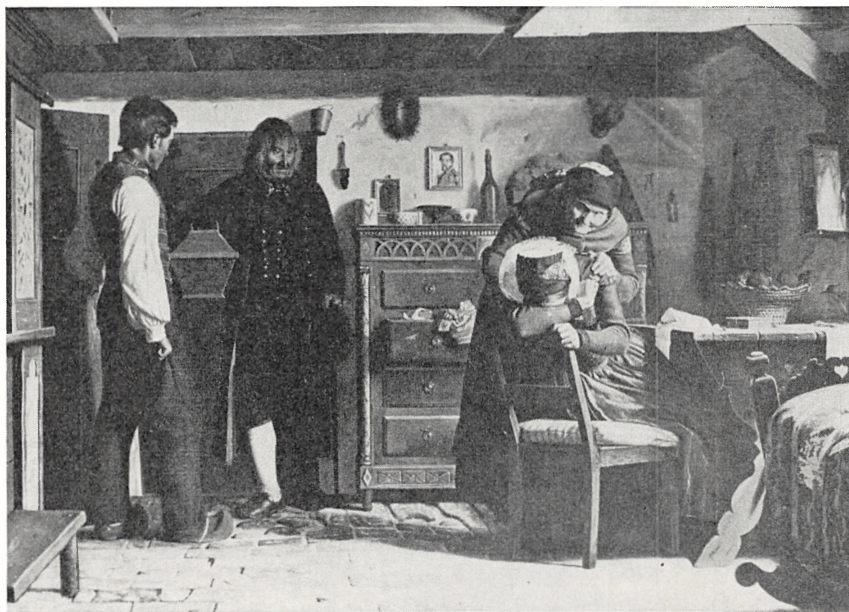


Fig. 73. Chr. Dalsgaard: Snedkeren bringer ligkisten til det døde barn. 1857.
73,5×104,5.



Fig. 74. Chr. Dalsgaard: En bondestue. u. å. 35,5×48,5.

Den enkle dragkiste kunne ikke bruges, og blev forbedret i det store billede med hjælp fra skitsebogens tegning af en anden dragkiste.

bundfarven, og ved denne har kunstneren bibeholdt det mere enkle møbels røde farve. Han har dog ikke fulgt sine farveanvisninger til udsmykningen, idet der er sket en forenkling, således at det meste er blevet blå undtagen de lystmarmorerede søjler.

Døren har ligeledes skiftet farve fra ubestemmelig mørk til en pæn blå. Af andre ændringer ses bordet udskiftet med et pænere, og der er flyttet en lille smule på opstillingen over dragkisten.

Af alle disse forandringer må man nok fremhæve dragkisten som den væsentligste. Her er et eksempel på, at maleren direkte har forbedret indboet og derved stuens karakter.

Interiørbilledet er i øvrigt blevet brugt endnu engang i „En rekonvalescent“ fra 1870. Her lægger man især mærke til at loftet er sænket

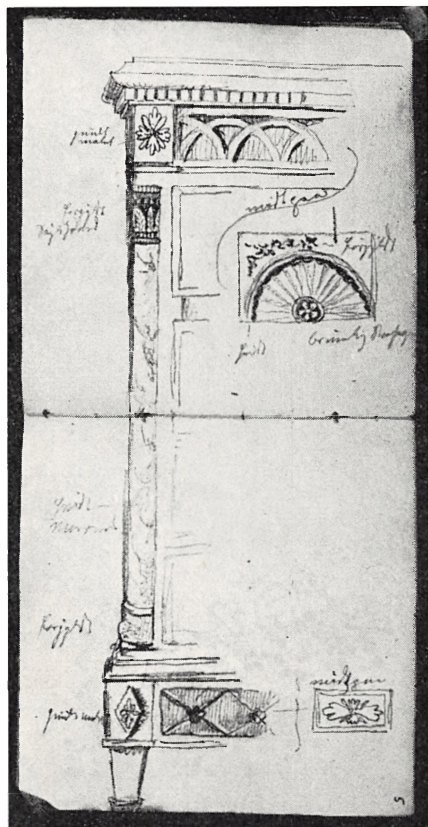


Fig. 75. Chr. Dalsgaards skitsebog nr. 10, s. 5, 1855–56. Kunstneren har ikke fulgt farveanvisningerne på skitsen, da han overførte decorationen til dragkisten fra interiørbilledet. Det meste er blevet blå, undtagen de lystmarmorede søjler. Dragkistens hovedfarve forblev rød.

og at murstensgulvet nu går helt ind under dragkisten. Denne er bibeholdt som på interiørbilledet, uden udsmykning undtagen to små blomster som pynt på den øverste skuffe. Pigen sidder i en løbbunden stol, der har tilhørt Dalsgaard selv, idet den efter hans død blev skænket Nationalmuseet.

Artilleristen på besøg

Foruden førnævnte maleri udstillede Dalsgaard i 1857 et billede med den lange titel: „En hjemforlovet artillerist fra Morsø og hans yngste

søster overraske gamle venner i Salling, hvilke i et udhus ere beskæftigede med at istandsætte en ruse“ (fig. 77). Til dette billede findes to udkast, hvoraf kun det først udførte og senere forkastede er medtaget her (fig. 79). På det er en mand – formodentlig pigens fader – placeret i døren bag soldaten og det er et noget andet rum, han træder ind i, idet bagvæggen er åbnet ind mod en stue, hvor der skimtes omridset af en sidende person. Det andet udkast viser derimod den situation, Dalsgaard endelig valgte til sit billede, i det lukkede udhusrum.

Dette rum kan følges på flere stadier. Først en let skitse nedtegnet i en skitsebog fra 1855–56 (fig. 78), dernæst en studie udført i olie og endelig slutresultatet i selve genrebilledet. Der er undervejs ikke ændret andet end udsigten gennem døren. Først ser man ud på noget krims-krams, der muligvis antyder en busk, dernæst på en grønsvær med et par andre udhuse og sluttelig på et landskab med en fjord i en fjern horisont.

Selv om der ikke ses andre ændringer mellem skitsen og oliebilledet er det svært at tro, at Dalsgaard har kunnet klare sig med skitsen som for-



Fig. 76. Chr. Dalsgaard: Udkast til fig. 73. Blyanttegning, 17,5×30 Skive Museum. Et udkast der ikke blev fulgt i sin helhed. Dalsgaard har i kanten forsøgt forskellige muligheder for kvindens sammenbrud.



Fig. 77. Chr. Dalsgaard: En hjemforlovet artillerist fra Morsø og hans yngre søster overraske gamle venner i Salling, hvilke i et udhus ere beskæftigede med at istandsætte en ruse. 1857. 92,5×115,5.

Igen en af de lange titler, der leder beskueren ind i de rette tankebaner. Hjemforlovet betød ikke, at manden var forlovet på sin hjemegn, men at han var hjemsendt.

arbejde, og i dette tilfælde er det i hvert fald helt umuligt, at maleriet er lavet på stedet, da ingen kunstner ville være i stand til at arbejde med oliefarver i et så mørkt rum som et udhus.

Sakramentet i hjemmet

Til det næste billede står vi ligeledes med et interiør udført i olie, men i dette tilfælde er sket en del ændringer undervejs til det færdige genre-

maleri: „*Et par gamle jyske bondefolk, der nyder alterets sakramente i hjemmet*“.

Selve interiøret med en bilægger og en alkove er malet i 1852 (fig. 82), et udkast i olie udført i 1858 (fig. 80), medens det endelige genrebillede blev udstillet i 1859. Der er bevaret et kompositionsudkast (fig. 83), og det er muligt at følge, hvordan Dalsgaard har sammenkomponeret dette og interiøret.

Maleren har sandsynligvis udført sit udkast uden tanke for et konkret rum. Hvad han havde brug for var en alkove til den gamle kone samt en stol til hendes mand. Allerede i dette skitseprægede udkast er tre af figurernes holdning fastlagt, og de bibeholdes gennem alle videre stadier, kun drejes den gamle i stolen mere frem mod beskueren. Derimod for-

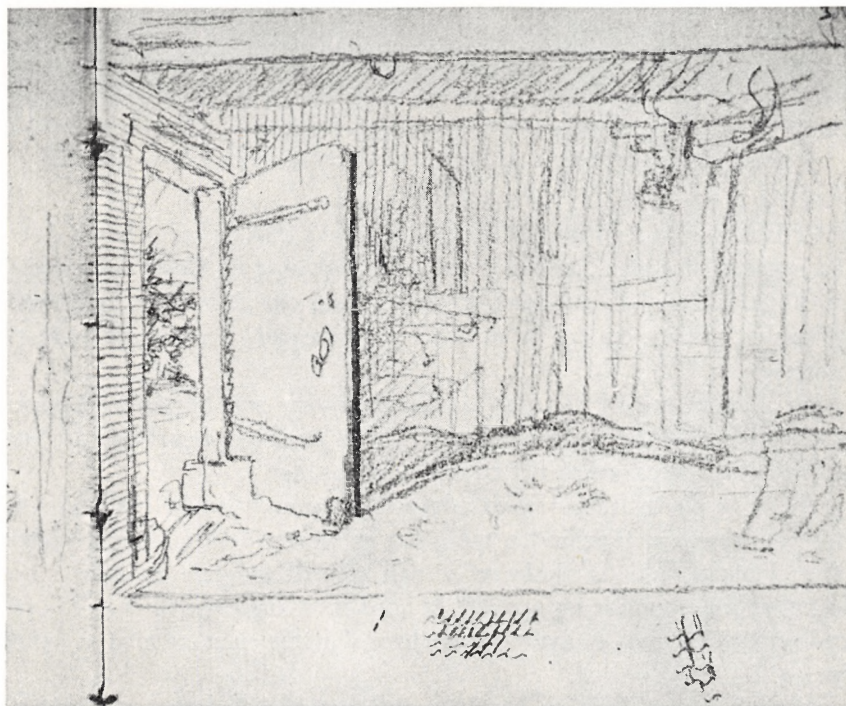


Fig. 78. Blyanttegning fra skitsebog nr. 10, side 3, 1855–56.



Fig. 79. Chr. Dalsgaard: Udkast til maleriet med artilleristen, der dukker op for at se til sin pige. Tegningen er udateret, 18×30 cm og findes i Skive Museum.

lader Dalsgaard ideen med barnet på kvindens arm og lader hende i stedet støtte mod stolen, og hendes hovedbeklædning er blevet mere enkel end først skitseret. På udkastet ser det ud som om alkoven er tænkt som en omhængsseng, og det er muligvis en bilægger, der antydes ude til højre.

Ser man nu på fig. 80, der må karakteriseres som et samlet kompositionsudkast udført i olie på lærred, kan man følge, hvorledes det første udkast og interiørmaleriet er blevet samordnet.

For at få plads til figurerne omkring sengen er stueudsnittet rykket til højre, så døren er forsvundet, mens der er blevet tilsvarende mere plads efter alkoven. På dette stykke ser vi den lukkede fodende, hvorpå er ophængt et fødselsminde og opstillet et bord med kugleben, hvis ene bordende er dækket med et hvidt stykke, hvor der står en stage med et tændt lys.

Af møbler er tilføjet en bæk, hvorpå præstens høje hat er anbragt, samt en stol til den gamle. Denne stoletype ses flere steder i Dalsgaards

billeder og kan findes tegnet og farvelagt i en skitsebog fra 1847. Af enkeltheder kan man lægge mærke til de mange pæne ting, der er kommet til på hylderne over bilæggeren, ligesom alkoven er blevet forbedret med en lidt pænere udskæring.

Dalsgaard har måttet anbringe den gamle kone i sengens modsatte ende, selv om både udkastets og interiørets hovedgærde vender den anden vej. Dette skyldes naturligvis perspektivet i interiørbilledet, der ville forhindre beskueren i overhovedet at se kvinden, hvis hun ikke blev flyttet.

Små detaljer som det ophængte sengebånd, der ikke findes på interiørbilledet, og de grønne kviste – muligvis en Sankt Hansurt – der er blevet



Fig. 80. Chr. Dalsgaard: Et par gamle jyske bondefolk, der nyder alterets sakramente i hjemmet. Kompositionsudkast i olie, 1858.

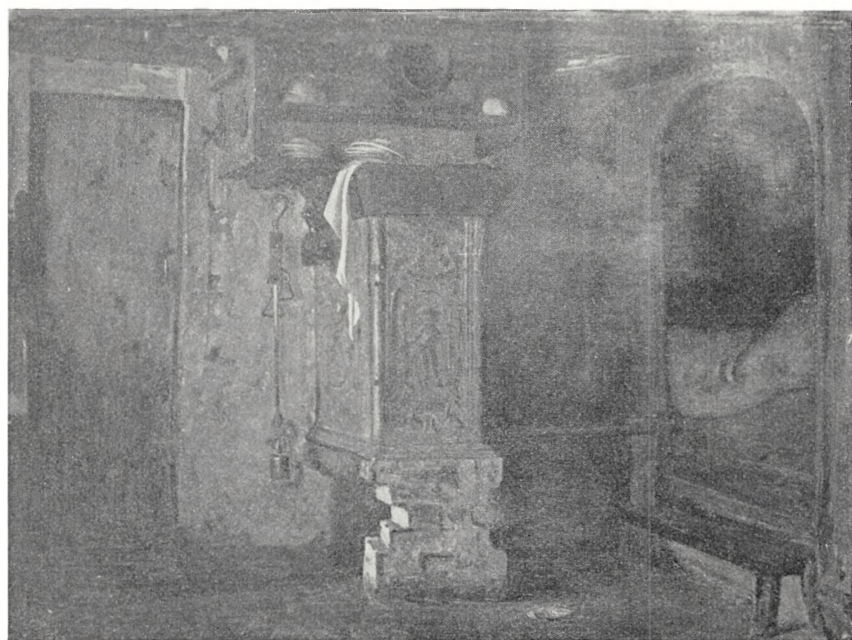




Fig. 83. Chr. Dalsgaard: Kompositionsudkast, blyant, 12×16. Skive Museum.

Fig. 81. Chr. Dalsgaard: Pennetegning, 20,5×37,5. u. å. Hirschsprungs Samling. Tegningen viser det endelige oliemaleri af „Et par gamle jyske bondefolk“. Selve billedet forsvandt på en udstilling i England, men blev forinden udstillet herhjemme, hvor det fik den Neuhausenske præmie i 1859.

Fig. 82. Chr. Dalsgaard: Interiør. 1852. 36×49. Et enkelt stueinteriør, der blev „forbedret“ lidt, da det skulle bruges i et genremaleri.

stukket ind ved bjælken, tyder på, at Dalsgaard havde et godt kendskab til miljøet. Det kræver betydelig større fornemmelse at tilføje disse småting end skifte en hyldes indhold ud med broget nips.

Maleren har åbenbart ikke været tilfreds med kompositionen, for i det endelige genremaleri er foretaget yderligere ændringer. Selve billedet forsvandt i England efter en udstilling, men der findes en fotografisk gengivelse i Søborgs bog, foruden en pennetegning på Hirschsprungs Samling (fig. 81). Hvis vi forudsætter, at det er bogens tilrettelægger, der har beskåret gengivelsen af maleriet i begge sider, er maleri og pennetegning så at sige identiske.

Forskellen mellem disse to billeder og de tidligere udgaver er tilføjelsen af endnu en alkove i forlængelse af den anden. Bordet har derfor måttet flyttes frem mod forgrunden, og man ser mere af den ene langside. Ligeledes er stolen, den gamle sidder i, blevet udskiftet med en anden. Disse møbler kan være repræsentanter for rekvisitter, maleren har haft til rådighed i sit atelier eller haft så mange studier af, at han har kunnet bruge dem set i flere forskellige synsvinkler. Bordet kan f. eks. genfindes i mindst fire andre malerier og stolen ligeledes flere steder.

Pigen ved graven

Motiverne omkring døden har åbenbart optaget Dalsgaard i 1857–58, og et billede, han havde på udstilling i 1858, drejede sig om „*En pige, der pynter en grav*“ (fig. 84).

Hertil findes et udkast til en komposition, hvor pigen ses på baggrund af kirkegårdsmuren, ikke som senere med et åbent landskab i baggrunden.

Det mest interessante ved motivet er indskriften på trækorset:

Herunder Hviler
Støvet af Ungkarl
Lars Jensen
i Hem. Fød. 6 Novbr. 1798. Død
9 Septemb. 1823.



Fig. 84. Chr. Dalsgaard: En pige, der pynter en grav. 1858. 47,5×68.

Og ved din dö mit Glades lys
gig ud.
Men engang skal ieg See dig
Som min Ven hos Gud

Ti alt Kjød er som Græs, og al
Menneskets Herlighed Som græ-
sets Blomster. Græset visner
og Blomsteret deres falder
af. Men Herrens Ord
bliver evindelig.
Amen.

(sidste linie ulæselig, muligvis henvisning til skriftsted).

Indskriften er meget pudsig, men også urealistisk, eftersom en ungkarls efterladte pige eller forlovede næppe ville være den, der forfattede gravskriften. Kunstneren har da også tillempet en inskription, han har læst og afskrevet på Hellested Kirkegård. Den har følgende ordlyd i malerens skitsebog fra 1846:

Her under
Wiler Støvet
af
Gaarman Lars Jensen
i Helsted. Født 6 Nobr 1766
død 9 Septebr 1831

Og ved din dø mit Glades Lys gig
ud. Men engang skal ieg
se dig som min ven hos
Gud

Under denne har Dalsgaard skrevet: „Gravskrift paa et Kors paa Hellested Kirkegaard“.

Inskriptionen er sandsynligvis forfattet af gårdmandens enke, men kunstneren har ændret teksten til fordel for det mere romantiske billede af den sørgende unge pige. Det sidste afsnit, der var en ofte brugt gravskrift, findes ikke i skitsebogen, men ellers har Dalsgaard beholdt den ubehjælpssomme stavemåde, navnet og datoerne. Han har dog ændret årstallene, så ungkarlens alder i forhold til motivet blev sandsynlig. Det er bemærkelsesværdigt, at Dalsgaard har ladet ham dø i 1823, når billedet er fra 1858. Ville han dermed antyde, at pigen har passet graven i samfulde 35 år? Så skulle hun være mindst et halvt hundrede år, hvilket næppe er i overensstemmelse med hendes udseende.

Udpantningen

Senere kastede Dalsgaard sig atter over studiet af gravkors i forbindelse med et andet billede, som gennem sit værkstedsinteriør har sammen-



Fig. 85. Chr. Dalsgaard: Hos en fattig bødker på landet foretages en udpantning af sognefogden med hans to vidner. 1859. 126×191,5.

Dette billede sammen med „Snedkeren der bringer ligkisten til det døde barn“ er i 1976 ene om at repræsentere periodens genremaleri i udstillingsrummene på Statens Museum for Kunst; de øvrige folkelivsbilleder er på magasin eller udlånt som udsmykning i statens bygninger.

hæng med det næste „store“ genremaleri „*Hos en fattig bødker på landet foretages en udpantning af sognefogden med hans to vidner*“ dateret 1859, udst. 1860 (fig. 85).

Billedet indeholder et masseopbud af personer, 8 voksne og 6 børn, og der er sikkert arbejdet meget med det, inden de mange mennesker er kommet på plads. Der er bevaret to kompositionsudkast, hvoraf det første igen er opgivet (fig. 87). I dette er rummet kun antydnet som en kasse omkring personerne, der er placeret helt anderledes end i det endelige billede. Udkastet er hverken signeret eller dateret og har et meget ufærdigt præg. Den anden tegning (fig. 88) er i sin komposition meget nær-

mere slutresultatet, og Dalsgaard har tydeligt anvendt et interiør af et bødkerværksted, han havde malet et par år før i 1857 (fig. 86).

Selve handlingen i billedet kan muligvis fortælle om retsforhold, men også værkstedet og dets tilblivelse, har stor interesse.

Som forarbejder til værkstedet har måske været brugt nogle småtegninger i en skitsebog, der har været i brug fra 1851 til 55 (fig. 91), en gennemført blyantstegning på et løst ark, dateret oktober 1851 (fig. 92) samt en interiørstudie i olie fra 1857 (fig. 86). Dette oliebillede, der tydeligt er forlæg for det andet kompositionsudkast og det endelige genremaleri, dækker rummæssigt kun $\frac{3}{4}$ af disse interiører, således at højre side af værkstedet ikke har dækning i forarbejdet. Der er heller ikke



Fig. 86. Chr. Dalsgaard: Et bødkerværksted. Studie. 1857.

Af og til kan det være svært at forstå de ændringer, maleren foretog. Hvorfor har han her ændret på forholdene i den bagvedliggende forstue, så den hvide væg blev forsynet med en dør foruden den halvdør, der til venstre fører ud i det fri?



Fig. 87. Chr. Dalsgaard: Kompositionsudkast, der blev opgivet igen. Blyant. 23,5×33,5. Skive Museum.

mange redskaber i oliestudien, og en del, der er kommet til i det endelige billede, ses at være hentet i den løse blyantstegning (fig. 92).

Besøget hos landsbykunstneren

Det er ikke undersøgt, hvorvidt de afbildede redskaber var anvendelige i en bødgers virksomhed og umuligt at efterspore, hvor Dalsgaard egentlig har hentet dem, men det er tydeligt, at han nogle år senere i 1873 benyttede de samme redskabstegninger til maleriet af „*To kvinder aflægger et besøg hos landsbykunstneren for i hans værksted at se det hos ham bestilte gravkors*“ (fig. 89). I dette billede er baggrunden næsten identisk med blyantstudien (fig. 92) og enkelte redskaber er hentet direkte fra skitsebogens blade (fig. 91). Genresituationen fra „Landsbykunstnerens værksted“ er atter koncentreret omkring døden, og til det gravkors,

de to kvinder er kommet for at se, har Dalsgaard udført en række skitser fra Ringive kirkegård nord for Skive, hvorfra maleren direkte har kopieret det ene til sit billede (fig. 90).

Landsbyhåndværkeren har Dalsgaard haft liggende siden 1851 som en akvarel-studie, og den er overført til lærredet helt uden ændringer, medens der ikke er fundet forarbejder til de to kvinder.

Teksten på trækorset fortæller også denne gang om ungkarlen, der er død, og tilskueren kan da gætte, at de to kvinder, der syner håndværkerens arbejde, er den afdødes gamle mor og hans efterladte kæreste. Det er sikkert i overensstemmelse med forholdene, at korset er forarbejdet i landsbyen, men situationen som helhed må nok opfattes som konstrueret af Dalsgaard. Billedets kildeværdi bør koncentreret omkring værkstedets



Fig. 88. Chr. Dalsgaard: Kompositionsudkast. 1859. Sorø Kunstmuseum.

De to kompositionsudkast fortæller, hvor forskelligt kunstneren kunne tænke sig udpantnings-situationen. I det første udkast har Dalsgaard endnu ikke fundet frem til rummet omkring handlingen.



Fig. 89. Chr. Dalsgaard: To kvinder aflægger et besøg hos landsbykunstneren for i hans værksted at se det hos ham bestilte gravkors. 1873. 97,5×105,5.

indretning og gravkorsets udformning, men maleriet er her af sekundær betydning i forhold til eksisterende skitser samt studie.

En afsked

Samme år som udpantningsbilledet blev udstillet havde Dalsgaard endnu et par ting med på Charlottenborg, blandt andet „*En afsked*“, dateret 1860 (fig. 93).

Maleren har set motivet fra en tænkt position i baggrunden af en forstue, hvorfra man har udsigt til en strandbred gennem den åbne dør. Der

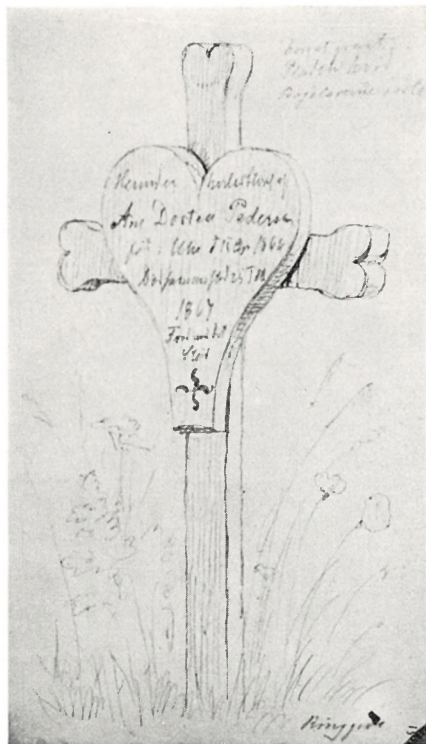


Fig. 90. Fra skitsebog nr. 14, side 13. 1872. Et af de mange gravkors som Dalsgaard har tegnet fra Ringgive Kirkegård i nærheden af Jelling.

findes ingen skitse, der viser denne forstue, men som eksempel på en af Dalsgaards måder at udføre den slags er medtaget en meget groft tegnet skitse af en anden forstue, som maleren selv har betegnet Klitmøller (fig. 94). Der er skrevet et par farveangivelser på yderdørens træværk, men ellers er tegningen så blottet for detaljer, at det er svært at forestille sig den anvendt som forstudie til noget som helst. På den anden side kan den næppe være udført som tegneøvelse, så måske har det virkelig været muligt for kunstneren at arbejde videre ud fra et sådant materiale.

Medens der næppe er direkte sammenhæng mellem forstueskitserne og selve maleriet, er det muligt at forestille sig brugen af en kiste tegnet i samme skitsebog fra 1857–59 (fig. 95). Det er ganske vist svært at se ligheden på fotografiet, men tydeligt nok på originalen. Kisten er uden

farveangivelser på skitsen, så kunstneren har stået frit, da han malede den blå med røde beslag i det endelige billede. Initialer og tal i venstre felt er direkte kopieret, medens kransen omkring og de malede beslag er noget forenklet.

I samme skitsebog findes også et lille foreløbig udkast til situationen med pigen, der læner sig mod den ældre kone, medens en bortdragende mand anes i baggrunden (fig. 96). Det er en situation, der er antydet med meget få streger, så det kan være en idé, der hurtigt er sat på papir for at blive husket, men også en oplevet situation, maleren på samme måde ønskede at genkalde sig senere.

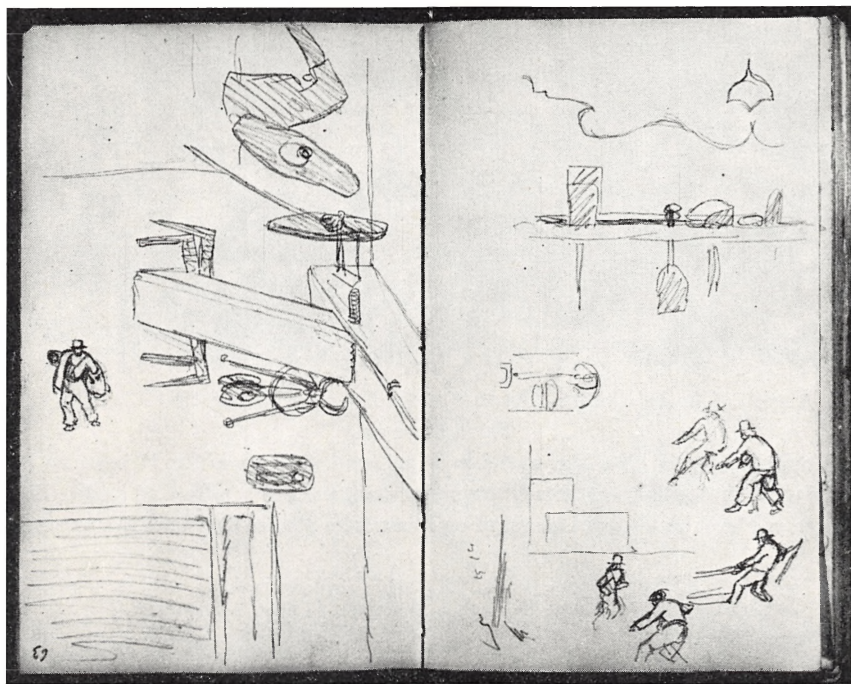


Fig. 91. Fra skitsebog nr. 9, side 63. 1851–55. De spredte steder i Dalsgaards skitsebøger, hvor man finder forlæg til malerierne, vidner om, at maleren ikke systematisk gik ud med skitsebogen i hånden for at samle materiale til et bestemt billede. Snarere bladede han bøgerne igennem og samlede sammen, hvad han kunne bruge.

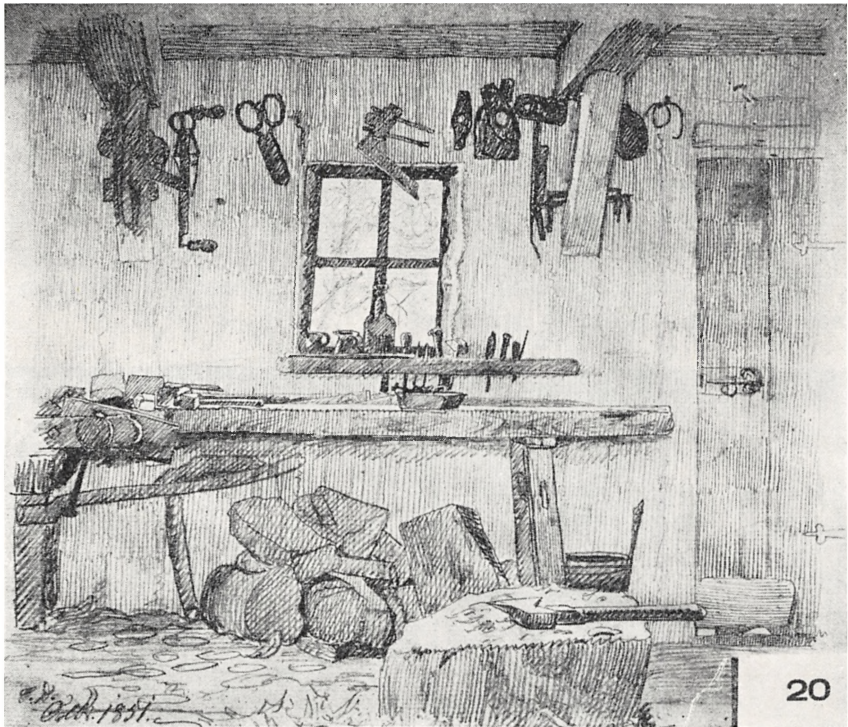


Fig. 92. Chr. Dalsgaard: Blyant-tegning. Bet. C.D. Octbr. 1851. 24×28.
Skive Museum.

Det er vanskeligt at blive klar over i hvor høj grad skitser som fig. 91 har haft betydning for en tegning som denne, der udmærket kan tænkes udført på stedet. Tegningen er blevet signeret af Dalsgaard og fremtræder som et lille færdigt kunstværk.

Kirkegangskonen

Året efter i 1861 blev udstillet „*En kones højtidelige kirkegang efter barselsfærd, en endnu på landet almindelig skik*“ (fig. 97).

Til dette billede plejer man som forarbejde at nævne et oliemaleri af „Det indre af Taarup kirke“ malet i 1851 (fig. 99). Når det gengives, bliver det altid betegnet som studie til kirkegangskonen, men det er

egentlig forkert, hvis maleren slet ikke havde tænkt på kirkegangskonen endnu, da han malede kirkerummet. At han senere har anvendt det som baggrund er imidlertid rigtigt nok, idet altertavlen, prædikestolen og nogle af kirkestaderne er blevet brugt. Dog er forgrunden helt fjernet og erstattet med et våbenhus med opgang til tårnet. Det er ikke fra Taarup



Fig. 93. Chr. Dalsgaard: En afsked. 1860. 66×67,5.

Dalsgaard har sjældent malet interiører, der ikke kunne tænkes i virkeligheden, men i dette tilfælde er der ikke megen understøttelse for bjælken, der hviler oven på døråbningen.

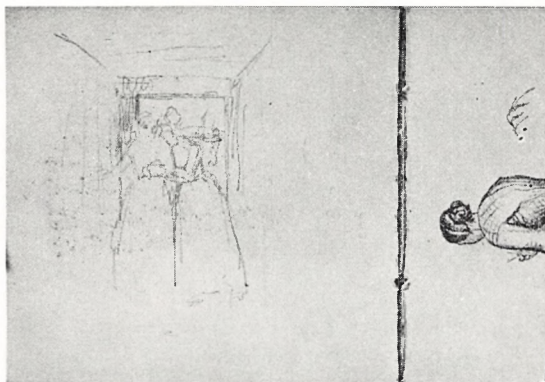
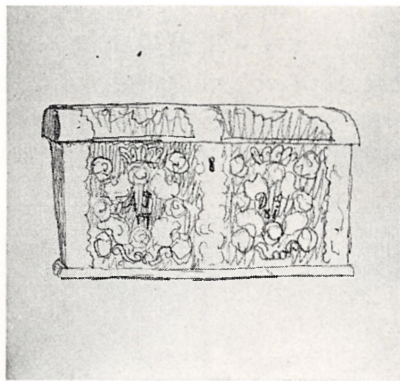


Fig. 94. Tegning fra skitsebog nr. 10, side 26. 1859. Et besøg i Klitmøller i Thy afspejles gennem en række tegninger i skitsebogen, flest af klitter og hav, men denne forstue har af en eller anden grund interesseret Dalsgaard. Det er næppe den, der er brugt i „En afsked“, selv om miljøet udmærket kunne være Klitmøller.

Fig. 95. Tegning fra skitsebog nr. 10. Kisten er blevet brugt til „En afsked“, men det er kun muligt at se på originalen, hvor de mørke partier træder tydeligere frem.

Fig. 96. Tegning fra skitsebog nr. 10. Om det er en pludselig idé eller en set situation, Dalsgaard hurtigt har nedfældet i sin skitsebog, er ikke til at vide, men den er tydelig nok brugt til „En afsked“.

kirke, hvis våbenhus ligger på siden af kirken. Der er et rum i bunden af tårnet i Taarup, men det har hvælvet loft.

Meget tyder på, at dette våbenhus er konstrueret af maleren selv, for billedet fra Taarup Kirke har som forgrund en simpel trætrappe eller stige op til et pulpitur, og denne trappe er brugt i et udkast i olie (fig. 98), hvor den er anbragt i våbenhusets venstre side, og ender bag en loftbjælke. I det endelige billede er denne mulighed forladt, og Dalsgaard har ladet trappen forsvinde ind i et lukket træbygget trapperum.

Ser man på det bevarede kompositionsudkast (fig. 100), er det tydeligt, at maleren endnu ikke har udformet den endelige komposition, men i første omgang kun tegnet selve hovedmotivet med præsten og kvinden i kirkedøren og ladet rummets udformning vente.

Kvinden længst til højre i billedet er et eksempel på, at Dalsgaard direkte har anvendt en af sine dragtakvareller i et genremaleri uden at ændre i personens placering eller holdning, men nok i dragtens farver. (3) Den grå kappe er blevet mørkere med et ternet mønster, og det blå-grå skørt med gule striber har i stedet fået en rød bundfarve og mørkt farvede striber. Kun det lys-violette forklæde har nogenlunde beholdt sin oprindelige kulør.

Dalsgaard har i billedet skildret en begivenhed, der havde ganske nøje regler ifølge traditionen, således at det er muligt at analysere motivet.

Billedets titel fortæller om en barselskvindes kirkegang efter fødsel, og samtidig ses på billedet, at en barnedåb skal finde sted. Barnet tilhører sandsynligvis kirkegangskonen, for ifølge J. S. Møllers behandling af emnet i „Moder og Barn i dansk Folkeoverlevering“ blev det i løbet af 1800-årene ret udbredt, „... at Daab og Moderens Kirkegang kunde slaas sammen . . .“ (4)

Kirkegangskonen og præsten ses på billedet foran den åbne dør ind til kirkerummet. Her skulle kvinden ifølge J. S. Møller mødes af præsten efter indgangsbønnen, medens menigheden var i gang med første salme. (5) Hvorvidt døren stod åben under præstens ord til kvinden er ikke nævnt, men dette kan være tilføjet af kunstneren for at få bedre perspektiv i billedet.

Sammen med konen i våbenhuset sad normalt en eller to følgekoner, (6) og dette passer meget godt med antallet af kvinder på billedet, idet

den tredje kone skulle hjælpe gudmoderen med barnet. Både hjælperen og gudmoderen blev siddende i våbenhuset efter at kirkegangskonen og hendes følge var gået ind, og de gik først ind til dåbshøjtideligheden efter prædikenen. (7)

Billedet af kirkegangskonen er således i overensstemmelse med J. S. Møllers oplysninger, så man må gå ud fra, at Dalsgaard virkelig har set



Fig. 97. Chr. Dalsgaard: En kones højtidelige kirkegang efter barselsfærd, en endnu på landet almindelig skik. 1860. 96×114.

Dalsgaard kunne have føjet barnedåb til titlen, for på det tidspunkt skikken skildres, var det almindeligt at slå de to begivenheder sammen, som maleren også har vist.



Fig. 98. Chr. Dalsgaard: Studie til Kirkegangskonen. 1858. 26,5×26,5.

Det er næppe en studie, som titlen siger, men et kompositionsudkast i olie. En studie havde krævet, at Dalsgaard havde stillet de implicerede parter op i kirken for at male dem, og det har han næppe gjort.

skikken i funktion, og som deltager i gudstjenesten oplevet det under sin opvækst og ungdom i Salling.

Dette er muligt, eftersom J. S. Møller skriver, at skikken var i brug mange steder på landet i sidste halvdel af 1800-årene. (8)

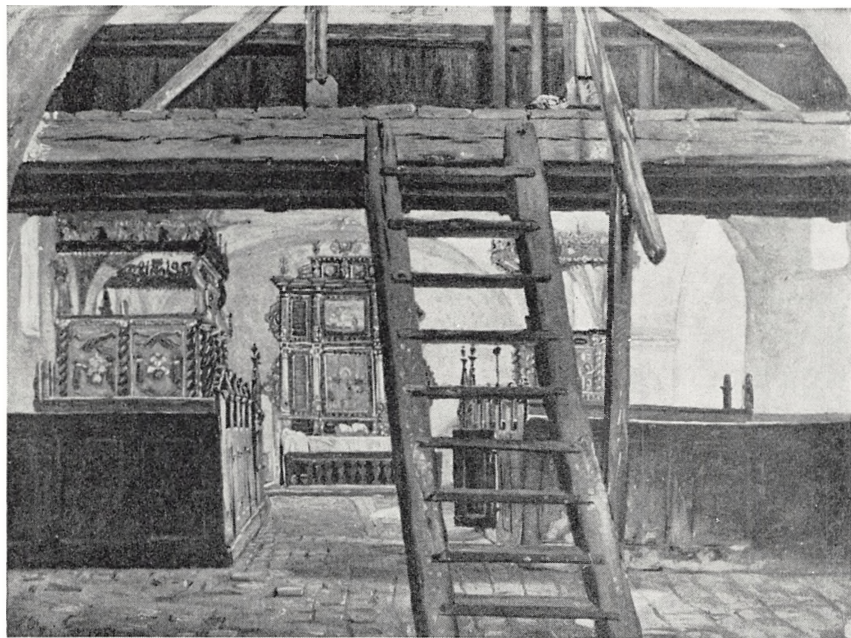


Fig. 99. Chr. Dalsgaard: Det indre af Taarup Kirke. 1851. 36,5×49,5.
 Billedet omtales ofte som et forarbejde til „Kirkegangskonen“, men der var næppe tænkt på hende, da kirken blev malet seks-syv år forinden. Det blev kun alteret, nogle stolestader og et hjørne af prædikestolen, der blev brugt til baggrund i „Kirkegangskonen“.

En gudelig forsamling

Det sidste af de „store“ genremalerier er „*En gudelig forsamling i en bondestue*“ fra 1869.

Dalsgaard havde allerede fået ideen til motivet i 1861, da vi fra dette år har bevaret en tusch-tegning med næsten den samme opstilling af personerne, som i det endelige billede. Kun stuen, hvori mødet foregår, er anderledes, selv om rummet har nogenlunde de samme proportioner, som det senere anvendte.

Da Dalsgaard igen tog motivet op for at gennemføre det i olie, valgte

han et interiør, malet i 1867 af „En bondestue fra Mors“ (fig. 102), men fulgte ikke helt sit interiørstudie, og det samme er tilfældet med den pennetegning (fig. 104), der blev udført med samme motiv og datering som det store oliemaleri. Sammenligner man de tre billeder – interiørmaleriet, pennetegningen fra 1869 og genremaleriet – er det nærliggende at forestille sig, at de er udført i den nævnte rækkefølge, således at pennetegningen, foruden den tidligere udførte, kan anses for et kompositionsudkast, hvortil kan tilføjes det lille blyants-udkast til midtergruppen, en opstilling, der først ses i det endelige billede (fig. 103).

Der er som sagt ændret noget fra det malede interiør, og sammenlignes den tomme stue med de to fyldte, er det først og fremmest mere plads, kunstneren har haft brug for, så stuen er både gjort længere og bredere. Mellem uret og alkoven er anbragt et indbygget skab, der kun



Fig. 100. Chr. Dalsgaard: Kompositionsudkast. Blyant. 11×16. Skive Museum. Man har svært ved at tro, at denne tegning er udført af en tegnekyndig mand, men det er et forarbejde til „Kirkegangskonen“.



Fig. 101. Chr. Dalsgaard: En gudelig forsamling i en bondestue. 1869.

kan ses på pennetegningen, og der er skaffet mere rum til højre i billedet, således at endnu en bjælke såvel som et stykke af vinduesvæggen er kommet med i stueudsnittet. Endelig har maleren på pennetegningen ladet et andet rum skyde sig ind i billedets højre forgrund, men på selve oliemaleriet erstattet dette med et skab.

Der er også ændret på andre bygningsdele i rummet. Gulvet er blevet lagt om fra lerstampet, iblandet nogle mursten, til et pænt lagt murstensgulv, og dørkarmene, der synes kannelerede, er blevet glatte. Det løse indbo har også undergået nogle forandringer, bl. a. har Dalsgaard hængt andre billeder på væggen, sat et andet bord i stuen og ændret på tingene i forbindelse med bjælkerne. Der er kommet en påskrift med, som ikke findes på interiørstudiet, og skehylden er blevet flyttet i forbindelse med bjælkens forlængelse. Disse forandringer er mere udprægede på maleriet end pennetegningen.

I det rum, der således er kommet frem, er blevet plads til mange flere mennesker, end det havde været muligt at anbringe i den først malede

stue. Men nogle af deltagerens virkelige fysiske tilstedeværelse er alligevel ret usandsynlig. F. eks. må det anses for umuligt at anbringe en kvinde i vindueskrogen, som Dalsgaard har gjort, og ansigtet med kasketten er der kun plads til, hvis manden har stået udenfor stuen.

Skulle man forestille sig, at billedet virkelig var blevet til på stedet, måtte stuen have været næsten dobbelt så lang, som den vi ser på billedet, for at kunstneren kunne komme tilstrækkelig på afstand for at opnå det perspektiv, hvorunder motivet ses. Men sådan er der vist ingen, der opfatter det set. Snarere kikker vi på billedet som i et kuk-kasse-teater med en naturalistisk dagligstuescene, hvor væggen ud mod publikum er fjer-

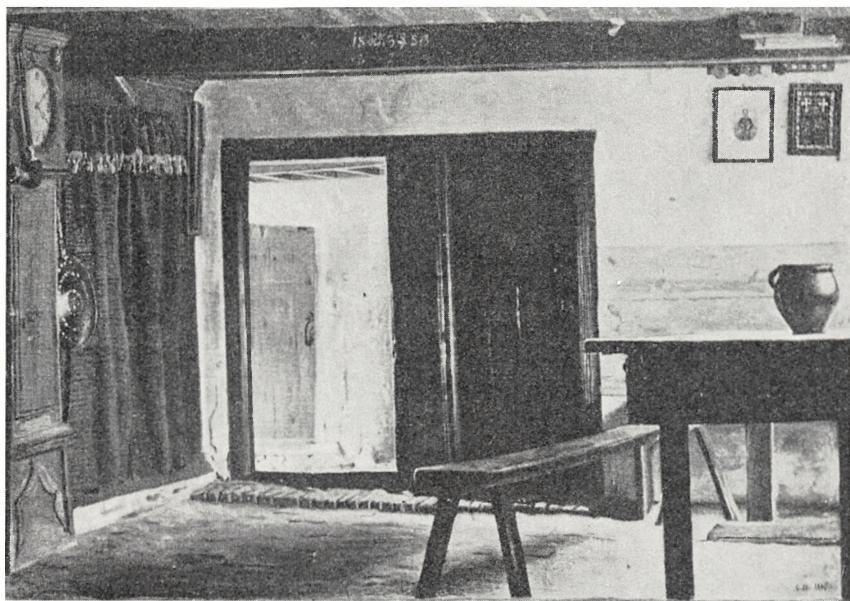


Fig. 102. Chr. Dalsgaard: En bondestue på Mors. 1867.

Der er ingen tvivl om, at vi her har forlæggert til stuen med den gudelige forsamling, men Dalsgaard har måttet gøre rummet meget større for at få plads til så mange mennesker. Vi ser ind på en teaterscene, hvor den ene væg er fjernet; for skulle kunstneren se sit motiv under så bred en vinkel, måtte stuen være mere end dobbelt så lang.



Fig. 103. Chr. Dalsgaard: En blyant-skitse eller en studie. 17×16. Skive Museum.
Den yderste pige kom ikke med på det færdige maleri.

net, for at vi kan følge med i handlingen. Skuespillerne lader som om denne væg findes, samtidig med at de alligevel spiller ud mod tilskuerne, en effekt, malerne også benyttede i deres billeder.

Dalsgaards store genremalerier er gennemgående grundigt iscenesatte og virkemidlerne nøje beregnet, og blev kunstneren alligevel bange for at publikum ikke forstod handlingen, forsynede han billederne med de meget lange katalogtitler, så ingen behøvede at være i tvivl.



Fig. 104. Chr. Dalsgaard: Pennetegning. 1869. Sorø Kunstmuseum.

Tegningen er signeret og dateret, og mere omhyggeligt udført end nødvendigt for et samlet kompositionsudkast. Her er lidt bedre plads på gulvet end i hovedbilledet, hvor pigerne fra tegningen er kommet med.

Samlet vurdering af Dalsgaards arbejde som genremaler

Selv om Dalsgaards navn oftest sættes i forbindelse med egnen omkring Krabbesholm ved Skive, har breve og især skitsebøgerne fortalt om mange års feriebesejg både sommer og vinter i Hellested præstegård på Stevns. Begge disse steder og omegnen af København har leveret emner til skitser og studier, men maleren har ikke altid holdt de forskellige områder adskilt i sine malerier. Det kan derfor være farligt ud fra f. eks. kvindernes klædedragt at bestemme et genrebillede som rent jysk eller sjællandsk. Ofte kan genstande fra den ene landsdel være blandet med ting fra den anden.

Kun i de tilfælde, hvor et billedes forskellige bestanddele er fundet i skitsebøgerne, og proveniens er blevet bestemt ud fra sammenhæng eller påskrift, har det været muligt at konstatere denne sammenblanding, der i visse tilfælde også har kunnet påvises ud fra en almindelig faglig viden om indbo m. v.

Som eksempel på et billede, der er blevet omvurderet ud fra sidstnævnte kriterium, kan nævnes et interiørmaleri på Hirschsprungs Samling, der tidligere blev benævnt „En bondestue fra Salling“. Billedet er publiceret i „Dagligliv i Danmark“ bd. I, tilmed i farver, og er her retmæssig henført til det sjællandske område, så nu hedder det „Bondestue fra Store-Hedinge-egnen“ i museets katalog.

Hvad der direkte kan afsløres ud fra skitsebøgernes tegninger er meget lidt. Der kan nævnes billedet „Peer observerer“, hvor Dalsgaard har anbragt en Salling-bonde i et udhus fra Hellested, og en anden mindre ting er tilstedeværelsen af et farvelitografi af en rytter til hest, der dels er op-hængt i en sjællandsk stue, dels brugt sammen med en Sallingpige. Litografiet er iøvrigt set og tegnet på Hellested-egnen. „Julemorgen hos en bondekone“ er et sjællandsk motiv, men rokken bag konen har Dalsgaard oprindeligt tegnet ved Krabbesholm.

Medens det således er forholdsvis vanskeligt direkte at afsløre sam-

menblandinger fra de forskellige landsdele, er det nemmere at påvise, hvorledes Dalsgaard brugte de samme personer såvel som genstande fra billede til billede.

Nemtest er det at genfinde den samme person, da maleren sjældent ændrede figurens udseende, holdning eller dragt fra den ene gang til den anden. I 1848 lavede Dalsgaard en studie af en dreng set fra ryggen med hænderne foldet over hovedet; som kort efter blev anvendt i et billede, hvor det øvrige motiv var malet efter en akvarel af Rørbye. Her var figuren meget lille i forhold til selve landskabet, medens den samme dreng senere kom frem i forgrunden i et maleri fra 1877, hvor han ses som hyrdedreng mellem sine får.

En gammel kone fra Stevns sad model for Dalsgaard i 1850, og den oliestudie han lavede af hende, blev brugt i flere forbindelser. Først brugte han hende i genrebilledet „En gammel kone, der har læst et brev fra sin i felten sårede søn“ fra 1851, og til dette brug forsynede han hende med et par briller i hånden og et brev hvilende i skødet. Ca. 17 år senere blev Dalsgaard opfordret til at male et genreagtigt portræt af „Grundtvig i Vartov Kirke“ til Lehmanns digterserie, og her gjorde han så brug af konen igen. Hun sidder i forgrunden af billedet og agerer tilhører, og af ukendte grunde har Søborg i sin bog om Dalsgaard udnævnt hende til at være fra Amager og skriver tilmed, at hun „var en flittig Gæst i Kirken“. (1)

Dalsgaard havde to år tidligere malet et andet digterportræt, der viser Blicher i samtale med tater, og her ses en liggende mand i forgrunden. Han er en navngiven tater i billedets titel, men selvfølgelig er situationen opdigtet, og den hvilende mand har Dalsgaard brugt tidligere i sit billede af „Baunevagt i Jylland“ fra 1848, og da havde han næppe tænkt ham som tater (fig. 58). Disse mennesker der gentages i flere billeder, blev næppe kopieret fra de tidligere malerier, der jo som regel var solgt, men fra de forarbejder, maleren havde udført og sandsynligvis beholdt i sit atelier.

Endnu et eksempel er en stående kvinde i Salling-dragt. Dalsgaard udførte en akvarelstudie af hende i 1849, hvor hun ses i profil foran et åbenstående vindue, og allerede næste år fandt han anvendelse for sin studie som baggrund i et genremaleri „Familieliv en søndag aften hos

en bonde fra Salling“. I et billede fra 1901 er hun anvendt igen, denne gang som selvstændigt maleri, blot med lidt staffage omkring. Desværre har det ikke været muligt at undersøge, om de oprindelige farver i de senere billeder er gengivet med samme omhyggelighed, som tegningen af figuren er blevet det.

Der er tidligere nævnt eksempler på farveangivelser på studier og skitser, som Dalsgaard ikke har fulgt i det endelige billede, men under forarbejdet var kunstneren tit meget omhyggelig med at angive en dragts forskellige bestanddele og deres farver.

Som eksempel kan nævnes en studie af en kvinde fra en af skitsebøgerne dateret 1845. Her har Dalsgaard ved siden af tegningen skrevet: „Huen rød med grønne Pletter og sorte kanter. Tørklædet mørkeblaat med lysere Pletter. Livstykket rødt med sorte Tærn. Trøjen højrod. Skjørtet rødt med sorte tværstriber. Forklædet violet. Strømperne sorte.“ Denne tegning har kunstneren først overført til en akvarel og derefter til et oliemaleri i 1885, hvor konens holdning og dragtens udseende, men ikke farverne, er bibeholdt. På begge billeder, der hænger på Skive museum, ses følgende kulører: Hue med brogede brokades blomster, gult tørklæde, rød bul med sorte striber, røde ærmer, grønt skørt og blå-violet forklæde.

Desværre er det kun i få tilfælde en sådan forandring kan afsløres. Enten findes der ingen bevarede forarbejder eller også har det ikke været muligt at se originalen, men kun det sort-hvide fotografi.

Dalsgaard gengiver på sine billeder en lang række smukke kvinde-dragter, specielt fra Salling-egnen, og her er tidligere nævnt eksempler på akvareller, han udførte efter model. Disse studier er i reglen – som det meste af hans arbejdsmateriale – fra slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne og spørgsmålet er, om de afbildede dragter endnu var i brug, da Dalsgaard malede dem. Om dette spørgsmål har maleren skrevet i 1884, da han blev bedt om at levere nogle dragttegninger af Salling-bønder til en bog: „Det er jo nok muligt, at jeg kan have enkelte Dragter, der kunde benyttes til Deres Værk, men jeg maa dog gjøre opmærksom på, at de nu ere en Menneskealder gamle, og at der selv blandt disse findes flere, som endogsaa dengang kun brugtes af faa. Nu bruges disse Dragter ikke mere . . .“ (2)

Dalsgaard har selv haft dragtdele i sin besiddelse, hvilket bl. a. frem-

går af et brev til Exner fra 1862, hvor han skriver: „ . . . jeg gjerne ønskede at faae de Barneklæder, som det forekommer mig, at du engang har laant af mig, og som jeg ellers ikke veed hvor er henne. Du faar vel ikke Brug for dem til det Billede, du maler, men jeg selv vil snart komme til at trænge til den . . .“ (3) Iøvrigt har Dalsgaard ejet en samling kvindehovedtøjer fra Salling, som Nationalmuseet efter hans død fik overdraget. (4)

De forskellige dragtdele har Dalsgaard skulle bruge til sine modeller, når han arbejdede på de store kompositioner, for det har nok, trods de nævnte eksempler, hørt til undtagelsen, at han har kunnet anvende en gammel studie direkte. Dalsgaard har ikke skrevet meget om disse ting i sine breve, men nogle oplysninger kan hentes i Søborgs bog, der skulle være skrevet efter samtaler med maleren selv:

„Dalsgaard arbejdede endnu paa den Tid (omkring tilblivelsen af den gudelige forsamling fra 1869) som overalt i sin friskeste Kunst, efter levende Model; da han i sin Tid malede Pigen, som sidder paa Tønden i Billedet af „en hjemforlovet Artillerist“ voldte det ham store Vanskeligheder, at det smukke, sribede Skørt, hver Gang Modellen sad paa ny, faldt i andre Folder, i hvilket Stoffet bestandig synes ham smukkere end i sin forrige Skikkelse, saa at han maatte skrabe ud og male om et Utal af Gange. Da Billedet var færdigt, havde Pigen alene kostet ham 34 Rd. i Modelpenge.“

Søborg fortsætter: „Iøvrigt benyttede han, hvad han i sine Mapper kunne finde af gamle Studier til de særlig karakteristiske Bondeansigter eller Figurer. Man vil i den gudelige Forsamling, gennem den aabne Dør, ude i Gangen genkende Per Hansen fra en af de her gengivne Tegninger . . .“

„I Vinduet tilhøjre er et Ansigt af en Karl med Kasket paa, til hvilket Dalsgaard øjensynlig har benyttet den samme Studie som senere til „Landsbykunstneren“. Ofte stod Dalsgaards Venner for ham; en del unge Damer har haft deres Part af Ansvaret for den manglende Illusion i nogle af de nydelige, undertiden lidt for kultiverede Skikkelser, som har skullet gælde for Bønderpiger. I den gudelige Forsamling har hans Kollega ved Sorø Akademi, . . . Overlærer Rosing, trofast staaet for ham til Præstens Skikkelse; men ogsaa adskillige andre Sorøboere er afbildede i

det store Maleri, hvilket havde til følge, at Dalsgaard, da det var færdigt, og Nysgerrigheden steg i Byen, efter indstændig Opfordring udstillede Billedet paa Raadstuen, hvor det bragte hele Sorø paa Benene.“ (5)

Gennemblader man Dalsgaards skitsebøger falder tegningerne af bønderne i to adskilte grupper. I den ene gruppe grove, plumpe og komiske skikkelser og i den anden smukke og ædle mennesker i overensstemmelse med genremaleriernes fremstillinger. Meget tyder på, at Dalsgaard har døjet med de samme problemer som Vermehren skildrede så malende i sine breve, når virkeligheden ikke rigtig stod model til idealerne.

Om det samme har været tilfældet med interiørerne, er lidt sværere at afgøre. Så godt som ingen hele stuer er kommet med i skitsebøgerne, men nok en lang række enkeltgenstande, både møbler og mindre husgeråd. En hurtig optælling i samtlige bøger giver ca. 30 ting, hvoraf halvdelen findes i et enkelt hæfte fra 1846. Derudover findes en del olie-studier af interiører, der alle er nævnt i forbindelse med gennemgangen af de udvalgte billeder, og spørgsmålet er, om disse olie-billeder er malet direkte efter virkeligheden eller udført i atelieret efter tegninger gjort på stedet. Dette kan ikke besvares med nogen overbevisning, og sammenligner man alle Dalsgaards interiører, er det i hvert fald tydeligt, at han ligesom Exner i en del tilfælde selv har sammensat møblerne i et rum. Det er på samme måde muligt at følge en hel del karakteristiske ting fra det ene billede til det andet.

Som eksempel kan nævnes et mindre bord, der let kendes på en karakteristisk sarg. Det kan ses på fem billeder, bl. a. den ene udgave af „Alterets sakramente“ (fig. 81). Det er temmelig mange gentagelser, men gennemses samtlige større borde på billederne, viser det sig, at udvalget begrænses til ca. 5–6 stykker, hvoraf flere går igen i forskellige interiører.

Hvis man ser på maleriet af den gamle sjællandske kone med brevet i skødet og giver sig til at undersøge, hvor mange andre genstande på billedet, der kan genfindes andre steder, bliver efterforskningen ikke helt resultatløs: Stolen, hun sidder i, benyttes af sognefogeden i udpantningsbillede fra Salling (fig. 85), og spejlet på bordet ses, om end i lidt større udgave, på tre andre billeder. Hendes bord hørte med til de fem gentagelser.

Til vinduespartiet har Dalsgaard gjort brug af en oliestudie fra 1849,

men nøjedes med det åbne vindue til højre og iøvrigt forandret på omgivelserne. Han har tilmed medtaget en krukke på gulvet, blot flyttet den hen i hjørnet under bordet.

Samme vinduesparti benyttes året efter i hele sin udstrækning til „En pige, der ser ud af et vindue“, og Salling-pigen, der kikker ud, males endnu en gang samme år blot ses hun nu lænende sig ud over en halv-dør. I 1901 ses vinduet endnu en gang i et billede med en pige.

Endnu et interiør kunne som eksempel gennemgås på denne måde, f. eks. „Ulykkelig kærlighed“ fra 1865, efter sigende inspireret af Blichers novelle: Hosekræmmeren. I dette billede findes tre møbler, man ofte genser på Dalsgaards billeder: Stolen med de lige lukkede sider, dragkisten og uret, foruden en hel del af nipset.

Det er naturligvis ikke muligt at skabe system i denne genanvendelse af tingene. Dalsgaard har fundet sine skitser og studier frem, når et genremaleri var under udformning, og så har han udnyttet, hvad han kunne, uden at tage så nøje hensyn til, hvor tingene stammede fra, og hvor han sidst havde anvendt dem.

Mange af Julius Exners interiører kunne afvises på grund af bygningsmæssige umuligheder og møbleringens usandsynlighed, men det er meget svært at finde sådanne fejl hos Dalsgaard. Han kludrer ikke med bjælkernes eller ovnens placering og slipper som reglen heldigt fra at møblere en stue, selv om han naturligvis også må indrette sin scene efter handlingens behov. Det er kun, når billederne gennemgås omhyggeligt, at de samme genstande og bygningsdetaljer genkendes i forskellige sammenhænge.

Mange udkast viser, hvorledes maleren på et tidligt stadie har lagt baggrunden fast ud fra ældre interiørstudier, men desværre har det ikke været muligt at afgøre, om disse interiørbilleder uden personer er malet direkte efter eksisterende stuer. Meget tyder nu på en ret god kildeværdi, da der i disse interiører ikke er fundet genstande, der tidligere har været anvendt i andre billeder.

Interiørerne er dog kun baggrund for en handling, der i første omgang tiltrækker sig opmærksomheden, og Dalsgaard havde sine yndlingsmøtiver, først og fremmest kærligheden. Med undtagelse af to billeder af en ulykkelig afsked skildrede han det lette og uforpligtende, og tit ser vi

kun den ene part – altid pigen – i venten på sin ven, enten hun står utålmodig ved døren, eller læser, skriver, afsender og modtager breve.

Ingen af billederne fortæller særlig meget om formaliserede omgangsformer mellem kønnene, og situationerne kan ikke siges at give en speciel skildring af bonde- og fiskersamfundet.

Det andet tema, kunstneren koncentrerer sig om, var religiøsitet, sygdom, død og begravelse. Nogle af situationerne blandt disse billeder er så afgjort knyttet til et bestemt miljø, og i et enkelt tilfælde med kirkegangskonen har maleren i titlen gjort opmærksom på, at det er „en endnu på landet almindelig skik“.

Om de forskellige situationer iøvrigt er rigtigt skildret er svært at afgøre. Dalsgaard var, trods sin opvækst på landet, tilskuer til bøndernes liv, og selv om en hændelse blev rigtigt opfattet, var de kunstneriske krav til et billedes komposition måske mere afgørende end sandhedsværdien i det skildrede.

Sammenfatning

Genremalerierne er på forskellig vis blevet anvendt af kulturhistorikere og etnologer som kilde- og illustrationsmateriale, og det må derfor være en rimelig opgave at underkaste denne kildegruppe en nøjere prøvelse.

For at afgrænse emnet er opstillet følgende definition: Et genremaleri fremstiller en scene fra hverdagslivet, hvori menneskefigurer, der behandles som typer, skildres anonymt. Billedet skal fremstille malerens samtid.

Billederne er som kilder både levninger og beretninger, selv om det kan volde vanskeligheder at holde de to funktioner adskilt. Som levninger fortæller de om den kunstneriske udtryksform i den pågældende periode, men også om håndværksmæssig formåen og brug af materialer. De giver oplysninger om fælles påvirkninger, men også om den enkelte kunstners personlige stil. Samtidig er genremalerierne berettende kilder, idet billederne giver oplysninger om kunstnerens samtid, som han skildrede den i sine motiver.

Anvendelse af billeder som dokumentationsmateriale forudsætter en grundig behandling af kilden både som levning og beretning, idet man for at udnytte og forstå det berettende element i billedet, er nødt til at kende de forhold, som har påvirket beretningens fremstilling.

Derfor er der blevet lagt vægt på at fremstille de forhold i genremaleriernes samtid, der kunne tænkes at have haft indflydelse på det færdige resultat. Høyens national-romantiske program er blevet forelagt og de tre maleres biografier og kunstneriske forudsætninger gennemgået individuelt.

Høyens tanker om en dansk kunst påvirkede bl. a. Frederik Vermehren, Julius Exner og Chr. Dalsgaard. De var alle tre født i slutningen af 1820'erne og besøgte akademiet næsten samtidig, hvor de fik den samme uddannelse og begyndte deres virke som genremalere.

Deres personlige baggrund var forskellig. Vermehren voksede op i et

håndværkermiljø i Ringsted med mange kontakter til det omgivende bondeland, Exner stammede fra et forholdsvis fattigt københavnsk hjem, men tilbragte en del af ungdommens ferier på landet, og Dalsgaard var opvokset som søn af ejeren på herregården Krabbesholm ved Skive. Alle havde de altså på forskellig vis kendskab til de miljøer, de senere kom til at skildre.

Ser man på deres bedste arbejdsår som genremalere, falder disse forskellige ud. Vermehren udførte sine olie billeder direkte foran motivet, og tilbragte måneder i den samme stue, indtil maleriet var næsten færdigt. Han manglede evnen til at skabe handling i sine billeder, og hans personer indgik i et nært samspil med omgivelserne. Som kunstner interesserede han sig mest for lys og farvevirkninger og foretrak fattige, forsømte boliger på grund af deres maleriske kvaliteter og den gammeldags indretning. Han ændrede, så vidt det har kunnet konstateres, ikke meget på interiørerne, men malede det han så, selv om den kunstneriske bearbejdelse ikke kunne undgå at forandre totalindtrykket temmelig meget. Midt- og Vestsjællands landsbyer blev hans foretrukne motivverden.

Exner opsøgte også den gamle og uforandrede bondekultur, men var den ikke til stede, sammenstykkede han selv sine motiver af enkeltelementer. Hans jagt efter det gamle førte ham fra Sjælland mod Amager og videre til Fanø. Hvis Exner har måttet besøge de fattigste boliger for at hente materiale til sine interiører, ses det ikke på resultatet. Hans motiver viser pæne og velholdte stuer og gårde, og den menneskelig aktivitet er let og uforpligtende – ofte selskabelig.

Dalsgaards kunst er mere dybtgående i sit indhold med hovedvægten lagt på almenmenneskelige følelser som kærlighed, religiøsitet og død. Hans traditionelt indrettede interiører er sammenkomponerede som Exners, men han har undergået dennes mange fejl, så det er vanskeligt at påvise, at også han sammenblandede elementer fra flere områder. Ligesom Exner har han udført sine malerier i atelieret ved hjælp af indsamlede studier og skitser, men medens Exner hver sommer indtil sin død tilbragte nogle måneder på landet med indsamling af materiale, arbejdede Dalsgaard i høj grad ud fra skitser og studier, han havde udført i ungdomsårene, dels fra hjemegnen Salling, dels fra Sjælland, hvor han især havde opholdt sig på Stevns.

Alle disse oplysninger er naturligvis ikke fremkommet alene ved at betragte genremalerierne. Billederne er blevet sammenstillet med andre kilder og kunsthistoriske fremstillinger, og til dette formål er gjort brug af belysende kildegrupper i form af breve og erindringer, samtidige artikler i bøger, aviser og tidsskrifter, udstillings- og auktionskataloger samt kunsthistoriske afhandlinger fra forskellige perioder.

Da denne undersøgelse har haft til formål at undersøge genremalerierne som dokumentationsmateriale, fordi de repræsenterer det færdige, afsluttede arbejde beregnet på offentliggørelse, er et stort materiale i form af skitser, studier og udkast kun blevet brugt til at belyse oliebildernes kildeværdi, selv om disse forarbejder i mange tilfælde er primær-kilder i forhold til det færdige værk.

Foruden ovennævnte kildegrupper, der først og fremmest fortæller om malerens forhold og arbejdsmetoder, er benyttet en etnologisk viden om de miljøer, kunstneren skildrede gennem sine motiver, d. v. s. kundskaaber, der tager sigte på at belyse genremaleriets værdi som beretning, gennem en kritisk analyse af motivets indhold.

Behandlingen af genremaleriet som levning og beretning, er vanskelig at adskille, og selv om en del af det kunsthistoriske stof måske kan undværes ved en analyse af enkelte billeder, fører det nemt til forkerte konklusioner, hvis en mere generel vurdering af genremalerierne som kilde-materiale bliver foretaget udelukkende ved hjælp af etnologisk fagkundskab. Det er nødvendigt at forstå baggrunden for, at kunstnerne arbejdede som de gjorde, og både den åndelige og den mere tekniske side af sagen er væsentlig. Som eksempel på det sidste kan muligvis tjene følgende overvejelser angående døre, vinduer, samt andre genstandes funktion i et interiør:

En dør kunne anbringes i billedet, fordi nogle personer af hensyn til „handlingen“ måtte være på vej igennem den, eller de kunne være placeret i en sådan position i forhold til døren, at beskueren blev klar over, de lige havde passeret den for ind- eller udgående. Et vindue kunne tilføjes, hvis man havde personer, der skulle se ud eller ind ad det.

Dernæst kunne døren og vinduet bruges til at skaffe naturligt lys i en stue. Kunstnerne ønskede i mange tilfælde langt mere lys på personerne, end de naturlige lyskilder i en bondestue kunne klare, og i stedet for at

tilsætte lyset uden at redegøre for, hvor det kom fra – en teknik de gamle hollændere benyttede i deres genrebilleder – skabte maleren selv den nødvendige lysåbning, døren eller vinduet.

Endelig kunne den åbne dør ind til en anden stue eller ud mod det frie bruges til at skabe større dybde i billedet, og de farver man så gennem døren eller vinduet kunne bruges til at skabe kontrast til forgrundens farveskala.

Kunstneren havde naturligvis den mulighed at finde et interiør, der tilfredsstillende disse ønsker, og det var, hvad Vermehren gjorde, hvorefter han løb ind i en masse vanskeligheder, samt træk fra åbne døre og vinduer, medens de andre malere hjemme i atelieret selv skabte deres lysåbninger, hvilket var en noget lettere arbejdsform. De undgik derved også det næste problem, der udover trækken, gav Vermehren gigt og en ødelagt ryg, fordi det er meget svært på en naturlig måde at få tilstrækkeligt perspektiv i en bondestue, der ikke er særlig stor. Vermehren måtte for at klare problemet sætte sig på gulvet, hvilket – foruden gigt og dårlig ryg – forårsagede, at rummene synes unormalt høje på hans billeder.

Disse vanskeligheder undgik de andre malere ved blot at fjerne den ene væg i stuen i lighed med en teaterdekoration, og tilskueren får indtryk af at se ind i en stue, hvor personerne nok spiller sammen, men alligevel er orienteret ud mod publikum.

Denne teatereffekt fik naturligvis også indflydelse på andre ting i billedets komposition. De utallige bjælker, der er placeret forkert, kan være begrundet i hensyn til perspektivet, og møbler, der ville dominere forgrunden, fjernedes for at skabe det frie indsyn. Ligeledes skulle der skaffes plads til menneskelig aktivitet i billedet, og sjældent skete det, som i „Blindebuk“, ved at møblerne blev rykket til side. I dette billede er de stadig synlige, fordi beskueren gerne må se, at de unge har skabt plads omkring sig til legen, men i de fleste andre tilfælde er det ikke muligt at opdage ommøbleringer, der er foretaget af hensyn til kompositionen.

Der er under behandlingen af Vermehren, Exner og Dalsgaard fremkommet mange synspunkter, som kan have værdi for vurderingen af andre kunstneres genremalerier fra den samme periode, men man skal være opmærksom på, at ikke alle arbejdede ens, hvad bl. a. Vermehren er et godt eksempel på. Nye kunstretninger bragte også ændrede arbejds-

metoder, og selv om de gamle malere fortsatte, som de var begyndt, arbejdede på samme tid nye generationer ud fra helt andre forudsætninger.

Genremalerierne som etnologisk kildemateriale

Gennemgangen af den national-romantiske periode i dansk malerkunst og de tre udvalgte malere har på forskellig måde påvist, at genremaleriernes kildeværdi som beretning i mange tilfælde er tvivlsom. Som hovedregel må man i hvert fald gå ud fra, at et billede er et sammenstykket atelierarbejde, indtil andet er bevist.

Når et billedes sandsynlighedsværdi skal analyseres, sker dette ved hjælp af andre kildegrupper, og disse belysende kilder består enten af det skrevne ord eller billedmateriale af forskellig art.

Er man ved hjælp af skriftlige kilder nået frem til, at et maleri som beretning har en høj sandsynlighedsværdi, må man anse billedet som en primærkilde i visuel forstand, men er billedets kildeværdi analyseret gennem andet billedmateriale, f. eks. skitser, udkast og studier, er forholdet det modsatte. Nu bliver de belysende visuelle kilder primært materiale og selve genremaleriet kun en sekundær kilde og derfor uden større forskningsmæssig værdi for etnologen, med mindre han behandler billedet som levning.

Ønsker man at anvende genrebillederne som videnskabeligt materiale, er det naturligvis altid nødvendigt at underkaste kildematerialet en sådan grundig prøvelse, og finder man herunder ud af, at andre billeder er bedre kilder, er det blot dem, man anvender i stedet for.

Problemerne er mere komplicerede, når man ønsker at anvende genrebillederne som illustrationsmateriale. Ikke fordi analysen bliver vanskeligere, men fordi man ofte ønsker at undgå dette arbejde, når det blot drejer sig om nogle få billeder til illustration af en artikel. Måske er man heller ikke særlig indstillet på at kassere et billede, selv om kildeværdien er tvivlsom – det kan jo være der ikke findes andet illustrationsmateriale. Endelig kan man stå i den situation, at et billede udmærket kan anvendes som kildemateriale, fordi forskeren er klar over de forandringer, motivet er blevet udsat for, medens det kan være tvivlsomt at benytte det som illustration, fordi den forudsætningsløse iagttagelse derigennem får et for-

vænget og fortegnet billede af de forhold, der skildres. Genremalerierne viser naturligvis altid en kunstnerisk bearbejdelse af virkeligheden uanset hvor gode beretninger, de er, og spørgsmålet må blive, om vi som illustrationer til artikler om forholdene i 1800-årene overhovedet ønsker at bruge de national-romantiske maleres gengivelse?

Hensigten med at anvende malerierne som illustrationer kan vel groft deles op i en genstands-orienteret retning, hvor hovedformålet er at vise f. eks. en møbleringsform, en speciel genstand, en dragttype eller et redskab i brug, og en miljø-orienteret, hvor man gennem billedets motiv ønsker at give et indtryk af et samlet hele.

For den forudsætningsløse beskuer eller læser kommer de to betragtningmåder nok til at løbe sammen, for selv om billedteksten gør udtrykkelig opmærksom på, at der kun skal ses på et enkelt-element i maleriet, vil hele motivet trods alt fæstne sig i læserens hukommelse, og billedet virke stærkere end nok så mange forbehold i teksten. Er det derfor kun enkelt-elementer, forfatteren ønsker at visualisere, og ønsker man at undgå denne total-virkning, kan problemet løses ved at anvende forarbejder i form af skitser eller modelstudier, og i mange tilfælde vil der være stof nok at hente i det bevarede materiale til, at dette kan praktiseres.

Tilbage er spørgsmålet om billedets total-virkning. Selv om maleriets sandsynlighedsværdi er vurderet ret højt, kommer man i de fleste tilfælde ikke udenom, at helhedsindtrykket har et tidspræg og en kunstnerisk effekt, hvis virkning er uønsket og afviger fra det helhedsindtryk, teksten ønsker at bibringe.

Jeg mener, det er umuligt at komme med et færdigt svar, men gør til slut opmærksom på, at vi som etnologer og museumsfolk også arbejder med en arrangeret virkelighed i nogle af vore museumsopstillinger, hvor en tidsmæssig distance og begrænsninger af anden art kan give en drejning af virkeligheden, der nok er anderledes, men ligeså misvisende som den national-romantiske kunst.

Noter

HVAD ER ET GENREMALERI

1. Katalog: Pictures of Everyday Life. Genre Painting in Europe 1500–1900. Introduction by Gordon Bailey Washburn. Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, 14. Oct.–12. Dec. 1954.
2. Ute Immel: Die deutsche Genremalerei, p. 56.
3. Sigurd Schultz: Dansk Genremaleri, p. 5.
4. Ute Immel: Die deutsche Genremalerei, p. 53.
5. Efter T. Vogel-Jørgensen: De gode gamle Dage. 1941, p. 41.
6. Ute Immel: Die deutsche Genremalerei, p. 55.
7. Samme: p. 55.
8. Samme: p. 55.
9. Det første Erasmus Montanus billede blev malet i 1844. Hilhører Kunstmuseet.
10. Ute Immel: Die deutsche Genremalerei, p. 8.

HVORFOR MALEDE DE BØNDER OG FISKERE?

1. Niels Laurits Høyens Skrifter: Bd. I, p. 360 f.
2. Akademiet gav kun undervisning i tegning. Ville man lære at male var det nødvendigt med privat undervisning.
3. Niels Laurits Høyens Skrifter: Bd. I, p. 358.
4. Thomas Lundby: En Kostald i en Bondegaard i Vejby. 1844. Stat. Mus. f. Kunst.
5. Exner fortæller i et brev til kunsthistorikeren Weilbach dat. 21. 1. 1877 (Det kgl. Bibliotek), at 13 af hans billeder var blevet litograferet og to kobberstukket. Senere fulgte langt flere.
6. Karl Madsen: J. T. Lundbye, p. 156.
7. Samme: p. 160. Dagbogsoptegnelse.
8. Jens Bjerre: „Harboøre. Guds børn“. 1897. Århus Kunstmuseum.
9. Titlen gengivet efter: Carl Reitzel: „Fortegnelse over danske Kunstneres Arbejder, p. 113.
10. Jul. Lange: Nutidskunst, p. 238 f.

BRUG AF GENREMALERIET SOM ILLUSTRATIONS- OG KILDEMATERIALE

1. Bringéus: Artikel i Rig 1972:4, p. 117.

2. Ellen Andersen: p. 11.
3. Erna Lorenzen: Folks tøj, p. 2.
4. Samme: Kunstfotografer, p. 94.
5. E. Schlee: p. 7.
6. Svensson: p. 28.
7. Samme: p. 25.
8. Samme: p. 37.

JOHAN FREDERIK NICOLAI VERMEHREN

1. Vermehrens erindringer er ikke trykt. Th. Faaborg brugte dem flittigt i sin bog om Vermehren, men det har været umuligt at finde selve papirerne trods forespørgsel hos familien og på arkiverne. Citater fra disse erindringer er derfor hentet i Faaborgs bog. Se nærmere under kapitlet om kildemateriale.
2. Omtalen af dette billede findes i Kap. VI. „Foredrag og Indhold i nogle af Malerierne paa Udstillingen“ trykt i Bd. I i Høyens samlede Skrifter, p. 150.
3. Trykt i „Arkiv og Museum“. 1911, p. 461–64.
4. Brev til F. Meldahl. Dat. Cevara d. 1ste October 1855. Rigsarkivet, F. Meldahls privatarkiv.
5. Gengivet efter Faaborgs bog om Vermehren, Bd. II, p. 16.
6. Høyens Skrifter: Bd. I, p. 360 f.
7. Samme: Bd. I, p. 362.
8. Brev til broderen Christian, dat. d. 4de Mai. 1858. Privateje, fru Grønholt.
9. Brev til broderen Christian, dat. Særslev d. 24d Juni 1863. Privateje, tandlæge Vermehren.
10. Samme.
11. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 7de Juli 1859. Privateje, tandlæge Vermehren.
12. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 7de Juli 1859. Privateje, tandlæge Vermehren.
13. Brev til F. Meldahl, dat. Cevara d. 1ste October 1855. Rigsarkivet, F. Meldahls privatarkiv.

KILDEMATERIALE, DER KAN BELYSE VERMEHRENS GENREMALERIER

1. Brevet er dateret „Ringsted d. 28de October 1851“ og modtageren kun betegnet som „Kjære Ven“. Denne hører ifølge brevet tydelig til i kunstnerkredse og har lejet et værelse ud til Vermehren. I 1851 flyttede V. ind hos maleren F. C. Skov-

gaard, så mon ikke brevet er skrevet til ham. Hvad det var Høyen ville have med på billedet, har selv kunsthistorikere ikke kunnet finde ud af. Privateje, fru Grønholt.

2. Da brevene er gennemgået for at skaffe oplysninger om Vermehrens virksomhed som folkelivsmaler, havde jeg på forhånd søgt at fremdrage alle de billeder, han havde malet med motiver af denne art. Dateringen af disse billeder lå indenfor perioden 1846 til 1865 og gav en retningslinje for hvilke breve, der især havde interesse. Der var dog enkelte billeder fra Hornbæk 1883, der fortalte om sommeraktivitet, så måske var der malet i flere somre? Heldigvis forhindrede Vermehren selv en eventuel eftersøgning i den mellemliggende periode, for i et brev fra Hornbæk skriver han nemlig, at det er 18 år siden, han sidst beskæftigede sig med sligt. Hornbæk-billederne er uden større interesse, og det blev besluttet, at selv om Vermehren efter sit tresindstyvende år skulle have malet et par ukendte genrebilleder, var det næppe umagen værd at lede efter dem i brevene.

3. I alt er der udskrevet oplysninger fra 68 breve. Heraf er 37 sendt til broderen Christian, 1 til en anden bror Eduard, 8 til søsteren Thea, 3 til sønnen Frederik og 19 til venner og fjernere bekendte.

51 af disse breve er lånt gennem familie, dels gennem tandlæge Jørgen Vermehren, Kalundborg, dels gennem lærerinde, fru Grønholt, Gentofte. Resten findes i Rigsarkivet og på Det kgl. Bibliotek.

41 af brevene er skrevet direkte i forbindelse med sommeropholdene på landet.

4. Brev til broderen Christian, dat. Sorø d. 26d Juni 1860. (Vermehren boede i Vindstrup, var blot på besøg i Sorø en regnvejrsdag). Privateje, tandlæge Vermehren.

5. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 9d. Juli 1860. Privateje, tandlæge Vermehren.

6. Th. Faaborg: Vermehren. Bd. II, p. 22.

7. Folketællingen 1860. Tystrup s., Øster-Flakkebjerg h., Sorø Amt. Rigsarkivet.

8. Brev til broderen Christian, dat. d. 7de Juli 1859, privateje, tandlæge Vermehren.

9. Erindringerne findes i uddrag i Th. Faaborgs bog om Vermehren, men desværre fortæller Faaborg ikke, hvor han har lånt dem, og ingen i slægten ved, hvor de er i dag. For at undersøge, hvor korrekt Faaborg citerer fra erindringerne, har jeg undersøgt hvor omhyggeligt breve, jeg har haft i hånden, er blevet citeret i bogen. Som helhed må det siges at være gjort overordentlig korrekt, selv om Faaborg af og til har følt, at han måtte rette lidt i Vermehrens sprogbug.

10. Th. Faaborg: Vermehren, Bd. II, p. 12.

11. Som note fem.

12. Som note seks.

13. Brev til broderen Christian, dat. Hellebæk d. 12de Juli 1857, privateje, tandlæge Vermehren.
14. Brev til broderen Christian, dat. Seilgaard d. 31t Juli 1854, privateje, tandlæge Vermehren.
15. Tilhører Sorø Kunstmuseum. inv.nr. 259, og Hirschsprungs Saml.
16. Brev til broderen Christian, dat. Seilgaard d. 12de August 1854, privateje, tandlæge Vermehren.
17. Auktionskatalog over „Samtlige efterladte Billeder og Tegninger af J. F. N. Vermehren. 7. 3 1910.“ Findes på Kunstakademiets bibliotek.
18. Den ene skitsebog er fyldt under Italiensrejsen og indeholder skitser efter andre kunstværker, nogle få eksteriør og næsten ingen folkelivsscener. Den anden bog med danske motiver har mærkeligt nok en tegning betegnet „Fjordholm i Slesvig“ samt en skitse af en gavl i et grundmuret hus af udpræget syd-vestjysk oprindelse, resten er arkitekturtegninger. Ingen af bøgerne er dateret, men har heller ikke særlig interesse. Det skulle da lige være spørgsmålet om, hvornår Vermehren egentlig havde været i de egne af Sønderjylland. Hans krigsoplevelser strakte sig ikke længere end til Haderslev, og slet ikke vest på. Muligvis har han været den vej forbi, da han rejste sydpå over Hamborg. – Skitsebøgerne findes i Kobberstiksamlingen.

VERMEHRENS GENREMALERIER

1. Bøgh: p. 350.
2. Folketælling 1845. Ringsted by:
Jacob Christensen Nohr, 70 år, gift, skomagermester.
Sara Dorthea Selmer, 68 år, hans kone.
Hans Christian Nohr, 41 år, skomagersvend.
Andreas Nohr, 31 år, skomagersvend
Peter Svendsen, 50 år, skomagersvend .
3. Bøgh: p. 350.
4. Høyens samlede Skrifter, Bd. I, p. 150.
5. Bøgh: p. 351.
6. C. A. Jensen: p. 462.
7. Fortegnelse over Arbejder af Maleren J. F. N. Vermehren, udstillede i Foreningen for national Kunst. Kbh. 1911.
8. Th. Faaborg: Bd. I, p. 34, ill. p. 40.
9. Hænger i Folketinget.
10. Auktionskataloget 1910.
11. Reitzels fortegnelse, p. 703.

12. C. A. Jensen: p. 462 f.
13. Samme: p. 463.
14. Brev til P. C. Skovgaard, dat. Ringsted d. 28de October 1851. Privateje fru Grønholt.
15. Th. Faaborg: Bd. I, p. 46.
16. C. A. Jensen: p. 463.
17. Faaborg citerer på ovennævnte side enkelte sætninger fra et brev V. skulle have sendt til P. C. Skovgaard fra Silkeborg. Det har ikke været muligt at finde dette brev.
18. C. A. Jensen: p. 464.
19. Bøgh: p. 353.
20. Oplyst af fru Grønholt, datter af maleren Gustav Vermehren, som var søn af Frederik Vermehren.
21. Afb. hos Faaborg: Bd. I, p. 6.
22. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 7de Juli 1859. Privateje, tandlæge Vermehren.
23. Nævnt i Katalog til Foreningen for national Kunsts udstilling 1965 på Charlottenborg.
24. Faaborg: Bd. I, p. 56.
25. Fra denne sommer er bevaret breve til broderen Christian, dat. Seilgaard d. 31. 7., 12. 8., 15. 8., 14. 9. (dette brev fra Silkeborg) og 22. 9. 1854. Disse breve i tandlæge Vermehrens eje. Desuden brev til L. Frölich, dat. 2. 11. 1854, til P. C. Skovgaard, dat. 16. 2. 1854 samt et udateret brev til F. Meldahl. Disse tre breve henholdsvis Kgl. Bibl. NKS. 3386, 4° IV, privateje hos fru Grønholt og Rigsarkivet i F. Meldahls privatarkiv.
26. Brev dat. 31. 7. (se note 25).
27. H. P. Hansen: Hyrdeliv på heden, p. 11–12 og 207.
28. Samme: p. 207.
29. Brev dat. 31. 7., se note 25.
30. Brev dat. 12. 8., se note 25.
31. Brev dat. 31. 7., se note 25.
32. Fra denne sommer er bevaret breve til broderen Christian, dat. Hellebæk d. 12. 7., 29. 8., 10. 9., 26. 9., 2. 10. og 10. 10. 1857. De tre første breve i tandlæge Vermehrens besiddelse, de andre ejet af fru Grønholt. Desuden brev til Chr. Richardt, dat. Hellebæk d. 15. 7. 1857. Kgl. Bibl. NKS 3688, 4°. Brev til sognepræst Frederik Bagger Helms, dat. 28. 8. 1857. Kgl. Bibl. NKS 4168, 4°.
33. Udateret fragment af et brev til F. Meldahl. Rigsarkivet, F. Meldahls privatarkiv.

34. Breve til broderen Christian dat. 12. 7. og 29. 8. Se note 32.
35. Brev til broderen Christian, dat. 26. 9., se note 32.
36. Samme: dat. 2. 10., se note 32.
37. I Faaborgs bog om Vermehren er i Bd. II, p. 13 vist et „Brudstykke af Studien til „En gammel Fisker, der hviler sig paa Stranden“, 1857.“ Men det oplyses ikke, hvor selve studien er henne eller hvor stor, den er. På det viste stykke ses kun fiskerens hoved.
38. C. A. Jensen: p. 463.
39. Fortegnelse over Malerier, Studier og Tegninger af J. F. Vermehren udstillet i Kunstforeningen i Efteraaret 1884. Kbh. 1884.
40. Breve til broderen Christian, dat. Sorø d. 21. 4., 4. 5., 9. 5. og 18. 5. Samt Christianshavn d. 24. 7. 1858. Brev til søsteren Thea, dat. Christianshavn 21. 6. 1858. Dette brev samt broderens brev fra d. 4. 5. er i fru Grønholts besiddelse, resten ejes af tandlæge Vermehren.
41. Brev til Christian, 21. 4., se note 40. Faaborg citerer i sin bog Bd. II, p. 10, dele af dette brev og skriver, det er stilet til V.s svigermor. Dette kan ikke være rigtigt, dels er ordlyden identisk med brevet til broderen, dels boede svigermoderen på det tidspunkt i Sorø, hvorfra V. skrev. De mange streger efter punktum er V.s egne.
42. Brev til Christian, 4. 5., se note 40.
43. Samme, 18. 5., se note 40.
44. Samme, 24. 7., se note 40.
45. Brev til søsteren Thea, dat. Christianshavn d. 2den Juni 1859. Privateje, fru Grønholt.
46. Til afsnittets udarbejdelse er benyttet breve til broderen Christian dat. Vindstrup den 7. 7., 16. 8., 30. 8., 13. 9., 23. 9. og 13. 10. alle 1859. Privateje, tandlæge Vermehren. Desuden V.s erindringer citeret hos Faaborg Bd. II, p. 15 f., samt folketællingen fra 1870, Tjustrup s., Ø. Flakkebjerg h., Sorø Amt, Rigsarkivet.
47. Farvebeskrivelsen er gjort efter gentagelsen på Århus Kunstmuseum, eftersom Kunstmuseet i København har ophængt sit billede i ambassaden i Moskva. De to billeder ser identiske ud på sort-hvide fotos, men det garanterer jo ikke, at farverne også er det.
48. Erindringerne. Faaborg Bd. II, p. 26.
49. Afb. Faaborg Bd. II, p. 26.
50. Brev til Christian 7. 7., se note 46.
51. Faaborg: Bd. II, p. 16.
52. Brev til Christian, 26. 6., se note 53.
53. Til afsnittets udarbejdelse er benyttet brev til broderen Christian, dat. Vindstrup

(det første Sorø, fordi V. var på besøg der en regnvejrsdag) d. 26. 6., 9. 7., 7. 9., 5. 10. og 9. 12. 1860. Alle i tandlæge Vermehrens besiddelse. Brev til søsteren Thea, dat. Vindstrup d. 1ste November 1860. Tilhører fru Grønholt.

54. Faaborg: Bd. II, p. 20–24.
55. Folketællingen 1860. Tjustrup s., Ø. Flakkebjerg h., Sorø amt. Rigsarkivet.
56. Brev til Christian, 9. 12., se note 53.
57. Erindringerne. Faaborg Bd. II, p. 21.
58. Samme: p. 20.
59. Brev til Christian, 26. 6., se note 53.
60. Erindringerne. Faaborg Bd. II, p. 21.
61. Brev til Christian, 5. 10., se note 53.
62. Faaborg: Bd. II. Uddrag af erindringerne, p. 24.
63. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 6te September 1861. Desuden om-tale i et brev til samme fra 15. 8. 1861. Begge tilhører tandlæge Vermehren.
64. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 15de August 1861. Privateje, tand-læge Vermehren.
65. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 6te September. Privateje, tandlæge Vermehren.
66. Faaborg: Bd. II, p. 24.
67. Brev til broderen Christian, dat. Sørslev d. 24d Juni 1863. Privateje, tandlæge Vermehren.
68. Vedlagt brev til broderen Christian, dat. Sørslev d. 21d Juli 1863. Privateje, tandlæge Vermehren. (Der findes foruden dette brev og det i note 67 kun et enkelt mere til søsteren Thea, dat. 23. 6. Dette tilhører fru Grønholt. Der er kun skrevet erindringer fra Vindstrup.
69. Som note 68.
70. Brev til broderen Christian, dat. Eskildstrup d. 22de September 1864. Privateje, tandlæge Vermehren.
71. Faaborg: Bd. II, p. 44 f.
72. C. A. Jensen: p. 463.
73. Nic. Bøgh: p. 356.
74. Brev til broderen Christian, dat. Hornbæk d. 17de Juli 1883. Privateje, tandlæge Vermehren.

SAMLET VURDERING AF VERMEHRENS GENREBILLEDER

1. Brev til broderen Christian, dat. Vindstrup d. 26. 6. 1860. Tilhører tandlæge Vermehren.

2. Brev til broderen Christian, dat. Særslev d. 24d Juni 1863. Privateje, tandlæge Vermehren.

JULIUS EXNER

1. Brev til Ph. Weilbach, dat. den 21. Januar 1877. Kgl. Bibl., dep. Kunstmuseet.
2. Brev til Emil Bloch, dat. den 12. Octbr. 1869. Kgl. Bibl., dep. Kunstmuseet.
3. Samme.
4. Som note 1.
5. Biografi af J. N. L. Dalsgaard, Illustreret Tidende nr. 168, 1862.
6. Oplyst af fru Karen Mortensen, hos hvis oldeforældre Exner opholdt sig.
7. Ernst Mentze: Skagens Guldalder. En epoke i dansk malerkunst. Kbh. 1967, p. 15.
(Skagens storhedstid falder nogle 10-år efter Exners besøg).
8. Brev til Exners hustru Sofie, dat. Skagen d. 7. Aug. 1867. Tilhører Kgl. Bibl.
9. Som note 2.
10. Brev til fuldmægtig L. Lassen, Randers Kunstforening, dat. Kbh. 7. Maj 1852.
11. Julius Lange: Nutidskunst, p. 225.
12. Karl Madsen: Kunstens historie i Danmark, p. 301.
13. Erik Zahle: Danmarks Malerkunst, p. 177.
14. Vilh. Møller: Danske Kunstnerportraiter. J. J. Exner, p. 152 u. å.

KILDEMATERIALE, DER KAN BELYSE EXNERS GENREMALERIER

1. 10 breve, der ikke indeholder væsentligt materiale i denne forbindelse, findes på Rigsarkivet, ca. 60 stk. på det Kgl. Bibliotek.
2. Brevene findes på Det kgl. Bibliotek, NKS 3862-4^o.
3. Kgl. Bibl. NKS 4627-4^o.
4. Brevet dateret 2. Septbr. 1852. Som note 3.
5. Brevene dateret 12. 10. 1869 og 21. 1. 1877. Kgl. Bibl. NKS 2308². Deponeret Kunstmuseet.
6. „Fortegnelse over Prof. Julius Exners efterladte Malerier, Studier og Tegninger. 1911. Udstillet paa Charlottenborg 19. 2 – 26. 2 1911, derefter Auktion 27-28 Febr.“ Kbh. 1911.
7. N. Lützhøft (skrevet under signaturen Th. B.): „Hvad Exner fortalte“. Julebogen VII. 1908, pag. 45-68.
8. Interview, signeret G.-H., med fru Clara Exner i Nationaltidende 29. 11. 1925.
9. „Fortegnelse over Malerier, Akvareller og Tegninger af Prof. Jul. Exner og andre Malere udstillede i Bergenholz Kunsthandel 1.-31. Marts 1921“.
10. Interview den 21. 8. 72 med Sørine Møller, født Brinch i 1892 i Sønderho.

11. Interview den 26. 1. 72 med Margot Larsen om hendes mor, Marie Brinch, gift Larsen, født 1882 i Sønderho.
12. Oplyst af frk. Margot Larsen efter hendes mors udtalelser. Vedrører specielt maeriet „Et telegram“, som hendes mor har siddet model til i 1892.
13. Kromann: Fanøs Historie, bd. 1, p. 179.
14. P. V. Ørsted: „J. Exner, en biografisk Studie“. Kunstnermonografier nr. 1. Kbh. 1903.
15. Nic. Bøgh: „Julius Exner. Navnlig Bidrag til hans Ungdomshistorie“. „Hver 14. dag“ bd. 1. 1895, p. 385–395.
16. N. Lützhøft (artiklen kun signeret Th. B.): „Hvad Exner fortalte“. Julebogen VII, 1908, p. 45–68.
17. C. Axel Jensen: „Om Vermehrens Motiver“. „Fra Arkiv og Museum“, IV. 1911, p. 462.
18. Jan Zibrandtzen: „Exner og Amager“. Trykt i „Noget om Hollænderbyen“. Udgivet af Store Magleby kommune i 450-året for Hollændernes ankomst til Amager i 1521. Udg. 1971.

EXNERS SJÆLLANDSKE BILLEDER

1. Meddelt af fru Karen Mortensen, Bagsværd.
2. Brev til Emil Bloch, dat. 12. 10. 1869. Det kgl. Bibl. Deponeret Kunstmuseum.
3. Som note 1.
4. Nic. Bøgh: p. 392.
5. Marie Christophersen: p. 29. Samt folketællingen 1855. Torslunde s., Smørum h., Københavns amt.
6. Brev fra Vermehren til P. C. Skovgaard, dat. d. 16. 12. 1854. Tilhører fru Grønholt.
7. Brev til Anker Heegaard, dat. d. 25. 2. 1855. Kgl. Bibl. NKS 3524–4°.
8. Marie Christophersen: p. 29–31.
9. Nic. Bøgh: p. 392.
10. C. Axel Jensen: p. 462.
11. Kataloget til Rådhusudstillingen 1900.
12. N. Lützhøft: Julebogen, p. 53 og 58.
13. C. Axel Jensen: p. 462.
14. Alle oplysninger om dragtforhold er hentet i Ellen Andersen: „Danske Bønders Klædedragt“ og brugt med nogen forsigtighed.
15. Exner har gentaget billedet nogle gange, tilmed malet pigen set fra ryggen. Det her gengivne billede er dateret 1875. Billedet er flere steder fejlagtigt benævnt „En

Amagerpige forbereder sig på at gå i kirke⁴. Hvorvidt man kunne gifte sig i den påklædning, går Ellen Andersen lidt valent udenom i sin bog, hvor pigen er afbildet og muligvis har påvirket teksten.

16. Marie Christophersen: p. 30.

17. Samme: p. 31.

EXNERS BILLEDER FRA AMAGER

1. Nic. Bøgh: p. 388.

2. Nic. Bøgh: p. 388.

3. Nic. Bøgh: p. 390.

4. Udregnet efter Bøgh's opgivelse af, at der gik ca. tre uger efter påske.

5. Oplyst i brev til fuldmægtig Lassen, Randers. Brevet dat. 10. August 1852. Tilhører Det kgl. Bibl. NKS 4627-4^o.

6. Brev som nævnt i note 5.

7. Visitatsbilledet er i øvrigt på forskellige tidspunkter i auktionskatalogerne henført både til Tårnby og St. Magleby. Det er et udateret oliestudie, men der findes i et tredje katalog opført en pennetegning af en bispevisitats signeret „Exner 1861⁴“. Denne er ikke set.

8. Nic. Bøgh: p. 391.

9. N. Lützhøft: p. 60.

10. Nic. Bøgh: p. 393.

11. Der er set grundplaner af andre St. Magleby-gårde, hvor storstue og mellemkammer er anbragt til højre for forstuen med to opholdsrum til venstre.

De fleste gårde i St. Magleby's østre side er bygget i 1800-årene, da store dele af byen blev ødelagt i to omgange ved brande i 1809 og 1821.

12. Gården ejes i 1850'erne af Dirch Jansen.

13. Museumsnummer I 181.

14. „Brændt 1910“ senere tilføjelse, sandsynligvis ved nyindretningen i 1930'erne, fra hvilken periode der er skrevet flere bemærkninger i marginen.

15. Museumsnummer J 539.

16. Nic. Bøgh: p. 393.

EXNERS FANØ-BILLEDER

1. N. Lützhøft: Politiken 16. Nov. 1910.

2. Marie Brinch, født d. 3. 1. 1882, blev gift Larsen, men for overskuelighedens skyld benyttes kun hendes pigenavn under omtale i teksten.

Sørine Brinch, født d. 3. 1. 1892, blev gift Møller.

3. Disse og efterfølgende oplysninger er meddelt af Sørine Brinch Møller.

4. Det indsamlede materiale kan deles i to grupper efter den baggrundsviden, der

ligger bag meddelernes oplysninger. I den ene gruppe bygges på kendskab til Sønderho's beboere og huse i meddelerens barndom ud fra hvilket, der ledes efter en ydre lighed med Exners motiver, både med hensyn til modeller og interiører. Men som tidligere nævnt, er den kritiske holdning overfor malerierne meget ringe.

I den anden gruppe videregives en familietradition om, at et familiemedlem har siddet model for maleren til et bestemt billede. I mange tilfælde findes tilmed en gengivelse af billedet i familiens eje, hvor ældre folk har skrevet modellens navn bagpå.

Usikkerheden er naturligvis stor, men det er nok i den sidste gruppe, de mest værdifulde informationer om modellerne kan hentes, hvis det da er muligt at finde frem til de mennesker, der sidder inde med oplysningerne. Vanskeligheden ligger i at mange af dem, der viser den største interesse for slægtens tidligere liv i Sønderho, i dag er bosat i helt andre dele af landet.

5. Meddelt af Viggo Schött, Esbjerg, hvis oldemor er Ann Most.
6. Andreas Sørensen: Ved det yderste Hav. Kbh. 1953. Citatet fra p. 118. Hans bestemoder var født Ann Mejnertz, gift Sørensen.
7. Oplysningerne om plys-stuerne stammer fra ovennævnte bog og omtales flere steder, bl. a. p. 8, hvor det drejer sig om moderens knuste drøm om en plys-stue, da faderen degraderes fra kaptajn til styrmand efter overgangen fra sejl til damp.
8. Oplysningerne er givet af en gårdejerfamilie i Rindby, der straks de så billedet fortalte, at det var malet på nabogården hvor familien havde haft billedet hængende; men taget det med sig, da de for nogle år siden forlod øen. Om det var originalen eller blot en reproduktion, lykkedes det ikke at få opklaret.
9. Meddelt af fru Meta Brinch, Sønderho.
10. Carit Etlars Minder. Fortalt af ham selv. I biografisk Ramme af hans Hustru. Kbh. 1896, p. 38.
11. Weilbach: Illustreret Tidende 1893, nr. 38.
12. Utrykt manuskript i Nationalmuseets Bondegårdsundersøgelser. NEU. 3. afd. Brede.

KUNSTEN OG VIRKELIGHEDEN

1. Andreas Sørensen: p. 39.
2. Samme: p. 124.

KILDEMATERIALE TIL BELYSNING AF DALSGAARDS KUNST

1. 71 breve fra Dalsgaard til Julius Exner, dat. fra 1861 til 1906. NkS 3862-4°, Det kgl. Bibl.

2. Brev til Julius Lange, dat. 24. 11. 1865. Det kgl. Bibl. NkS 1961^I, 1 fol.
3. Knud Søborg: Chr. Dalsgaard og hans Kunst. Kbh. 1902.
4. Julius Lange: Nutidskunst. Kbh. 1873, p. 235–258.
5. Sigurd Müller: Jyllands Kunstnere I. Christen Dalsgaard. „Jylland“ 1892.
6. A. D. Dalsgaard: Christen Dalsgaard – Spredte træk og minder. Skivebogen 1929, p. 77–99.
7. Karl Madsen: Jubilæumsskrift i anledning af Sorø Akademis Skoles 350-årsjubilæum. Artikel om S. A.'s tegnelærere og Soraner-kunstnere. Soransk Samfund 1936, p. 12–13.
8. V. Thorlacius-Ussing: Christen Dalsgaard. Danmark nr. 15. 1941, p. 518–524.
9. Joh. V. Jensen: Jyske Folkelivsmalere. Kbh. 1937, p. 5–8.
10. Sig. Müller: Jyllands Kunstnere I.
11. Skive Museums tegninger m. m. er kun registreret i et duplikeret udstillingskatalog udarbejdet af Skovgaard Museet i Viborg i forbindelse med en vandredstilling i 1971.
12. Kun den udstillede del af Sorø Kunstmuseums samling findes opført i katalog.
13. „Fortegnelse over afd. professor Chr. Dalsgaards malerier og studier. Januar 1908,“ samt „Fortegnelse over efterladte malerier og tegninger af maleren, professor Chr. Dalsgaard samt af nogle andre kunstnere. November 1920.“

GENNEMGANG AF DALSGAARDS MEST KENDTE GENREMALERIER

1. Brev til Jul. Lange, dat. 24. 11. 1865. Det kgl. Bibl. NkS 1961^I, 1 fol.
2. Samme.
3. Afb. i „Danske Bønders Klædedragt“ p. 98.
4. J. S. Møller: „Mor og Barn i dansk Folkeoverlevering“ p. 327.
5. Samme: p. 493.
6. Samme: p. 493.
7. Samme: p. 386.
8. Samme: p. 501.

SAMLET VURDERNG AF DALSGAARDS ARBEJDE SOM GENREMALER

1. Søborg: p. 82.
2. Brev til M. Galschiöt; dat. 10. 2. 1884. Det kgl. Bibl. NkS 4657.
3. Brev til J. Exner, dat. 29. 11. 1862. Det kgl. Bibl. NkS 3862^{L-4°}.
4. Oplyst ved mus.insp. Hanne Frøsig.
5. Søborg: p. 93 f.

Kunsthistorisk litteratur og andre hjælpemidler

Institutioner

Hovedbiblioteket for kunsthistorisk litteratur findes på Charlottenborg i København, og i samme bygning ligger Statens Fotografisamling, som er uundværlig, når der skal findes frem til værker af de enkelte kunstnere. Samlingen består fortrinsvis af sort-hvide fotografier, der er ordnet efter kunstnernavn, men er naturligvis ikke komplet, eftersom et billede på en eller anden måde må have været offentligt fremme og fotograferet for at blive registreret.

Kobberstiksamlingen, der har til huse samme sted som Statens Museum for Kunst, har en stor samling danske tegninger foruden et special-bibliotek. I kataloget er det på forhånd muligt at undersøge om der ejes tegninger, akvareller og lign. af en bestemt kunstner.

De største samlinger af genremalerier findes på Statens Museum for Kunst, der har gode oplysninger til de enkelte billeder, samt på Hirschsprungs Samling. Det sidste sted har den fordel, at alle olie-billeder er udstillet. Arbejdsmulighederne på museet er til gengæld dårlige, når det gælder den ikke udstillede del af tegninger m. m. Desuden ligger her en stor samling – desværre uregistrerede – breve skrevet af danske kunstnere. Kunstnerbreve skal ellers søges på Det kgl. Bibliotek og Rigsarkivet.

Statens Museum for Kunst udstiller meget få genremalerier. Men det er muligt at komme til billederne på magasin, hvis de da ikke er udlånt til udsmykning i statens bygninger eller deponeret på provinsmuseerne, hvad der er meget almindeligt.

Endelig må nævnes de mange kunstmuseer i provinsen, hvortil på forhånd, gennem de trykte kataloger, kan skaffes viden om samlingernes indhold. Denne forhåndsorientering er desværre sjældent til stede, når det drejer sig om de kulturhistoriske museers malerier.

Almen kunsthistorisk litteratur

Weilbachs Kunstnerleksikon fra 1947 er det naturlige udgangspunkt, hvis man vil skaffe sig et første kendskab til en kunstner. Her findes en kort biografi, en fortegnelse over kunstnerens værker, en karakteristik af hans arbejder, samt en litteraturfortegnelse over bøger og artikler om kunstneren. Hverken fortegnelsen over værkerne eller litteraturen er helt komplet om end meget righoldig. Kunstnerleksikonnet

udkom første gang i 1877, og oplysningerne om de levende kunstnere byggede i høj grad på deres egne opgivelser. Disse breve er for en stor del bevarede på Det kgl. Bibliotek, men for tiden deponeret på Kunstmuseet. Leksikonnet er revideret og udvidet flere gange. Ved siden af dette værk kan man have glæde af Carl Reitzels „Fortegnelse over danske Kunstneres Arbejder paa de ved det Kgl. Akademi for de skønne Kunster i Aarene 1807–1882 afholdte Charlottenborg-Udstillinger“, der udkom i 1883.

Ved en kronologisk gennemlæsning af større kunsthistoriske værker har man mulighed for at følge skiftende tiders syn på genremaleriet i dansk kunst.

Danmarks første professionelle kunstkritiker og -historiker møder man i „Niels Laurits Høyens Skrifter“ samlet og udgivet efter hans død i tre bind fra 1871–1876. Her findes artikler og forelæsninger fra 1826 til 1866.

Hans efterfølger blev Julius Lange af hvem især kan hentes nyttig viden i „Nuttidskunst“ fra 1873, hvor genrebillederne får en udførlig omtale. Ligesom Weilbach indsamlede Lange materiale til sin bog hos kunstnerne. Også disse breve er bevaret på Det kgl. Bibliotek.

I 1901–1907 udkom det næste store værk, der modsat de andre udelukkende koncentrerede sig om „Kunstens Historie i Danmark“. Det var redigeret af Karl Madssen, der selv skrev afsnittet om den nationale kunst. I 1943 udkom „Danmarks Malerkunst“ redigeret af Erik Zahle, hvor Henrik Bramsen har skrevet afsnittet om romantikken og herunder genremalerne. I disse år er en ny dansk kunsthistorie udgivet på Politikens Forlag.

Litteratur specielt om genremaleriet

Det eneste danske kunsthistoriske værk om genremaleriet er den lille bog af Sigurd Schultz: „Dansk Genremaleri“ fra 1928. Bogen indeholder et kort tekstafsnit foruden en lang række illustrationer.

Vil man orientere sig i svensk genrekunst er der mulighed herfor i „Svenska Folklivsbilder“. En publikation udgivet af Gerda Cederblom gennem Nordiska Museet i 1923. De 100 billeder er omtalt enkeltvis med kulturhistoriske oplysninger og kommentarer, men der rejses ikke tvivl om motivernes kildeværdi.

Det norske værk „Norsk Kultur i samtidige Billeder fra Oldtid til Nutid“ fra 1931 har et indledende afsnit skrevet af Anders Bugge, der ikke helt ukritisk godtager kunstnerens skildringer af norske bønder. Blandt illustrationerne er kun få genremalerier af Tidemand m. fl., en del tegninger og forarbejder.

En virkelig videnskabelig gennemgang af genremaleriet findes i den tyske doktordisputats af Ute Immel: „Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert“ udgivet i 1967. Det er et uhyre grundigt værk, hvor især de teoretiske afsnit er værdis-

fulde, men det tyske genremaleri og det danske kan ikke vurderes på helt samme måde. Værket er uden illustrationer, men et indtryk af de tyske billeder kan fås gennem Poul Ferdinand Schmidts „Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutsche Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert. 1922.“

LITTERATURLISTE

(Litteratur, der udelukkende vedrører malerne Vermehren, Exner og Dalsgaard, er udskilt i tre selvstændige grupper).

Andersen, Ellen: Danske Bønders Klædedragt. Kbh. 1960.

Aspelin, Gert m. fl.: Billedanalyse. Kbh. 1975.

Bolvig, Axel: Billeder – sådan set. Kbh. 1974.

Bringéus, N.-A.: Etnologisk bildmaterial i källkritisk belysning. P. 117–129. Rig. Årg. 57, 4, 1972.

Bringéus, N.-A.: Sömnens och lättjans skamlighet. Ett sedelärande bildmotiv i jämförande belysning. Rig. 1974, hæfte 3, p. 73–88.

Bringéus, N.-A.: Deltagarobservationer vid ett skånst bröllop 1592. Rig. 1973, hæfte 1, p. 1–17.

Broby-Johansen: Dagens Dont i Norden. Kbh. 1972.

Broby-Johansen: Dagens Dont gennem Årtusinder. Kbh. 1972.

Bugge, Anders m. fl.: Norsk kultur i samtidige Billeder fra Oldtid til Nutid. Oslo 1931.

Cederblom, Gerda: Svenska Folkklivsbilder. Stockholm 1923.

Dahl, Ottar: Grunntrekk i Historieforskningens metodelære. Oslo 1967.

Dam, Chr.: Bondens liv i dansk Kunst. Århus 1954.

Daun, Ake: August Jernberg 1826–1896. En studie i konstnärens liv och konst med särskild hänsyn till hans målningar i folklivsgenre. Stockholm 1964 (stencileret).

Eller, Povl: Historisk Ikonografi. Kbh. 1964.

Erslev, Kr.: Historisk Teknik. 2. udg. 7. opl. Kbh. 1968.

Glarbo, Henny: Oversigt over Kilder til Kunsthistorien i Rigsarkivet. Kbh. 1939.

Heimbürger, Minna: Den jyske Ørken. Århus 1969.

Hertz, Peter: Maleren L. A. Ring 1854–1933. Kbh. 1934.

Høyen, Niels Laurits (red. J. L. Ussing): Niels Høyens Skrifter, Bd. I og III. Kbh. 1871–1876.

Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert. Ludwigshafen am Rhein 1967.

Jensen, Bernhard: Den Ædle danske Idyl. Kbh. 1960.

Lange, Julius: Nutidskunst. Kbh. 1873 (især kapitlet: Nyere dansk Genremaleri).

- Lauring, Palle*: Billeder af Danmarks Historie. Kbh. 1973.
- Lauring, Palle*: Danske Miljøer som Malerne så dem. Kbh. 1969.
- Lebech, Mogens*: Johan Thomas Lundbye. Et Aar af mit Liv. Kbh. 1967.
- Lorenzen, Erna*: Folks Tøj i og omkring Århus. Århus 1975.
- Lorenzen, Erna*: Kunstfotografer – Kunstige billeder. Købstadmus. „Den gamle By“'s årbog 1973, s. 73–101.
- Lunding, Erik*: Biedermeier og romantismen. P. 32–67. Kritik nr. 7. 1968.
- Madsen, Herman*: 200 danske Malere og deres Værker. Kbh. 1946.
- Madsen, Karl*: Johan Thomas Lundbye. 1818–1848. Kbh. 1895.
- Madsen, Karl*, red: Kunstens Historie i Danmark. Kbh. 1901–1907.
- Noss, Agot*: Johannes Flintoes Dragtakvarellar. Oslo. 1970.
- Nygaard, Georg*: Maleren Martinus Rørbyes Rejsedagbog 1830. Kbh. 1930.
- Paulsen, Jørgen*: Billeder fra Treårskrigen 1848–1849–1850. Kbh. 1952.
- Pegelow, Karin*: Förslag till katalogisering av etnologisk data i bildframställningar och diskussion däromkring. Lund 1970. (stencileret).
- Poulsen, Vagn, m. fl.*: Dansk Kunst Historie. Bd. 3 og 1. Kbh. 1972 og 1973.
- Reitzel, Carl*: Fortegnelse over danske Kunstneres Arbejder paa de ved det Kgl. Akademi for de skønne Kunster i Aarene 1807–1882 afholdte Charlottenborg-Udstillinger. Kbh. 1883.
- Sass, Else Kai*: Kunstforståelse. Kbh. 1967.
- Saxtorph, Niels M.*: Kalkmaleriers Kildeværdi. Fortid og Nutid. Bd. 24, hft. 3, s. 211–229. 1970.
- Schlee, Ernst*: Schleswig-Holsteinisches Volksleben in alten Bildern. Flensburg 1963.
- Schmidt, Poul Ferdinand*: Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutsche Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert. Tyskland 1922.
- Schultz, Sigurd*: Dansk Genremaleri. Kbh. 1928.
- Steensberg, Axel*, red.: Dagligliv i Danmark. Bd. I. Kbh. 1963.
- Styhr, Jørgen*: Malerier af Hans Smidth. Kbh. 1933.
- Svensson, Sigfrid*: I sydsvenska stugor. P. 25–38. Kulturen 1963.
- Uttenreitter, Poul*: Maleren Niels Bjerre. Kbh. 1949.
- Vogel-Jørgensen*: De gode gamle Dage. Vore Oldeforældres og Bedsteforældres Tid illustreret af danske Kunstnere. Kbh. 1941.
- Washburn, Gordon Bailey*: Pictures of Everyday Life. Genre Painting in Europe 1500–1900. (Udstillingskatalog). Pittsburgh 1954.
- Winkel og Magnussen*, red.: Kunst i privateje. Bd. I–III. Kbh. 1944–45.
- Zahle, Erik*, red.: Danmarks Malerkunst fra Middelalder til Nutid. 2. udg. Kbh. 1943.
- Weilbachs Kunstnerleksikon*. Kbh. 1947–52.

LITTERATUR vedrørende F. Vermehren

Bøgh, Nic.: F. Vermehren. P. 347–360. Aaret rundt, 1891.

Faaborg, Th.: Johan Frederik Vermehren. Bd. I–II. Kbh. 1923–24.

Hansen, H. P.: Hyrdeliv på Heden. Kbh. 1941.

Jensen, C. A.: Om Motiverne til Vermehrens Billeder. P. 461–464. Fra Arkiv og Museum. IV. 1909–11.

Thomsen, Carl: Frederik Vermehren. P. 256–269. Gads Danske Magasin 1909–10.

Udstillingskatalog: Fortegnelse over Malerier, Studier og Tegninger af J. F. Vermehren udstillet i Kunstforeningen i Efteraaret 1884. Kbh. 1884.

Udstillingskatalog: Fortegnelse over Arbejder af Maleren Jørgen Roed og Tegninger af Professor F. Vermehren udstillede i Foreningen af National Kunst. Kbh. 1903.

Auktionskatalog: J. F. N. Vermehren. Auktionskatalog over samtlige efterladte Billeder og Tegninger af Vermehren. Kbh. 7. 3. 1910.

Udstillingskatalog: Fortegnelse over Arbejder af Maleren J. F. N. Vermehren, udstillede i Foreningen af National Kunst. Kbh. 1911.

Udstillingskatalog: J. F. N. Vermehren, 1823–1910, samt nulevende danske kunstneres arbejder. Foreningen for National Kunst. Kbh. 1965.

LITTERATUR vedrørende Julius Exner

Anonym (P. v. J. K.): Julius Exners Begravelse. Architekten. 13. Aarg. 11. Hæfte 10. 12. 1910.

Anonym (G-H): Interview med Clara Exner. Nationaltidende 29. 11. 1925.

Bøgh, Nic.: Julius Exner. Navnlig Bidrag til hans Ungdomshistorie. P. 385–395. Hver 14. Dag. Bd. 1. 1895.

Christophersen, Marie: Professor Exners Maleri. P. 29–31. Aarbog udg. af Historisk Samfund for Københavns Amt. 1918.

Dalsgaard, J. N. L.: Julius Exner. P. 81–82. Ill. Tidende, Nr. 168, 14. 12. 1862.

Etlar, Carit: Minder. Fortalt af ham selv. I biografisk Ramme af hans Hustru. Kbh. 1896.

Jensen, C. A.: Om Motiverne til Vermehrens Billeder. (Heri enkelte oplysninger om Exners motiver). P. 461–464, Fra Arkiv og Museum. IV. 1909–11.

Johansen, P.: Julius Exner. P. 143–150. Gads Danske Magasin. 1910–11.

Kromann, N. M.: Fanøs Historie. Bd. I–III. Esbjerg 1933.

Lützhøft, N. (under signaturen Th. B.): Hvad Exner fortalte. P. 45–68. Julebogen VII. 1908.

Lützhøft, N.: Julius Exners Død. (Nekrolog). Politiken 16. 11. 1910.

Mentze, Ernst: Skagens Guldalder. En epoke i dansk malerkunst. Kbh. 1967.

Møller, Vilh.: Danske Kunstner portraiter. J. J. Exner. P. 152. uå.

- Sørensen, Andreas*: Ved det yderste Hav. Kbh. 1953.
- Weilbach, Ph.*: Julius Exner. P. 113–116. Ill. Tidende, Nr. 38. 1893.
- Zibrandtzen, Jan*: Exner og Amager. P. 51–64. Noget om Hollænderbyen. Udg. af Store Magleby Kommune i 450-året for Hollændernes ankomst til Amager i 1521. 1971.
- Ørsted, P. V.*: J. Exner, en biografisk Studie. Kunstnermonografier nr. 1. Kbh. 1903.
- Auktionskatalog*: Fortegnelser over Prof. Julius Exners efterladte Malerier, Studier og Tegninger. Udstillet på Charlottenborg. Kbh. 1911.
- Salgskatalog*: Fortegnelse over Malerier, Akvareller og Tegninger af Prof. Jul. Exner og andre Malere udstillede i Bergenholz Kunsthandel. Kbh. 1921.
- Udstillingskatalog*: Julius Exner og Vilhelm Arnesen samt nulevende danske kunstneres arbejder. Charlottenborg 1966.

LITTERATUR vedrørende Chr. Dalsgaard

- Anonym* (Bourgeois): Kunstanmeldelse. Udstilling i Kunstforeningen. København 17. 4. 1891.
- Dalsgaard, A. D.*: Christen Dalsgaard – Spredte Træk og Minder. P. 77–99. Skivebogen 1929.
- Dorph, N. V.*: Chr. Dalsgaard. Kunstforeningens Udstilling. Politiken 27. 10. 1902.
- Hannover, Emil*: Dalsgaards Udstilling i Kunstforeningen. Politiken 4. 5. 1891.
- Jensen, Johs. V.*: Jydske Folkelivsmalere. Kbh. 1937.
- Lange, Julius*: Chr. Dalsgaard. Dansk Maanedsskrift. 1865.
- Michaëlis, Sophus*: Chr. Dalsgaard. Julealbum 1900.
- Søborg, Knud*: Christen Dalsgaard og hans Kunst. Kbh. 1902.
- Thorlacius-Ussing, V.*: 350 Aars Kunst paa Udstillingen i Sorø, p. 400–404. Tilskueren. Juni-hæfte 1936.

Billedregister

Dette omfatter samtlige oliebilleder, der omtales i teksten og/eller bruges som illustration, foruden afbildede tegninger m.m. Billederne er ordnet efter kunstner – hos Exner desuden efter lokalitet – og derefter i alfabetisk orden efter billedtitel. Begynder denne med *en, et, det* eller *den* regnes med næste ord. Tegningerne er ikke ordnet alfabetisk.

Så vidt det er muligt angives ved hvert billede: titel, betegnelse, mål og angivelse af ejerforhold.

Titel: Titlen er, så vidt det har kunnet lade sig gøre, gengivet som kunstneren har givet den. Bogstavering er bragt i overensstemmelse med moderne retskrivning.

Betegnelse: Signaturen er gengivet så nøje, som det er muligt uden facsimili. Hvis det vides, at signaturen mangler, skrives det, mens der intet skrives, hvis oplysningerne herom mangler. Mangler dateringen i signaturen, angives så vidt muligt et tilblivelses- eller udstillingsår.

Mål: Er angivet så korrekt som muligt, men kendes ikke for en hel del billeders vedkommende. Alle mål er i cm, højden først.

Ejerforhold: Opgives, hvis billedet er i offentligt eje. Står der intet, er billedets opholdssted privat eller ukendt, hvilket i de allerfleste tilfælde vil sige privatejet.

Ved de billeder, der er brugt som illustration, angives med kursiv fig. nr. og sidetal. For samtlige billeder angives, hvor de er omtalt i teksten.

FREDERIK VERMEHREN 1823–1910

En bondekone, der bringer kaffe til sin moder, som er slumret ind ved sit arbejde.

1850. 85×100. P. 64.

En bondekone, der bøder en lille piges kjole. 1847? 31×38. *Fig. 13, p. 58, p. 57 f.*

En dreng, som spiser smørrebrød. 1861. P. 81 f.

En fattig bondstue ved middagstid. Bet. F.Vermehren 1864. 52×66. Gentaget 1867. *Fig. 25, p. 83, p. 40, p. 82 ff.*

Gadeparti i Særslev. 1863. P. 86 f.

En gammel bondekone, der læser i sin salmebog og strikker. Bet. F.Vermehren 1851. 45,5×38,5. *Fig. 8, p. 43, p. 42, p. 65 f.*

En gammel bondestue fra landsbyen Torped ved Ringsted. Bet. F.V.1847. 31×38. *Fig. 12, p. 57, p. 56 f.*

En gammel fisker, der hviler sig på stranden efter at have samlet sten til garnet. Bet. F.V. 1858. 58×69. Århus Kunstmuseum. Gentaget flere gange. *Fig. 22, p. 72, p. 48, p. 71 ff.*

En gyde i en landsby. 1849. Ikke betegnet. 35,5×42. Århus Kunstmuseum. *Fig. 16, p. 63, p. 62 f.*

Gårdparti fra Hornbæk. Bet. F.V. 1883. 36×46. P. 88 f.

Huslig syssel i en fattig bondestue. Bet. F.Vermehren 1859. 63×52,5. Stat. Mus. f. Kunst. Gentaget. Bet. Vermehren 1868. 63,5×53,5. Århus Kunstmuseum. *Fig. 24, p. 77, p. 37 f, p. 47, p. 76 f.*

Hvedebrødsmanden. 1851. 69×58. Hirschsprungs Saml. Gentaget. Bet. F.V. 1851–53. 48×40. *Fig. 18, p. 65, p. 66.*

Det indvendige af en bondegård. Bet. F.V.1865. 23,5×28,5. Stat. Mus. f. Kunst. P. 86 f.

- En jysk fårehyrde på heden. Bet. F.Vermehren 1855. 59,5×80. Stat. Mus. f. Kunst. Gentaget. Bet. F.V. 1904. *Fig. 21, p. 69*, p. 48 f, 68 ff.
- En malkepige, der hviler sig. 1853. 54,5×69. *Fig. 19, p. 67*, p. 66 f.
- Parti af det indre af en bondegård. Bet. F.V. 1866. 46×56. P. 86 f.
- Parti af en gade i en landsby. 1859. 37×48. P. 78.
- Parti i en landsby. 1860–61. Udstillet 1862. P. 81
- Reservesoldatens afsked med sin familie. Bet. F.Vermehren 1849. 75,5×98,5. Stat. Mus. f. Kunst. Gentaget 1852. *Fig. 14, p. 60*, p. 58 ff. Forarbejde. Bet. F.V. 27×38. Frederiksborg Mus. *Fig. 15, p. 61*, p. 58 ff.
- Scene i et bondekøkken eller pige, der fodrer høns. Malet mellem 1864–66. P. 87 f.
- Scene i et huggehus på landet. Bet. F.Vermehren 1854. 63×53. *Fig. 20, p. 68*, p. 67 f.
- En skomager i sit køkken. Bet. F.Vermehren 1847. 40×34. *Fig. 11, p. 55*, p. 53 ff.
- En sovende bondekone. 1850. 46×37. Århus Kunstmuseum. *Fig. 17, p. 64*, p. 64 f.
- En spindekone. 1847. Bet. F.V. 44×34. P. 56.
- En sædemand. Bet. F.Vermehren 1859. 76×89. Stat. Mus. f. Kunst. Gentaget 1870, *fig. 23, p. 73*, p. 40, p. 47, p. 73 ff.
- Tiggerbørn i et bondekøkken. Bet. F.Vermehren 1860. 63,5×74,5. Stat. Mus. f. Kunst. *Fig. 9, p. 45*, p. 44 ff, p. 48, p. 78 ff.
- Udenfor et gårdmandssted. 1849. 32×38. P. 63 f.

TEGNINGER

- Bagsiden af et gammelt husmandssted. Bet. F.Vermehren 17/9 49. Blyant. *Fig. 7, p. 38*.
- En fårehyrde. 1854. Blyant. 20,5×31. Sorø Kunstmuseum. *Fig. 10, p. 51*, p. 49.
- Skitse til maleriet „En fattig bondestue ved middagstid“. Pen. Dat. 21.7.1863. *Fig. 26, p. 85*, p. 82ff.
- Skitse til maleriet „Gadeparti i Særslev i det nordlige Sjælland“. Pen. Dat. 21.7.1863. *Fig. 27, p. 85*, p. 86 f.

JULIUS EXNER 1825–1910

Sjælland

- Bedstemoder bringer den første hilsen til den lille pige, der er kommet op fra sygelejet. Bet. J Exner 1867. 76×102. Stat. Mus. f. Kunst. *Fig. 31, p. 112*, p. 112 ff.
- Blindebuk. 1866. Den Hirschsprungske Samling. Gentaget 1) Bet. Exner. 29×40.
2) Bet. J Exner 1901. 22×30. *Fig. 35, p. 116*, p. 107, p. 116 f, p. 124 f.
- Bondestue med læsende dreng. 1848. Bet. Exner. 26×34. P. 111, p. 132.

- Brudgommen søger efter bruden, som pigerne prøver at skjule. Gammel folkeskik på Hedebo-egnen. Udstillet 1880. Gentaget 1897. 98×148. P. 125 f.
- Et bryllupsgilde på en bondegård i det nordlige Sjælland. Bet. I Exner 1875. *Fig. 45, p. 137*, p. 108, p. 110, p. 125 f, p. 136 f.
- En fattig kone ventende på et krus øl. Bet. Exner 1852. 66×72. Stat. Mus. f. Kunst. P. 107, p. 111, p. 132.
- Fra et bryggers. P. 119 f.
- Et gilde i Hedebo-egnen. Bet. I.Exner 1855. 95,5×137,5. Stat. Mus. f. Kunst. *Fig. 30, p. 110*, p. 108, p. 109, p. 126.
- Hjemkomst fra markedet. Bet. J.Exner 1908. 77×99. P. 111.
- I en lade, morgenen efter et gilde. Bet. Exner 1877. 49×71. P. 123 f.
- Ildstedsparti. Bet. (på bøtten på bænken) JE 184(8?). P. 111.
- Interiør fra en bondestue. P. 117.
- Interiør med læsende bonde. P. 119.
- Interiør med pige, der taler med den kloge hane. Bet. Exner 187(9?). 34×48. *Fig. 37, p. 118*, p. 117 ff.
- En lille middagshvile. Bet. J.Exner 1877. 61×51. P. 119.
- Den lille rekonvalescent. Studie. 1875. Ikke betegnet. 31×36,8. Kunstmuseet i Maribo. *Fig. 39, p. 122*, p. 120 f.
- En moder og hendes to børn lave sig til at gå ud til høstfolkene. Bet. Exner 1874. P. 119 f.
- En pige, der læser et brev stående i døråbningen. Bet. Exner 1877. 42×34,5. P. 111.
- En pige fra Hedebo-egnen. Bet. Exner 1854. 24×21. P. 124.
- Scene i en sjællandsk bondestue. Oprindelig titel: En hedebo-stue. Moderen bøder på en huse, medens barnet sover. Bet. J.Exner 1867. 56×49. P. 119.
- Skål. Bet. Exner 1874. 31×48. *Fig. 36, p. 117*, p. 119.
- Slutningen af et gilde. Morgenstund. Bet. I.Exner 1860. Den hirschsprungske Saml. P. 108, p. 122.
- Sorteper-spillerne. Bet. I.Exner 1862. 145,5×194. Stat. Mus. f. Kunst. P. 108. Billedet er gentaget i mindre udgaver flere gange, desuden findes et arbejde med samme titel, men med figurer i amagerdragter fra 1901.
- Så kom da. Udstillet Charlottenborg 1874. P. 111.
- Stue i Hedebo-egnen. Studie. 1855. Den hirschsprungske Saml. P. 119.
- En ung pige fra Arresø-egnen i kirkedragt. Bet. Exner 1875. 38×35. P. 125 f.
- Venner, der ser til en sengeliggende rekonvalescent, eller En lille syg pige. Bet. Exner 1876. 31×37. Gentaget. Bet. J.Exner 1905. 30×41. Desuden udateret billede. Bet. J.Exner. 31×37. *Fig. 40, p. 123*, p. 120 f.

Amager

- En amagerstue. Bet. J.Exner 1853. Den hirschsprungske Saml. *Fig. 42, p. 132*, p. 128, p. 132 ff.
- En barnedåb i en landsbykirke. Bet. E.1852. 22×25. P. 128.
- Besøget hos bedstefader. Eller: En lille dreng, som i forening med en ældre søster er i besøg hos sin bedstefader for at lade sig se i sine nye klæder. Bet. Exner 1853. 73,5×97. Stat. Mus. f. Kunst. Deponeret Amagermuseet. *Fig. 1, p. 9*, p. 128. Gentaget samme år i lille udgave, desuden gentaget i 1857. 28×37, 1887 og 1895, 73×96.
- Bruden pyntes. Scene fra Hollænderbyen på Amager. Bet. J.Exner 1891. Nordjyllands Kunstmuseum. Desuden studie på Frederiksborgmuseet. Bruden findes i en spejlvendt gengivelse. Bet. J.Exner 1892. *Fig. 48, p. 139*, p. 138 ff.
- Der ventes fremmede. Eller: Bordet dækkes. Bet. J.Exner 1881 og J.Exner 1880. Begge 37×53. Ikke helt identiske billeder. Den malede bue over havedøren i 81-billedet er firkantet i 1880-billedet. *Fig. 46, p. 137*, p. 136 f.
- Episode af et gilde på Amager. Bet. J.Exner 1854. 84×110. Stat. Mus. f. Kunst. Dep. Amagermuseet. *Fig. 43, p. 133*, p. 132 ff.
- En gammel amagerkone, som tæller sine penge. Bet. Exner 1852. 112×84. Stat. Mus. f. Kunst. Deponeret Amagermuseet. P. 127.
- Gårdsplads på Fanø med pige, der fodrer høns. (Motivet er med en amagerpige). Bet. J.Exner 1910. 23×29. P. 141.
- Interiør fra smedens hus. P. 128.
- Interiør fra Tårnby. Bet. J.Exner 1895. 46×38. P. 140.
- Jan Wybrantsens stue i St. Magleby. Exner 1877. 39×51. *Fig. 47, p. 138*, p. 137 ff.
- En lille amagerpige i en åben dør. P. 138.
- En lille amagerpige pyntes til kirkegang. Bet. J.Exner 1857. 63×79. *Fig. 44, p. 135*, p. 132 ff.
- Den lille amagerpigens gæstebud. Bet. J.Exner 1861. 48×63. P. 136.
- En lille pige, der fodrer høns. 1852. Bet. Exner. 42×55. P. 128.
- En lille pige lader en gammel mand lugte til en blomst. Bet. J.Exner 1856. Gentaget 1) 23×27. Den hirschsprungske Saml. 2) 24×29 (dårlig udførelse). 3) Bet. Exner 1882 eller 87. 4) Bet. Exner 1905. P. 136.
- Morgenhilsen til lodsens efter nattefart på søen. Bet. J.Exner 1893. 65×83. Gentaget 30×39. P. 141.
- Sognefogedens kone i Tårnby. Bet. I.E.1852. 29×22. (På lærredets bagside er skrevet: T.C.B. blev Malet Aar 1852 dengang 36 Aar gammel Til venskabelig og taknemlig Errindring af J.J.Exner.) P. 128.

Fanø

Fanøkone med sytøj. Bet. Exner 1877. 28×35. *Fig. 54, p. 155.*

Fra et købmandslager i Sønderho. Eller: Pige ved bageovnen. 1902. 38×52. P. 143.

Den gamle kone læser for sin syge mand. Bet. J.Exner 1897. *Fig. 56, p. 158.*

I en lade under høhøsten på Fanø. Bet. J.Exner 1885. 94×146. *Fig. 29, p. 101,*
p. 99 ff.

Jeg skulle si'e fra Mo'er. Bet. J.Exner 1892. 50×72. Gentaget. (Her hvid kat ved
konens fødder.) *Fig. 55, p. 157.*

En kaffetår. Bet. Exner 1888. P. 149.

Køkkeninteriør set fra dagligstuen. Bet. Exner 1907. 35,5×46. *Fig. 52, p. 151.*

En lille pige læser sin lektie. Eller: Skipperstue fra Fanø. Bet. J.Exner 1887. Mulig-
vis gentaget 1908. Yderligere udgave uden pige fra 1882. *Fig. 51, p. 150.*

Marinere med orlov på besøg hos gode venner. Eller: Orlogsgæster på julebesøg.
Bet. J.Exner 1884. 90×136. *Fig. 49, p. 145.*

Moder og børn i en stue. Bet. J.Exner 1878. 44×55. *Fig. 53, p. 154.*

Præsentation for en kender. Bet. J.Exner 1887. 80×100. Gentaget 1892 30×40 og
1906. P. 149.

Tegninger

Højbjergning på Fanø. Bet. Exner Fanø. Pennetegning 26×36. Kobberstiksaml.
Fig. 28, p. 100, p. 99 ff.

Pennetegning med moder, der hælder medicin op til lille pige. Bet. Exner 1866.
Fig. 32, p. 113, p. 112 ff.

Pennetegning med lille pige, der hjælpes ud i luften. Bet. Exner. *Fig. 33, p. 114,*
p. 112 ff.

Pennetegning. Læsende pige siddende på en seng. 1855. Bet. J.Exner. *Fig. 38, p.*
121, p. 120 f.

CHR. DALSGAARD 1824–1907

En afsked. Bet. Chr.Dalsgaard 1860. 66×67,5. Århus Kunstmuseum. *Fig. 93, p.207,*
p. 203 ff.

Baunevagt i Jylland. Bet. C.D.1848. 76×58. *Fig. 58, p. 172,* p. 171 ff, p. 219.

En bondestue. Bet. C.D. 35,5×48,5. Sorø Kunstmuseum. *Fig. 74, p. 187,* p. 182 ff.

En bondestue på Mors. Bet. C.D. 1867. *Fig. 102, p. 215,* p. 212 ff.

Brevet fra sønnen. Eller: En gammel kone, der har læst et brev fra sin i felten
sårede søn. Kostumet fra Stevns Herred. 1851. P. 163, p. 219.

- Et bødkerværksted. Studie. Bet. C.D. 1857. Hirschsprungs Samling. *Fig. 86, p. 200*, p. 198 ff.
- Familieliv en søndag aften hos en bonde i Salling. Bet. Chr. Dalsgaard 1850. 93×146. P. 219 f.
- Fiskerkone i døråbning. Bet. C.D. Sorø 85. 27,5×19. Skive Museum. P. 220.
- Genrebillede. Motiv fra et gammelt eventyr. Eller: Nissen flytter med. Bet. C.D. 1847. 28×36. P. 161.
- Grundtvig i Vartov Kirke. Bet. Dalsgaard 1868. Sorø. P. 163, p. 219.
- En gudelig forsamling i en bondestue. 1869. *Fig. 101, p. 214*, p. 212 ff, p. 221.
- Den hjemforlovede artillerist. Bet. Chr.Dalsgaard 1857. 92,5×115,5. Århus Kunstmuseum. *Fig. 77, p. 190*, p. 188 ff, p. 221.
- Det indre af Taarup Kirke. Bet. C.D. August 1851. 36,5×49,5. *Fig. 99, p. 212*, p. 206 ff.
- Interiør. Bet. C.D. August 1852. 36×49. Skive Museum. *Fig. 82, p. 194*, p. 190 ff.
- Julemorgen hos en bondekone. Bet. C.D. 1848. 40×40. Stat. Mus. f. Kunst. P. 218.
- En kones højtidelige kirkegang efter barselsfærd. Bet. Chr.Dalsgaard 1860. 96×114. Stat. Mus. f. Kunst. *Fig. 97, p. 210*, p. 206 ff.
- Mormonerne på besøg hos en tømrer på landet. Bet. Chr.Dalsgaard 1856. 79×110,5. Stat. Mus. f. Kunst. *Fig. 68, p. 181*, p. 162, p. 180 ff.
- Et par gamle jyske bondefolk, der nyder alterets sakramente i hjemmet. Bet. C.D. 1858. (Kompositionsudkast i olie.) Hirschsprungs Samling. *Fig. 80, p. 193*, p. 190 ff, p. 222.
- Peer observerer. 1904. P. 218.
- En pige, der pynter en grav. Bet. Chr.Dalsgaard 1858. 47,5×68. *Fig. 84, p. 197*, p. 196 ff.
- En pige, der ser ud af vinduet. Bet. C.D. Sorø 1901. P. 220, p. 223.
- En rekonvalescent. Bet. Chr. Dalsgaard. Sorø 1870. Den Hirschsprungske Samling. P. 187 f.
- En scene af bondens familieliv. 1851. 31×42. *Fig. 62, p. 175*, p. 175 ff.
- Snedkeren bringer ligkisten til det døde barn. Bet. Chr.Dalsgaard. 1857. 73,5×104,5. Stat. Mus. f. Kunst. *Fig. 73, p. 186*, p. 182 ff.
- St. St. Blicher på heden i samtale med Pejtn Benløs og Linka Smalem. Bet. Chr. Dalsgaard. Sorø 1866. Frederiksborg Mus. P. 219.
- Studie til kirkegangskonen. Bet. C.D.1858. 26,5×26,5. Sorø Kunstmuseum. *Fig. 98, p. 211*, p. 206 ff.
- To kvinder besøger landsbykunstneren for at se det bestilte gravkors. Bet. Chr. Dalsgaard. Sorø 1873. 97,5×105,5. *Fig. 89, p. 203*, p. 201 ff.

- Et tømrerværksted. Bet. Chr.Dalsgaard 1855. 37×50. Den Hirschsprungske Samling. *Fig. 69, p. 183*, p. 180 ff.
- Udplantning hos en landsbybødker i Salling. Bet. Chr.Dalsgaard 1859. 126×191. *Fig. 85, p. 199*, p. 198 ff, p. 222.
- Ulykkelig kærlighed. Bet. Chr.Dalsgaard. Sorø 1865. P. 223.

Skitsebogsblade, ca. 16×10 cm. Den hirschsprungske Samling.

- Bog nr. 2, p. 67. Siddende mand med pibe. 1845. *Fig. 66, p. 179*, p. 175 ff.
- Bog nr. 6, p. 31. Bet. Cathrines Kammer 1847. *Fig. 63, p. 176*, p. 175 ff.
- Bog nr. 6, p. 32–33. Bet. Cathrines Lampe. Desuden skab og stol. 1847. *Fig. 65, p. 178*, p. 175 ff.
- Bog nr. 6, p. 47. Jakke og farvelagt tegning af et kulørt tryk af zar Nicolaus I til hest. 1847. *Fig. 64, p. 177*, p. 175 ff.
- Bog nr. 7, p. 7. Liggende mand. 1848. *Fig. 60, p. 174*, p. 171 ff.
- Bog nr. 7, p. 14. Bet. Baune fra „Slavekrigen“ Juli 1848. *Fig. 59, p. 173*, p. 171 ff.
- Bog nr. 9, p. 63. Redskaber. 1851–55. *Fig. 91, p. 205*, p. 201 ff.
- Bog nr. 9, p. 87. Værkstedsskitse. 1851–55. *Fig. 70, p. 184*, p. 180 ff.
- Bog nr. 10, p. 5. Del af kommode med farveangivelser. 1855–56. *Fig. 75, p. 188*, p. 180 ff.
- Bog nr. 10, p. 3. Skitse af det indre af et udhus. 1855–56. *Fig. 78, p. 191*, p. 188 ff.
- Bog nr. 10, p. 26. Forstue. Bet. Klitmøller. 1859. *Fig. 94, p. 208*, p. 203 ff.
- Bog nr. 10, p. 31. Kiste. 1859. *Fig. 95, p. 208*, p. 203 ff.
- Bog nr. 10, p. 34. To kvinder. 1859. *Fig. 96, p. 208*, p. 203 ff.
- Bog nr. 14, p. 13. Gravkors. Bet. Ringgive. 1872. *Fig. 90, p. 204*, p. 201 ff.

Tegninger

- Studie af liggende mand. Blyant. Bet. C.D. 1845. Fra Th. Faaborgs bog bd. I. *Fig. 61, p. 174*, p. 191 ff.
- Studie af siddende mand. Blyant. Bet. C.D. 1846. 20×16. Kobberstiksamlingen. *Fig. 67, p. 179*, p. 175 ff.
- Kompositionsudkast til „Mormonerne“. Blyant. Bet. C.D.1855. 18,5×24. Skive Museum. *Fig. 71, p. 184*, p. 180 ff.
- Kompositionsudkast til „Mormonerne“. Blyant. Bet. Chr.Dalsgaard. 1855. Skive Museum. *Fig. 72, p. 185*, p. 180 ff.
- Kompositionsudkast til „Det døde barn“. Blyant. 17,5×30. Skive Museum. *Fig. 76, p. 189*, p. 182 ff.

- Kompositionsudkast til „Artilleristen på besøg“. Blyant. 12×16. Skive Museum. *Fig. 79, p. 192, p. 188 ff.*
- Kompositionsudkast til „Sakramentet i hjemmet“. Blyant. 12×16. Skive Museum. *Fig. 83, p. 195, p. 190 ff.*
- Pennetegning. „Sakramentet i hjemmet“. 20,5×37,5. Hirschsprungs Samling. *Fig. 81, p. 194, p. 190 ff.*
- Kompositionsudkast til „Udpanningen“. Blyant. 23,5×33,5. Skive Museum. *Fig. 87, p. 201, p. 198 ff.*
- Kompositionsudkast til „Udpanningen“. Blyant. Bet. Chr.Dalsgaard 59. Sorø Kunstmuseum. *Fig. 88, p. 202, p. 198 ff.*
- Værkstedstegning. Bly. Bet. C.D. Oktb.1851. 24×28. Skive Museum. *Fig. 92, p. 206, p. 201 ff.*
- Kompositionsudkast til „Kirkegangskonon“. Bly. 11×16. Skive Museum. *Fig. 100, p. 213, p. 206.*
- Blyantskitse eller studie af siddende piger på en bæk. Til en „Gudelig forsamling“. Bly. 17×16. Skive Museum. *Fig. 103, p. 216, p. 212 ff.*
- „En gudelig forsamling“. Pennetegning. Sorø Kunstmuseum. *Fig. 104, p. 217, p. 212 ff.*
- Illustration til „Bjergmanden og tordenejret“. Pen. u. å. 21,5×29. Kobberstik-samlingen. *Fig. 5, p. 25.*

ANDRE KUNSTNERE

- Niels Bjerre: Fra en folkehøjskoles foredragssal. 1890. 44×74. Den hirschsprungske Samling. *Fig. 2, p. 14, p. 15 f.*
- Niels Bjerre: Harbøre. Guds børn. 1897. 79×103. Århus Kunstmuseum. *Fig. 6, p. 28, p. 27.*
- Erik Henningsen: På Askov Højskole. 1902. Frederiksborg Museet. *Fig. 3, p. 15, p. 15 f.*
- Andreas Hunæus: På Københavns Vold, aftenen før Store Bededag. 1862. Københavns Bymuseum. P. 16.
- Wilhelm Marstrand: Fra Ludvig Holberg: Erasmus Montanus. 3. akt. *Fig. 4, p. 19, p. 18.*



Chr. Dalggaard 509

DIS-Danmark



1 2 0 8 8 2