

Wilhelm Marstrand – En kosmopolit fanget i billedstrømmen

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

Artiklen fremdrager karakteristiske træk ved Wilhelm Marstrands fortællende billeder og tjener derved som introduktion til hans aktivitet i almindelighed. Marstrands arbejdsform og uhørte produktivitet kædes derigennem sammen med hans særegne blik på mennesket som samfundsvæsen samt med hans måder at forholde sig til et nationalsindet kunstmiljø, til tegnekunstens traditioner og til kunstnerrollen.

Artikel

I Silkegade i København boede i 1820'erne en norsk opfinder ved navn Jacob Marstrand, fra hvis skrivebord der flød et væld af sindrige ideer til mekaniske æltemaskiner, musikinstrumenter og meget andet. I julen 1823 kunne byens borgere beundre det seneste påfund i det Marstrandske hjem, nemlig et panorama, der forestillede udsigten fra Gåsetårnet. Panoramaer var en almindelig underholdning i tiden, som regel i form af et langt maleri, der omgav beskuerne og gav dem indtrykket af at kigge ud fra et berømt udsigtspunkt. Men Marstrands panorama var noget helt andet og uventet: Mens selve maleriet var udført af hans gode ven, professor C.W. Eckersberg, så havde Marstrand opfundet en særlig maskine, der tillod publikum at sidde stille, mens panoramaet kørte forbi for deres øjne. Beskuerne kunne altså i fællesskab betragte landskabet passere som en film i en moderne biograf, hvilket må have udfordret deres vante måde at se på verden og opfatte billeder.¹

Jacob Marstrands panorama åbnede et par dage efter, at sønnen Wilhelm var fyldt tretten år, og det er en besnærende tanke, at drengen har kigget med og har forsøgt at fastholde de flygtige billeder i den konstante billedstrøm. At denne oplevelse på nogen måde havde indvirkning på den unge Wilhelm Marstrands videre kurs, ville naturligvis være det rene tankeespind. Men det bevægelige panorama kan alligevel tjene som en allegori over Marstrands egen indre billedstrøm. Som voksen blev han nemlig billedskabende i næsten manisk grad. Bredden i hans værk og dets kolossale omfang viser med al tydelighed, at han må have haft en så veludviklet forestillingsevne, at hånden skulle arbejde hurtigt for at fastholde alle de mentale billeder.



Fig. 1. Christen Købke: *Wilhelm Marstrand ved sin staffeli i Eckersbergs atelier*. Ca. 1829. Olie på lærred. 28,5 x 22 cm. Inv.nr A 6167. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Foto: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.

På Marstrands ældre dage blev denne rastløse alsidighed årsag til, at presse og publikum opfattede ham som geni. Faktisk har få danske kunstnere været udsat for en så begejstret genidyrkelse som Marstrand i perioden fra 1860'erne og omtrent indtil Første Verdenskrig. Men det var en noget atypisk fortælling, der efterhånden blev bygget op om hans person, og som blev opsummeret i den første større biografi om ham, udgivet i 1905 af kunsthistorikeren Karl Madsen.² Her møder vi en

maler, der kæmper for at fastholde sine indfald og omsætte dem til færdige værker, og som var ulykkeligt bevidst om ikke at kunne gennemføre, hvad han så nemt kunne udkaste. Marstrands eftermæle blev kort fortalt fortællingen om et tragisk utilstrækkeligt geni, fanget i billedstrømmen. Selvom det næsten er hundrede år siden, at Marstrands høje piedestal begyndte at vakle, så er myten ikke uden elementer af sandhed. Marstrands alsidighed er i hvert fald ubestridelig, og det er givetvis korrekt, at den gode idé ofte druknede i strømmen af nye indfald og indtryk. Mængden af Marstrands løse skitser og halvfærdige udkast er enormt. Men med moderne øjne rummer Marstrands værker også kvaliteter, der kan fængsle i mindst lige så høj grad som hans alsidighed. De følgende sider skal tjene til at opsummere noget af alt det, der kendetegnede Marstrand og hans kunst i forhold til samtidens, nemlig hans menneskeskildring og påfaldende tvetydighed i fremstillingen af mennesket som socialt væsen; hans særegne måde at indgå i diskussionen om national kunst; samt hans konstante tvivl og søgen, der altid lod fiasko være en mulighed. Det er håbet dermed at lægge grunden for en forståelse af både Marstrands enorme popularitet i samtiden og i den umiddelbare eftertid såvel som for den efterfølgende ringeart, som er blevet hans værk til del gennem de seneste hundrede år. En hovedlinje i det følgende vil derfor være malerens svært håndgribelige menneskebillede, der kan synes hånligt vrængende eller naivt beundrede, alt efter øjnene der ser. I politik, kunst og verdenssyn var Marstrand i bund og grund illusionsløs og udomatisk i en grad, der forekommer atypisk for tiden.

Vejen til individualitet

Det var et socialt rigt hjem, som Marstrand blev født ind i juleaften 1810.³ Den opfindsomme men ikke videre forretningsduelige far havde en stor bekendtskabskreds, der som nævnt omfattede akademiprofessor C.W. Eckersberg (1783-1853). Da sønnen mere end noget andet interesserede sig for at tegne - og især vittige og karikerede billeder af menneskene omkring sig - var det kun naturligt, at han i oktober 1825 i en alder af fjorten år blev taget ud af skolen og indskrevet som elev på Kunstakademiet. Året efter, i sommeren 1826, blev han desuden privatelev i Eckersbergs atelier, hvor han snart var en del af inderkredsen og efterhånden knyttede venskaber med malere som Christen Købke (1810-1848), Constantin Hansen (1804-1880), Jørgen Roed (1808-1888), Albert Küchler (1803-1886) og Adam Müller (1811-1844).



Fig. 2. Christen Købke: *Eckersberg og Marstrand på studieudeflugt*. (1832). Blyant. 147 x 184 mm. Inv.nr. KKSgb1640. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

Marstrands indtræden i Eckersbergs atelier skete på et tidspunkt, hvor undervisningen på akademiet gennemgik en stor forandring og fik både nyt fokus og nye virkefelter. Ikke alene havde Eckersberg og hans kolleger i løbet af 1820'erne indført instruktion i at male med oliefarver som en del af uddannelsen på Kunstakademiet, hvilket vi ser Marstrand øve sig i på et maleri af Christen Købke [fig. 1].

Akademiets professorer var også begyndt at opfordre de studerende til at male ude i naturen. En i dag nærmest ikonisk tegning af Købke viser den 21-årige Marstrand, der på en studietur til Dyrehaven betragter Eckersberg under arbejdet med pensel og oliemaling [fig. 2]. Nogle måneder efter at Marstrand i marts 1833 havde vundet akademiets store sølvmedalje og dermed officielt var færdiguddannet, blev han vidne til endnu en nyskabelse i kunstneruddannelsen. Fra sommeren dette år tillod akademiet nemlig studier efter kvindelig nøgenmodel, og Marstrand var med ved et par af de allertidligste modelseancer [fig. 3]. Den slags studier var i sagens natur først og fremmest øvelser i skildring af anatomi og hudens sarte toner, naturligvis med henblik på i sidste ende at omsætte erfaringerne i historiemalerier.

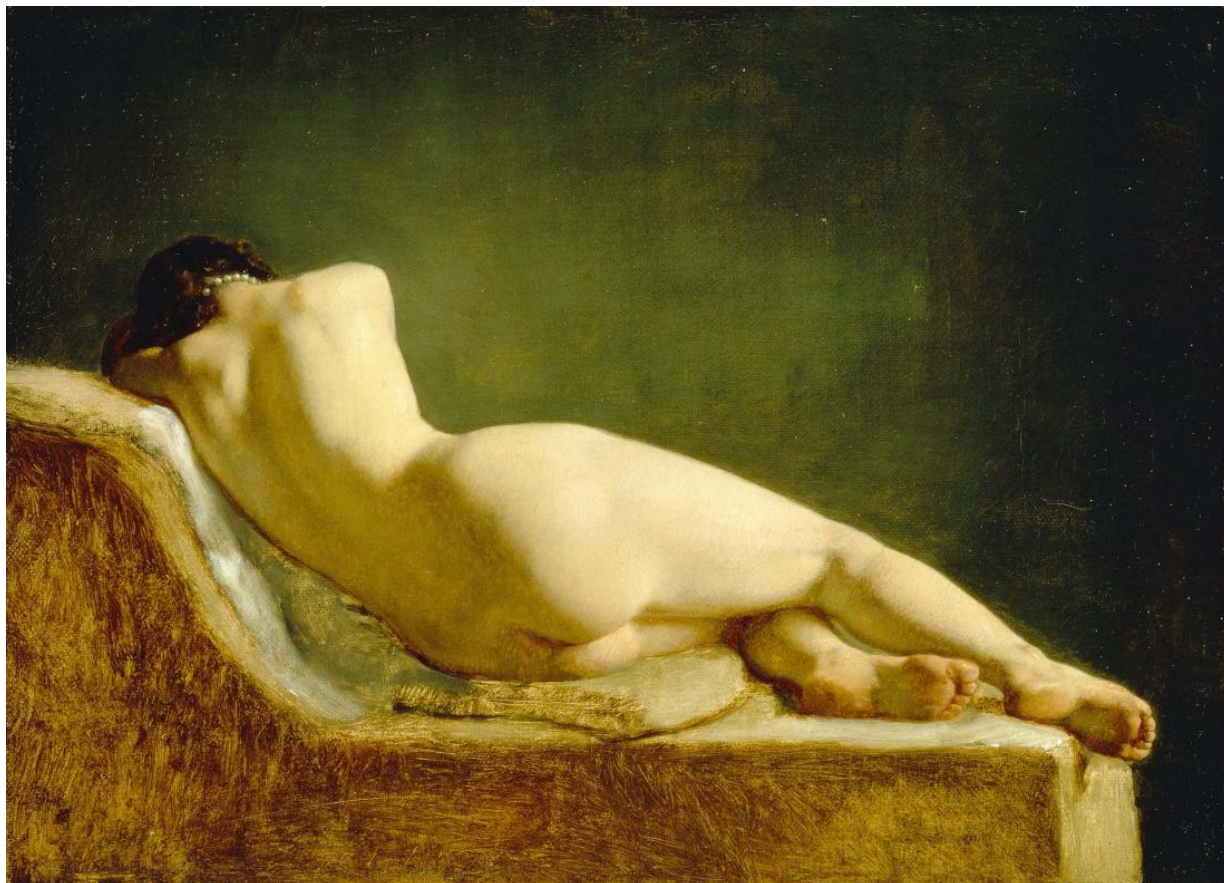


Fig. 3. Wilhelm Marstrand: *Liggende kvindelig rygvendt model*. (1833). Olie på lærred. 26,8 x 37,3 cm. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain.

En tredje genre, der gav de unge kunstnere anledning til på én gang at øve deres teknik og at søge et personligt udtryk, var portrættet. Navnlig fra slutningen af 1820'erne og indtil midten af 30'erne malede og tegnede akademieleverne et overvældende antal portrætter, der kun sjældent var egentlige bestillingsarbejder, men som i højere grad var en målrettet udforskning af portrætgenreens særlige psykologi og virkemidler. Flere af Marstrands venner, deriblandt Købke, Roed og Constantin Hansen, dyrkede varianter af en intim portrættype, der illuderer at kommunikere en direkte forbindelse mellem beskueren og den portrætterede. Vi har øjenkontakt med vedkommende og kan forestille os at være midt i en uformel samtale, hvilket ofte understreges af den portrætteredes hjemlige påklædning, skødesløse positur og uforstilte mimik.

Også Marstrand forsøgte sig af og til med denne intime portrætform og malede en af perlerne i genren, forestillede vennen M.G. Bindsbøll (1800-1856), der smilende sidder omvendt på stolen [fig. 4]. Men i almindelighed synes Marstrand at have foretrukket en anden vej i 1830'erne. I hvert fald gengav han igen og igen personen foran sig med et fjernt og drømmende blik, altså markant anderledes end vennernes højest nærværende portrætter. Udgangspunkt var tilsyneladende Eckersbergs berømte portræt af Bertel Thorvaldsen, der dengang som nu tilhørte Kunstakademiet, og hvor billedhuggeren er skildret med et inspireret, himmelvendt blik. Påfaldende nok valgte Marstrand ikke kun denne portrætform til portrætter af skønlånder som Eckersberg [fig. 5] og den holstenske kunstkender og kogebogsforfatter C.F. von Rumohr (1785-1843), men også når det gjaldt portrætter af almindelige mænd, kvinder og børn. Mens hans akademikammerater altså var draget af den direkte forbindelse mellem mennesker, så synes det for Marstrand i højere grad at have handlet om at give indtryk af åndfuldhed og indre liv. Hans tidlige portrætter blev derved et konkret udtryk for tankeverdenens betydning i hans kunst - for menneskets næsten påtrængende forestillingsevne og fantasi.



Fig. 4. Wilhelm Marstrand: *Arkitekten Gottlieb Bindesbøll*. Ca. 1834. Olie på lærred. 31,5 x 26 cm. Inv.nr. KMS1620. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.



Fig. 5. Wilhelm Marstrand: *Portræt af C.W. Eckersberg*. 1836. Olie på lærred. 34 x 27 cm. Inv.nr. NM 2955. Nationalmuseum, Stockholm. Foto: Nationalmuseum.

Marstrands menneske

At Marstrand valgte en ideal portrætform frem for en mere jordbunden, kan udlægges som en bevidst søgen væk fra det individuelle for snarere at karakterisere fællesmenneskelige træk. Det var

allerede tydeligt i nogle af hans tidligste værker fra Kunstakademiets årlige udstillinger, hvor han i 1831 begyndte at udstille sine humoristiske gadescener [fig. 6-7].



Fig. 6. Wilhelm Marstrand: *Scene ved et konsumtionshus*. 1831. Olie på lærred. 31 x 24,5 cm. Inv.nr. 1918:190X0001. Københavns Museum. Foto: Københavns Museum.

Marstrands gennembrud som humorist faldt vel at mærke sammen med, at en folkelig humor slog igennem i snart sagt alle kunstarter og samfundslag.⁴ Ikke alene trak J.L. Heibergs og Henrik Hertz' vaudeviller publikum til Det Kongelige Teater i anden halvdel af 1820'erne, men borgerskabet lod sig også overvinde af en mere plat vittighedsmani kaldet "Kældermænd". Det drejede sig om ordspilsgåder, der eksempelvis kunne lyde: "I hvilke Huse holdes der fleest Baller?", hvortil svaret

var: "I Billardhusene". Denne platte vittighedsdille er bemærkelsesværdig, idet den formåede at gennemtrænge alle samfundslag - og det i en sådan grad at den i følge samtidige udsagn for en tid gjorde enhver dannet samtale umulig. Men lige så bemærkelsesværdigt er det, at den lavkomiske mani toppede i marts 1831, altså i netop samme måned som Marstrand udstillede sine første gadescener. Mens der ugentligt udkom nye hæfter med de populære kældermand, tilbød den tyveårige maler et tilsvarende muntret og drillende blik på samtidens hverdagsliv. Hans gadescener er dermed på alle måder udtryk for folkeviddets generelle gennemslagskraft i tiden.



Fig. 7. Wilhelm Marstrand: *En flyttedagsscene*. 1831. Olie på lærred. 43 x 50 cm. Inv.nr. 0076NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain.

De to første gadescener, som publikum fik at se fra Marstrands hånd, var hans *Scene ved et konsumtionshus* [fig. 6] og *En flyttedagsscene* [fig. 7].⁵ Begge blev mødt med ros og blev straks købt til Kunstforeningen, byens betydningsfulde mødested for kunstinteresserede. Men selvom humoren på overfladen er plat og letfordøjelig, så er budskabet måske dybere end blot en moraliseren over byboernes dårskab og laster. I *Scene ved et konsumtionshus* er vi eksempelvis vidne til, hvordan bondekongens forsøg på at smugle en skinke ind gennem Vesterport bliver forpurret af den spidsnæsede toldbetjent og hans hund. I baggrunden ses en skildvagt, der skal beskytte kongestadens privilegier over for oplandets bønder. Og over trætoppene bag ham anes spidsen af Frihedsstøtten, der var sat i taknemmelighed over bondestandens delvise frihedsrettigheder, tildelt ved kongens nåde i 1788. Mens spøgen dominerer forgrunden, indeholder baggrundens modstilling af soldat og obelisk altså måske et mere alvorligt udsagn om rækkevidden af frihedsreformerne. Frihed og dens begrænsning i samme billede.

Det følgende år, i foråret 1832, fulgte Marstrands mest berømte maleri i genren kaldet *En*

gadescene i hundedagene [fig. 8]. Igen handler det på overfladen om borgernes tåbelighed. I følge tidens magtfulde kunstkritiker N.L. Høyen (1798-1870) er vi vidner til en pudsig misforståelse mellem hundeaftretereren og hundefangeren: Sidstnævnte forsøger at indfange en gadehund, men hundeaftretereren tror fejlagtigt, at målet er hans koppel af racehunde, og han går derfor til modangreb.⁶ Det er den tåbelige indbildskhed og de hidsige gemytter, der stilles til skue, men måske vi også i dette tilfælde kan fornemme et niveau af politisk satire. Beskueren kan i hvert fald vælge at udlægge handlingen sådan, at de fine beskyttes, mens de mindre fine er udsat – og at man i standssamfundet ikke er lige for loven.



Fig. 8. Wilhelm Marstrand: *En gadescene i hundedagene*. 1832. Olie på lærred. 58 x 52,5 cm. Inv.nr. KMS2071. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain. Selvom Marstrands gadescener næppe kan kaldes egentlig samfundskritiske, så er de alt i alt udtryk for en mere oprigtig interesse for andre menneskers kår, end han ofte er blevet tillagt. Humorigens tilsyneladende så overfladiske måde at reducere byens borgere til primitive typer – den gerrige, den dovne, den skurkagtige – har været genstand for en stærkt vekslende udlægning. Kunsthistorikeren Henrik Bramsen (1908-2002) repræsenterer en nyere tids syn på Marstrand, idet han i 1990 kaldte

humoren barsk, ondskabsfuld og ukærlig, samtidig med at han mente at spore sadisme og brutalitet i skildringen.⁷ Denne udlægning står i skarp kontrast til samtidens opfattelse af gadescenerne som gengivet af Julius Lange i 1865: "Skulde der ogsaa hist og her i disse Billeder vise sig nogen Vrængen, saa er dog Hovedindtrykket, man faaer af dem, en fri, ren og uskyldig Komik."⁸ Man skal altså nok være varsom med at læse for megen grusomhed ind i Marstrands genrebilleder. En moderne beskuer kan let forfalde til at opfatte gadescenerne, som var det virkelige mennesker, der blev hængt ud og udskammet – som om kunstneren sparker nedad. I samtiden var man øjensynligt bedre i stand til at aflæse malerierne som en slags Mester Jakel-teater, med dets illusionsløse blotlægning af menneskelige egenskaber, men ikke egentlig maliciøst over for virkelige personer eller samfundsklasser.⁹ Marstrands genremalerier henvendte sig da i høj grad netop også til menigmand på gaden, og de opnåede tilsvarende stor udbredelse. Ikke alene var de årlige udstillinger på Charlottenborg dengang noget nær et højdepunkt af folkeunderholdning og trak forbløffende folkemængder til huse.¹⁰ Men de lystige gademotiver lod sig også gengive som litografiske tryk i tidens magasiner og i løsblade – omend ofte med flere års forsinkelse – hvorved de nåede et endnu større publikum. Selvom et givent maleri i sagens natur var tiltænkt en enkelt kunstinteresseret køber, så kunne dets motiv kort sagt opleves og værdsættes af netop de folk, der med moderne øjne synes at blive holdt for nar.

At Marstrands menneske altså ikke skal forstås som en anstødelig karikatur, men snarere som en karakteristik af noget fællesmenneskeligt, føjer en nuance til periodens kunstsyn, der oftest noget forsimplet gøres identisk med Eckersbergs lære. I følge professorens alt andet end entydige skrifter gjaldt det om at skildre det sande billede, som naturen lader kunstneren ane, og som kendskabet til naturens love lader kunstneren perfektionere. For den store mængde af periodens malere kommer dette kunstsyn til udtryk i en interesse for naturstudiet og derved for det nære og det specifikke. Det gælder i særdeleshed hos malere som Købke og Martinus Rørbye (1803-1848) og i genrer som landskabsmaleriet og det intime portrætmaleri. Marstrand malede derimod næsten ingen landskaber, og i hans figurbilleder handler det i almindelighed ikke om individet, men om mennesketyper.



Fig. 9. Wilhelm Marstrand: *En auktionsscene*. 1835. Olie på lærred. 80 x 117

cm. Inv.nr. NM 7477. Nationalmuseum, Stockholm. Foto: Cecilia Heisser / Nationalmuseum 2019.

Det er tydeligt i et maleri som *Auktionsscene* fra 1835 [fig. 9], hvor vi er vidner til en af hverdagens løsøreauktioner med dens mylder af indkøbslystne byboere. Handlingen er centreret om madammerne, der indædt kæmper om en rød uniformsjakke, men det kaotiske optrin har også givet Marstrand påskud til at gengive en stor mængde fysiognomier, som en moderne betragter ikke ville tøve med at betegne som karikaturer. Men der er jo vel at mærke ikke tale om karikaturer af enkelte individer, men alene om en måde at afbilde fællesmenneskelige karaktertræk som arrigskab, griskhed, forfængelighed og dovenskab. Marstrand repræsenterer dermed en egen gren af "guldalderens" kunst, der er fokuseret på det almene snarere end på det specifikke - ikke steder, situationer eller fænomener, men egenskaber. Heri finder vi måske kimen til senere generationers manglende forståelse for Marstrands menneskeskildring, der ganske enkelt ikke tilfredsstillede en eftertid forhippet på altid at se naturen spejlet i kunsten.

I samtiden affødte Marstrands gadescener et væld af efterligninger. Martinus Rørbye forsøgte i 1832 at hæve genren til et mere idealt plan, idet han - med et lån fra 1600-talsmaleren Caesar van Everdingen - lod en moderne udgave af den misantropiske filosof Diogenes vandre i Københavns gader med en lygte i dagslys.¹¹ Og den lidt yngre maler Edvard Lehmann (1815-1892) udførte omkring 1833 et maleri af gadens farer, hvilket med glimt i øjet udspiller sig uden for det selvsamme hus, hvor Marstrand boede.¹² Den kun 22-årige Marstrand var kort sagt genrens vedtagne mester, som andre måtte forholde sig til. Da han nogle år efter udstillede sin *Auktionsscene* sammen med et mindre billede af en kvinde, hvis kjole sidder fast i gadedøren, kunne en anmelder begejstret slå Marstrands komiske evner fast:

Hvis Nogen vil have sine Lunger rystede, da see man kun paa Hr. Marstrands Skizze Nr. 96, og det vil vist ikke feile, at den udøver sin vesselske [dvs. Wesselske] Virkning. Hvor lille den er, er den et stærkt Glimt af dens Mesters Sands for det Komiske; den er som et Forspil til det Skuespil, der ventet os ved samme Konstners Auctionsscene. [...] Iøvrigt er Publicums Latter den bedste Roes over denne ypperlige Skizze.¹³

Men hvis de komiske gadescener vandt ham publikums bevågenhed og anmeldernes ros, så opnåede Marstrand også en fastlåst rolle som humorist, som det siden var svært at bryde ud af.

De store ambitioner

De unge akademielever havde en høj grad af frihed til at eksperimentere med uformelle motiver og med at nedbryde grænserne mellem malerkunstens forskellige genrer, hvis blot de huskede at nærme sig de fastere konventioner, når det gjaldt de finere og mere salgbare genrer.

Historiemaleriet vedblev officielt at være den fornemste genre, hvilket Marstrand ikke opponerede imod. Han deltog tværtimod pligtskyldigt i konkurrencerne om Kunstakademiets guldmedaljer, der tildeltes for den bedste løsning på en givent bibelsk eller litterært emne. Men den helt store snublesten blev øjensynligt hans omdømme som humoristisk fortæller.



Fig. 10. Wilhelm Marstrand: *Nausikaa bringer den skibbrudne Odysseus klæder*. (1835). Olie på lærred. 106 x 85 cm. Inv.nr. KMS3891. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

I 1833, hvor opgaven for guldmedaljen lød på en skildring af *Flugten til Egypten*, blev Marstrands skitse i første omgang godkendt til udførelse, men ved den endelige bedømmelse var der enighed om, at han ikke kunne tildeles præmien, men måtte nøjes med en "Opmuntring".¹⁴ Hvor meget det lå Marstrand på sinde at bevise sit værd som historiemaler og opnå rejsestipendium, ser vi to år senere, da han igen fik chancen for at konkurrere om guldmedaljerne. Emnet var *Odysseus og Nausikaa*, men da konkurrencen skulle til at begynde, var Marstrand på rejse til Norge sammen med landskabsmalerne Louis Gurlitt (1812-1897), Johann Mohr (1808-1843) og Johann Heinrich Martens (1815-1843), og den uregelmæssige dampskibsfart forhindrede ham i at nå tilbage i tide. Hans undskyldende brev nåede imidlertid frem, så Eckersberg på hans vegne kunne bede om dispensation

og næste dag kunne hente eleven på kajen for i hast at føre ham til den lille træcelle, som hver konkurrencedeltager havde at arbejde i.¹⁵ De kunne nu begge have sparet deres besvær, for heller ikke denne gang blev det til præmier eller rejsepenge [fig. 10]. Akademiets professorer og øvrige medlemmer var velsagtens enige med den kunstkritiker, der fandt, at Marstrand i for høj grad havde "opfattet den givne Situation fra sin komiske Side". Kritikeren hæftede sig især ved det upassende ved heltens tilsyneladende forlegenhed over sin nøgenhed, prinsessens let undertrykte smil og de skælmske, overbærende eller nysgerrigt hviskende ternere.¹⁶ Kritikken er sigende for opfattelsen af Marstrand som humorist om en hals; en opfattelse der åbenbart forhindrede publikum i at påskønne hans forsøg i en mere alvorlig genre.

At Marstrand flere gange dystede forgæves om guldmedaljerne, var intet særsyn – faktisk var det efterhånden umådelig sjældent, at man uddelte den store medalje. Mere interessant er derimod Marstrands reaktion, der er symptomatisk for det kunstpolitiske engagement, som fulgte ham gennem hele karrieren, og sigende for hans oprørstrang og selvbevidsthed som medlem af kunstnerstanden. I et brev til vennen Constantin Hansen fik han luft ikke blot for sin skuffelse over akademiforsamlingens afgørelse men også for en bitterhed over for akademiets magtposition i det danske kunstmiljø i almindelighed:

*Du veed maaskee alt at det høieste Academie ikke har erkjendt mig værdig til at hvile i Skyggen af deres Kundskabstræ eller drikke af den Hippoerenes Kilde som rigtignok kun sparsomt drypper ud af Parnasset paa Kongens Nytorv, men vi have her en Talemaade i den senere Tid, som siger - "det er det samme" [...] en Beroligelse er kommen i min Sjæl, som jeg før ikke kjendte, en Stræben efter at udvikle mig selvstændigt, og en Klarhed i Maaden, det skal skee paa, opfylder mig [...]. Er der noget Originalt i mig, saa skal det sandelig faae Lov til at skabe sig saa galt det vil, naar Sjælen er kommen til en vis Modenhed skal den ikke bindes. Det er ved mig selv, jeg skal blive til noget, andre kan ikke gjøre mig til det, og jeg skal vise dem at jeg ikke er bange for at staa paa mine egne Fødder. Om ogsaa den vingede Pegasus ikke vil tillade mig at sidde høit i Sadlen, saa skal jeg dog nok faae fat i Halen [...]*¹⁷



Fig. 11. Detalje af signaturen i: *En gadescene i hundedagene* [fig. 8].

I realiteten var det Marstrands ambition at brede sig over såvel kunstens højeste som de laveste genrer. I *Gadescene i hundedagene* [fig. 11] har han som signatur øverst til venstre malet navnetræk og årstal på en malers gadeskilt, som desuden er dekoreret med korslagte pensler: Én lille fin af slagsen og én stor børstepensel. Ganske som på byens virkelige gader og stræder var skiltet en reklame, her altså for den unge Marstrands vilje til at påtage sig alle slags opgaver, selv de krævende udsmykninger.

Det sorgløse Italien

Den kuldsejlede guldmedaljekonkurrence i 1835 fik Marstrand til trodsigt at vende ryggen til den slagne akademiske karrierevej, i hvert fald for en tid. Sigende var den ansøgning, han i marts det følgende år indsendte til *Fondet ad usus publicos*, den kongelige understøttelsesfond for kunst og videnskab. I stedet for at insistere på at have rang af historiemaler, underskrev han sig nu som portræt- og genremaler.¹⁸ Målet var at opnå støtte til en toårig udlandsrejse, og som portræt- og genremaler kunne Kunstakademiet give ham sin varmeste anbefaling "som den i sit Kunstfag talentfuldeste og mest udviklede unge Kunstner". Pengene blev bevilget, og i midten af august rejste Marstrand over Berlin og Dresden til München. Efter nogle ugers ophold og rundtur i Tyrol gik rejsen videre gennem Schweiz til Italien, hvor han den 3. december 1836 ankom til Rom.

Folkelivet i og omkring Rom var overvældende rigt på stof for en genremaler, så ikke overraskende tog billedstrømmen nu for alvor til for Marstrand. En måned efter ankomsten skrev han til Eckersberg: "Jeg har alt seet Meget, næsten for meget, thi man overfyldes af Ideer og det Ene fortrænger det Andet, uden at Sjælen faar Tid til at bearbejde dem."¹⁹ Resten af livet kunne Marstrand blive ved at tage italienske motiver op, som han én gang havde set og oplevet. Selv skitser, der synes baseret på en umiddelbar observation, kan være nedfældet på flere årtiers afstand, og det er derfor næsten omsonst at forsøge at datere hans tusindevis af italienske scener.²⁰



Fig. 12. Wilhelm Marstrand: *En fængselsscene i Rom*. 1837. Olie på lærred. 62 x 50 cm. Inv.nr. 0202NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain

Men Marstrands første italienske rejse blev ikke kun af vigtighed, fordi han nu for alvor fik brændstof til sin billedskabende fantasi. Opholdet blev også altafgørende for retningen i hans menneskeskildring, idet han i sine italienske folkelivsbilleder lagde afstand til den københavnske gadekomik. Det syn, han anlagde på italienerne, var markant anderledes end de éndimensionelle hjemlige typer. Italienerne rummede en mere dragende tvetydighed: Deres naturlighed og sorgfrie liv var beundringsværdige, men netop manglen på tyngende alvor gjorde dem også ufrivilligt komiske. Mere end nogen anden dansk kunstner forenede Marstrand i sine italienske genrebilleder en dyb respekt med en kærlig latterliggørelse. Igen og igen handler Marstrands italienske billeder om det søde liv under sydens sol, samtidig med at han ironiserer over den barnagtige naivitet, der var dets forudsætning. Denne dobbelthed kom allerede til tydeligt udtryk i hans første italienske genrestykke, *En fængselsscene i Rom*, malet på bestilling fra Kunstforeningen hjemme i København [fig. 12]. Temaet er italienernes forbløffende *laissez faire*-holdning til retfærdighed og afstraffelse. Fængslets vindue i gadeplan tillader forbryderne at tage del i bylivet, halvtaget beskytter dem mod regn og sol, mens vennerne på ydersiden lægger vejen forbi til et slag kort. Frugtsælgeren ser endda til med en nobel mine, mens hans yngre, velklædte følgesvend tilsyneladende får afluret sine kort af de uforbederlige fanger. Øvrigheden er fuldstændig fraværende, og gadens drenge har ligefrem vovet at tegne en karikatur af en gendarm på selve fængselsmuren. Hvor en dansker ville forvente håndhed og konsekvens fra myndighedernes side, ser vi en overbærenhed og måske derfor større medmenneskelighed.

Dobeltheden i den ubekymrede tilværelse er åbenlyst mere end bare en overfladisk betragtning af det liv, som udspillede sig for de rejsendes øjne. Marstrand harcelerede tværtimod selv over, at de fleste af samtidens genremalere overså vigtigheden af at skildre folkets sande karakter og fokuserede for meget på det ydre:

Her hører man som oftest Genremalerne tale om smukke Costumer, smukke Motiver af Bygninger og Træer etc. ligesom det indre aandelige Udtryk af Menneskelivet laa i den tilfældige Skal. See hvad Holberg har kunnet see hos den danske Nation.²¹

Skildringen af folkets skikke og livssyn var altså for Marstrand en indgang til det "indre aandelige Udtryk". Eller som han i marts 1840 skrev til sin bror Osvald: "i Livets Smaating læres det Store at kiendes".²² Og Holberg var en vejviser til at begribe og skildre et folks særkende. Et punkt, hvor Marstrand måske især havde studeret Holberg, var når det gjaldt folketypernes usagte tvetydigheder. Hos Holberg er Erasmus Montanus latterlig i publikums øjne, så længe han indbildsk kaster om sig med falsk visdom - men så snart han kommer ned med nakken i en sag, hvor han faktisk har ret, bliver han på én gang latterlig, ynkværdig og underligt sympatisk. Hos Holberg såvel som i Marstrands italienske billeder er den komiske figur et fikserbillede, der næsten umærkeligt udvikler medmenneskelige træk for publikums øjne. Denne bestræbelse for at balancere sympati med mild latterliggørelse kom igen til udtryk i Marstrands næste store genremaleri, forestillende den traditionelle fejring af Sankt Antonius' helgenfest i ugen efter 17. januar [fig. 13]. Italienerne bragte ved den lejlighed deres husdyr til kirken, for at de skulle velsignes, hvilket i nordboernes øjne var et rørende eksempel på folketro midt i et lattervækkende sammenrend af bjæffende og skrydende skabninger. På én gang højtideligt og urkomisk, og altså et emne der var som skabt for Marstrand.



Fig. 13. Wilhelm Marstrand: *Skt. Antonius-festen i Rom*. 1838. Olie på lærred. 74 x 97 cm. Privateje. Foto: Ole Akhøj.



Fig. 14. Wilhelm Marstrand: *Romerske borgere forsamlet til lystighed i et osteria*. 1839. Olie på lærred. 74 x 97 cm. Inv.nr. 0182NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain.

Hverdagens underspillede komik var naturligvis særlig udpræget i de fremmedes uvante øjne. Mange rejsende - måske de fleste - måtte vel blive sig bevidst om deres rolle som udenforstående og uforstående tilskuere til skikke, der ikke altid var lige oplagt meningsfulde. Denne tilskuerrolle var emne for Marstrands næste store genrescene, der forestillede lystigheden uden for et romersk værtshus [fig. 14], og der som bemærket af Charlotte Christensen er stærkt inspireret af maleren Franz Catel. Til højre muntre de lokale sig med vin og dans. Værten kan ikke løbe hurtigt nok - karaflerne er tomme både oven for og neden for trappen. Og uden for porten ankommer en vognfuld unge kvinder for at sætte yderligere fart i lystighederne. De nordiske gæster i venstre side formår derimod ikke at blive en del af festen, men må nøjes med en plads som iagttagere på sidelinjen. Et velment forsøg på at byde en kvinde et glas vin bliver kontant affejet af anstandsdamens løftede pegefinger. Danskerne er her de fremmede og er så meget uden for deres rette element, at vinhandler Waagepetersen - billedets bestiller - ligefrem holder sig til at drikke vand. På et af studierne var det heller ikke et glas af den lokale vin, men et skummende glas øl, der bliver afslået af anstandsdamen.²³ Marstrand skildrer nationaliteterne som to adskilte verdener, der umuligt kan tage rigtig del i hinandens liv.

Et hovedtema i Marstrands italienske billeder er, hvordan lystighederne i Rom syntes at være en umærkelig del af hverdagen. Blandt hans yndlingsmotiver var eksempelvis en scene med unge romerske mænd og kvinder, der med største selvfølgelighed havde bygget sig en improviseret gyngesæde i værtshusdøren. Vin, leg og dans var en ligeså naturlig del af livet som arbejdet, og denne betragtning udviklede Marstrand yderligere i sit nok mest berømte italienske genremaleri forestillende en flok romerne på vej hjem fra festligheder under vinhøsten i byens opland [fig. 15]. Scenen forgår øjensynligt uden for byporten Porta Pia, som vi må forestille os til venstre uden for billedet. Bygningen til højre lader til at være beværtningen "Mezzo miglio", der (som navnet antyder) lå omkring en kilometer fra byporten. Marstrand har altså for kompositionens skyld fortættet geografien en hel del, så værtshuset ligger ganske nær ved bymuren - der er blevet endnu kortere fra festen og tilbage til hverdagen. Martinus Rørbye, der ellers ikke så med venlig øjne på Marstrand, bemærkede rosende, at kollegaen i dette billede smukt havde opfattet den italienske "Folkecharacter", det vil sige, at han havde fattet et helt folk i en enkelt handling.²⁴ Ganske som i de københavnske gadescener var menneskesynet stadig båret af generaliseringer, men nu måske med et mere entydigt sympatisk blik.



Fig. 15. Wilhelm Marstrand: *Lystighed udenfor Roms mure på en oktoberaften*. 1839. Olie på lærred. 91 x 123 cm. Inv.nr. B258. Thorvaldsens Museum. Foto: Ole Woldbye.

Ligesom fængselsscenen og Antoniusfesten rummer også osteriascenen og *Lystighed udenfor Roms mure* en undren over forhold, der er påfaldende fremmedartede. Ofte drejede den sig om kønsroller og om troens plads i hverdagen, som mere end noget andet må have forundret nordboerne. Det romerske folkeliv bød på en markant anderledes kvindes rolle, end man som dansker var vant til: Sydens kvinder opfattedes som friere og mere ubundne, men alligevel aldrig egentlig tilnærmelige. Og denne kvindes rolle fandt sit modbillede i den mandhaftige og anderledes komiske kvindeskikkelse, der i osteriabilledet er repræsenteret ved den slagkraftige anstandsdame. På flere af Marstrands penne-tegninger ses en sådan matrone ridende side om side med en munk - han i damesadel og hun i herresadel.²⁵ Så var magtforholdet slået fast. Gejstligheden var i det hele taget en af de eneste samfundsgrupper, som Marstrand uden omsvøb eller undertoner skildrede som absolut latterlige. Hans favorittyper omfattede munken, der flirter med de unge kvinder, og den velnærede præst, der spiser tiggerne af med en hastig velsignelse [fig. 16]. Den anden gruppe, som Marstrand ubetinget hængte ud, var turisterne, hvis ry og bedrifter lod sig sammenfatte i maleriet af den fuldfede engelske rejsende, der er faldet i søvn i sin gondol [fig. 17].



Fig. 16. Wilhelm Marstrand: *Kardinalen i kirkedøren velsigner tiggere*. Efter 1860. Olie på lærred. 57 x 52 cm. Inv.nr. 0120NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain.



Fig. 17. Wilhelm Marstrand: *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.

I internationalt farvand

Marstrands første ophold i Rom blev afgørende for hans internationale udblik og dermed også for hans ambitioner på vegne af den hjemlige kunst. I Rom indgik han i det mangfoldige kunstnerliv og

var flittig til at udstille side om side med de øvrige udlændinge på byens årlige udstillinger. Det mest almindelige var dengang, at danskerne i byen især omgikkes hinanden og de øvrige skandinaver. De tyske kunstnere forblev derimod løse bekendtskaber for de fleste danskere, nogen man mest så ved kunstnergilder og udflugter og kun lejlighedsvis havde en kunstnerisk udveksling med. Sammen med Rørbye og Bindesbøll sang Marstrand eksempelvis i et tysk kunstnerkor, men han lod det ikke blive ved det og knyttede som en af de få danskere også særdeles tætte venskaber med udenlandske kunstnere.²⁶ Og det i en sådan grad, at han ligefrem hjembragte deres portrætter, f.eks. af den schweiziske historie- og genremaler Albert Landerer (1816-1893), der senere skulle blive kendt for nationalromantiske scener fra sit hjemlands stolte historie.²⁷ En anden "god Ven" havde Marstrand i Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863), der var professor ved kunstakademiet i Düsseldorf - en institution, der takket være meningsdannere som N.L. Høyen ellers var alle danske maleres yndlingsaversion.²⁸ I danskernes breve og dagbøger støder man ofte på den faste indvending, at tyskerne (ligesom franskmænd, italienere og andre udlændinge i øvrigt) ikke forstod at tegne og manglede kendskab til perspektiv. Marstrand var derimod langt fra fordomsfuld, når det gjaldt tyske kunstnere, og han beundrede navnlig deres teknik i brugen af lasurer til at skabe lysende farver, hvilket han forsøgte at efterligne i malerier som det førnævnte *Lystighed udenfor Roms mure på en oktoberaften*.



Fig. 18. Wilhelm Marstrand: *Portræt af Edward Lear*. 1840. Blyant. 182 x 110

mm. Inv.nr. NPG 3055. National Portrait Gallery, London. Foto: © National Portrait Gallery, London.

En beskeden idé om det kosmopolitiske miljø i Rom kan vi måske få gennem Marstrands brug af modeller. Særlig karakterfulde modeller kunne opnå stor berømmelse i byen, og de tilrejsende kunstnere var i høj grad opmærksomme på, hvilke navnkundige modeller, der tidligere havde optrådt i berømte værker. En af de modeller, som Marstrand opsøgte under sit senere Italienophold, hed Giacomo Orlandi og genkendes i et dobbelt brystbillede fra 1846 af en *Fisker og landarbejder*.²⁹ Orlandi havde allerede et godt navn hos byens udenlandske malere og var på vej til at blive et sejlivet brand blandt byens modeller. Han havde således allerede været benyttet af franskmanden Jean-Léon Gérôme (1824-1904), og i løbet af 1850'erne skulle han komme til at stå model for malere som Frederick Leighton (1830-1896), Edgar Degas (1834-1917), Gustave Moreau (1826-1898) og Anselm Feuerbach (1829-1880).³⁰ Det sidste kunne Marstrand selvfølgelig umuligt vide, men eksemplet er ikke desto mindre sigende for hans deltagelse i det romerske kunstliv og for den tradition og det miljø, som han indgik i.

Marstrands nok nærmeste venskab under det første Rom-ophold gjaldt den engelsk digter og tegner Edward Lear (1812-1880) [fig. 18]. Lear er i dag bedst kendt for sine nonsensdigte og udmærkede sig altså med en ukonventionel humor, der sikkert gik glimrende i spænd med Marstrands. Deres venskab var i årene 1839-1840 så nært, at udenlandske forfattere har gjort sig tanker om et mere intimt forhold mellem dem.³¹ Sandheden er dog snarere, at Marstrand og Lear dyrkede det sværmende, romantiske venskab, der var udbredt i perioden, ikke mindst blandt kunstnere. Jens Adolf Jerichau og den tysk-engelske dyremaler Bottomley veg angiveligt ikke fra hinandens side gennem to år i Rom, mens Johan Thomas Lundbye og P.C. Skovgaard i breve omtaler venskab som en slags alternativ til ægteskab.³² Venskabet mellem Marstrand og Lear var af samme slags, og spektakulært er det derfor først og fremmest for den betydning, det fik for Marstrands kunst og især hans tilgang til tegnemeditet.



Fig. 19. Wilhelm Marstrand: *Skomagerens hus i Nemi*. Ca. 1837. Blyant, pen og blæk samt vandfarve. 217 x 273 mm. Inv.nr. KKSgb5431. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

Fra tanke til papir

I Marstrand-mytologien er det under hans første udlandsophold, at hans rige fantasi og utrættelig forestillingsevne for alvor viste sig som en tvetydig velsignelse og forbandelse. Sikkert er det i hvert fald, at indtrykkenes mængde nu slog igennem i hans evne eller vilje til at arbejde hvert eneste indfald og hver iagttagelse igennem i grundige studier. En anmelder bemærkede senere, at "hans overordentlige Ideerigdom tvang ham uimodstaaeligt til at arbejde hurtigt, og den medfødte Lethed, hvormed han henkastede sine Tanker paa Lærredet, kunde vel af og til sees i hans Teknik."³³ Under alle omstændigheder blev det især i hastige skitser og tegninger, at Marstrand fandt anvendelse for det rige materiale, han fandt i det italienske folkeliv.

Noget af det, der tydeligst adskiller Marstrand fra mængden af samtidige kunstnere, er hans tilgang til tegnediet. Senest siden sommeren 1837 havde han så småt forsøgt sig med pennen som tegneredskab, hvilket efterhånden var noget af et særsyn blandt danske kunstnere. Siden Nicolai Abildgaards død i 1809 og Eckersbergs og J.L. Lunds tiltræden som professorer ni år senere havde det været god latin at vægte analytisk klarhed og omrids højere end stregens dynamik og tegningens maleriske virkning. Den hårde blyant var derfor blevet det foretrukne redskab, mens fjerpennen - hvis elastiske streg krævede en vis lethed og spontanitet - blev ugleset. Med sit på overfladen ret beskedne tekniske eksperiment stillede Marstrand sig altså i opposition til den dominerende opfattelse af tegnediet. Til en begyndelse benyttede han især pennen til italienske gadepartier, ofte med en kun antydningvis brug af vandfarve [fig. 19].



Fig. 20. Wilhelm Marstrand: *Gademusikanter*. Pen og blæk. 57 x 45 mm. Inv.nr. KKS7238. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

Disse tegninger har en påfaldende lighed med, hvad Edward Lear frembragte under sit ophold i Rom, og Marstrand har næppe undgået at blive yderligere bekræftet og tilskyndet i sin udforskning af pennens håndtering gennem samværet med vennen. Og erfaringen fra Rom-tiden skulle siden dannede grunden til Marstrands vigtige aktivitet som tegner fra 1840'erne og frem. I resten af sin karriere formulerede han sig friest i de tegninger, hvori han udforskede stålpenen, den mere kaligrafiske fjerpen, den brede rørpen og den maleriske laveringspensel [fig. 20-21].

Med tiden fik disse tegninger stor betydning for udviklingen af dansk tegnekunst, og de blev en målestok for kunstnere som Carl Bloch (1834-1890), L.A. Schou (1838-1867), Otto Bache (1839-1927), Theodor Philipsen (1840-1920) og i sidste ende flere af skagensmalerne. Antallet af

sådanne tegninger fra Marstrands hånd er så enormt, at han afgjort må tage prisen som 1800-tallets mest produktive danske tegner. Hans tegninger findes i tusindevis - og sikkert også titusindvis - i danske samlinger. En samtidig anekdote påstod, at Marstrand efter at have bemærket, hvad hans tegninger solgtes til, ligefrem indledte en spekulativ overproduktion af tegninger til markedet. Historien er næppe korrekt, for Marstrand var allerede uhørt produktiv, længe inden han opnåede en sådan berømmelse. Sandheden er snarere, at tegningerne var Marstrands observatorium, i den forstand at de var stedet og måden, han gjorde sine iagttagelser over de menneskelige karakterer. På en måde er Marstrands overvældende tegnede værk altså en parallel til kollegernes langt spinklere mapper med landskabsstudier.



Fig. 21. Wilhelm Marstrand: *Bødlen tager ordensskæden og sværdet fra falskneren Christopher Rosenkrantz*. (1861). Blyant, pen og blæk. 159 x 134 mm. Inv.nr. KKSgb7258. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for

Kunst. Foto: Public domain.

Under alle omstændigheder var Marstrands efterladenskaber særdeles omfattende, og efter hans død krævede det hele ti auktioner at få bare en del af det solgt. Selvom familien beholdt store mængder tegninger, så endte man med at afholde fem auktioner med mere end 5.000 styk foruden skitsebøger, mapper og pakker med uspecificerede blade. I de følgende årtier var disse tegninger et populært samlereobjekt, hvilket først begyndte at ebbe ud i mellemkrigstiden. En enkelt samler ejede i midten af 1880'erne en samling af mere end 400 blade af Marstrand.³⁴

Og da Kunstforeningen i 1898 arrangerede en kæmpemæssig Marstrand-udstilling, var tegningerne i mellemtiden kun vokset yderligere i popularitet: Næsten 2.000 tegninger var udstillet, og mange samlere havde udlånt mere end halvtres hver - professor Nikolai Bøgh (1843-1905) og billedhuggeren G.C. Freund (1821-1900) endda begge langt over hundrede. Interessen toppede omkring Første Verdenskrig, hvor maleren Frans Schwartz (1850-1917) eksempelvis havde 95 indrammede Marstrand-tegninger på sine vægge, mens kommunelæge Georg Mentz (1858-1934) opbyggede en samling på hele 258 styk, ligeledes indrammede. Alle disse tal skal blot tjene til at understrege den intense dyrkelse af tegneren Marstrand i årtierne efter hans død. Det at eje blade fra hans hånd var ganske enkelt et sikkert tegn på kunstforstand og smag. Også priserne nåede et højt leje på krigsårenes hysteriske marked - i 1916 måtte Den Kongelige Kobberstiksamling betale hele 1.100 kroner for pennetegningen *Prikken på næsen* på Mentz' auktion [fig. 22]. På omtrent samme tidspunkt kunne en tegning af Picasso købes for 100 kroner i København.



Fig. 22. Wilhelm Marstrand: *Prikken på næsen*. Ca. 1850'erne. Pen og blæk samt blyant. 332 x 301 mm. Inv.nr. KKS7236. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

Når Marstrands tegnekunst blev dyrket så ivrigt, så skyldtes det ganske enkelt, at den enkelte tegning blev set som repræsentant for den iderigdom, man beundrede hos kunstneren. Idealet var velkendt, ikke mindst i 1700-tallets Italien, hvor evnen til at variere en komposition blev beundret højt. Kunstsribenten Giannantonio Moschini (1773-1840) fortæller i en - muligvis apokryf - anekdote, at den venetianske maler Domenico Tiepolo (1727-1804) var blevet kritiseret for manglende opfindsomhed, så for at gøre sine kritikere til skamme gav han sig til at udarbejde serier af tegninger med samme motiv i et stort antal variationer.³⁵ Marstrand demonstrerede en tilsvarende vilje til at variere et givent motiv i det uendelige, hvilket danske samlere værdsatte ligeså højt som deres italienske forgængere et århundrede forinden. Hver samler og hver kunstauktion i slutningen af 1800-tallet kunne vise nye varianter af de samme scener hentet fra en halv snes litterære værker eller fra det italienske folkeliv. Som Karl Madsen skildrede i sin Marstrand-monografi fra 1905, var kunstneren i stand til igen og igen at vende tilbage til motiver, han havde set mange år forinden og at genskabe dem i nye former. Det lader sig derfor som nævnt sjældent afgøre, om en tegning er et studie eller resultatet af fantasi og erindring.³⁶ Og det var altså netop denne konstante genbearbejdning og variation, der fascinerede eftertiden.

Den forbandede danskhed

Da Marstrand i 1840 forlod Rom, var planen angiveligt at nå København uden videre tøven. I stedet blev det til et længere ophold i München, hvor han straks gled ind i byens livlige kunstnermiljø. Her kunne han dyrke omgang med en kreds af tyskinfluerede danske kunstnere, men langt vigtigere var den stedslige kreds af tyske malere. En central figur var historiemaleren Peter von Cornelius (1783-1867), der blev tilbedt som en halvgud, og hvis hyldestfest Marstrand deltog i som en af de eneste danskere.³⁷ Men ellers var Marstrand langt mere begejstret for en maler som Wilhelm Kaulbach (1805-1874), som han begejstret fremhævede i et brev hjem til Eckersberg.³⁸ Selv opnåede Marstrand også hurtigt en vis popularitet i byen, og han øjnede derfor en mulighed for at afsætte gentagelser af sine romerske hovedværker, deriblandt varianter af både Sankt Antoniusfesten, fængselsscenen og *Lystighed udenfor Roms mure*.³⁹ At det overhovedet var muligt, vidner om en målrettet indsats og tydelige ambitioner, for eftersom det originale billede i alle tre tilfælde var sendt i forvejen til København, må Marstrand have medbragt kalker, som kunne danne grundlag for eventuelle gentagelser.⁴⁰

Tyskland vedblev at være et frugtbart marked for Marstrand, der senere solgte værker også i Frankfurt og Hamburg.⁴¹ Da Lundbye i 1845 besøgte en udstilling i sidstnævnte by, bemærkede han med forbavselse "et lille Billed af Marstrand: den syngende Italiener paa Trappen; om det er det samme, jeg har seet i Kjøbenhavn, saa behagede det mig bedre der, end her, men det troer jeg rigtignok ikke."⁴² Marstrand forstod at holde det tyske marked forsynet med gentagelser. Men var det forlængede ophold i München i 1840-1841 gavnligt for Marstrands europæiske anseelse, så blev han her nærmest forvænt med et både socialt og profitabelt kunstliv, hvilket i retrospekt var den dårligst mulige forberedelse til at genindtræde i det københavnske ditto.

Da Marstrand i november 1841 endelig nåede hjem, var det til et kunstliv i forandring. Under hans fravær havde den nationale bevægelse for alvor taget fart, og inden for billedkunsten havde det medført, at de fædrelandske motiver nu gjaldt for guld. Af Marstrands breve fremgår tydeligt, at han - der var vant til mere internationale luftlag - vedholdende forholdt sig ambivalent og til tider direkte skeptisk til den nationale fordring til billedkunsten.⁴³ Allerede i 1838 havde han formuleret det omkvæd, han med variationer skulle gentage sidenhen: "Den Vei de gaae hjemme er smaalig og vrang."⁴⁴



Fig. 23. Wilhelm Marstrand: *Portræt af kunsthistorikeren, professor N.L. Høyen*. 1868. Olie på lærred. 129 x 98 cm. Inv.nr. KMS870. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

Denne vej var personificeret ved kritikeren N.L. Høyen, der plæderede for, at danske kunstnere burde opsøge en dansk motivverden, det være sig fra bondelivet, landskabet eller oldtiden. For Marstrand gik dette stik imod hans interesser og kunstneriske ambitioner, omend han politisk kunne sympatisere med Høyen og hans kreds. Marstrand gled derfor naturligt ind i miljøet omkring den magtfulde kritiker, men vedblev at være en noget umage stridsfælle for de nationale. Hans distancerede holdning blev åbenbar, da han mange år senere blev opfordret til at male et

hyldestportræt af Høyen i anledning af dennes halvfjerds års fødselsdag, men noget overraskende valgte at fremstille det nationale ikon i færd med at forelæse over italiensk kunst, ikke over den samtidige danske [fig. 23].

1840'ernes nationale bevægelse i kunsten var åbenlyst utilfredsstillende for Marstrand, hvorfor han forståeligt nok søgte udveje. Da han efter sin hjemkomst stræbte efter at blive optaget som medlem af Kunstakademiet, havde han formodentlig håbet at få til opgave at male et sydlandsk motiv som sit medlemsstykke. I stedet fik han stillet opgaven at male "en Scene af det danske Folkeliv", altså et genrestykke i national ånd. Men havde akademiforsamlingen forventet en idealiseret skildring af den sunde og stolte bondestand, så ville de være blevet slemt skuffede. Selvom opgaven var formuleret som en genrescene, så valgte Marstrand sig et litterært motiv, nemlig en scene af Ludvig Holbergs komedie Erasmus Montanus [fig. 24].



Fig. 24. Wilhelm Marstrand: *Fra Ludvig Holbergs "Erasmus Montanus", III akt, 3. scene*. 1843. Olie på lærred. 80 x 105,6 cm. Det Kongelige Akademi for de Skønne Kunster, Akademiraadet. Foto: Frida Gregersen.

Vi ser den opblæste hovedperson diskutere med de alt andet end ideale personer i sin bonde hjemby: Hans fordrukne far, den enfoldige degn og den snu ridefoged. Det er som om Marstrand har forsøgt at videreføre sit blik på den italienske almues dobbelthed som på én gang beundringsværdig og komisk, men nu i en dansk sammenhæng. I 1840'ernes politiske klima krævede det unægteligt mod at underkaste sit hjemlands landbefolkning en sådan delvis latterliggørelse, men den store komediedigter gav legitimitet til Marstrands forehavende.⁴⁵ Med sit første Holberg-motiv havde han kort sagt ramt en guldåre, hvormed han på én gang kunne opfylde kravene til en national kunst og få afløb for sin satiriske fortælletrang. Erasmus Montanus-billedet indbragte i første omgang Marstrand det eftertragtede akademiske medlemskab, og han skulle siden komme til at udforske Holbergs verden i et utal af malerier og tegninger.⁴⁶

Marstrands forfriskende egensindighed over for den nationale garde var ikke udtryk for hans

politiske synspunkt, men snarere for hans tilvænning til et kosmopolitisk kunstliv og en mere uhøjtidelig motivverden. Selvom han efter sit første ophold i Italien havde bemærket, "at sende en Nordbo til Syden er som at sætte en Torsk i fersk Vand", så søgte han nu målrettet væk fra Danmark igen.⁴⁷ Efter at have udmøntet sin berømmelse i indbringende portrætbestillinger rejste Marstrand allerede i 1845 igen til Italien, hvor han denne gang blev i tre år. Og efter hjemkomsten genoptog han sine bestræbelser på at finde smutveje omkring de stadigt voksende krav til kunstens nationale forankring.

Ét punkt, hvor han kunne mødes med de nationale, var i synet på en fællesskandinavisk emnekreds. Under Treårskrigen havde H.C. Andersen set sig afskåret fra at rejse sydpå og havde i stedet opdaget Sverige som rejsemål. På digterens anbefaling drog Marstrand i 1851 på bryllupsrejse til Dalarna sammen med sin unge hustru Grethe. Den svenske oplevelse blev anledning til et markant retningskifte for Marstrand, der her fik lejlighed til at udvikle et empatisk blik på almuen: Uden afstandstagen, uden tvetydighed og med en hidtil uset naturalisme. Resultatet blev i første omgang en overvældende mængde studietegninger - vistnok i tusindvis - hvoraf størstedelen viser samme oprigtige interesse for befolkningens levemåde, indretning, skikke og skikkelser. De svenske studier er på mange måder et højdepunkt i Marstrands værk, og resultatet, som var klar til at blive vist på udstillingen i 1853, var i ikke mindre grad et hovedværk i hans produktion [fig. 25]. I modsætning til snart sagt samtlige Marstrands tidligere folkelivsskildringer valgte han her at gå uden om det anekdotiske og uden om enhver trang til enten at karikere eller forskønne. I stedet har han valgt sig en panoramisk scene, hvorpå han har komponeret folkemassen så stramt, som var det en slagscene og ikke almuens forsamling en vilkårlig søndag formiddag.



Fig. 25. Wilhelm Marstrand: *Kirkefærd i Dalarna i Sverige. Til Leksands sognekirke i Dalarna kommer folket i deres store kirkebåde over Siljansøen om søndagen til gudstjeneste.* 1853. Olie på lærred. 130,5 x 215 cm. Inv.nr. KMS618. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

Tilbage til historiemaleriet

Under sit andet italienske ophold begyndte Marstrand at øve sig i at komponere i en mere monumental skala. Arbejdet på medlemsstykket med Erasmus Montanus havde velsagtens lært ham at spille på sine styrker og at gå til opgaven med historiemaleriet, som var det et opskalaret genremaleri. I Rom kastede han sig derfor over folkelivsskildringer i tilsvarende og endnu større

formater. Det væsentligste resultat blev et genremaleri i usædvanlig skala og med usædvanlige virkemidler, nemlig *Italiensk osteriscene* fra 1846-1847 [fig. 26]. Motivet er ligeså enkelt som det var uvant, nemlig to unge italienske kvinder, der udnytter deres anstandsames uopmærksomhed til at henvende sig direkte til beskueren, der skal forestille sig at træde ind i værtshuset. Både motivet og effekten var velkalkuleret, og maleriet opnåede enorm popularitet, da det blev udstillet hjemme i Danmark. Sikkert mere end noget andet enkeltværk var det dermed med til at sikre Marstrands berømmelse i samtiden, selvom dets emne ikke stemte overens med de nationalsindedes forventninger. Fra Rom skrev han alt andet end håbefuldt hjem: "Mine Malerier herfra kjøbes altsaa ikke mere, siden Folkene absolut skal have danske Klæder paa."⁴⁸



Fig. 26. Wilhelm Marstrand: *Italiensk osteriscene. Pige, der byder den indtrædende velkommen*. 1847. Olie på lærred. 123 x 165 cm. Inv.nr. MIN 0918. Ny Carlsberg Glyptotek. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek, København.

Uanset osteriscenens publikumstække, så var maleriet tilsyneladende tænkt som en målrettet forberedelse på de store opgaver, som Marstrand mente at have i vente. Historiemaleriet var endnu nærmest ukendt terræn for ham, og da han i 1846 legede med tanken om at udsmykke Københavns universitets festsal, følte han tydeligvis behov for at retfærdiggøre sin pludselige ambition. Han tillod sig at gøre sig den slags tanker:

skiøndt det maaskee vilde være rigtigere for mit Talent, at beskiæftige mig med det Humoristiske i Folkelivet end i det høiere historiske Gebet, idetmindste spørge Alle, hvorfor jeg ikke fortsætter det, som de sige jeg saa eiendommelig har viist at due til og overlader det Andet til Andre; men mine Grunde dertil have været: deels den Udsigt i Hiemmet at kunne mulig faae et betydeligt offentligt Arbeide at udføre og saaledes Noget, der dog drog hjem for Alvor, deels troede jeg heller ikke, at det Alvorligere laae mig saa fiernt og saa veed jeg heller Ingen hiemme, der vilde kunne give slige Billeder ved Siden af den strengere architectoniske Form en livlig og malerisk; om jeg kan det bliver nu Spørgsmaalet.⁴⁹

Et års tid efter hjemkomsten begyndte Marstrands bestræbelser at bære frugt. I efteråret 1848 blev et professorat ledigt ved Kunstakademiets modelskole, hvilket traditionelt var en post for en historiemaler.⁵⁰ Marstrand indsendte straks sin ansøgning, og det samme gjorde hans venner Jørgen Roed og Niels Simonsen (1807-1885). Afgørelsen var op til akademiforsamlingen, der bl.a. bestod af Eckersberg, J.L. Lund, N.L. Høyen og H.W. Bissen. Til pressen meddelte de, at Marstrand blev valgt enstemmigt, selvom Simonsen i virkeligheden havde fået en enkelt stemme. Men uenighed blandt kunstens magtelite var åbenbart ikke klædelig, selv ikke i demokratiets fødselsår.

Når akademiets malerprofessorer som oftest havde været historiemalere, var det for at kunne fungere som kongens faste leverandør af historiemaleri, men denne funktion synes man ved besættelsen af embedet nu at have regnet for sekundær. Som professor efterfulgte Marstrand den nyligt afdøde Martinus Rørbye, der heller ikke var gået den slagne vej med guldmedaljer og en målrettet karriere som historiemaler. Og i det nystiftede folkestyre måtte der vel desuden ventes en faldende efterspørgsel på udsmykninger til slotte og kirker. Af altertavler blev det kun til ganske få, selvom det i virkeligheden var et område, hvor Marstrand var i sit es. En enorm altertavle til Faaborg Kirke, forestillende måltidet i Emaus, er komponeret med effektfulde lysvirkninger, idet disciplenes mørke profiler er sat op mod det ulmende aftenlandskab, mens Kristi profil er oplyst af en skinnende glorie mod den mørke bagvæg. Virkningen er både teatralisk og dekorativ, og havde bestillingerne være rigeligere, kunne Marstrand måske være blevet en af sin generations mest holdbare kirkekunstnere.



Fig. 27. Wilhelm Marstrand: *Det betroede pund*. Ca. 1870. Olie på papir på lærred. 74 x 124 cm. Inv.nr. MIN 1757. Ny Carlsberg Glyptotek. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek, København.

Ligeledes blev det ikke til mange sekulære udsmykningsopgaver, og nogle af de væsentligste opgaver, som trods alt tilfaldt Marstrand, forblev ufærdige. I universitetets festsal nåede han kun at male det ene af tre planlagte billedfelter, og en planlagt udsmykning til Nationalbanken nåede aldrig udover det lovende skitsestadiet [fig. 27]. En enkelt udsmykningsopgave gennemførte Marstrand dog – og det med så stort held, at den siden har sat sit præg på generationer af danskeres historieforståelse. Det drejede sig om Marstrands bidrag til udsmykningen af Christian IV's kapel i Roskilde Domkirke, hvor han dels skildrede kongens skarpsindige indblanding i en retssag, dels hvordan han under Slaget på Kolberger Heide er blevet ramt i øjet af sprængstykker [en skitse afbildet på fig. 28]. Sidstnævnte billede, som Marstrand malede med oliefarve direkte på muren, er

utvivlsomt hans mest ikoniske og genkendelige værk, der gennem tiden er blevet reproduceret i det uendelige.

Marstrands officielle karriere kulminerede med valget til Kunstakademiets direktør i 1853, et hverv han bestred til 1857 og igen fra 1863 til sin død. Som professor såvel som direktør havde han mulighed for at være en internationalt orienteret stemme i kunstlivet, men han blev alligevel aldrig den fornyer af det akademiske system, som han engang havde haft ambition om. Constantin Hansen klandrede i 1854 vennen for at rejse til Italien på et tidspunkt, hvor der unægteligt var nok at tage fat i for den nyslåede akademidirektør - og hvor der med akademiets hundredårs jubilæum endda var enorm bevågenhed om institutionens kurs. Den ungdommelige trang til oprør kunne øjensynligt ikke opveje Marstrands tendens til sortsyn og desillusion, der kun forstærkedes ved de akademiske hverv.



Fig. 28. Wilhelm Marstrand: *Christian IV om bord på "Trefoldigheden" under slaget i Kielerbugten 1. juli 1644*. Ca. 1863. Olie på lærred. 115 x 162 cm. Inv.nr. MIN 1818. Ny Carlsberg Glyptotek. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek, København.

Antihelten gør sin entré

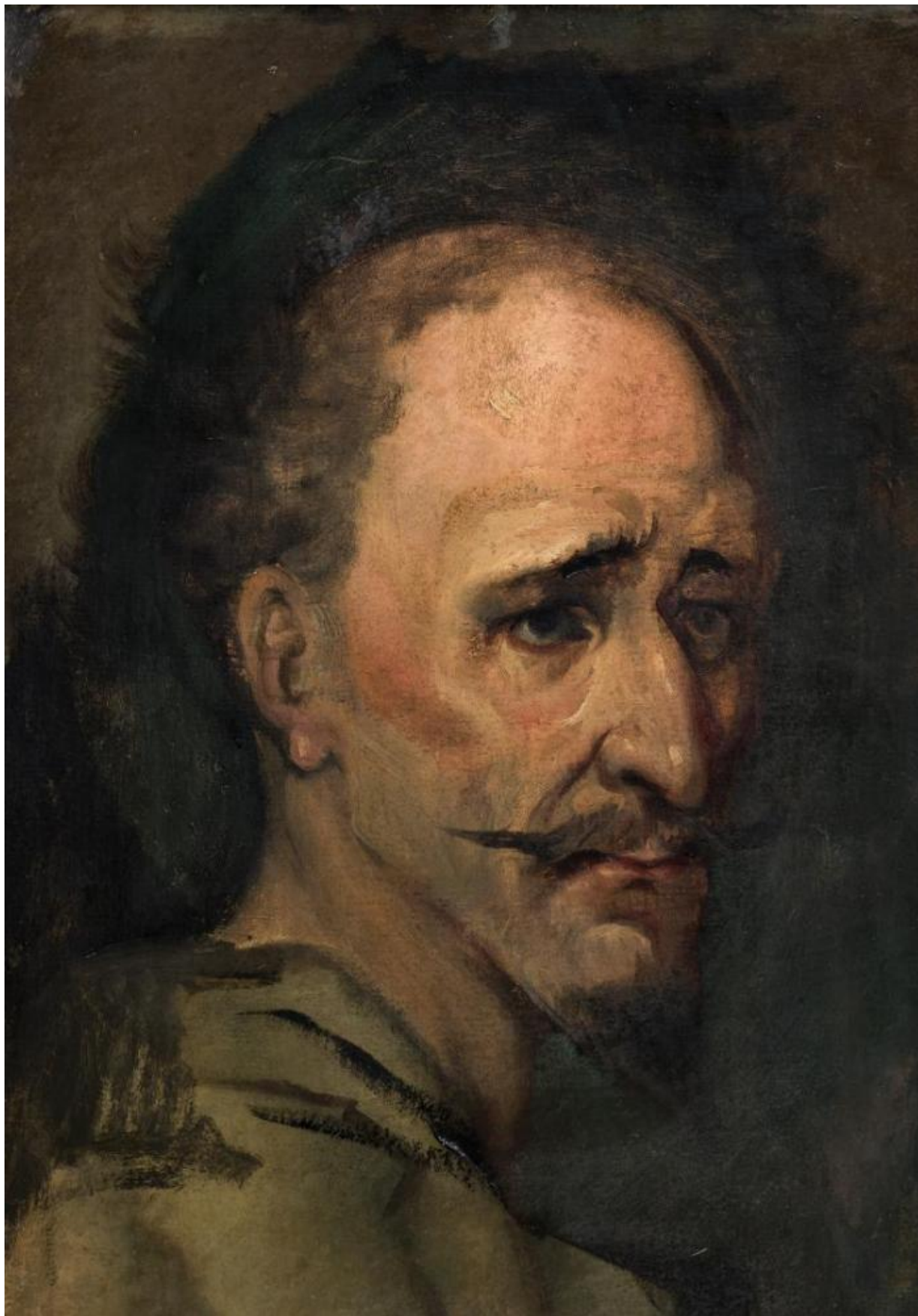


Fig. 29. Wilhelm Marstrand: *Don Quixote*. Efter 1860. Olie på lærred. 47,5 x 34 cm. Inv.nr. 0117NMK. Nivaagaards Malerisamling. Foto: Public domain. Marstrands første Holberg-billeder i 1840'erne blev startskuddet til en omfattende og mangeårig udforskning af litterære motiver. Ikke siden Abildgaard havde en dansk maler trukket på en tilsvarende bred læsning. Selv kendte Marstrand adskillige af sin samtids kendte forfattere, såsom H.C. Andersen, H.P. Holst og J.L. Heiberg, men det blev alligevel de foregående århundreders

forfattere, der bedst talte til hans forestillingsevne. Og det blev påfaldende nok især litteraturens antihelte, som han udvalgte sig som motiv – først og fremmest de tragikomiske skikkelser, der holder sig selv for nar. Under sin anden rejse til Italien i midten af 1840'erne havde han malet sine første scener med Don Quixote, der i 1850'erne blev en fast gæst i et utal af tegninger og malerier [fig. 29].⁵¹ I den kunsthistoriske litteratur er Don Quixote-motiverne blevet udlagt som en selvbiografisk metafor for Marstrands egen position og selvopfattelse: Den misantropiske professor skulle angiveligt have fundet sin selvspejling i den knækkede drømmer, hvis flyvske tankeverden uvægerligt må knuses af en virkelighed, der reducerer ham til en tragisk skikkelse.⁵² Selvom denne tolkning kan synes noget fortænkt, så ville den ikke være uden fortilfælde i tidens kunst, idet vi hos flere af Marstrands kunstnerkolleger (ikke mindst Eckersberg) finder selvbiografiske elementer i brugen af litterære motiver.⁵³ Og Marstrand havde selv vist tilsvarende takter, da han efter en brudt forlovelse i 1842 og med knuste drømme om familieliv begyndte at male og tegne et utal af kærestepar og frierscener.⁵⁴ Hans udforskning af Don Quixote-skikkelsens absurditeter skete da også fuldstændig parallelt med hans eget stadig sortere syn på det hjemlige kunstliv og på egne evner.



Fig. 30. Wilhelm Marstrand: *Scene fra Macbeth*. Olie på træ. 33 x 26 cm.
Inv.nr. RKMm0134. Ribe Kunstmuseum. Foto: Ribe Kunstmuseum

Holbergs komedier og Don Quixote var imidlertid ikke de eneste litterære værker, der satte gang i Marstrands berømte billedstrøm. I 1860'erne kom også Shakespeare på hans repertoire, efter at digteren stort set ikke havde leveret stof til danske malerier siden Abildgaards tid [fig. 30]. Men i modsætning til vennen Adam Müller, der som en af de få kastede sig over et Shakespearesk motiv og i 1831 skildrede en scene af Lady Macbeth, så var det sjældent de dramatiske episoder, der fandt vej til Marstrands lærred. I stedet udsøgte han teaterstykkernes mere komiske skikkelser – fremfor alt den opblæste og korpulente John Falstaff, som vi finder i adskillige af Marstrands tegninger. Med få undtagelser blev 1600-tallets litteratur imidlertid aldrig et frugtbart terræn for Marstrand, der hellere søgte mod 1700-tallets forfattere og fandt langt flere emner hos ikke bare Holberg men også Charlotte Dorothea Biehl (1731-1888), Carl Michaël Bellmann (1740-1795), Johann Wolfgang Goethe

(1749-1832) og deres samtidige.

Det var også til 1700-tallet, Marstrand søgte hen, da hans selvspejling for alvor blev et tema fra midten af 1860'erne. I stedet for litterære emner, fandt Marstrand nu på at skildre scener af forfatternes eget liv, ikke mindst komiske optrin med Holberg i centrum og mere tragiske episoder med Johannes Ewald (1743-1781) og Johan Herman Wessel (1742-1785) som hovedpersoner.⁵⁵ Denne pludselige interesse for forfatterskikkelsernes liv faldt sammen med, at Marstrand nu selv oplevede at blive fremhævet som geni, hvilket næppe harmonerede med hans tvivlende selvbillede. Kunsthistorikeren Julius Lange (1838-1896) - der repræsenterede den unge kunsthistoriske fagdisciplin, som efter nederlaget i 1864 bidrog til at indkredse den danske kulturs egenart - kaldte i 1865 Marstrand et komisk geni på linje med netop Holberg og Wessel. I Langes øjne var Marstrand "uden Tvivl den rigeste og største Begavelse, som endnu er kommen til Modning indenfor vor Malerkunst."⁵⁶ Marstrands skildringer af forfatternes liv såvel som hans vedvarende fascination af antihelte som Don Quixote, Peder Paars, Erasmus Montanus og John Falstaff kan ses som et noget ambivalent svar på den uventede genidyrkelse og voksende tvivl om kunstnerens rolle i samfundet.



Fig. 31. Wilhelm Marstrand: *Moccoli-aftenen på Corsoen i Rom*. Ca. 1848. Olie, pen og blæk på papir. 44,5 x 55 cm. Inv.nr. 115 WH. Ordrupgaard. Foto: Anders Sune Berg.

Det maleriske senværk

Som maler kan Marstrand næppe kaldes for en stor tekniker, og han synes i det hele taget forbløffende inkonsistent i sin udforskning af oliefarven. Først sent og glimtvist finder man en nogenlunde vedholdende bestræbelse på fornyelse, hvad farvebrug og farveholdning angik. Denne maleriske fase indledtes så småt under det andet Italiens-ophold med den funklende moccoli-scene,

forestillende den lysfest, der markerede afslutningen af det romerske karneval. Det færdige værk solgte Marstrand i Tyskland, så vi i dag kun har kendskab til det gennem en olieskitse [fig. 31]. Den på én gang muntre og yderst stemningsfulde scene har han gengivet med intenst ulmende farver, som man ikke tidligere havde set i hans værk. Og noget lignende forsøgte han ikke igen lige foreløbigt.



Fig. 32. Wilhelm Marstrand: *Adam og den nyskabte Eva*. Olie på lærred. 87 x 95 cm. Inv.nr. 316. Den Hirschsprungske Samling. Foto: © Den Hirschsprungske Samling.

Først fra anden halvdel af 1850'erne begyndte Marstrand at udvikle sine farver i en – i dansk sammenhæng – uset retning. Mens Høyen regnede malernes evne til pertentligt at skjule penselstrøgene for den vigtigste kvalitet, så forsøgte Marstrand nu at male med bredere strøg og med en sådan vilkårlighed, at farverne af og til mudrede sammen på lærredet [fig. 32]. Til en begyndelse synes han især at have lagt sig efter venetianske forbilleder, som han havde studeret under sin rejse til Venedig i 1854.⁵⁷ Et oplagt eksempel er *Lignelsen om det betroede pund* [fig. 27], der med sin luftighed og farveholdning såvel som med sit åbne rum og dragternes stofflighed giver tydelige mindelser om Paolo Veronese (1528-1588). Den typisk venetianske horisontalkomposition levnede desuden rig plads til bifigurer og genstande, hvilket ganske i Marstrands ånd bidrog med et element af genremaleri i historiemaleriet. Senere fik Marstrand også øjnene op for samtidens franske malerkunst, og på Verdensudstillingen i London i 1862 beundrede han ikke mindst – og vel som en af de eneste af datidens danske kunstnere – landskaber af sin jævnaldrende franske kollega Théodore Rousseau (1812-1867).⁵⁸

Marstrands maleriske senværk blev ikke altid mødt med forståelse, navnlig fordi udfaldet af hans eksperimenter var noget ujævnt og tilfældigt. Efter hans død bemærkede en anmelder, at "man har undertiden og vel med Rette bebrejdet Marstrand, at hans Behandling i de senere Aar blev saa bred og skjødesløs, at den nærmede sig til Maneer".⁵⁹



Fig. 33. Wilhelm Marstrand: *Ligvognstoget. Snefald, vinterdag ved Holmens Kirke*. Ca. 1870. Olie på lærred. 43,6 x 62,8 cm. Inv.nr. Maleri 126. ARoS Aarhus Kunstmuseum. Foto: Ole Hein Pedersen.

Men selvom hans sene malerier af og til kunne virke noget famlende i formgengivelsen og uldne i farven, så udspringer de vel at mærke af en bevist stræben efter malerisk frihed. Selv et motiv som en ligvogn på gaden kunne ironisk nok gengives med livlige og energiske strøg [fig. 33].

Mens det var Marstrands iderigdom og evne til at variere et givent emne i det uendelige, der tiltalte eftertiden kunstsamlere og kunsthistorikere, så var det i høj grad senværkets maleriske bredde, der vandt genhør i kunstnerkredse. De generationer af malere, der havde den franske maleriskole som deres ypperste ideal, så den aldrende Marstrand som en dansk pendant til Eugène Delacroix (1793-1863). P.S. Krøyer, der som 22-årig grundlagde sin kunstsamling ved køb på Marstrands dødsboauktioner, var et godt eksempel på kunstnernes fortsatte skelen til det store forbillede.⁶⁰ Senere erhvervede Krøyer således også det sene oliebillede af *Adam og Eva*, som fik en ophøjet placering i hans atelier [fig. 34-35].⁶¹ Det er en oplagt tanke, at den ene figurs nedadvendte blik og den anden figurs løftede arm, der strækker sig op i løvtaget, var en inspirationskilde til det værk, som Krøyer selv havde på staffeliet, nemlig det nu så berømte *Hip! Hip! Hurra!*



Fig. 34. Wilhelm Marstrand: *Eva frister Adam*. Olie på pap opsat på lærred. 91 x 67 cm. Inv.nr. KMS3172. Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.



Fig. 35. P.S. Krøyers atelier. Fotografi af Carl Curman fra 1888. Carl Curmans Samling, Riksantikvarie-ämbetet, Stockholm. Foto: Carl Curmann.

Marstrandkulten

Marstrand var i det hele taget genstand for en afgudsdyrkelse, hvis omfang og betydning det i dag kan være svært at forstå. På den første Charlottenborgudstilling efter Marstrands død havde man eksempelvis arrangeret en lille mindeophængning af nogle af hans malerier, omkranset af sørgeflor og på symbolsk vis flankeret af Carl Blochs *Kristi gravlæggelse* og *Opstandelsen*.⁶² Kulten omkring Marstrands navn holdt som nævnt ved omtrent indtil Første Verdenskrig, hvorefter hans stjerne dalede brat. Den modernistiske udtrykskraft fortrængte fortælleglæden og forestillingsevnen som

kunstnerisk ideal, og heftigheden af den Marstrandske billedstrøm var ikke længere nok til at imponere. En ny generation af kunstnere, samlere og kritikere så kun hans tekniske ufuldkommenheder og anekdotiske præg. Man tolkede hans menneskeskildring som værende blot overfladisk og misforstod hans humor som værende udpræget ukærlig og brutal. Det sidste var måske kun at forvente. Tiden arbejder almindeligvis ikke for en given periodes humor, som sjældent ældes heldigt. Det er derfor ikke underligt, at Marstrands humor blev forældet og måske kan virke uvittig på nutidens publikum. Det underlige er i virkeligheden, at den var så levedygtig, at den stadig kunne more og blev hyldet i begejstrede vendinger et halvt århundrede efter.

Marstrands ry som humorist stod i sidste ende i vejen for forståelsen af hans øvrige bestræbelser, og han er sjældent – og kun med store vanskeligheder – blevet mødt med et nøgternt blik befriet for afgudsdyrkelse såvel som fordømmelse. Marstrands ustandselige billedstrøm og hans nærmest uendeligt store produktion gør det ganske enkelt svært at skabe klarhed om hans egenart. Men som de foregående sider har vist, så er hans værk præget af bestræbelser for at omgå de mange forventninger og fordringer, som han mødte: Det være studieårenes akademiske krav til seriøs historiefortælling, 1840'ernes noget fastlåste forestillinger om en national kunst og dens motivverden, eller professortidens forventningspres for at være kunstinstitutionens fornyende skikkelse. Marstrands reaktion på alle disse ydre forventninger var at søge andre veje, f.eks. ved at benytte humor som virkemiddel i et alvorligt ærinde, ved at opdyrke uvante litterære motiver fra antiheltenes fortællinger, eller ved at forfølge en friere malerteknik. Og dette uanset at risikoen for fiasko altid var til stede. Det gennemgående tema for Marstrands virke er imidlertid frem for alt en stræben efter at kunne skildre menneskelige karaktertræk i så enkel en form som muligt og en evne til at tale ind i det bredere publikums tørst efter fortællinger. Efter at Marstrands fortællende malerier har tilbragte årtier i kulden, synes pilen i dag igen at være vendt – eller at være på vej til det. Man mærker på ny interessen for tidens genremaleri, der igen bliver værdsat for den skælmske fortælleglæde i skildringen af menneskelivet og i Marstrands tilfælde for det ironiske men velmente blik på mennesket som socialt væsen.

Litteratur

Henrik Bramsen: *Kunst i enevældens sidste hundrede år*, København 1990

Charlotte Christensen: *Guldalderens billedverden*, København 2019

Karina Lykke Grand: "Det nye blik" in: *Guld. Skatte fra den danske guldalder*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus 2013, s. 168-197

Bent Holm: "Omkring Marstrands Holberg" in: *Nivaagaard viser Marstrand*, Nivaagaards Malerisamling, Nivaa 1992, p. 55-74

Anton Jepsen: *Det kongelige Møbelmagasin og københavnersnedkerne. Danske møbler efter 1777*, s.l. 1991

Ejner Johansson: *De danske malere i München. Et ukendt kapitel i dansk guldalderkunst*, København 1997

Julius Lange: "Nyere dansk Genremaleri" in: *Dansk Maanedsskrift*, 1865, II (genudgivet i *Billedkunst*, København 1873, s. 119-259)

Lars Olof Larsson: "Diogenes in der Lavendelstræde. Kommentare zu einem Gemälde von Martinus Rørbye" in: Annegret Heitmann og Karin Hoff (red.): *Ästhetik der skandinavischen Moderne. Bernhard Glienke zum Gedenken*, Frankfurt am Main 1998, s. 281-287

Karl Madsen: *Wilhelm Marstrand*, København 1905

Karl Madsen: "Tilvæksten i Museets repræsentation for Marstrand" in: *Kunstmuseets Aarskrift*, IV, 1917, s. 1-28

Otto Marstrand: *Maleren Wilhelm Marstrand*, København 2003

Giannantonio Moschini: *Dell' Incisione in Venezia*, Venedig 1924

Nivaagaard viser Marstrand, Nivaagaards Malerisamling, Nivaa 1992

Niels Jørgen Poulsen: "Udsigt fra Gåsetårnet 1823. Om C.W. Eckersbergs og Jacob Marstrands panorama" in: *Nationalmuseets Arbejdsmark* 1987, s. 63-74

Michael Kiaer Raffenberg (red.): *Vilhelm Marstrand. Breve og Uddrag af Breve fra denne Kunstner*, København 1880

Lene Bøgh Rønberg: "Borgerligt hjemmeliv i de to guldaldrer - Påvirkninger og sammenhænge" in: *I lyset af Holland*, Statens Museum for Kunst, København 2001, s. 74-141

James Byam Shaw: *The Drawings of Domenico Tiepolo*, London 1962

Jesper Svenningsen: *C.W. Eckersberg. Værker fra Kunstmuseet Brundlund Slot*, Aabenraa 2017

Jesper Svenningsen (red.): *Seks år af et liv. Johan Thomas Lundbye — Dagbøger om tro, skæbne, kunst og kærlighed*, København 2018

Jesper Svenningsen: "Fra indforstået vid til platte vittigheder. Humor i 1820'ernes og 30'ernes malerkunst" in: *Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer*, Statens Museum for Kunst, København 2019, s. 249-265

Peter Swaab: "'Some Think Him ... Queer'. Loners and Love in Edward Lear" in: *Edward Lear and the Play of Poetry*, James Williams og Matthew Bevis (red.), Oxford 2016, s. 89-114

Gitte Valentiner: *Wilhelm Marstrand. Scenebilleder*, København 1992

Jenny Uglow: *Mr. Lear. A Life of Art and Nonsense*, London 2017

Noter

1. Niels Jørgen Poulsen har i ”Udsigt fra Gåsetårnet 1823. Om C.W. Eckersbergs og Jacob Marstrands panorama”, *Nationalmuseets Arbejdsmark* 1987, s. 63-74, tolket Marstrand og Eckersbergs værk som såkaldt ”optiske panoramaer”, hvor publikum gennem en linse så ind på et stationært, halvcirkelformet panorama. Dette modsiges af samtidige kilder såsom omtalen i *Dagen*, 22. december 1823. Uanset hvad er det svært at argumentere for, at beskueren rent kropsligt har skullet forholde sig til panoramaet, som anført af Karina Lykke Grand in: ”Det nye blik”, i *Guld. Skatte fra den danske guldalder*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus 2013, s. 174.
2. Karl Madsen: *Wilhelm Marstrand*, København 1905. Madsens bog har sammen med Gitte Valentiners monografi *Wilhelm Marstrand. Scenebilleder*, København 1992, dannet udgangspunkt for nærværende artikel.
3. Marstrands barndom er behandlet i Otto Marstrand: *Maleren Wilhelm Marstrand*, København 2003, s. 21-30. Marstrands fødsel og dåb fremgår i øvrigt af kirkebogen for Helligånds sogn, 23. januar 1811, hvor drengens navn angives som Nikolaj Wilhelm Marstrand.
4. Følgende bygger på Jesper Svenningsen: ”Fra indforstået vid til platte vittigheder. Humor i 1820’ernes og 30’ernes malerkunst”, i *Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer*, Statens Museum for Kunst, København 2019, s. 249-265.
5. En grundig udlægning af disse billeders motiv bragtes i *Kopenhagener Kunstblatt oder Beilage zu den Mittheilungen aus dem Norden*, nr. 5, 8. marts 1832, s. 19-20.
6. Høyens udlægning af handlingen findes blandt hans udstillingsnotater i Det Kongelige Bibliotek og er citeret i sin helhed i Karl Madsen: ”Tilvæksten i Museets repræsentation for Marstrand,” *Kunstmuseets Aarskrift*, IV, 1917, s. 4-6. En mere kortfattet, men i øvrigt samstemmende udlægning forekom i *Kjøbenhavnsposten*, 27. april 1833.
7. Henrik Bramsen: *Kunst i enevældens sidste hundrede år*, København 1990, s. 159-160.
8. Julius Lange: ”Nyere dansk Genremaleri”, *Dansk Maanedsskrift*, 1865, II (genudgivet i *Billedkunst*, København 1873, s. 168).
9. Hundefretteren er som en undtagelse i Marstrands gadescener baseret på en virkelig person, der i følge Karl Madsen var et kendt ansigt i datidens København, og som Marstrand også gengav i et mindre oliestudie. Sidstnævnte solgtes på Bruun Rasmussen onlineauktion 1401, 30. december 2013, kat. 60.
10. Om udstillingernes og billedkunstens folkelige gennemslagskraft i perioden, se Charlotte Christensen: *Guldalderens billedverden*, København 2019.
11. Rørbyes maleri tilhører Statens Museum for Kunst. Caesar van Everdingens maleri findes på Mauritshuis i Haag, men var under Napoleon udstillet på Louvre, hvor Eckersberg givetvis har set det. Han har da velsagtens beskrevet det for Rørbye, da gadescener tyve år senere kom på mode i København. Forbindelsen til Everdingen blev antydnet i Lars Olof Larsson: ”Diogenes in der Lavendelstræde. Kommentare zu einem Gemälde von Martinus Rørbye”, i *Annegret Heitmann og Karin Hoff, red.: Ästhetik der skandinavischen Moderne. Bernhard Glienke zum Gedenken*, Frankfurt am Main 1998, s. 287, note 9.
12. Bramsen 1990, s. 159; Anton Jepsen: *Det kongelige Møbelmagasin og københavnersnedkerne*.

Danske møbler efter 1777, s.l. 1991, s. 126-127; Lene Bøgh Rønberg: "Borgerligt hjemmeliv i de to guldaldrer – Påvirkninger og sammenhænge" in: *I lyset af Holland*, Statens Museum for Kunst 2001, s. 75. Maleriet har tidligere været tilskrevet Ditlev Blunck, se Sotheby's, London, 21. juni 1983.

13. *Kiøbenhavnsposten*, 20. april 1836. Den omtalte "skitse" af kvinden i gadedøren solgtes på Bruun Rasmussen auktion 876, 28. november 2017, kat. 13.

14. Rigsarkivet, Kunstakademiets dagbog, 23. september 1833.

15. Rigsarkivet, Kunstakademiets dagbog, 1. juli 1835.

16. *Kiøbenhavnsposten*, 25. september 1835. Ud fra sprogbrugen kan den anonyme anmelder måske identificeres som den 22-årige K.F. Wiborg.

17. Brev til Constantin Hansen, 4. oktober 1835, Det kgl. Bibliotek, Add. 450 VII.

18. Rigsarkivet, *Fondet ad usus publicos*, 1836, nr. 1009

19. Brev til C.W. Eckersberg, 13. januar 1837, Det Kongelige Bibliotek, NKS 2. rk. (trykt i *Det nittende Aarhundrede*, oktober 1876, s. 58-62).

20. Marstrands italienske genremalerier og deres forbilleder er i øvrigt indgående behandlet i Charlotte Christensens artikel "Scenesættelser. Marstrands genremalerier af dans og teater" i det trykte katalog til udstillingen *Wilhelm Marstrand – Den store fortæller*, 2020-21, Fuglsang Kunstmuseum, Ribe Kunstmuseum, Skovgaard Museet og Nivaagaards Malerisamling.

21. Brev til Michael Kiaer Raffenberg, 24. oktober 1838 (udgivet i Michael Kiaer Raffenberg, red.: *Vilhelm Marstrand. Breve og Uddrag af Breve fra denne Kunstner*, København 1880, s. 41). Raffenberg's brevuegave skal vel at mærke benyttes med varsomhed, da han er kendt for at have redigeret hårdt i Marstrands ord, jvf. Madsen 1905, s. 44-45.

22. Brev til Osvald Marstrand, 20. marts 1840 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 45).

23. *Nivaagaard viser Marstrand*, Nivaagaards Malerisamling, Nivå 1992, kat. 45.

24. Rørbyes dagbog, 31. oktober 1839, Den Kongelige Kobberstiksamling, inv.nr. KKS1974-33 (se <https://mr.ktdk.dk>).

25. To sådanne tegninger solgtes på Bruun Rasmussen onlineauktion 1638, 19. september 2016, kat. 8537, samt på onlineauktion 2014, 30. marts 2020, nr. 8509. En tredje tegning med samme motiv er afbildet i kataloget *Udstilling af dansk Kunst fra Italien til Fordel for de Nødlidende i Syditalien*, Charlottenborg 1909, s. 49.

26. Koret omtales bl.a. i et udateret notat fra vinteren 1836-37 i Rørbyes dagbog, Det Kongelige Bibliotek, NKS 2923, 4^{ordm}, s. 4 verso (se <https://mr.ktdk.dk>).

27. Kunstforeningens Marstrand-udstilling 1898, kat. 69.

28. Schirmer omtales som "en god Ven" i Marstrand brev til moderen, 3. februar 1840 (Raffenberg 1880, s. 43). Hans portræt af Schirmer solgtes på Winkel & Magnussen auktion 63, 11.-12. maj 1928, kat. 559, afbildet i kataloget.

29. Kunstforeningens Marstrand-udstilling 1898, kat. 225. Solgt på auktion i Den frie Udstillings bygning, 14. december 1914, kat. 40, og afbildet i kataloget.
30. *Degas in The Art Institute of Chicago*, Chicago og New York 1984, s. 19; *Treasures. A Selection of Works on Paper, Paintings and Sculptures. Le Claire Kunst, catalogue 37*, Hamburg 2019, kat. 3. Et maleri malet efter samme model og tidligere tilskrevet Gustave Courbet tilhører Ordrupgaard.
31. Peter Swaab: "Some Think Him ... Queer". Loners and Love in Edward Lear; in: *Edward Lear and the Play of Poetry*, James Williams og Matthew Bevis red., Oxford 2016, s. 90-91. Temaet går også igen i Jenny Uglow: *Mr. Lear. A Life of Art and Nonsense*, London 2017. Tak til Charlotte Christensen for sidstnævnte henvisning.
32. Brev fra J. Th. Lundbye til P.C. Skovgaard, 18. februar 1848, Skovgaard Museet, mappe 34, nr. 17.
33. Aarhus Stifts-Tidende, 9. april 1873.
34. Samlingen tilhørende grosserer Johannes Christian Hornemann (1842-1894) solgtes på auktion, 6. maj 1885.
35. Giannantonio Moschini: *Dell'Incisione in Venezia*, Venedig 1924, s. 162; James Byam Shaw: *The Drawings of Domenico Tiepolo*, London 1962, s. 31.
36. Madsen 1905, s. 68-70. En tilsvarende tolkning findes i Henrik Bramsen: "Tiden 1800-1850 II"; i *Danske Tegninger. Fra Melchior Lorck til Fynboerne*, København 1945, bd. 1, s. 108-112.
37. Marstrands og Bluncks deltagelse i festen omtales i H.P. Holsts digt "Gift ved Gendarmen"; i den selvbiografiske digtsamling *Fra min Ungdom*, København 1874.
38. Brev til C.W. Eckersberg, 13. januar 1837, Det Kongelige Bibliotek, NKS 2. rk. (trykt i *Det nittende Aarhundrede*, oktober 1876, s. 58-62).
39. De tre gentagelser er omtalt i Madsen 1905, s. 80-81, samt i Ejner Johansson: *De danske malere i München. Et ukendt kapitel i dansk guldalderkunst*, København 1997, s. 140-142. Gentagelsen af *Lystighed udenfor Roms mure* solgtes angiveligt på en udstilling i Prag, men kom siden til København, hvor det tilhørte Eduard Rée og solgtes på dennes auktion, 16. oktober 1918, kat. 75.
40. Et fragment af kalken efter *Lystighed udenfor Roms mure* solgtes på Bruun Rasmussen onlineauktion 1124, 15. juni 2011, kat. 1020.
41. Madsen 1905, s. 74 og 186.
42. J. Th. Lundbyes dagbog, 7. juni 1845, se Jesper Svenningsen (red.): *Seks år af et liv. Johan Thomas Lundbye – Dagbøger om tro, skæbne, kunst og kærlighed*, København 2018, s. 279.
43. I eftertiden blev Marstrands syn på den nationale kunst genstand for megen diskussion, ikke mindst mellem Raffenberg og Julius Lange, jvf. Madsen 1905, s. 62.
44. Brev til Michael Kiaer Raffenberg, 24. oktober 1838 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 42).
45. En fremragende læsning af Marstrands Holberg-fascination og Erasmus Montanus-figurens skiftende betydning findes i Bent Holm: "Omkring Marstrands Holberg"; i *Nivaagaard viser Marstrand*, Nivaagaards Malerisamling, Nivaa 1992, s. 55-74.

46. Også Holberg-motiverne behandles i Charlotte Christensens artikel ”Iscenesættelser. Marstrands genremalerier af dans og teater” i det trykte katalog til udstillingen *Wilhelm Marstrand – Den store fortæller*, 2020-21, Fuglsang Kunstmuseum, Ribe Kunstmuseum, Skovgaard Museet og Nivaagaards Malerisamling.
47. Brev til moderen, München, 19. februar 1841 (Raffenberg 1880, s. 51).
48. Brev til Osvald Marstrand, 5. juni 1840 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 54).
49. Ibid. (se Raffenberg 1880, s. 52-53).
50. I følge paragraf 11 i Kunstakademiets reglement fra 1814, videreført i det reviderede reglement fra 1842, skulle modelskolens professorer være ”Historiemalere eller Billedhuggere, eller andre Kunstnere, som have Kundskaber og Færdigheder i at stille og at tegne efter den levende Model”.
51. Første omtale af ”Don Quixotiader” er i et brev til broderen Troels, 30. oktober 1846, udgivet i Raffenberg 1880, s. 54.
52. Valentiner 1992, s. 82-85.
53. Se f.eks. Jesper Svenningsen: *C.W. Eckersberg. Værker fra Kunstmuseet Brundlund Slot*, Aabenraa 2017, s. 44.
54. Madsen 1905, s. 86 og 90-93.
55. Ideen synes at være undfanget af (eller i samråd med) Orla Lehmann, der fra 1863 til 1870 opbyggede et galleri med tretten ”Episoder af danske Digteres Liv”, hvoraf de fire tidligste var udført af Marstrand. Serien splittedes på svigersønnen Gotfred Rodes dødsboauktion i 1879.
56. Lange 1865 (genudgivet Lange 1873, s. 163).
57. Mere om denne rejse i: Anne-Mette Villumsen, "Fra Italien med kærlighed – til Danmark. Wilhelm Marstrands og P.C. Skovgaards ophold i Venedig i 1850’erne", *Perspective Journal*, september 2020:
<https://perspectivejournal.dk/fra-italien-med-kaerlighed-til-danmark-wilhelm-marstrands-og-pc-skovgaards-ophold-i-venedig-i>
58. Madsen 1905, s. 367.
59. Aarhus Stifts-Tidende, 9. april 1873.
60. Dele af P.S. Krøyers beskedne tegningssamling findes ubemærket blandt hans skitsebøger i Den Hirschsprungske Samling, nærmere betegnet i lægget med nummer 23. Adskillige blade kan spores til Marstrands auktion, 15. december 1873.
61. Udstillet på Kunstforeningens Marstrand-udstilling 1898, kat. 537, som tilhørende Krøyer.
62. Aarhus Stifts-Tidende, 9. april 1873.

Om forfatteren



Jesper Svenningsen

Jesper Svenningsen (f. 1981) er postdoc-stipendiat på Statens Museum for Kunst. Han blev ph.d. i 2016 på en afhandling om danske kunstsamlere i perioden 1690-1840 og har siden været beskæftiget med udgivelse af skriftlige kilder til dansk kunsthistorie, specifikt J.Th. Lundbyes og Martinus Rørbyes dagbøger. Derudover har han især publiceret om samlerhistoriske emner og om dansk kunst i begyndelsen af 1800-tallet.

- jesper.svenningsen@smk.dk