

Tæt på. Wilhelm Marstrands portrætter

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

Resumé

I Wilhelm Marstrands portrætkunst afløses de tidlige værkers uhøjtidelige opfattelse af senværkets mere formelle udtryk. Hans portrætter kan hovedsagelig inddeles i tre grupper, venskabsportrætter, familieportrætter og de repræsentative, monumentale portrætter. De tidlige venskabsportrætter er uformelle skildringer af kunstnerkammerater forlenet med intimitet og nærvær.

Familieportrætterne, både de bestilte af fremtrædende borgerfamilier og dem af Marstrands egen familie, fortæller om det hverdagsagtige, harmoniske familieliv. Bestillingsarbejderne viser den velstand, som er resultatet af borgerlige dyder som flid og arbejdsomhed, mens skildringen af Marstrands egen familie helt tilhører privatsfæren og snarere udstråler kærlig nærhed. Endelig skildrer de monumentale opgaver officielle personer, der samtidig repræsenterer en idé eller et ideal.

Artikel

Udsagn som *Øjet er sjælens spejl* eller *Et blik kan sige mere end tusind ord* fortæller noget om den betydning, vi tillægger øjnene, og at det er gennem blikket vi tolker det menneskelige udtryk. Et direkte blik kan være nærværende, men det kan også være fjernt og distant. Når man taler om et varmt blik, et koldt blik, et trist blik eller et forelsket blik, så tror man umiddelbart, at det er øjnenes udstråling alene, der gør det, men det er et samspil mellem øjnene og ansigtets mimik, den fine muskulatur i ansigtet, der tilsammen kan afsløre noget om menneskets inderste følelser. Vi griner og græder, nogle gange af glæde, andre gange af sorg, og det er noget, der sker helt automatisk og på den måde afsløres vores sindstilstand.

I dag synes vi, at man i det gode portræt skal kunne afkode modellens psyke og hele habitus, og på den måde få et indtryk af mennesket og føle dets nærvær og de følelser, der rører sig inderst inde; og det er det, den talentfulde portrætmaler netop kan. Det kræver blot at denne skal kunne opfange og skildre alle disse små nuancer, som tilsammen gør et ansigt levende og nærværende. Det er en svær kunst, som langt fra alle mestrer lige heldigt, og selv blandt de virkelig suveræne kunstnere finder man ind imellem mindre vellykkede resultater helt uden udstråling og liv. Et portræt har desuden flere interessenter, først og fremmest modellen, som måske også er bestilleren, dernæst maleren, som skal udføre portrættet og endelig beskueren, der skal betragte billedet. Modellen har måske en idé om, hvordan han eller hun gerne vil opfattes, og har måske også et bestemt ønske om en særlig iscenesættelse. Men uanset hvordan modellens selvopfattelse er, så er det i sidste ende kunstnerens fornemmelse af modellen som personlighed, der er afgørende.

1800-tallets portrætkunst er karakteriseret ved nogle helt andre værdisæt, end vi har i dag. Man lagde vægt på idealer som flid, nøjsomhed og kærlighed til fædrelandet, borgerlige dyder som kunne komme til udtryk i de mere intime familieskildringer. Men der blev også fremstillet mange portrætter af repræsentativ karakter, som kunne være vanskeligere at aflæse, fordi de i højere grad skulle vise en idé eller et ideal snarere end en personbåren egenskab knyttet til den portrætterede. Marstrands portrætkunst kan groft inddeles i tre grupper, venskabsportrætter, familieportrætter og de repræsentative, monumentale portrætter. I det følgende vil et mindre udvalg af hans portrætter blive behandlet med henblik på at vurdere den udvikling, der sker fra hans unge år og til det sene værk. Siden Karl Madsen skrev sin grundige og omfangsrige biografi om Marstrand i 1905, er der, ud over mindre artikler, ikke udkommet selvstændige bøger om Marstrand før Gitte Valentiners monografi fra 1992. Samme år fandt udstillingen *Nivaagaard viser Marstrand* sted, som Gitte Valentiner var kurator på, og det er sidste gang, der har været arrangeret en separat udstilling om denne kunstner, et tidsspand på næsten tredive år. Ligeledes har Marstrands portrætter heller ikke fået en selvstændig behandling siden Claus M. Smidts artikel i det dertil knyttede udstillingskatalog.

Det er generelt ikke sine portrætter, Marstrand er bedst kendt for, det er ej heller dem, der fylder mest i hans samlede produktion. Ikke desto mindre var han en blændende skildrer af den menneskelige psyke. Han var en mester i at skildre figurer i bevægelse, det har vi mange eksempler på i hans folkelivsskildringer, og det afspejler sig også i nogle af hans portrætter, fordi den maledede person virker utvungen, levende og naturlig. I virkeligheden var det Marstrands projekt livet igennem at male mennesker, det var her hans egentlige interesse lå, og de mennesketomme landskaber fylder ikke meget i hans hele værk. Om det så var historiemaleri eller folkelivsskildringerne, så skulle der være en historie at fortælle, og det kneb det lidt mere med i enkeltportrætterne. Til gengæld kunne han kompensere herfor ved at lægge mere vægt på at få en fortælling frem om modellens indre liv, om man så må sige.

Marstrand har malet både gruppeportrætter, dobbeltportrætter og portrætter af enkeltpersoner. "Jeg har hidtil maattet male for Brødet uden at tage Hensyn til hvad der var Bedst for mit Studium at gøre", skriver han i et brev til broderen Troels i 1836, lige inden han påbegynder sin første Italiensrejse, og at male for brødet indebar at male en masse portrætter.¹

Den første mæcen

Et stort netværk og gode forbindelser kender vi alle betydningen af. Det gælder i dag, men det gjorde det absolut også i guldalderen. Det er ikke kun skæbnen eller forsynet, der er skyld i forskellige tildragelser i et menneskes liv, og det var således ikke en tilfældighed, at Wilhelm Marstrand begyndte på en kunstnerisk løbebane allerede som 14-årig. Det skyldtes derimod en opfordring fra en af hans fars gode venner, C.W. Eckersberg, der var professor på Kunstakademiet, hvor han fik drengen indskrevet.



Fig. 1. Wilhelm Bendz: *Familien Waagepetersen*, 1830. Olie på lærred, 99,5 x 88,5 cm. SMK, KMS 8003. Foto: Public Domain.

Det var ligeledes en af faderens venner, den velhavende hofvinhandler og kunstsamler Christian Waagepetersen (1787-1840), der i 1830erne bestilte hele tre malerier hos Marstrand. Det første var

Et musikalsk aftenselskab. 1834, det andet var *Familien Waagepetersen*, 1836 og det tredje var *Romerske borgere forsamlede til lystighed i et osteri*, 1839, der meget passende for en vinhandler skildrer en fest, hvor de glade romere fejrer, at vin høsten er kommet i hus. Desværre døde Waagepetersen året efter i 1840, 53 år gammel, og dermed var det slut med hans mæcenvirksomhed, der ellers så mere end lovede ud for den unge Marstrand.

Claus M. Smidt skriver i sin lille bog om hofvinhandler Waagepetersen, at han: "kom til at stå som fødselshjælper for to af Eckersbergs mest begavede elever, malerne Wilhelm Bendz og Wilhelm Marstrand. Deres rige evner synes at blive forløst under de opgaver, som Waagepetersen lod dem udføre."² I Bendz' billede, *Familien Waagepetersen*, 1830 [fig. 1] sidder Christian Waagepetersen ved sit skrivebord i arbejdsværelset, men bliver afbrudt midt i arbejdet af hustruen Albertine med datteren Louise på armen, mens et lidt ældre barn tillidsfuldt læner sig op ad faderens ben. Skildringen virker naturlig, og skønt han sikkert er midt i sine forretninger, så betyder familielivet alt, familien og arbejdet er garant for et velkørende liv og alfa og omega i det borgerlige værdisæt, som var dominerende i guldalderen. Selv hunden under skrivebordet er kommet med som symbol på trofasthed og stabilitet. Bendz malede billedet færdigt i 1830, på det tidspunkt ejede Waagepetersen allerede flere malerier af ham, og havde det ikke været for Bendz' tidlige død, havde han helt sikkert fået flere opgaver; Waagepetersens ældste datter Christiane Sophie blev nemlig gift med Bendz' to år ældre bror, Jacob Christian Bendz, der var læge, så der opstod også et familiært bånd.³ Wilhelm Bendz var død af tyfus i Vincenza i 1832, blot 28 år gammel, men det kom Marstrand til gode, for nu blev det ham, der fik de efterfølgende bestillinger hos hofvinhandleren.⁴



Fig. 2. Wilhelm Marstrand: *Musiksoirée hos Waagepetersen*, 1834. Olie på lærred, 75 x 96,5 cm. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, A 281. Foto: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.

Musiksoirée hos Waagepetersen, Et musikalsk aftenselskab [fig. 2] eller blot *Spilleaften*,⁵ som det blev kaldt i familien Waagepetersen, er et godt eksempel på, at Marstrand tidligt mestrede kompositioner med mange mennesker. Der er skildret omkring 30 personer, som kan genkendes, og det vil sige, at han har udført portrætter af de enkelte deltagere, ganske vist i lille skala, men det betød, at han forinden udarbejdede tegnede skitser af hver især. Eckersberg, der selv var udøvende musiker og både spillede bratsch og violin, skriver i sin dagbog, at Marstrand i to omgange har tegnet hans ansigt til Waagepetersens maleri.⁶ Marstrand var på dette tidspunkt kun 23 år, så det var en fjer i hatten at få sådan en bestilling for den unge kunstner. Skønt han ret beset var blevet færdiguddannet med tildelingen af den store sølvmedalje i marts 1833, så fortsatte han med at frekventere malerskolen på Akademiet nogle år endnu, og derfor opførtes han stadig som elev i udstillingskatalogerne.⁷

Christian Waagepetersen var en dannet mand, der var meget interesseret i både kunst, musik og videnskab. At musikinteressen var stor i familien Waagepetersen vidner tre af sønnernes navne om, idet de blev opkaldt efter yndlingskomponisterne Mozart, Haydn og Beethoven. Waagepetersen afholdt ugentlige koncerter i sit herskabelige hjem i Store Strandstræde 18,⁸ og det er en af disse kammerkoncerter, Marstrand har forevigt.⁹

Vinhandleren spillede selv cello, og maleriets komposition er bygget op omkring ham, der sidder centralt i billedet på et lille podie med sin cello sammen med sin 20-årige søn Mozart Waagepetersen, der spiller violin. Endvidere et par andre musikere, tilsammen udgør de en kvartet, og på gulvet står fire nodestativer. Christian Waagepetersen har øjenkontakt med komponisten C.E.F. Weyse, der sidder lidt bag ham ved flyglet i billedets højre side. Det er lige før koncerten går i gang. På væggene i den smukke højloftede sal hænger malerierne tæt, blandt andet Peter Copmanns kopi efter Christian Hornemans pastel af komponisten Friedrich Kuhlau, der var død to år før samt Marstrands eget *En gadescene i hundredagene* fra 1833.¹⁰ I billedets venstre side står professor Eckersberg, og Marstrand selv står og læner sig op ad fløjdøren og ses lige i midten mellem Mozart og Christian Waagepetersen. Gennem den store åbne fløjdør ser man fru Albertine Waagepetersen og nogle af børnene, der sidder og lytter i sofaen, mens en tjener serverer the.¹¹ Farveholdningen er afdæmpet, det er en aftenkoncert, og lyset afspejler skæret fra astrallamperne, en særlig olielampe, der ikke kastede generende skygger nedad og derfor var velegnet ved aftenselskaber.



Fig. 3. Wilhelm Marstrand: *Familien Waagepetersen*, 1836. Olie på lærred, 58,8 x 68 cm. Statens Museum for Kunst, KMS3329. Foto: Public Domain.

I 1836 rejste Christian Waagepetersen til Italien uden familien, men med en god ven, og han bestilte forinden endnu et gruppeportræt, denne gang af sin hustru og børn. Resultatet blev *Familien Waagepetersen* [fig. 3] med Albertine Waagepetersen sammen med seks af sine i alt tretten børn i dagligstuen.¹² Et syvende barn er også med i form af et portræt på væggen bag sofaen malet af den danske portrætmaler Louis Aumont (1805-1879), der også havde malet portrætter af hendes forældre. Det er familiens fjerde barn, datteren Suzette, der døde i 1829 i en alder af kun fjorten år.¹³ Hendes portræt hænger imellem to mindre kopier af fru Waagepetersens forældre, ostindisk købmand Schmidt og hans hustru, hvis ikoniske helfigursportrætter Eckersberg havde malet i 1818.¹⁴

Foruden Albertine og børnene er en amme eller barnepige lige kommet ind med et lille lyskrøllet barn, den mindste søn August, der for øvrigt også hed Beethoven, på armen. Ammen er af statur en kernesund og livskraftig ung kvinde, man kan se hun kan tage fra, og hendes farvestrålende egnsdragt med grønt skørt, rosa, nystrøget forklæde, mørkmønstret livstykke over en rød bluse og på hovedet en hue med broderet nakke vidner om, at hun er fra Hedeboegnen, der udgør området mellem København, Roskilde og Køge.¹⁵ På grund af den frugtbare jord var bønderne herfra velhavende, og det passer meget godt i familien Waagepetersens regi, ammen var fra landet, men højst sandsynlig fra en solid baggrund.¹⁶ Hun er symbol på ægte og sande danske dyder som arbejdsomhed, flid og sundhed. Dyder, som blev koblet sammen med hele det nationale aspekt.

Som en modsætning til ammens robuste figur i sin landbodragt sidder Albertine i sofaen iført en sart, hvid kjole med hvid kyse på hovedet med lyserødt bindebånd. Det hele er nøje afstemt, selv hendes håndarbejde, en strikkestrømpe, er rosa. Børnene leger alle med deres forskellige legetøj, der ligger også noget på gulvet, og den ene dreng ligger på knæ på stolen og vender sig om og kigger triumferende ud mod os, mens han viser en tegning af en dreng, der rækker tunge. Der er gang i den, det er sunde og frimodige børn, der helt i den tyske pædagog J.B. Basedows ånd får lov til at være børn, i hvert fald inden for hjemmets fire vægge.¹⁷ Det er således et øjebliksbillede, et intimt glimt af et harmonisk og utvungent familieliv. Men et iscenesat øjebliksbillede, alt er nøje udvalgt, så det svarer til borgerskabets selv billede, hvilket vidner om, at guldalderens realisme- i særlig grad i portrætterne - var arrangeret. Sceneriet er helt i overensstemmelse med borgerskabets familieideal med moderen som familiens centrum; hun har aldrig hænderne i ro, men er optaget af håndarbejde, mens den fraværende fader og forsørger tager sig af den økonomiske side af sagen, familiefirmaet.¹⁸



Fig. 4. C.W. Eckersberg: *Det Nathansonske familie billede*, 1818. Olie på lærred, 126 x 172,5 cm. Statens Museum for Kunst, KMS1241. Foto: Public Domain.

Sammenligner man maleriet her med Eckersbergs *Det Nathansonske familie billede* fra 1818 [fig. 4], er der sket en udvikling inden for genren. Skildringen af familien Nathanson er i højere grad et repræsentativt gruppeportræt med de dansende børn og forældrene, der træder ind i stuen. Det virker arrangeret, mens familielivet hos Waagepetersen ser mere afslappet og naturligt ud.

Venskabsportrætter



Fig. 5. Christen Købke: *Maleren Wilhelm Marstrand*, 1836. Olie på lærred, 18,5 x 15 cm .Statens Museum for Kunst, KMS1348. Foto: Public Domain.

Inden de unge kunstnere rejste ud i verden, lod de sig ofte male af en af deres kammerater, så familien havde et vellignende portræt at kigge på og mindes ved, mens de var væk. Og mange af kunstnerne var af sted i årevis. Marstrands første rejse varede fem år, og inden han forlod København, fik han vennen Christen Købke til at portrættere sig, så hans mor ikke helt skulle glemme, hvordan han så ud. Resultatet blev et af de fineste og mest charmerende venskabsbilleder i dansk guldalderkunst [fig. 5]. Man forestiller sig den spas de har haft, for i stedet for en pibe, har Marstrand en lille lyserød rose i munden. Marstrands mor brød sig ikke om piben, og derfor fandt de

på at erstatte den med en rose.¹⁹ Købke og Marstrand var lige gamle, begge født i 1810, så de har på det tidspunkt været 25 år. I gruppen af de unge kunstnere fra Akademiet på den tid var Marstrand kendt for at være meget munter og livfuld, og hans sans for humor var ingen i tvivl om. Etatsråd Raffenberg beskriver ham således i 1880:

Vilhelm Marstrand var en Mand i Et og Alt, kraftig og selvstændig. Der var hos ham en eiendommelig Blanding af Alvor og Lystighed, af Melancholi og glad Begejstring. Hans Lune var rigt på Modsætninger, det var et Carneval af Ideer og Fremstillinger - hans Haandtegninger vise det - hans Livsphilosophi og særlige Evne til at opfatte det Latterlige førte ham henimod Carricaturen, i mange af hans Billeder med stor Finhed; der var Humor, Paradoxer, men altid Festivitas.²⁰



Fig. 6. Wilhelm Marstrand: *Arkitekten Gottlieb Bindesbøll*, 1833-34. Olie på lærred, 31,5 x 26 cm. Statens Museum for Kunst, KMS1620. Foto: Public Domain.

På Købkes portræt sidder Marstrand og kigger direkte ud på os. Det hvide skjortebryst lyser op på baggrund af den sorte vest, det sorte halsbind og jakkens brunlige revers mod den ligeledes meget mørke, neutrale baggrund. Marstrand ser ud som om det er den naturligste ting i verden at sidde med en rose i munden, han forsøger at se alvorlig ud, men man fornemmer tydeligt på hans skælmske blik, at han kunne bryde ud i latter når som helst.

I 1834 rejste Gottlieb Bindesbøll til Italien, og forinden malede Marstrand hans portræt, så også

hans familie kunne have ham i kærlig erindring. Det er ikke dateret, men det må være udført i 1833 eller 1834 [fig. 6]. Bindsbøll var ti år ældre end Marstrand, men på mange måder mindede de i deres unge år om hinanden, de havde begge sans for munterhed, og for Bindsbøll var det en lettelse, da Marstrand ankom til Rom "og man igjen kunde begynde at leve lidt lystigt."²¹

I Marstrands portræt har Bindsbøll sat sig omvendt på en stol, så han sidder overskrævs, lidt foroverbøjet og med armene hvilende på ryglænet, den ene hånd holder om ærmet, den anden om stoleryggen. Han har et lunt glimt i øjet og et lille smil på læben og det mørke hår er lidt pjusket. Bindsbøll udstråler på en og samme tid energi og selvtillid, og der er samtidig noget uhøjtideligt og hverdagsagtig over hele situationen. Farveholdningen er mørk, Bindsbøll er iført en sort jakke og gråblå bukser og sidder op mod baggrundens grønne tapet og grå træpanel. Det er en helt igennem uformel skildring af en kær ven.



Fig. 7. Wilhelm Marstrand: *Professor C.W. Eckersberg*, 1836. Olie på lærred, 34 x 27 cm. Nationalmuseum Stockholm, NM 2955. Foto: Nationalmuseum.

Inden Marstrand selv drog afsted på sin første rejse, malede han et portræt af læreren C.W. Eckersberg [fig. 7]. Eckersberg var da 53 år gammel og havde en hel stribe af elever. Eckersbergs biograf Emil Hannover beskrev i 1898 hans forhold til nogle af disse således:

Af det ældste Kuld af hans Elever omgikkes han de ældre, f. Eks. Rørbye og Kùchler, ganske, som om de var hans jævnaldrende Venner. Den betydelig yngre Adam Müller elskede han som sit Barn. Ogsaa Christen Købke havde en stor Plads i hans Hjærte, medens Marstrand var den, hvem han kunstnerisk beundrede mest. Synderlig Ære havde han ikke af sine kvindelige Elever, men han satte ikke desto mindre Pris paa at have dem. Den ihærdigste var Blomstermalerinden Christine Løvmand, den berømteste var Lucie Ingemann, f. Mandix, Digterens Hustru.²²

Det er ikke til at tage fejl af, de kvindelige malere fyldte ikke meget rent kunstnerisk, i hvert fald ikke i Hannovers optik, og måske heller ikke i Eckersbergs. Men de betød en ekstra indkomst, hvilket altid var velkomment i den Eckersbergske husholdning, hvor der var mange munde at mætte. Skildringen af Eckersberg følger samme skema som flere af de andre portrætter fra denne periode, brunlig baggrund, den traditionelle påklædning med hvid skjorte, halsbind, vest og frakke. Vesten er grøn med et fint gyldent mønster, og det grå, korte hår falder naturligt. Eckersberg drejer hovedet en anelse mod højre, og det opmærksomme blik er fæstnet til et punkt udenfor billedrammen. Han er en smuk mand, midt i livet, og man fornemmer den varme, hvormed Marstrand omfattede ham.



Fig. 8. Wilhelm Marstrand: *Johan Thomas Lundbye med romersk hat*, 1846. Olie på lærred, 66,5 x 49,5 cm. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Foto: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.

Den 16. juni 1836 skriver Eckersberg i sin dagbog, at: "Formiddagen hengik for det meste med at sidde for Marstrand, som dog idag blev færdig med mit Portrait..."²³ Han har malet det over ganske kort tid, 17 dage, for den 30. maj skriver Eckersberg "Givet imorges en Seance til Marstrand, som

skal male mit Portrait til Heilmann". Og den 16. juni er portrættet færdigt. Kammerråd Christian Heilmann (1777-1840) var konsumtionskasserer i Ringsted. Han var gift med Marstrands moster Mille Johanne Smith, der var enke efter Eckersbergs ven Christian Kratzenstein-Stub.²⁴

Marstrands portræt af Johan Thomas Lundbye med romersk hat er fra Marstrands anden rejse til Rom og fra Lundbyes første og eneste [fig. 8]. Det har en anderledes udstråling end de foregående, der har noget vennsælt og udadvendt over sig. Her er skildringen mere monumental og alvorfuld, skønt det også er et venskabsportræt. Lundbye har anlagt sig et stort og tæt fuldkæg og bærer den type hat, som mange af Romafarerne yndede. Blikket med de brune øjne kigger ud, ikke fokuseret, men lige ved siden af os, som er han et andet sted i tankerne. I sin rejsedagbog skrev Lundbye, da han havde oplevet den romerske kampagne, som alle hans kunstnerkolleger havde prist: "jeg må indrømme: Campagnen er det Deiligste, jeg har seet; saa stor, saa nobel saae jeg aldrig Naturen nogensteds; men Jyllands Heder skal til sin Tid give mig vel ikke saa riigt, men dog et kjærere Stof."²⁵ Det var ingen hemmelighed, at Lundbye led skrækkeligt af hjemve under hele sit år i Italien, men samtidig vedkendte han sig ikke desto mindre den betydning, som han forestillede sig at opholdet ville få for hans kunstneriske udvikling.

Familieportrætter

Da Marstrand giftede sig i 1850, var han 39 år, og han havde de sidste ti år gerne villet finde sig en kæreste og livsledsagerske. Det skriver han igen og igen i breve til moderen og vennerne.²⁶ Han havde længtes efter én at dele livets sorger og glæder med og at få sin egen familie, så da det omsider skete, var det en stor lykke.



Fig. 9. Wilhelm Marstrand: *Kunstnerens hustru og børn i atelieret på Charlottenborg*, 1861. Olie på lærred, 95 x 82 cm. Statens Museum for Kunst, KMS3464. Foto: Public Domain.

I *Kunstnerens hustru og børn i atelieret på Charlottenborg* fra 1861-62 [fig. 9] er scenen Marstrands atelier i boligen på Charlottenborg med den gravide hustru Grethe, der kommer ind i atelieret med den mindste datter Ottilie ved hånden. Marstrand har med denne komposition fremhævet Grethes position som hjemmets absolutte midtpunkt, hun er centralt placeret og tilmed højt, som stod hun på en piedestal. De ældre børn er allerede i malerstuen, den ene søn Vilhelm sidder på et trappetrin og læner sig en anelse nonchalant op ad gelænderet med den ene hånd begravet i lommen og kigger op mod de indtrædende, mens den ældste datter Julie glad løber dem i møde med åbne arme med ryggen til os. Den ældste søn Poul sidder på en stol og ser lidt opgivende ud, måske sidder han model, igen, han ser i hvert fald ud til at kede sig bravt. På skødet har han et stort opslået bogværk,

hvor man kan se seks illustrationer på den ene side, hvorpå lyset falder. Det er den tyske pædagog J.B. Basedows illustrerede værk, hvori der var hundrede kobberstik udført af kunstneren Daniel Chodoweicki (1726-1801), og den kunne sikkert ellers nok appellere til et videbegærligt barn med sine billeder og anskuelsesundervisning om leg, natur, dyr etc.²⁷ Ifølge Karl Madsen brugte Marstrand Basedows *Elementarwerke* som inspiration, når han skulle male dragter og interiører fra det 18. århundrede, som han for eksempel gjorde det til sine Holbergscener.²⁸

J.B. Basedow (1724-1790) så det som sin livsopgave at virke som opdrager, og hans pædagogiske idé var, at barnet skulle tilegne sig viden gennem leg. Inspirationen kom fra den schweiziske oplysningsfilosof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), der i 1762 havde udgivet værket *Emile, eller om opdragelse*, der udvirkede, at man pludselig begyndte at interessere sig for pædagogik i Europa.²⁹ Rousseau fik, trods sine kontroversielle ideer om børneopdragelse, stor betydning for moderne pædagogik, blandt andet fordi han tillagde barndommen sin egen værdi. Basedow var i otte år professor ved Sorø Akademi, hvor han underviste i moralfilosofi og tysk sprog, anbefalet af landsmanden og digteren F.G. Klopstock til A.G. Moltke. Basedows ideer fik stor betydning for det danske skolevæsen og børneopdragelse som sådan, og hvem ved, måske har Marstrand også været inspireret af hans pædagogiske virke, udover at han brugte *Elementarværket*, når han skulle hente inspiration til dragter og interiører.



Fig. 10. Wilhelm Marstrand: *Portræt af den døde pige*, 1852. Olie på lærred, 13,8 x 14,6 cm. Privateje. Foto: Ole Akhøj

Det er gentaget mange gange, at Marstrand var glad for børn og holdt af, når hans børn var i atelieret, mens han arbejdede. Og det er hævet over enhver tvivl, at det var en stor lykke, at han og

Grethe fik seks børn. Dog oplevede de den store sorg, at det andet barn, en lille datter døde kort efter fødslen. Det var den lille Margrethe Kristine, som Marstrand malede kun fire dage gammel. Barnet ligger så fredfyldt med rosa kinder, og ser ud, som om hun sover [fig. 10].



Fig. 11. Wilhelm Marstrand: *Christy Marstrand kunstnerens datter*, ca. 1867. Olie på træ, 36 x 30,5 cm. Privateje. Foto: Ole Akhøj.

De andre børn blev malet flere gange og var, da de var små og mens de endnu boede hjemme, Marstrands foretrukne modeller. Den yngste Christy malede han formodentlig kort efter hustruen Grethes død af tyfus, kun 42 år gammel.³⁰ [fig. 11] Hermed blev han pludselig alene med fem børn, hvoraf den ældste var 16 år og den yngste var bare fem år. Der er noget meget autentisk og ikke iscenesat over portrættet, som de ellers ofte var. Lille Christy knuger sin dukke i favnen, hun ser lidt fjern og fortabt ud, men livets alvor havde hun også mærket på sin lille krop ved moderens død.

Hendes hår er ikke nyredt, og hun har en lavendelblå hverdagskjole på. Hun ligner det hun er, et rigtigt barn, der leger med sin dukke.

På portrættet sammen med hendes to søstre Otilie og Julie [fig. 12] er Christy blevet fire år ældre. De ser alle alvorligt ud på deres far, som maler dem. Otilie læner sig ind mod Julie i midten, som søger hun tryghed, og Julies ansigt kommer derved til at skygge for Otilies pande og øjne, hvilket skaber en fin kontrast mellem lys og skygge. Farverne er afdæmpede, de to mindste har enkle, syrenfarvede forklædekjoler på, mens Julies ser mere voksen ud i snittet, grøn med et rødt bånd i halskanten, og en hvid bluse anes lige under. Christy er den, hvis blik er mest åbent og direkte.



Fig. 12. Wilhelm Marstrand: *Otilie, Julie og Christy Marstrand kunstnerens tre døtre*, ca. 1871. Olie på træ,

Efter Eckersbergs død overtog Marstrand hans embedsbolig på Charlottenborg, og i 1854 flyttede familien ind. Marstrand var selv blevet professor i 1848 efter Martinus Rørbyes død, men først, da han også blev direktør for Akademiet, fik han en lejlighed. Via en brevveksling får man et glimrende indblik i, hvordan ægteparret Marstrand er dybt uenige om, hvordan lejligheden skal indrettes.³¹ Han ønsker den repræsentativ og en værdig bolig for en professor og direktør for Akademiet; hun ønsker at boligen skal tilpasses en voksende familie og dens behov. Bindebøll hjalp dem med tegninger til renoveringen, og i det store og hele får Grethe Marstrand sin vilje, og det afstedkommer blandt andet, at Marstrand, for at få loftshøjde nok, sænkede gulvniveauet i atelieret, så vinduerne sad højt og kun gav atelierlys.³²

Den svenske forfatterinde Helene Nyblom fortæller i første bind af sine erindringer om alle de kunstnere og kulturpersonligheder, som hun mødte i sin barndom og tidlige ungdom. Hun var datter af maleren Jørgen Roed og giftede sig med den svenske docent i æstetik, Carl R. Nyblom. Efter giftermålet i 1864 flyttede hun til Sverige, hvor hun boede til sin død. Hendes beskrivelse af Marstrand og hans hjem bærer i sagens natur præg af at være et ungt menneskes oplevelser, men den ældre kvindes erindringer og hendes levende beskrivelser bliver derved en interessant blanding af egentlig oplevelse og efterrationalisering.

Marstrand kendte hun særdeles godt, og hun kom ofte i hjemmet, som hun beskriver som meget generøst. Familien Marstrand førte stort hus uden egentlig at arrangere selskaber, men deres dør var altid åben for venner og bekendte:

De kendte mange, og der kom mange. Uden at de paa nogen Maade var overdrevne med Mad og Drikke, gik det dog flot til i deres Husholdning, og man havde Følelsen af at være i et meget velhavende Hjem. Det passede ogsaa bedst for Marstrands Natur, som var stort anlagt. Jeg kan slet ikke tænke mig ham fattig eller under Tryk af Pengebekymringer. Hans hele Væsen havde noget af Renæssancekunstnernes Fylde og Kraft, noget herskende og rigt, som baade imponerede og glædede En.³³

En sådan omtale ville uden tvivl have glædet Marstrand, der af og til kunne blive overmandet af tvivl om, hvorvidt han slog til som kunstner og levede op til de idealer, som han selv havde sat sig som kunstneriske mål.³⁴



Fig. 13. Wilhelm Marstrand: *Portræt af Otto Marstrands to døtre og deres vestindiske barnepige, Justina Antoine, i Frederiksberg Have, 1857*. Olie på lærred, 89 x 67 cm. Statens Museum for Kunst, KMS8833. Foto: Public Domain.

Et anderledes familieportræt

Et familieportræt af en helt anden karakter er *Portræt af Otto Marstrands to døtre og deres vestindiske barnepige, Justina Antoine, i Frederiksberg Have* [fig. 13]. Det var Wilhelm Marstrands ældste bror Otto Marstrand, der bestilte portrættet, og det blev udført, mens familien var på besøg i Danmark i 1857. Han var købmand og var i 1830 rejst til St. Thomas i Dansk Vestindien, hvor han i 1845 giftede sig med Anna Dorothea Nissen i den lutherske kirke i Charlotte Amalie på St. Thomas. De fik døtrene Emily Othilia og Annie Lætitia, som var ni og syv år, da de blev malet af deres onkel. Grunden til at familien kom hjem til Danmark var, at der i 1856 var udbrudt en voldsom koleraepidemi i Dansk Vestindien, og for at undgå smittefaren, foretog de denne rejse hjem til familien. Kolera var tidens svøbe dengang, for det var også kolera, som C.W. Eckersberg døde af kun fire år før, i 1853, men i København. Og i 30erne kæmpede kunstnerne også jævnligt med at undgå koleraen i Rom.



strong>Fig. 14. N.P. Holbech: *Lille Marie på Nekys arm*, 1838. Olie på lærred, 99 x 75 cm. Nationalmuseet, Inv. nr. 1721/1990. Foto: Peter Danstrøm.

Marstrands portræt er usædvanligt, men ikke enestående. For allerede i 1838 havde N.P. Holbech malet sin ældste datter Marie på barnepigen Nekys arm [fig. 14]. Sidstnævnte stammede fra Vestindien, efter dragten at dømme nærmere bestemt fra Martinique. Det var meget almindeligt, at

danske familier tog deres *nanny* med, når de forlod tropekolonierne.³⁵ De sorte barnepiger var meget eftertragtede, fordi de blev anset for at være trofaste og pålidelige. Neki tjente i huset hos admiral Hans Birch Dahlerup, og Holbech har formodentlig "lånt" hende for bevidst at spille på den koloristiske forskel mellem den sorte kvinde og det lille, hvide barn. Desuden var Holbech selv født på en sørejse mellem Tranquebar og Danmark og fik måske hermed også kolonierne repræsenteret i billedet. Resultatet er et meget charmerende, eksotisk og anderledes portræt sammenlignet med tidens almindelige portrætter. De slavegjorte opnåede deres frihed med slaveriets ophævelse i Dansk Vestindien i 1848, så Neki har været slave, mens familien Marstrands Justina var frigiven slave, da hun gæstede Danmark i 1857.

Der er ingen tvivl om, at Marstrand har syntes, at Justina var eksotisk, malerisk, som han kalder det, og ud over det, så er det usædvanlige, at det er hende, tjenestepigen, der er i fokus. Kompositionen er bygget op omkring hende og ikke om familien Marstrand. Hun er også den kønneste, så det var et godt valg. Ser man på de forskellige titler, som maleriet har haft gennem tiden, så er det helt klart, at det er barnepigen, der er hovedpersonen i portrættet. På Charlottenborgudstillingen i 1859, kort efter det var blevet malet, var titlen *En Negerpige med to Børn, Studie*, og på den store Marstrandudstilling i 1898 hed det stadig *En Negerpige med to Børn*, og det gjorde det også i Karl Madsens biografi i 1905.³⁶ Theodor Oppermann kaldte det slet og ret *Negerpigen* i sin lille Marstrandbog fra 1920.³⁷

Dette blot for at påpege, at det hele tiden har været barnepigen, der var portrættets hovedperson. Karl Madsen skriver om maleriet:

I Reglen anvendte Marstrand megen Omtanke og Umage paa sine Portrætbilleder. Ret con amore har han aabenbart 1856 malt det morsomme Billede af to Smaapiger i blaattærnede Kjoler, Marstrands vestindiske Niecer, der spadserer med deres barnepige, en Negerinde med gul Turban, hvid Kjole og zinnoberrødt Sjal, i et Landskab, hvor Smaapigernes Forældre og Broder følger dem i nogen Afstand;³⁸

At Madsen synes, det er et morsomt billede, siger noget om, hvordan man så på mennesker af anden hudfarve og herkomst i begyndelsen af 1900-tallet, og det er rystende, at det var en helt gængs holdning så sent som i 1905.

De to småpiger står med barnepigen imellem sig helt i maleriet forgrund, og i baggrunden spadserer deres forældre og storebror Nicolai i passende afstand. Pigerne holder fast i Justina i hver sin arm på en måde, som børn gør ved en person, de føler sig trygge ved. Hun holder ikke om børnene, men står med hænderne lagt over hinanden foran sig, ligesom hun holder om sig selv, hun er ikke en del af familien. Hendes påklædning er meget iøjnefaldende med den kridhvide kjole med den lille krave mod den mørke hud, og det karakteristiske vestindiske ternede hovedtørklæde i gult, rødt og grønt. Efter 1848 var det de vestindiske barnepigers søndagstøj, nu kunne de selv vælge, hvordan de ville klæde sig, det kunne de ikke førhen som slaver.³⁹ Dertil det røde sjal, der falder i bløde folder ned om skuldrende. At hun er iklædt Dannebrogfarver er ingen tilfældighed. Hun var som en del af den Marstrandske husholdning at betragte som dansk om end med et eksotisk islæt. Den unge barnepiges direkte blik signalerer bekymring, men også værdighed.

De mere monumentale portrætter: Fru Heiberg og N.L. Høyen



Fig. 15. Wilhelm Marstrand: *Portræt af skuespillerinden Johanne Luise Heiberg*, 1859. Olie

Ganske anderledes forholder det sig med Marstrands helfigursportræt af en af periodens store og beundrede kulturpersonligheder, skuespillerinden Johanne Luise Heiberg [fig. 15], der er langt mere monumentalt og helt uden rekvisitter.

Maleriet blev færdigt i begyndelsen af 1859 og tilhører i dag Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Da det blev præsenteret på Charlottenborgudstillingen første gang, fik det mange knoppede ord med på vejen. Ifølge fru Heiberg "løftedes et formeligt Ramaskrig imod det af det besøgende Publikum. Man fandt det hæsligt, altfor alvorligt, altfor grædende i Udtrykket, ja man var ikke langt fra at finde det komisk, - og dagligt måtte jeg tage det i forsvar mod Angribere."⁴⁰ Fru Heiberg forklarer selv, at grunden til forargelsen var, at hun ikke bar krinoline med korset og skørter med stivere og hvad moden ellers foreskrev på den tid. Men fru Heiberg lod sig ikke diktere, hun ville ikke bære en så kvindeundertrykkende dragt, og i stedet har hun en mørk figursyet kjole med en hvid åbenstående bluse med krave og chemise indenunder, der giver et meget feminint udtryk. Det værste var dog den måde, hvorpå hun med de korslagte arme trækker det cremefarvede silkesjal rundt om sig, således at kroppens former afsløres tydeligt under sjalet, hvilket man fandt alt for dristigt og sensuelt.

Samtidig var fru Heiberg meget opmærksom på Marstrands kvaler i forbindelse med portrættets tilblivelse: "En af de sidste gange jeg stod for ham, sagde han, mens Sveddråberne perlede på hans Pande: "Det er til at fortvivle over! Der er noget markeret i Deres Fysiognomi, som jeg ikke tør opgive, thi dette giver det sit Præg. Udtrykker jeg nu dette på Lærredet, så falder blødheden i Lineamenterne, der ligeledes findes, bort. Opgaven er at forene begge, og det er dette, der ikke vil lykkes for mig."⁴¹ Marstrand opfattede fuldt ud modellens karakterfulde ansigtstræk, der både havde noget markeret, men også en feminin blødhed, som det åbenbart var svært for ham at få frem på én og samme tid.

Fru Heiberg står foran en grøn baggrund og kigger ud i naturen gennem en åbning i en verandaagtig arkitektur, lige udenfor slynger en lyserød rose sig op ad en slank søjle, nærmest en understregning af de vertikale linjer i fru Heibergs egen slanke skikkelse, og i det fjerne aner man noget græs og vand, måske Øresund. Hun ser eftertænksum ud, og Marstrand har selv formuleret, hvad det var han gerne ville opnå med skildringen af fru Heiberg: "Og så er man vred over, at De ser alvorlig ud! For det første har jeg set Dem med det udtryk, og dernæst har jeg ønsket, at dette billede skulle have, om jeg så tør sige, en historisk betydning, der skulle minde om dette tidspunkt af deres liv, hvor en skammelig uret har tvunget dem til at forlade Deres offentlige virksomhed."⁴² Den skammelige uret, som Marstrand hentyder til, er Fru Heibergs exit fra teatret - hun havde nemlig taget sin afsked fra Det Kongelige Teater i 1857 efter uoverensstemmelser med teatrets nye direktør.

Karl Madsen mener, at det er et af Marstrands bedste portrætter, og han understøtter Marstrands forklaring: "- Denne ædle Skikkelse, der i en plastisk skøn Stilling og med en antik Statues Værdighed hyller Armene i det hvide Sjal, fremtræder som selve Skuespilkunstens ophøjede og krænkede Muse. Det tankerige Blik søger drømmende ud over det blaa Øresund, der omskyller Thyco Brahes Ø. Og hun sagde: "Fædreland! Sig mig dog, hvad var min Brøde!"⁴³ Fru Heiberg havde været i teaterverdenen, siden hun var 12 år, først som balletbarn på Hofteatret, og siden som skuespiller, og nu blev hun presset ud af den nye direktør, hvilket man mente var fuldstændig uhørt, fru Heiberg var Det Kongelige Teater. Hun vendte dog snart tilbage og blev teatrets første kvindelige sceneinstruktør.

Ifølge Helene Nyblom ville fru Heiberg meget gerne være med til at bestemme, hvordan portrættet

skulle iscenesættes: "Baade Bissen og Marstrand led ved at portrætere hende, da hun selv vilde bestemme, hvordan Kunstværket skulde være, "Lad være med at se paa det," sagde Marstrand til en anden Maler, som betragtede Fru Heibergs Portræt i hans Atelier. "Det har jeg ikke malet, det har Fru Heiberg selv gjort."⁴⁴ Modellen havde meget bestemte meninger om både påklædning, positur og ansigtsudtryk, hun var om nogen utrolig selvbevidst og havde siden sin ungdom været teatrets feterede primadonna. Nu var hun 47 år og en moden kvinde, der var vant til at få det, som hun ville, således også med Marstrand.

Hvad hun ikke havde forudset med hensyn til kjolemoden var, at den kjole, som hun var iført på maleriet, hurtigt kom til at syne for kort, og derfor fik hun foretaget en lille ændring af maleriet: "Efter at Portrætet var færdigt fra Marstrands Haand, har det undergaaet en lille Forandring. Da Moderne forandrede i Fru Heibergs ældre Aar, forekom Kjolen på Martstrands Portræt hende generende stumpet. Hun anmodede Carl Bloch om at forlænge Kjolen med en smule Slæb, og han opfyldte hendes Ønske. -"⁴⁵ Det var ingen tilfældighed, at det netop var Carl Bloch, som fru Heiberg fik til at løse opgaven med at forlænge den generende, stumpede kjole. Han var elev af Marstrand og var derfor næsten selvskreven til at efterkomme hendes ønske.

Om portrættets videre liv fortæller fru Heiberg, at en hemmelig beundrer af hende havde henvendt sig til Marstrand kort efter, det var færdigmalet, og tilbudt at købe det i den hensigt at forære det til fru Heiberg. Hun takkede imidlertid nej med den begrundelse, at "Det ville forekomme mig ligefrem uhyggeligt hver dag ligefrem at skulle se mig selv således stående i en bestemt stilling, stirrende ned på mig."⁴⁶ Marstrand foreslog derefter, at maleriet blev hængt op på det Kongelige Billedgalleri på Christiansborg i stedet, hvilket både den glade giver og modellen indvilgede i. Da Christiansborg brændte i 1884, blev maleriet reddet ud, og det kom herefter til sin endelig plads på Frederiksborg Slot. Køberen var nemlig ingen ringere end brygger J.C. Jacobsen, der efter Frederiksborg Slots brand i 1859 stod for genopbygningen af slottet. Hele denne episode resulterede i, at der udviklede sig et varmt venskab mellem bryggeren og primadonnaen.⁴⁷



Fig. 16. Wilhelm Marstrand: *Kunsthistorikeren, professor N.L. Høyen*, 1868. Olie på lærred, 129 x 98 cm. Statens Museum for Kunst, KMS870. Foto: Public Domain.

Da Marstrand fik til opgave at male et portræt af læreren og vennen, kunsthistorikeren og kritikeren N.L. Høyen, i forbindelse med dennes 70-års fødselsdag, var det ikke tilfældigt, at han valgte at skildre ham i hans rette element, nemlig som lærer [fig. 16] Det var via denne position, at Høyen gennem et langt virke havde fået en enorm betydning, dels for de unge kunstnere, og dels som den person, der satte kunsthistorien på dagsordenen. Portrættet er på det nærmeste at ligne med et

moderne snapshot; Marstrand har fanget ham i en hverdagsituation, midt i undervisningen, hvor han forelæser om Rafaels kunst. Høyen er i gang med en fortolkning af *Den hellige Cecilia* fra 1515, som hans gestikulerende venstre hånd peger hen imod.⁴⁸

Cecilia er omgivet af fire helgener, og vi ser kun en tredjedel af værket, hvor vi lige aner en flig af den ene helgen. Der var ingen PowerPoint dengang til at anskueliggøre renæssancekunsten, men derimod kobberstik i nydelige rammer anbragt på staffelier, bagved ham står Rafaels *Skolen i Athen* fra 1509, og på bordet ligger et par opslåede, illustrerede bøger.

Det er tankevækkende, at Marstrand skildrer Høyen som formidler af italiensk renæssancekunst, al den stund hans elever i 30'erne og 40'erne havde fået tudet ørerne fulde om vigtigheden af hans altoverskyggende mantra på det tidspunkt, nemlig den nationale kunst. I foredraget *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkunsts Udvikling*, som Høyen havde holdt i marts 1844, opfordrede han kunstnerne til at drage rundt i landet og male det særligt danske. Marstrand var dog ikke en af de mest lydhøre og trofaste, hvad det angik, så her har vi nok forklaringen. Endvidere havde Marstrand selv oplevet som ung, at Høyen kunne tale om freskerne i det Sixtinske Kapel i dagevis, og sin egen beundring for Rafael havde han under sin første Italiensrejse fortalt Høyen om i et brev fra Rom: "Hvad de gamle Kunstværker her angaaer, da bliver man næsten mere bange for sig selv og Kunstens nuværende Tilstand, end man bliver opmuntret til Efterfølgelse; thi denne Raphael er ubegribelig. Saadan Betydning faaer Kunsten aldrig mere. -."⁴⁹ Marstrand var sig til fulde sine begrænsninger bevidst, noget, der fulgte ham livet igennem.

Maleriet blev skænket Høyen "Fra Venner og Tilhørere", som der står på rammen, der i sig selv er et kunstværk, rigt udskåret og med fire små medaljoner med portrætter af billedhuggerne H.W. Bissen og H.E. Freund, arkitekten Gottlieb Bindesbøll og maleren J.Th. Lundbye. Medaljonerne var en tydelig henvisning til fire afdøde, men højt beundrede kunstnere, der alle havde været blandt Høyens venner.

Karl Madsen var begejstret for kompositionen, men ikke for selve udførelsen, hvilket han påpeger måske kan skyldes den øjensygdom, som Marstrand led af, da han blev ældre. Madsen henviser til Marstrands astigmatisme, hvilket er en bygningsfejl, der kan afstedkomme uskarpt og forvrænget syn.⁵⁰ Og dog konkluderer Madsen, at det nok ikke er hele forklaringen, da det ikke gik Marstrands kunstnerkolleger stort bedre: "Hverken Constantin Hansen eller Roed var Astigmatikere eller forfaldne til mest at male uden Model, alligevel blev de i deres ældre Aar glansløse i Farven, maniererte i Formen. Friskhed og Finhed i Opfattelsen af disse Ting tabes let, naar Malerne ældes."⁵¹ Det er alderen, der er skyld i det. Flere af guldaldermalerne blev ikke så gamle, og de der gjorde, gik det altså ned ad bakke for, ifølge Madsen.



Fig. 17. Constantin Hansen: *Portræt af N.L. Høyen*, 1855. Olie på lærred, 62,9 x 51 cm. ARoS Aarhus Kunstmuseum, inv. nr. Maleri 20. Foto: Ole Hein Pedersen.

Men helt uden kvalitet og ånd er portrættet nu ikke. Teologen Johannes Fibiger, som også hørte til kredsen, der kom til de ugentlige sammenkomster hos Høyen og hans frue, beskriver, hvordan Høyen var den ypperste taler. Når han først havde talt sig varm, "steg Udtryksmaaden i Værdighed og Glands, og Foredraget blev en mægtig Flugt baaren af flammende Følelse."⁵² Og det har helt sikkert været Marstrands intension at skildre netop dette engagement, den energi og dedikation til kunsten, som Høyen var besjælet af, når han formidlede den store kunst. Høyen ser mod et fjernt punkt, som var det dér, han hentede inspirationen, skønt man ikke kan komme uden om, at han

snarere forekommer en anelse distanceret, hvilket nok har noget med selve Høyens fysiognomi at gøre. Hvis man sammenligner med andre portrætter af ham, for eksempel Constantin Hansens fra 1855, så gør det samme sig gældende, her ser han ud på beskueren, men ikke med et fast, direkte blik, men igen mere åndsfraværende. [fig. 17] Både Constantin Hansens og Marstrands hensigt har måske været at vise, at Høyen i ånden er et helt andet, mere idealt sted, når det drejede sig om den ældre kunst.

Høyen var ellers en beskeden mand, han var "overordentlig nøisom med Hensyn til sine personlige Fornødenheder", og Marstrand har portrætteret ham i den dragt, han altid gik i, en mandarin, der var en løs, slåbroklignende frakke.⁵³ Dertil sorte bukser, grå vest, hvid skjorte med fadermordere, de opretstående, stive flipper, sort halsbind og en lille sort kalot på hovedet. Da Høyen døde skrev Marstrand i et brev til sin fætter: "Og saa have vi lidt et stort Tab ved Høyens Bortgang - han var for os Kunstnere et godt Rygstød - og glad maa man være ved at have kiendt ham, han har virket overordentlig for vor Kunst, og vi ville bestandig savne ham. Fibiger holdt en smuk tale over ham".⁵⁴ Det var ikke alle kunstnerne, der lige slavisk fulgte Høyens opfordringer om at skildre det kære fædreland, som for eksempel Skovgaard og Lundbye. Marstrand gjorde det faktisk ikke, men alligevel vedkender han sig den store betydning læreren havde for dem alle, også som en god ven.

I sammenligning med Constantin Hansens portrætter af Høyen fra 1853 og 1855, der begge har en nedtonet kolorit, helt neutral baggrund med synlige penselstrøg og fokus helt og holdent på modellen, der er skildret uden rekvisitter eller symboler, så er Marstrands portræt af Høyen i højere grad fortællende og fyldt med referencer til lærerens virke. Og det er helt i overensstemmelse med, at det netop var et hyldestportræt i anledning af en skelsættende fødselsdag og ikke et venskabsbillede af mere privat karakter.

Kunsten at tæmme et ustyrligt temperament

Marstrands store produktion vidner om, hvor uhyre flittig han var. At hans tro på egne evner og en lidt flosset selvtillid ind mellem kunne gøre livet svært for ham, er samtidig noget, der går igen i fortællingen om Wilhelm Marstrand. Helene Nyholm har givet en meget rammende karakteristik af kunstnerens egentlige dilemma:

Der var noget ved Marstrand, som mindede mig om en fangen Løve, som er altfor kongelig og stærk til at være i Bur. Hans Natur var saa rig og saa mangesidig, at den ligesom ikke kunde finde Udtryk for alt, hvad den indeholdt. Den store Mængde af Skizzer og Tegninger, han har efterladt, viser, hvor det myldrede af Tanker og Følelser hos ham, og der var en saadan Voldsomhed i hans Produktionsevne, at det anstrengte ham at sidde længe og male på samme Billede.⁵⁵

Sideløbende med den hast, hvormed Wilhelm Marstrand producerede sin kunst indenfor allehånde genrer, var der en altid tilstedeværende rastløshed hos ham, som måske stod i vejen for, at han kunne fordybe sig og fokusere på det, han var bedst til. Hans sprudlende talent ejede en personlig dristighed og frihedstrang, som havde vanskeligt ved at komme til udfoldelse indenfor Akademiets snævre rammer. Her spillede portrætterne en anden rolle, fordi de repræsenterede noget mere konkret. Her behøvede han ikke at tæmme sit ustyrlige temperament, fordi der i portrætgenrens egentlige væsen ligger nogle mere eller mindre vedtagne normer, selv om kunstnerne naturligvis kunne eksperimentere inden for disse. Han behøvede heller ikke at udtænke komplicerede kompositioner, måske lige med undtagelse af de store gruppeportrætter, men de udgjorde til gengæld ikke flertallet.

Som beskrevet kan Marstrands portrætkunst hovedsagelig inddeles i tre grupper, venskabsportrætter, familieportrætter og de repræsentative, monumentale portrætter. Fælles for de

tidlige venskabsportrætter er, at de er små, uformelle skildringer af kunstnerkammerater forlenet med intimitet, sanselighed og et stort nærvær.

Familieportrætterne, både de bestilte malerier af fremtrædende borgerfamilier og dem af Marstrands egen familie, fortæller om det dagligdags og hverdagsagtige, det lykkelige og harmoniske familieliv. Bestillingsarbejderne viser den velstand, som er resultatet af borgerlige dyder som flid og arbejdsomhed. Dette kommer også frem alene i kraft af størrelsen, flere af disse værker blev malet i helfigur, som Marstrand efterhånden mestrede til fulde. Anderledes forholder det sig med skildringen af Marstrands nære familie, der helt tilhører privatsfæren. Her drejer det sig ikke om at vise sin velstand for omverdenen, men snarere om empati og nærhed.

Og endelig er der de mere monumentale opgaver, hvor det er officielle personer i hel eller halv figur, der samtidig repræsenterer et ideal eller en idé. De tidlige værkers uhøjtidelige opfattelse afløses af senværkets mere formelle udtryk, hvilket er naturligt, fordi der er stor forskel på den kontekst, som billederne er skabt til, og om de skal indgå i den private eller offentlige sfære.

Marstrands altoverskyggende intention havde lige fra de første spæde tegninger været at skildre mennesker og deres gøren og laden, det var her hans egentlige interessefelt lå. I den sammenhæng havde folkelivsskildringer og historiemalerierne forrang, både i kunstnerens selvforståelse og blandt kritikerne. Men han holdt fast ved portrætgenren gennem hele livet, både fordi han var optaget af mennesket og det menneskelige, og ikke mindst fordi der, som han selv nævner det i de unge år, skulle males for brødet.

Litteratur

C.W. Eckersbergs dagbøger, bd.1-2, udgivet og kommenteret af Villads Villadsen, København 2009

Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer, red. Cecilie Høgsbro Østergaard, Statens Museum for Kunst 2019.

Johannes Fibiger: *Mit Liv og Levned som jeg selv har forstaaet det*. Udgivet af Karl Gjellerup, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandels Forlag 1898.

Fra den bedste side. Portræt og følsomhed i guldalderen, red. Gertrud Oelsner og Anna Schram Vejlbj, København, Den Hirschsprungske Samling 2017

Emil Hannover: *C.W. Eckersberg. En Studie i dansk Kunsthistorie*, Kunstforeningen, København 1898.

Johanne Luise Heiberg: *Et liv genoplevet i erindringen*, bd.1-4, København, Gyldendal 1974.

Ulla Lunn: *Stedet fortæller. Om Dansk Vestindien*, København, Gad, 2016.

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

Karl Madsen: "Tilvæksten i Museets Repræsentation for Marstrand", in: *Kunstmuseets Aarsskrift 1917*, København Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, H.H. Thieles Bogtrykkeri 1917.

Karl Madsen: "Tre billeder af Marstrand", in: *Kunstmuseets Aarsskrift 1919*, København Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, H.H. Thieles Bogtrykkeri 1919.

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

Kasper Monrad: *Dansk Guldalder. Lyset, landskabet og hverdagslivet*, København: Gyldendal 2013.

Helena Nyblom: *Livsminder fra Danmark 1843-1864*, Forlagt af H. Aschehoug & Co., København 1923.

Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Dansk guldalderkunst. Fra Abildgaard til Hammershøi, Dansk kunst fra 1800-tallet i Aarhus Kunstmuseums samlinger*, Aarhus Kunstmuseum 2000.

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

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

Peter P. Rohde: Søren Kierkegaards dagbøger 1. juni 1835, 1961 Bd. I 1834-43.

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

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

Viljen til det menneskelige. Tekster omkring Julius Lange. Red. Hanne Kolind Poulsen, Hans Dam Christensen, Peter Nørgaard Larsen. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 1999

Øregaard. Tiden Kunsten & Den Vestindiske Forbindelse, red. Sidsel Maria Søndergaard, Øregaard, 2010

Noter

1. Raffenberg 1880, s. 13.
2. Claus M. Smidt og Christian Waagepetersen: *Hos hofvinhandleren i Store Strandstræde*, Nivaagaards Malerisamling 1985, s. 12.
3. Smidt 1985, s. 13.
4. Smidt 1985, s. 14.
5. Smidt 1985, s. 14.
6. C.W. Eckersbergs dagbog, 15. og 23. marts 1834 (Villadsen 2009, bd. 1, s. 582 og 583).
7. Tak til Jesper Svenningsen for at gøre opmærksom herpå.
8. Madsen skriver, at det er nummer 8. Karl Madsen: "Tilvæksten i Museets Repræsentation for Marstrand", *Kunstmuseets Aarsskrift*, 4. årg., 1917, s. 7.
9. Ifølge Eckersbergs optegnelser, så var han i foråret 1834, det år Marstrand malede sit billede, til koncert både tirsdag den 18. marts og fredag den 4. april, så kammerkoncerterne er ikke afholdt på en fast ugedag, men måske to. Eckersbergs dagbog, 18. marts og 4. april 1834 (Villadsen 2009, bd. 1, s. 582 og 584).
10. Originalen tilhørte Hornemanns familie, nu Musikmuseet. Kopien er omtalt i Torben Holck Colding: "Hornemanns Pasteller", *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1994, s. 101.
11. Marstrand har udførligt beskrevet hvem, der er hvem. Madsen 1905, s. 29.
12. Ifølge Karl Madsen er den unge pige ved siden af ammen ikke en datter, men en nær slægtning, men han angiver ikke hvem. Madsen 1905, s. 8.
13. Karl Madsen skriver det er parrets ældste datter Suzette, men det kan ikke passe, da hun hedder Christiane Sophie, og hun døde først i 1873.
14. Jesper Svenningsen og Anna Schram Vejlbj: *Borgerskabets triumf. Eckersbergs portrætter af hr. og fru Schimdt*, København 2013, s. 34; Jesper Svenningsen: *C.W. Eckersberg. Værker fra Kunstmuseet Brundlund slot*, Aabenraa 2017, s. 55.
15. Viben Bech: "Chemise, Mahogni og Hestehår", i *Guldalderhistorier. 20 nærbilleder af perioden 1800-1850*, København 1994, s. 151.
16. Hun har dog næppe gået rundt i sin egnsdragt til daglig, det er en søndagsdragt, men selvfølgelig tager man det bedste man har på, når man skal males.
17. J.B. Basedow (1724-1790), tysk pædagog, hvis pædagogiske ideer fik stor indflydelse på skolevæsenet i Danmark.
18. Om strikkestrømpens betydning se Anna Schram Vejlbj: "Kærlighedsbeviser. Følelse i guldalderportrættet", i *Fra den bedste side. Portræt og følsomhed i guldalderen*, Den Hirschsprungske Samling 2017, s. 57.

19. På billedet bagside står forklaringen i form af et lille digt
20. Raffenberg 1880, s. 4.
21. Theodor Oppermann: *Wilhelm Marstrand. Hans Kunst og Liv i Billeder og Tekst*, København 1920, s. 10.
22. Emil Hannover: *Maleren C.W. Eckersberg. En Studie i dansk Kunsthistorie*, København 1898, s. 292-293.
23. Eckersbergs dagbog, 16. juni 1836 (Hannover 1898, s. 430). Afskriften i Villadsen 2009, bd. 1, s. 692 afviger her en smule fra originalens ordlyd.
24. Kratzenstein-Stub har malet et lille portræt af hende, der ejes af Den Hirschsprungske Samling. Eckersberg har malet et portræt af Heilmann, der er i privateje.
25. Lundbyes dagbog, 27. september 1845 (se: lundbye.ktdk.dk)
26. Raffenberg 1880, s. 43, Johannes Fibiger: *Mit Liv og Levned som jeg selv har forstaaet det*, København s. 238 og 239.
27. J.B. Basedow: *Elementarwerke für die Jugend und ihre Freunde*, Berlin og Dessau 1770-1774, 4. bd.
28. Karl Madsen: "Tre Billeder af Marstrand", *Kunstmuseets Aarsskrift*, 6. årg., 1919, s. 60.
29. Vagn Skovgaard-Petersen: "Ideer bag idyllen. Brudstykker af et pædagogisk program", i Christian Gether (red.): *Kronprins og menneskebarn*, Vestsjællands Kunstmuseum 1988, s. 70-72.
30. Grethe døde den 24. januar 1867. Gitte Valentiner, *Nivaagaard viser Marstrand*, 1992, s. 105.
31. Valentiner 1992, s. 93-94; Kirsten Nørregaard Pedersen: "Marstrands direktørbolig. En historie om kærlighed, kammeratskab og kunstnerære", i *Nivaagaard viser Marstrand*, 1992, s. 31-34.
32. Madsen 1919, s. 60.
33. Helena Nyblom: *Livsminder fra Danmark 1843-1864*, Kjøbenhavn 1923, s. 133-134.
34. Raffenberg 1880, s. 92, Johanne Luise Heiberg: *Et liv genoplevet i erindringen*, bd. 4, 1856-82, København 1987, s. 104.
35. Sidst i 1700-tallet tog flere familier, der vendte hjem fra Vestindien, deres husslaver, som man kaldte dem, med hjem til Danmark, og derfor var det ikke et helt usædvanligt syn at se vestindere på gaden, især i Frederiksstaden i København. Per Nielsen i *Øregaard. Tiden, kunsten & Den Vestindiske Forbindelse*, Øregaard 2010, s. 67 og 89.
36. Tak til Jesper Svenningsen for oplysninger herom.
37. Oppermann 1920, s. 35.

38. Madsen 1905, s. 329-330.
39. Henrik Holm: "Sort guldalder. Kunstnerne og den danske kolonimangt", i *Dansk guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer*, Statens Museum for Kunst 2019, s. 274.
40. Heiberg 1987, s. 105.
41. Heiberg 1987, s. 104.
42. Heiberg 1987, s. 106.
43. Madsen 1905, s. 333.
44. Nyblom 1923, s. 173.
45. Madsen 1905, s. 334.
46. Heiberg 1987, s. 105.
47. Nils Teisen: "Johanne Luise Heiberg og brygger J.C. Jacobsen", i Den Suhrske Stiftelse
48. Madsen 1905, s. 341-342.
49. Brev fra Wilhelm Marstrand til N.L. Høyen, 2. februar 1838 (udgivet i Raffenberg 1880, s. 33-34).
50. Madsen 1905, s. 342. Sygdommen kan også forårsage hovedpine, hvilket Marstrand klager over i brev til sønnen Poul, året før han maler Høyen (udgivet i Raffenberg 1880, s. 81).
51. Madsen 1905, s. 342.
52. Fibiger 1898, s. 171.
53. Fibiger 1898, s. 178. Jævnfør Ordbog over det danske sprog, s.v. mandarin.
54. Raffenberg 1880, s. 92.
55. Nyblom 1923, s. 139. Da forfatteren blev svensk gift og flyttede til Sverige forsvenskede hun sit danske Helene til Helena.

Om forfatteren



Birgitte von Folsach

Birgitte von Folsach (f. 1955) er cand.mag. i dansk og kunsthistorie fra Københavns Universitet 1992. Museumsinspektør på Nivaagaards Malerisamling siden 2004. Har kurateret udstillinger, redigeret og skrevet kataloger og artikler bl.a. *I Halvmånens Skær*. (1996), "Haveglæder i Nivå. Johannes Hages romantiske park ved Nivaagaard" in *Nordsjællandske Sommerglæder* (2005), "Johannes Hage. For fædrelandet - Johannes Hage og hans slægt" in *Kunsthistorier* (2008), "Som en drøm" in *Nina Sten-Knudsen. Love and Fear*. (2010), "I myternes spejl" in *Arne Haugen Sørensen. I myternes spejl* (2010), "Martinus Rørbye blandt grækere og 'Musselmænd'" in *Martinus Rørbye. Det nære og det fjerne*. (2014), "Hill i Danmark" in *Carl Fredrik Hill. Sveriges store landskabsmaler* (2015), *Blomstermaleren J.L. Jensen* af Marie-Louise Berner og Mette Thelle, red. (2018).

- bf@nivaagaard.dk