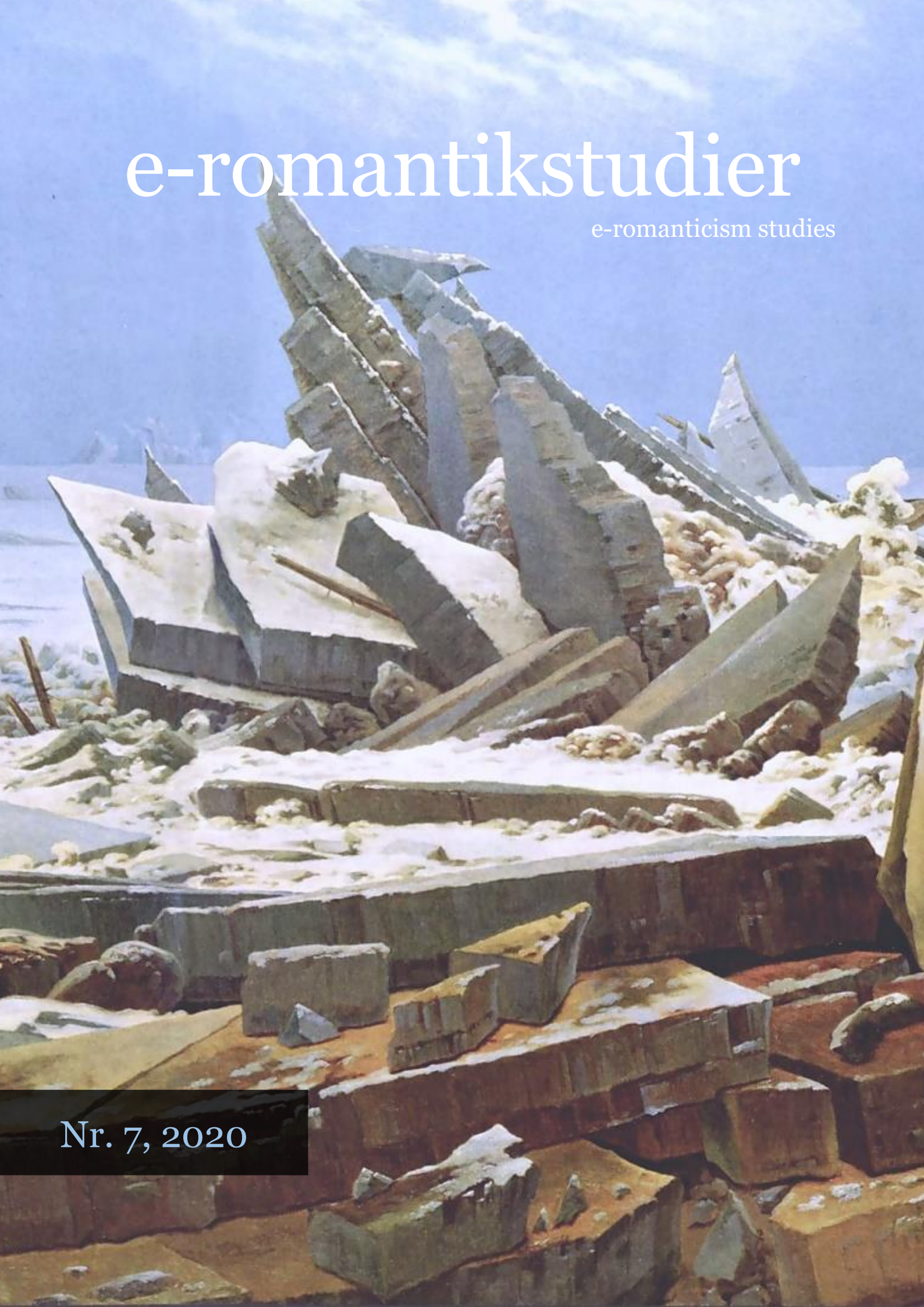


e-romantikstudier

e-romanticism studies



Nr. 7, 2020

e-romantikstudier / e-romanticism studies

Copyright © forfatteren / the author

ISSN: 2445-7868

Redaktører / Editors:

Lis Møller (litlm@cc.au.dk)

Andreas Hjort Møller (andreashm@cc.au.dk)

Illustrationer, optrykt med tilladelse fra:

Ill. 1, 7, 8, 9: Foto Bruun Rasmussen Kunstauktioner

Ill. 2: ARoS Aarhus Kunstmuseum

Ill. 3: Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg Slot/Kit Weiss

Ill. 4: Folketinget

Ill. 5, 11: Statens Museum for Kunst

Ill. 6: Ny Carlsberg Glyptotek, København

Ill. 10: Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst

Ill. 12: Ole Akhøj

Adresse / Address:

Nordisk Selskab for Romantikstudier / Nordic Association for Romantic Studies (NARS)

Langelandsgade 139

DK-8000 Aarhus C

e-romantikstudier / e-romanticism studies accepterer bidrag på skandinaviske sprog samt engelsk, tysk og fransk. Alle bidrag underkastes fagfællebedømmelse.

e-romantikstudier / e-romanticism studies accepts contributions in Scandinavian languages as well as English, German, and French. All contributions are subject to peer review.

Sine Krogh

**Elisabeth Jerichau Baumann og den
københavnske kunstverden:
Konflikter om ideologi, danskhed og
(trans)nationalisme i kunsten**

Elisabeth Jerichau Baumann og den københavnske kunstverden: Konflikter om ideologi, danskhed og (trans)nationalisme i kunsten¹

Sine Krogh, Aarhus Universitet

Indledning: Problemformulering

Da den polsk-tyske maler Elisabeth Jerichau Baumann (1818-1881) gennem sit ægteskab med den danske billedhugger Jens Adolf Jerichau (1816-1883) kom til København i 1848, var to uforenelige kulturpolitiske fronter for alvor begyndt at blive bemærket i hovedstadens kunstmiljø. På den ene side opstod en *national fløj*, som i større eller mindre grad tjente eller understøttede en nationalliberal kulturpolitik. Og på den anden side blev konturerne af en *kosmopolitisk fløj* manet frem, der i højere grad forsøgte at holde den tiltagende nationalitetsbevidsthed ude af kunstens anliggender.²

I dag omtales de to stridende grupper i dansk kunsthistorie fortrinsvis som *De nationale* og *Europæerne*, når kunstmiljøets vanskeligheder med den nationaliserede dagsorden i 1800-tallet skal indkredses.³ Og som denne artikel vil belyse, er fløjdelingen et direkte resultat af de gennemgribende nationaliseringsprocesser, der foregik nogenlunde samtidig i en lang række europæiske lande. Her smeltede periodens politiske og kulturelle værdikampe ofte sammen og skabte fundamentet for en konfliktzone i kampen om at få kontrol over den nationale fortælling om én national homogenitet.⁴ Sådan kunne man udlægge den konflikt, der opstod i dansk kunsthistorie og som udsprang af divergerende forestillinger om, hvilken type danskhed kunsten skulle visualisere, ligesom en bestemt form for national bevidsthed blev opfattet som en forudsætning for at skabe denne nye dansk kunst. Samtidig blev der fra ledende kræfters side formuleret forventninger til kunstens

¹ Denne artikel indgår i min artikelbaserede ph.d.-afhandling *Brudflader: Konflikter, nationale identiteter og danskhed i kunsten 1840-1870* (arbejdstitel) ved Aarhus Universitet 2018-2021.

² Udtrykkene 'national' og 'kosmopolitisk' stammer fra kunstanmeldelsen 'Om Kunststudstillingen. I.' i *Dagbladet* 27. april 1855, p. 1 (upagineret).

³ Betegnelsen 'Europæerne' er en senere begrebsopfindelse, der dækker over de omtalte kosmopolitiske kunstnere, se Emil Hannovers kapitel 'Europæerne' i *Kunstens Historie i Danmark*, Alfred Jacobsen 1901-1907. I nyere tid findes brugen ligeledes hos Kasper Monrad, *Hverdagsbilleder*, 1989, Henrik Bramsen, *Ny Dansk Kunsthistorie*, 1994, Peter Nørgaard Larsen, 'Med ryggen mod fremtiden', i *Kunstakademiet 1754-2004*, bind 1, 2004, Karina Lykke Grand & Gertrud Oelsner, 'Visuelle konfliktzoner og kulturkampe i dansk kunst' i Sissel Bjerrum Fossat, Rasmus Glenthøj og Kølle Martinsen (red.) *Konfliktzonen Danmark*, Gads Forlag 2018.

⁴ John Hutchinson, *Nations as Zones of Conflicts*, Sage Publications 2005, p. 2-5.

potentiale som nationaliserende instrument. Hos den indflydelsesrige kunsthistoriker og kulturideolog N. L. Høyen blev kunstens rolle tydelig i 1840'erne, idet han betonedede at den både skulle fungere nationsopbyggende og tjene en fælles skandinavisk kulturel dagsorden.⁵ Og i denne sammenhæng blev en stærk kombination af politik og kunst central i bevidsthedsdannelsen af et fremtidens Danmark, der undsagde sig de kulturelle, politiske og økonomiske relationer til alt tysksindet syd for Slesvig.

Det er på den baggrund, at jeg vil undersøge, hvordan udlændingen Jerichau Baumann navigerede det første årti i et kunstmiljø, der både blev stærkt nationaliseret og polariseret, og hvor forfatningskampe og Første Slesvigske Krig (1848-1850) øvede indflydelse på kunstens rolle i samfundet.⁶ For at tiltrække sig opmærksomhed bejlede Jerichau Baumann (ill. 1), de første år hun boede i Danmark, til den nationalliberale kunstfløjs retningslinjer i sine valg af danske motiver. Men den strategi forløb dog ikke helt som forventet. Mens en stor del af malerierne hun udstillede i København havde danske motiver, så blev hendes malestil *ikke* betragtet som dansk. Den blev derimod opfattet som tysk, og dermed trådte kunstneren med sit maleri ind i en dybt politiseret konfliktzone. På et mikropplan kunne det betragtes som en smagssag, om man var til en dansk eller tysk stil, mens det på et makropplan handlede om den uønskede tilknytning til tysk kultur og endvidere til den spændte politiske situation under og efter krigen. I forhold til sidstnævnte herskede en udbredt fjendtlig holdning til Det Tyske Forbund, der ifølge nationalliberale kræfter truede planen om en fælles forfatning for kongeriget Danmark og hertugdømmet Slesvig.⁷ For at jeg kan pege på de forskellige måder, hvorpå kunstneren forsøgte at imødekomme stemningen i det københavnske kunstmiljø, er det nødvendigt at analysere hendes valg af motiver set i forhold til den nationalisering af kunsten, der foregik. Derfor indleder jeg med en receptionshistorisk funderet analyse af kunstnerens portræt af politikeren Orla Lehmann, der i lyset af den udbrudte krig mellem Danmark og Slesvig-Holsten blev et fejlslagent forsøg på at imødekomme folkestemningen i det nye hjemland.

⁵ Se Gertrud Oelsner & Karina Lykke Grand, 'Selskabet for nordisk Kunst – en skandinavistisk kunstagenda', i Ruth Hemstad, Jes Fabricius Møller og Dag Thorkildsen (red.), *Skandinavismen. Vision og virkning*, Syddansk Universitetsforlag 2018.

⁶ Oelsner og Lykke Grand har i artiklen 'Politisering af det nationale? Billedkunstneriske og politiske agendaer omkring midten af 1800-tallet i Danmark' fra 2014 netop peget på de tætte alliancer mellem en række nationalliberale politikere og kunstnere, der blev etableret i løbet af 1840'erne, se *Passepartout*, nr. 35, 2014, p. 65-113.

⁷ Nationalstaten skulle bestå af Danmark og Slesvig, med de dertil hørende dansksindede borgere, mens alt syd for Ejderen var tysk kultur associeret med Det Tyske Forbund, se Bertel Nygaard, *Grundloven*, Aarhus Universitetsforlag 2018, p. 12-13.

Dernæst undersøger jeg hvordan det gik, da Jerichau Baumann efterfølgende inkorporerede en national-skandinavisk linje i sin kunst for at konsolidere tilknytningen til Danmark. For at analysere og herigennem nuancere den samtidige respons på kunstneren, inddrager jeg et omfattende kildemateriale i form af kunstanmeldelser og breve, hvoraf en stor del af det empiriske materiale ikke tidligere har været publiceret. Og det er på baggrund af disse analyser, at det bliver det muligt at nyfortolke og perspektivere Jerichau Baumanns position i det, der historisk set tager sig ud som et 'nationaliseret minefelt' eller en 'konfliktzone' i den danske kunstverden.

Anledningen til at opdyrke en ny optik på Jerichau Baumanns kunst og position sker på baggrund af to beslægtede præmisser. Den første er direkte knyttet til den reviderede kunsthistorieskrivning om 1800-tallets kunst, der allerede blev igangsat i 1980'erne.⁸ Her blev ekskluderede eller udgrænsede kunstnere skrevet ind i kunsthistorien igen efter at have været trængt i baggrunden af tidligere generationer af fagfolk, der fulgte bestemte smagsdomme, som mere eller mindre tydeligt var indlejret i bestemte (ideologiske) dagsordener. Og mens opmærksomheden overfor ensidige fremstillinger af kunstens historie langt fra er forsvundet fra faget, så har der dog det seneste tiår været en markant opblomstring i revisionen af kunstnere, der har været perifært placeret i den samlende fortælling om det 19. århundredes kunst.⁹ Den anden præmis for behandlingen af Jerichau Baumann er opgøret med den nationaliserede hovedfortælling, der dybest set udgør grundtonen i dansk kunsthistorie i dag. Navnlig da en overlagt politiseret udlægning af kunstens historie er blevet naturaliseret i sådan en grad, at den kulturelle flertydighed og den stilmæssige pluralitet, der også var til stede i periodens kunst er forsvundet. Den kunsthistorie, vi kender i dag består primært af en række danskfødte kunstnere, som er blevet indskrevet i en national skole begyndende med maleren C.W. Eckersberg som den

⁸ Revisionen af 1800-tallets kunst er en naturlig del af forskningsfeltets tradition, men i 1980'erne satte flere kunsthistorikere ind og gjorde opmærksom på andre narrative fortællinger end de fremherskende eller på eksklusionerne i dansk guldalder, se bl.a. Erik Mortensens artikel *Eine arabische Familie in Kopenhagen* (Hafnia, Copenhagen Papers in the History of Art, vol. 7, 1980), Kasper Monrad og Charlotte Christensen skabte udstillingen *De ukendte guldaldermalere* (Kunstforeningen, 1982 med tilhørende katalog), mens Peter Nørgaard Larsen i 1990 i høj grad synliggjorde sen-guldalderen bl.a. med prisopgaven *Den tabte generation*, 1992 (Københavns Universitet).

⁹ Revisionen de senere år er især blev anført af Oelsner og Lykke Grand, der har forsket i og skabt udstillinger om malerne Vilhelm Kyhn (i 2012), Thorald Brendstrup (i 2012) og Anton Melbye (2017). Derudover har Oelsner indkredset en lang række fortrængte landskabsmalere i sin ph.d.-afhandling *En fælles forestillet nation. Dansk landskabsmaleri 1800-1875*, Aarhus Universitet 2016, mens Susanne Bangerts bidrag om landskabsmaleren F.C. Kiærskou hører til samme bestræbelse, se 'Gathering Storm. A Landscape Painting from a Danish Province and its Art Histories', i *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms*, vol. 7, 2018, p. 47-72.

danske kunsts fader. Det var Høyen, der stod fadder til denne udviklingsmodel, der siden blev videreført af yngre kolleger.¹⁰ Blev kunstnere indskrevne i denne udviklingsrække, blev de betragtet som værdige arvtagere til mesteren og forstod dermed at realisere kunstens nationale potentiale. I tilfældet Jerichau Baumann, som med en række af periodens ikke-nationale eller kosmopolitiske kunstnere, har det vist sig, at den naturaliserede kunsthistoriske fortælling bestemt ikke er neutral, men gemmer på en hierarkisk disposition, hvor stærke politiske og nationale toner har værdisat både kunstnernes evner og deres kunstværker helt op til i dag. For at gøre opmærksom på de mekanismer, som har medført, at Jerichau Baumann, ligesom den resterende gruppe af de såkaldte *Europæere*, i lange perioder er blevet betragtet som andenrangskunstner, afrundes artiklen med en skitsering af den virkningshistorie, der netop har påvirket kunsthistorieskrivningen om Jerichau Baumann langt op i det 20. århundrede.



III. 1. Lorenz Frølich, *Portræt af Elisabeth Jerichau Baumann*, 1848. Privateje.

Kollegaen Frølich malede Jerichau Baumann i Rom inden hun rejste til København i 1848.

¹⁰ Kunsthistoriker N. L. Høyen præsenterede sin nationale kanon i foredraget *Et Folks Forpligtelse til at værne om sin Konst. Foredrag i Folkeforeningen 1866*, Optrykt i J.L. Ussing, *Høyens Skrifter*, bind 3, København 1873, p. 599-602. Høyens grundfortælling, der fremhævede Eckersbergs rolle, blev indoptaget i kunsthistorikeren Karl Madsens to centrale bidrag 'Eckersberg og hans skole' og 'Den nationale kunst' i Karl Madsen (red.) *Kunstens Historie i Danmark*, Alfred Jacobsen 1901-1907.

Teoretisk rammesætning: Konfliktzoner, nationalismeteori og netværk

Selve rammesætningen for min artikel er inspireret af det teoretiske begreb 'konfliktzone', der stammer fra den britiske nationalismeforsker John Hutchinsons bog *Nations as Zones of Conflict* fra 2005. Her bruger Hutchinson begrebet makrohistorisk om de interne kampe, der ofte er foregået i 1800-tallets nationer mellem stridende befolkningsgrupper for at sikre en homogen nationalitetsopfattelse og dermed retten til den store fortælling om fædrelandets historie. Hutchinson gennemgår en række landes konflikter om nationalitet og etnicitet i det 19. århundrede, hvor både religion, socioøkonomiske og kulturelle faktorer udgør centrale ingredienser i interne stridigheder og deres fortsatte opblussen.¹¹ Jeg tillader mig dog at anvende begrebet lidt anderledes, disponeret af en mikrohistorisk tilgang til en enkel kunstmalers måde at navigere på i et konfliktfyldt, nationaliseret kunstmiljø med modstridende dagsordener.¹² Konfliktzone-perspektivet giver nemlig mulighed for at indkredse konflikter på forskellige niveauer i dansk kunstliv: både de stridigheder der opstod i relation til institutioner og ledende skikkelser i miljøet og derudover i forhold til de værdikampe, der foregik i avisernes kunstanmeldelser. I sådan en sammenhæng er konfliktzonebegrebet anvendeligt, da det giver mulighed for en analyse, der rækker ud over selve de aktuelle konflikter, dvs. når optakter og mulige årsager til konflikter indkredsnes og belyses. Ad den vej gives der plads til at undersøge nogle af de mekanismer, der dengang samlet set udgjorde en zone af både reelle og potentielle konflikter.

I artiklen, der er tænkt som et tværfagligt bidrag til studiet af nationalismens betydning for dansk billedkunst i 1800-tallet, fokuserer jeg på problematikker omkring nationalitet, etnisk ophav og kunstnerisk stil. Men jeg tilkendegiver, at det er oplagt i en Hutchinsonsk optik at afdække og analyserer implikationerne for Jerichau Baumann i forhold til køn, religion og socioøkonomiske aspekter og dermed fremskrive et mere nuanceret indtryk af periodens sociokulturelle pluralisme. Jeg berører den kønsmæssige skævvridning, men langt fra udtømmende, da dette og de øvrige væsentlige aspekter ellers kommer til at række ud over artiklens forholdsvis snævre fokus.¹³ Og en af bestræbelserne

¹¹ Hutchinson, 2005, p. 111-112.

¹² Hutchinsons konfliktzonebegreb har de senere år inspireret både danske historikere og kunsthistorikere til at anlægge et konfliktzoneperspektiv på deres respektive emner. Det gælder bl.a. i Gertrud Oelsners omtalte ph.d.-afhandling fra 2016, samt antologien ved Bjerrum Fossat, Glenthøj og Kølle Martinsen (red.) *Konfliktzonen Danmark* fra 2018 med tværfaglige bidrag om konfliktzoner i Danmark. I sidstnævnte har Lykke Grand og Oelsner tematiseret konflikter mellem de nationale og europæerne i 1800-tallet i forhold til landskabskunsten i 'Visuelle konfliktzoner og kulturkampe i dansk kunst', p. 160-179.

¹³ Den kønshistoriske forskning af kvinderne i dansk kunst i første halvdel af 1800-tallet er stort set fraværende, og som underbelyst emne trænger det i høj grad til en aktualisering.

bag denne tværfaglige tilgang, er at tage afsæt i pointer fra den europæiske nationalismeteori for at gentænke periodens tematisering af det nationale i kunsten.¹⁴ Hos teoretikere som franske Anne-Marie Thiesse og hollandske Joep Leerssen betragtes nationalisme først og fremmest som et kulturelt fænomen, der skal studeres komparativt og transnationalt.¹⁵ Hos begge er det en central pointe, at al nationalisme begynder som en kultivering af kulturen, der siden øver indflydelse på den politiske praksis.¹⁶ Udtrykt på en anden måde: den gennemgribende nationaliseringsbølge, der bredte sig i både den kulturelles sfære og det politiske liv herhjemme var ikke i første omgang politisk motiveret og ideernes ophavsmænd var ikke danske.¹⁷ Forestillingen om nationernes egenart blev blandt andet formuleret af den tysksprogede filosof Johann Gottfried von Herder (1744-1803), der så en sammenhæng mellem et folks sprog og deres nationale karakter. Han var optaget sådanne nationalkarakterer, som han var bange for skulle forsvinde, ligesom han vægtede kulturelt fællesskab og selvbestemmelse, dog uden at forestille sig nationerne i aggressiv konkurrence med hinanden.¹⁸

Netop den transnationale præmis gør det muligt at se den nationalorienterede udvikling i dansk kunst i 1800-tallet som en blandt mange nationaliseringsprocesser i Europa, mens nationalstaterne langsomt tog form. Derfor giver det mening at forstå Høyens progressive tænkning i et transnationalt lys i forhold til de bølger af kulturel nationalisme, der udgik fra den europæiske intelligentsia og vævede sig ind i de politiske argumenter for nationernes egenart. Bevidstheden om det transnationale perspektiv er vigtig for at forstå den omsiggribende nationalisering i perioden, men lige så relevant er det at forstå, hvordan Jerichau Baumann forholdt sig til de implikationer som nationaliseringsbølgen medførte. Ofte trodsede hun de nationalliberales krav om, at kunstens primære sigte var at være nationsopbyggende og vedblev at krydse landegrænse for at udstille og sælge sin kunst. Det er i denne optik, at jeg tematiserer hendes transnationale position, for hun så muligheder i

¹⁴ Min artikel er en del af forskningsprojektet *Art and the Formation of National Identities in 19 Century Denmark* ved Institut for Kommunikation og Kultur – Kunstshistorie, Aarhus Universitet. Projektet er blandt de første danske til at arbejde tværfagligt med kunsten ved at inkludere europæiske nationalismeteori.

¹⁵ Se Anne-Marie Thiesse, 'National Identity, National Identities: A Transnational Paradigm' i Dieckhoff og Jaffrelot (ed.), *Revisiting Nationalism. Theories and Processes*, Hurst 2005 og Joep Leerssen, 'Nationalism and the cultivation of culture', i *Nations and Nationalism* 12 (4), 2006.

¹⁶ Se Joep Leerssen, *ibid.*, p. 566-568 samt for en dansk indgang til emnet, se Bertel Nygaard, *Nationalismens karakter*, på Danmarkshistorien.dk, http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/nationalisme/?no_cache=1&tx_historyview_pi1%5Blang%5D=1, besøgt 1.2. 2019

¹⁷ Thiesse, 2005

¹⁸ Uffe Østergaard, *Europas ansigter. Nationale stater og politiske kulturer i en ny gammel verden*, Rosinante-Munksgaard, 2001, p. 88-89

at tilpasse sin kunst til udenlandske kunstmarkeders æstetiske repertoire, hvilket hun i en dansk sammenhæng kom til at betale dyrt for i løbet af 1850'erne.

Med sin klare holdning til kunstens samfundsændrende rolle blev Høyen en uomgængelig skikkelse i samtiden, og hans dagsordener fik vidstrakte konsekvenser for en lang række af periodens kunstnere, herunder Jerichau Baumann. Derfor vier jeg Høyen en del opmærksomhed undervejs i artiklen. Det betyder bl.a., at jeg betragter Høyens og hans meningsfæller, Høyenianerne, som et indflydelsesrigt netværk af aktører, der kulturelt og politisk fremdyrkede betingelserne for den nationale stats uafhængighed og overlevelse. Det er især historikeren Hans Vammens netværksgreb i sine analyser af den politiske situation i Danmark før og efter de to slesvigske krige, der har inspireret mig til at tænke i netværksstrukturer i forhold til den konfliktbaserede opdeling af kunstverdenen, hvor kampe om magt, kulturelle værdier og indflydelse udspillede sig.¹⁹ Vammen kobler ikke noget teoretisk grundlag til sin netværkstilgang, men foretager en opdeling af det politiske liv i fem fraktioner eller netværk. Det er denne måde at tænke opdelinger, magtstrukturer og indbyrdes relationer på, der har skærpet mit blik for de alvorlige stridigheder, der udspillede sig i det danske kunstmiljø. De to grupperinger, der træder tydeligst frem, er nemlig de nationale og kosmopolitterne. Set med et historisk distanceret blik, synes denne opdelings to halvdele at udgøre et hele, nemlig den københavnske kunstverden. Dog er det den nationale gruppe og dens forkæmpere, der historiografisk set har vundet opmærksomhed og har sejret i kunsthistorien med deres bud på et gældende nationalt narrativ for perioden. Alene af den grund er det langt nemmere at foretage netværksanalyser af denne fløjs ophavsmænd, af dens struktur og tilhørende eksklusionsmekanismer sammenlignet med den noget løsere gruppering af kosmopolitiske kunstnere, der ikke mønstrede nogen ideologisk bagmand og som ikke samledes om en fælles vision. For at forstå, hvilke mekanismer, der blev igangsat i kunsthivet, supplerer jeg bl.a. med Joep Leerssens netværksanalyse for at forstå, hvordan den kulturelle nationalisme blev spredt til forskellige kultursfærer, og hvilke roller Høyen indtog i disse.

Inden opmærksomheden vendes mod hovedaktøren Jerichau Baumann, følger et historisk rids af periodens kulturpolitiske situation for at belyse den nationaliserede konfliktzone, kunstneren måtte navigere i, da hun slog sig ned i landet. På den baggrund bliver det tydeligt, hvor omfattende konfliktzonen var, ligesom en indkredsning af *hvor* den

¹⁹ Se Hans Vammen, *Den tomme stat. Angst og ansvar i dansk politik 1848-1864*, Museum Tusculanum 2011, p. 25-31.

udspillede sig er en forudsætning for at forstå, *hvilke* dagsordener den rummede. For at give indtryk af konfliktens mangeårige tilstedeværelse i dansk kunst, begynder jeg med et nedslag i 1873 i form af en øjenvidneberetning af situationen i København. Herefter vender jeg tilbage til konfliktens udspring i kulturlivet i 1840'erne.

Konflikten om det nationale i kunsten

Noget af det første den engelske kunstsribent Joseph Beavington Atkinson bemærkede i sin bog *An Art Tour to Northern Capitals of Europe* fra 1873, i et kapitel dedikeret til dansk kunst, var faktisk ikke selve kunsten, men derimod konflikten mellem to grupperinger i det københavnske kunstmiljø:

*This may be the place to speak of a feud which has sprung up in the art circles in Copenhagen: there is on one side a national party, as it is called, and opposed to it the anti-national party, a term used in reproach. The war between the two cliques is as deadly as that which in former times waged between Guelphs and Ghibellines. So bitter are the jealousies, that I was told that a stranger bringing introductions to the one camp could scarcely venture to enter the enemy's quarters. My introduction happened to be to the anti-nationalists.*²⁰

Atkinsons medbragte introduktionsskrivelse var til kunstnerparret Elisabeth Jerichau Baumann og J. A. Jerichau. Parret hørte til de kunstnere, der i kraft af deres kosmopolitiske indstilling for længst havde etableret en netværk til udenlandske kunstcentre, og især for Jerichau Baumann spillede de engelske og tyske kunstmiljøer en væsentlig rolle som aftagermarkeder for hendes internationale repertoire.²¹ Som det fremgår af Atkinsons beskrivelse, hørte parret i en dansk kontekst til blandt de ledende kræfter i den anti-

²⁰ Citeret fra J. Beavington Atkinson, *An Art Tour to Northern Capitals of Europe*, Macmillan and co. 1873, p. 30.

²¹ Jerichau Baumann var knyttet til tysk kunst gennem sin uddannelse og debut, der foregik i Düsseldorf i 1840'erne. Parret besøgte London sammen første gang i 1852 og siden rejste Jerichau Baumann regelmæssigt til den engelske hovedstad for at udstille og sælge sine værker, se Sine Krogh og Birgitte Fink, *Breve fra London. Elisabeth Jerichau Baumann og den victorianske kunstscene*, Strandberg Publishing og Ny Carlsbergfondet 2018.

nationale fløj, der fungerede som en modpol til den nationale fløj. Selv brød de sig ikke om rubriceringen *anti-national*, for som Atkinson beskrev:

[...] the epithet 'anti-national' is wholly repudiated by Professor and Madame Jerichau, who are sometimes placed at the head of the party. They believe they have a right to say that they are even more national than the so-called nationalists.²²

Udtrykt på en anden måde så var der en værdikamp i gang mellem to fløje, der ikke bare handlede om at være national, men om *hvordan* man var national (nok). Den skitserede fløjkrig i dansk kunst var langt fra ny. Den var, som min indledning beskriver det, af ældre dato, men den gjorde dybt indtryk på Atkinson, der uforvarende synes at være havnet midt i en konfliktzone i København i 1873. Da havde konflikten i dansk kunstliv varet mere end 20 år og påvirket udstillings- og indkøbspolitikken hos centrale kunstinstitutioner. Og den berørte fortsat en lang række kunstnere på begge fløje gennem de grupperinger og alliancer, der blev skabt i de ledende organer henholdsvis i Kunstforeningen, i Det Kongelige Billedgalleri (i dag Statens Museum for Kunst) og på Kunstakademiet. Hos sidstnævnte fik alliancerne både betydning i forhold til udpegelsen af kunstskolernes professorer og i forhold til optagelsen af medlemmer til Akademiet. Her kunne et flertal af repræsentanter fra den ene fløj standse for udnævnelser og medlemsoptagelser af repræsentanter fra den modsatte fløj.²³ Netop denne mekanisme var tydelig fra 1848 og helt frem til 1861, året hvor Jerichau Baumann blev indvalgt (som det blot andet ordinære kvindelige medlem af Akademiet).²⁴ I denne periode var det nemlig den kosmopolitiske fløj på Akademiet, ofte kaldet den konservative fløj, der på billedkunstens område dominerede sådanne væsentlige anliggender.²⁵ Nogenlunde samme inklusions- og eksklusionsmekanisme var igangsat i

²² Beavington Atkinson, 1873, p. 30.

²³ Peter Nørgaard Larsen, 'Med ryggen mod fremtiden. Billedkunst i anden halvdel af 1800-tallet', i: Anneli Fuchs & Emma Salling (red.), *Kunstakademiet 1754-2004*, bind 1, p. 122.

²⁴ Den første kvinde, der blev optaget som medlem af Kunstakademiet i København var Magdalene Margrethe Bärens (1737-1808) i 1780, mens billedhuggeren Adelgunde Vogt (født Herbst) blev optaget som æresmedlem i 1843.

²⁵ Af optagne malere fra 1848 var i kronologisk rækkefølge: David Monies (i 1848), Niels Simonsen (i 1849), Heinrich Buntzen (i 1850), J.V. Gertner (i 1850), C.A. Schleisner (i 1852), August Schiøtt (i 1854), C.F. Sørensen (i 1856), Heinrich Hansen, Carl Balsgaard og Anton Melbye (alle i 1858), Elisabeth Jerichau Baumann (i 1861). Alle disse malere tilhørte den såkaldt kosmopolitiske fløj. Den næste i rækken af optagne malere var Julius Exner (i 1864), der tilhørte den yngre generation af nationale malere, hvoriblandt flere var modtagelige overfor Høyens doktriner. For oversigt over indenlandske medlemmer, se kapitlet 'Medlemmer',

forhold til de førstnævnte to institutioner. De kunstværker, der blev indkøbt, afhang af, hvilken af de to fløje, der havde stemmemajoriteten i de beslutningstagende organer. I løbet af 1850'erne og 1860'erne var der stor forskel på hvem, der periodevis dominerede erhvervelsespolitikken i Kunstforeningen²⁶, mens Det Kongelige Billedgalleri fra 1848 til 1870 næsten usvækket stod for den nationale linje ved indkøb hos samtidens kunstnere.²⁷ Kort sagt dannede disse tre væsentligste institutioner i København, som kunstnerne var afhængige af for at positionere sig og overleve økonomisk, rammerne for den konflikt, der allerede var begyndt at ulme i 1840'erne.²⁸ En fjerde aktør, som spillede en rolle, var Selskabet for Nordisk Konst, der var blevet stiftet i 1847. Selskabet, der eksisterede frem til 1871, var et direkte resultat af den skandinaviske kulturpolitik, der blev udtænkt i ledende nationalliberale kredse.²⁹ Bag stiftelsen stod museumsinspektør Høyen (ill. 2), der også udstak retningslinjerne i det førømtalte Kongelige Billedgalleri, og hvis magtfulde position i dansk kunstliv analyseres mere udførligt i et senere afsnit. Den erklærede hensigt for Selskabet for Nordisk Konst var at opmuntre og støtte de kunstnere, der ville slå sig ind på en national eller nordisk linje i kunsten.³⁰ Der var ikke tale om lodtrækning mellem de indkøbte værker til fordeling mellem selskabets medlemmer, som man kendte det fra Kunstforeningen.³¹ Derimod var ambitionen at grundlægge en nordisk studie- og kunstsamling, hvilket betød, at kun værker af de kunstnere, som forvaltede de nationale eller nordiske principper i overensstemmelse med bestyrelsens udstukne retningslinjer, blev

i Anneli Fuchs & Emma Salling, *Kunstakademiet 1754-2004*, bind 3, p. 40 samt Nørgaard Larsen, op.cit., p. 122.

²⁶ Se Nørgaard Larsen, 2004, p. 121. Derudover findes en oversigt over hvilke kunstværker, der blev indkøbt i omtalte periode, se 'Alphabetisk Fortegnelse over de Kunstnere der have leveret Arbejder til Kunstforeningen' mellem 1830 og 1863 i *Kunstforeningen i Kjøbenhavn. Den Historie og Virksomhed fra dens Stiftelse til 1863*, udgivet af Bestyrelsen, Thieles Bogtrykkeri 1864.

²⁷ Fra 1839 til 1870 var kunsthistoriker N.L. Høyen og arkæolog C. J. Thomsen sideordnede inspektører for Det Kongelige Billedgalleri. Mens Christian 8. regerede, havde han en vis indflydelse på indkøbene til samlingen (de såkaldte kongekøb), der tydeligt hældede mod den kosmopolitiske linje, til stor ærgrelse for især Høyen. Efter kongens død i 1848 kunne de to inspektører selv prioritere samlingens indkøb, se bl.a. kapitlet 'Nationalgalleriet og nationalkunst' i Villads Villadsens *Statens Museum for Kunst 1827-1952*, Gyldendal og Statens Museum for Kunst 1998 p. 49-71.

²⁸ Både Erik Mortensen og Jens Erik Sørensen peger på året 1845 som et kardinalpunkt for fløjdelingen i dansk kunst. Se Mortensen, 'Omkring Høyen som kunstkritiker', i Hakon Lund (red.) *En bog om kunst til Else Kai Sass*, Forum 1978, p. 367 samt Sørensen *Kunst og ideologi i Danmark 1840-1890*, konferensspeciale, Århus Universitet 1979, p. 32-33. Her kan tilføjes, at den politiske overbygning endnu ikke var tydelig, og først de følgende år udviklede der sig en decideret åbenlys værdikamp mellem grupperingerne de nationale og de kosmopolitiske - med tydelige nationale toner.

²⁹ Lykke Grand og Oelsner, 2018, p. 122-124.

³⁰ Se N.L. Høyens *Indbydelse til et Selskab for nordisk Konst*, dateret 27. marts 1847, sidste dokument i det indscannede arkivalske materiale vedr. selskabet:

http://www.kunstbib.dk/objekter/udstillingskataloger/Udst_Kunstforeninger10806.pdf

³¹ Ibid., se under grundbestemmelser for selskabets virksomhed.

indkøbt.³² I praksis betød det, at fraktionen af kosmopolitiske kunstnere på forhånd var udelukket fra at blive repræsenteret i samlingen, hvilket blev understreget af, at den efterhånden fik til huse i Det Kongelige Billedgalleri på Christiansborg³³, hvor Høyens nationale linje dominerede. Det var særlig disse fire kunstinstitutioner, der var påvirkelige i den nationale kultivering af kulturen. Og mens nogle af de involverede parter reagerede med modvilje, som den indflydelsesrige konservative fløj på Kunstakademiet, blev andre initiativer som Selskabet for Nordisk Konst iværksat netop som et resultat af periodens nationaliseringsprocesser.



III. 2. Constantin Hansen, *Portræt af N.L. Høyen*, 1855. ARoS Aarhus Kunstmuseum

³² Ibid., se *Liste over de Malerier som tilhører Selskabet for nordisk Konst* [upagineret].

³³ Ibid., se *Fortegnelse over Medlemmer af Selskaber for nordisk Konst*, København 1857, p. II

Et tysk fjendebillede

Den højspændte atmosfære, der opstod i dansk politik i kampen om at definere Danmarks fremtid i årene op mod enevældens afskaffelse i 1848, fik sine tydelige afstikkere i kunstmiljøet, som blev langt mere nationaliseret end tilfældet havde været tidligere.³⁴ Og selvom der endnu ikke i 1840'erne var tale om decideret etablerede politiske partier i Danmark (som vi kender dem i dag), så blev en række politiske bevægelser dannet, som trods ideologiske og standsmæssige forskelle var fælles om at arbejde for en fri forfatning.³⁵ Af væsentlige politiske beslutninger, der skærpede tonen over for det tysksprogede fællesskab i helstaten, var vedtagelsen af sprogreskriptet i 1840 gældende for hertugdømmet Slesvig, hvor tysk var det mest talte sprog. Her var dansk både kirke- og skolesprog, men med reskriptet blev det indført, at regerings-, rets- og administrationssproget også skulle være dansk.³⁶ Mens Nordslesvig stillede sig tilfreds med denne begyndende politisering af sproget, gjaldt det langt fra den resterende del af Slesvig, der i sin multikulturelle sammensætning (man talte dansk, plattysk, tysk og frisisk) mest af alt opfattede sig som slesvigsk.³⁷

Den stigende nationalisme i dansk politik, der hos progressive nationalliberale som juristen Orla Lehmann resulterede i et ønske om et 'Danmark indtil Ejderen' i 1842, dvs. en dansk grænse syd for Slesvig, blev modsvaret af en stigende tysk nationalisering. Her blev ønsket at indlemme Slesvig i Det Tyske Forbund, hvor Holsten og Lauenborg allerede var medlemmer.³⁸ Og som bekendt førte de politiske konflikter om forfatninger og bekendelse af tilhørsforhold og nationalitet i et monarkisk rige, der tidligere havde favnet

³⁴ Oelsner og Lykke Grand, 2014, p. 90-91.

³⁵ Se Gerda Bonderup, *Politiske bevægelser frem mod 1848* fra 2009 på Danmarkshistorien.dk: <http://danmarkshistorien.dk/perioder/den-ynge-enevaelde-1784-1848/politiske-bevaegelser-frem-til-1848/> besøgt 12. december 2018.

³⁶ Se *Sprogreskriptet af 14. maj 1840* fra 2012 på Danmarkshistorien.dk: <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/sprogreskriptet-af-14-maj-1840/> besøgt 6. november 2010.

³⁷ Jeg skylder Claus Møller Jørgensen en tak for at gøre mig opmærksomhed på pointen om dyrkelsen af en slesvigskhed frem for danskhed, se hans *Dansk sprog- og kulturpolitik i Slesvig, 1850-1864* på Danmarkshistorien.dk: <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/dansk-sprog-og-kulturpolitik-i-slesvig-1850-1864/> besøgt 6. november 2020.

³⁸ Parolen 'Danmark indtil Ejderen' optrådte første gang i Orla Lehmanns tale fra maj 1842 – som et afsluttende opråb. Det Tyske Forbund blev oprettet efter Wienerkongressen i 1814-1815. Om den optrappede tyske nationalisme, hvor drømmen om et fælles stærkt Tyskland blev formet, se Claus Bjørn, 'Udsigt fra Sankelmark', i Birthe Hoffmann (red.), *Den tyske forbindelse – kulturelle udvekslinger gennem 400 år*, Gyldendal 2004, p. 26-29.

både dansk og tysk kultur, til krigsudbruddet i 1848.³⁹ I den sammenhæng hvilede danske alliancer og fællesskaber i høj grad på definerede fjendebilleder af, hvem der truede nationens fremtid, og frem mod udbruddet af den Første Slesvigske Krig var det konsoliderede fjendebillede tysk.⁴⁰ Reaktionen på denne type nationaliseringsprocesser tydeliggjorde, hvor mange konflikter, der voksede frem i forsøget at fremdyrke en ensartet nationalkultur, hvad enten det gjaldt sprogpolitikken, nye grænsedragninger eller kunstens nationalisering. Ikke overraskende fandt lignende reaktioner nemlig sted i kunstmiljøet i København, hvor der blev etableret tætte bånd mellem toneangivende nationalliberale politikere, kunstkyndige og en række kunstnere.⁴¹

Da Jerichau Baumann flyttede til København i efteråret 1848, efter at det kosmopolitiske kunstnerpar havde boet i Rom, var krigen indledt et halvt år forinden. Tidligere holdninger til, forbehold eller fordomme over for tysk kunst smeltede nu, især for de nationalliberale kunstkyndige, sammen med den realpolitiske konflikt med hertugdømmerne Slesvig og Holsten. Og det var mekanismer, der fik betydning for modtagelsen af Jerichau Baumann i København. I kølvandet på krigens udbrud blev tysk kunst fra et dansk perspektiv snart synonym for dårlig smag, og det til trods for de store regionale forskelle mellem de tyske stater og hertugdømmer, og dermed de forskellige tyske skoler inden for kunsten, der blev dyrket ved akademierne i bl.a. Dresden, München, Berlin og Düsseldorf.⁴² Det er kendetegnende at den endnu ugifte Baumann, efter at have uddannet sig ved Kunstakademiet i Düsseldorf, rejste til Rom i 1845, hvor hun netop blev kendt som 'düsseldorffsk Malerinde'.⁴³ Men i en æra af national vækkelse i Europa er det

³⁹ Iflg. Bertel Nygaard var det først i 1840'erne, at det nationale ophav for alvor fik opmærksomhed, for i 1830'ernes politiske liv var det ikke vigtigt, om 'borgerne var holstenere eller københavnere, og om de talte dansk eller tysk, kom i anden række', citeret fra Nygaard, 2018, p. 38.

⁴⁰ Gerda Bonderup, *ibid.*

⁴¹ Her træder politikerne Orla Lehmann, Carl Ploug, D.G. Monrad og J.F. Schow frem som en del af N.L. Høyens politiske netværk og venskabskreds, mens kunstnerne bl.a. talte P.C. Skovgaard, J.Th. Lundbye, Constantin Hansen og Vilhelm Kyhn, se Jens Erik Sørensen, *Kunst og ideologi i Danmark 1840-1890*, Århus Universitet 1979, p. 15-19.

⁴² Kunstakademierne i Dresden, Düsseldorf og München hørte til de mest betydningsfulde, der også tiltrak sig udenlandske elever. Til de mindre kendte hørte kunstakademierne i Berlin, Leipzig, Kassel, Mannheim og Karlsruhe, se Jens Christian Jensen, 'Det 19. århundredes tyske malerkunst', i *For hundrede år siden: Danmark og Tyskland 1864-1900. Modstandere og naboer*, bind 2, Statens Museum for Kunst [etc.], 1981, p. 140-141. For en oversigt over dansk-tyske kunstneres ophold ved tyske akademier, se Peter Nørgaard Larsen, 'Danske kunstnere i Düsseldorf - Düsseldorf i dansk kunst' i Bernd Henningsen [et al.], *Skandinavien och Tyskland. 1800-1914. Möten och vänskapsband*, Nationalmuseum [etc.], Stockholm 1997, p. 320

⁴³ 'Tillige har jeg besøgt en düsseldorffsk Malerinde Frøken Baumann, der her gjør megen Opsigt, og sandt at sige: behages mig mere end alle de Düsseldorffere, vi kjendte hjemme [...]', citeret fra J. Th. Lundbye til P.C. Skovgaard, Rom d. 15. november 1845. En digital version findes i Kilder til Dansk Kunsthistorie: <https://skovgaard.ktdk.dk/d/CxUX?locale=da&q=Baumann> (sidst besøgt 5. september 2018)

værd at notere, at kunstneridentitetens traditionelle tilknytning til det kunstakademi man var oplært fra, og som man repræsenterede med sin kunst, efterhånden trådte i baggrunden. Og den veg de kommende år for en større national bevidsthed om, at kunstneren gennem sine værker repræsenterede sit lands eller nationens kunst og dermed indgik i et nationalhistorisk udviklingsforløb.⁴⁴ Det var ikke vanskeligt at etablere et tysk fjendebillede, der truede med at sætte danskheden i kunsten over styr ved en art forurening eller som en uheldig sammenblanding af henholdsvis dansk og tysk, hvilket selve krigen i 1848-50 i en symboludlægning netop kunne være et eksempel på. Og for Jerichau Baumanns vedkommende betød kombinationen af den stigende nationale bevidsthed og det tyske fjendebillede, at hun netop mødte fordomme om, hvordan en uheldig indflydelse fra tysk kunst forvandlede hendes malerier til manierede, forskruede og fortænkte værker, helt modsat den udprægede opfattelse af den danske skoles kunstværker som sandfærdige og autentiske.

Den danske debut – på tysk!

Tre måneder efter sin ankomst til København udstillede Jerichau Baumann for første gang, og ganske kortvarigt, en række portrætter og genrebilleder i Kunstforeningen, hvilket dog blot affødte en notits i *Fædrelandet* i slutningen af januar.⁴⁵ Det var først med sin debut på den årlige Charlottenborgudstilling i foråret 1849, at hun for alvor fik spalteplads i byens aviser. Det skal dog bemærkes, at kunstneren siden sin tyske debut i Düsseldorf i 1844 langt fra var et ubeskrevet blad.⁴⁶ Den mellemliggende tid havde hun udstillet i flere tyske kunstforeninger og solgt værker til prominente samlere.⁴⁷ Og i forbindelse med en udstilling

⁴⁴ Forestillingen om, at kunsten i de europæiske lande gennemgik bestemte nationale udviklingsforløb, udtrykte Høyen bl.a. i sin *Indbydelse til et Selskab for nordisk Konst*, dateret 27. marts 1847. Tanker om selve kunstnerens rolle i et sådan udviklingsforløb findes hos Constantin Hansen i et indlæg i *Fædrelandet* 1. maj 1854 (dog anonymt), en holdning, der var på linje med Høyens.

⁴⁵ 'Kunstforeningen', i *Fædrelandet* d. 26. januar 1849, p. 87. Desværre nævnes antal og titler ikke i den kortfattede meddelelse.

⁴⁶ For Elisabeth Baumann i Düsseldorf, se Krogh og Fink, 2018, p. 15. For mere information om Düsseldorfskolen og dens elever, se Bettina Baumgärtel (red.), *The Düsseldorf School of Painting and Its International Influence 1819-1918*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2011.

⁴⁷ Jerichau Baumann vakte som nyuddannet opmærksomhed med skildringer af det undertrykte polske folk, og hun solgte motivet *En polsk bondefamilie på ruinerne af deres afbrændte hus* fra 1844 til den engelske markis af Lansdowne i forbindelsen med en udstilling i Köln. Herefter blev det indlemmet i Lansdownes samling i London. Derudover solgte kunstneren også i samme periode et tematisk beslægtet værk til fyrst Radziwiłł (formentlig fra den dynastiske polske slægt Radziwiłł). For omtale af disse salg se Elisabeth Jerichau-Baumann, *Ungdomserindringer*, Fr. Wøldikes Forlag 1874, p. 96. Efter giftermålet i 1846 er det muligt at følge nogle af Jerichau Baumanns tyske udstillingsaktiviteter i henholdsvis Berlin, Köln og Danzig.

i Düsseldorf i efteråret 1848 havde hun solgt et maleri til Düsseldorfer Akademiets kongelige samling.⁴⁸

Ved sin første deltagelse på Charlottenborg udstillede Jerichau Baumann, sammenlignet med sine nye danske kolleger, et uhørt stort antal værker, nemlig 18 malerier hvoraf fire dog var miniaturer.⁴⁹ Da udstillingskataloget fra 1849 blot sammenfattede de første ti værker under et nummer som 'Ti Portraiter', er det nødvendigt at ty til avisernes kunstanmeldelser for at identificere de unavngivne portrætter.⁵⁰ I *Flyveposten* den 24. maj 1849 var det muligt at læse den første anmeldelse af Jerichau Baumanns værker. Og her kastes lys over, hvem *nogle* af de portrætterede var:

En væsentlig Del af de to næste Værelser optages af et Antal Malerier af Elisabeth Jerichau-Baumann. Der findes iblandt disse intet mindre end 10 Portraiter, der alle mere eller mindre er værdige Repræsentanter for den allernyeste tyske Kunst-Maneer. Vi træffe der flere bekjendte Ansigter, men alle med en sådan Tilsætning af en forskruet og affekteret Tyskhed, at man mere afskrækkes end tiltrækkes ved Betragtningen. Vi hørte en for Spøg vise sin Nabo Clausens og Lehmanns Portraiter med de Ord: "Det er Robert Blum og dette Raspail", og vi finde denne Bemærkning ret characteristisk, thi saavel i disse som i de øvrige af Fru Jerichaus Portraiter aabenbarer der sig en forunderlig Higen efter at lægge noget saa Aparte, noget saa "Unheimliches" i Physiognomierne, at de maa bibringe Beskueren en aldeles falsk Forestilling om de fremstillede Personers Individualitet. Denne samme Manie fremtræder ogsaa i hendes øvrige Arbejder, blandt hvilke dog enkelte, f. Ex.: "en italiensk

De omtales i ægtefællens breve (se breve fra Jerichau til Jerichau Baumann, 8. oktober 1848, 15. november 1848, 3.-4. december 1848, Håndskriftsamlingen, Det Kongelige Bibliotek)

⁴⁸ Erhvervelsen til Düsseldorf Akademiets kongelige samling fremgår af et brev fra Jerichau til Jerichau Baumann 15. november 1848, hvori Thorald Læssøe ønsker kollegaen tillykke med salget. Det omtalte maleri er *Italiensk kvinde* (1845-46) som i dag findes i Gemäldegalerie, Düsseldorf Kunstopalast. For brevet se Jerichau til Jerichau Baumann, 15. november 1848, Håndskriftsamlingen, Det Kongelige Bibliotek.

⁴⁹ Se under 'Elisabeth Jerichau-Baumann' i *Fortegnelse over de ved det Kongelige Akademie for De skjønneste Kunster Offentligt udstillede Kunstværker*, Thieles Bogtrykkeri, København 1849. Værkerne er nummeret fra 103 til 116 og dertil er to tilføjet i katalogets tillæg: nr. 272 og 273. Det var det højeste antal værker, som Jerichau Baumann udstillede i sin mangeårige deltagelse på Charlottenborgudstillingen i perioden fra 1849 til 1881.

⁵⁰ Heller ikke i den langt senere *Fortegnelse over danske Kunstneres Arbejder paa de ved Det Kgl. Akademi for de skjønneste Kunster i Aarene 1807-1882 afholdte Charlottenborg-udstillinger*, udgivet og samlet af Carl Reitzel, 1883, findes oplysninger om de ti portrætter.

*Moder med et sovende Barn”, røbe et Talent, som det er beklageligt at see gaae til Grunde i en saa usand og uskjøn Maneer [...]*⁵¹

Omdrejningspunktet for anmeldelsen var skildringerne af Lehmann (ill. 3) og Clausen, hvilket afspejler, at kritikeren hæftede sig ved portrætter, der havde nationalpolitisk betydning, og som beklageligvis var blev malet i den 'tydske Kunst-Maneer'. Den omtalte Clausen, hvis efternavn var nok at oplyse for læseren, kan næppe være andre end den reformvenlige og demokratiseringsorienterede teologiprofessor og politiker, H.N. Clausen.⁵² Han havde sammen med en nationalliberal kollega, politiker og botanikprofessoren J.F. Schouw anmodet om en fælles forfatning for Danmark og Slesvig i januar 1848, efter Christian 8.s død. På det personlige plan havde han i øvrigt været forlover ved Jerichau-parrets vielse i Rom i februar 1846.⁵³ Begge politikere tilhørte den ældre garde i den nationalliberale politik, mens den yngre generation var repræsenteret ved Lehman.⁵⁴ Og hans efternavn behøvede heller ikke nærmere introduktion, for den unge, forfatningsivrige retoriker havde siden sin fængsling for Falstertalen⁵⁵ i 1841 vundet en popularitet, der gik på tværs af classeskel, og som i øvrigt var ganske uhørt for en dansk politiker.⁵⁶ Politisk set var Lehmann en central folketaler i mobiliseringen af en fjendtlig stemning mod Holsten, ligesom han selv spillede en ganske strategisk rolle i regeringens fald i marts 1848.⁵⁷ Herefter trådte Lehmann selv ind i Martsministeriet som minister uden portefølje, indtil regeringen otte måneder senere blev afløst af Novemberministeriet, hvori han ingen rolle spillede. Det gjorde den garvede Clausen til gengæld, idet han nu var blevet medlem af regeringen.

⁵¹ *Kunstudstillingen 1849*, i 'Flyveposten' den 24. maj 1849, p. 1.

⁵² Portrættet af Clausen er i dag ukendt, dets nøjagtige datering kendes ikke, og af udstillingskataloget det følgende år, i 1850, fremgår endnu et 'Portrait af Minister H.N. Clausen', hvilket tyder på, at Jerichau Baumann malede to portrætter af ham, se under 'Fru Elisabeth Jerichau-Baumann' i *Fortegnelse over de ved det Kongelige Akademie for De skjønnede Kunster Offentlig udstillede Kunstværker*, Thieles Bogtrykkeri, København 1850.

⁵³ Oplysningen om Clausens rollen som forlover findes i Nicolaj Bøgh, *Erindringer af og om Jens Adolf Jerichau*, Andr. Schous Forlag, København 1884, p. 173.

⁵⁴ Hans Vammen, 2011, p. 116-117.

⁵⁵ Lehmann havde siden 1830'erne arbejdet for en fri forfatning i Danmark. I Falstertalen, der blev holdt 30. januar 1841 i Nykøbing Falster, opfordrede Lehmann de kongetro danske bønder til at støtte den frie forfatning og dermed vende sig mod enevælden. Talen resulterede i en retssag, hvor Højesteret idømte Lehmann tre måneder fængsling. Se Claus Friisberg, *Orla Lehmann – Danmarks første moderne politiker*, Vestjysk Kulturforlag 2000, p. 123-125.

⁵⁶ Ibid., p. 136.

⁵⁷ Hans Vammen, 2011, p. 15.



III. 3. Elisabeth Jerichau Baumann, *Portræt af Orla Lehmann*, 1848
Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg Slot



III. 4. Constantin Hansen, *Portræt af Orla Lehmann*, ca. 1862. Folketinget

Den nationalliberale Constantin Hansen malede en række portrætstudier til det programmatisk *Den Grundlovgivende Rigsforsamling*, der blev færdigt i 1864. I hans portræt er den revolutionære fremstilling helt nedtonet til fordel for en mere jovial og afdæmpet politiker.

Hvad angår valg af danske personligheder, der skulle portrætteres, var ægtemanden Jerichau med på sidelinjen fra Rom. Hans breve til Jerichau Baumann er fulde af gode råd og besvarelser af spørgsmål, som hun havde sendt fra København.⁵⁸ Her havde kunstneren fundet indkvartering til sig selv og deres skrøbelige lille datter Caroline, der døde i november 1848. Og her fødte hun snart efter parrets andet barn, sønnen Thorald, mens Jerichau fortsat arbejdede i Rom.⁵⁹ Derfra skrev han til hende i midten af december 1848:

Du skal ikke tilbyde fru Stampe at male et Portrait for hende, thi saa motte Du jo male det halve Kjöbenhavn gratis og hvad du troer om hende Salons Indflydelse det har intet at Sige [...] thi vil du trække Opmerksomhed paa dine Portraiter, saa mal Kongen eller Landets udmærkede Mænd som

⁵⁸ Jerichau Baumann lærte sig forholdsvis hurtigt dansk efter, at hun flyttede til København, så med ganske få tidlige undtagelser i 1849, er parrets korrespondance skrevet på dansk.

⁵⁹ Det fremgår af Jerichaus breve til hustruen, at Caroline dør i november 1848 i København og kort efter fødes sønnen Thorald.

*Klaussen, Plou, Øelensclager, Ingemann og ikke som Presang til Dem, thi det er Portraiter som vil have Verd for os i Tiden [...]*⁶⁰

Her nævnes Clausen som et forslag, og ud fra brevcitatet at dømme synes det nærliggende, at portrættet af Lehmann blev tænkt ind i samme kategori af nationalikoner fra kunstnerens hånd, og formentlig blev malet i samme periode. I så fald var det efter, at han havde mistet sin ministerpost, da en mere konservativ nationalliberal regering blev indsat med Novemberministeriet. Selv uden den var han en uomgængelig figur i dansk politik. Sammen med den nationalliberale kollega D.G. Monrad havde Lehmann udarbejdet det grundlovsforslag, som Rigsforsamlingen behandlede henover efteråret 1848.

Maleriet af Lehmann er ifølge traditionen dateret 1848⁶¹, men det er ganske usikkert om maleriet blev malet, mens han endnu sad som minister. Jerichau Baumann ankom først til København i oktober det år, så hun kan ikke have portrætteret ham tidligere. Portrættet blev under alle omstændigheder færdiggjort inden Lehmann tiltrådte som amtmand i Vejle, hvortil han rejste i midten af januar 1849.⁶²

Med skildringerne af disse to velkendte politikere bliver det tydeligt, at der lå en vis strategi bag valget. Dette skal ses i lyset af, at Jerichau Baumann utvetydigt sigtede mod at portrættere danskhedens forkæmpere, da hun udstillede første gang på Charlottenborg, der jo var kamppladsen for den officielle anerkendelse i dansk kunst. Ideelt set havde hun nok forventet, at sådanne nationalorienterede dispositioner ville sikre hende en naturlig plads blandt de aktører, der fremmede den danske sag. Men som de følgende afsnit vil vise, så tog hun fejl, da hun sammenbandede tysk æstetik med dansk politik.

Portræt af en revolutionær nationalliberal

Heroiseringen i fremstillingen af en revolutionær folkehelt er tydelig i Jerichau Baumanns

⁶⁰ Brev fra J.A. Jerichau 14. december 1848 til Jerichau Baumann, Håndskriftsafdelingen, Det Kongelige Bibliotek. De omtalte personer er baronesse Christine Stampe (også velynder, salonvært og støtter af Bertel Thorvaldsen), forfatter, redaktør og politiker Carl Ploug samt digterne Adam Oehlenschläger og B.S. Ingemann.

⁶¹ Jerichau Baumann oplyste i et brev til brygger J.C. Jacobsen, at Lehmanns portræt var det første hun malede i Danmark. Da malerirammen dækker for kunstnerens signatur, er der hjælp at hente i museets arkiv, hvor stamkortet fortæller, at maleriet er signeret 'Elisabeth Jerichau Baumann 1848'. Brevet fra kunstneren til bryggeren er dateret 21.12.1878 og findes i J.C. Jacobsens arkiv, Carlsbergfondet.

⁶² Lehmann blev udnævnt 2. december 1848, se Hans Vammen, 2011, p. 343. Han rejste dog først senere afsted til Vejle, se Nina Damsgaard, 'Lehmann og Vejle', i *Orla Lehmann – og den nationale kunst*, Vejle Kulturhistoriske Museum og Vejle Museum 1986, p. 35.

fortolkning af Lehmann udstillet i 1849: Politikeren, der forstod at forføre sin omgivelser, er malet med et intenst, brændende blik (ill. 3) og på en dramatisk rød baggrund. Begge dele trækker de symbolske betydningslag frem i portrættet, som var ude at trit med periodens danske naturalisme. Der er ikke tale om et officielt bestilt ministerportræt, men derimod om maleren som formidler af et visionært og handlekraftigt menneske. Den tyske romantik faldt den danske anmelder fra *Flyveposten* for brystet, der ikke kunne genkende Lehmann eller for den sags skyld Clausens fremtræden, da portrætterne var tilsat noget 'forskruet og affekteret Tyskhed'.

En del af modstanden var formentligt forårsaget af krigen, men meget tyder på, at Jerichau Baumann samtidig forstod at skildre agitatoren med en ugenkendelig konceptuel og psykologisk overbygning. Og sådan en syntetiserende forståelse af en dansk politiker lå for langt fra den nedtonede, detaljeorienterede naturalisme, der dominerede dansk portrætkunst, og hvor enkelte karaktertræk ikke blev forstørret på bekostning af helhedsindtrykket (ill. 4). Dertil kommer de konnotationer som fremstillingerne tilsyneladende affødte, nemlig bemærkningerne om at Clausen og Lehmann kunne opfattes som panderter til revolutionære politiske skikkelser som henholdsvis den tyske forlægger og digter Robert Blum (1807-1848), der døde i 1848 for sin politiske overbevisning, og den franske læge og videnskabsmand Francois-Vincent Raspail (1794-1878), der var blevet fængslet for sin opposition mod Napoleon 3.⁶³ Netop her blev portrætterne, trods forsøget på en latterliggørelse fra skribentens side, knyttet til tysk og fransk politik og indskrevet i en 1848-revolutionskontekst, der kan have virket faretruende i en dansk sammenhæng. I Paris havde der været folkeopstand, inden den franske konge flygtede, og i en række andre byer som München, Wien og Budapest havde der også været oprør i første kvartal af 1848. Dertil kom, at der i samme periode udbrød voldsomme gadekampe med dødsfald til følge i de noget tættere beliggende byer Berlin og Stockholm.⁶⁴ Den markante reaktion på de revolutionære konnotationer i malerierne skal ses på baggrund af, at man i dansk politik kultiverede den opfattelse, at en dansk revolution var udeblevet og magtoverdragelsen var

⁶³ Clausen blev sammenlignet med Robert Blum, der var medlem af Frankfurterparlamentet i Tyskland i 1848, som formulerede den første tyske forfatning, der dog aldrig blev taget i brug. Blum blev arresteret i Wien i 1848, og trods diplomatisk immunitet blev han dømt til døden. Bemærkningen om den franske Raspail, der var en fængslet republikaner af socialistisk tilsnit og en modstander af det institutionelle monarki, var møntet på Orla Lehmann.

⁶⁴ René Karpantschhof, *De stridbare danskere. Efter enevælden og før demokratiet 1848-1920*, Gads Forlag 2019, p. 21, 23.

foregået på fredelig vis.⁶⁵ Set i det lys, så var den udanske symbolladede udlægning af Lehmann ude af trit med den vedtagne og nedtonede opfattelse af forløbet i foråret 1848.

At sommeren 1849 netop var ladet med (forfatnings)politik, får man desuden indtryk af i *Berlingske Tidende*, der 1. juni skrev den første lange og udførlige anmeldelse af kunstnerens værker. Den blev skrevet blot få dage før, at Frederik 7. underskrev junigrundloven i 1849:

*Vor lille Kunstverden har i Aar bleven forøget med et eiendommeligt Talent. Man skatte det nu som man bedst kan og vil, vist er det i alle Tilfælde, at vor berømte Billedhugger Jerichau i sin fremmed Hustru har bragt os ikke blot en ny "citoyenne" af den Danske Stat, men en antagelig medgift til vor kunstner Republiks Fællelse.*⁶⁶

Der kan være tale om en til lejligheden aktuel måde at bedrive kunstkritik på med udtryk som 'citoyenne' af den Danske Stat', og 'vor kunstner Republiks Fællelse' i den ellers konservative avis i en tid, hvor det repræsentative folkestyre snart var en realitet. Sådanne ladede politiske vendinger som "citoyenne" (fransk for *borgerinde*) og betoningen af kunstnerstanden som en republik fandt sjældent vej i periodens kunstanmeldelser.⁶⁷ Da *Berlingske Tidendes* anmelder skulle opsummere reaktionerne på Jerichau Baumanns portrætter, blev det også den tyske forbindelse, der blev skrevet frem. Også her lod den unavgivne anmelder forstå, nøjagtig som hos *Flyveposten*, at også han blot viderebragte, hvad han havde hørt blandt udstillingens gæster:

[...] thi den Ene kalder denne Mangel "etwas Unheimliches", en anden spørger sig selv, om det ikke er Sporet af en Genialitet han ikke fatter, en Tredje vender sig bort med den Bemærkning at det er "Tyesk" o.l. [...] Vi troe, at det der mangler er simpeltvæk rigtig Tegning, rigtige Forhold, vækkende

⁶⁵ Bertel Nygaard 2018, 24-27 samt René Karpantschof 2019, p. 31-32.

⁶⁶ 'Kunstudstillingen. VI', i *Den til Forsendelse med de Kongelige Brevposter Berlingske politiske og Avertissementstidende*, 1. juni 1849, p. 1 (upag.).

⁶⁷ I min gennemgang af kunstanmeldelser fra 1845 og op igennem 1850'erne er jeg ikke stødt på så åbenlyse referencer til det politiske systemskifte, hvilket vidner om i, hvor høj grad den nye politiske situation vævede sig ind i den kulturelle dagsorden.

*Farver og en saadan Sammenvirkning af Lys og Skygge, at Formen springer frem deraf [...]*⁶⁸

Bag kritikken af Jerichau Baumanns tekniske mangler, hvad angår tegning og farvebrug, er det en overvejelse værd, om det mon er den tyske referenceramme, der er den reelle anstødssten for anmelderlen. For spørgsmålet er, om ikke Første Slesvigske Krig og den tilhørende storpolitiske konflikt her reflekteres i dansk kunstkritik? Düsseldorf, hvor Jerichau Baumann var uddannet, hørte til Preussen, og den preussiske stat spillede en vigtig politisk rolle i begyndelsen af krigen mellem Danmark og hertugdømmerne, idet den havde støttet og muliggjort det slesvig-holstenske oprør. Først da Preussen efter pres fra stormagterne Storbritannien og Rusland måtte trække sig ud af krigen, blev det muligt for den danske hær at slå de slesvigske oprørsstyrker og dermed gå ud af krigen i 1850 som den sejrende part. Alt dette lå endnu ude i fremtiden i juni 1849, hvor fjenden var ubesejret og hvor modstanden mod alt tysk var kulturelt fremherskende.⁶⁹ Derfor blev der taget afstand til den tyskskolede kunstner, der ikke kunne opvise samme kvaliteter som sine nye danske kolleger.

Transnationale positioner

Jerichau Baumanns forsøg på at male sig ind i den nationale folkestemning med sine portrætter af politikerne Lehmann og Clausen mislykkedes. Selvom hun udstillede et bredt repertoire i form af portrætter af andre prominente danskere, genremalerier med børn samt italienske folkelivsmalerier, så blev det den tyske vinkel, der tog opmærksomheden. Kunstneren forstod ikke at aflæse de politiske vinde, der blæste i dansk kulturliv, ligesom hun formentlig ikke var klar over, at hendes malestil ville blive opfattet så utvetydigt tysk som den gjorde. Lehmann må have indvilliget i at sidde model for den nysankomne kunstner, og mens han formentligt ikke så sig genkendt i en romantisk revolutionsæstetik, så gjaldt det for Jerichau Baumanns vedkommende, at hendes manglende kendskab til den kulturpolitiske dagsorden endte som et *kunstnerisk selvmord*: hun portrætterede Orla

⁶⁸ 'Kunstudstillingen. VI' i *Den til Forsendelse med de Kongelige Brevposter Berlingske politiske og Avertissementstidende*, 1. juni 1849, p. 1.

⁶⁹ Et eksempel på kritiske røster i kulturlivet kom fra N.F.S. Grundtvig, hvis antityske holdning kom tydelig til udtryk i hans eget tidsskrift *Danskeren under krigen 1848-50*, se Jes Fabricius Møller, 'Grundtvig, Danmark og Norden', i Ruth Hemstad, Jes Fabricius Møller og Dag Thorkildsen 2018, p. 114.

Lehmann 'på tysk'! I lyset af politikerens tyskfjendske holdning var det på sin vis ude af trit med situationen, men ikke desto mindre lagde hun vægt på en vis revolutionsånd i sin fremstilling, der næppe opstod af ingenting.⁷⁰ Det er uvist, hvad Lehmann egentlig mente om portrættet, men en række omstændigheder synes nu alligevel at give et praj om hans holdning.⁷¹ For det første, er det ikke svært at forestille sig, at fortolkningen *ikke* svarede til det eftermæle han senere forsøgte at iscenesætte, hvor den centrale agiterende rolle han indtog, der ledte til krigsudbruddet i 1848, blev nedtonet.⁷² Dernæst er det påfaldende, at Lehmann, der selv var kunstsamler og i færd med at etablere sig en kunstsamling, ikke selv erhvervede portrættet. Hans samling var baseret på en lang række værker af nationalorienterede kunstnere⁷³, hvor flere værker var bestillingsarbejder, mens Jerichau Baumanns portræt blev til på hendes eget initiativ. Maleriet, der åbenbart ikke fandt sig en køber i samtiden, forblev i kunstnerens eje frem til 1878, hvor hun strategisk skænkede det til brygger J.C. Jacobsen. Han indlemmede det til gengæld i sin nationale portrætsamling på Frederiksborg Slot.

At Jerichau Baumann i efteråret 1848 gennem brevene spurgte sin danske mand til råds var ganske naturligt, da hun ikke var bekendt med forholdene i det københavnske kulturliv. Da Jerichau selv vendte hjem og blev ansat som professor i billedhuggerkunst på Kunstakademiet i eftersommeren 1849, havde han stort set opholdt sig det meste af 9 år i Rom. Selvom han via sine brevkorrespondancer havde forsøgt at holde sig orienteret om den politiske udvikling i Danmark, så var hans vurdering af de politiske vinde i kunsthivet baseret på en fjernlæsning af de danske forhold. Han var i øvrigt utvetydigt tyskfjendtlig under krigen, men at den antityske holdning havde fundet vej i kunstkritikken,

⁷⁰ At Lehmann på nogle punkter kunne sammenlignes med revolutionshelte som Blom og Raspail var dog ikke helt ved siden af. Den ivrige politiker havde i 1841 afsonet en fængselsdom i kølvandet på sin Falstertale og måtte atter i 1849 en tur i fængsel for sin nationalpolitiske overbevisning. Denne gang blev Lehmann fængslet i Kolding, som under krigen var belejret af slesvig-holstenske tropper, der i april måned arresterede ham og anbragte ham på Gottorp Slot. Alt dette kunne Jerichau Baumann naturligvis ikke forudse, da hun malede hans portræt, men hun har med klarsyn set hans revolutionære ånd og omsat den i et opsigtsvækkende portræt. For mere information om Lehmann, se Claus Friisberg, 2000, p. 317.

⁷¹ Den kunstneriske fortolkning fik dog ikke umiddelbart personlige konsekvenser for relationen mellem Jerichau-parret og Orla Lehmann, idet parret under koleraepidemien i hovedstaden opholdt sig hos Lehmann i Vejle i sommeren 1853, jf. et brev fra Constantin Hansen 7. august 1853, se Nina Damsgaard, 1989, p. 39.

⁷² Se Nygaard, 2017, p. 16-17 samt Vammen, 2011, 323.

⁷³ Lehmanns etablerede tætte relationer med den nationale fløj af kunstnere, hvor især venskabet med Constantin Hansen er velkendt, se bl.a. indledningen, i Henny Glarbo, *En brevvæksling mellem maleren Constantin Hansen og Orla Lehmann*, Fischers Forlag, København 1942, p. v-xvii samt Nina Damsgaard i afsnittet 'Bestillerkrav og malerløsninger', i *Orla Lehmann – og den nationale kunst*, Vejle Kulturhistoriske Museum, Vejle Kunstmuseum 1986, p. 57-67.

og nu ramte hans kone, var han formentlig ikke forberedt på.⁷⁴ I forlængelse heraf er det en overvejelse værd, om ikke parret selv i begyndelsen opfattede *hende* mere som en kosmopolit af polsk ophav med en Düsseldorfer-skoling i bagagen end som en decideret tysk kunstner. Måske endda som en kunstner, der tog sig den frihed at navigere blandt flere af de nationale identiteter, der i den gryende nationalismes æra var stillet hende til rådighed. Den tyske forfatter og ven Fanny Lewald, der var en del af omgangskredsen i Rom, karakteriserede hende allerede i 1846 således:

*Den ene dag kalder hun sig en fædrelandets vel begejstret polak, mens hun den næste finder velbehag i at forestille den tyske pige.*⁷⁵

I 1840'erne kunne hun med andre ord både iscenesætte sig som polsk eller tysk kunstner i Rom. Erfaringen med at krydse landegrænser og iscenesætte en nationaliseret kunstneridentitet alt efter behov eller kontekst (kunstmiljøer i enten centrale tyske byer, i Rom eller København), resulterede i en kunstner, der tidligt tænkte transnationalt. I løbet af 1850'erne begyndte hun at profilere sig i Londons udstillingsliv, hvor hendes udvalg af medbragte værker i høj grad afspejler, hvordan hun både adapterede til det kommercielle kunstmarkedets efterspørgsel og positionerede sig som skandinavisk kunstner. Men som årene gik stækkede denne særegne transnationalisme hendes forsøg på at blive opfattet som en dansk kunstner. Hun blev, med andre ord, en *grænsegænger*, der strategisk forsøgte at imødekomme den opblomstrende nationaliserede dagsorden i en række europæiske kunstmiljøer.⁷⁶ Efterhånden blev kunstnerens pragmatiske holdning til periodens forskellige nationalromantiske strømninger udtalt, for Jerichau Baumann blev med tiden ganske bevidst om de forskellige transnationale positioner, hun navigerede imellem. Det fremgår af kommentarerne til sine egne værkers lidt besynderlige ophængning i 1862 på

⁷⁴ Et eksempel på Jerichaus antityske holdninger fremgår af et brev fra Rom 20. november 1848 til Jerichau Baumann, Håndskriftsamlingen, Det Kongelige Bibliotek. I det gør han udfald mod billedhuggerkollegaen H.W. Bissen, der hellere vil ansætte en tysk kunstner frem for billedhuggeren C.F. Holbech (1811-1880), der var i økonomisk nød.

⁷⁵ Optræder oprindeligt i Fanny Lewald, *Römisches Tagebuch 1845-1846*, s. 59, men er her citeret fra Ingeborg Kähler, Jørn Otto Hansen (m.fl.), *For hundrede år siden: Danmark og Tyskland 1864-1900. Modstandere og naboer*, bind 2, Statens Museum for Kunst 1981, p. 148.

⁷⁶ Jeg har tidligere analyseret den senere Jerichau Baumann som kulturel og kønsbevidst grænsegænger uden at være klar over at hun allerede i 1840'erne navigerede så bevidst mellem forskellige nationale identiteter, se afsnittet 'Køn og orientalisme: en grænsegænger,' i Krogh og Fink, 2018, p. 45.

verdensudstillingen *The International Exhibition* i London. Herfra skrev hun hjem til ægtefællen:

[...] *H C Andersen, og Foundlings Children have faaet fortræffelige Pladser, det ene i den norske Afdeeling (hvilket jeg betegnede som praktisk Skandinavisme.) det andet paa Grændsen mellem Danmark og Tydskland, ogsaa meget betegnende for mit Vedkommende [...].*⁷⁷

Som citatet anfører, så forekom denne flertydighed i opfattelsen af værkernes nationale tilhørsforhold ikke problematisk, når Jerichau Baumann vel og mærke befandt sig uden for det danske udstillingsmiljø. For en dreven og særdeles omstillingsparat kunstner bød flertydigheden i udlandet derimod på nogle mulighedsrum, hvor den nationale betydning var til forhandling ud fra et æstetisk grundlag. Og i denne sammenhæng var det, som brevet af 1862 illustrerer, muligt at blive opfattet i et transnationalt krydsfeltet mellem det skandinaviske, det danske og det tyske.

Vendes blikket fra dette sene nedslag i London i 1862, så er det muligt at kortlægge forskellige æstetiske retninger langt tidligere i hendes kunst. For betragter man et af Jerichau Baumanns tidlige portrætter fra 1840'erne, så afspejler malemåden, at her var en kunstner, der bevidst skiftede stil alt efter kontekst og aftagergruppe. Sideligger det klassicistiske portræt af ægtemanden Jerichau fra 1846 (ill. 5), der blev malet i lyse toner og med en kløgtig, nedtonet iscenesættelse af kunstnergeniet, med portrættet af Lehmann, så ses det programmatisk valg fra kunstneren side tydeligt i visualiseringen af politikerens: Her var der i hendes optik brug for en romantisk æstetik i fremstillingen af en revolutionshelt. I Lehmanns portræt trak Jerichau Baumann på sine egne erfaringer fra den litterære tyske omgangskreds, der bl.a. omfattede førnævnte Fanny Lewald og litteraten Adolf Stahr, og som hun dyrkede under indtryk af den tyske Vormärz.⁷⁸ Her diskuterede man revolutionspolitik og lod kunsten tage et mere progressivt standpunkt i forhold til de

⁷⁷ Brev fra Jerichau Baumann til Jerichau 29. juni 1862, citeret fra Krogh og Fink, 2018, p. 41. De omtalte værker er *H.C. Andersen læser eventyret om engelen for et sygt barn*, 1862 (H.C. Andersens Hus, Odense) og *Foundlings Children*, der er et motiv af forældreløse børn fra børnehjemmet Foundling Hospital i London (privateje).

⁷⁸ Vormärz var en proto-politisk bevægelse i de tysktalende lande, der frem til marts 1848 rummede både nationale og liberale tanker.

igangsatte frihedsbevægelser i Europa. Og netop sympatien for den demokratiske sag må også have spillet ind i fortolkningen af Lehmanns person og hans politiske engagement.⁷⁹

Hvad der desuden er værd at bemærke i forhold til kunstnerens danske portrætter er, at Jerichau Baumann såvel som ægtemanden handlede ud fra den overbevisning, at billederne af fremtrædende personligheder havde strategisk potentiale, hvilket brevcitatet på side 16 opsummerer. Selvom portrætterne af Lehmann og Clausen var fejlslagne i en national optik, så kaster de alligevel lys over kunstnerens ambitioner for sin kommende rolle i dansk kunstliv: At gøre sig gældende som portrætmaler og etablere et brugbart netværk gennem den kontaktflade som portrætmaleriet medførte. Hun malede dog ikke siden et så kraftfuldt portræt af en dansk politiker. Hvad hun derimod satsede på efterfølgende, var at male sig ind i det nationale og skandinaviske interessefelt for at imødekomme de nationalliberales kulturpolitiske program. Også denne satsning skulle vise sig at blive modtaget med blandede følelser – for kunne en udlænding overhovedet male dansk, spurgte den nationalt orienteret kunstkritik i begyndelsen af 1850'erne? Det vender jeg tilbage til senere.

Overordnet set kan det fremhæves, at et skifte *fra* et broget, tolerant og nationalitetssammensat kunstmiljø, som det så ud langt op i 1800-tallet, *til* fløjopdelte grupperinger baseret på en form for nationalideologisk in- og eksklusion var en realitet omkring 1850, hvilket man også bemærkede i samtiden, bl.a. i *Berlingske Tidende* samme år:

Men i een Henseende er der en Forskel paa dengang og nu; den venlige Samleven, det gemytlige Forhold mellem Kunstnerne indbyrdes er ikke mere saaledes som det har været og som det, i Kunstens og Kunstnernes sande Interesse burde være. Det kan ikke nytte at ville bortraisonnere et Factum; der har virkelig siden noges Aar dannet sig et afsonderet Partie, og det Tragi-Comiske ved Tingen er det, at Kunstnerne paa Grund heraf troe

⁷⁹ Kunstnerens tyske omgangskreds talte, ud over Lewald og Stahr, også den socialistiske læge og kunstkribent Wolfgang Müller von Königswinter. Han markerede sig i 1840'erne med emner, der berørte sociale forhold, ulighed og kvindernes manglende frihed, ligesom han også skrev om kunst. Königswinter var den første, der skrev en samlet historie over Düsseldorferskolens kunstnere med bogen *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf und zwanzig Jahren*, udgivet i 1854. Her skrev han et par sider om Jerichau Baumann og beslægtede kolleger i kapitlet XXVII: 'M. Artaria, G. Canton, A. Tidemand, E. Jerichau-Baumann. H. Kretschmer', se p. 313-315. Kunsthistoriker Birgitte Fink takkes for at gøre opmærksom på denne kobling til Königswinter og den tyske Vormärz.



III. 5. Jerichau Baumann, *Portræt af Jens Adolf Jerichau*, 1846.
Statens Museum for Kunst.

*at staae fjendtligt mod hinanden, skjøndt deres forskellige Retninger meget godt kunne følges ad uden at den Ene træder den Anden for nær.*⁸⁰

Med andre ord så resulterede den langvarige overgang fra den multinationale stat (i form af helstaten) til nationalstaten også i en kulturel mekanisme, der satte sig spor i kunsthivet.⁸¹ For da de nationalliberale i første omgang tabte kampen om en forfatningsreform i begyndelsen af 1840'erne, begyndte de med historikeren Bertel Nygaards ord at 'række ud efter det mobiliseringspotentiale, der lå i det nationale'.⁸² Og i denne sammenhæng spillede kunsthistorikeren, museumsmanden og igangsætteren Høyen en central rolle i nationaliseringen af den kunstneriske dagsorden.

Høyen og Høyenianerne

Høyen var gennem flere årtier en indflydelsesrig aktør i dansk kunstmiljø. Han var placeret på Kunstakademiet (som professor i kunsthistorie siden 1829), og havde desuden været knyttet til Kunstforeningen frem til 1835 (han var blandt dens stiftere i 1825 og sad i bestyrelsen), ligesom han igennem mange år arbejdede ved Den Kongelige Malerisamling. Her var Høyen ansat fra 1839 som sideordnet inspektør i fællesskab med arkæologen Chr. Jürgensen Thomsen (1788-1865), hvor han i lange perioder havde frie hænder til at forme en repræsentativ national dansk kunstscole gennem sine indkøb af samtidens kunst.⁸³ Det var for alvor i 1840'erne, at Høyens indflydelse og tankegods begyndte at få betydning uden for en snæver kreds af fagbeslægtede fæller.⁸⁴ Og det programmatisk virke, han lagde for dagen, skal forstås i lyset af 1840'ernes politiske miljø - i form af nationalliberale forfatningskampe med ønsker om den oplyste borgers støtte til en ny styreform, og i form af

⁸⁰ 'Breve fra Kunstudstillingen til en dansk Kunstner i Rom' VI, i *Berlingske Tidende* 24, maj 1850, p. 3.

⁸¹ Steen Bo Frandsen, 'Enden på et uønsket slægtskab', i *Under samme himmel. Land og by i dansk og tysk kunst 1800-1850*, Thorvaldsens Museum 2000, p. 29.

⁸² Citeret fra Bertel Nygaard, 2018, p. 39.

⁸³ Se Kirsten-Elizabeth Høgsbro, 'N.L. Høyen og Chr. J. Thomsen', i *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1994, p. 172-186.

⁸⁴ Jes Erik Sørensen skrev i 1979 den politiske dimension i periodens kunsthivet tydeligt frem i sit konferensspeciale *Kunst og ideologi i Danmark 1840-1890. De nationalliberale, kunstinstitutionen og provinsmuseernes etablering*, Institut for Kunsthistorie, Århus Universitet 1979. En ofte citeret begivenhed i forhold til Høyens skærpede politiske kunsthietologi er de legendariske fredagsaftener i hans hjem, der i 1830'erne samlede kunsthietaglige folk, men som i løbet af 1840'erne skiftede karakter gennem hans tætte kontakt med det progressive politiske miljø omkring de nationalliberale. Ifølge Sørensen blev Høyen omkring 1842 bevidst om, at det ikke var muligt at separere nationalliberal politik, herunder tanker om åndelig vækkelse og frihed, fra en national kunsthietpolitik, se p. 19.

ønsket om en nationsafgræsning. Sidstnævnte der kom til udtryk i en fælles politisk modstand mod den tyske fjende, der ikke var forenelig med visionen om en uafhængig dansk nationalstat.⁸⁵

Høyen omsatte de politiske visioner til kulturpolitiske varianter på en måde, så kunsten kom til at spille en central rolle i nationsopbygningen. Det var væsentligt for ham at etablere en national skole i kunsten, der afspejlede den danske egenart og herigennem adskilte sig fra andre nationers. Og netop denne bestræbelse reflekterede, hvordan nationaliseringsprocesser voksede frem over alt i Europa, hvor landenes kulturelite samledes om at fremelske nationale forskelle.⁸⁶ Som den franske kulturforsker Anne-Marie Thiesse har påvist, så fandtes der ikke i begyndelsen af 1800-tallet særskilte nationale identiteter i de europæiske lande. Processen med at få sådanne etableret krævede en målrettet indsats fra intellektuelle miljøer, hvorefter de politiske grupperinger fulgte trop.⁸⁷ I et dansk perspektiv var Høyen en national foregangsmand, men i et transnationalt perspektiv en blandt adskillige europæiske intellektuelle, der igangsatte kultivering af den nationale kultur. Høyen fortolkede de første spæde tegn på en egentlig dansk nationalitet i kunsten hos maleren og professoren C.W. Eckersberg, men mente samtidig, at faren for at den nationale egenart skulle forsvinde, var overhængende. Derfor måtte der etableres en national skole, da kunsten i Danmark ikke var nationalt levedygtig uden en art (fødsels)hjælp.⁸⁸

Det af Høyen holdte foredrag *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling*, der blev afholdt i Skandinavisk Selskab i foråret 1844, er ofte blevet fremdraget som den æstetiske faderskikkelses programerklæring for kunstens fremtidige visioner.⁸⁹ Her blev kunsten instrumental i bestræbelsen på at inkludere det

⁸⁵ Blandt historikerne er det Hans Vammen, der har fremhævet Høyens politiske rolle, idet han holdt tale på Slesvigske Forenings første offentlige møde d. 14. marts 1848. Det foregik på forlystelsesteateret Casino i København, hvor flere politiske forsamlinger (de såkaldte Casino-møder) i det højspændte forår 1848 fandt sted. Dog har Vammen fejldateret datoen for Høyens tale til 13. marts 1848. Det var ligeledes på Casino, at Orla Lehman d. 20. marts holdt den afgørende tale, der indledte første slesvigske krig. For en kortfattet karakteristisk af den nationalliberale Høyen, se Vammen, 'Om opfattelsen af den danske guldalder. I anledning af en disputats om N.L. Høyen', i *Historisk Tidsskrift*, bind 15. række, 2 (1987), 1, p. 36. Øvrige talere d. 14. marts var H.N. Clausen, Christian Flor og N.F.S. Grundtvig, se brev fra J.W. Marckmann til L. Skau, optrykt i Povl Bagger et. al., *Danske politiske breve fra 1830'erne til 1840'erne*, bind IV, udgivet af Det kongelige danske Selskab for Fædrelandets Historie, Rosenkilde og Bagger 1958, p. 127.

⁸⁶ Thiesse, 2005. p. 125.

⁸⁷ Thiesse, 2005, p. 123.

⁸⁸ N.L. Høyens 1886, i J.L. Ussing, 1873, p. 598-602.

⁸⁹ Foredraget blev optrykt i J.L. Ussings redigerede udgave *Niels Laurits Høyens Skrifter*, bind 1, der blev initieret af Selskabet for Nordisk Konst og udgivet af Den Gyldendalske Boghandel i 1871. p. 351-368.

danske folk gennem særlige folkelige og nationale motiver og dermed vække dets bevidsthed om nationens demokratiske fællesskab.⁹⁰ At *folket* i realiteten ikke var ensbetydende med de lavere standsklasser, hvis man altså så bort fra elitens idealforestilling om den oplyste, søndagsklædte kultiverede bonde, men snarere udgjordes af et voksende borgerskab, var en anden sag. Samtidig betonedes Høyen, omend temmelig diskret, at kunstnerens etniske ophav var uomgængeligt for det nationale projekt, idet det var en 'hellige Følelse for Fødeland og Forfædre', der skulle motivere den opsøgende maler, modsat en 'tom Nysgerrighed', der skal forstås som en jagt på det seværdige, en slags populisme uden empati.⁹¹ Det var fra Høyens side en temmelig underspillet måde at understrege, at det nationale sindelag var knyttet sammen med kravet om et etnisk ophav i de skandinaviske lande. Og netop dette var i tråd med den nationaliserede indkøbspolitik, han førte i sine erhvervelser af danskfødte kunstnere til Det Kongelige Billedgalleri.⁹²

En af Høyens genistreger var formuleringen af, at kunstens opgave faktisk var todelt, for kunstneren skulle både forfølge en national og en fælles skandinavisk linje. Her kom Høyens stærke historiske bevidsthed til udtryk, idet denne beslægtede tvedeling udgjorde to sider af samme mønt. Datidens opfattelse af det oldnordiske fællesskab som særegent for Nordens kultur blev således også indskrevet som en bundklang i Høyens program.⁹³ I denne forståelsesramme skulle de nordiske kunstnere betragte Norden som deres 'Fødeland' og hele den nordiske historie som deres egen historie, og resultatet ville blive en 'skandinavisk Konst'.⁹⁴ Her er det interessant at konstatere, at den nationalisme som Høyen advokerede for, også kan tolkes som en nordisk transnationalisme baseret på forestillinger om fælleskab, inspiration og udvekslinger mellem de skandinaviske lande. Høyen var ikke alene om at influere de danske kunstnere og opmuntre dem i bestemte retninger. I 1843 udgav en anden af tidens indflydelsesrige kunstkritikere, K.F. Wiborg,

⁹⁰ N.L. Høyen, *Om Berettigelsen af den Fordring, at Konsten skal slutte sig til Folket*, 11. forelæsning 1851, i J.L. Ussing, bind 3, 1876, p. 150. Se desuden Erik Mortensen, der betoner Høyens bevidste kunstopolitiske virke. I den betragtes kunsten som et erkendelsesmiddel i forhold til folkets rolle i samfundet, hvor det nationale var en forudsætning for åndelige frigørelse, se Mortensen 1978, p. 371-373.

⁹¹ N.L. Høyen 1844, i J.L. Ussing, 1871, bind 1, p. 360.

⁹² Britta Tøndborg konstaterede i 2005, at Høyen gennem sin nationale programerklæring for en dansk kunst netop lod kunstverdenen indlemme i en kulturpolitisk dagsorden, se artiklen 'Altsaa, det er det Nationale! Høyen og Det Kongelige Billedgalleri i nationalkunstens tjeneste', i *SMK Journal*, København 2005, p. 44, p. 52.

⁹³ Interessen for det oldnordiske var så stort, at der i 1845 blev oprettet et professorat i oldnordisk sprog og mytologi ved Københavns Universitet, se Uffe Østergaard, 'Nationale identiteter. Tyskland, Norden og Skandinavien' i Bernd Henningsen (et. al.), 1997, p. 31.

⁹⁴ Ibid., p. 351. Det er ikke tydeligt, om det er redaktør Ussing eller Høyen selv, som i indledningen sammenfatter foredragets indhold.

bogen *Fremstilling af Nordens Mythologi for dannede Læsere*, der var baseret på en række forelæsninger holdt primært for tidens kunstnere. Bogen var tilegnet 'Skandinaviens Kunstnere' og forordet var en direkte opmuntring til, at kunsten skulle forholde sig til den skandinaviske sag ved at skabe en nordisk kunst.⁹⁵

Samtidig er det værd at bemærke, at der i samme periode fandtes andre fortolkninger af begrebet *Skandinavien*. Fra tysk side var der nemlig geopolitiske bestræbelser på at koble *Skandinavien* og *Germania*, den gamle forestilling om et Tyskland, sammen i en fælles fortid.⁹⁶ Spørgsmålet er, om en sådan tysk fortolkning af det skandinaviske blev opfattet som en trussel i Danmark og dermed var en medvirkende faktor for de danske nationalliberales definition på en kulturpolitisk skandinavisme, der netop lagde distance til alt tysk, men inkluderede Sverige, Norge og Island.

Set i historiens lys virker Høyens kunstideologi sympatisk, idet den i princippet skulle virke samlende og nationsopbyggende – og den var oven i købet forenelig med en progressiv, frihedssøgende og visionær nationalliberal politik, som den tog sig ud i årene op til enevældens afskaffelse i 1848. En væsentlig, men ofte overset dimension af Høyens ideologiske tankegods var, at han ikke betragtede kunsten som et privat anliggende, for den var en del af en fælles kultur, som han mente, at staten også var forpligtet overfor. Gennem årene advokerede han for, at kunsten kom til at spille en større rolle i det offentlige liv, bl.a. gennem statslig hjælp til udsmykninger af tomme pladser i byerne.⁹⁷ Og for kunstnernes vedkommende skulle kunsten appellere til deres demokratiske dispositioner, idet man som kunstner virkede for både landsmænd og fædreland.⁹⁸ Kravene til samtidens kunstner var temmelig tydelige, og arbejdet var et kald til gavn for det nationale fælleskab. I praksis blev det ideologiske tankegods dog et alt for styrende princip for den del af kunstnerstanden, som ikke opfyldte Høyens forventninger om en særlig nationaliseret kunst, og som tværtimod stræbte efter at holde politikken ude af kunstens anliggender. I den forstand blev Høyens doktriner ekskluderende, for eksisterede der andre måder at være nationalsindet på blandt kunstnerne end den linje udstukket af Høyen og hans kreds, så kunne det vise sig at være problematisk og konfliktfyldt.

⁹⁵ Se K.F. Wiborg, *Nordens Mythologi for dannede Læsere*, H. C. Kleins Forlag 1843, p. XVIII.

⁹⁶ Se Uffe Østergaard, 'Nationale identiteter. Tyskland, Norden og Skandinavien' i Bernd Henningsen (et. al.), 1997, p. 29.

⁹⁷ N.L. Høyen 1844, i J.L. Ussing, 1871, bind 1 p. 357-358, samt N.L. Høyen 1866, i J.L. Ussing, bind 3, 1876, p. 593.

⁹⁸ Ibid., bind 1, p. 359 og bind 3, p. 593-594.

I løbet af 1850'erne begyndte udtrykkene *Høyenianerne* og *det Høyenske Parti* at cirkulere i kunstmiljøet som en samlet betegnelse for Høyen og hans meningsfæller. I et brev til Jerichau Baumann fra ægtefællen Jerichau, der rapporterede om magtkampe mellem de to fløje på Kunstakademiet, hvor han i 1858 var direktør, lød det:

I Akademiet gaar det efter Ønske, og Høyenianerne maa bøje sig for Magten. ⁹⁹

Fra Ludvig Müller, der var inspektør på Thorvaldsens Museum, lød det samme år i et brev til Rom:

Nu er det Høyenske Parti kommet nedenunder og det andet ovenpaa, hvilket ikke skader, da det var altfor arrogant og dominerende; blandt Følgerne er, at Jerichau er blevet Academiets Directeur og hans Kone iaar har faaet Medaillen for det bedste Stykke paa Udstillingen: en Huusandagt (som iøvrigt efter min Mening ikke fortiente det). ¹⁰⁰

Udtrykkene var skabt af den oppositionelle fløj, der kritisk opkaldte meningsfællerne efter den ideolog, hvis beføjelser man oplevede som grænseoverskridende eller kunstnerisk indskrænkende.¹⁰¹ Begge betegnelser understreger den indflydelse, som gruppen fik, og som udgjordes af talrige alliancer, der samlet set skabte et magtfuldt netværk funderet på politiske overbevisninger og kulturelle visioner for fremtidens Danmark. Dele af det netværk, der blev etableret, og hvor kunst og politik interagerede, bestod bl.a. af en række nationalliberale politikere som Lehmann, D.G. Monrad (1811-1887), J.F. Schouw (1789-1852), Alfred Hage (1803-1872) og Carl Ploug (1813-1894).¹⁰² Hertil kom en række kunstmalere som bl.a. foromtalte Constantin Hansen, Jørgen Sonne (1801-1890), Jørgen

⁹⁹ Udateret brev fra Jerichau til Jerichau Baumann, mens hun opholdt sig i London, citeret fra Nicolaj Bøgh, *Erindringer af og om Jens Adolf Jerichau*, Andr. Schous Forlag 1884, p. 345.

¹⁰⁰ Brev fra Ludvig Müller til konsul Johan Bravo 23. april 1858, citeret fra Jørgen B. Hartmann, 'Små meddelelser: Nogle breve til Johan Bravo' i Rom, i *Personalhistorisk Tidsskrift*, 78. årgang (13. række, 6. bind, 3. hefte), 1958, p. 127. Det skal tilføjes, at Jerichau allerede i 1857 var blevet valgt til direktør på Kunstakademiet, en post han bestred i 6 år og sideløbende med sit professorat.

¹⁰¹ Se Jes Erik Sørensen, 1979, p. 19. Se desuden Jerichaus breve til Jerichau Baumann, hvor udtrykket anvendes, gengivet i Nicolaj Bøgh, 1884, p. 343, 352.

¹⁰² Jes Erik Sørensen nævner eksempelvis Høyens upublicerede brevvekslinger med Ploug, Monrad Schouw og Lehmann (på Det Kongelige Bibliotek), se Sørensen 1979, p. 15.

Roed (1808-1888) og P.C. Skovgaard (1817-1875), Wilhelm Marstrand, (1810-1873), de lidt yngre malere Frederik Vermehren (1823-1910), Christen Dalsgaard (1824-1907) og Julius Exner (1825-1910) samt den noget ældre billedhugger H.W. Bissen (1798-1868).¹⁰³ Adskillige forsøg er blevet gjort på at indkredse Høyen som den altdominerende aktør og hovedansvarlige for den nationale drejning i kunsten, men spørgsmålet er, om man let stirrer sig blind på Høyens person og overser det stærke netværk, der muliggjorde og faciliterede hans kulturelle gennemslagskraft? Nok var Høyen primus motor, men den højt profilerede position har vanskeligt kunnet etableres uden en række alliancer både inden for kunstmiljøet og i den politiske lejr. Kultur- og nationalismeteorikeren Joep Leerssen har peget på, at sociale og institutionelle netværk i 1800-tallet netop fungerede som platforme for den nationale kultivering, der foregik i intellektuelle kredse. Her er det nærliggende at se Høyens private initiativer, som de ofte fremhævede *Fredagsaftener*, en art saloner, der i 1840'erne samlede kunstnere og politikere i hjemmet som en del af sådan en kulturel proces. Det samme gælder hans engagementer i foreningsliv som Kunstforeningen, Selskabet for Nordisk Konst og Dansk Forening¹⁰⁴, der er andre eksempler på faciliterende rammeværk, som ideelt set samlede ligesindede blandt borgerskabets øverste lag. Og samtidig påpeger Leerssen også, at den nationale bevægelse ikke blot kom fra samfundets borgere og derfra spredte sig, men at de statslige institutioner også havde agens til at påvirke samfundet.¹⁰⁵ Med Høyens offentlige poster som inspektør på Det Kongelige Billedgalleri, som professor på Kunstakademiet og siden som docent ved Københavns Universitet i 1856, er det derfor også muligt at placere den senere Høyen som en autoritær repræsentant for staten i den lange overgang fra monarkiets afskaffelse og til realiseringen af nationalstaten. På den måde opstod der tre former for netværk, som udviklede sig i forlængelse af hinanden: et *lærings- og fællesskabsnetværk*, der her kan forstås som de private initiativer i 1800-tallets foreningsregi. Sådanne blev med tiden *adgangsnetværk* til bestemte kredse, som kan opfattes som fællesskab af kunstnere og politikere, hvilket resulterede i decideret

¹⁰³ Det var bl.a. disse kunstnere, der fra 1841 hyppigst kom hos Høyen, se Jens Erik Sørensen, 1979, p. 19.

¹⁰⁴ Høyen var medunderskriver på 'Indbydelse til en dansk Forening', i *Fædrelandet* 18. marts 1853. Øvrige underskrivere var bl.a. N.F.S. Grundtvig, maleren Constantin Hansen, politikeren Georg Aagaard samt en række lærere, præster og gårdmænd.

¹⁰⁵ Joep Leerssen, 2004, p. 567, 571. Leerssen skelner mellem to grupper eller instanser, der påvirker samfundet forskelligt. Første instans udgøres af professionelle og intellektuelle samt middelklassen, i hvilke tre grupper den tidlige Høyen nemt kan placeres. Og her er det gennem aktiviteter i bl.a. foreninger, læseklubber, tidsskrifter, private akademier, at den nationale kultivering af kulturen finder sted. Den anden instans er den formet, reguleret eller understøttet af staten, som fx arkiver, biblioteker, universiteter, nationale akademier og museer.

indflydelsesnetværk med magt og kulturel kapital til at sætte den kulturpolitiske dagsorden.¹⁰⁶ I den forstand kan *Høyenianerne* med fordel betragtes som et nationalistisk kulturpolitisk netværk, hvor både enkeltpersoner og involverede institutioner samlet udgjorde en magtstruktur, der forsøgte at øve indflydelse. Ud fra den tanke optræder *Høyenianerne* eller det *Høyenske Parti* som en kulturel mekanisme og væsentlig magtfaktor i kunsthivet, der tog form i 1840'erne, blomstrede op i 1850'erne, og som selv efter hans død i 1870 forsat øvede indflydelse.¹⁰⁷

Respons på en nationaliseret dagsorden

Vendes blikket igen mod Jerichau Baumanns aktiviteter i tiden efter den første kritik i 1849, så viste hun sig hurtigt i stand til at respondere på de nationale krav fra periodens dominerende røster. Og det følgende år ses det tydeligt af avisernes omtale, at hun forsøgte at navigere i forhold til kunstelitens tydelige dagsorden. Af de ti udstillede malerier i 1850 var fem portrætter danske og de øvrige fem henholdsvis danske og italienske genrebilleder.¹⁰⁸ Hvad angår tilpasningen til en nationaliseret æstetik, så skrev anmelderen fra *Berlingske Tidende* på sin vis profetisk om den forvandling, der kunne anes. Kunstanmeldelsen i avisen havde format som et brev fra én kunstner til en anden, og her lød det:

Naar Du tænker Dig denne Kunstnerinde saaledes som Du har kjendt hende i Italien, troer jeg dog ikke, at du har et aldeles tro Billede af hvad hun nu er;

¹⁰⁶ Inspirationen til at definere de tre netværkstyper i 1800-tallets kulturliv stammer fra Eva Beckmann, Andreas Rønne Nielsen, Tore Wanscher, *Hvad vil I med netværk? Om de strategiske beslutninger bag værdiskabende netværksprogrammer*, Djøf Forlag 2010, p. 16-17.

Begrebet 'kulturel kapital' stammer fra den franske sociolog Pierre Bourdieu, se bl.a. *The Forms of Capital* i John G. Richardson (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, 1986, p. 17-21.

¹⁰⁷ Den fag- og receptionshistoriske litteratur om Høyens rolle tegner sig for to ganske forskellige retninger i dansk kunsthistorie. Mens den ene retning hævder, at Høyens dominerende rolle er stærkt overvurderet, peger den anden retning på, at Høyens indflydelse rakte temmelig langt. Den tidlige receptionshistorie, repræsenteret af bl.a. Høyens første biograf, arkæolog J.L. Ussing, og af kunsthistorikerne Julius Lange, Emil Hannover og Karl Madsen, nedtonede Høyens ideologiske magtkampe og institutionelle eksklusioner af kunstnere, der ikke fulgte samme kunstneriske program. Først i 1970'erne kom der for alvor gang i den (kilde)kritiske undersøgelse af Høyens virke, eksemplificeret af henholdsvis Erik Mortensen i bidraget *Omkring N.L. Høyen som kunstkritiker* fra 1978, mens Jens Erik Sørensen i sin magisterkonferens *Kunst og ideologi i Danmark 1840-1890* fra 1979 bidrog med en politiseret læsning af Høyen, hans ideologi og magtfulde netværk i dansk kulturliv.

¹⁰⁸ Se 'Fru Elisabeth Jerichau-Baumann' i *Fortegnelse over de ved Det Kongelige Akademie for de skønne Kunster offentlig udstillede Kunstværker*, Thieles Bogtrykkeri 1850.

*om maaske den danske Kunstscole med sin unægtelige Soliditet og sin ligesaa unægtelige Kræsenhed har paavirket hende, tør jeg ikke afgjøre.*¹⁰⁹

Den sparsomme omtale i aviserne i foråret 1850, sammenlignet med 1849, peger i retning af, at Jerichau Baumann i hvert fald ikke vakte negativ opsigt med sin kunst. Ud over *Berlingske Tidende* skrev også det konservative blad *Flyveposten* med en vis anerkendelse, at kunstneren viste tegn på at være på vej i den rigtige retning:

*I Portraitfaget tildrager Fru Elisabeth Jerichau Baumann sig på dette Aars Udstilling fortrinlig Opmærksomhed. Ved at sammenholde hendes iaar udstillede Arbeider med det forrige Aars, vil man med Glæde opdage Resultaterne af den alvorlige Stræben efter at komme bort fra en vis Maneer, som i denne Kunstnerindens tidligere Arbeider kun var alt for fremherskende. [...] Vi tvivle ikke om, at denne Kunstnerinde gaaer en stor Fremtid imøde, som vil være hende desto mere sikkert, jo mindre hun lader sig henrive af den fjendelig Magt, hvormed Talentet endnu af og til vil løsrive sig fra den kunstneriske Besindigheds Herredømme.*¹¹⁰

Anmelderen konstaterede glædeligt, at maleren var på vej væk fra den 'fjendelig Magt', dvs. en manér, der i omtalen blev opfattet som en slags irrationelle tilbagefald til tysk æstetik. Netop kunstnerens adaptionsevne til en ny kulturel dagsorden blev endnu mere tydelig ved udstillingen i 1851. Her udstillede Jerichau Baumann 7 værker, hvoraf 4 motiver afspejlede en åbenlys lydhørhed over for den debatterede skandinavistiske eller nordiske strømning i kunsten, som Høyen og hans netværk promoverede. Hovedstadens forskellige aviser forholdt sig blandet til ideen om, at der skulle fremelskes en særlig nordisk kunst. *Fædrelandet*, hvor digteren og politikeren Carl Ploug var redaktør, og hvor også Lehmann var en ledende figur, var et centralt meningsorgan i det nationalliberale kulturprogram og støttede selvsagt visionen om kunstens udvikling i en skandinavisk retning.¹¹¹ Kræfterne til

¹⁰⁹ 'Breve om Kunstudstillingen til en dansk Kunstner i Rom. II' i *Berlingske Tidende*, 24. maj 1850, p. 1. (upag.)

¹¹⁰ 'Kunstudstillingen 1850. VI', i *Flyveposten*, 11. maj 1850, p. 1 (upag.).

¹¹¹ Lykke Grand & Oelsner, 2018, p. 131.

det skandinavistiske fremstød var, som omtalt tidligere, blevet samlet i løbet af 1840'erne.¹¹² Men da billedkunstnerne begyndte at respondere på denne konceptuelle og dobbeltsidede opfordring fra Høyenianerne, var der langt fra begejstring at spore blandt de dagblade, der ikke fulgte samme politiske linje. Hos *Kiøbenhavnsposten*, *Flyveposten* og *Berlingske Tidende* så man ingen fornuft i, at kunstnerne skulle ansføres til at male nationalt eller opfinde en særlig nordisk skole i kunsten.¹¹³ Hos *Berlingske Tidende*, hvor man i 1850 havde ytret sig kritisk over for *Selskabet for nordisk Kunst*, skrev man lettere hoveddrystende om det besynderlige fænomen 'nordisk Konst', der betød at danske malere blev jaget på landet for at male.¹¹⁴

Men for Jerichau Baumann bød ideen om en skandinavisk kunst på en kærkommen chance for at rehabilitere sin position i det, hun betragtede som sit nye fædreland. Og hun var ikke sen til at vise, at hun kunne opbyde et varieret repertoire og tilpasse sig en nationaliseret eller måske rettere transnational skandinavistisk dagsorden. Nu bevægede kunstneren sig fra det utvetydigt skandinaviske i folkelivsbilledet af *En islandsk pige*, henover det patriotisk nationale med *Danmark* (ill. 6), til de religiøse, søndagsklædte bønder i *Husandagt*, hvor lokale skikke i såvel den private andagtsscene som i egnsdragterne havde til hensigt at fremstille almuens særpræg. Og samme interesse afspejledes i maleriet *En Hedebo pige med en lille dreng*, der også blev udstillet i 1851. Her var det tydeligt, at det lokalt specifikke på Hedeboegnen nu tiltrak sig kunstnerisk opmærksomhed, hvilket også blev signaleret gennem titlen.¹¹⁵ Rundt om i Danmark, i Norge og Sverige skulle kunstnerne nemlig 'gøre sig fortrolige med Folkelivet i dets Sysler og

¹¹² Skandinavismen blev først fra begyndelsen af 1840'erne en politisk bevægelse, mens der tidligere eksisterede forskellige kulturelle varianter. For den politiske skandinavisme, se Rasmus Glenthøj, *Sønner af de slagne*, Gads Forlag, København 2014 samt artiklen *Skandinavismen som en politisk nødvendighed*, i Hemstad, Fabricius Møller og Thorkildsen, 2018, p. 227-255.

¹¹³ Se bl.a. 'Om Projectet til en saakaldet "nordisk Konst", i *Kiøbenhavnsposten*, 9. april 1847, p. 1 (upag.), 'Kunstudstillingen. V', i *Flyveposten* 5. maj 1851, p. 1 (upag.), 'Mere om Kunstforeningen og Selskabet for nordisk Kunst', i *Berlingske Tidende*, 11. maj 1850, p. 1 (upag.) samt 'Breve om Kunstudstillingen til en dansk Kunstner i Rom', i *Berlingske Tidende* 12. maj 1851, p. 1-3 (upag.)

¹¹⁴ Ibid. (*Berlingske Tidende*, 11. maj 1850) samt 'Breve om Kunstudstillingen til en dansk Kunstner i Rom. II', i *Berlingske Tidende*, d. 20. maj 1851, p. 1-2 (upag.)

¹¹⁵ At flere kunstnere orienterede sig mod kunstnerisk uopdyrkede regionale egne eller søgte folkelivet, hvor få eller ingen malere tidligere havde været, som en respons på Høyens 1844-foredrag, fremgår af Lykke Grand og Oelsner, 2018, p. 125, 137-138. Hvad angår Jerichau Baumanns motiv fra Hedeboegnen, så tiltrak det store og frugtbare landareal mellem Køge, Roskilde og København en håndfuld kunstnere i løbet af 1850'erne. Allerede i 1836 havde Marstrand med gruppeportrættet *Familien Waagepetersen* (Statens Museum for Kunst) skildret en amme fra Hedeboegnen iført egnsdragt midt i borgerskabets stue. Men efter Jerichau Baumanns skildring fulgte bl.a. i 1853 afdøde Peter Julius Larsens *En Hedebo pige*, udstillet på Charlottenborg, og i 1855 malede Julius Exner *Et bondegilde på Hedeboegnen* (Statens Museum for Kunst).

Adfærd.¹¹⁶ Netop det upolerede folkeliv skulle, ifølge Høyen, males, for gennem bønderne kunne man danne sig et indtryk af den oprindelige danske slægt, hvis karaktertræk var nedarvet gennem generationer.¹¹⁷ Men som nævnt tidligere var der ikke en utvetydig opbakning til idéen om en programsat nationaliseret skole inden for kunsten. Fra *Flyvepostens* side lød det i 1851 om Jerichau Baumanns (udsatte) position:

*Mærkeligt er det navnlig, hvorledes flere af hendes Arbejder ret slaaende bevise det Uheldige i Ideen om national Kunst, saaledes som denne fra en vis Side opfattes. Dette viste sig allerede ved Betragtningen af "Hedebopigen med Barnet", i hvilket Billede hun, der ikke er dansk af Fødsel, bedre end nogen af den nationale Kunsts indbildte Koryphæer har forstaaet at opfatte det Characteristiske og Nationale, og det viser sig endnu mere i den allegoriske Figur "Danmark".*¹¹⁸



III. 6. Jerichau Baumann,
Danmark, 1851.
Ny Carlsberg Glyptotek

¹¹⁶ N.L. Høyen 1844, i J.L. Ussing, 1871, p. 360.

¹¹⁷ Ibid., p. 362.

¹¹⁸ 'Kunstudstillingen. V', i *Flyveposten* 5. maj 1851, p. 1 (upag.).

Den allegoriske fremstilling *Danmark* fik rosende ord med på vejen fra både *Flyveposten* og *Berlingske Tidende*.¹¹⁹ Begge avisers anmeldere kommenterede dog, at det var ude af trit med tidens danske strømninger at male en allegori, der var båret af en idé frem for baseret på en virkelighedsskildring, men trods disse bemærkninger var der begejstring for udførelsen og motivets enkle gennemslagskraft. Med sin skildring af det dansk rige, der i personificeringen af en blond kvinde sejrrikt skrider gennem den gyldne kornmark med Dannebrog, viste Jerichau Baumann sin tilslutning til sit nye fædrelands sejr efter hertugdømmernes nederlag i 1850.¹²⁰

Meget tyder på, at kunstneren arbejdede målrettet på at tilpasse sin kvindeskildring til herskende forestillinger om den oldnordiske skjoldmø, der var tilstede i poesien hos St.St. Blicher, N.F. S. Grundtvig og B.S Ingemann.¹²¹ Samtidig blev den nordiske kvindetype tematiseret af Høyen, der i 1850 havde adresseret emnet under et af de private foredrag, han holdt i en periode i den kunstinteresserede forretningsmand og politiker Alfred Hages hjem.¹²² Fra kunstnerens side var der altså tydelige forsøg på at nationalisere sin position i dansk kunst, hvilket delvist lykkedes uden for de ultranationale kredse.¹²³ *Flyveposten*, der tidligere havde været så optaget af det tyske, gik endda så langt som til at mene, at kunstneren med sin evne til at skabe noget nationalt opbyggende, havde gjort sig fortjent til prædikatet 'dansk Kunstnerinde':

Det nationale Mod, den nationale Begeistring og Kraft, kunde vist næppe finde noget skønnere Udtryk, end i dette aabne, kjække, ægte danske Physiognomi, denne ædle, frie Holdning, som vi finde i Fru Jerichaus Billede [...] Hvis det er Maalet for den Nationale Kunst, at virke

¹¹⁹ 'Breve om Kunstudstillingen til en dansk Kunstner i Rom', i *Berlingske Tidende* 12. maj 1851, p. 1-3 (upag.).

¹²⁰ Peter Nørgaard Larsen har pointeret, at skildringen af Danmark var et strategisk forsøg fra Jerichau Baumanns side på at vise sin 'nyerhvervede danske fædrelandskærlighed', se 'Danske kunstnere i Düsseldorf – Düsseldorf i dansk kunst', i Bernd Henningsen (et. al.), 1997, p. 321.

¹²¹ I 1840'erne fandtes der i poesien forskellige versioner af den danske nation symboliseret som Mor Danmark, enten som skjoldmø eller valkyrie, men fælles var den samlende kvindefigur, se Inge Adriansen, 'Mor Danmark. Valkyrie, skjoldmø og fædrelandssymbol' i *Folk og Kultur*, udgivet af Foreningen Danmarks Folkeminder 1987, p. 111.

¹²² Jens Erik Sørensen, 1979. p. 25.

¹²³ Det var ikke kun sine egne malerier Jerichau Baumann brugte som en katalysator for sin danskhed. I kølvandet på den negative anmeldelse i foråret 1849 foranstaltede hun sammen med malerkollegaen Thorald Læssøe i august samme år en kunstudstilling på Katedralskolen i Odense. Her gik entreindtægten netop til de sårede danske soldater fra krigen, se notitsen 'Maleriudstilling i Odense', i *Fyens Stifts Kongelig ene privilegerede Adresse- og politiske Avis samt Avertissementstidende*, p. 863.

*opløftende og styrkende paa den nationale Følelse, saa er unegtelig Fru Jerichau kommet Maalet nærmere end de fleste, der ængstelig søge efter Udtrykket for deres ubestemte Higen, og hun har ved dette ene Billede erhvervet sig Borgerret som dansk Kunstnerinde frem for mange Andre, der aldrig have malet andet end danske Bønder, dansk Kvæg og danske Marker og Enge. Fru Jerichau er overhovedet en Kunstnerinde, der viser, at hun mener det alvorligt med Kunsten.*¹²⁴

Blandt de rosende ord til Jerichau Baumanns *Danmark*-fortolkning, blev der også leveret en bredside mod fløjen af nationale kunstnere, hvis emnekreds virkede mindre storladne og mere forudsigelig. Hos *Berlingske Tidende* var man af den opfattelse, at man ikke behøvede at være etnisk dansk for at kunne skildre nationale og nordiske motiver. I betragtningen af maleriet *Husandagt* (ill. 7) lød det:

*Saa vel i dette Maleri som i et andet, hvor vi see en Bondepige andægtigt læsende i Bibelen, har Kunstnerinden viist, at ogsaa hun kan gjengive den danske Bondepige i sin characteristiske Sandhed, uden dog at forfalde til en tør prosaisk Afskriven; man lærer deraf, at der hverken behøves Separatisme, eller Indvielse i særegne Mysterier, ja at man ikke engang behøver at være indfødt for at kunne male nordiske Mennesker.*¹²⁵

Jerichau Baumanns dyrkelse af det nationale og det skandinaviske i maleriet kan betragtes som strategiske modtræk til den tidligere kritik - og modtræk, der ideelt set skulle tiltrække opmærksomhed hos den kulturfløj, der så kunsten som led i et større opbyggeligt nationalt program. Det følgende år blev den regionale vinkel også fremhævet i kunstnerens titler, hvilket ses af *En fynsk Malkepige* og *En pige fra Refnæs*, mens man i 1853 også finder *En bornholmsk Pige* udstillet, hvilket geografisk set hørte til de absolut regionale sjældenheder.

¹²⁴ 'Kunstudstillingen. V.' i *Flyveposten*, d. 5. maj 1851, p. 1 (upag.).

¹²⁵ *Breve om Kunstudstillingen til en dansk Kunstner i Rom. II*, i *Berlingske Tidende*, 21. maj 1851, p. 1 (upagineret).

Zoomes der ud fra det regionale for at se kunstnerens samspil med det transnationale, skandinaviske program, så afspejler titler som *En Pige fra Telemarken* (ill. 8) og atter *En islandsk Pige*, begge udstillet i 1854, kunstnerens fortsatte opmærksomhed over for den kunstneriske skandinavisme. Og netop det islandske tema, der i øvrigt tiltrak sig stor opmærksomhed i oldnordiske studier og i litterære kredse, blev et tilbagevendende motiv hos Jerichau Baumann i 1850'erne og senest i 1862, hvor hun udstillede maleriet *Halgjerde. (Islandsk Costume)* (ill. 9).¹²⁶

Sammen med den i dag noget glemte maler August Schiøtt (1823-1895) var hun blandt de få danskboende kunstnere, der visuelt forfulgte et islandske emne og dermed forstod at aktualisere den islandske historie i skandinavismens ånd.¹²⁷ At det oldnordiske tema vakte interesse uden for Danmark blev tidligt tydeligt for Jerichau Baumann, der under sit første ophold i London 1852, via personlig kontakt til dronning Victoria, solgte et portræt af en islandsk kvindelig kirkegænger til den kongelige samling.¹²⁸ I London var interessen for det skandinaviske i såvel litteraturen som billedkunsten stor, hvilket efterfølgende fik den entreprenante kunstner til at male flere billeder af norske og islandske kvinder til det interesserede, købedygtige britiske publikum.¹²⁹ I en engelske sammenhæng blev hun paradoksalt nok eksponeret som en kunstner, der hørte til den eksotiske skandinaviske skole, hvor også den jævnaldrende norske maler Adolf Tidemand (1817-1876) fra Düsseldorfskolen, blev indskrevet.¹³⁰

I takt med at Jerichau Baumann gennem 1850'erne vedblev at møde modstand fra centrale dele af kunstmiljøet, når hun forsøgte at male sig ind i det nationaliserede, danske interessefelt, tog indsatsen til i forhold til at positionere sig på de udenlandske udstillinger. Det afspejler de mange rejser hun foretog fra slutningen af 1850'erne og frem

¹²⁶ Der eksisterede et islandsk samfund i København foranlediget af, at islændinge søgte til Københavns universitet for at uddanne sig. Det havde Jerichau Baumann formentligt kontakt til, ligesom hun også kendte islandske Grímur Thomsen (1820-1896), digter og fremtrædende embedsmand i København. For mere om det islandske samfund i København, se Andrew Hamiltons rejseberetning *Sixteen Months in the Danish Isles*, Richard Bentley 1852, vol. 2, kapitel XIII, p. 242-253.

¹²⁷ August Schiøtt rejste i 1861 til Island og malede efterfølgende *En islandsk brud* (ca. 1864) og *Sagalæseren, Island* (udstillet 1871)

¹²⁸ Portrættet havde i 1852 titlen *The Icelandic Girl*. Billedet er stadig i The Royal Collection, dog med den lidt ændrede titel *The Norwegian Widow*, se Krogh, 2018, p. 30.

¹²⁹ Under sine ophold i England blev kunstneren bekendt med litteraturprofessor G.W. Dasent, der tidligt havde specialiseret sig i skandinavisk litteratur og mytologi. Han skrev anmeldelser i *The Times* og omtalte bl.a. i 1858 Jerichau Baumanns malerier som skildringer af 'Scandinavian life', se Krogh og Fink, 2018, p. 99.

¹³⁰ Denne pointe har jeg tidligere fremført i kapitlet 'Madame Jerichau i London' i Krogh og Fink, 2018, p. 41.



III. 7. Jerichau Baumann, *Husandagt*, 1850'erne. Privateje



III. 8. Jerichau Baumann, *En pige fra Telemarken*, 1854. Privateje



III. 9. Jerichau Baumann, *Halgerde. (Islandsk Costume)*, 1861. Privateje.

til 1870'ernes begyndelse. Det var især London, der med sine enestående muligheder for både at udstille på Royal Academy og hos byens kommercielle gallerister, tiltrak den forretningsorienterede kunstner.¹³¹ Men sideløbende hermed var en række andre kunstmetropoler som Paris, Rom og Berlin også tilbagevendende destinationer for den opsøgende Jerichau Baumann. Det var et opsigtsvækkende aktivitetsniveau hun lagde for dagen, især når man oven i medtager ansvaret for den voksende børneflokk (parret fik 9 børn, 2 døde som små) og familiens husholdning. Ud over ambitionen om en karriere, der ikke blot begrænsede sig til Danmark, så afspejlede den tiltagende udenlandske udstillingsaktivitet samtidig kunstnerens resignation over for den omsiggribende nationalisering med de eksklusionsmekanismer, der fulgte med. I 1858 skrev hun klarsynet til ægtefællen, under sit andet ophold i London, om forskellen mellem kunstmiljøerne i den danske og den engelske hovedstad:

Du skal vide min egen Adolf at ligesaameget som jeg har vores bornerede smaaligtænkende Konstnerstand imod mig i Kjøbenhavn, ligesaamegen Haab har jeg her ibland de bedste Konstnere at finde en Støtte, og Anerkjendelse, som nægtes mig af de smaalige Fanatikere derhjemme [...].¹³²

Ti år efter, at hun havde bosat sig i København, måtte Jerichau Baumann konstatere, at det Høyenske netværk modarbejdede hende, mens fremmede kolleger i London bød hende velkommen. Paradoksalt nok fik anerkendelsen i udlandet ikke danske kritikere til at ændre holdning. Hun udstillede jo ikke som en repræsentant for den nationale fløj og enhver succes synes at understrege, at hendes tilpasningsiver og transnationale dagsorden blot miskrediterede den kunstneriske indsats.

En populistisk kunstner?

Nationalbegejstrede kunstnere havde allerede i 1844 fået udstukket retningslinjer for, på

¹³¹ Mellem 1852 og 1873 havde Jerichau Baumann 13 længerevarende ophold i London med en aktiv deltagelse i det victorianske kunstliv. For en oversigt over kunstnerens væsentligste rejser se 'Biografi', i Krogh og Fink, 2018, p. 244-245.

¹³² Brev fra Jerichau Baumann til Jerichau, 19. juni 1858. Citeret fra Krogh & Fink, 2017, p. 112.

hvilken måde man burde begribe og fortolke denne nye nationale linje i kunsten. I det førnævnte foredrag opmuntrede Høyen malerne til at rejse ud og opleve de miljøer, de ville skildre. Og heri lå en væsentlig formaning til kunstnerne, idet han pointerede: 'vi udsende dem ikke for siden at se os omgivne af spejlro Prospector og Costumebilleder'.¹³³ Malerne skulle, med en nutidig term, agere en slags etnologer i feltet, dvs. ud i bondelandet og her, uden egentlig at være klædt på til opgaven, studere samfundsklasser, som de sjældent var i direkte kontakt med. 'Folket' på landet blev betragtet som en slags levende museum, der var senere slægtsled af forfædrenes originale ophav, og i Danmark som i andre europæiske lande blev folkløren populær henimod midten af 1800-tallet som en afspejling af de nationale bevidsthedsprocesser, der bredte sig.¹³⁴ Med sine skildringer af det regionale, danske og skandinaviske folkeliv kunne man foranlediges til at tro, at en række af de kunstværker, som Jerichau Baumann udstillede frem mod midten af 1850'erne, havde potentiale til at indgå i samlingen hos *Selskabet for nordisk Konst*. Men selskabet erhvervede aldrig nogle af hendes malerier, hvilket rejser spørgsmålet om, hvorfor hun ikke lykkedes med sit forehavende? At der allerede i samtiden herskede en opfattelse af en mangefacetteret kunstner med en dagsorden, der overskred nationale interesser (eller som tog det transnationale ganske bogstaveligt), kunne man få et hastigt glimt af i det satiriske magasin *Corsaren*.¹³⁵ Her syntes den unavngivne skribent at have afluret Jerichau Baumann en vis tendens til populisme, for allerede i omtalen af årets Charlottenborgudstilling lød det i 1852:

*Fru Jerichau-Baumann, hvis islandske Bondepige gjorde saa meget Opsigt ifjor, har iaar leveret en Pendant hertil: en Grønlænderinde.*¹³⁶

Der blev selvsagt ikke vist nogen 'Grønlænderinde' det år, til gengæld var det Jerichau Baumanns sans for at følge tidens efterspurgte emner, der blev udstillet i anmeldelsen, ligesom de øvrige omtalte kunstnere også blev skoset for diverse tilbøjeligheder. Hos

¹³³ N.L. Høyen 1844, i N.L. Ussing, 1871, bind 1, p. 360.

¹³⁴ Anne-Marie Thiesse, 2005, p. 125.

¹³⁵ Det populære satiriske magasin var etableret af A. M. Goldschmidt i 1840, der solgte det til grafiker og trykker A. C. Flinch i 1848. Han udgav også *Flinchs Almanak*. Efter overtagelsen mistede det delvis republikanske, delvis ultrademokratisk oppositionsblad sin brod. For mere om *Corsaren*, se *De Danske Aviser*: <http://dedanskeaviser.dk/newspapers/1-76?book=http%3A%2F%2Fdedanskeaviser.dk%2Fbooks%2F9788774926641%23this&mode=http%3A%2F%2Fatomgraph.com%2Fns%2Fclient%23ReadMode&lang=da> (besøgt 14. november 2018)

¹³⁶ 'Konst-Udstillingen paa Charlottenborg. II' i *Corsaren*, d. 23. april 1852, p. 2

Dagbladet satte man mere hårdhændet ind i sin kritik, idet man ikke mente, at kunstneren var særlig disponeret for at forstå det autentisk danske, som ellers var det standpunkt *Flyveposten* netop havde taget. I anmeldelsen fra 1852 lød det:

*Man har rost hende for, at hun, skjøndt Fremmed, dog i høi Grad forstod at opfatte og gjengive det ægte Danske, vi maae ærlig tilstaae, at vi ikke kunne bekjende os til denne Mening.*¹³⁷

Meget tyder på, at Jerichau Baumanns nationale, danske linje af kritiske røster blev betragtet som populisme, et resultat af en overfladisk eller påtaget fædrelandskærlighed, hvilket også resulterede i en manglende evne til at begribe danskheden. Kollegaen Wilhelm Marstrand (1810-1873), der var forbeholden over for ideen om en national kunst, og som i øvrigt i 1846 havde lært Jerichau Baumann at kende i Rom, skrev således om hendes maleri *Danmark* i et brev fra 1851:

*Frue Jerichau bliver meget rost, skjøndt det er løse Sager. Hun har skildret os Danmark i en allegorisk Figur, en slags Jeanne d'Arc med en Dannebrogssfane og en rød Trøje – var den grøn var det vel Rusland.*¹³⁸

Og mens Marstrand ikke direkte stillede sig til dommer over for graden af nationalt sindelag hos kollegaen, så afspejler kommentaren, at han ikke så en motivation, der var funderet på en særlig national indstilling, men snarere var båret af markedsinteresser og tilpasning til aftagergrupper. Ikke ulig den iagttagelse som Fanny Lewald havde gjort i Rom nogle år forinden om Jerichau Baumanns evne til at navigere mellem de nationale identifikationsmuligheder i kunstnerisk henseende.

I en dansk kontekst var Jerichau Baumann tilsyneladende blot disponeret for en overfladisk tilgang til sine emner, i hvert fald var det dommen i 1853 fra den nationalliberale avis *Fædrelandet*, der aldrig skrev et eneste pænt ord om hendes værker:

¹³⁷ 'Lidt om Kunstudstillingen. II', i *Dagbladet*, 8. maj 1852, p. 1

¹³⁸ Wilhelm Marstrand til pastor Fibiger, d. 16. maj 1851, citeret fra Raffenberg (udg.), *Wilhelm Marstrand. Breve og uddrag fra denne kunstner*, J.H. Schultz, København 1880, p. 66.

*Fru Jerichaus Billeder indtage som sædvanligt et betydeligt Rum i Udstillingen; men Kundskab og Besindighed holde ikke i disse Arbejder Skridt med Talentet, Alt er overfladisk, lige fra Opfattelsen af Hovedtanken indtil Gjemmenførelsen af den mindste Detail. Hun stoler for meget paa sit Talent, sin levende Phantasi og Farvesands, og troer sig ved Hjælp af disse Egenskaber i Stand til Alt, men naar en genial Flygtighed stivner til Maner, da taber den al Interesse.*¹³⁹

De skildringer, kunstneren skabte af den nordiske befolkning, var i overvejende grad unge kvinder i danske, norske og islandske folkedragter. Med andre ord, så malede Jerichau Baumann netop sådanne kostumbilleder som Høyen advarede imod, formentlig baseret på modeller iført indkøbte dragter til atelierets garderobe. Netop her gjorde den manglende etniske danske tilknytning sig gældende i en nationalliberal optik. For den markedsorienterede kunstner spekulerede i, hvilken type billeder, der kunne afsættes, og det gjorde hende til en populist og ikke til en nationalbevidst strateg, hvilket man kunne beskrive de etnisk danske kolleger Julius Exner, Christen Dalsgaard og J.F. Vermehren som. De malede sig bevidst ind i et interessefelt, hvor der var afsætningsmuligheder for særlige danske og regionale emner. Alle tre solgte de kunstværker til Selskabet for Nordisk Konst, og de rejste ud i det danske bondeland for at opsøge motiverne.¹⁴⁰ I sine erindringer hæftede Vermehren sig netop ved forholdene blandt almuen, der for den pæne søn af borgerskabet var beskidt og uhumsk.¹⁴¹ Men der findes ingen dokumentation af, at Jerichau Baumann tog på decideret feltarbejde hverken i Danmark eller det øvrige Norden, og dermed fulgte hun ikke Høyens formaninger om mødet med det autentiske liv. Den malepraksis, Jerichau Baumann fulgte, var i høj grad dannet i årene i Düsseldorf, hvor staffelimaleriet var i højsædet, og hvor det ikke var sædvane at søge ud.¹⁴² Og skeler man til de populære norske malere, kollegerne Adolph Tidemand og Hans Gude (1825-1903), der virkede det mest af deres liv i Düsseldorf, så malede de dér nordiske emner som en del af en kunstnerisk

¹³⁹ 'Et Par Bemærkninger om Udstillingen paa Charlottenborg', i *Fædrelandet*, 11. maj 1853. p. 422.

¹⁴⁰ Om kunstmalerens ture til landet, herunder Høyens rolle, se Peter Michael Hornung, 'Realismen', bind 4, *Ny dansk kunsthistorie*, Palle Fogtdal 1994, p. 25-39. For Selskab for Nordisk Konsts erhvervelser, se: http://www.kunstabib.dk/objekter/udstillingskataloger/Udst_Kunstforeninger10806.pdf

¹⁴¹ Især opholdet i landsbyen Vindstrup på Sjælland gjorde indtryk på maleren i 1859, se Jørgen Gustav Vermehren (udg.), *J.F. N. Vermehren. Breve og erindringer*, C.A. Reitzels Forlag, 1984, p. 123-127.

¹⁴² Lars Dybdahl, 'Sentimental romantik og socialkritisk realisme. En introduktion til Düsseldorfskolen 1819-69' i *Kunst, Samfund, Kunst...En hilsen til Broby*, Odense University Studies in Art History Vol. 5, p. 39.

'selvlancering'¹⁴³ uden, at det medførte konflikter om nationalt ophav eller rejste spørgsmål om autenticitet.

Et andet aspekt, der kan have faldet en nationalliberal kulturelite for brystet var, at Jerichau Baumann, trods den tydelige nordiske linje, ikke stringent holdt sig til nationaliserede emner. Af udstillingsfortegnelserne over Charlottenborgudstillingerne ses det, at hun fra 1849 til 1852 *også* udstillede italienske folkelivsbilleder, der stadig var populære blandt det københavnske borgerskab. Fra 1853 til 1855 tegner der sig dog en lang mere homogen dansk og nordisk emnefordeling i såvel folkelivs- og genrebilleder, hvilket vidner om et tilpasningsforsøg til den kulturelle dagsorden. At en maler som Wilhelm Marstrand i samme periode forsat kunne male italienske motiver uden problemer skyldtes, at hans etniske ophav aldrig blev miskrediteret. Der var i øvrig en række motiviske sammenfald blandt de to kunstnere i løbet af 1850'erne, men Marstrand behøvede aldrig at bruge kunsten instrumentalt til at forhandle om en national tilknytning.¹⁴⁴

I samtiden var der blandt Jerichau Baumanns modstandere to fremherskende, negative opfattelser af hendes person og af hendes kunst, der blev kædet sammen: På den ene side det manglende etnisk danske ophav, der vedblev at miskreditere hendes kunstneriske anstrengelser, og på den anden side det populistiske aspekt, når hun forsøgte at male sig ind i et nationaliseret interessefelt. Og her kom det første, i en særegen nationallogisk betragtning, til at betinge det sidste, nemlig opfattelsen af en populisme hos kunstneren, der var forbundet med en kommerciel holdning til kunsten, og hvor det at tænke i afsætningsmuligheder blev betragtet negativt. I den optik forblev Jerichau Baumann længe en 'Fremmed' kunstner, der forsøgte at male sig ind i den ultranationale, kulturelle dagsorden.

Året 1854 kom i den sammenhæng til at blive skelsættende for det københavnske kunstmiljø, for her blev den længerevarende konflikt mellem de såkaldte nationale og de såkaldte kosmopolitiske kunstnere for alvor konsolideret i den danske offentlighed. Det var den nationalliberale avis *Dagbladet*, der besluttede sig for at blottlægge konflikten, mens bladet selv hævdede en form for neutralitet i sagen.¹⁴⁵ Jerichau Baumann

¹⁴³ Ibid., p. 61.

¹⁴⁴ Se oversigten over Marstrands udstillingsbilleder i Carl Reitzel (red.), *Fortegnelse over danske Kunstneres Arbejder paa de ved Det Kgl. Akademi for de Skjønne Kunster i Aarene 1807-1882 afholdte Charlottenborg-udstillinger*, Thieles Bogtrykkeri 1883, p. 429ff.

¹⁴⁵ 'I forrige Uge', i *Dagbladet*, 3. april 1854, p. 2-4 (upag.).

blev ikke offentligt nævnt i selve konflikten, men hendes reelle placering i de to kategorier, som *Dagbladet* fremkom med, var, som det følgende vil afdække, ikke svær at gætte.

Konflikten i et offentligt lys

I foråret 1854 eskalerede konflikten mellem de stridende kunstnergrupperinger for alvor i offentligheden, idet *Dagbladet* satte sig for at kortlægge, hvem de involverede parter var, og hvori konflikten bestod – tilskyndet af de foregående års kunstanmeldelser, der afspejlede et kunstmiljø fuld af stridigheder og uforsonlighed.¹⁴⁶ Og det, mente bladet, måtte forekomme uforståeligt for den almindelige kunstinteresserede læser. At avisens kulturredaktør måske snarere øjnede chancen for at puste til gløderne i en eksisterende værdikamp i kunstens navn, virker ganske plausibelt.

Allerede i 1845 var det for de skarpe læsere muligt at se konturerne af to fraktioner i dansk kunst blive skrevet frem i bladenes anmeldelser af forårsudstillingen på Charlottenborg. En krads kritik af maleren Jørgen Roeds udstillede værker i *Kjøbenhavns Theaterblad* blev mødt med en langt grovere nedsabling af maleren J.V. Gertners (1818-1871) portrætter på årets udstilling, formuleret i *Fædrelandet* af Høyen¹⁴⁷, der i kølvandet på sit 1844-foredrag var i færd med at positionere den nye nationale linje i kunsten. Siden meldte *Dansk Album for Litteratur og Kunst* sig i polemikken, idet tidsskriftet angreb Høyen for hans manglende videnskabelige dannelse¹⁴⁸, og inden kunstsæsonen var omme, var fronterne mellem de to grupperinger blevet en realitet.¹⁴⁹ I begyndelsen blev de kunstneriske forskelle og påtalte mangler dog ikke decideret knyttet til spørgsmål om nationalt ophav og evne til at kultivere en særlig dansk kultur gennem kunsten. I hvert fald ikke i en offentlig sammenhæng, mens det for kunstmiljøet må have været tydeligt at se, at kunstnere med præference for især tyske eller franske impulser, herunder længere udenlandsophold i netop tyske eller fransk kunstmiljøer i løbet af 1840'erne, ikke hørte til

¹⁴⁶ Gertrud Oelsner har aktualiseret og analyseret betydningen af *Dagbladets* artikel fra 3. april 1854 i sin ph.d.-afhandling *En fælles forestillet nation. Dansk landskabsmaleri 1807-1875*, Aarhus Universitet 2016, p. 295-297.

¹⁴⁷ Erik Mortensen, 1978, p. 366-367. Høyen fremhævede værker af malerne Jørgen Roed og Wilhelm Marstrand, som eksempler på den gode kunst, mens malerne J.V. Gertner, David Monies og C.A. Jensen blev voldsomt kritiseret for diverse mangler.

¹⁴⁸ Ibid., p. 367-368

¹⁴⁹ Jens Erik Sørensen, 1979, p. 33.

Høyens foretrukne.¹⁵⁰ Da *Dagbladet* satte sig for at afdække omfanget af konfliktzonen, fandt man, at arnestedet for konflikten udsprang af miljøet på Charlottenborg.¹⁵¹ De involverede aktører talte, ifølge avisen, en større kreds af meningsfagfæller af samme kulturpolitiske holdning, idet den unavngivne skribent noterede, at 'Talen baade er om Malere og om Partier'.¹⁵² Hermed blev det sat på plads for bladets læsere, at aktørerne rakte ud over de udøvende malere, og her blev Høyen lanceret som den, der på de nationales vegne var 'en dygtigt Theoretiker til at føre Ordet'.¹⁵³ Og han fik også tildelt hovedrollen i den voldsomme reaktion mod tysk indflydelse, som havde eksisteret siden 1840'erne:

[...] saa reiste der sig en heftig Opposition mod det formeentlig tyske Uvæsen, forbundet med en Stræben efter at emancipere vor Kunst. Det var især den talentfulde Dialektiker, Professor Høyen, der stod i Spidsen for denne Bevægelse.¹⁵⁴

De brunette og de blonde

Det var i den første af *Dagbladets* i alt fire artikler i 1854, at bladet lancerede betegnelserne *de blonde* og *de brunette* om de to stridende fløje.¹⁵⁵ Og selvom bladet det følgende forår, i forbindelse med den årlige udstilling på Charlottenborg i 1855, korrigerede betegnelserne til *de nationale* og *de kosmopolitiske*¹⁵⁶, tyder noget på, at samtidens kunstpublikum tog udtrykkene til sig.¹⁵⁷ Det var følgende kunstnere, der blev anført som brunette: den

¹⁵⁰ Meget tyder på, at de danske kunstneres ophold i tyske byer som München, Düsseldorf og Dresden i løbet af 1830'erne var normen snarere end undtagelse på rejsen til eller fra Rom, men at det i løbet af 1840'erne ikke længere faldt i god jord med de vedvarende tyske forbindelser i takt med, at den stigende politiske og kulturelle modstand voksede.

¹⁵¹ 'I forrige Uge', *Dagbladet*, 3. april 1854, p. 2 (upag.)

¹⁵² Ibid., p. 2 (upag.) Udtrykket *Partier* var i midten af 1800-tallet ikke nødvendigvis møntet på et politiske parti, men anvendtes om grupper eller et fællesskab baseret på samme sympatier, meninger etc.

¹⁵³ Ibid., p. 3 (upag.).

¹⁵⁴ Ibid., p. 2 (upag.).

¹⁵⁵ Ibid., p. 2. (upag.)

¹⁵⁶ I 1855 ændrede *Dagbladet* betegnelserne 'de blonde' og 'de brunette' til 'de nationale' og 'de kosmopolitiske', da der var nogle temmelige uheldige konnotationer til danske jødiske kunstnere i udtrykket 'de brunette'. Netop dette bemærkede A.M. Goldschmidt i sit tidsskrift *Nord og Syd*, idet variationen af *de blonde* og *de brunette* af nogle blev opfattet som Høyenianerne over for jødiske kunstnere, se Erik Mortensen, *Kunstkritikken og Kunstopfattelsens Historie i Danmark. Nationen til Gavn*, bind 1, Rhodos 1990, p. 159.

¹⁵⁷ I et brev fra Henriette Collin til H.C. Andersen 30. april 1861 anvendte hun netop udtrykkene *de blonde* og *de brunette*, da hun rapporterede til digteren: *I Kunstnerverdenen er det Nyeste at Fru Jerichau igaar fik en Søn. – Blandt Billedhuggerarbejderne er en Kain af den unge Strambo det som bliver mest rost NB af det brünette Parti jeg tror at de blonde frakjender den al Fortjæneste*. Citeret fra H.C. Andersens Centrets

nyudnævnte professor i maleri på Kunstakademiet, Niels Simonsen (1807-1885), portrætmaleren J.V. Gertner, genremalerne C.A. Schleisner (1810-1882) og David Monies (1812-1894), landskabsmalerne Frederik Rohde (1816-1886) og G.E. Liebert (1820-1908), blomstermaleren J.L. Jensen (1800-1856) samt historie- og landskabsmaleren F.L. Storch (1805-1883). For hovedparten af disse kunstnere gjaldt det, at de havde tilbragt adskillige år i udenlandske kunstmiljøer i Tyskland og her malet til tyske aftagergrupper. Den blonde fraktion, der tilgodeså en national dagsorden, omfattede genre- og portrætmalerne Constantin Hansen, F. Vermehren, Jørgen Sonne, Jørgen Roed, Wilhelm Marstrand samt landskabsmaleren P.C. Skovgaard og billedhuggeren H.W. Bissen.¹⁵⁸

Konflikten udsprang af opfattelsen, at det var muligt at indkredse forskellige retninger i dansk kunst: En, hvor kunstneren malede *med det*, der blev opfattet som en ægte dansk ånd og fornemmelse for det nationale i motivet og en anden retning, hvor kunstneren malede i en tradition, der var langt mere tysk eller fransk frem for dansk. I en national optik betød det, at sidstnævnte kunstnertype ikke bidrog til at etablere en dansk skole, som Høyen netop plæderede for, men snarere spekulerede i æstetik, efterspørgsel og kundesegmenter.

Tonen i *Dagbladets* første artikel var spøgefuld og causerende, og latterliggørelsen af de stridende parter, her omtalt som *kliker*, synes snublende nær.¹⁵⁹ Det er værd at bemærke, at selve konflikten ikke offentligt blev formuleret af kunstnerne selv. Den blev derimod igangsat af en nationalliberale avis og siden fulgt og kommenteret af såvel konservative som nationalliberale kunstkritikere hos *Flyveposten*, hos *Fædrelandet* og hos *Dagbladet* selv.¹⁶⁰ Kunstnerne selv var varsomme med at blande sig offentligt i debatten, der ikke kunne sige sig fri for have nationalistiske eller stærke kulturpolitiske toner. Og blandede de sig, som Constantin Hansen gjorde det i 1854, så foregik det anonymt.¹⁶¹

brevbase, besøgt 24. september 2019:

<http://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=10154&s=grr9eijl53jolmeidgpopeh320&sto=Strambo&fo=7>

¹⁵⁸ For opremsningen af alle navnene i de to grupperinger, se 'I forrige Uge', *Dagbladet*, 3. april 1854, p. 3 (upag).

¹⁵⁹ Ibid., p. 2 (upag.)

¹⁶⁰ Avisen *Fædrelandet* (stiftet i 1832) var det traditionelle nationalliberales politiske talerør og avisen var efter 1848 det førende opinionsdannede organ, dog i perioder i konkurrence med *Dagbladet*, der først blev stiftet i 1851.

¹⁶¹ Erik Mortensen har gjort opmærksom på, at Emil Hannover mange år senere, og gennem kontakt med kunstnerens slægt, identificerede Constantin Hansen som afsender på indlægget i *Fædrelandet*, hvor han underskrev sig med signaturen '3', se Mortensen, bind. 1, 1979, p. 149 (note 149,3). Et centralt spørgsmål er, om ikke Hansens rolle i avisdebatten har været kendt i kunstmiljøet?

Ved denne lejlighed tog maleren, med de tætte relationer til den nationalliberale fløj¹⁶², til genmæle over for *Dagbladet* i to af de tre indlæg, der optrådte det forår i *Fædrelandet*.¹⁶³ Nok delte de to forskellige aviser politisk observans, men Hansens ideologiske linje var knyttet til det garvede hold bag *Fædrelandet*, som Lehmann skrev for i 1840'erne og som fra 1841 blev ledet af redaktør Carl Ploug.¹⁶⁴ I avisens spalter udtrykte han sin tydelige holdning til, hvilken rolle kunsten skulle spille i samfundet og hvilken politisk styreform, kunsten var bedst tjent med. Ifølge Hansen blomstrede kunsten op under republikanske forfatninger og frihedskampe; det viste kunstens historie med al tydelighed.¹⁶⁵ Og om kunstens nutidige rolle skrev maleren:

*Skal Kunsten overhovedet faae Betydning, da maa den nødvendigvis blive National.*¹⁶⁶

Med sit indlæg betonedede han, at borgerpligten i en ung nationalstat også måtte gælde den politisk bevidste kunstner, der med kunsten støttede den progressive, frihedssøgende nationale dagsorden.

Avisernes skriverier havde blotlagt en uforsonlighed, der ikke blot handlede om god smag og kunstbedømmelse, men som drejede sig om, hvorvidt kunsten skulle tjene et nationalt anliggende eller ej. Og ved at understrege Charlottenborgs betydning (dvs. Kunstakademiet) fik *Dagbladet* også hentydet til de stridigheder, der foregik i kulissen, da det blev den kosmopolitiske Niels Simonsen og ikke Constantin Hansen, som blev udpeget som professor i maleri på Kunstakademiet, da lærerstolen efter den afdøde C.W. Eckersberg (1783-1853) skulle besættes. Resultatet af avispolemikken blev, at de to modstridende partiers roller, hvad enten man valgte at kalde dem 'de nationale' og 'de kosmopolitiske' eller 'de blonde' og 'de brunette', nu blev konsolideret i offentligheden.

¹⁶² Constantin Hansens position i det nationalliberale miljø analyseres i ph.d.-stipendiat Sally Schlosser Schmidts artikel 'Constantin Hansens politiske motiv. En kontekstualiseret billedanalyse af maleriet af Den Grundlovgivende Rigsforsamling', i *Kulturstudier*, nr. 2, 2020 (under udgivelse).

¹⁶³ De tre modindlæg, der blev trykt i *Fædrelandet* var fra 1. maj, 10. maj og 18. maj 1854.

¹⁶⁴ Orla Lehmann optrådte også kortvarigt som chefredaktør i foråret 1841. For en karakteristisk af *Fædrelandet*: Dedanskeaviser.dk: <http://dedanskeaviser.dk/newspapers/1-63> (tilgået efteråret 2018).

¹⁶⁵ Se 'Et par Bemærkninger til Dagbladet', i *Fædrelandet* 1. maj 1854, side 1, skribentsignatur '3. Det er værd at bemærke, at en skarp replik, der kædede politisk frihed sammen med kunstnerisk opblomstring blev prioriteret som forsidestof i *Fædrelandet*.

¹⁶⁶ Ibid., p. 1.

Digteren H.C. Andersen, der ofte er blevet beskrevet som en ignorant i (national)politisk henseende, var dog ikke sen til at forstå alvoren i de inklusions- og eksklusionsmekanismer, der herskede i kunstmiljøet, og som efterhånden fik mere spalteplads. Det er på den baggrund, at hans forsvarsskrift for kunstnerparret Jerichau og Jerichau Baumann i *Dansk Folkekalender*, der netop blev udgivet i 1854, skal ses.¹⁶⁷ Selvom den danskfødte Andersen nød godt af sit kosmopolitiske netværk og sin udenlandske karriere, blev han aldrig miskrediteret for et manglende nationalt sindelag. Og netop her havde han svært ved at begribe, at man ikke tog bedre imod Jerichau Baumann, da hun ankom. Han formulerede sig således:

I 1852 malede hun det uendeligt skønne Billede, "danske Bønderbørn legende med Faar", et Værk, der unegtelig hører til det Fortrinligste af denne Kunstnerinde, det viser hvor fast hun er voxet til den danske Jordbund og hvor genialt hun veed at gribe og gjengive det Nationale.¹⁶⁸



III. 10. Litografi efter maleriet *Bønderbørn med får* fra 1852 som H.C. Andersen var begejstret for. Litografiet blev udført senere hos I.W. Tegner & Kittendorff under titlen *På marken*. Den Kongelige Kobberstiksamling

¹⁶⁷ H.C. Andersen, 'Jens Adolf Jerichau Baumann og Elisabeth Jerichau, født Baumann', i *Folkekalender for Danmark*, 3. årgang, D.D. Lose og Delbanco og X.X. Iversen, Thieles Bogtrykkeri 1854, p. 80-91.

¹⁶⁸ Ibid., p. 89

For Andersen betød det, at selvom kunstneren ikke var født i landet, så plantede hun sin rødder så eftertrykkeligt i den danske muld, at det burde være tilstrækkeligt for at blive opfattet og accepteret som dansk. Nok havde *Folkekalender for Danmark* en læserskare, der uden tvivl opfattede digterens forsvar for kunstnerparret, men skriftet kunne ikke relancere Jerichau Baumann, der i en etnisk nationaliseret optik som den største selvfølge blev føjet til gruppen af ikke-nationale kunstnere.

Selve virkningshistorien af skillet mellem de to grupper fik en uhyre lang levetid, idet den følgende generation af såvel kunstnere som kunsthistorikere både tænkte i og forholdt sig til disse binære fraktioner, ligesom kunsthistorieskrivningen godt 50 år senere var med til at reproducere og fastholde forestillingen om et kunstmiljø delt i to lejre. Her blev konflikten genfortalt som en naturaliseret kunsthistorie med en logisk nationaliseret forklaring på inklusioner og eksklusioner i dansk kunst. Og størstedelen af de kosmopolitiske kunstnere blev henvist til en plads i skyggen af de nationalt orienterede kunstnere og nu grupperet under betegnelsen *Europæerne*.

Magt, modstand og udsatte positioner

Spørgsmålet i denne sammenhæng er, på hvilke måder polemikken kom til at berøre Jerichau Baumann, der allerede i flere år havde forsøgt at forhandle sig frem til en ligeværdig position blandt de danske kunstnere, der også forsøgte at navigere i et kunstmiljø med tydelige kulturpolitiske dagsordener. Hun blev ikke direkte omtalt som en af de medvirkende aktører i 1854, det var der i øvrigt ganske få der gjorde i *Dagbladets* polarisering. Men hun blev snart associeret med de omtalte kunstnere, der i perioden ikke opfyldte bestemte nationale fordringer til kunsten som bl.a. førnævnte Niels Simonsen, J.V. Gertner, C.A. Schleisner, David Monies og Frederik Rohde. Her er det værd at huske, at *Dagbladet* tidligere i sin kunstkritik i 1852 havde bemærket, at Jerichau Baumann ikke forstod at gengive det 'ægte danske' i sin kunst, hvilket afspejler, at bladet langt fra var så upartisk i sagen om kunstens nationale rolle, som det påstod.¹⁶⁹

Høyens personlige deltagelse i den strid, der blev nedskrevet og dermed cirkulerede offentligt, var forholdsvis lille. Selv skrev han mindre end en håndfuld

¹⁶⁹ Skribenten i *Dagbladet* var formodentlig ejeren og redaktøren C. St. A. Bille. Han havde i øvrigt været redaktør på det konkurrerende *Fædrelandet*, men forlod det for i 1851 at stifte *Dagbladet*, se Erik Mortensen, 1979, p. 149.

kunstanmeldelser, de fleste i *Fædrelandet*, hvoraf den sidste kom i 1847.¹⁷⁰ Den indflydelse, han udøvede som såkaldt 'Theoretiker' ifølge datidens sprogbrug, var med andre ord, ikke direkte synlig, om end han gerne af andre blev trukket frem som syndebuk og konfliktens ophavsmand.¹⁷¹ Høyen virkede derimod gennem sin magtposition, gennem sine museumserhvervelser og via sine mange forbindelser ind i dansk politik og til den kulturelle københavnske elite. Og Høyen virkede netop i kraft af det stærke netværk, der understøttede ham, hvilket man med ganske få undtagelser ikke havde blik for i datidens skriverier.¹⁷² Derudover var han en uomgængelig aktør gennem de mange foredrag, han holdt gennem tiden, der ofte tiltrak et større publikum.¹⁷³

Det er vanskeligt at kortlægge entydige vidnesbyrd om, hvilken direkte rolle Høyen spillede i forhold til den nationalliberale kunstkritiks opfattelse af Jerichau Baumann, idet han aldrig offentligt skrev om hendes kunst. Alligevel er det muligt at indkredse en konflikt mellem kunstnerparret Jerichau & Jerichau Baumann og Høyen og dermed zoome ind på betydningen af det mikrohistoriske niveau i de individuelle relationer. Havde Jerichau Baumann med sin transnationale tilgang til kunsten vanskelige kår i en nationaliseret optik, så gjorde relation mellem Høyen og ægtemanden Jerichau ikke situationen lettere for parret. Den professionelle kontaktflade mellem dem var blevet etableret gennem de to mænds tilknytning til Kunstakademiet: Høyen gennem sin stilling som undervisende professor siden 1829, hvor Jerichau i løbet af 1830'erne var elev, og

¹⁷⁰ Høyen skrev fire kunstanmeldelser af Charlottenborgudstillingerne, i hhv. 1828, 1838, 1845 og 1847. De er optrykt i J.L. Ussings (red.) *Niels Laurits Høyens Skrifter*, 1871, bind 1. For information om Høyens øvrige skribentvirksomhed, se Kirsten Agerbæks oversigt i *Høyen mellem klassicisme og romantik. Om idégrundlaget for N.L. Høyens virke for kunsten i fortid og samtid*, Syddansk Universitetsforlag 1984, p. 42-48.

¹⁷¹ Det er især i *Berlingske Tidende*, *Dagbladet* og *Flyveposten*, at modstanden mod Høyen var tydelig. For *Flyvepostens* reaktion mod Høyen og Høyenianerne, se Mortensen 1978, p. 368-369.

¹⁷² *Berlingske Tidendes* skribent synes dog at have opfattet, at Høyen ikke kunne ses isoleret fra meningsfæller i kunstmiljøet: *Jeg har ikke blot hørt, men endog i Bladartikler læst, at Professor Høyen skal være den Syndebuk, der bærer Skylden for alt dette, det skulde gøre mig ondt om det var saa, thi det vilde være til ringe Anbefaling for Kunstnerne (...) Men at en blot Theoretiker ved sine Anskuelse skulde kunne danne et Partie synes deels ikke at vidne om Selvstændighed hos Kunstnerne, deels ikke heller at stemme med deres Natur og Virken, der skulde gøre dem mere åbne for de Indtryk, de modtage udefra, enten fra Naturen selv eller fra andre Kunstners Værker, end fra en blot og bar opstillet Theorie uden at denne virkeliggjør sig i et praktisk Forbillede*, fra 'Breve om Kunstudstillingen til en dansk Kunstner i Rom. II' i *Berlingske Tidende*, 24. maj 1850, p. 1 (upag.).

¹⁷³ Ud over foredrag i regi af københavnske foreninger og selskaber, så holdt Høyen en ugentlig forelæsning på Kunstakademiet. Og da Høyen i 1856 blev udnævnt til docent på Københavns Universitet, betød det, at han fortsat fik lov at holde sine forelæsninger på Charlottenborg og ikke på universitetet, nu med offentlig adgang for alle interesserede, se Erik Mortensen, 'En introduktion til Julius Lange', i Kolind Poulsen, Nørgaard Larsen, Dam Christensen (red.), *Viljen til det menneskelige. Tekster omkring Julius Lange*, Museum Tusculanums Forlag 1999, p. 11.

efterfølgende gennem Jerichaus ansættelse som professor i billedhuggerkunsten (fra 1849) og siden som Kunstakademiets direktør i perioden 1857-1863.

Hvad der indledningsvis var en relation omfattet af samtidens takt og tone ses af Jerichaus opfordring til sin ægtefælle om at besøge Høyens hustru, da Jerichau Baumann i 1848¹⁷⁴ ankom til København, samt af kunstnerparrets enkeltstående deltagelse i Høyens salon i 1849, de tidligere omtalte fredagssammenkomster.¹⁷⁵ Men den sparsomme, høflige kontakt skiftede i løbet af 1850'erne karakter, og relationen blev langt mere anspændt i takt med, at splittelsen i kunstmiljøet blev tydeligere, hvilket fremgår af såvel Høyens som kunstnerparrets korrespondance. Den 28. december 1853 skrev Høyen indtrængende til meningsfællen, billedhuggeren H.W. Bissen, professor på Kunstakademiet, der var involveret i etableringen af Thorvaldsens Museum:

*[...] paa det indstændigste at bede om: giv ikke Dit Samtykke til at Jerichau skal udføre nogen af Thorvaldsens Marmorstatuer eller Relieffer.*¹⁷⁶

Jerichau skulle holdes ude af arbejdet med billedhuggerens museum, hvor Høyen stadig forsøgte at øve indflydelse, selvom han efter 1848 ikke længere var direkte involveret i organiseringen og repræsentationen af Thorvaldsens malerisamling.¹⁷⁷ Hos kunstnerparret kom skepsissen tydeligt til udtryk i februar 1855, hvor Jerichau frarådede sin kone at opsøge inspektørerne for Det kongelige Billedgalleri (ofte omtalt som Galleriet) for at opfordre dem til at erhverve et af sine malerier. Af brevet fremgår det, at parret tydeligvis forholdt sig til den udsatte og miskrediterede position, de var i:

¹⁷⁴ Brev fra Jerichau i Rom til Jerichau Baumann, 14. december 1848 vidner om at Jerichau endnu ikke opfattede alvoren i den begyndende strid i kunstmiljøet i København: [...] *Du bór besøge Simonsen og hilse ham fra mig han er en genial Kunstner om ogsaa hans store Billed med Araberne var uheldigt. Du skulde ogsaa besøge Blomstermaler Jensen som i sit Fag ogsaa har leveret smukke Ting. Træffer du paa Peter Raadsig saa hils ham venskabeligst fra mig (han er som Menneske en brøf Konsther). Fru Höin maa Du ogsaa besøge. Hils Marstrand [...]*, citeret fra brev i Håndskriftsafdelingen, Det Kongelige Bibliotek.

¹⁷⁵ Nicolaj Bøgh, 1886, p. 177-178 samt Emil Hannover, 1901-1907, p. 312.

¹⁷⁶ Citeret fra Jens Erik Sørensen, 1979, p. 139, note 24. H.W. Bissen opholdt sig i 1853 i længere tid i Italien og her blev konflikten optrappet eftersom Jerichau havde tilbudt bestyrelsen for Thorvaldsens Museum at færdighugge den afdøde billedhuggers skulpturer, mens Bissen var i udlandet, se Haarvard Rostrup, *H.W. Bissen*, bind 2, Kunstforeningen i København 1945, p. 59, note 74.

¹⁷⁷ Høyen havde i 1845 modtaget en anmodning om at katalogisere den kunstsamling, der tilhørte billedhugger Bertel Thorvaldsen, og siden sørge for ophængningen af samlingen. Opstillingen af Thorvaldsens egne værker blev varetaget af H.W. Bissen og arkitekt M.G. Bindesbøll. Da Høyen ikke fik lov til at udfolde det samme nationalliberale kunstgreb i sin udvælgelse, som han havde praktiseret i Den Kongelige Malerisamling, trak han sig i 1848 fra opgaven, se Jens Erik Sørensen, 1979, p. 41-42.

*Efter min Mening vil det være et stort Misgreb at tilbyde et Billede til Galleriet da det kun vil have til Følge at Billedet vil blive forkastet af Galleriinspektørerne Höien og Thomsen [...] Tro mig, saaledes er Din og Min Stilling i Danmark, og derfor maae vi see at forlade dette usle Folkefærd og finde et Hjem (i Tide) i et større Land.*¹⁷⁸

Nogle måneder efter, i april 1855, skrev Høyen til Thomsen, i det der var en respons på overdirektør, hofmarskal J.G. Levetzaus (1782-1859) forslag om, at Det Kongelige Billedgalleri skulle erhverve Jerichau Baumanns billede *Dreng med får*. Maleriet var samme forår udstillet på Charlottenborg, hvor inspektørerne havde haft lejlighed til at se det. Høyens svar lød, at han stemte 'naturligvis imod' erhvervelsen af såvel dette maleri, som det andet forslag om at erhverve David Monies billede *Den lille hornblæser*.¹⁷⁹ Som Jerichau Baumann hørte Monies jo også til den ikke-nationale fløj, men Thomsen, der ikke altid fulgte kollegaens standpunkt, endte i flere tilfælde med at erhverve værker, der ikke opfyldte Høyens ideologiske linje.¹⁸⁰ Således blev Monies samme forår og det efterfølgende år repræsenteret med to genrebilleder i galleriet.¹⁸¹ Men selvom Thomsen, særligt i 1850'erne, satte ind over for den Høyenske disposition i indkøbspolitikken, fik det ikke betydning for Jerichau Baumann. I de adskillige år, hvor Høyen og Thomsen, uden reel indblanding fra museets ledelse, besluttede indkøbene til malerisamlingen, blev Jerichau Baumanns billeder ikke indkøbt. Den første erhvervelse skete i slutningen af året 1866, da en ny ledelsesstruktur var under opsejling efter Thomsens død i 1865. I stedet for at kontakte Høyen, der i princippet varetog indkøbene, henvendte kunstneren sig direkte til den øverste ledelse, personificeret ved kultusminister Theodor Rosenørn-Teilman. Han var netop ved at sammensætte et indkøbsudvalg for Det Kongelige Billedgalleri for at afværge den ensidige

¹⁷⁸ Brev fra J. A. til Jerichau Baumann, 11. februar 1855, Håndskriftssamlingen, Det Kongelige Bibliotek.

¹⁷⁹ Brev fra J.G. Levetzau til Chr. J. Thomsen d. 16. april 1855, samt brev fra Høyen til Thomsen d. 20. april 1855, begge i brevarkivet, Statens Museum for Kunst. I sit brev til Thomsen skriver Høyen indforstået om 'Levetzaus drillerier', der hentyder til forslaget om at erhverve fra to kunstnere, der tilhørte den kosmopolitiske fløj.

¹⁸⁰ Om Thomsens kunstindkøb og relation til Høyen, se Kirsten-Elizabeth Høgsbro's artikel 'N.L. Høyen og C.J. Thomsen', i *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1994, p. 172-186.

¹⁸¹ For eksempler på Thomsens indkøb, se Villads Villadsens kapitel, 'Den maskerede Konflikt. Høyen og Thomsen', i *Statens Museum for Kunst. 1827-1952*, København 1998. Her nævner Villadsen, at Thomsen fik gennemført erhvervelser af blandt andre 'Anton, Melbye, C.F. Kiærskou, David Monies, Carl Balsgaard, C.A. Schleisner og Georg Emil Libert', p. 68

erhvervelsespolitik som Høyen drev og som blandt andet havde fået skarp kritik fra Kunstforeningens bestyrelse i 1860.¹⁸²

Da museet i 1867 erhvervede *En såret dansk kriger*, havde Jerichau Baumann boet knap 20 år i Danmark (ill. 11). Maleriet tematiserede det danske nederlag i krigen i 1864, og det på en ganske subtil måde, idet soldatens forlovede lyser af håb og omsorg for den tilskadekomne soldat, der symboliserer den danske nation. Men trods dets højaktuelle emne og klare nationale budskab måtte Jerichau Baumann selv byde maleriet til. Disse aspekter af konflikten, der havde udspring i museets ensidige indkøbspolitik, foregik uden for offentlighedens bevågenhed. Men ikke desto mindre blev denne konfliktzone, der problematiserede hendes manglende danske ophav i samspil med en politisering af kunstlivet, en væsentlig del af kunstnerens receptionshistorie.



III. 11. Jerichau Baumann,
En såret dansk kriger, 1864-
1865
Statens Museum for Kunst

¹⁸² Se Villadsen, 1998, p. 68-69. I december 1866 henvendte Jerichau Baumann sig til kultusministeren Rosenørn-Teilmann og tilbød museet det nationale motiv *En såret dansk kriger*. Hun gik således bevist uden om Høyen, der efter Thomsens død i 1865 formelt var blevet enedirektør for Billedgalleriet. For kunstnerens henvendelse til museet, se brev optrykt i Nicolai Bøgh, 1886, p. 199-200.

Ud over etniciteten, havde kunstnerens køn også betydning. Denne latente, men aldrig i samtiden udtalte konflikt om eksklusion på grund af køn, var et vilkår hun delte med de øvrige kunststudøvende kvinder. Der var ganske enkelt få kvinder blandt de kunstnere, museet indkøbte værker af efter 1848, hvor museet blev et offentligt nationalgalleri.¹⁸³ Faktisk havde der været stilstand i indkøbene hos kvinderne, siden museet erhvervede et blomstermaleri af den jævnaldrende Emma Thomsen (1820-1897) i 1855. Jerichau Baumanns nationalvægtige maleri blev det første i det følgende årti, suppleret året efter, i 1868, af endnu et blomstermaleri udført af den yngre Anthonore Christensen (1849-1926). Høyen betragtede blomstermaleriet med en vis ringagt¹⁸⁴ i forhold til de øvrige genrer som historiemaleri, landskabsmaleri og portrætkunst, der rangerede højere akademisk. Samtidig var genren i kraft af sin motivkreds undtaget diskursen om kunstens nationale potentiale og blev dermed opfattet som ganske ufarlig i hele nationaliseringsproblematikken. Noget anderledes forholdt det sig for Jerichau Baumann, der i dette lys stedse opholdt sig en konfliktzone, når det kom til de kønsmæssige aspekter af hendes kunstnervirke. Ulig sine kvindelige kolleger malede hun både genrebilleder og portrætter som sine mandlige kolleger - aldrig blomstermalerier, der ellers var konventionen, når det gjaldt datidens opfattelse af, hvad man kunne tillade 'det svage køn'.

Jerichau Baumann italesatte aldrig disse kønsproblematikker med undtagelse af, da hun med et klarsynet tilbageblik i sin *Ungdomserindringer* fra 1874 slog fast, hvilken præmis, der havde drevet hendes ambitioner. Som privatelev ved Kunstakademiet i Düsseldorf (1838-1844), hvor kvinder ikke blev optaget på lige fod med mændene, var hun blevet komplimenteret som havende 'et smukt Talent for en Dame', hvortil hun fortørnet udtrykte, at hun ville 'kappes med Mændene'.¹⁸⁵ Denne kønsmæssige skævvridning var en naturaliseret del af kunstinstitutionens ideologiske strukturer og blev stiltiende accepteret langt op i 1800-tallet - indtil kvindekampen blev indledt. Først fra 1870'erne og årtier frem

¹⁸³ I 1830'erne og 1840'erne blev der i alt indkøbt 14 blomsterbilleder af hhv. Hanne Hellesen, Christine Løvmand, Hermania Neergaard og Emma Thomsen. Af disse var flere formentlig de såkaldte kongekøb foretaget af Christian 8. til Billedgalleriet, se Tøndborg, 2005, p. 48. Min optælling blomsterbilleder er baseret på registrerede indkøb i museets bestandskatalog, Marianne Brøns (red.) *Ældre dansk malerkunst. Kunstnere født før 1876*, Statens Museum for Kunst 2002. Et langt højere tal fremkommer i Kasper Monrads optælling fra 1989, der kun omfatter Hellesen, Løvmand og Neergaard. Her optræder 31 værker i perioden 1826-1850, baseret på museets inventarprotokoller, hvoraf flere værker enten er bortkommet eller udgået af samlingen, se Monrad, *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder - kunstnerne og deres vilkår*, Christian Ejlers' Forlag, 1989, p. 94-95.

¹⁸⁴ Tøndborg, 2005, p. 48.

¹⁸⁵ Citeret fra Krogh, 2018, p. 45.

samlede kvinderne sig om at få ændret institutionens begrænsende indretning. Det blev en langvarig kamp for ligeværd og anerkendelse i en mandsdomineret kunstverden.¹⁸⁶

Mens kunstkritikken i løbet af 1850'erne ikke tematiserede Jerichau Baumanns køn i avisernes udstillingsanmeldelser, så kunne kritikken af en kvindes tilstedeværelse i kunstverdenen snildt finde sted i private meningsudvekslinger. Kollegaen Marstrand skrev i et brev skrev om den nygifte Jerichau Baumann, som han netop havde mødt i Rom i 1846:

*[...] Om Jerichaus kone kunde der siges meget, mig behager det nu aldeles ikke at see disse geniale Fruentimmer, halve Mandfolk [...] jeg veed nok at min Kone ikke skulle have andre Talenter end dem der kun boer hos Quinden med Rette.*¹⁸⁷

EPILOG

Høyenianisme i dansk kunst?

Vendes blikket atter mod det nationale spor, så forekommer den oplussen af konflikten i 1854, på den anden side af enevældens afskaffelse og grundlovens indførelse, netop at afspejle den politiske situation i 1850'erne under det konstitutionelle monarki. Her måtte skiftende partier fra henholdsvis de nationalliberale og helstatspolitikkerne kæmpe om regeringsmagten.¹⁸⁸ Med de alliancer, der var etableret mellem indflydelsesrige politikere og fremtrædende profiler fra kunstmiljøet, var kulturkampen om at definere kunstens rolle i samfundet langt fra slut, hvilket dagbladenes dækning da også afspejler. De visioner for og ønsker om kunstens samfundsrelevans, som kom til udtryk fra nationalliberal side op gennem 1840'erne, blev først for alvor realiseret i kølvandet på Første Slesvigske Krig. Her blomstrede mængden af folkelivsbilleder og genremalerier op, hvor det var tydeligt at se en øget fokus på regionale islæt, egnsbestemte karakteristika, ligesom det anekdotiske maleri, der appellerede med sine tydelige billedfortælling også fyldte mere i

¹⁸⁶ Se Anne Lie Stokbro, *Anna Ancher & Co. - de malende damer*, Ribe Kunstmuseum, Sophienholm og Johannes Larsen Museet, 2007, pp. 34-40.

¹⁸⁷ Citeret fra Krogh & Fink, 2018, p. 16.

¹⁸⁸ Efter Første Slesvigske Krig var helstatspolitikken dominerende, men efterhånden fik de nationalliberale indflydelse gennem koalitionsregeringer i 1850'erne, se Hans Vammen 2011, p. 122.

udstillingssammenhænge.¹⁸⁹ Da Høyen selv gjorde status over kunstens udvikling siden 1844, formulerede han sig i 1851 således:

*Det falder mig ind at, da der for 7 Aar siden i det skandinaviske Selskab blev afholdt et Foredrag om Betingelserne for Udviklingen af en national Konst, blev der om Aftenen ved Bordet udtalt et Ord, som tidt er rundet mig i Hu, og det var, at vi vilde sikkert faa en Konst, som kunde fremstille vort Folkeliv, naar dette først vaagnede. Det er kun 7 Aar siden, og denne Spaadom er alt glædeligt gaaet i Opfyldelse; Folkelivet er vaagnet, det har begyndt at røre sig og det har allerede fundet sine værdige Fremstillere [...]*¹⁹⁰

Høyen mente, at det nationale projekt var godt på vej, at kunstnerne var mønstret, og det selvom projektet mødte modstand i pressen, blandt andet fra allerede omtalte *Berlingske Tidende*, *Flyveposten* og *Kiøbenhavnsposten*. I takt med at Høyenianerne således i perioder så sig styrket, var der i forhold til kunstinstitutionerne forskellige forløb, der ikke entydigt pegede på, at det Høyenske parti egentlig havde overtaget.¹⁹¹ Som tidligere anført var Kunstakademiet præget af magtkampe igennem 1850'erne og 1860'erne, og i Kunstforeningens bestyrelse skiftede magten også hænder mellem den nationale og den kosmopolitiske gruppering. Den ensidige faghistoriske fremhævelse af den nationale linje i kunsten som den sejrende fløj maner til en nuancering af historien.¹⁹² Fortællingen er i høj grad en efterrationalisering og konstruktion af en national enhedsforestilling, for de magtkampe, der udspillede sig mellem de to fraktioner i kunstmiljøet, bølgede frem og tilbage og viser, at der både var opgangs- og nedgangsperioder for begge sider. Men hvad der i høj grad styrkede det Høyenianske netværk var, at der både var kulturel og politisk opbakning til et fælles nationalliberal projekt. Derudover blev den ideologiske ballast

¹⁸⁹ Peter Michael Hornung, 1994, p. 25

¹⁹⁰ N.L. Høyen 1851 i J.L. Ussing 1876, p. 150.

¹⁹¹ Emil Hannover opsummerede Høyens status således: *Men hvad der fortælles om den Mands Magt, er noget af en Mythe. I hvert Fald i Slutningen af Fyrreerne og mindst saa langt som Halvtredserne til Ende var hans Autoritet ikke større end, at de 'Brunette' paa hin Tid var ubetinget bedre anskrevne end 'de Blonde'. De var det hos langt den største Del af Publikum; de var det i Kunstforeningen; de var det i Akademiet; de var det i den aller største Del af Pressen [...]*, citeret fra Hannover, *Maleren Constantin Hansen. En Studie i Dansk Kunsthistorie*, Kunstforeningen 1901, p. 254. Hannover var i øvrigt 6 år, da Høyen døde, så kendskabet til perioden må på bero på Høyens skrifter samt øvrige mundtlige overleveringer af situationen mellem de to grupperinger. Selvom Hannover gennemgående forsøgte at nedtone Høyens magt, så viser hans beskrivelser, at modpartiet også have sin opgangstider.

¹⁹² Netop det aspekt har Gertrud Oelsner behandlet i sin ph.d.-afhandling, se Oelsner, 2016, p. 290-291.

tydeligt formuleret gennem bl.a. Høyens programmerklæringer i hans foredragsvirksomhed¹⁹³, gennem netværkets indflydelsesrige medlemmer som Lehmann og Ploug i *Fædrelandets* spalter og ikke mindst gennem Alfred Hage, der som Høyen forenede kultur og politik i sine saloner.¹⁹⁴ Netop denne magtfulde partidannelse er en af årsagerne til, at Høyenianerne selv i dag fremtræder langt mere tydeligt end det såkaldte modparti. For de kosmopolitiske kunstnere dyrkede ikke et fælles politisk fodslag, de mønstrede ikke noget ideologisk kunstsyn og blev derfor til sammenligning en langt mindre sammentømret gruppe, der i øvrigt heller ikke fik udråbt en chefidéolog.¹⁹⁵ Det, som gruppen af kosmopolitiske kunstnere var fælles om, deres forskelligheder til trods, var, at de ikke passede ind i de nationalliberales kunstsyn, og deres fællesskab blev på sin vis skabt ud fra en eksklusionsmekanisme.

I et brev som Jerichau Baumann sendte hjem fra sin første orientalske rejse i 1869, beskrev hun et optrin, der fik hende til at tænke på Høyenianerne. I Konstantinopels gader samlede byens vilde hunde sig i fraktioner, og her var det tydeligt, at den territoriale afgrænsning var styrende for hundenes måde at opføre sig på. Kunstneren skrev:

*Om Hundene her maae jeg endnu fortælle Jer thi disse ere en underlig Race her, der [er] Ulven, Ulven op ad Dage, som lever tamme, men aldeles herreløse, de ligne alle hinanden kun at Farven er forskjellig, men det mærkeligste er at de holde sig gruppeviis i deres Districter, og at aldrig nogen Hund af et Distrikt tør betræde en anden Hundedistrikt uden at han strax af den første han møder bliver anfaldet, og saaledes voxer Fjendernes Mængde [...] Jeg maatte tænke paa Høyenianerne paa Partierne overhovedet.*¹⁹⁶

Sammenligningen af optrinnet med det danske kunstmiljø var nærliggende for Jerichau Baumann, der selv havde været berørt af sådanne territoriale holdninger, når hun bevægede

¹⁹³ Erik Mortensen, 1978, p. 374

¹⁹⁴ Der var tætte relationer mellem Hage og Høyen, hvilket blandet andet kom til udtryk ved, at Hage finansierede Høyens længerevarende studietur i efteråret 1851, der gik til England, Belgien og Frankrig. Som modydelse leverede Høyen 15 forelæsninger til *Selskabet for nordisk Konst.* For Høyens relation til Hage, se afsnittet 'Høyen i Danmark III', hos Kirsten Agerbæk, 1984, p. 327, 352.

¹⁹⁵ Denne beskrivelse findes også hos Emil Hannover, 1901-1907, p. 312.

¹⁹⁶ Brev fra Jerichau Baumann fra Konstantinopel til familien Jerichau 8. november 1869, Håndskriftsamlingen, Det Kongelige Bibliotek.

sig ind på en tilpasset version af det nationale interessefelt, end den de nationalliberale abonnerede på. Brevcitaterne viser samtidig, hvordan den politiserede kulturkamp, der var sat i gang i 1840'erne, gennem årtier havde sat sig dybe spor i kunstmiljøet og ikke mindst i de involverede personers måde at anskue verdenen på.

Som det fremgik af den engelsk kunstkritiker Atkinsons reportage fra 1873, der nævnes i artiklens begyndelse, så Jerichau-parret faktisk sig selv som nationalt sindede kunstnere i begyndelsen af 1870'erne, ja, de hævdede, at de var mere nationale end de nationale. Problemet var bare, at de ikke var eksponenter for den rette danskhed i kunsten, den danskhed som nationalliberale kredse havde søgt inkorporeret i den herskende smagsdom op igennem 1850'erne. Set gennem Hutchinsons konfliktzonebegreb, der netop undersøger virkningerne af rivaliserende nationsopfattelser, så ligger forskellen i, hvilke visioner man måtte have for fremtiden og for det kulturelle fælleskab.¹⁹⁷ Og trods et nationalt sindelag have parret de foregående årtier fortrinsvis skabt kunst for købere og kunstmarkedet og ikke for folket eller nationen.

Da Atkinson berettede om situationen i dansk kunstliv, fremstod de to fløje stadig uforsonlige og det til trods for, at en af de centrale skikkelser, nemlig Høyen, var død i 1870 og følgelig slet ikke nævnes i bidraget. Måske giver det på den baggrund mening at tale om en *Høyenianisme* i dansk kunst, en isme, der blev den magtfulde fløjs stadige virkning i kunsten. Set i dette perspektiv udviklede det stærke ideologiske netværk sig til en indflydelsesrig grundantagelse om kunstens udvikling som en proces, der strakte sig fra 1850'erne og frem mod århundredeskiftet. Denne isme rummede en kunstideologi, hvis sigte var at opbygge en national egenart i kunsten, så nationen kunne opvise sit kunstneriske særkende. Og den udviklede sig også til en skole i kunstkritik, som Høyen-eleverne Julius Lange og Philip Weilbach stod for at videreføre.¹⁹⁸ Udtrykket *Høyenianisme* blev faktisk anvendt 1870'erne, da skrifter om den nu afdøde ideolog begyndte at blive udgivet. I *Berlingske Tidende* kommenterede man i 1872 i en rosende anmeldelse af J.L. Ussings levnedsskildring om Høyen¹⁹⁹, at netop *Høyenianismen* var et negativt udtryk anvendt af folk, der ikke forstod Høyens store betydning, og som derfor forvanskede hans indsats.²⁰⁰

¹⁹⁷ John Hutchinson, *Nations as Zones of Conflict*, Sages Publications 2004, p. 84.

¹⁹⁸ Erik Mortensen har pointeret, at der frem til begyndelsen af 1870'erne eksisterede en decideret Høyen-skole inden for kunstkritikken, se Mortensen, 1978, p. 366, p. 375.

¹⁹⁹ For biografien om Høyen, se J.L. Ussing, *Niels Laurits Høyens Levned med Bilag af Breve*, Forlagt af Samfundet til den danske Litteraturs Fremme 1872.

²⁰⁰ Her lød det: [...] at Udgiveren har sluttet sin Skildring med et 'Overblik', i hvilket han gjør Rede for Høyens hele betydning og for den Kunstbetragtning, som særligt udmærkede ham, hvilket Overblik synes

Men for de kunstnere, der ikke var en del af det Høyenske parti, blev det ideologiske program opfattet som et ubehageligt regime, og derfor blev udtrykket *Høyenianismen* brugt som en negativ beskrivelse af nogle dybt kritisable forhold i den danske kunstverden. Det blev maleren Carl Balsgaard (1812-1893), der, i kølvandet på fejringen af Høyens meritter, rettede et offentligt angreb mod kunstautoriteten, der privilegerede sit eget netværk. I en lille bog med titlen *Om vore Kunstforhold* fra 1873 pegede Balsgaard på den skade, han mente, at Høyen have forvoldt på Kunstakademiet, dels med sin tilintetgørende kritik af kunstværker, der faldt uden for hans ideologiske smag, dels ved de mange vennetjenester som han praktiserede over for sine meningsfæller.²⁰¹ Det ville være nemt at afvise Balsgaards kritik som en forsmået kunstners dom over den afdøde gigant. Men ud over en vis personlig erfaring med Høyens magtudøvelse, så tyder summen af kritiske udsagn i Høyen levetid også på, at Balsgaards røst ikke kan bortforklares så enkelt.

Anvender vi derimod begrebet *Høyenianismen* i dag, hvilket jeg mener, at der er god grund til, så skal det ikke anvendes som et personligt angreb på Høyen. Det skal snarere bruges som en optik eller forståelsesramme, der indkredser virkningerne af såvel det Høyenske netværk som af den nationale skole, der blev skrevet frem i kunsthistorien, og hvis implikationer man først i de senere år er blevet opmærksom på i revisionen af dansk kunsthistorie.²⁰² Lange og Weilbach videreførte i høj grad den Høyenske skole i deres kunsthistoriske narrativ, hvilket for Weilbachs vedkommende resulterede i udgivelserne af *Dansk Kunstnerlexikon*, der udkom første gang i 1877-78 og i en opdaterede udgave i 1896. I sin første udgave skrev Weilbach en nogenlunde sober introduktion til Jerichau Baumann, der i Danmark 'begyndte at vinde Navn som dansk Konsterinde'.²⁰³ Dog fik han indirekte rubriceret hende som en tilflytter, der tematiserede danskheden i sin kunst og som i øvrigt ofte befandt sig i udlandet. I den efterfølgende udgave ændrede tonen sig i en decideret

at være saa meget naturligere, som man ikke sjældent sporer, at den saakaldte „Høyenianisme“ af ikke Faa er uklart gjengivet, og at der har viist sig flere Forvanskninger af denne, i 'Literatur', *Berlingske Tidende*, 27. november 1872, p. 1 (upag.).

²⁰¹ Se Carl Balsgaard, *Om vore Kunstforhold. Et supplement til den rette Bedømmelse af Niels Laurits Høyens Virksomhed ved Kunstakademiets Reorganisering m.m.*, København 1873.

²⁰² Se bl.a. Gertrud Oelsner, 2016, Camilla Klitgaard Laursen og Gertrud Oelsner, *Mod fjerne horisonter. Anton Melbye 200 år*, Den Hirschsprungske Samling 2018, Charlotte Christensen, *Guldalderens billedverden*, Gyldendal 2019 samt Karina Lykke Grands bidrag, 'Dansk guldalder – en introduktion til periodens historie, samfund og kunst' i Cecilie Høgsbro Østergaard (red.) *Dansk guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer*, Statens Museum for Kunst, København 2019.

²⁰³ Philip Weilbach *Dansk Kunstnerlexikon indeholdende korte Levnedstegnelser over Kunstnere som indtil Udgangen af 1876 have levet og arbejdet i Danmark eller den danske Stat*, Andr. Fred. Høst & Søn's Forlag 1877-78, p. 334-335

negativ retning og Weilbach fremhævede nu hendes litterære talent på bekostning af hendes kunstneriske virksomhed!²⁰⁴ Lange forfulgte samme spor om det manglende kunstneriske talent, da han i sin 3 linjers korte omtale af kunstneren bemærkede:

*I Modsætning til 'Høyenianerne' opstillede man især Jerichaus Hustru, født Baumann, polsk af fødsel, uddannet i Düsseldorf, et let og frodigt, men aldeles overfladisk Talent.*²⁰⁵

Konflikten mellem de to fløje i dansk kunst blev således afsættet for overhovedet at omtale Jerichau Bauman, og her blev hun pludselig tildelt en hovedrolle i striden. Det blev kunsthistorikeren Emil Hannover, der fulgte op på de tematikker, som blotlægges hos Weilbach og Lange: En problematisering af hendes ikke-danske ophav, manglen på talent og hendes rolle i modpartiet kosmopolitterne. Det er også hos Hannover, at narrativet om de stridende parter igen blev aktualiseret, hvilket skete i hans bidrag til oversigtsværket *Kunstens Historie i Danmark* fra 1901-1907, som Karl Madsen, kunstkritiker og museumsinspektør på Den Kongelige Malerisamling (tidligere Det Kongelige Billedgalleri) både redigerede og bidrog til. Med udgivelsen cementeres narrativet og bliver til grundfortællingen om en splittelse i dansk kunstliv, dog med den implikation, at den ene fløj favoriseres af forfatterne. I Madsen og Hannovers bidrag ses en tydelige videreførelse af den Høyenske logik. Madsen privilegerer Eckersbergskolens kunstnerne samt den efterfølgende generation af nationale arvtagere i sin gennemgang, mens den modsatte fløj, som nu for første gang blev navngivet *Europæerne*, med få undtagelser fik en voldsom overhaling af betegnelsens ophavsmand Hannover.²⁰⁶ Denne utvetydigt nationaliserede tankegang hos begge forfattere kom til at sætte sit præg på opfattelsen af 1800-tallets langt op i det 20. århundrede.

²⁰⁴ Philip Weilbach, *Nyt Dansk Kunstnerlexikon indeholdende korte Levnedstegnelser over Kunstnere som indtil Udgangen af 1894 have levet og arbejdet i Danmark eller den danske Stat*, Gyldendalske Boghandels Forlag 1896, bind 1, p. 529-530. Jerichau Baumann skrev flere bøger, ud over sin *Ungdomserindringer* fra 1874, udgav hun i 1879 *Til Erindring om Harald Jerichau* og i 1881 *Brogede Rejsebilleder*.

²⁰⁵ Julius Lange, *Udsigt over Kunstens Historie i Danmark* (1895), optrykt i Georg Brandes og P. Købke (red.) *Udvalgte Skrifter af Julius Lange*, bind 1, Det nordiske Forlag 1900, p. 65.

²⁰⁶ Se henholdsvis Karl Madsens to kapitler *Eckersberg og hans skole* samt *Den nationale kunst* og Emil Hannovers kapitel *Europæerne* i Karl Madsen (red.), *Kunstens Historie i Danmark*, Alfred Jacobsen 1901-1907.

Jerichau Baumann som *Europæer* – en kortfattet virkningshistorie

I Hannovers oversigtshistorie over anden halvdel af 1800-tallet ekskluderede han en lang række kunstnere fra det gode (nationale) selskab ved at insinuere, at de enten var betydningsløse for den nationale udviklingshistorie eller blot var eksempler på vildfarne skikkelser i dansk kunst.²⁰⁷ På den måde blev en ganske stor del af 1800-tallets malere udgrænset og denne yderposition blev naturaliseret i dansk kunsthistorie ved, at de blev betragtet som kunstnere, der ikke var nationale *nok* i deres kunst. Af den grund bør vi i dag være varsomme med en ukritisk brug af Hannovers begreb *Europæerne*, da vi ellers naturaliserer en eksklusionsdiskurs, hvis ærinde skal ses i klar forlængelse af Høyens ideologiske og nationale projekt.²⁰⁸ Ikke ulig Hannover, der selv tog afstand fra brugen af udtrykket *de blonde* og *de brunette* på grund af den upassende referencer til jødisk ophav.²⁰⁹ Samme blik for en kunsthistorisk stigmatisering eller eksklusion havde Hannover ikke, da han selv opprioriterede den nationale skole i kunsten ved at nedgøre de kosmopolitiske kunstnere, der nu godt 50 år senere blev omdøbt *Europæerne*. For som Hannover indledningsvis bemærkede: 'Det var i hvert Fald vanskeligere at faa Øje paa en Smule Alménsans i de Brunettes 'europæiske' Tendenser end i de Blondes nationale Bestræbelser.'²¹⁰

Hannovers behandlingen af Jerichau Baumann er et decideret karaktermord og fylder forbavsende meget i afsnittet, der indledes på følgende måde: 'Den mest fremmedartede og mest frigjorte Figur indenfor Partiet var en Kvinde.'²¹¹ Ikke nok med, at en 'frigjort' kvinde tildeles en central rolle i konflikten, så får den afdøde Høyen lov at agere smagsdommer og vurdere Jerichau Baumanns personlighed som hendes kunst, idet Hannover samstemmende skriver: 'Men i Længden huede hun ham ikke, og hendes Kunst

²⁰⁷ Der optræder 32 kunstnere i Hannovers gennemgang, bl.a. Jerichau Baumann, C.F. Sørensen, Anton og Wilhelm Melbye, C.A. Jensen, David Monies, J.V. Gertner og Niels Simonsen. Af de 32 omtales kun en håndfuld kunstnere særdeles positivt som bl.a. Lorenz Frølich og Carl Bloch, der betragtes som isolerede fænomener i perioden, se Hannovers bidrag, 1901-1907, p. 311-356.

²⁰⁸ Jeg har ikke tidligere været opmærksom på begrebernes udprægede nationaliserede historik og har selv anvendt udtrykket 'Europæerne' om Elisabeth Jerichau Baumann og hendes mand, se Krogh og Fink, 2018, p. 17, p. 21.

²⁰⁹ Problematikken omkring brugen af hhv. *de blonde* og *de brunette* faldt ikke i Emil Hannovers smag der, som A.M. Goldschmidt, var bekendt med det antisemitiske syn, som gemte sig i betegnelsen 'de brunette', se Hannover, 1901-1907, p. 311. Hannover var i øvrigt selv født jøde, men konverterede senere til protestantismen.

²¹⁰ Endvidere lød det: 'Eftertiden har for længst dømt de Stridende imellem. De Blonde fik den blivende Betydning og Navne af de bedste Malere. Maaske var de Brunette til Gengæld gennemgaaende sjovere Mennesker', *ibid.*, p. 312.

²¹¹ *Ibid.*

end mindre end hende selv. Den var ærlig talt heller ikke synderlig sympatisk.’²¹² Køn, personlighed og talent knyttes sammen inden Hannover fortsætter med et fokus på hendes ikke-danske ophav:

Hun blev i sit Fædreland alle Dage en Fremmed. Hendes zigøjneragtige Sind, hendes Hang til at slaa Lejr og hendes Uvilje mod at sætte Bo gjorde hende hvileløs, selv i Hjemmet mellem Mand og Børn og førte hende bestandigt ud i den vide Verden [...] Vistnok fik hun gennem forholdet til sin Mand sit nye Fædreland kært; hun gjorde sig i hvert Fald Flid for at lægge sine Følelser for Dagen i Billeder med patriotisk Tendens. Men selv sådanne Billeder (’Danmark’, ’En saaret dansk Kriger’) er udanske i Følelsesart, i Udtryk, i Smag.²¹³

Hannovers bidrag blev skrevet i begyndelsen af det 20. århundrede og den udgrænsning, der legitimeres i form af dikotomien national og ikke-national, satte et langvarigt aftryk på museernes indkøbspolitik ²¹⁴, ligesom den satte sig dybe spor i Jerichau Baumanns receptionshistorie. Det er reglen snarere end undtagelsen, at Jerichau Baumann *ikke* optræder i de oversigtsværker over 1800-tallets kunst, der fulgte efter, herunder det ambitiøse fembindsværk *Dansk kunsthistorie*, der udkom mellem 1972-1975. ²¹⁵ Kunsthistorikeren Henrik Bramsen kommenterede i sit bidrag til den senere *Ny Dansk Kunsthistorie* fra 1994 på Hannovers binære opdeling som en uheldig gruppering i

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid. pp. 312-313.

²¹⁴ Interessen fra københavnske kunstmuseer for at erhverve Jerichau Baumanns malerier har været lille. Efter erhvervelsen af det første maleri til Det Kongelige Billedgalleri i 1867, skænkede brygger J.C. Jacobsen i 1876 museet portrættet *Billedhuggeren J.A. Jerichau, kunstnerens ægtefælle*, fra 1846. Den næste erhvervelse skete i 1884 med *En romerinde* (fra 1840’erne). I 2009 erhvervede museet det tredje værk, det orientalske motiv *En egyptisk fellahkvinde med sit barn* fra 1872, mens samlingen i 2016 blev forøget med *En egyptisk pottesælgerske ved Gizeh*, 1876-78.

Da Den Hirschsprungske Samling åbnede i 1911, var Jerichau Baumanns kunst ikke indlemmet i samlingen. Stifteren Heinrich Hirschsprungs kunstsyn var i høj grad præget af periodens Høyenianisme, og han blev senere assisteret af Emil Hannover, der i 1912 tiltrådte som museets første direktør. Med Gertrud Oelsner som direktør for samlingen blev det første værk af Jerichau Baumann indkøbt i 2019.

På Ny Carlsberg Glyptotek blev det første indkøb af Jerichau Baumann et havfruemotiv som Carl Jacobsen erhvervede fra kunstneren i 1877. I 1880 kom det allegoriske *Danmark* til samlingen som en testamentarisk arv til brygger Carl Jacobsen fra svigerfaren Conrad Stegmann.

²¹⁵ Vagn Poulsen (et. al), *Dansk kunsthistorie, billedkunst og skulptur*, bind 1-5, Politikens Forlag 1972-1975. Man leder forgæves efter omtale af Jerichau Baumann i bind 4, der behandler perioden 1850-1900: Knud Voss, *Dansk kunsthistorie, billedkunst og skulptur*, Politikens Forlag 1974.

førsteklasses og andenklassers kunstnere.²¹⁶ Men kunstneren blev heller ikke i denne nyere kunsthistorie levnet spaltepads, når man ser bort fra de to billedtekster, hvor hendes navn optræder uden tilknytning til selve brødtekstens indhold.²¹⁷

Eksemplerne tjener til at understrege, at Hannover i stor udstrækning lykkedes med at gøre Høyens såvel som sit eget nationalliberale kunstsyn gældende til langt op i 1990'erne, og i det levnedes der ikke meget plads til kunstnere med anden etnisk baggrund end dansk.²¹⁸ På den måde er virkningshistorien af konflikten om den rette danskhed (og det rette køn) i kunsten blev reproduceret et utal af gange, siden den tog form i slutningen af 1840'erne. Særligt Hannovers nedvurdering af *Europæerne* har resulteret i, at en række af de kunstnere, han omtalte i særdeles negative vendinger, er blevet udeladt af den efterfølgende kunsthistorie.

Afrunding: Europæer, kosmopolit eller transnational?

Var man som kunstner orienteret mod udenlandske kunstmarkeder, så blev man ifølge den Hannoverske nationalliberale logik rubriceres som *Europæer*. I den (forenklede) optik er det ikke svært at betragte Jerichau Baumann og ligesindede som sådanne. Men Hannovers manglende definition af, hvad *Europæer*-begrebet egentlig dækker over, og den tilsvarende generalisering han foretog af en række forskelligartede kunstnere, der blot havde det til fælles, at de ikke begrænsede deres aktiviteter til Danmark, gør udtrykket noget rigtigt og forfladigende. Særlig problematisk bliver koblingen til et ellers neutralt begreb som ordet 'europæer', når det så utvetydigt lades med et nationalliberalt kunstsyn, der udgrænser alt fremmed og privilegerer de nationale kunstnere. Mens årsagen til Hannovers ændrede betegnelse fra *de kosmopolitiske* til *Europæerne* ikke er velkendt, så var den betydning, han tillagde udtrykket, utvivlsomt vokset ud af et andet åndshistorisk miljø i begyndelsen af det 20. århundrede, hvor både kulturliv og det politiske system havde ændret sig væsentligt.²¹⁹

²¹⁶ Henrik Bramsen, 'Fra rokokko til guldalder', *Ny dansk kunsthistorie*, bd. 3, Forlaget Palle Fogtdal 1994, p. 219.

²¹⁷ Peter Michael Hornung, 'Realismen', *Ny dansk kunsthistorie*, bd. 4, Forlaget Palle Fogtdal 1993, p. 59, 168.

²¹⁸ Følger man vurderingen af Jerichau Baumann i de reviderede versioner af *Weilbachs Kunstnerleksion* udgivet i 1947-1952 samt i 1994-1995, så er det først i sidstnævnte, at kunstneren fortolkes med blik for vekselvirkningen mellem de nationale og transnationale positioner, se Peter Nørgaard Larsens bidrag i Sys Hartmann (red.), *Weilbach. Dansk Kunstnerleksikon*, Munksgaard – Rosinante, 1995, p. 133-134.

²¹⁹ Det er værd at overveje om der i Hannovers brug af udtrykket *Europæerne* ligger en (skjult) afstandstagen til tidens kulturradikalisme, bl.a. personificeres i Georg Brandes. Dog kan Brandes næppe reduceres til en anti-national figur, idet han i 1894 både favnede det kosmopolitiske og betydningen af det nationale, se Sune

Set i dette perspektiv kunne man hævde, at udtrykket *de kosmopolitiske* er mere historisk korrekt, idet det knytter sig til året 1855, hvor det første gang blev anvendt om modfløjen til de nationale. Samtidig er det værd at huske, at begrebet *kosmopolitisk* i høj grad knytter sig til en internationaliseret kultur baseret på en kulturpluralisme, et fællesskab på tværs af grænser, og det var netop denne kulturelle flertydighed, der fik svære vilkår i takt med forestillingen om nationalstaten bestående af et etnisk folk, et sprog og en fælles dansk kultur.²²⁰

Jerichau Baumann var næppe *Europæer* i Hannovers snævre forståelse af ordet, men spørgsmålet er, om hun kan regnes for en fuldblods-kosmopolit? Da hun i løbet af 1840'erne uddannede sig i Düsseldorf og senere bosatte sig i Rom, var den kosmopolitiske kunstneridentitet endnu ikke en problematisk størrelse, men kendetegnede for en rejsende skikkelse, der følte sig hjemme i det, der lignede en grænseløs, fælleseuropæisk kultur. Da hun bosatte sig i København, indså hun nødvendigheden af at tilpasse sig de nationaliseringsbølger, der ikke bare rullede ind over Danmark, men også over resten af Europa - og som med tiden påvirkede kunstmiljøerne. Det er i denne langstrakte proces, at hun efterhånden valgte at navigere transnationalt, formentligt for at fastholde de allerede etablerede kontakter til en række kunstmiljøer uden for Danmark. Og mens den kosmopolitiske kunstneridentitet ikke formår at reflektere omfanget af Jerichau Baumanns transnationale dispositioner, så har den i samtiden været den optik, man forstod kunstnere i, der orienterede sig ud over nationens landegrænser. Der var ingen, der formulerede hvilken kunstneridentitet, der kunne gemme sig bag sådanne transnationale dispositioner, slet ikke fra den nationalliberale fløj, hvor man naturligt nok satte kræfterne ind på, at kultivere de nationaliserende dispositioner - og udgrænse den modsatte fløj.

Det er væsentligt at holde sig for øje, at kosmopolitisme og transnationalisme ikke er identiske størrelser, for mens kosmopolitten i princippet forholder sig ensartet til de miljøer, der opsøges, så tilpasser den transnationale kunstner sig den ideologi og æstetik, der er bestemt af konteksten. For en kunstner, som Jerichau Baumann, som kultiverede en flertydighed af nationale identiteter, opbød periodens nationaliseringsprocesser nye muligheder for at tilpasse sig forskellige kunstmarkeder og kunstmiljøer i udlandet.

Berthelsen, 'Brandes og det nationale – mellem kultur og civilisation', i Olav Harsløf (red.), *Georg Brandes og Europa. Forelæsninger fra 1. internationale Georg Brandes Konference*, Firenze 2002, Det Kongelige Bibliotek og Museum Tusculanums Forlag 2004.

²²⁰ Rebecka Lettevall, 'Kant og oplysningstidens kosmopolitisme' i *Slagmark* 41, 2004, p. 57.

I Jerichau Baumanns tilfælde blev den transnationale strategi ladet med dobbeltheder, hvoraf hun sikkert først sent realiserede sig det konfliktstof, der var indbygget i en sådan position. På grund af sit polsk-tyske ophav blev hun af den danske nationalliberale fløj opfattet som overfladisk eller som populist, mens hun uden for landets grænser kunne opbyde en flerhed af æstetiske udtryk alt efter konteksten. Jerichau Baumanns usikre position i Danmark skyldtes i høj grad den udgrænsningsmekanisme, der baserede sig på en progressiv blanding af kulturpolitik og nationaliserede smagsdomme. Og da accepten af hendes transnationale position udeblev, forblev hun en kunstner, der navigerede mellem de identifikationsmuligheder, som den øgede bevidsthed om nationalt særkende i kunsten medførte. Det var i kraft af disse flertydige positioner, at hun blev opfattet som en trussel, der kunne ødelægge den særlige dansk skole som Høyen og andre nationalliberale kræfter arbejdede målrettet på at kultivere ud fra den (transnationale) devise, at nationen bør opvise sit eget kunstneriske særkende. Nok kunne denne grænsegænger-adfærd eller transnationale position virke fordelagtig, når Jerichau Baumann opsøgte kunstmiljøer uden for de danske grænser, men i en dansk sammenhæng forblev hun i sin samtid en national outsider.



III. 12. Jerichau Baumann, *Selvportræt*, 1866
(udsnit). Privateje