

# Fra Italien med kærlighed – til Danmark. Wilhelm Marstrands og P.C. Skovgaards ophold i Venedig i 1850'erne

Artiklen er en del af en artikelserie om Wilhelm Marstrand (1810-1873), som er udgivet i forbindelse med udstillingen Wilhelm Marstrand – Den store fortæller, 2020-21, på Fuglsang Kunstmuseum, Nivaagaards Malerisamling, Ribe Kunstmuseum og Skovgaard Museet.

## Resumé

---

Denne artikel ser nærmere på de værker, Wilhelm Marstrand skabte i forbindelse med sit ophold i Venedig i 1853-54, og analyserer karakteristika i Marstrands arbejdsmetode, motivvalg og rolle på den danske kunstscene i lyset af periodens nationalromantiske strømninger og forventninger til en akademisk maler. Som pædagogisk modstilling til Marstrand inddrages hans ven og kollega Peter Christian Skovgaard (1817-1875), der opholdt sig i Venedig samtidig med Marstrand. Artiklen belyser, hvordan deres værker demonstrerer deres forskellige tilgange som henholdsvis figurmaler og landskabsmaler, samt hvordan periodens debat om det nationale i kunsten har farvet receptionen af de to danske maleres venetianske billeder.

## Artikel

---

Danmarks nationalgalleri, Statens Museum for Kunst, vender sin historicistiske facade ud mod Georg Brandes' Plads og den larmende trafik i Sølvgade-krydset. Få år efter museet flyttede hertil i 1896, blev Wilhelm Marstrand (1810-1873) repræsenteret uden for museets mure i form af en knap tre meter høj bronzestatue ved siden af den monumentale indgangstrappe. På den anden side af trappen blev rejst en statue af H.W. Bissen (1798-1868).<sup>1</sup> Disse to skulpturer skulle inkarnere det ypperste inden for henholdsvis dansk maleri og skulptur. Siden er Marstrands omdømme dog dalet betragteligt, og statuen af ham knejser heller ikke længere foran nationalgalleriet. Efter en modernisering af museets indgangsparti i 2013 blev begge statuer nemlig fjernet og sat på magasin. [fig. 1] Dog vidner de 900 værker i nationalgalleriets samling om en kunstner, der stadig figurerer prominent i fortællingen om den danske guldalder samtidig med, at der i dag er delte meninger om værkernes kvalitet.



Fig. 1. Rune Waltherberg: *Wilhelm Marstrand*. 1901. Bronze. H. 296 cm. Statens Museum for Kunst. KMS5897. Foto: Public domain  
Marstrand er blandt andet kendt for sine glade, italienske billeder. Han rejste i alt fire gange til Italien, men de værker, som han skabte på sin tredje rejse, et ophold i Venedig i 1853-54, er mindre

belyst end dem fra hans to tidligere ophold i Italien i 1836-1840 og 1845-48. Årene i 1850'erne er dog interessante i Marstrands karriere. Han er i denne periode involveret i stridighederne i forbindelse med en reform af Det kongelige Academie for de skønne Kunster (herefter kaldet Kunstakademiet) og de tiltagende nationale tendenser bl.a. i forlængelse af den første slesvigske krig - Treårskrigen (1848-50) - hvilket fik betydning for hans arbejde. Det var også en tid, hvor han havde opnået anerkendelse og succes, men samtidig tvivlede på egne evner og resultater. Marstrands rejse til Venedig resulterede i et ophold af i alt ca. et års varighed lige efter, at han var blevet udnævnt til direktør for Kunstakademiet. I sine breve hjem gjorde han sig overvejelser både om sit eget arbejde og over de hjemlige kunstforhold på akademiet.

Som pædagogisk modstilling til Marstrand inddrages i artiklen hans ven og kollega Peter Christian Skovgaard (1817-1875), der, med sin hustru Georgia Skovgaard (1828-1868), var i Venedig en måneds tid under Marstrands ophold, hvor Skovgaard-parret plejede omgang med Marstrand og hans hustru Grethe Marstrand, født Margrethe Christine Weidemann (1824-1867). Deres breve og værker fra disse to rejser er primære kilder til at forstå Marstrand som kunstner, og de giver et indblik i, hvordan han og Skovgaard agerede i en kunstnerisk brydningstid. Jeg ønsker her at fremhæve forbindelsen mellem Marstrand og P.C. Skovgaard, og hvordan deres værker demonstrerer forskellige tilgange til motivet som henholdsvis figurmaler og landskabsmaler.

De danske guldalderkunstneres rejser og arbejder i Italien er blevet beskrevet adskillige gange gennem årene ud fra forskellige vinkler og tematikker. Ofte har der i kunsthistorisk litteratur dog været fokus på opholdene i Rom og perioden før 1850.<sup>2</sup> Nyere litteratur har kastet et andet blik på malernes billeder og breve fra Italien i et sociologisk-etnografisk perspektiv ud fra turisme-begrebet.<sup>3</sup> Anden forskning har problematiseret den ældre kunsthistoriske litteraturs værdidomme over kunstnerne eller dele af deres oeuvre,<sup>4</sup> som f.eks. kommer til udtryk i Karl Madsens (1855-1938) og Theodor Oppermanns (1862-1940) monografier om Marstrand fra starten af det 20. århundrede.

For at gøre noget andet end den ovennævnte litteratur, vil jeg perspektivere Marstrands og Skovgaards værker til periodens debat om det nationale i kunsten,<sup>5</sup> og hvordan den har farvet receptionen af de to danske maleres italienske billeder fra en tid, der traditionelt karakteriseres som overgangen fra guldalder til nationalromantik.<sup>6</sup> Denne artikel ser nærmere på de værker, Marstrand skabte i forbindelse med sit ophold i Venedig i 1853-54, som grundlag for at analysere hans motivvalg, arbejdsproces og rolle på den danske kunstscene. Disse italienske billeder er et kapitel, der er beskrevet i den eksisterende litteratur, men ikke særlig dybdegående.<sup>7</sup> For Skovgaards vedkommende er værkerne fra hans ophold i Venedig i 1854 ligeledes kun blevet behandlet i begrænset omfang.<sup>8</sup> Selv om begge kunstnere var betaget af Venedig, udtrykker de samtidig en stor kærlighed til fædrelandet. Derfor rummer deres billeder og breve kærlighed til Italien - men ud fra et nationalromantisk syn på Danmark.

## Fra Kunstakademiet til Italien

Wilhelm Marstrand blev uddannet på Kunstakademiet i København som elev hos C.W. Eckersberg (1783-1853). Han vandt i 1833 Kunstakademiets store sølvmedalje, men aldrig guldmedaljen, som udløste et rejsestipendium, der traditionelt blev brugt til en længere rejse med Italien som mål. Derfor søgte han, med akademiets anbefaling, i 1836 Fonden ad usus publicos og modtog derfra en understøttelse, der rakte til et flerårigt ophold i Italien. Takket være denne støtte endte han med at opholde sig i Italien, hovedsageligt i Rom, fra 1836 og frem til 1840. I 1845 foretog han sin anden rejse til Rom, hvor han opholdt sig til 1848.

Efter sin hjemkomst i 1848 fra den anden rejse til Italien blev Marstrand udnævnt til professor ved modelskolen på Kunstakademiet. Den senere rejse til Venedig adskiller sig fra de to første ved at finde sted i en del af Marstrands karriere, hvor han både var et etableret og anerkendt navn, men hvor han samtidig var en kunstner, der udtrykte en fortsat usikkerhed om sine kunstneriske evner og om at leve op til de forventninger, der blev stillet til ham hjemmefra. Anerkendelsen og

forventningerne blev ikke mindre, da Marstrand i 1853 valgtes til ny direktør for Kunstakademiet i København. Han indledte dog sit direktørskab ved at søge og få et års orlov for at rejse til Italien. Han efterlod sin hustru Grethe og deres toårige søn Poul (1851-1902) i København, dels fordi en rejse med familien og tjenestepige var dyr, dels fordi rejsen ville være hård for den lille dreng og Grethe, som netop havde mistet en nyfødt datter og formodedes igen at være gravid.<sup>9</sup>

Marstrand begrundede selv sin orlov med, at han trængte "til en Retraite i mig selv for min Kunsts Skyld — jeg var kommet lidt for meget ind i det daglige Vrøvl og lod mig ikke et alvorligt og udholdende Arbejde være magtpaaliggende nok. Saa nu skal jeg nok komme i Trit igjen".<sup>10</sup> "Det daglige vrøvl" var antagelig den reform af Kunstakademiet, som havde været undervejs siden 1850. Reformen var et udtryk for, at magtpositionerne på den danske kunstscene rykkede sig fra visse kunstnere og kunstneriske udtryksformer til andre; altså hvilke kunstnere og hvilken slags kunst ville man acceptere og anerkende på akademiet. For at blive medlem af akademiet havde det hidtil været krævet, at man skulle udføre et værk af et motiv efter de siddende akademimedlemmers valg, som de så skulle godkende kvaliteten af. Der var også en begrænsning på, hvor mange medlemmer akademiet kunne have.<sup>11</sup> Det betød, at yngre, håbefulde kunstnere havde svært ved at blive agreeret. De skulle opfylde en ældre generations kunstsyn både i forhold til stil og motivvalg. Der var derfor blevet nedsat en kommission, som bl.a. skulle komme med et forslag til en ny model for at vælge medlemmer af Kunstakademiet. I 1853 havde kommissionen færdiggjort sit forslag til en reform, men Marstrand, den nyudnævnte direktør, tog overraskende orlov og rejste væk. Dermed efterlod han kommissionen, deres forslag og reformen i et tomrum. Marstrand skrev fra Venedig hjem til Skovgaard:

*Tak, kjære Ven for Brev og Tilsagn om godt Huldskab og Broderskab i Tiden. Jeg troer det er det Bedste til at styrke og opretholde Lysten til Konsten, det er at man behandler den alvorligt i sine Fordringer til hinanden indbyrdes; thi det er jammerligt hvorlidt Verden forlanger. - Naar jeg tænker derpaa, saa har jeg mere Lyst til at lægge Penslen, ligge mig selv paa Ryggen og drømme i det ene og det andet [...] Forresten er der en gruelig Slagside i Anstalten efter Thieles Brev og Gud hjælpe dem og mig, der sætte deres Lid til mig. Det er mig aldeles ingen Fornøielse at tænke paa den Anstalt [...]*<sup>12</sup>

Det paradoksale ved Marstrands forhold til "Anstalten", som han kalder Kunstakademiet, er, at han lod sig hverve til posten som direktør blandt de øvrige professorer på akademiet, men samtidig havde han ingen fornøjelse af ansvaret. Det er måske sigende for Marstrands ligeledes tvetydige forhold til de forventninger, der blev stillet ham på den hjemlige kunstscene. På den ene side var han engageret i kunstverdenen og fællesskabet med de andre kunstnere, på den anden side havde han lyst til helt at holde op med at være kunstner. Rejsen til Italien gav således ikke blot ro til arbejdet med kunsten, men også fred fra kampen om kunstverdenens vilkår i Danmark. Da Marstrand kom hjem igen fra Venedig, skrev han til Skovgaard, der stadig opholdt sig i Italien:

*[...] jeg vil bede Dem at være beredt til i Kunstnerverdenen at anlægge Skjold og Landse, thi der er Krig der som i saa mange andre Gebeter og hvad Enden skal blive er vanskeligt at sige. Det er for vidtløftigt at sætte Dem ind i og er desuden Synd, da De nu formodentlig gaaer og efterdrømmer Italien - men De maa nu med i Kampen og vi trænge haardt til Dem.*<sup>13</sup>

Kampen varede dog frem til 1857, hvor en reform endelig blev vedtaget i september. Medlemskabet til akademiet gik nu ikke længere via et godkendelsen af et medlemsstykke, men gennem indstilling ved to siddende medlemmer eller ved en "uopfordret" anmodning om at blive medlem. Da der skulle

der vælges en direktør efter den nye struktur, tabte Marstrand valget til J.A. Jerichau (1816-1883).<sup>14</sup> Endelig kunne Marstrand lægge skjold og lanse og igen tage sine pensler op for i fred og ro at fokusere på at male.

## Fra skitse til færdigt maleri

Den typiske arbejdsmetode i guldalderens malerkunst var at lægge ud med skitser i blyant, pen eller akvarel, som man siden arbejdede videre med i lette oliestudier, ofte på malepap, der så dannede grundlag for gennemarbejdede malerier i olie på lærred. Det var kun de sidstnævnte, der var beregnet til at blive indsendt til optagelse på den årlige udstilling på Charlottenborg, mens de øvrige arbejder blot var stadier i arbejdsprocessen, der kun blev delt og vist i kunstkredse uden censur.<sup>15</sup> I Marstrands samtid satte man pris på hans gennemarbejdede malerier, som levede op til de akademiske krav, men hos eftertidens toneangivende kunsthistorikere som Karl Madsen og Theodor Oppermann var det Marstrands skitser og oliestudier, som man værdsatte. Madsen skrev i 1905:

*Marstrands kunst har en Hovedstyrke og en Grundsvaghed. Fuldendt og uforlignelig Mester, naar det gjaldt den lette Antydning, blev han ikke i samme Grad Herre over Formen, naar det gjaldt Gennemførelsen. Tegningernes og Skitsernes løse udkast er langt ypperligere end de færdige Malerier.*<sup>16</sup>

Oppermann skrev tilsvarende i 1920, at Marstrand "navnlig i Skitser og Studier, har aabenbaret et koloristisk Syn af Rang; i hans færdige Billeder glippede dette dog til Tider."<sup>17</sup> Også i nyere tid er det studierne, som har mindelser om de nybrud inden for maleriet, der fremkom i slutningen af 1800-tallet, som vækker positiv genklang i kunstkritikken. Poul Erik Tøjner (1959-) kommenterede for eksempel i 1992, at "hans skitser efter et moderne kunstbegreb er væsentlig bedre kunst end hans færdige værker."<sup>18</sup> Samtiden og eftertidens varierende domme over Marstrands værk siger noget om tidernes forskellige forventninger til kunsten, men de afslører måske også et dilemma, som Marstrand selv befandt sig i, og som hans store produktion af skitser forud for de færdige malerier kan tolkes som et udtryk for.

Udviklingen fra det ene til det andet kan tolkes som Marstrands strategi til at navigere på en kunstscene, der havde klare krav til en malers arbejde. Marstrand spillede som professor, direktør og maler formelt med på reglerne. Han vidste, hvad og hvordan han skulle male for at tilfredsstille Kunstakademiets censur og de vigtige kunder. Men billederne og brevene fra opholdet i Venedig viser også en kunstner, der kæmpede for at fastholde sin egen kreative arbejdsproces og sin glæde ved et mere folkeligt motivvalg i en tid, der gav historiemaleriet og det akademiske udtryk størst anerkendelse. Man får det indtryk, at Marstrands arbejdsglæde og kreativitet lå i de mange skitser og studier, mens udførelsen af de færdige arbejder var præget mere af pligt end af lyst. Han skrev hjem fra Venedig til sin broder Troels: "Jeg har nu gaaet længe i Tvivl om hvad jeg skulde begynde paa af de mange Billeder, jeg har udkastet og har været meget mismodig."<sup>19</sup> Han har således ikke noget problem med at lave udkast til mange billeder, men at omsætte dem til færdige malerier gør ham mismodig.

En række af Marstrands billeder fra Venedig befinder sig i dag i danske kunstmuseers samlinger, fra blyantstegninger i skitsebøger over pennetegninger og akvareller til de malede studier. Af de gennemarbejdede malerier med venetianske motiver findes dog kun ganske få i de offentlige samlinger. Marstrands oliestudier er - i overensstemmelse med ovennævnte kritikeres dom - blevet foretrukket på museerne. Ved at lede i Danmarks Kunstbiblioteks fotoarkiver og auktionskataloger er det dog muligt at finde langt flere malerier af Marstrand fra Venedig, end de offentlige samlinger repræsenterer, og komme nærmere et overblik over Marstrands produktion fra lagunebyen.



Fig. 2. Wilhelm Marstrand: *Venetianerinde i en bedestol*. Ca. 1853-54. Olie på lærred. 56 x 47 cm. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek

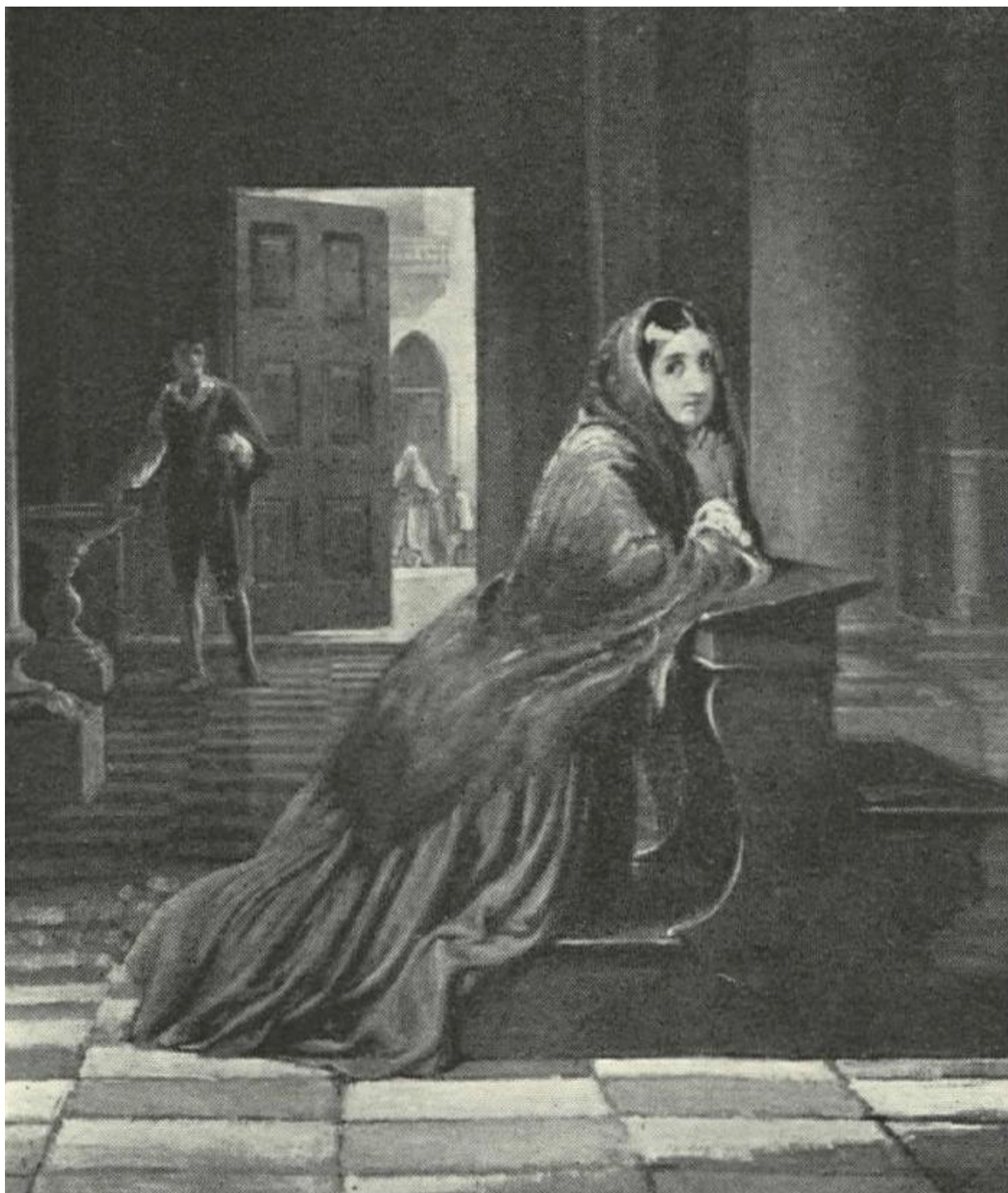


Fig. 3. Wilhelm Marstrand: *Knælende venetianerinde i en kirke*. 1854. Olie på lærred. 44 x 34 cm. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek

Postkort fra Venedig



Fig. 4. Wilhelm Marstrand: *Venetianerinde ved toilettet*. 1854. Olie på lærred. 94 x 70 cm. Inv. nr. 0111NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain

Marstrands egentlige destination for rejsen i 1853-54 var Rom. Undervejs gjorde han ophold i Venedig og blev betaget af de mange motiver, som byen i lagunen bød på. Han skrev: "her [i Venedig] vilde jeg gjerne blive noget, da her foruden at være et ganske nyt Terrain for mig, er overmaade malerisk"<sup>20</sup> Marstrand-ægteparret korresponderede hen over årsskiftet 1853-54 frem og tilbage om fornuften og udgifterne i, om familien skulle opholde sig i Venedig sammen eller forblive adskilt. Da februar ankom med mildere vejr, rejste Marstrand dog hjem for at hente Grethe, sønnen

Poul og tjenestepigen Mathilde. Sammen rejste de til Venedig, hvortil de ankom i løbet af marts 1854 og blev til først på efteråret 1854.

Venedig var på dette tidspunkt under den østrig-ungarske kejsers herredømme, og vinteren 1853-54 var usædvanligt kold. Marstrand arbejdede derfor indendørs med en række billeder af lokale modeller. I dag kendes et par mandeportrætter og figurbilleder af forskellige kvinder. Han udførte et studie af en venetiansk kvinde i en bedestol i en kirke, som han både malede som et portræt [fig. 2] og som et billede i helfigur [fig. 3], hvor bedestolen og kirkerummet ses. Herudover malede han et portræt af en yngre, rødhåret venetianerinde ved sit toilette [fig. 4]. Den samme kvinde optræder i et studie [fig. 5] og et færdigt maleri [fig. 6] af to kvinder i en kirke. Allerede i disse motiver ses de modsætninger, som Marstrand arbejdede med i mange af sine billeder, som han også benyttede sig af i motiverne fra Venedig.



Fig. 5. Wilhelm Marstrand: *Venetianske piger i en kirke*. Skitse. 1853. Olie på pap. 24 x 24 cm. Inv. nr. 0109NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain.



Fig. 6. Wilhelm Marstrand: *Venezianske piger i en kirke*. 1854. Ukendte materialer, formodentlig olie på lærred. 85 x 78,5 cm. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek



Fig. 7. Wilhelm Marstrand: *En ung pige og to fiskere*. Ca. 1853. Olie på pap. 36,5 x 23 cm. Inv. nr. 0110NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain.

Hvor den rødhårede kvinde er lys i huden og bærer en blå silkekjole og et sort blondesjal over hovedet, er den anden kvinde mørkere i løden og har mørkt, udækket hår og bærer et rødt sjal. Kvinden i bedestolen rammes af en solstråle, der oplyser det ellers mørke kirkerum, og bag hende ses en mand foran en halvåben dør, hvorigennem lyset stråler ind. I et udendørs motiv ses to fiskere og en ung kvinde [fig. 7]. Fiskerens livlige mimik og gestik står i kontrast til den unge pige, som

kigger betuttet ned i sit forklæde, som hun knuger med begge hænder.

I disse modelbilleder fik Marstrand redegjort for nogle af Italiens karakteristika: Den katolske kirkes kirkerum med bedestole og de velhavende kvinders elegante påklædning med silke og blonder. Samtidig fik han også skabt sit første motiv af det arbejdende folks liv ved vandet med billedet af fiskerne og pigen, og hvordan lagunens allestedsnærværende vand skaber helt særlige lysforhold. I januar skrev han hjem til Grethe:

*Soelskin og Vandspeilinger; det er utroligt; men det er alt sammen mer landskabeligt eller vandskabeligt. [...] Hvor der i Aften ved Soelnedgang var skjønt, det kan jeg ikke beskrive; der kan være et Tryllerie i Belysningen, som jeg intetsteds har seet Magen til og jeg kan ikke begribe hvori det egentlig ligger - om det er Vandet der reflecterer eller det er en egen Gjennemsigthighed som Luften har her, veed jeg ikke. Jeg har heller aldrig seet den malet. Jeg ser samme Farve Luft, kun paa en anden Maade, hos Titian i sine Billeder og hos Poul Veronese. Man begriber ikke disse Farver.<sup>21</sup>*

En generation senere var det Skagen med sit særlige lys og mødet mellem land og vand, der inspirerede de danske kunstnere, men for Marstrand var det i Venedig, at han fascineredes af, hvordan vandet skaber særlige lysforhold. Han skabte en række motiver med solnedgangsllys, hvor han prøvede sine malertekniske evner af i Venedigs aftenbelysning. Dette kom der igen både et studie og et færdigt maleri ud af. Studiet er et kompakt og samtidig let motiv, hvor gondolen næsten når fra side til side i billedet [fig. 8]. Gondolen og personerne i den tegner en mørk silhuet mod den gyldne baggrund med profilen af den imponante Santa Maria della Salute-kirke. I den endelige udgave af motivet har Marstrand valgt en mere klassisk beskæring, hvor han ikke skærer spiret på kuplen af [fig. 9]. Den smukke bue, som gondolen formede i skitsen, er fladet noget ud i det færdige motiv. Et par stentrin er også kommet ind i højre forgrund som repoussoir for at øge dybdevirkningen, og figurerne er malet i klarere farver, så de fremstår mindre silhuetagtige. I det færdige maleri bærer personerne strategisk placerede røde beklædningsgenstande, som står frem mod den mørke kirke, mens den gul himmel har fået tilføjet nogle blålige skyer. Det slørede stemningsmaleri, som skitsen repræsenterer, syner i det endelige billede unægteligt mere som et idealiseret turistpostkort. Hvis man skal sammenligne de to malerier med fotografier, så minder studiet om et sløret snapshot, hvor beskæringen er lidt tilfældig og farverne falmende, men hvor stemningen fra en smuk aften på lagunen er bevaret. Det færdige maleri er som det professionelle fotografi, der står knivskarpt, og hvor alle elementer er bevidst iscenesat, farvelagt og komponeret, og hvor tandpastasmilet i overført forstand sidder i skabet, men også har nået at stivne. Marstrand vidste, at det var det sidste, kunderne og kritikerne i hans samtid forventede, og han leverede - men man har på fornemmelsen, at det var den første del af processen, der var den mest lystfyldte del af hans arbejde med motiverne.



Fig. 8. Wilhelm Marstrand: *Færgescene på Canale grande i Venedig. I baggrunden Kirken St Maria della Salute. Aften. Skitse. Ca. 1854. Olie på lærred. 25 x 34,5 cm. Brændt.*

Fig. 8. Wilhelm Marstrand: *Færgescene på Canale grande i Venedig. I baggrunden Kirken St Maria della Salute. Aften. Skitse. Ca. 1854. Olie på lærred. 25 x 34,5 cm. Brændt.*



Fig. 9. Wilhelm Marstrand: *Færgescene på Canale grande i Venedig. I baggrunden Kirken St Maria della Salute. Aften.* 1854. Olie på lærred. 53 x 63 cm. Ukendt ejer. Foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner

Marstrands billeder rummer elementer, der tydeligt stedfæster motiverne til Venedig. For de hjemlige kunder skulle kunne finde de kendte monumenter og andre karakteristika, egentlige eller forestillede, i kunstnernes billeder fra Italien. Det var sådanne typiske motiver, som kunne sælge godt derhjemme.<sup>22</sup> Som andre fascineredes Marstrand af byen i lagunen med dens kanaler, hvor al transport foregår enten til fods eller til vands. En ting var at blive betaget af synet af byen, noget andet var dog at gengive det syn. Her vekslede Marstrand mellem fascination og fortvivlelse. I et brev til maleren Jørgen Roed (1808-1888) og hans hustru Emilie Mathilde Roed (1806-1894) skrev han:

*De vilde vist, Fru Roed, have megen Glæde af Venedig med dets vidunderlig skønne Paladser og Laguner, men Du, Roed, vilde vist ligesom jeg føle mangen Smerte, naar man troer sig forpligtet til at skulle male disse Herligheder og — saa ikke kan.<sup>23</sup>*

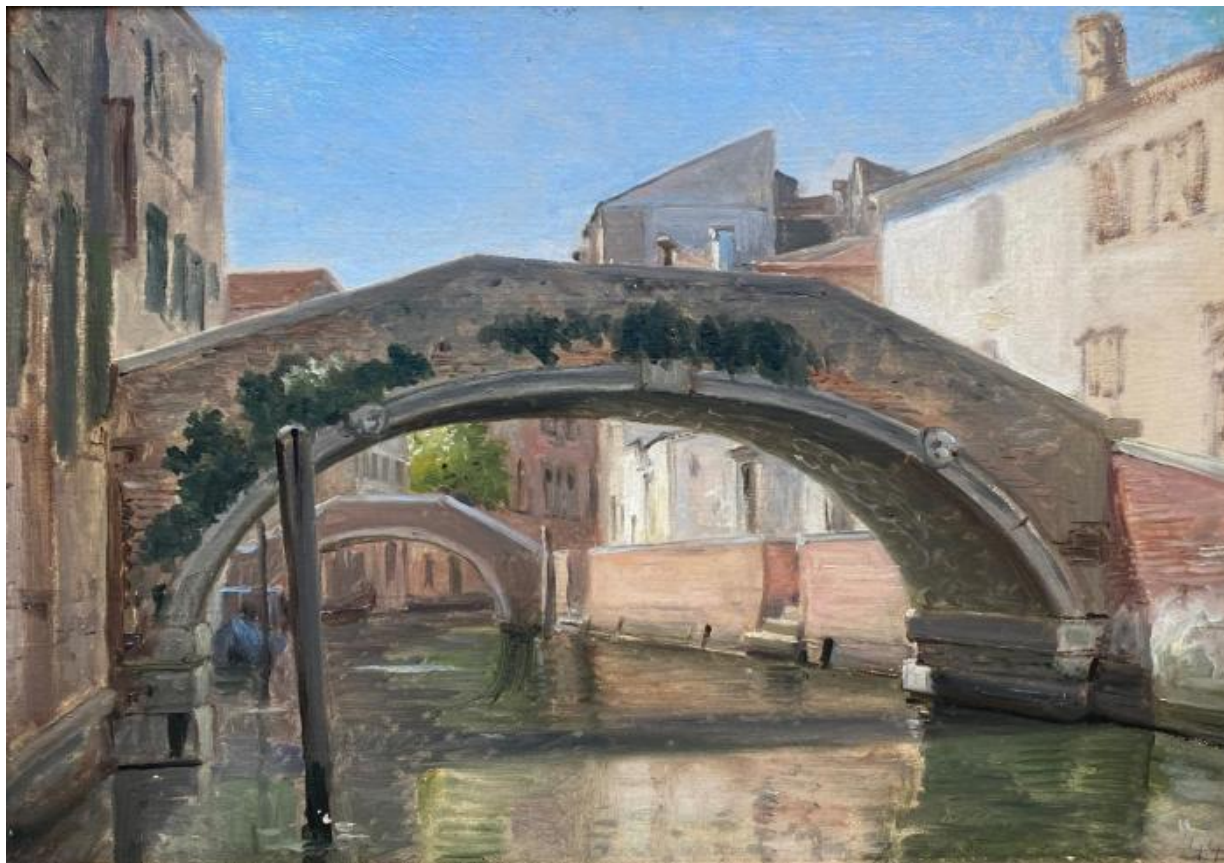


Fig. 10. Wilhelm Marstrand: *Studie fra Venedig*. 1854. Olie på ukendt underlag. 26 x 39 cm. Privatsamling, Flensborg.

Selv om han skrev, at han ikke kunne, så malede han dog byens herligheder adskillige gange under opholdet. De mange studier er måske ikke kun et resultat af lystfyldt produktivitet, men også gentagne forsøg på at indfange de motiver fra Venedig, som gjorde indtryk på ham, indtil han blev tilfreds. Over for det tomme lærred gik Marstrand ikke i stå – tværtimod angreb han det igen og igen, ikke ulig Cervantes' vindmølleangribende Don Quixote, som blev et andet af Marstrands foretrukne emner. En række motiver uden staffage udførte han som studier til baggrunde i sine malerier.

En bro over en kanal malet i tværformat [fig. 10] bruges som baggrund i et studie i højformat af en ung mand, der hjælper en ung kvinde ud af en gondol, mens en ældre kvinde står i baggrunden [fig. 11]. Broen danner en bue over deres hoveder og indrammer scenen på en måde, der er lige så karakteristisk for Venedig, som hvis en af de berømte kirker havde været i baggrunden. En færdig udgave af dette motiv kendes ikke, men de samme typer går igen i to andre billeder, der netop kendes som studie [fig. 12] og færdigt maleri [fig. 13].

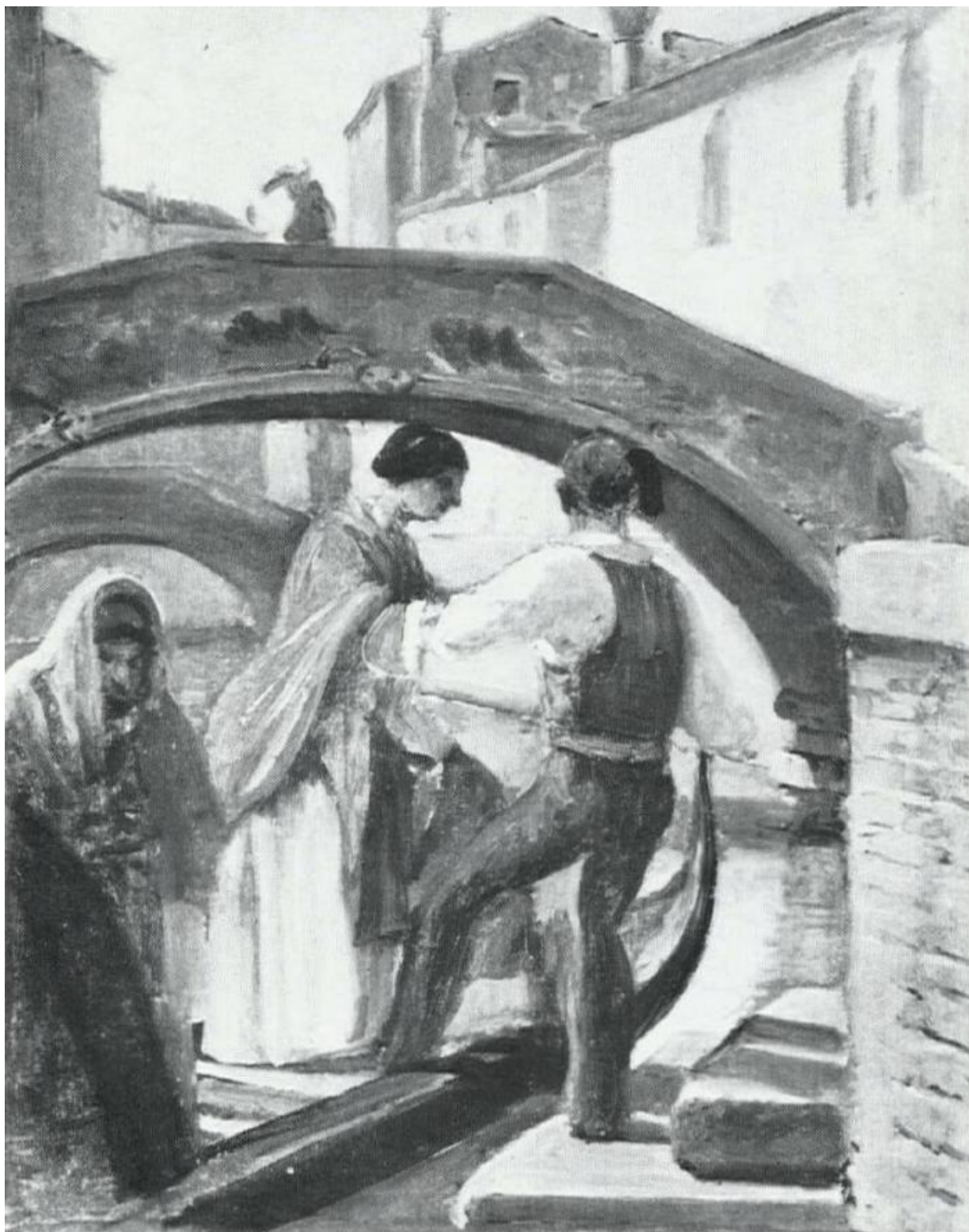


Fig. 11. Wilhelm Marstrand: *Landstigning fra en gondol*. Ca. 1854. Olie på ukendt underlag. 28,5 x 22 cm. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek Her gjorde Marstrand endnu en gang brug af Santa Maria della Salute som baggrund for at skildre en ung mand, der hjælper en ung kvinde op af en gondol, mens en ældre kvinde står nede i den. Det færdige maleri er dateret 1857, altså tre år efter Marstrand rejste fra Venedig. Udskiftningen af skitsens rundede trappetrin med de firkantede trin i det færdige værk understreger, hvordan Marstrand - i lighed med andre af tidens malere, så som Skovgaard - bevidst konstruerede sine motiver for at opnå den ønskede komposition.<sup>24</sup>

Marstrands variationer over det samme motiv med elementer, der skiftes ud og flyttes rundt viser en kunstner, der ikke gengav virkeligheden som set, men virkeligheden som den skulle ses ud fra tidens

forventninger til en virkningsfuld komposition med balance, dynamik, dybde, kolorit og dramatik. I sine færdige malerier er Marstrand en sampler, der plukker fra sit repertoire og bevidst bygger sine kompositioner op for at opnå det resultat, der vil give flest point hos de hjemlige smagsdommere.



Fig. 12. Wilhelm Marstrand: *Landstigning fra en gondol*. 1854 (?). 28 x 23 cm. Olie på ukendt underlag. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek

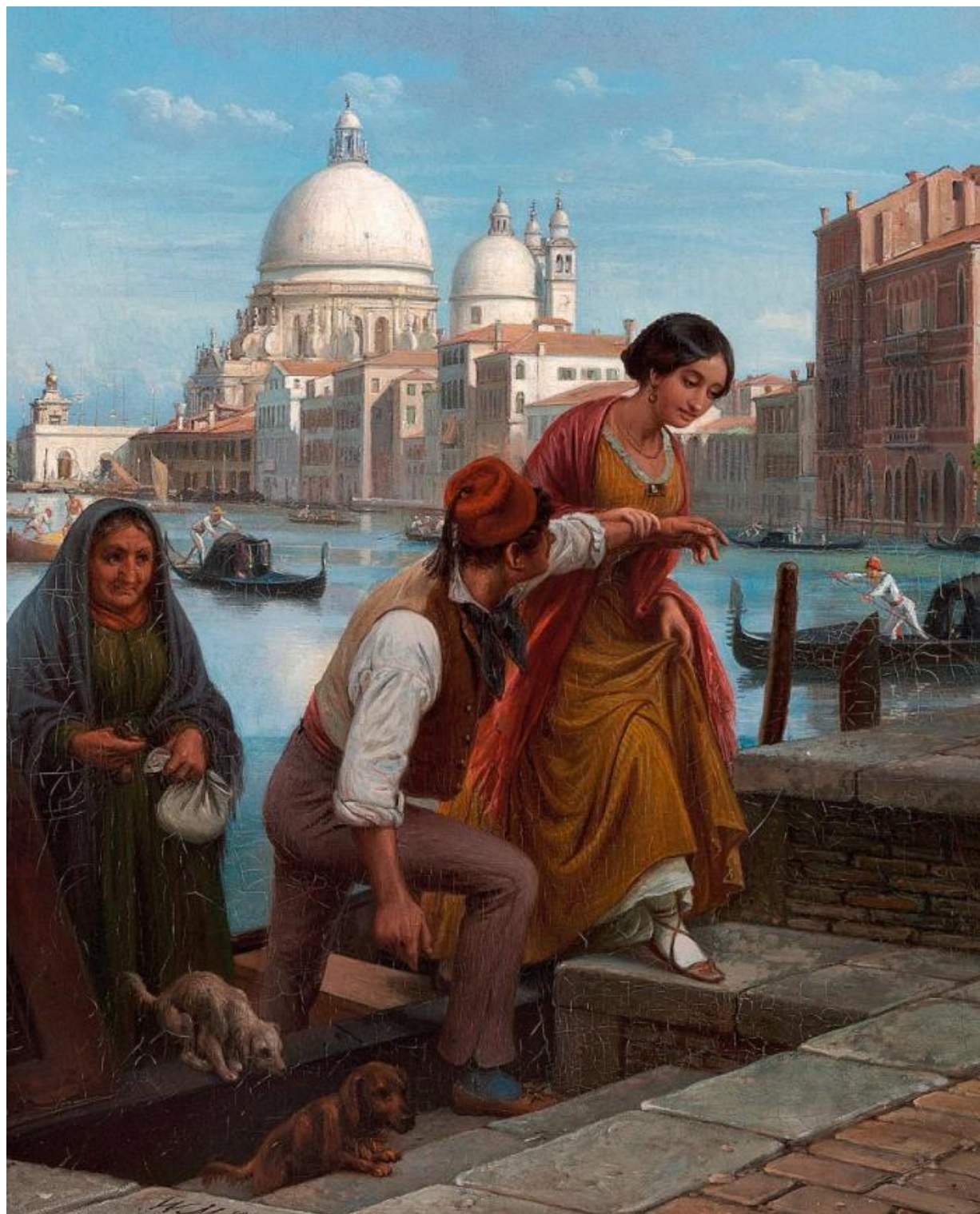


Fig. 13. Wilhelm Marstrand: *Fra Venedig*. 1857. Olie på lærred. 57 x 46 cm. Ukendt ejer. Foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

## Bagsiden af postkortet: Tiggere, turister og musikanter

Under opholdet i Venedig arbejdede Marstrand med en række billeder af velhavende venetianere, der bønfoldes af tiggere. En række penne-tegninger dannede grundlag for flere malede studier [figs. 14, 15, 16] af en velhavende venetiansk kvinde, der hjælpes ud af gondolen og ind i et palazzo, mens en anden i gondolen rækker en almisse til den båd med tiggere, der har lagt sig op ad den rige families gondol. Nogle gange hjælpes den velhavende kvinde ud af gondolen af en sort eller mørklødet tjener, andre gange af en mand i høj hat. Nogle gange er det et lille barn, der overrækker almissen, andre gange en yngre kvinde. Tiggeren er dog altid en kvinde, der sidder med et

spædbarn i skødet og flere andre børn i båden, mens deres skæggede far styrer båden og ydmygt holder sin hat. Marstrand skrev: "Jeg har set en lille Baad med en Tiggerfamilie i paa Canal Grande. Denne lader jeg attequere en Gondol hvoraf Herskabet er i Begreb med at stige ud, og som giver dem Almisse".<sup>25</sup>



Fig. 14. Wilhelm Marstrand: *Landstigning ved et palads ved Canal Grande, i baggrunden kirken S. Maria delle Salute*. Ca. 1853-1855. Olie på pap. 39 x 53 cm. Inv. nr. KMS2045. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.



Fig. 15. Wilhelm Marstrand: *Kanalparti, Venedig, med den fattige familie der modtager en almisse*. Ukendt år. Olie på ukendt materiale. 35 x 55 cm. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek

Tiggermotivet rummer ligeledes en række interessante kontraster: Den fine gondol overfor tiggernes båd; den rige kvinde i sin smukke kjole som kontrast til tiggernes slidte tøj; at den rige kvinde hjælpes til elegant at stige ud af gondolen, mens den tiggende moder med den ene hånd rækker frem efter penge og den anden knuger sit barn; byens imponerende og berømte monumenter som baggrund for denne jordnære scene. Marstrand beskrev selv disse kontraster i sine breve:

*Saa stiger man af ved en Bro, hvor tusinde tjenstagtige Lazaroner ville hjælpe En op; og saa gaar man i et Palads og seer paa Titian og Paolo Veronese, og saa kommer, mens man glider videre paa den store Canal, en Tiggerfamilie i en ussel Baad og anholder En og gaaer paa Siden, indtil man giver en Quantrin; det er nu den Families Levevej.<sup>26</sup>*

I en række af motiverne optræder en munk også i den herskabelige gondol. Det kan læses som en kritisk kommentar til den katolske kirkes rolle som en institution, der havde tradition for at hjælpe de fattige samtidig med, at det var en institution med stor magt og rigdom. I Marstrands danske motiver brugte han ligeledes ofte denne kontrast mellem rig og fattig, tyk og tynd, ung og gammel. Som dansker og protestant i et katolsk Venedig var han den udefrakommende observatør; som kunstner befandt han sig socialklassesmæssigt mellem herskab og lazaroner. Marstrand var ikke nogen socialpolitisk agitator, men i hans billeder spiddede han diskret og sarkastisk både høj og lav, gejstlig og læg. Hans kritiske brod er pakket ind i humorens fløjlshandske.



Fig. 16. Wilhelm Marstrand: *Landstigning i Venedig*. En tiggergondol har på Canal Grande fulgt en herskabsgondol. Ca. 1853-1855. Olie på lærred. 39 x 54 cm. Inv. nr. KMS1558. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.



Fig. 17. Wilhelm Marstrand: *En dame stiger i land fra en gondol*. Evt.

påbegyndt i 1854 og først færdiggjort i 1870. Olie på lærred. 58 x 79,5 cm. Ukendt ejer. Foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Denne diskretion bliver mere tydelig i en senere udgave af tiggermotivet, hvor tiggerne helt er forsvundet ud af billedet; tilbage er kun den fornemme dame, der hjælpes ud af sin gondol. [fig. 17] For de kunder, der foretrak idyllen frem for socialrealismen, kunne Marstrand således også levere ved at udelade eventuelt anstødelige elementer, som borgerskabet ikke ønskede at have hængende på deres vægge. Marstrand brugte igen udsigten fra sin terrasse som baggrund i flere af motiverne; enten kigger han mod øst mod førnævnte Santa Maria della Salute, eller han kigger mod vest, hvor Basilica dei Fraris tårn ses i baggrunden.

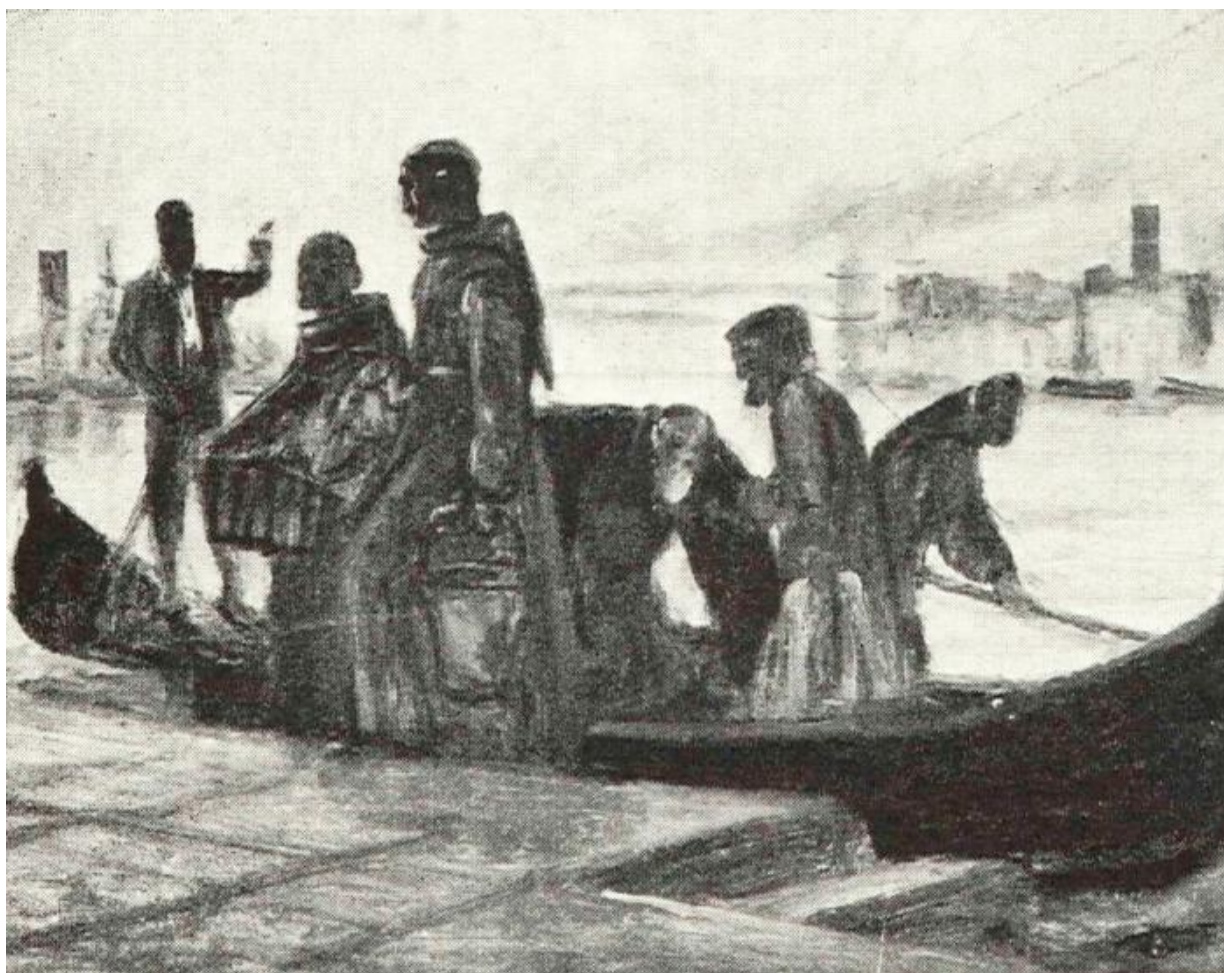


Fig. 18. Wilhelm Marstrand: *Tiggemunke stige i Land med deres Bytte*. Ukendt år. Formodentlig olie på papir. Ukendte mål. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek



Fig. 19. Wilhelm Marstrand: *Gondol med tiggermunke i Venedig*. Skitse. Olie på papir opklæbet på lærred. 32,4 x 41 cm. Inv. nr. 374. Den Hirschsprungske Samling. Foto: © Den Hirschsprungske Samling.

I en anden variation over tiggermotivet skildrede Marstrand en gruppe tiggermunke. Marstrands munke stiger ud af deres båd med resultatet af deres tiggergang - hvilket er ikke så lidt! I to skitser [figs. 18, 19] valgte Marstrand at male et perspektiv, hvor gondolen ses lidt skråt fra siden. I en anden malet skitse [fig. 20], såvel som det færdige billede [fig. 21], har han skiftet til et perspektiv, hvor gondolen ligger parallelt med billedets kant, og hvor Santa Maria della Salute ses i baggrunden. Ud fra placeringen af Salute-kirken i venstre side og Markuskirkenes klokketårn til højre for er det formodentlig San Giorgio Maggiore-øen, som munkene er sejlet til. Her lå der et benediktiner-munkekloster, der var blevet delvist lukket efter den venetianske republik's fald til Napoleon i 1797.



Fig. 20. Wilhelm Marstrand: *Tiggermunke stiger i Land fra en Gondol*. Ukendt år (formodentlig 1854) Olie på lærred. 26 x 33 cm. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek



Fig. 21. Wilhelm Marstrand: *Tiggermunke stiger i Land fra en Gondol*. 1854. Olie på papir. 39 x 52 cm. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek

Men Marstrands munke bærer ikke benediktiner-munkenes sorte kutter, men franciskanernes gråbrune kutter. Benediktinerordenen var ikke en tiggermunkeorden, mens franciskanerne var. Men Benediktinerklosterets placering har givet Marstrand en strategisk placering med de mørke munke foran udsigten til den lyse by i baggrunden, hvor kirkernes smukke kupler og spir står som luftkasteller over en anderledes jordnær og udbytende praksis af det kristne budskab om næstekærlighed. Det kan antages, at Marstrand med disse motiver ville kritisere den katolske kirkes eller munkeklostres økonomiske forhold, for under et tidligere ophold i Italien havde han skrevet om "den skammelige Magt, som Gejstligheden har her og som den misbruger paa det mest oprørende."<sup>27</sup> Det er også værd at bemærke, at der i forgrunden på det malede studie befinder sig en lille dreng på kajkanten og i det færdige maleri en vinballon, hvilket umiddelbart ikke harmonerer med tiggermunkenes asketiske liv. Marstrands titel angiver også, at tiggermunkene kommer hjem med deres "bytte", hvilket antyder, at munkene ikke var stakkels tiggere, men nærmest røvere. Som kunstner valgte han bevidst sine motiver, og han skildrede Venedig ud fra danske og lutheranske sæder og moraler. I forhold til hans romantiserende skildringer af italienske fester fra de tidligere rejser er der en kritisk nøgternhed over hans skildring af tiggermunkene. Uden for klostrenes mure, hvor kirken påberåber sig en guddommelig ret(færdighed), viste Marstrand, at der foregik en aldeles jordisk udnyttelse af de menige troende.



Fig. 22. *Rejsende i Venedig*. (1854). Olie på papir klæbet på lærred. 35,3 x 26,4 cm. Inv. nr. 303. Den Hirschsprungske Samling. Foto: © Den Hirschsprungske Samling.

Broen fra de tidligere motiver optræder igen i et lille maleri af to korpulente turister i en gondol. Med en guidebog i hånden, formodentlig den udbredte Baedeker,<sup>28</sup> sejler de rundt i Venedig, men som alle turister bliver også de trætte. Manden er endda faldet i søvn, og kvinden kigger over på ham med et blik, der både kan tolkes som bekymret og bebrejdende [fig. 22]. Turisternes tilstedeværelse i Venedig skabte både dengang og i dag beskæftigelse for byens indbyggere. Det kunne være som gondolfører, men det kunne også være som musikant. På Markuspladsen findes de historiske caféer Caffè Florian, Caffè Lavena og Caffè Quadri, alle fra 1700-tallet, som derfor også

eksisterede, dengang Marstrand opholdt sig i Venedig. Både Florian og Quadri har tradition for at have levende musik på pladsen foran caféen, men den tradition skulle først være opstået i det 20. århundrede. Det er dog måske alligevel caféernes musikanter, som Marstrand skildrede i en tegning af mandlige violinister. [fig. 23] Med deres fine påklædning står de i kontrast til den gruppe omflakkende musikanter, som Marstrand tegnede på den anden side af samme blad. [fig. 24] Marstrand udførte også et maleri af musikanterne. [fig. 25] På tegningen er musikanterne i gang med at spille, mens de i maleriet kun er ved at gøre klar til at musicere. Mens tegningen er udateret, er maleriet dateret 1857, altså tre år efter Marstrand kom hjem fra Venedig. I tegningen ses buerne på Markuspladsens karakteristiske loggia tæt på i baggrunden. Man kigger således fra pladsen og ind mod bygningerne. I maleriet, derimod, ses bygningerne på afstand og i solskin, så man kigger fra den nordvendte side mod den sydvendte side. Musikanterne er i bogstavelig og overført forstand på skyggesiden, mens man på solsiden, igen i overført og bogstavelig forstand, ser kvinder i lyse kjoler med brede skørter og hatte og parasoller, der promenerer. Hvor Marstrand på hver sin side af papiret tegnede to forskellige klasser af musikanter, malede han på lærredet to forskellige klasser på hver side af pladsen. Som i sine tiggermotiver viser Marstrand bagsiden af det skønne Venedig. Caféernes musikere har måske finere klæder, men de er lige så afhængige af de velhavende turisternes velvilje som de omstrefjende musikanter.



Fig. 23. Wilhelm Marstrand: *Studier af violinist*. Ca. 1854. Blyant, pensel og tusch. 202 x 269 mm. Inv. nr. KKS9501 verso. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.



Fig. 24. Wilhelm Marstrand: *Musikanter på Marcuspladsen, Venedig*. Ukendt år. Blyant, pensel og tusch. 202 x 269 mm. Inv. nr. KKS9501. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.



Fig. 25. Wilhelm Marstrand: *Musikanter på Marcuspladsen i Venedig*. 1857. Olie på lærred. 34,6×46,2 cm. Inv. nr. Maleri 36. ARoS – Aarhus Kunstmuseum. Foto: Ole Hein Pedersen.

I forhold til de nationalromantiske strømninger i Danmark udtrykte Marstrand således gennem sine motivvalg kærlighed til Venedig i hans romantiserende skildringer af smukke kvinder, smukke bygninger, smukt lys. Han udtrykte dog også kærlighed til fædrelandet i kraft af sin kritik af de sydlandske sæder og moraler; om det var gennem herskabets overdådige levevis i byens palazzoer med servilt tyende, eller gennem den katolske kirkes udbytning. Marstrands blik var ikke kun farvet af at være protestant, men også af at være borger i et land, der få år forinden havde afskaffet et enevældigt monarki og indført en grundlov.

## Figur- og landskabsmaleren i Venedig

Da P.C. Skovgaard og hans hustru Georgia opholdt sig i Venedig i maj-juni 1854, tilbragte de to familier en del tid sammen, og de to malere skabte motiver, der både var beslægtede og forskellige. I et motiv i aftenbelysning, som Marstrand først malede uden figurstaffage [fig. 26] og siden med en gondol med en mand og kvinde med deres barn i [fig. 27], ses Isola di San Giorgio in Alga i baggrunden.<sup>29</sup>



Fig. 26. Wilhelm Marstrand: *Aftenstudie fra Venedig*. Ca. 1854. Olie på lærred. 35 x 50 cm. Ukendt ejer. Foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner



Fig. 27. Wilhelm Marstrand: *Paa Lagunen / Italiensk familie sejrende i en gondol*. 1854. Ukendt materiale, ukendte mål. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek



Fig. 28. P.C. Skovgaard: *Fra Venedig*, 1854, 34 x 52 cm. Olie på lærred/pap. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek

Skovgaard malede lige som Marstrand billeder af lagunen, og han har tilsyneladende brugt Marstrands studie som forlæg til et billede, hvor han i stedet for en italiensk familie malede danskerne ind i motivet. Med den brede skyggede hat sidder P.C. Skovgaard selv og rækker ud mod lille Poul Marstrand, i midten Wilhelm Marstrand, og med ryggen til sidder de to hustruer. [fig. 28]

Således bruger begge malere Venedig som kulisse for forskellige staffagefigurer. Som i et teaterstykke vælger de scenografi med kulisser, rekvisitter og kostumer, der tydeligt skal signalere, hvor man befinder sig henne. Da Skovgaard nogle år senere malede tre dørstykker til politikeren D.G. Monrad (1811-1887), valgte han tre italienske motiver. Det ene en udsigt fra Monte Pincio i Rom, det andet et motiv fra Napoli, og det sidste et motiv fra lagunen i Venedig.<sup>30</sup> Således dukkede de motiver, som kunstnerne fandt under deres udlandsrejser, op i deres arbejder flere år efter, at de var kommet hjem. Skitserne og studierne fastholdt minderne til senere strategisk brug til glæde for de danske kunder, der kunne vise deres patriotisme ved at købe dansk kunst, men samtidig understrege deres dannelse ved at vælge italienske motiver. [fig.29]

Marstrand havde muligvis også tænkt på at lave et dørstykke med motiv fra Venedig, for han lavede ligeledes et langstrakt motiv i tværformat med vue over byen fra lagunen. Her valgte han strategisk at placere hele tre kendte bygningsværker fra Venedig [fig. 30]: Fra højre Dogepaladset med Markuskirkenes kampanile, Santa Maria della Salute i midten, og til venstre San Giorgio Maggiorekirken. På vandet ses både gondoler og flermastede skibe. I lighed med Skovgaards dørstykke fungerer de forkortede gondoler på vandet som markører, der skaber dybde i billedrummet, men de er også med til tydeligt at stedfæste motivet til Venedig. Således kunne kunstnerne skabe genkendelige, eftertragtede motiver, og en fremtidig ejer af billedet kunne påberåbe sig et kendskab til Venedigs vidundere som en dannet verdensborger.



Fig. 29. P.C. Skovgaard: *Kanalparti i Venedig*. 1862. Ukendte mål. Ukendt materiale. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek



Fig. 30. Wilhelm Marstrand: *Fra Venedig. Aften.* Ukendt år. 29 x 56 cm. Ukendt materiale. Ukendt ejer. Foto: Danmarks Kunstbibliotek

Hvor Skovgaard i sit motiv kiggede ud mod lagunen, kiggede Marstrand fra lagunen ind mod byen. Således valgte landskabsmaleren en vinkel, hvor han med få både og bygninger skaber en luftig og rolig komposition, hvor der er mere fokus på naturen. Derimod valgte figurmaleren en tætpakket horisontlinje i baggrunden og flere både i forgrunden, som skaber en mere dynamisk komposition, hvor der er fokus på byen og bylivet. Marstrand havde lejet en bolig til sin familie på den sydlige side af Canal Grande med en terrasse ud mod kanalen med udsigt til Santa Maria delle Salutekirken, der som nævnt optræder i flere af Marstrands motiver fra byen. Her besøgte Skovgaardparret dem, og Skovgaard lavede en tegning af udsigten [fig. 31].



Fig. 31. P.C. Skovgaard: *Fru Skovgaard, Fru Marstrand og Poul på Marstrands balkon ved Canale Grande*. 1854. Pen på papir, 255 x 335 mm. Ukendt ejer. P.C. Skovgaard ses selv til venstre, herefter den mørkhårede Georgia Skovgaard, så Grethe Marstrand, og stående på stolen for at kunne kigge over terrassens kant, sønnen Poul. Skovgaard malede også et billede fra terrassen [fig. 32]. I forgrunden ses de samme pottedplanter som i ovennævnte tegning, i baggrunden Salute-kirken, og på balkonens kant en håndfuld saftige, røde kirsebær. På Canal Grande ses et par gondoler, men det er tydeligt, at for Skovgaard - i modsætning til hos Marstrand - er det ikke figurerne, der er det centrale, ej heller det narrative. Gondolerne er blot elementer i en klassisk *vedute* af Venedig i stil med Giovanni Antonio Canals, kaldet Canaletto (1697-1768) eller Francesco Guardi (1712-1793) udsigter over byen.



Fig. 32. P.C. Skovgaard: *Udsigt over Canal Grande i Venedig. I baggrunden S. Maria della Salute*. 1854. Olie på lærred. 32 x 42,5 cm. Inv. nr. KMS4334. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

Marstrand brugte også selv udsigten fra sin terrasse som baggrund i flere billeder. Hvor Skovgaards billeder som regel er næsten uden figurer, fokuserede Marstrand netop på det figurbårne og fortællende i sine malerier. Han fremhævede kontraster og folkelivet, selv om han bemærkede i sin korrespondance, at det var svært at finde:

*Livet er meget eensformigt; Folket er ikke skønt og Costumer er her ikke, alle særegne Skikke og Folkelivsscener ere forsvundne siden Revolutionen, man sees kun Militair og en temmelig ussel Almue samt den kiedsommeligeste Elegance paa Marcuspladsen, som man kan tænke sig. [...] Der er mere Nydelse i at see Linierne i Albanerbierget fra Rom end i alle Venedigs Pragtbygninger. Kun Fiskerne og det Liv de føre paa det skønne Hav er interessant<sup>31</sup>*

Selv om Marstrand selv fremhævede naturens skønhed, var det ikke den, han hæftede sig ved i sin kunst. I stedet var det netop modsætningerne mellem pragtbygninger og ussel almue, som han skildrede gentagne gange i to motivgrupper.



Fig. 33. P.C. Skovgaard: *Parti fra Venedig*. 1854. Olie på lærred. 22 x 43 cm. Inv. nr. Maleri 32. ARoS – Aarhus Kunstmuseum. Foto: Ole Hein Pedersen.



Fig. 34. P.C. Skovgaard: *Canale Grande, Venedig*. 1854. Pen, blæk, pensel og akvarel. 260 x 335 mm. Inv. nr. 57 WH. Ordrupgaard. Foto: Anders Sune Berg. I to motiver af Skovgaard fra Venedig malet i juni 1854 er det igen tydeligt, at det i modsætning til Marstrand var byen i sig selv fremfor dens indbyggere, der interesserede Skovgaard. [figs. 33, 34] Når Marstrand maalede bymotiver uden staffage, var det blot for at forberede baggrunden til hans figurbilleder. Marstrands parti fra Canal Grande [fig. 35] var således et studie til *Landstigning* [fig. 16 og 17], mens studiet af Palazzo Falier [fig. 36] skulle benyttes til baggrunden i et andet planlagt figurbillede [fig. 15]. Det tredje af Marstrands arkitekturstudier [fig. 37] har tilhørt Niels Skovgaard,

der antagelig har arvet det fra sin far, P.C. Skovgaard, som måske fik det af Marstrand som minde om deres tid sammen i Venedig. Det er jo så netop et motiv uden figurer, som figurmaleren har lavet og givet til sin ven landskabsmaleren.

Forskellen mellem Marstrands og Skovgaards motiver fra Venedig understreger forskellen mellem de to malere: Hvor Marstrand har fokus på personskildringen, figurerne og det narrative i sine livlige og dynamiske skildringer af høj og lav i Venedig, er figurerne altid på afstand i Skovgaards motiver. Det er byrummet, udsigterne med vuerne over lagunen og kanalerne, som han skildrer. Der er en ro og harmoni over Skovgaards motiver, mens Marstrands har mere kompakte kompositioner, kontraster, et glimt i øjet og en interaktion mellem personerne. Marstrands motiver af venetianerne er dels romantisierende, dels distancerende: Italienerne er altid de andre, anderledes fra danskerne, om de sejler i gondoler eller tigger almisser.



Fig. 35. Wilhelm Marstrand: *Parti fra Canale Grande*. 1854. Olie på papir opklæbet på lærred. 38 x 54 cm. Inv. nr. Maleri 471. ARoS Aarhus Kunstmuseum. Foto: Ole Hein Pedersen.



Fig. 36. Wilhelm Marstrand: *Parti fra Canal Grande i Venedig. Palazzo Falier*. Formodentlig 1854. Olie på papir opklæbet på papir og lærred. 37,4 x 40,6 cm. Den Hirschsprungske Samling, inv. nr. 3105. Foto: © Den Hirschsprungske Samling.



Fig. 37. Wilhelm Marstrand: *Casa d'Oro*. 1854. Olie på ukendt underlag. 41 x 31 cm. Ukendt ejer. Foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

## Farvel til Italien

Selv om Marstrand tilbragte mange år i Italien, præger en vis ambivalens også Marstrands forhold til landet. Kort inden sin afrejse fra Venedig skrev Marstrand til Skovgaard:

| *Vi ere nu i Begreb med at forlade dette Sted, hvor vi have svedt og lidt [...] Jeg kommer her vel*

*aldrig mere og Erindringen om dette Aar vil heller ikke bidrage til at drage mig oftere hid, saa det er maaskee godt at nu min Hu kun vender sig til Fædrelandet.<sup>32</sup>*

Også Marstrands hustru Grethe udtrykte sin forkærlighed for det hjemlige i et brev til Georgia Skovgaard:

*"skjøndt jeg har usigelig Glæde af alt det Skjønne og Storartede man seer og nyder paa en saadan Reise, og maaskee mangengang senere vil længes derefter, saa har dog det Fremmede i Længden ingen god Indflydelse paa mig, og jeg føler hvor stærkt jeg hænger ved det Hjemlige, om ogsaa man ikke tør inklade sig paa Sammenligninger.<sup>33</sup>*

På den ene side var Marstrand begejstret for Italien, på den anden side var han kritisk. Han lagde vægt på at udtrykke sin kærlighed til fædrelandet og sammenligne de to lande, hvor præferencen trods alt lå hos Danmark. Marstrands motiver fra Italien er derfor også interessante at forstå i lyset af den diskussion om det nationale i dansk kunst, som prægede tiden.

Der var en udbredt modstand mod, at de danske kunstnere blev påvirket af udlandet under deres rejser på en måde, så de ikke længere var tro mod deres danske ophav. Professor i kunsthistorie på Kunstakademiet, Niels Lauritz Høyen (1798-1870), argumenterede blandt andet for, at kunstnerne skulle dyrke det nationale og ikke prøve at efterligne udlandets kunst. Han gik endda så vidt som til at fraråde visse kunstnere at rejse til udlandet, efter sigende også Skovgaard, så deres danske karakter ikke blev påvirket af den udenlandske kunst.<sup>34</sup> Hans indflydelse på kunstnerne bl.a. gennem sit professorat på Kunstakademiet fra 1829 til sin død i 1870 er svær at overse. Marstrands og Skovgaards rejser understreger dog, at det stadig var en almindelig og anerkendt del af en kunstners (ud-)dannelse at rejse til især Italien og studere kunsten der, og Høyen rejste da også selv en del i Europa, blandt andet sammen med Marstrand og Skovgaard.<sup>35</sup> Da Høyen var i Venedig under Marstrands ophold, skrev Marstrand: "Høyen [...] hører ikke til de Blinde eller Hurtigseende, han brugte Tiden fra Morgen til Aften for at see og var i en stadig Ruus over Venedigs Bygninger og Malerier"<sup>36</sup> Selv om Høyen imponeredes over Venedigs kunst, var Marstrand bevidst om Høyens nationale iver, og hvad det betød for hans vurdering af bl. a. de tyske samlinger, som han besøgte på vej hjem fra Venedig. Til Skovgaard skrev Marstrand:

*Høyen [...] har Ro til at bearbejde de italienske Indtryk, hvilket herhjemme maaske den første Tid ikke vilde tillade. Dernæst er der jo udmærkede Samlinger i Berlin, foruden at han nu har Leilighed til grundigere at fordømme det tyske Væsen eller hvis han endnu har den stærke nationale Iver eller ogsaa, hvad der vilde være mig kjærere, tage Sagen roligere og ikke skjære Alt over een Kam.<sup>37</sup>*

Man fornemmer således en uenighed om vurderingen af udlandets kunst mellem kunstneren og kunsthistorikeren, og at Marstrands "nationale iver" ikke var helt så stærk som Høyens. Under sit ophold i Venedig skrev Marstrand:

*I det Hele føler jeg selv, at det kommer an paa at begrændse sig og indenfor Grændsen udvide sig, thi der er Indhold nok i det ringeste Rum. — Jeg troer ikke, at Italien længere skal forurolige mig, men jeg skal være taknemmelig for alt det Skiønne, det har lært mig at see*

Marstrands ophold i Venedig kan ses som en måde at kunne udvide sig selv inden for de grænser, som de nationale tendenser opstillede: At tillade sig en lyst til og glæde ved at arbejde med de italienske motiver, men skildre dem med en blanding af kritik og kærlighed. Marstrand skriver sigende også, at opholdet i Italien har lært ham at se skønheden derhjemme, så man ikke er i tvivl om hans fædrelandskærlighed. Dog er det tankevækkende, at han udtrykker en stor glæde ved at skildre folkelivet i Venedig så som fiskerne, hvorimod han ikke udtrykte samme glæde ved at studere de jævne danskere, også selv om han prøvede at drive det frem. Han skrev fra Venedig: "Jeg tænker saa med Glæde paa at jeg hver Sommer vil leve hiemme nogle Maaneder med Bønder og Fiskere, og see om jeg kan komme til at elske dem og deres Dont".<sup>39</sup>

Marstrand malede også italienske motiver, mens han var i Danmark, også flere år efter sine ophold i Italien. Måske fordi han drømte sig tilbage til et land, han savnede, måske fordi der var kunder til disse italienske motiver. I et brev fra Venedig skrev Marstrand igen til Skovgaard om splittelsen mellem kærligheden til Danmark og til syden:

*Det er vel sandt at man ikke finder Skjønheden ved at søge efter den, men den findes heller ikke overalt ogsaa den har sine ydre Betingelser og de kan have nok saa megen Kjærlighed til Konst og Danmark. Den sydlige Soels Fostre finder De ikke og maa savne dem naar de engang have faaet dem kjære*<sup>40</sup>

I sine breve udtrykte Marstrand dog også en stor kærlighed til Italien – og en mindre kærlighed til fædrelandet. I et brev fra Marstrand til Skovgaard efter sidstnævntes afrejse fra Venedig skrev han:

*Kunde vi blot have Titian og Poul [Paolo Veronese] for Øie engang imellem hjemme, ja og saa disse deilige Mennesker og andre Deiligheder – dog maaske det skal lykkes mig ogsaa hjemme at kunne faae en fuld Nydelse af Livets Skjønhed.*<sup>41</sup>

Marstrand beskrev Skovgaards karakter i et brev til etatsråd Michael Kjær Raffenberg (1802-1881), som var en nær ven af Marstrand, under Skovgaard-parrets besøg i Venedig, "det er maaskee ogsaa ret af ham [Skovgaard], at han ikke vil tage fat paa den italienske Natur, thi jeg troer, at han er altfor dansk til at faae særlig fat paa den."<sup>42</sup>

Marstrand beskriver således Skovgaards strategi i forhold til de nationale tendenser i tiden. Skovgaard rejste kun til Italien to gange og opholdt sig der i korte tid end Marstrand. Skovgaards værk rummer også derfor naturligt nok færre italienske motiver end Marstrands, men som Marstrand skriver, så holder Skovgaard sig også tilbage med at tage fat på den italienske natur selv under opholdet i Italien. Marstrand begrundet det i, at Skovgaard er alt for dansk, men det kan også være et bevidst valg fra Skovgaards side for ikke at blive opfattet som en maler, der var blevet påvirket af det udenlandske.

I tiden efter Marstrands og Skovgaards rejser i 1850'erne syntes der at ske yderligere et skred mod det nationale. Uviljen mod alt udenlandsk blev bestemt ikke mindre efter nederlaget i den anden slesvigske krig i 1864. Selv om kunstnerne stadig rejste, så var den tidligere tradition med at være bortrejst i flere år under afvikling. Nu var det ikke længere ved at studere de italienske kunstnere

som Tizian og Veronese, men i stigende grad, og som følge af flere reformer på akademiet, under den hjemlige uddannelse, at man skulle lære at male. Under sin sidste rejse i Italien i 1869 i selskab med netop Skovgaard reflekterede Marstrand således over, at traditionen med flerårige ophold i udlandet, som han havde praktiseret, måske var ved at være et overstået kapitel:

*Det at sætte sig ned i Rom paa en længere Tid, 4 à 5 Aar, som tidligere, existerer ikke mere, maaskee er det heller ikke nødvendigt, nu kan hvert Land maaskee bedre uddanne sine egne Kunstnere, det vilde da idetmindste være naturligere.<sup>43</sup>*

Skovgaard udtrykte heller ikke et behov for at opholde sig oftere eller længere i udlandet; han var glad for at kunne hente inspiration udefra, men trods også glad ved det hjemlige. Han skrev hjem til familien under sin sidste Italiensrejse i 1869:

*I kan tro jeg hidtil har haft Glæde af Reisen, disse mageløse Kunstværker nyder jeg endnu langt bedre end første Gang jeg saae dem, ja den Glæde skal jeg nu bære paa den øvrige Tid af min Levetid, og troer ikke jeg vil længes efter at komme her oftere, herefter vil jeg slaae mig til ro hjemme og glæde mig ved hvad skjøndt der er.<sup>44</sup>*

De styrkede nationalromantiske tendenser efter 1850 og i endnu højere grad efter 1864 fik altså nedtonet Italiens rolle som dannelsesdestination for de danske kunstnere.<sup>45</sup> Det skete i praksis såvel som i receptionen af Marstrands og Skovgaards sene billeder fra Italien. I den ældre og eksisterende litteratur kom en skepsis overfor guldaldermalerens italienske billeder til udtryk, som fortsatte ind i det 20. århundrede. Dette forbehold overfor det udenlandske og det italienske til fordel for de danske motiver ses derfor også i Karl Madsens monografi om Marstrand fra 1905, hvor han skrev:

*Hvor gerne vilde vi ikke have undværet adskillige af de - undertiden noget ferske eller matte - Erindringsbilleder fra Italien, Marstrand vedblev at male, for at have kunnet faa flere Marstrandske Billeder fra København. Thi, uagtet han med Rette regnede Mennesket for det væsentlige og Kostymet for det uvæsentlige, vil Italien, - og da især det Italien, han har skildret, - stede være os noget fremmed og fjernt, for hvilket vor Interesse nødvendigvis er køligere og ringere end Interessen for den By, som var vore Fædres og som nu er vor.<sup>46</sup>*

Theodor Oppermann argumenterede ligeledes i sin monografi om Marstrand, at det kun var i en kunstners hjemland, at maleren havde de rette betingelser for sin kunst.<sup>47</sup>

P.C. Skovgaards værker fra hans venetianske rejse er i udstrakt grad blevet ignoreret i litteraturen om Skovgaard som maler, hvor opmærksomheden især er blevet rettet mod hans danske landskabsbilleder, kendetegnet ved hans betegnelse som "den danske bøgeskovs maler". Først i det 21. århundrede er de blevet et emne for fornyet opmærksomhed.<sup>48</sup>

Debatten om det nationale i kunsten kulminerede få år efter Marstrands og Skovgaards død (i hhv. 1873 og 1875) med kritikken af den danske udstilling på Verdensudstillingen i Paris i 1878, der netop omfattede værker af begge kunstnere. Her blev deres malerier beskrevet som "borgerlige, naive, provinsielle, renvaskede, nette og bestandigt søndagsprægede".<sup>49</sup>

At den danske kunstscene ikke var enig med den franske kritik blev understreget af, at skulpturen af Marstrand blev rejst foran Statens Museum for Kunst i 1901. Og som kunsthistorikeren Julius Lange (1838-1896) skrev om kritikken af Skovgaards værker på Verdensudstillingen:

*At overse eller undervurdere, hvad stort og godt der er os givet af en Kunstner, selv om hans Retning ikke just i Øjeblikket staar paa Dagsordenen i den store Verden, vilde være en daarlig Økonomi; Udviklingens Hjul drejer sig meget hurtig i den store Verden. Multa renascentur - -*  
<sup>50</sup>

Lange slutter af med at citere Horats' *Multa renascentur, quæ jam cecidere, cadentque / Qua nunc sunt in honore, vocabula, si volet usus*: "Nogle forsvundne ord vil genfødes, og nogle, der æres i dag, skal forfalde, hvis skik vil det". Måske vil Marstrands og Skovgaards omdømme, og vurderingen af deres værker fra Venedig, ændre sig. Måske vil man igen foretrække Marstrands færdige malerier frem for studierne. Måske vil skulpturen af Marstrand en dag igen blive rejst ved den monumentale trappe til Statens Museum for Kunst. *Multa renascentur...*

## Litteratur

*Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer*, København: Statens Museum for Kunst, 2019.

*Guld. Skatte fra den danske guldalder*. Systime, 2013.

Karina Lykke Grand: *Nye optikker på dansk guldalder. Rejsebilleder og det fotografiske blik*. Ph.d.-afhandling, Institut for Æstetiske Fag, Kunsthistorie, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet, 2007.

Karina Lykke Grand: *Dansk guldalder. Rejsebilleder*, Aarhus Universitetsforlag, 2012.

Peter Michael Hornung: *Ny Dansk Kunsthistorie*. Bind 4: *Realisme*. Forlaget Palle Fogtdal, København 1993.

*Kunstforeningens Marstrand-udstilling i Udstillingsbygningen ved Charlottenborg*, Charlottenborg 1898.

Julius Lange: "Nogle af de døde. I. V.N. Marstrand. Tale ved Akadmiets Aarshøjtid den 31. Marts 1873", og "Skovgaards Billeder paa Verdensudstillingen i Paris 1878." in *Billedkunst. Skildringer og Studier fra Hjemmet og Udlandet*, København: P.G. Philipsens Forlag, 1884, hhv. pp. 400-409 og pp. 450-458.

Julius Lange: "Marstrand. Holberg. Per Degn. (1884)" in *Udvalgte Skrifter af Julius Lange*, udgivne af Georg Brandes og P. Købke, Første Bind, København: Det Nordiske Forlag, 1900.

Karl Madsen: *Wilhelm Marstrand 1810-1873*, København: Kunstforeningen, 1905.

Otto Marstrand: *Maleren Wilhelm Marstrand*, København: Thaning & Appel, 2003.

*Vilhelm Marstrand. Breve og Uddrag af Breve fra denne Kunstner. Samlede og ledsagede med nogle indledende Ord af Etatsraad Raffenberg*. København 1880.

*Wilhelm Marstrand: Tegninger fra Italien*, Teknisk Forlag, ukendt år

Ferdinand Meldahl og Peter Johansen: *Det kongelige Akademi for de skønne Kunster 1700-1904*, Kbh.: H. Hagerups Boghandel, 1904.

Kasper Monrad: *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – kunstnerne og deres vilkår*, København: Christian Ejlers Forlag, 1989.

Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Dengang i Italien. H.C. Andersen og guldaldermalerne*. København: Gyldendal, 2005.

Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand (red.): *P.C. Skovgaard. Dansk guldalder revurderet*. Aarhus Universitetsforlag, 2010.

Theodor Oppermann: *Wilhelm Marstrand. Hans Kunst og Liv*, København: G.E.C. Gads Forlag, 1920.

Tue Ritzau og Karen Ascani: *Rom er et fortryllet bur. Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*, København: Forlaget Rhodos, 1982.

Sally Schlosser Schmidt, "National kunst & national kunst. Wilhelm Marstrand og P.C. Skovgaards opfattelser af national kunst omkring 1854" in *Perspective Journal*, september 2020: <https://perspectivejournal.dk/national-kunst-national-kunst-wilhelm-marstrand-og-p-c-skovgaards-opfattelser-af-national-kunst>

Gitte Valentiner: *Nivaagaard viser Marstrand*, Nivå: Nivaagaards Malerisamling, 1992.

Gitte Valentiner: *Wilhelm Marstrand. Scenebilleder. En monografi af Gitte Valentiner*, København: Gyldendal, 1992.

## Noter

---

1. Statuen af Marstrand var skabt af Walter Runeberg (1838-1920) og statuen af H.W. Bissen af Vilhelm Bissen (1836-1913). De blev rejst i 1901. Statens Museum for Kunsts historicistiske bygning blev tegnet af Vilhelm Dahlerup (1836-1907) og bygget mellem 1889 og 1896.
2. Se fx Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Dengang i Italien. H.C. Andersen og guldaldermalerne*, København 2005, og Tue Ritzau og Karen Ascani (red.): *Rom er et fortryllet bur. Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*, København 1982.
3. Se fx Karina Lykke Grand: *Nye optikker på dansk guldalder. Rejsebilleder og det fotografiske blik*, ph.d.-afhandling, Institut for Æstetiske Fag, Kunsthistorie, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet, 2007, og Karina Lykke Grand: *Rejsebilleder & turist i Arkadien*, i *Guld. Skatte fra den danske guldalder*, Aarhus 2013, s. 200-239. Karina Lykke Grand: *Dansk guldalder. Rejsebilleder*, Aarhus 2012.
4. Se Hans Dam Christensen: *Forskydningens kunst & kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*, København 2001.
5. For mere om Marstrand og Skovgaards forhold til tidens nationale tendenser, se også Sally Schlosser Schmidt, *National kunst & national kunst. Wilhelm Marstrand og P.C. Skovgaards opfattelser af national kunst omkring 1854*, in *Perspective Journal*, september 2020; <https://perspectivejournal.dk/national-kunst-national-kunst-wilhelm-marstrand-og-pc-skovgaards-opfattelser-af-national-kunst>
6. *ibid.*
7. Se Karl Madsen: *Venedig. 1853-54*, in *Wilhelm Marstrand 1810-1873*, København: Kunstforeningen, 1905, s. 191-214; Theodor Oppermann: *Wilhelm Marstrand. Hans Kunst og Liv*, København: G.E.C. Gads Forlag, 1920, s. 31-34; Gitte Valentiner: *Venedig & Lysets og farvernes by*, in *Nivaagaard viser Marstrand*, Nivå: Nivaagaards Malerisamling, 1992, s. 167-174. Gitte Valentiner: *Venetiansk palet*, in *Wilhelm Marstrand. Scenebilleder. En monografi af Gitte Valentiner*, København: Gyldendal, 1992, s. 107-115; Otto Marstrand: *En uigennemtænkt og forvirret rejse til Venedig*, in *Maleren Wilhelm Marstrand*, København: Thaning & Appel, 2003, s. 116-135.
8. Se Karina Lykke Grand, *Udsigt til Italien & Med P.C. Skovgaard på rejse*, in Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand (red.), *P.C. Skovgaard. Dansk guldalder revurderet*. Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 123-167.
9. Kirsten Nørregaard Pedersen: *Marstrands direktørbolig*, i *Nivaagaard viser Marstrand*, 1992, s. 29.
10. *Brev fra Wilhelm Marstrand til Michael Kiær Raffenberg, kun betegnet Venedig 1854 (udgivet i Michael K. Raffenberg (red.), Vilhelm Marstrand. Breve og Uddrag af Breve fra denne Kunstner. København 1880, s. 74).*
11. Ferdinand Meldahl og Peter Johansen: *Det kongelige Akademi for de skønne Kunster 1700-1904*, København 1904, s. 276-277.
12. Brev fra Wilhelm Marstrand til P.C. Skovgaard, Venedig 20. juli 1854, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 38, brev 7c.

13. Brev fra Wilhelm Marstrand til P.C. Skovgaard, 23. marts 1855, Skovgaard Museets brevkort, mappe 11, brev 20.
14. Meldahl og Johansen 1904, s. 279-280.
15. Carl-Johan Olsson: "Rejseskildringer. Nye og overleverede motiver", in *Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer*, Statens Museum for Kunst, København 2019, s. 218.
16. Madsen 1905, s. 3.
17. *Theodor Oppermann: Wilhelm Marstrand. Hans Kunst og Liv, København 1920, s. 14.*
18. Se Poul Erik Tøjners anmeldelse af Nivaagaard Malerisamlings udstilling af Marstrand, "Horror vacui", in *Weekendavisen* 16.-22. oktober 1992, s. 15.
19. Brev fra Wilhelm Marstrand til Troels Marstrand, Venedig 26. maj 1854 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 69-70).
20. Brev fra Wilhelm Marstrand til Grethe Marstrand 8. november 1853, citeret i Otto Marstrand: *Maleren Wilhelm Marstrand*, København 2003, s. 122.
21. Brev fra Wilhelm Marstrand til Grethe Marstrand, 9. januar 1854 (citeret i Marstrand 2003, s. 125).
22. Olsson 2019, s. 217.
23. Brev fra Wilhelm Marstrand til Jørgen Roed, Venedig 17. juli 1854 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 72).
24. I Skovgaards førnævnte dørstykke har han malet en udsigt fra Monte Pincio, som han ikke har kunnet se på en gang, men har placeret bygningerne på Piazza Navona og Peterskirken på en måde, så bygningerne danner en afbalanceret komposition. Ligeledes, da Constantin Hansen i 1837 malede Vesta-templet i Rom, hvor han placerede Peterskirken mellem templet og springvandet.
25. Brev fra Wilhelm Marstrand til Grethe Marstrand, Venedig 4. december 1853 (citeret i Gitte Valentiner: *Nivaagaard viser Marstrand*, Nivå 1992, s. 171).
26. Brev fra Wilhelm Marstrand til Grethe Marstrand 8. november 1853 (citeret i Marstrand 2003, s. 128).
27. Citeret i Hans Edvard Nørregård-Nielsen: "Om de danske kunstnere i Rom", in Ritzau og Ascani 1982, s. 105.
28. Der har været Baedeker-guidebøger med kapitler om Venedig siden 1842. Venedig var inkluderet i guiden til det østrigske kejserrige med titlen *Deutschland und das österreichische Ober-Italien*.
29. Tak til Jesper Svenningsen for identifikation af øen. Den lille ø vest for Venedig, mellem Giudecca og Fusina, havde lagt jord til kirken San Giorgio in Alga, som dog brændte i 1717. I 1799 blev den lavet om til et fængsel og i 1847 omdannet til militært fort. Kun tårnet stod tilbage af kirken og blev måske brugt som observationspost på Marstrands tid.
30. Da Monrad emigrerede til New Zealand i 1865, solgte han de tre dørstykker. Det vides ikke, hvor de befinder sig henne i dag. Motivet fra Rom lavede han flere eksemplarer af. Det ene tilhører nu

Nivaagaards Malerisamling.

31. Brev fra Wilhelm Marstrand til Just Mathias Thiele, Venedig 23. april 1854 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 69).&nbsp;

32. Brev fra Wilhelm Marstrand til P.C. Skovgaard, 7. august 1854, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 12, brev 7.

33. Brev fra Grethe Marstrand til Georgia Skovgaard, Venedig 29. juni 1854, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 12, brev 6a.

34. Jvf. bl. a. Høyens foredrag i Skandinavisk Selskab den 23. marts 1844, &rdquo;Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling&rdquo;.

35. En del af Skovgaard-ægteparrets rejse i Italien 1854-55 foregik i selskab med Høyen og hans hustru. Herudover rejste Marstrand, Skovgaard og Høyen sammen til London i 1862 for at se Verdensudstillingen.

36. Brev fra Wilhelm Marstrand til Michael Kiaer Raffenberg, Venedig 4. juni 1854 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 70).

37. Brev fra Wilhelm Marstrand til P.C. Skovgaard, 23. marts 1855, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 11. brev 20.

38. Brev fra Wilhelm Marstrand til Michael Kiaer Raffenberg, Venedig 4. juni 1854 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 71).&nbsp;

39. Brev fra Wilhelm Marstrand til Jørgen Roed, Venedig 17. juli 1854 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 73-74).

40. Wilhelm Marstrand til P.C. Skovgaard, Venedig 20. juli 1854, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 38, brev 7c.

41. Brev fra Wilhelm Marstrand til P.C. Skovgaard, Venedig 29. juni 1854, Skovgaard Museets brevarkiv mappe 12, brev 6b.

42. Brev fra Wilhelm Marstrand til Michael Kiaer Raffenberg, Venedig 4. juni 1854 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 71).&nbsp;

43. Brev fra Wilhelm Marstrand til J.M. Thiele, Subiaco 12. juni 1869 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 87-88).

44. Brev fra P.C. Skovgaard til Vilhelmine Skovgaard, Subiaco 15. juni 1869, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 37, brev 14a.

45. Olsson 2019, s. 228.

46. Madsen 1905, s. 235.

47. Oppermann 1920, s. 12 og 16.

48. Se Karina Lykke Grand: &rdquo;Udsigt til Italien. Med P.C. Skovgaard på rejse&rdquo;; i Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand (red.), *P.C. Skovgaard. Dansk guldalder revurderet*, Aarhus

2010, s. 123-167.&nbsp;

49. Hornung 1993, s. 81.

50. Lange 1884, s. 458.

## Om forfatteren

---



### Anne-Mette Villumsen

Anne-Mette Villumsen (f. 1973) er mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet 2002. Ansat fra 2005 på Skovgaard Museet som museumsinspektør, fra 2010 som museumsleder. Har skrevet om Skovgaard-familiens kunstnere i *Joakim Skovgaard* (2007), *Historien om et museum. Skovgaard Museet 1937-2012* (2012), *Susette Cathrine Holten født Skovgaard. Den glemte søster* (2013), *I Italiens lys. Et dansk-norsk kunstnerfællesskab 1879-1886* (2016), *Niels Skovgaard. Maler, billedhugger, keramiker, illustratør* (2018), og "*Hvorfor vil du danse, når franskmændene fløjter?*" *Joakim Skovgaard og Atelier Bonnats første danske elever* i *Perspective Journal* (2019).

- [amv@skovgaardmuseet.dk](mailto:amv@skovgaardmuseet.dk)