

Knut Ljøgodt

HISTORIEMALERIET I NORGE

Avhandling innlevert til disputas for graden doctor philosophiae

Universitetet i Tromsø

2015

HISTORIEMALERIET I NORGE

INNHold

Del 1: Introduksjon

- I. Historiemaleriet i Norge: Avhandlingens tema og omfang – s. 5
 - II. Historiemaleriets gjenoppdagelse: Forskningshistorie- og status – s. 7
 - III. Å skrive om det ubeskrevne: Formål og tilnæringsmåter – s. 11
 - IV. I storia: Forståelsen av historiemaleriet gjennom tidene – s. 15
 - V. Historiemaleriets skjebne: 1800-tallets historiemaleri i samtid og i ettertid – s. 31
- Noter – s. 43
- Bibliografi – s. 49
- Figurer – s. 53

Vedlegg

Del 2: *Historien fremstilt i bilder*, Pax, Oslo 2011

Del 3: «Knud Baade als Historienmaler», i *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 2009*, München 2008

Del 4: «'... nordiske Marmorguder': Utsmykninger og utsmykningsplaner ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania på 1800-tallet», i Peder Anker og Patricia G. Berman (red.): *Edvard Munchs aulamalerier: Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, Messel Forlag, Oslo 2011

Del 5: «'Northern Gods in Marble': The Romantic Rediscovery of Norse Mythology», i *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms*, nr. 1, Århus 2012

DEL 1: INTRODUKSJON

I. HISTORIEMALERIET I NORGE

Avhandlingens tema og omfang

Avhandlingen *Historiemaleriet i Norge* omhandler som tittelen sier historiemaleri – eller nærmere bestemt historisk-mytologiske fremstillinger – med vekt på norsk kunst fra 1800-tallet. Avhandlingen består av ialt fem tekster, som samlet sett gir et bredt bilde av tematikken, samtidig enkelte områder blir mer inngående behandlet.

Introduksjonen vil gjøre rede for avhandlingens tema, omfang og formål. Her søker jeg videre å knytte sammen de forskjellige tekstene. I neste kapittel tar jeg for meg eksisterende forskning innen området. Deretter redegjør jeg for tilnæringsmåter og overordnede mål med avhandlingen, samt hvilke tanker og refleksjoner jeg har gjort meg i arbeidet. Gjennom kapitlet «Istoria: Historiemaleriets definisjoner og historikk» gis en oversikt over forståelsen av historiemaleriet som begrep og som genre i vestlig kunsthistorie fra renessansen og til og med 1800-tallet. Dette gir en viktig teoretisk bakgrunn for avhandlingens tema. Avslutningsvis, i «Historiemaleriets skjebne», gjøres det rede for ettertidens behandling av historiemaleriet, altså resepsjonshistorien, og dermed genrens status i tidligere kunsthistorieskrivning.

Boken *Historien fremstilt i bilder* fra 2011 er den mest omfattende av tekstene og er å betrakte som avhandlingens kjerne.¹ Boken gir en oversikt over norsk historiemaleri på 1800-tallet, sett på bakgrunn av skandinaviske og europeiske strømninger. I boken vektlegges det videre å gå nærmere inn på valg av motivkretser, samt å se disse i forskjellige samtidige sammenhenger. Dette er den første større studien om fenomenet her til lands.

I tillegg består avhandlingen tre publiserte artikler. Den første av disse er «Knud Baade als Historienmaler», som utkom i *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 2009.² Gjennom «Knud Baade als Historienmaler» får man et eksempel på én norsk kunstner på 1800-tallet som søkte å spesialisere seg som historiemaler. Men i likhet med mange andre kunstnere gikk han etterhvert over til andre genre, for Baades del landskapsmaleriet. Artikkelen forteller om hvordan Baades historisk-mytologiske

interesse – spesielt for det norrøne – gav seg utslag først i form av rene historiemalerier, senere i kombinasjon med landskap.

Deretter følger «'... nordiske Marmorguder': Utsmykninger og utsmykningsplaner ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania på 1800-tallet» fra antologien *Edvard Munchs aulamalerier: Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt* fra 2013.³ Artikkelen tar for seg utsmykninger og planlagte, men ikke gjennomførte, utsmykninger ved Universitetet i Oslo på 1800-tallet og frem til Munchs aulamalerier. Hovedinteressen i de prosjekterte utsmykningene lå på historisk-mytologiske motiver. «'... nordiske Marmorguder'» gir dermed et innblikk i hvilke muligheter som forelå, men også hvilke hindre som lå i veien for å utviklet et norsk historiemaleri.

Den femte og siste av tekstene er «'Northern Gods in Marble': The Romantic Rediscovery of Norse Mythology» som ble publisert i det første nummer av *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms* i 2012. Denne artikkelen handler om 1800-tallets anvendelse av emner fra norrøn mytologi – og gir således muligheten for en mer fokusert studie av én sentral motivgruppe.⁴

II. HISTORIEMALERIETS GJENOPPDAGELSE

Forskningshistorie- og status

I 1986 åpnet dørene til Musée d'Orsay i Paris, en tidligere jernbanestasjon som var blitt omgjort til et museum for hovedsakelig fransk kunst fra 1800-tallet. I tillegg til kjente verker av realismens og impresjonismens kunstnere, hadde man funnet frem akademiske malerier av Salonens engang så feterte stjerner: Mytologiske scener av Cabanel og Bougereau såvel som historiske fremstillinger av Gérôme og Meissonier, for å nevne noen. Denne kunsten hadde gjennom store deler av 1900-tallet vært foraktet, men ble nå hentet fra magasinene. Igjen var det lov til å interessere seg for denne typen kunst. Men hva hadde skjedd?

Kunsthistorien som akademisk disiplin var gjennom store deler av 1900-tallet preget av modernismens formalistiske kunstsyn. I tillegg var man opptatt av de store navn og av de store bevegelser: Romantikken ble avløst av realismen, som igjen ble avløst av impresjonismen og så videre. All kunst som ikke passet inn i dette såkalt progressive historiesynet ble utelatt og med tiden glemt, noe vi senere skal se flere eksempler på. Den engelske kunsthistorikeren John House har påpekt hvordan den kunsthistoriske fremstilling av 1800-tallet lenge var preget av polariseringer:

Die kunstgeschichtliche Darstellung des 19. Jahrhunderts war lange Zeit von polaren Gegensätzen bestimmt: zwischen Rückwendung und Fortschritt, zwischen Konservatismus und Radikalismus, zwischen akademischem Zwang und Freiheit des Ausdrucks, zwischen Historismus und Avantgarde.⁵

I en slik kunsthistorisk fremstilling er det realismens og impresjonismens kunstnere som fremstår som heltene som åpner dørene til modernismen, hevder House. Den amerikanske kunsthistorikeren Patricia Mainardi er inne på det samme i sitt sentrale verk, *The End of the Salon* fra 1993:

Modernist art history has traditionally focused on the stylistic development of individual artists or of movements. In this reading, the determinant of art historical interest has been the progression toward abstraction, the elimination of subject matter, and the focus of exclusively formal qualities.⁶

Omkring 1970-årene oppstod det en motstand blant en generasjon yngre kunsthistorikere mot dette etablerte historiesynet. Disse kunsthistorikerne søkte såvel nye vinklinger som nye områder. I den angloamerikanske, akademiske verden omtales dette gjerne som *New Art History*, skjønt en tilsvarende revisjon fant sted i de fleste

vestlige land.⁷ De omtalte kunsthistorikerne Patricia Mainardi og John House sprang nettopp ut av denne tradisjonen. Andre fremtredende «new art historians» var T.J. Clarke med sine marxistiske, sosialpolitiske vinklinger, samt Griselda Pollock og Linda Nochlin, begge pionerer innen den feministiske kunsthistorien. Hjemme i Norge kan vi nevne Anne Wichstrøms kvinnehistoriske forskning, som direkte eller indirekte også har vært med på å skape interesse for salongmaleriet.⁸

Utover i 1980- og 90-årene kunne man for alvor se fruktene av denne kunsthistoriske revisjonsprosessen. Forskningen skapte ny interesse for blant meget annet fransk salongmaleri og symbolisme, engelske Pre-Raphaelitter, tysk senromantikk og andre aspekter av 1800-tallet som tidligere hadde vært oversett. Dette gjelder ikke minst den akademiske kunsten og historiemaleriet. I både Europa og USA kom verker tilbake i de faste samlingene, det ble arrangert utstillinger og publisert kataloger, bøker og artikler om fenomenet. En av pionerene innen denne forskningen har vært Patricia Mainardi, med bøker som *Art and Politics of the Second Empire* (1987) og *The End of the Salon* (1993). I det hele tatt har amerikanske kunsthistorikere vist stor interesse for europeisk, og spesielt fransk, akademisk maleri, noe som har resultert i flere kunstnermonografier. Vi kan her nevne to monografier, Gerald Ackermanns om Gérôme (1986) og Stephen Banns om Delaroche (1997).

Det tyske fagmiljøet har ligget i forkant når det gjelder forskning på historiemaleriet, basert på grundige kildestudier. Med tanke på tysk kunsts betydning for norsk og skandinavisk maleri på 1800-tallet, er denne litteraturen viktig også i vår sammenheng. Tyske kunsthistorikere har tatt for seg enkeltkunstnere, kunstnergrupper og regionale skoler og også behandlet historiemaleriet tematisk gjennom artikler, avhandlinger og utstillingskataloger. Utstillingskatalogene *Die Münchner Schule* og *Die Düsseldorfer Malerschule*, begge fra 1979, var viktige ikke bare fordi de kartla disse to regionenes kunst, men også fordi de bragte artikler som spesielt fokuserte på historiemaleri og den akademiske tradisjon.⁹ Et pionerarbeid er Werner Hages standardverk, *Geschichte in Bildern: Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts* (1989), som gir en oversikt over særlig tysk historiemaleri fra 1800-tallet. Spesielt har Ekkehard Mai skrevet omfattende om fenomenet. I 1987 var han ansvarlig for utstillingen *Triumph und Tod des Helden* med tilhørende katalog ved Wallraf-Richartz-Museum i Köln.¹⁰ I forbindelse med utstillingen ble det arrangert en konferanse om tematikken, og resultatene ble publisert i antologien *Historienmalerei in Europa*.¹¹ Begge

publikasjonene bragte artikler av tyske og internasjonale forskere som fordypet seg i forskjellige sider av historiemaleriet. For eksempel har Mai selv her tatt for seg de estetiske teorier som har ligget til grunn for historiemaleriet gjennom tidene.¹² Så sent som i 2003 viste Neue Pinakothek i München den første monografiske utstillingen om Karl Theodor von Piloty; en kunstner som var av stor betydning i sin samtid, også for norske historiemalere. Utstillingen ble ledsaget av en fyldig katalog som tar for seg forskjellige sider av Pilotys virke og av historiemaleriet i München.¹³

Interessen for historiemaleri er etterhvert også reflektert i de skandinaviske fagmiljøene, og da i første runde i Danmark og Sverige. I Danmark har blant andre Kasper Monrad interessert seg omfattende for tematikken. I 1990 var han hovedansvarlig, sammen med Peter Nørgaard Larsen, for utstillingen og katalogen *Mellem guder og helter* ved Statens Museum for Kunst.¹⁴ Dette var den første omfattende utstillingen om historiemaleriet i Danmark og vel også i Skandinavia forøvrig. Det danske historiemaleriets internasjonale bakgrunn stod i fokus, og utstillingen bar da også undertittelen *Historiemaleriet i Rom, Paris og København 1770–1820*. Mogens Nykjærs essaysamling *Kundskabens billeder* fra 1991 tar blant annet for seg romantikkens interesse for norrøne motiver og deres nasjonalpolitiske bakgrunn.¹⁵ Ved Ny Carlsberg Glyptotek i København har man de senere årene vist interesse for alternative sider av 1800-tallets kunst. Utstillingen *Gloria Victis!* i 2000 omhandlet fransk akademisk maleri og dets forhold til avantgarden. Utstillingens kurator Flemming Friberg tar i en av katalogens artikler for seg «The Battle over Taste».¹⁶

Den første behandlingen av svensk akademisk maleri i nyere tid kom i en artikkel av Torsten Gunnarsson i utstillingskatalogen *1880-tal i nordiskt måleri* fra Nationalmuseum i Stockholm i 1985.¹⁷ Fra svensk side er det etterhvert utkommet flere verker om enkeltkunstnere, som for eksempel Sune Rudnerts bok om Carl Gustaf Hellqvist.¹⁸ Den som mest omfattende har behandlet historiemaleriet i Sverige er antagelig Tomas Björk. Boken og avhandlingen om August Malmström tar for seg en av Sveriges fremste historiemalere i annen halvdel av 1800-tallet og går også inn på den norrøne motivkretsen.¹⁹ I *Signums svenska konsthistoria* har Björk bidratt med en oversikt over svensk historiemaleri på 1800-tallet.²⁰ Så sent som i 2014 viste Göteborgs Konstmuseum utstillingen *En målad historia*; den første brede mønstringen viet genren i Sverige i nyere tid. I utstillingskatalogen har flere svenske kunsthistorikere behandlet svensk historiemaleri fra 1800-tallet, deriblant Tomas Björk, Maria Görts og Astrid von

Rosen.²¹ Her har dessuten Louise Wolthers skrevet om månefotografiene som historiefremstillinger, og altså satt moderne dokumentasjonsfotografi i en sammenheng med historiemaleriet.

Her hjemme gav 1980-årenes interesse for alternative aspekter av 1800-tallets kunst seg blant annet utslag i en utstilling om historismen – *Plysj, palmer og pomponger* – ved kunstindustrimuseene i Bergen og Oslo.²² Den første oversikten over norsk historiemaleri kom som et kapittel i Jan Askelands *Norsk malerkunst fra 1911*.²³ Teksten bringer strengt tatt ikke særlig ny kunnskap i forhold til tidligere oversiktsverker eller kunstnermonografier. Verdien i Askelands bidrag ligger først og fremst i at norsk historiemaleri som genre behandles for første gang og med respekt for fenomenet.

Ellers har interessen for norsk historiemaleri hovedsakelig vært knyttet til enkeltstående kunstnerskap. Av særlig betydning i vår sammenheng er Marit Ingeborg Lange og Anne-Berit Skaugs utstilling og katalog over Peter Nicolai Arbo ved Drammens Museum i 1986. I en innledningsartikkel behandler Lange både Arbos kunstnerskap og historiemaleriet generelt. Hun tar et oppgjør med de fordommer genren har vært utsatt for og tar til orde for å vurdere 1800-tallets historiemaleri på dets egne forutsetninger: «Det sier jo seg selv at hvis vi ikke vil gå inn på de premisser Arbo bygger sin kunst på, vil vi få lite utbytte av å studere den, og mulighetene for å forstå den vil bli sterkt redusert.»²⁴ Dessuten har Langes forskning om norske malere i München hatt direkte eller indirekte betydning for forståelsen av historiemaleriet.²⁵ I 1984 kom Karen Marie Ebbesens fyldige magistergradsavhandling om Eilif Peterssen som historiemaler; et område hun senere også har behandlet i andre sammenhenger.²⁶ I 1994 fulgte Sissi Solem Wingses avhandling om Oscar Wergelands maleri *Eidsvold 1814*, med en grundig redegjørelse for verkets bakgrunn og sammenheng med datidens politiske situasjon.²⁷

Slik var situasjonen da jeg selv begynte å interessere meg for historiemaleriet.

III. Å SKRIVE OM DET UBESKREVNE

Formål og tilnæringsmåter

I 2002 viste Nasjonalgalleriet i Oslo utstillingen *Svermeri og virkelighet: München i norsk maleri*. Kuratorer for utstillingen og redaktører for katalogen var Marit Ingeborg Lange og meg selv. Som en del av utstillingen ble flere eksempler på norsk, svensk og tysk historiemaleri vist frem. Til utstillingskatalogen skrev jeg en artikkel om norsk historiemaleri under München-generasjonen.²⁸ Under arbeidet gikk det opp for meg hvilket ubeskrevet kapittel historiemaleriet utgjorde i norsk kunsthistorie. Jeg bestemte meg for å fordype meg i tematikken og skrive et større verk om norsk historiemaleri. Dette resulterte i boken *Historien fremstilt i bilder*, som utkom på Pax Forlag i 2011. Parallelt med bokens utgivelse åpnet Nordnorsk Kunstmuseum en større mønstring over samme tematikk, der jeg var utstillingens kurator. Boken og utstillingen utgjør til dags dato den bredeste presentasjonen av fenomenet her til lands. I forbindelse med arbeidet har jeg dessuten skrevet og publisert artikler som tar for seg mer spesialiserte områder av historiemaleriet, som «Knud Baade als Historienmaler», «'... nordiske Marmorguder': Utsmykninger og utsmykningsplaner ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania på 1800-tallet», «'Northern Gods in Marble': The Romantic Rediscovery of Norse Mythology», med flere.²⁹ Avhandlingen *Historiemaleriet i Norge* består altså av boken *Historien fremstilt i bilder*, de tre nevnte artikler, samt denne introduksjonen. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for avhandlingens overordnede mål, hvilke tilnæringsmåter jeg har benyttet meg av og hvilke faglige refleksjoner jeg har gjort meg i dette arbeidet.

Patricia Mainardi og andre revisjonistiske kunsthistorikere har påpekt hvordan den tradisjonelle progressive eller modernistiske kunsthistorien har utsluttet eller marginalisert mange fenomener. Ett av de fenomener som er blitt marginalisert i vestlig kunsthistorie er historiemaleriet som genre. Dette vil jeg i et av de senere kapitler påvise også gjelder i norsk kunsthistorieskrivning. Mitt overordnede mål med dette prosjektet er å plassere norsk historiemaleri – en lite kjent side av kunsthistorien – tilbake på kartet og dermed utvide forståelsen av norsk kunst på 1800-tallet. Slik sett knytter jeg an til en revisjonistisk kunsthistorieskrivning. Etter min mening bør det være en sentral oppgave for enhver kunsthistorisk forsker å sette spørsmålstegn ved den etablerte kanon – og hente frem ukjente sider av kunsthistorien. Som Nicholas Penny, direktør

ved National Gallery i London og en av Englands fremste kunsthistorikere, formulerer det: « [...] it reminded us that one of the most important tasks for the director and curators of an art gallery is to introduce new discoveries to the public.»³⁰

Men hvordan går man frem for å skrive om et område som er relativt ubeskrevet, et forskningens *terra incognita*? Her har jeg stilt med så godt som blanke ark. Hoveddelen av avhandlingen, *Historien fremstilt i bilder*, gir en oversikt over norsk historiemaleri på 1800-tallet sett på bakgrunn av strømninger i europeisk og skandinavisk kunst. Avgjørende for dette arbeidet har vært en empiriske tilnærming, eller grunnforskning; i første omgang for å dokumentere eksisterende historiemalerier. Mange verker er idag ukjente, gjemt bort i museumsmagasiner eller private samlinger. I tillegg er mange verker forsvunnet, antagelig tapt for alltid. Arbeidet er således basert på også et omfattende skriftlig kildemateriale som omtaler kunstverkene. Dette kan dreie seg om kunstneres brev eller andre primærkilder, men også om samtidige kritikker og omtaler i pressen eller andre steder. Det dreier seg med andre ord om en form for kartlegging av et ukjent felt innen kunsthistorien.

Fordi historiemaleriet nettopp er et så lite beskrevet område i norsk kunsthistorie, valgte jeg oversiktsverkets form for *Historien fremstilt i bilder*. Dette mener jeg gir rom for en så bred presentasjon som mulig. Boken kan i så henseende kan sammenlignes med Werner Hages allerede nevnte *Geschichte in Bildern*, også dette et oversiktsverk. Denne formen ble da også positivt mottatt av fagmiljøet og fremhevet av blant andre den svenske kunsthistorikeren Carl-Johan Olsson i hans anmeldelse i *Kunst og Kultur* av *Historien fremstilt i bilder*.³¹

En utbredt fordom mot historiemaleriet har vært at det har vært en så godt som ikke eksisterende, eller iallfall ubetydelig, genre i norsk sammenheng. Dette gjentas i de fleste oversiktsverker over norsk kunsthistorie fra og med forrige århundreskifte og fremover, noe vi snart skal se nærmere på. Etter innledende undersøkelser ble jeg imidlertid overbevist om at dette ikke var korrekt. Jeg stilte opp en hypotese om at historiemaleriet var en genre av en viss betydning for og utbredelse i norsk kunst på 1800-tallet. Materialet som presenteres gjennom avhandlingen demonstrerer da også tydelig at Norge hadde en egen tradisjon for historiefremstillinger og at en rekke kunstnere dyrket genren.

Når det er sagt, skal vi ikke legge skjul på at historiemaleriet aldri fikk en fullt så dominerende posisjon i Norge som for eksempel i våre naboland Sverige og Danmark,

eller de europeiske stormaktene. Avhandlingen presenterer forskjellige forklaringsmodeller på dette. En mulig forklaring er at landskapsmaleri og folkelivsskildringer ble etablert som de foretrukne uttrykk for nasjonale idealer allerede tidlig på 1800-tallet – en funksjon historiemaleriet innehadde i mange andre land.³² En annen forklaring er at den unge nasjonen Norge manglet forutsetningene. Historiemaleri i den store skala forutsetter oppdrag – det være seg av offentlig eller privat karakter – og slike finner vi få eksempler på i norsk historie på 1800-tallet.³³ Artikkelen «'... nordiske Marmorguder'» behandler utsmykninger og utsmykningsplaner ved Universitetet i Oslo på 1800-tallet. Gjennom en fokusert studie av én institusjon gir artikkelen innblikk forholdene i datidens Norge. De fleste av utsmykningene og de planlagte utsmykningene hentet sine motiver fra historie og mytologi, som Adolph Tidemands ikke fullførte maleri med motiv fra Olav den helliges saga. Artikkelen demonstrerer hvordan mange prosjekterte utsmykningsplaner rant ut i sanden – og således *ikke* bidro til utviklingen av norsk historiemaleri.

Historiemaleriet i Norge bringer studier av en bestemt tematikk eller motivgruppe, og avhandlingen representerer dermed også en *ikonografisk* tilnæringsmåte. Ikonografi er, for å sitere en av metodens pionerer, Erwin Panofsky, «that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art».³⁴ Man skiller gjerne mellom ikonografi og ikonologi: Ikonografi representerer en identifisering av motivet og en klassifisering av motivgruppene, mens ikonologi innebærer en dypere fortolkning av enkeltmotivenes betydning, ofte basert på lesning av forskjellige typer kilder.³⁵ Avhandlingen, og spesielt *Historien fremstilt i bilder*, foretar en ikonografisk klassifisering av forskjellige motivgrupper innen norsk historiemaleri. Som det kommer frem, er motiver fra norrøn historie og mytologi dominerende, men også motiver fra senere historie forekommer. På det ikonologiske plan foretas det også analyser av enkeltstående verker og motiver. Her vil kanskje den kritiske leser stusse: 1800-tallets billedverden kjenner vi da så godt til at det ikke kan være behov for tolkninger? Vel, faktisk ikke. Mange av motivene er så vidt obskure at de må identifiseres og tolkes for å forstås. I like stor grad som Panofsky måtte kjenne humanismens og nyplatonismens litteratur for å forstå renessansens kunst, må den som vil sette seg inn i 1800-tallets historiemaleri også gjøre seg kjent med datidens litteratur. Kunstkritikk, brev og annen dokumentasjon kan være viktige, men av vel så stor betydning er historieskrivning og dikterverker. For eksempel er mange av

Knud Baades motiver hentet fra romantikkens dikterkunst og må sees i lys av verker av Oehlenschläger, Geijer eller Welhaven. Baades motiver kan man lese nærmere om i artikkelen «Knud Baade als Historienmaler», mens «'Northern Gods in Marble'» gir en konsentrert studie i anvendelsen av norrøne mytologiske motiver under romantikken. Samtidig kan de skriftlige kildene gi en bredere bakgrunn for å forstå bildene og tiden de ble skapt – og dermed sette dem inn i en større idéhistorisk eller politisk-historisk sammenheng. Som ett eksempel kan vi nevne Arbos og Bergsliens fremstillinger fra borgerkrigstidens Norge, som kan sees i lys av datidens politiske klima under unionsstridighetene.

Et siste, men viktig mål med denne avhandlingen er å stille spørsmål om hvorfor historiemaleriet har vært et så ukjent og underkjent område i norsk kunsthistorie. En sentral del av introduksjonen ser nærmere på mottagelsen av historiemaleriet – først i samtidens kritikk og så i ettertidens akademiske behandling. Gjennom denne resepsjonshistoriske undersøkelsen vil jeg demonstrere hvordan historiemaleriet først ble angrepet på 1800-tallet og deretter gradvis marginalisert av kunsthistorikere gjennom store deler av 1900-tallet, for – som vi har sett – å bli gjenoppdaget av forskere gjennom de siste 30–40 år.

IV. ISTORIA

Forståelsen av historiemaleriet gjennom tidene

Men hva er egentlig historiemaleri? I dette kapitlet skal vi, gjennom noen utvalgte kunstnere og kunstteoretikere, se nærmere på hvordan man har definert historiemaleriet opp igjennom tidene, og hvordan dette har kommet til uttrykk i kunstnerisk praksis.³⁶

Det finnes knapt noen entydig forståelse av hva historiemaleri er. Gjennom tidene finner vi forskjellige definisjoner av historiemaleri og forskjellige former for historiske fremstillinger i kunsten. Idag oppfatter nok de fleste historiemaleri som kunst som fremstiller konkrete historiske hendelser. Eksempelvis er det slik nettleksikaene *Store Norske Leksikon* og *Wikipedia* definerer begrepet. Dette er imidlertid en relativt moderne forståelse, som har vært dominerende fra 1800-tallet av. I et leksikon fra første halvdel av 1900-tallet er begrepet definert slik:

*Historiemaleri er den gren af Malerkunsten, der har til Genstand hist. Begivenheder, disse opfattede i vid Bet., d.v.s. ikke blot rent hist. Tildragelser, men ogsaa dem, der knytter sig til religiøse, mytologiske, allegoriske Forestillinger ell. har deres Realitet gennem Digtværker o.s.v.*³⁷

Kunsthistorikeren Lorentz Dietrichson (1834–1917) benytter begrepene «det historiska måleriet», «historiemålning» og «historiebild» om hverandre. I *Det skönas värld* (1870), skriver han: «Med afseende på sitt innehåll bör den egentliga historiebilden hålla sig till *betydelsesfulla* drag af den allmänt kända och fastställda delen af historien.»³⁸ For 1800-tallet var således historiemaleri identisk med fremstillinger av motiver fra historien. Til dette regnet man imidlertid også religiøse, mytologiske og litterære motiver. Før den tid var imidlertid historiebegrepet i kunsten først og fremst knyttet til det *fortellende* element – det være seg om fortellingen var hentet fra fortiden, mytologi, religionshistorie eller litterære verker.

Istoria: Historiemaleriet som fortelling

Helt tilbake til antikken har menneskene fremstilt hendelser fra historie og mytologi. I den klassiske kunsten stod gudenes og heltenes bedrifter sentralt. I kirkekunsten fra middelalderen og fremover var det især historier fra bibelen eller fra helgenenes liv man

konsentrerte seg om. Som begrep og som genre kan historiemaleriet imidlertid føres tilbake til renessansen.

Begrepet ble først definert av den italienske kunstneren, arkitekten og kunstteoretikeren Leon Battista Alberti (1404–1472). Alberti tilhørte den humanistiske kretsen rundt Medici-familien i Firenze på begynnelsen av 1400-tallet. Hans avhandling om malerkunsten, *De pictura*, ble forfattet på latin i 1435 og året etter oversatt til italiensk, *Della pittura*.³⁹ I avhandlingen innfører han begrepet *istoria* (latin *historia*), som kan oversettes med historie eller fortelling. Ifølge Alberti er dette en kunstners viktigste oppgave: «The greatest work of the painter is the *istoria*.»⁴⁰ Under sin utlegning om komposisjon utdyper han dette:

Composition is that rule of painting by which the parts of the things seen fit together in the painting. The greatest work of the painter is not a colossus, but an *istoria*. *Istoria* gives greater renown to the intellect than any colossus. Bodies are part of the *istoria*, members are parts of the bodies, planes part of the members.⁴¹

Med andre ord, komposisjonens oppgave er å sammenstille de enkelte elementer i et bilde med det endelige formål å fortelle en historie. Det er således det narrative elementet som er avgjørende for Albertis definisjon av historiemaleriet. Videre må en *istoria* berøre betrakteren:

The *istoria* which merits both praise and admiration will be so agreeably and pleasantly attractive that it will capture the eye of whatever learned or unlearned person is looking at it and will move his soul. That which first gives pleasure in the *istoria* comes from the copiousness and variety of things. [...] In every *istoria* variety is always pleasant. A painting in which there are bodies in many dissimilar poses is always pleasing. [...] The *istoria* will move the soul of the beholder when each man painted there clearly shows the movement of his own soul. It happens in nature that nothing more than herself is found capable of things like herself; we weep with the weeping, laugh with the laughing, and grieve with the grieving. These movements of the soul are made known by the movements of the body.⁴²

Et tredje sentralt element i Albertis *istoria* er oppfinnsomhet (*invenzione*) med hensyn til å finne motiver. Kunstnerne bør derfor lære å kjenne poesi og veltalenhet, kunstarter som ifølge Alberti har mange felles egenskaper med maleriet:

For their own enjoyment artists should associate with poets and orators who have many embellishments in common with painters and who have a broad knowledge of many things. These could be very useful in beautifully composing the *istoria* whose greatest praise consists in the invention. A beautiful invention has such force, as will be seen, that even without painting it is pleasing in itself alone. [...] Therefore I advise that each painter should make himself familiar with poets, rhetoricians and others equally well learned in letters. They will give new inventions or at least aid in beautifully composing the *istoria* through which the painter will surely acquire much praise and renown in his painting.⁴³

Under renessansen blomstret historiemaleriet i forskjellige former. Leonardo da Vinci (1452–1519) viderefører Albertis *istoria*-begrep i sin avhandling om malerkunsten, *Il trattato della pittura*. Leonardo vektlegger i likhet med Alberti komposisjonen – herunder sammenstilling av figurerer – såvel som evnen til å berøre: «That which is included in narrative paintings ought to move those who behold and admire them in the same way as the protagonist of the narrative is moved.»⁴⁴

Fremtredende kunstnere som Botticelli, Michelangelo og Rafael fremstilte forskjellige fortellinger, ofte i form av veggmalerier. Michelangelos (1475–1564) fremstillinger av menneskehetens historie fra skapelse til den ytterste dag i freskene i Det sixtinske kapell hører med blant renessansens mest monumentale religiøse historiemaleri. Kristne motiver, både fra bibelen og fra helgenenes liv, var stadig av stor betydning. Samtidig begynte kunstnerne å finne emner i andre kilder, især antikkens historie og mytologi, men også litteraturen. I Rafaels (1483–1520) fresker i Vatikanet fremstilte han scener fra bibelhistorien side om side med klassiske motiver og emner fra nyere historie. Ofte kunne fremstillingene være av en intrikat karakter med et symbolsk innhold som krevet store kunnskaper fra betrakterens side, som i Sandro Botticellis (ca. 1445–1510) forskjellige mytologisk-allegoriske fremstillinger (fig. 1). Flere av renessansens kunstnere, som Botticelli og Michelangelo, antas å ha vært inspirert av nyplatonistisk filosofi og litterære verker.⁴⁵ Deres verker er således eksempler på Albertis krav om originalitet eller oppfinnsomhet i å finne motiver – *invenzione*.

Albertis idealer ble lenge stående som gyldige og kom til å bli videreført av særlig franske kunstnere utover på 1600-tallet.

Poussin og den store stil

På 1600-tallet dyrket franske kunstnere med klassiske idealer historiemaleriet som den nobleste av alle kunstarter. Den førende blant disse kunstnerne var Nicolas Poussin (1594–1665), som oppholdt seg store deler av sitt liv i Roma.⁴⁶ Poussin hentet sine motiver især fra antikkens historie og mytologi, men også fra andre kilder, som bibelhistorien og litterære verker. Fremstillingene kan være allegoriske og vanskelig å forstå – i noen tilfeller direkte esoteriske. Dette har bydd ettertidens kunsthistorikere på store utfordringer og krever omfattende lesning innen filosofi, litteratur og almen kulturhistorie, noe Erwin Panofsky demonstrerer i sin velkjente tolkning av Poussins *Et in Arcadia Ego*.⁴⁷

Poussin setter motiv-valget i forbindelse med den store stil – *le grand style*. Valget av motiv må være verdig, skriver han:

The grand manner consists of four elements: subject or theme, concept, structure, and style. The first requirement, fundamental to all the others, is that the subject and the narrative be grandiose, such as battles, heroic actions, and religious themes. But if the subject which the painter endeavors to treat be grandiose, his first care should be to avoid minute details as much as he possibly can, in order not to violate the fitness of the theme, passing over the large and magnificent [...].⁴⁸

Som hos Alberti er motiv-valget altså av avgjørende betydning. Poussin ser dessuten motivet i sammenheng med stil. For ham henger disse nøye sammen. Motivet skal reflekteres i bildets *modus*. Poussin utdyper sin såkalte modus-lære i et brev til mesenen Paul Fréart de Chantelou:

Do you not see that, along with your own disposition, in the nature of the subject lies the cause of this effect, and that the subjects which I am treating for you have to be done in a different manner? All artifice in painting depends on it. [...] That is why I wish to bring to your attention one important thing that will teach you what to observe in the subjects depicted. Our wise ancient Greeks, inventors of all beautiful things, found several Modes by means of which they produced marvelous effects. This word «Mode» means actually the rule or the measure and form, which serves us in our productions. [...] The Modes of the ancients were a combination of several things put together; from their variety was born a certain difference of Mode whereby one was able to understand that each one of them retained in itself a subtle variation [...] Hence the fact that the ancient sages attributed to each style its own effects.⁴⁹

I Poussins egne bilder ser vi hvordan stil og stemning er tilpasset motivets karakter. I slagscener fra antikken, som *Sabinerinnenenes rov* fra 1637–38, er komposisjonen storslagen, med et mylder av figurer i bevegelse, satt mot en bakgrunn av klassisk arkitektur. (Gjengitt i *Historien fremstilt i bilder*, s. 14.) I hans motiver fra korstogene, hentet fra Tassos epos *Gerusalemme liberata*, som *Tancred og Erminia* (ca. 1630–31), er scenen derimot henlagt til et mørkt landskap og stemningen melankolsk (fig. 2).

Under Poussins innflytelse fortsatte franske kunstnere utover i annen halvdel av 1600-tallet å dyrke historiemaleriet i den store stil, med Charles Le Brun (1619–1690) som en av de toneangivende. Ved det franske kunstakademiet – Académie Royale de Peinture et Sculpture – ble historiemaleriet etablert som den ypperste av malerkunstens genre.⁵⁰ Historikeren, arkitekten og kunstteoretikeren André Félibien (1619–1695) utgav i 1668 protokollene fra kunstakademiets konferanse det foregående år.⁵¹ Her fastlår Félibien at et maleris verdi ligger i *innholdets* betydning. Dette innebærer at et landskap står over et stilleben, en kunstner som maler mennesker har forrang fremfor den som maler dyr eller natur. Ikke engang portrettet har krav på den høyeste respekt; den tilfaller historiemaleriet, som er komponert med flere skikkelser og henter sitt

motiv fra historien eller poesien. Med dette etablerte det franske kunstakademiet en hierarkisk inndeling av malerkunstens genre – med historiemaleriet som den ypperste. Dette verdisynet spredde seg til fleste europeiske kunstakademier og holdt stand til langt inn på 1800-tallet, også i Nord-Europa.

Nederlandsk og spansk barokk: Realistiske tendenser og motiver fra verdslig historie
Samtidig som klassisistene dyrket historiemaleriet i «den store stil», ble disse idealene utfordret av særlig nederlandske og spanske kunstnere.⁵² Allerede rundt århundreskiftet hadde italienske Caravaggio (1571–1610) fremstilt bibelhistoriens skikkelser som hverdagsmennesker i sine kontroversielle kirkeutsmykninger.⁵³ Dette betraktes gjerne som en mer realistisk tilnærming til historiemaleriet, en tendens som ble videreført utover på 1600-tallet av kunstnere som Rubens, Rembrandt og Velazques.⁵⁴ Like viktig var det at disse kunstnerne også fremstilte motiver fra nyere, verdslig historie, og ikke bare fra biblens fromme fortellinger eller antikkens fjerne, opphøyede historie. Historiemaleriet ble stadig dyrket som den fremste av alle genre – som det kommer klart frem av for eksempel Carel van Manders *Schilderboek* (1604)⁵⁵ – men det nye var altså at man fant frem til andre motivgrupper og også tillot seg å gi fremstillingene en mer realistisk karakter.

Flamlenderen Peter Paul Rubens (1577–1640) – en av barokkens fremste representanter – malte en lang rekke motiver fra klassisk historie og mytologi. I *Rovet av Leukippos' døtre* (1620) gir nærheten til scenen, de nakne kvinneskikkelsene og den halvnakne mannsfiguren inntrykk av at dette dreier seg om mennesker av kjøtt og blod snarere enn om mytiske skikkelser. Parallelt med de antikke motivene tok Rubens også opp emner fra verdslig og mer nærliggende historie. Mest fremtredende er den såkalte *Marie de' Medici-syklusen*, en serie scener fra den franske kong Henrik IV og hans dronning Maries liv, utført på oppdrag fra Marie de' Medici som enkedronning.⁵⁶ Fremstillingene er allegoriske, og kongen og dronningen er omgitt av forskjellige mytologiske skikkelser (fig. 3). Kunstneren tar her for seg motivrekker fra om ikke samtiden så iallfall den nære historie, men fremstilt ved hjelp av historiemaleriets apparat, der de kongelige opphøyes til historisk-mytologiske skikkelser.

I 1630-årene utførte noen av datidens fremste spanske kunstnere en serie malerier som feiret viktige episoder fra Filip IVs liv og regjeringstid i Salón dos Reinos (kongesalen) i den kongelige residensen Buen Retiro i Madrid. Mest kjent av disse er

Diego Velazquez' *Overgivelsen av Breda* (1634–35; fig. 4). Dette bildet fremstiller et viktig slag som hadde funnet sted bare ti år tidligere, altså et motiv fra nyere historie.⁵⁷ Både Rubens' og de spanske kunstneres sykluser vitner om hvordan historiemaleriet under barokken i stadig større grad kom til å fungere som forherligelse av makthaverne, altså en form for propaganda. Like viktig er det å merke seg at motivene ikke lenger måtte hentes fra oldtidens historie eller mytologi, men også kunne finnes i den nære fortid og i verdslig historie.

I Holland fremstilte Rembrandt van Rijn (1606–1669) og hans krets spesielt motiver fra Det gamle testamentet, men også fra den øvrige bibelhistorien, antikken og jødisk historie.⁵⁸ Dessuten malte tidens kunstnere scener fra hollandsk historie. Ofte utelater Rembrandt åpenbare historiske referanser i omgivelsene, men lar istedet rommet ligge i mørke. I den grad draktene er gjenkjennbare, er de fra kunstnerens egen tid, eller som i tilfellet med *Batseba i badet* (1654; fig. 5) uten klær i det hele tatt. Et bibelsk eller klassisk motiv fremstår dermed mer som en hverdagslig episode eller genrescene.

Spørsmålet er om disse forskjellige bildene kan kategoriseres som historiemaleri. Dette er selvsagt avhengig av hvilken definisjon vi forholder oss til. Utfra en moderne forståelse, der historiemaleri er identisk med fremstillinger av motiver fra historien – herunder også mytologi og religionshistorie – oppfyller de utvilsomt kriteriene. Derimot ville flere av bildene neppe passe inn i Albertis idealer om det forbilledlige historiemaleri eller Poussins store stil. Rembrandts bilder blir da mer å betrakte som genremalerier. Kunsthistorikeren Werner Hage skiller i sitt grunnleggende verk *Geschichte in Bildern* (1989) mellom «das Chronikbild» og «das exemplarisches Geschichtsbild».⁵⁹ Et kronikkerende historiemaleri er et som dokumenterer en konkret historisk hendelse, for eksempel et slag, uten forsøk på å være forbilledlig eller idealiserende. *Overgivelsen av Breda* er ifølge Hage et eksempel på at et kronikkerende historiemaleri også kan være eksemplarisk, og at man altså kunne kombinere de to formene.⁶⁰ Her ser vi hvor mangefasettert historiemaleriet kan være og at definisjonene ikke er absolutte.

Skjønt det tradisjonelle historiemaleriet i den store stil skulle komme til å beholde sin dominerende posisjon enda et par århundrer, var det blitt utfordret – eller snarere tilført nye tendenser i en mer realistisk og samtidig retning – av blant annet nederlandske og spanske kunstnere under barokken. Disse tendensene skulle komme til

å bli viktige for 1800-tallets historiemaleri. Men på 1700-tallet kom de klassiske idealene tilbake med full kraft.

Reynolds og valg av motiv

I Storbritannia ble historiemaleriet fremmet av Royal Academy of Arts i London, grunnlagt i 1768. Akademiets første president, Joshua Reynolds (1723–1792), var en av sin tids mest innflytelsesrike kunstnere og kunstteoretikere. Reynolds' tanker er kjent gjennom hans *Discourses*, avholdt som årlige foredrag ved akademiet. Her anvender han begrepet den store stil – *the grand style* – og viderefører således idealene fra Alberti og den franske klassisismen. Som for hans franske forgjengere er historiemaleriet og den store stil to sider av samme sak. I sin fjerde *Discourse* (1771) sier Reynolds:

I have formerly observed, that perfect form is produced by leaving out particularities, and retaining only general ideas: I shall now endeavour to shew that this principle, which I have proved to be metaphysically just, extends itself to every part of the Art; that it gives what is called the *grand style*, to Invention, to Composition, to Expression, and even to Colouring and Drapery.⁶¹

Valg av motiv er, ifølge Reynolds, av stor betydning, og finnes best i litterære eller historiske kilder:

Invention in Painting does not imply the invention of the subject; for that is commonly supplied by the Poet or Historian. With respect to the choice, no subject can be proper that is not generally interesting. It ought to be either some eminent instance of heroick action, or heroick suffering. There must be something either in the action, or in the object, in which men are universally concerned, and which powerfully strikes upon the publick sympathy.

Her viderefører Reynolds Albertis begrep om oppfinnsomhet eller *invenzione*. Emnene burde være heroiske og dessuten av almen interesse og kjennskap:

Strictly speaking, indeed, no subject can be of universal, hardly can it be of general, concern; but there are events and characters so popularly known in those countries where our Art is in request, that they may be considered as sufficiently general for all our purposes. Such are the great events of Greek and Roman fable and history, which early education, and the usual course of reading, have made familiar and interesting to all Europe, without being degraded by the vulgarisms of ordinary life in any country. Such too are the capital subjects of scripture history, which, besides their general notoriety, become venerable by their connection with our religion.⁶²

Kunsten store mål er, ifølge Reynolds, «to strike the imagination».⁶³ Kunstneren må derfor ikke henge seg opp i detaljer – «make no ostentation of the means by which this is done». Betrakteren skal bare oppleve resultatet – «feel the result in his bosom». Historiemaleren må altså heve seg over detaljer for å oppnå sitt resultat:

But it is not enough in Invention that the Artist should restrain and keep under all the inferior parts of his subjects; he must sometimes deviate from vulgar and strict historical truth, in pursuing the grandeur of his design. How much the great stile exacts from its professors to conceive and represent their subjects in a poetical manner, not confined to mere matter of fact, may be seen in the Cartoons of *Raffaele*. In all the pictures in which the painter has represented the apostles, he has drawn them with great nobleness; he has given them as much dignity as the human figure is capable of receiving; yet we are expressly told in scripture that they had no such respectable appearance.⁶⁴

Interessant nok er det denne idealiseringen som Reynolds benevner historiemaleri: «In conformity to custom, I call this part of the art History Painting; it ought to be called Poetical, as in reality it is. All this is not falsifying any fact; it is taking an allowed poetical licence.»⁶⁵ Helst sentralt i Reynolds' definisjon av historiemaleri i den store stil er således *idealiseringen* av emnet – og da spesielt av heltene. Kunstneren må ikke bare heve seg over småskårne detaljer, men om nødvendig endog avvike fra historiske realiteter for å nå dette målet:

A painter of portraits retains the individual likeness; a painter of history shews the man by shewing his actions. [...] The Painter has no other means of giving an idea of the dignity of the mind, but by the external appearance which grandeur of thought does generally, though not always, impress on the countenance; and by that correspondence of figure to sentiment and situation, which all men wish, but cannot command. [...] He cannot make his hero talk like a great man; he must make him look like one.

Idealiseringen av de fremstilte henger sammen med at motivet skulle være av en forbilledlig karakter. Dette var et sentralt ideal i datidens historiemaleri: *exemplum virtutis*.

Exemplum virtutis og nyklassisismen

For 1700-tallet handlet ikke historiefremstillinger bare om å fremstille fakta eller fortelle en historie. Historiefremstillingene – det være seg i billedkunsten, i litteraturen eller i historieskrivningen – skulle tjene en hensikt, nærmere bestemt fremme bestemte etiske verdier eller dyder som man kalte det. Vi har sett hvordan allerede Poussin og senere Reynolds fremhevet motiver av en ideal karakter. Historien skulle sette et *exemplum virtutis* – et dydens eksempel.⁶⁶ Et etisk forbilde ville vi kanskje kalle det idag. Kunstens formål var, ifølge tidens ledende kunstkritiker, Denis Diderot (1713–1784), «å fremstille dyden som tiltalende og synden som avskyelig.»⁶⁷ Motivene kunne hentes fra samtiden eller fra bibelhistorien, men motiver fra gresk-romersk historie var dominerende. En annen av tidens kunstkritikere, Etienne La Font de Saint-Yvenne (1688–1771), hevdet at historiemaleriet skulle presentere «store menns dydige og

heroiske handlinger, eksempler på humanitet, generøsitet, mot» og så videre – og fremhevet spesielt de homeriske epos som kilder.⁶⁸

De klassiske idealer var med jevne mellomrom blitt utfordret, men hadde aldri dødd hen. Rundt midten av 1700-tallet opplevet de en ny oppblomstring med nyklassisismen. Dette skyldtes blant annet datidens begeistring for oppdagelsen og de påfølgende arkeologiske utgravningene av de romerske byene Pompeii og Herculaneum. Johan Joachim Winckelmanns (1717–1768) kunsthistoriske skrifter spredde kunnskap om og begeistring for antikkens kunst blant kunstnere og lærde. Men de gjorde mer: I blant annet sin innflytelsesrike *Geschichte der Kunst de Alterthums* (1764) satte Winckelmann opp gresk kunst som mer høyverdig enn all annen kunst og som et ideal for senere tider.⁶⁹

For nyklassisismens kunstnere var det ikke lenger nok å hente sine *motiver* i antikkens historie og mytologi; også *formspråket* skulle være klassiserende. Nyklassisismens idealer kommer klart til uttrykk hos malere som for eksempel Gavin Hamilton, Anne-Louis Girodet, Pierre Peyron og Jacques-Louis David. I likhet med mange andre av datidens kunstnere dyrket de motiver fra gresk-romersk historie – ofte med et moraliserende budskap. Skjønt datidens kunstnere også kunne hente sine motiver fra andre perioder og kilder, var antikkens historie ansett som spesielt oppbyggelig.

Jacques-Louis David (1748–1825) var kanskje den mest fremtredende representanten for disse idealene. *Horatiernes ed* (1784) henter sitt motiv fra den romerske republikkens tidlige historie. (Gjengitt *Historien fremstilt i bilder*, s. 15.) Tre brødre fra en romersk familie er tatt ut for utkjempe tvekamp mot Romas fiender. Mot sverdene som faren holder frem sverger de å kjempe til de seirer eller dør. De kjemper for Roma – altså staten – og setter samfunnets gode fremfor sitt eget liv. Gjennom flere bilder med motiv fra antikken kom David til å fremstille scener med tilsvarende moralsk budskap. *Liktorene bringer Brutus hans døde sønner* (1789) henter også sitt motiv fra romersk historie (fig. 6). Konsulen Brutus' sønner hadde konspirert mot staten – og Brutus hadde latt dem henrette. Samfunnet kommer foran familien.

Davids motiver kunne også forståes som samtidsaktuelle kommentarer. I revolusjonstidens Frankrike var nettopp handlinger der man satte statens behov fremfor individets et relevant ideal. David unnså seg heller ikke for å fremstille faktiske hendelser fra sin egen samtid, som i *Marats død* (1793), der en av revolusjonens helter er myrdet. I tegningen *Tennisbaneeden* (1791) har kunstneren fremstilt den første,

revolusjonære nasjonalforsamlingen i 1789 (fig. 7). I komposisjonen benytter David seg av grep fra historiemaleriet – og fremhever dermed en samtidig politisk situasjon som en hendelse av betydning for historiens gang.

West og historiemaleriet som samtidsskildring

Tennisbaneeden er et fremtredende eksempel på en ny tendens, der motiver fra samtiden eller den nære fortid fikk status som historiemaleri. Den anglo-amerikanske historiemaleren Benjamin West (1738–1820) var banebrytende for denne retningen. West var født og oppvokst i Pennsylvania og regnes som en av grunnleggerne av den amerikanske maleritradisjonen.⁷⁰ Imidlertid kom han til å henlegge store deler av sitt liv og virke til London. I 1792 ble han valgt som president for Royal Academy of Arts etter Joshua Reynolds. West malte motiver fra den etablerte, klassiske historien, men mer nyskapende var hans fremstillinger av hendelser fra amerikansk historie og samtid.

General Wolfes død (1770) henter sitt motiv fra et slag under Syvårskrigen i Quebec i Canada i 1759 (fig. 8). Under dette slaget hadde britene overvunnet sine franske motstandere, men engelskmennenes unge hærfører var blitt dødelig såret. Det er altså en scene fra den nære historien på det nordamerikanske kontinentet som her er fremstilt. Da bildet ble utstilt på Royal Academy i 1771 ble det kritisert av blant andre kong George III og Joshua Reynolds for nettopp sin samtidige karakter. At personene var avbildet i datidens klær og ikke i klassiske togaer ble for sterk kost for 1700-tallets *establishment*.⁷¹ West selv forteller at Reynolds advarte ham mot å utsette seg for latterliggjøring. Reynolds oppfordret sin amerikanske kollega om å «adopt the classic costume of antiquity, as much more becoming for the inherent greatness of my subject than the modern garb of war.» Men West kunne forsvare sine idealer:

The same truth that guides the pen of the historian should govern the pencil of the artist. I consider myself as undertaking to tell this great event to the eye of the world; but if, instead of the facts of the transactions, I represent classical fictions, how shall I be understood by posterity!⁷²

West gjør seg her til en tidlig talsmann for kravet om *historisk realisme* – et ideal som kom til å stå sentralt i 1800-tallets historiemaleri. Enda viktigere var det at med *General Wolfes død* demonstrerte West hvordan et motiv fra nyere historie kunne fremstå som forbilledlig på linje med et emne fra antikken. Kunstneren overvant da også sine kritikere. Reynolds innrømmet ikke bare at bildet hadde «inherent greatness», men at West hadde gjort rett i å fremstille hendelsen slik han hadde valgt å gjøre det. Med dette

verket hadde West etablert den samtidige motivkrets som likeverdig med fortidens. Som vi har sett, kom David i Frankrike til å ta opp lignende idealer få år senere. Utover på 1800-tallet ble det utbredt blant historiemalere å fremstille hendelser fra sin egen tid eller den nære historien.⁷³

Oppmerksomheten i Wests maleri er rettet mot den døende unge generalen. Omgitt av sine medoffiserer trekker han sitt siste sukk. Det handler selvsagt om hvordan den unge soldaten heroisk har ofret sitt liv i kamp for fedrelandet. Men i like stor grad ligger handlingen på et almen-menneskelig nivå – der motivet kaller på vår medfølelse med en døende ung mann. West kom til å male flere slike heroiske dødsscener, deriblant *Lord Nelsons død* (1806). Felles for disse er den almen-menneskelige interessen, som er overordnet handlingen i de enkelte bilder. Wests dødsscener kan således betraktes som forløpere for 1800-tallets realistisk-psykologiske historiemaleri.

Med motiver fra Amerikas nære og fjerne historie etablerte West en ny motivgruppe. I hans kjølvann kom flere amerikanske kunstnere til å hente motiver fra hjemlandets saga, deriblant John Trumbull. I så henseende var West og de amerikanske kunstnerne med på å bane vei for et nasjonalt historiemaleri.

Store og gode handlinger: Exemplum virtutis på hjemlig grunn

Et fremtredende eksempel fra vår del av verden på hvordan historieskrivningen ble anvendt for fremme borgerdyd, er den danske historikeren Ove Mallings (1748–1829) *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere* fra 1777. Boken ble skrevet på oppdrag fra kongen – hvilket vil si regjeringen – med den uttalte hensikt å gjøre den oppvoksende slekt «opmærksom paa Forfædres Dyder, for derved at blive Landets og Thronens Styrke, ligesom hine vare det.»⁷⁴ Boken ble anvendt i skoleundervisningen og var svært utbredt til langt inn på 1800-tallet. *Store og gode Handlinger* har et overordnet patriotisk budskap, der kjærligheten til fedrelandet og kongen står sentralt. Malling trekker bevisst frem eksempler fra hjemlandets historie fremfor eksempler fra verdenshistorien:

Vi ære en Artemisia, en Scipio, en Carl den Store, en Rüyter: vi høre gierne deres Bedrifter og føle derved; men vi høre hellere tale om en Margrethe, en Knud den Store, en Absalon, en Juul, en Tordenskiold, og vi føle endnu meere ved at læse og tænke om dem, fordi de er vore egne.⁷⁵

Slik sett er boken en forløper for romantikkens nasjonale strømninger. Boken er ordnet tematisk. I tillegg til «Kierlighed til Fædrelandet» og «Troskab mod Kongen», finner vi

kapitler viet til forskjellige dyder som «Menneskekierlighed», «Høimodighed», «Kiekt Mod» og «Tapperhed».

Den franske utgaven av boken (1794) bragte som illustrasjoner kobberstikk etter tegninger av den danske kunstneren Erik Pauelsen (1749–1790). Blant disse kan vi nevne *Anna Colbjørnsen i Norderhaug prestegård* (fig. 9). Historien forekommer som et eksempel på kjekt mot, og forteller om den norske prestekonen Anna Colbjørnsen, som under stor personlig fare førte invaderende svenske soldater på avveie.

Flere kunstnere og diktere både i samtiden og ettertiden fant motiver i Mallings samling. En populær historie handler om fiskerne fra Hornbæk, som med fare for sitt eget liv redder en skipper fra et vrak. Malling bruker dette som et eksempel på menneskekjærlighet. Fortellingen inspirerte Johannes Ewald til dramaet *Fiskerne* (1779) og Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853) til maleriet *Fiskerne fra Hornbæk* (1830). Sistnevnte ble også kjent i form av et kobberstikk.⁷⁶ Handlingen fant ifølge Malling sted for «to Aar siden», altså i forfatterens egen samtid. Fortellingen er således et godt eksempel på at man kunne finne etiske forbilder også i samtiden og ikke bare i fortiden.

Eckersberg fant motiver til flere bilder i *Store og gode Handlinger, som Vicelin deler ut mat til de trengende* (1812–13; fig. 10). Handlingen er hentet fra middelalderens krigsherjede Holsten, der munken Vicelin og hans klosterbrødre hadde anlagt et kloster i Neumünster:

Fiendernes Grumhed havde ei naaet dertil; det var endnu uskadt og vel forsynet med Levnetsmidler. Vicelin og Ditmar ansaae det da for en av Religionens væsentligste Pligter: at hielpe ulykkelige. De begyndte derfor strax at uddele af deres Kloster Forraad, og opmuntrede alle andre formuende i Egnen til at gjøre det samme. Denne Godgjørenhed rygtedes snart bland de trængende. De samlede sig i hobevis omkring Klosteret og bleve mættede.⁷⁷

Det er denne scenen vi ser skildret i Eckersbergs maleri. Bildet var i sin tid et bestillingsverk fra den norske grev Herman Wedel Jarlsberg. Kunsthistorikere har satt bildets innhold i sammenheng med den politiske situasjonen i datidens Norge.⁷⁸ Også her herjet hungersnøden på grunn av krigshandlinger, nærmere bestemt engelskmennenes blokade under Napoleonskrigene. Utfra en slik lesning blir Eckersbergs *Vicelin* ikke bare et historiemaleri som bringer oss et *exemplum virtutis* fra fortiden, men også et verk som kommenterer samtidens politiske hendelser.

Eckersberg og andre skandinaviske kunstnere videreførte det tradisjonelle historiemaleriets krav forbilledlige emner inn på 1800-tallet. Samtidig banet de vei for

en nasjonal historieforståelse, som kom til å bli viktig for historiemaleriet under romantikken.

1800-tallet: Nasjonalhistorie og historisk realisme

Historiemaleriet beholdt sin posisjon langt inn på 1800-tallet og ble stadig dyrket ved kunstakademier over hele den vestlige verden.⁷⁹ Datidens historiemaleri videreførte mange av genrens tradisjoner, men representerte også nye tendenser. Som vi har sett innledningsvis, definerte 1800- og 1900-tallet begrepet vidt og inkluderte alle fremstillinger av historiske motiver – herunder også mytologiske, religionshistoriske og litterære – i historiemaleriet.

En sentral tendens i 1800-tallets historiemaleri er at motivene i overveiende grad ble hentet fra *nasjonalhistorien*. Mens historiemaleriet tidligere skulle fremstille ideelle emner, gjerne hentet fra klassisk mytologi og historie, ble det nå et poeng å velge motiver fra de enkelte lands egen fortid. Dette henger sammen med den politiske situasjonen, der nasjonalstatene vokste frem i kjølvannet av Napoleonskrigene. Romantikken underbygget idealene om å finne – eller konstruere – en egen identitet for de forskjellige folk, basert på egen historie og myter.⁸⁰

I de tyskspråklige landområdene dyrket de såkalte *nazarenerne* motiver fra tysk historie, spesielt middelalderen, samt religiøse emner.⁸¹ En viktig inspirasjonskilde for de tyske romantikernes til dels religiøse fortidssvermeri, finner vi i Wilhelm Wackenroders bok *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (En kunstelskende munks bekjennelser) fra 1797. Her fremstilles Rafael og Albrecht Dürer som de store forbilder i kunsthistorien. Mens det er Rafaels religiøse visjoner som betones, fremheves Dürer som Tysklands stolthet:

But now my mournful spirit walks over the consecrated place before your walls, Nürnberg; over the graveyard where rest the remains of Albrecht Dürer, once the pride of Germany – yes, of Europe. [...] Thus rest the forgotten bones of Dürer, because of whom I am glad that I am a German. [...] Blessed be your golden time for me, Nürnberg! the only time that Germany could boast of a true national art.⁸²

Blant nazarenernes mest kjente verkene er Franz Pforrs *Rudolf av Habsburgs inntog i Basel 1273*, Peter Cornelius' bibelhistoriske fresker, samt Julius Schnorr von Carolsfelds fresker med motiver fra tysk middelalder. (Gjengitt *Historien fremstilt i bilder* s. 17, 38 og 49.) De nazarenske kunstnerne ble etterhvert lærere ved kunstakademier over hele

Tyskland, blant annet i Düsseldorf og München, og kom således til å utøve stor innflytelse – også over skandinaviske malere som oppholdt seg ved tyske læresteder.

I Norge og de øvrige skandinaviske landene ble man også opptatt av nasjonalhistoriske motiver – eller fedrelandshistoriske som man gjerne kalte det.⁸³ Her var det spesielt motiver fra den norrøne historien og mytologien som ble dominerende til langt inn i annen halvdel av 1800-tallet. Kunstnere som C.W. Eckersberg og Adolph Tidemand, og senere Peter Nicolai Arbo og Mårten Eskil Winge, fremstilte alle norrøne guder og helter. Dette er et område som jeg går nærmere inn på andre steder i avhandlingen, blant annet i artikkelen «'Northern Gods in Marble': The Romantic Rediscovery of Norse Mythology», samt i boken *Historien fremstilt i bilder*.⁸⁴

Romantikkens historiemaleri omtales gjerne som *det nye historiemaleriet*. Dette handler først og fremst om tilnærmingen til motivet. Generelt kan vi si at det nye historiemaleriet bestod av to grunnleggende elementer: det psykologiske og det realistiske. Disse gikk ofte hånd i hånd. Banebrytende for fremveksten av det nye historiemaleriet var den franske kunstneren Paul Delaroche (1797–1856).⁸⁵ I sine populære historiske romaner fremstilte forfatteren Walter Scott først og fremst enkeltmenneskers skjebne, fanget inn av de store historiske begivenheter. Det er det samme grepet Delaroche benytter seg av i sine psykologiske fremstillinger av fortidens mennesker. I *Lady Jane Greys henrettelse* (1833) ser vi hvordan den unge piken famler seg frem mot skafottet, der hun skal henrettes som en følge av maktkampene i Tudor-tidens England. (Gjengitt *Historien fremstilt i bilder* s. 21.) Først og fremst får vi medlidenhet med Jane som enkeltmenneske, mens de store, politiske omveltninger kommer mer i bakgrunnen. Det er altså et almen-menneskelig aspekt i denne typen historiemaleri. Det psykologiske i slike bilder ligger også i at de gjerne skildrer øyeblikket like før den dramatiske handlingen – i dette tilfellet like før Jane skal halshugges. Dette skaper spenning i motivet.

Ser vi nærmere på bildet, ser vi også at Delaroche grundig har skildret historiske detaljer, som skikkelsenes drakter og arkitekturen i bakgrunnen. Kravet om realisme i skildringen av de historiske detaljer kom til å gjøre seg gjeldende i historiemaleriet gjennom hele 1800-tallet. Kunstnerne gjorde grundige studier av drakter, våpen og annet utstyr i museer og publikasjoner, og mange av dem holdt seg også med en egen samling av historiske rekvisitter. Om dette sier den engelske historiemaleren Ford Madox Brown (1821–1893):

The first care of the painter, after having selected his subject, should be to make himself thoroughly acquainted with the character of the times, and habits of the people, which he is about to represent; and next, to consult the proper authorities for his costume, and such objects as may fill his canvas; as the architecture, furniture, vegetation or landscape, or accessories, necessary to the elucidation of the subject.⁸⁶

Lorentz Dietrichson skriver om 1800-tallets krav til historisk realisme:

Jo mera tidens historiska bildning och medvetandet om de olika tidernas olika karakter stiger, desto större blifva de fordringar, hvilka ställas på det historiska måleriets korrekthet och sanning i uppfattningen, fordringarna på *historisk trohet*.⁸⁷

Dietrichson setter altså kravet om historisk realisme i kunsten i sammenheng med den økte kunnskapen som historievitenskapen hadde frembragt. Samtidig er dette en konsekvens av fremveksten av realismen innen kunsten generelt: «Den sida af historien, som afgjort betonar det reala, är ett barn af den nyare tiden och motsvarar hela dess realistiska grundriktning; – i motsats mot den står de föregående tidernas ideal-historiska måleri [...]».⁸⁸

Det nye, psykologisk-realistiske historiemaleriet spredde seg snart over hele Europa, i første omgang til belgiske historiemalere, og videre til tyske kunstsentra som Düsseldorf og München. Slik sett kan vi hevde at både Adolph Tidemands *Håkon jarls død* fra 1846 og Eilif Peterssens *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe* fra 1875–76 er resultater av den nye retningen innen historiemaleriet. (Gjengitt *Historien fremstilt i bilder* s. 50 og 129.)

Generelt kan vi altså si at 1800-tallets historiemaleri var preget av to tendenser: nasjonalhistoriske motiver – som sprang ut av romantikken – og en psykologisk-realistisk tilnærming – sistnevnte kalt det nye historiemaleriet. Skjønt de nasjonalhistoriske motivene var utbredt, var de på ingen måte enerådende. Tvert imot var motivene mer mangfoldige enn noensinne. På datidens store utstillinger kunne man se klassiske motiver – som stadig holdt stand – side om side med emner fra middelalderen og nyere historie. Den realistiske tilnærmingen kunne gi de historiske scenene et preg av hverdag eller genre.⁸⁹ Dette ser vi for eksempel i Jean-Léon Gérômes (fig. 11), og Lawrence Alma-Tademas antikke scener eller Ernest Meissoniers (fig. 12) og Wilhelm von Diez' episoder fra 1600-tallet. (Se også gjengivelse i *Historien fremstilt i bilder* s. 144.) De sistnevnte er åpenbart inspirert av nederlandsk barokkmaleri. Denne genrepregede tilnærmingen til historien representerer et brudd med den store stil og med tradisjonen fra Alberty, Poussin og Reynolds.

Mange av datidens historiemalere ble feiret som store stjerner. Rundt midten av århundret kom imidlertid genren under angrep og ble iløpet av annen halvdel av 1800-tallet underminert av nye kunstretninger, hvis idealer stod i opposisjon til historiemaleriet.

V. HISTORIEMALERIETS SKJEBNE

1800-tallets historiemaleri i samtid og i ettertid

Omslaget: Historiemaleriet under angrep

Historiemaleriet hadde fra renessansen og til langt inn på 1800-tallet en unik posisjon i vestlig kunst. Fra 1600-tallet av ble historiemaleriets status som den ypperste av malerkunstens genre formalisert ved Europas kunstakademier. Men utover i annen halvdel av 1800-tallet ble akademiens og historiemaleriets posisjon utfordret av nye idealer. Ny retninger, i første omgang realismen, og etterhvert impresjonismen og tidlige modernistiske bevegelser, stilte spørsmål ved genrens relevans. Historiemaleriet representerte den akademiske tradisjonen og det offisielle kunstsynet; med andre ord alt hva datidens *avantgarde* stod i opposisjon til.

Som vi har sett, diskuterte kunstnere og kunstteoretikere opp gjennom generasjonene *hva* historiemaleriet skulle være, hvilke funksjon det skulle ha og hvilke perioder og motivgrupper man skulle fremstille. Lenge var de klassiske idealer dominerende, men på 1800-tallet ble disse utfordret av motiver fra de enkelte nasjoners egen historie, og man diskuterte også anvendelsen av samtidige motiver. Derimot var historiemaleriets *posisjon* tilsynelatende hevet over enhver diskusjon; iallfall frem til midten av 1800-tallet.

Slaget stod i først omgang i Frankrike. I sin anmeldelse av Salonen for 1847 tok dikteren og kritikeren Charles Baudelaire (1821–1867) opp spørsmålet om «det moderne livs heroisme». Her gikk han til angrep på fortidsdyrkelsen i historiemaleriet – den store tradisjon – som han anså som en fallert kunstform:

Mange vil mene at årsaken til malerkunstens forfall er å finne i sedenes forfall. Denne fordømmen, som har spredt seg fra atelierene til publikum, er en dårlig unnskyldning for kunstnerne. For det var i deres interesse å kunne fortsette med å fremstille fortiden; oppgaven er enklere, og det kunne utnyttes fordelaktig av de late.

Det er sant at den store tradisjon har gått tapt, og at den nye ennå ikke er skapt. Men hva er nå denne store tradisjon om ikke en tilvant og gjengs idealisering av fortidens liv; et hårdført og krigersk liv, en tilstand av kontinuerlig beredskap hos den enkelte [...]. Fortidens liv var en storslagen parade; det var først å fremst rettet mot å tilfredsstille øyets gleder [...].⁹⁰

Historiemaleriet i sin daværende form var overfladisk, etter Baudelairens mening.

Kritikeren stilte dessuten krav om at kunsten skulle skildre *samtiden* fremfor fortiden:

Før vi forsøker å finne frem til det moderne livs episke side og bevise med eksempler at vår tid ikke er mindre rik på sublimе motiver enn fortiden, kan vi påstå at ettersom alle århundrer og alle folkeslag har hatt sin egen form for skjønnhet, så har vi uunngåelig vår.

Baudelaires ideal om å skildre sin egen samtid fremfor fortiden kom til å stå sentralt i realismens kunst og litteratur. En av realismens forgrunnsskikkelser, maleren Gustave Courbet (1819–1877), gikk ikke overraskende til angrep på historiemaleriet. I et brev fra 1861 stilte han dette opp mot realismens krav:

No age can be depicted except by its own artists. I mean to say by the artists that have lived during it. I believe that the artists of one century are completely incompetent when it comes to depiction the objects of a preceding or future century, in other words to paint either the past or the future.

It is in this sense that I deny the term historical art as applied to the past. Historical art is, by its very essence, contemporary. Every age should have its artists, who will express it and depict it for the future. An age that has not been able to express itself through its own artists, does not have the right to be expressed by outside artists. This would be falsifying history.

The history of an age finishes with the age itself and with those of its representatives who have expressed it. It is not given to new ages to add something to the expression of past ages, to aggrandize or to embellish the past. That which has been has been. It is the duty of the human spirit to always start anew, always in the present, taking as its point of departure that which has already been accomplished. We must never start something over again, but always march from synthesis to synthesis, from conclusion to conclusion.

The true artists are those who take up their epoch at exactly the point to which it has been carried by preceding ages. To retreat is to do nothing, is to work without result, is to have neither understood nor profited from the lessons of the past. This explains why all archaic schools have always ended by reducing themselves to the most useless compilations.⁹¹

En av datidens mest feterte salonkunstnere, Jean-Léon Gérôme (1824–1904), ble skyteskive for avantgardens kritikk. Gérômes kunsteriske løpebane er et utmerket eksempel på en skjebne som ble mange av datidens historiemalere til del. Han var den ledende av de såkalte *Néo-Grecs* – nygrekere – en gruppe kunstnere som arbeidet i den klassiske tradisjonen fra David og Ingres. Gérôme debuterte på Salonen i 1847 med *Hanekampen* (1846; fig. 11). Bildet, som er utført i en klassiserende stil, forestiller en scene fra antikkens Athen. Det fremstiller imidlertid ikke en konkret episode fra gresk historie, men er av en mer hverdagslig art, altså hva vi kaller en historisk genrescene. Gérôme ble med *Hanekampen* en av Salonens store stjerner, hyllet av forfatteren og kritikeren Théophile Gautier (1811–1871).⁹² Kunstneren malte både scener fra antikken og fra nyere fransk historie. Han vekslet mellom historiske genrescener og mer rene historiemalerier, som *Cæsars død* (1867).

I sin anmeldelse av Salonen for 1859 tok Baudelaire for seg nygrekerne, som han betraktet som intet annet enn pedanter som imiterte antikkens kunst: «Here erudition serves to disguise the absence of imagination, and for the most of the time, therefore, the

game consists in transplanting the life of every day into Greek or Roman surroundings.»⁹³ Videre skrev han:

The school in question, whose main characteristic (in my eyes) is to be a perpetual source of irritation, borders, at one and the same time, on the proverb, the riddle and the old-in-new-guise type of thing. [...] With its mania for dressing up trivial modern life in the fashion of antiquity, the school constantly commits what I would willingly call a caricature in reverse.⁹⁴

Spesielt hardt gikk det utover Gérôme. Baudelaire innrømmer riktignok kunstneren noen kvaliteter, hvorav de viktigste var «the pursuit of novelty and the liking for great subjects», men «his originality (if in fact there be any) is often of a laborious kind and scarcely discernible.»⁹⁵ Baudelaire kritiserer altså kunstneren for manglende originalitet: «M. Gérôme's technique, it has to be said, has never been either vigorous or original. On the contrary, lacking decisiveness and character, it has always oscillated between Ingres and Delaroche. » Denne karakteristikken henspiller på Gérômes klassiserende stil i tradisjonen fra Ingres, kombinert med hans genremessige tilnærming til historien, som Delaroche hadde gjort populær. Nådestøtet kom fra Emile Zola (1840–1902), realismens fremste forfatter og datidens store samfunnsrefser. I forbindelse med Verdensutstillingen i Paris i 1867 gikk han kraftig til angrep på Gérôme. Kunstnerens fremstillinger var ikke annet enn anekdoter, ifølge Zola, beregnet på det store publikum.⁹⁶ Flere av tidens historiemalere, deriblant Ernest Meissonier, led en tilsvarende skjebne utover i århundrets annen halvdel.⁹⁷

Den amerikanske kunsthistorikeren Patricia Mainardi forteller i sin bok, *Art and Politics of the Second Empire* (1987), om hvordan historiemaleriet ble erklært for dødt av flere kunstkritikere i forbindelse med Verdensutstillingen i 1867.⁹⁸ Symbolsk nok døde to av genrens fremste utøvere samme år, nemlig Peter Cornelius og Jean Auguste Dominique Ingres. Vi har sett hvordan historiemaleriet ble angrepet av avantgardens kunstkritikere. Samtidig ble det angrepet av mer konservative kritikere fordi historiemaleriet ble utblandet med genremaleriet.⁹⁹ Vi kan således si at historiemaleriet både ble angrepet utenfra og samtidig undergravet fra egne rekker. Resultatet var at om ikke historiemaleriet avgikk ved døden, så var dets posisjon iallfall sterkt svekket. Blant det almene publikum beholdt genren sin popularitet ut århundret, samtidig som Europas stormakter fortsatte å benytte seg av historiemaleriet for å fremme politiske interesser.¹⁰⁰ Men i kunstlivet hadde genren i det store og hele mistet sitt renommé.

Hjemlig motbør

Også i Norge og våre skandinaviske naboland ble historiemaleriet utsatt for en lignende skjebne. Skjønt historiemaleriet ikke fikk den samme posisjonen eller utbredelse i Norge som i resten av Europa, var det en aktet kunstform som flere av 1800-tallets kunstnere tok opp i større eller mindre grad.¹⁰¹ Kritikere uttrykte seg positivt om de forskjellige forsøk innen genren. Så sent som i 1868 skrev Lorentz Dietrichson:

Det historiska måleriet är onekligen den art af målarekonsten som på samma gång fordrar den högsta, snillrika fantasien, de djupasta studierna, den rikaste lifserfarenheten och den innerligaste inspirationen af alla den bildande konstens grenar.¹⁰²

Ifølge Dietrichson hadde historiemaleriet altså fortsatt status som den ypperste av alle genre. Men kort tid senere var situasjonen en ganske annen. Historiemaleriet ble angrepet av naturalismens talsmenn i de skandinaviske landene.¹⁰³ I Danmark var kunsthistorikeren Julius Lange (1838–1896) en innflytelsesrik kritiker. Sammen med brødrene Brandes var han en av naturalismens fremste representanter i Danmark. I 1892 reflekterer Lange over historiemaleriets stilling i de skandinaviske landene:

Den ene Gang efter den anden have de fællesnordiske Kunstudstillinger indprentet os, at Svenskerne forud for Nordmænd og Danske have Tilbøjelighed til at dyrke *Historiemaleriet*. Vi have flere Gange kastet ret misundelige Blikke i den Retning; thi man kan sige, hva man vil, om Historiemaleriet, saa er det dog noget fornemt, nobelt og højtideligt ved det. Det er langt fra at være vor Tids Yndlingsfag i Malerkunsten, hvad der har sine gode Grunde; men alligevel synes ingen af de store Nationer at være til Sinds at opgive det.¹⁰⁴

Lange anerkjenner – om enn motvillig – historiemaleriets storhet, samtidig som han stiller spørsmål ved genrens stadige eksistensberettigelse. Tyve år tidligere hadde Lange vært mer positivt innstilt til historiemaleriet – og til datidens forsøk på å fremstille norrøne motiver. Derimot hadde han stilt seg nokså avvisende til de konkrete eksemplene som fantes.¹⁰⁵ I sin anmeldelse av Den Skandinaviske Udstilling i København i 1872 skrev han kritisk om Wings og Arbos mytologiske fremstillinger. Arbos *Valkyrjen* omtales her som «en blond Parisermodel med mørkrandede Øjne, med fine Arme, og Fødder [...] at den kun ved at stramme sig meget op kan producere sig som Skjoldmø.» Generelt karakteriserer Lange denne kunsten som «Spektakelstykke» og konkluderer med en advarsel mot at det «i den svensk-norske Kunst skal udvikle sig en egen Specialitet for Spøgelse og Bussemænd.»¹⁰⁶ Som en fremtredende eksponent for historiemaleriet var Arbo en naturlig skyteskive for kritikken. I en anmeldelse av en utstilling i Christiania Kunstforening i 1887 angrep Christian Krohg (1852–1925) Arbos maleri *Gissur den gamle utfordrer hunnerne på kong Angantyr's vegne* for sin manglende

realisme.¹⁰⁷ Krohg var jo en av naturalismens lederskikkelser her hjemme, ikke bare som maler, men også som kritiker og skribent. Når både Lange og Krohg kritiserte Arbo såvidt heftig, skyldtes nok det først fremst at hans senromantiske fantasikunst ikke passet inn i dere naturalistiske idealer. Arbo ble således et av de første ofre her hjemme for en kulturkamp som lenge hadde rast ute i Europa.

I Norge var kunsthistorikeren Andreas Aubert (1851–1913) en innflytelsesrik kritiker. Hans idealer var den franskinspirerte naturalismen og friluftsmaleriet. Aubert stod flere av de yngre kunstnerne av realistgenerasjonen nær i 1870–80-årene. Senere kom han til spille en sentral rolle i Lysakerkretsen. Hans opposisjon mot akademisk kunst og historiemaleriet kom især til uttrykk i hans forskjellige anmeldelser av de norske München-malerne. I en lengre artikkel i *Morgenbladet* i 1881 tar Aubert et oppgjør med denne skolen, med Oscar Wergeland som den uheldig utvalgte skyteskive. Aubert hadde allerede tidligere kritisert denne kunstnerens historiske malerier – og blant annet omtalt ett av dem som «teatralsk».¹⁰⁸ Artikkelen tar utgangspunkt i Wergelands mytologiske *Loke og Sigyn* (idag ukjent). Aubert gir her en frisk karakteristikk av kunstneren:

Det er noget ved Wergelands Kunst, som gjør at han har saa vanskeligt for at tilfredsstille mig. Det ene Punkt, der vedrører hans Kunst kun i Forhold til den selv, det er det ufærdige, det famlende, det stødende, der saa ofte forstyrrer Virkningen af det meget gode, der tillige findes. Det er, ligesom han altid holder en i Spænding om, hvorvidt han vil være istand til at naa den fulde harmoniske Udvikling, eller om han skal blive staaende ved de mange talentfulde Tilsprang. Thi selv de største Fremskridt har dog endnu ikke ført os helt ud over Forventningerne. Imidlertid er det en anden Side ved hans Kunstnerstandpunkt, som er betænkeligere; det er, han vistnok mer end nogen anden af vore Kunstnere er smittet af hvad, jeg med den korteste Betegnelse vil kalde Müncheneriet. Og at netopp dette i en betydelig Grad har bidraget til at hemme en sund og naturlig Fremgang maa ansees som utvilsomt.¹⁰⁹

Deretter gyver Aubert løs på München-skolen:

Allerede i Münchens Arkitektur er et Par Hovedtræk fremherskende. For det første: den mer eller mindre umiddelbare Efterligning af tidligere Tiders Verker [...]. Dernæst: det dekorative, kulisseagtige, teatralske [...].

Og netop de to samme Træk, det efterlignende og det teatralske, er det mest iøinespringende ved Münchens Malerkunst. I Verkerne af Akademiets Direktør, Piloty, ved hvem jo den koloristiske Retning trængte igjennem og blev den herskende, er det teatralske i en enorm Grad fremtrædende.

Aubert kritiserer altså München-maleriet for å være teatralsk og for å etterligne historiske verker. Opp mot Wergeland stiller han opp andre kunstnere av samme generasjon, som Erik Werenskiold som representant for naturalismen: «Ogsaa Werenskiolds hele Retning peger mod Paris.» Auberts oppgjør med München-skolen var

også et oppgjør med hele den akademiske tradisjon – herunder historiemaleriet. Det gamle skulle jevnes med jorden, eller iallfall ryddes til side, for den nye tids kunst, naturalismen. Også andre forsøk innen genren av de norske München-malerne – som Marcus Grønvold og Otto Sinding – ble utsatt for en lignende kritikk. Om Sindings *Konge Hake* spør Aubert retorisk: «[...] er Emnet, til syvende og sist, dog ikke mer digterisk end malerisk?»¹¹⁰ Symptomatisk nok stilte Sinding ut bildet i 1884, kort tid før den første Høstutstillingen, som representerte realistgenerasjonens endelige triumf i Norge. Historiemaleriet, med sin utpreget fortellende – eller dikteriske og teatraliske – form, var det ikke plass for. Da Sinding forsøkte å få Nasjonalgalleriet til å kjøpe inn *Konge Hake* fikk han avslag.¹¹¹ Historiemaleriets tid i Norge var omme. Auberts og naturalistenes holdninger hadde seiret – og kom til å dominere den kunsthistoriske behandlingen av historiemaleriet utover store deler av 1900-tallet.

Ettertidens syn

I am convinced that for an artist to go every day to museums and libraries and academies (the cemeteries of wasted effort, calvaries of crucified dreams, records of impulses cut short! ...) is every bit as harmful as the prolonged over-protectiveness of parents for certain young people who get carried away by their talent and ambition. [...] The admirable past may be a balm to their worries, since for them the future is a closed book ... but we, the powerful young Futurists, don't want to have anything to do with it, the past! [...] Set fire to the library shelves! Divert the canals so they can flood the museums!¹¹²

Slik skrev F.T. Marinetti i *Det futuristiske manifest* (1909). Modernistene på begynnelsen av 1900-tallet foraktet historien og de akademiske tradisjoner – med andre ord alt hva historiemaleriet stod for. Ikke alle var like rabiante som futuristene, men en alment negativ holdning gjorde seg gjeldende. Kunsthistoriens behandling av historiemaleriet på 1900-tallet var preget av samtidens holdninger – og på mange måter en videreføring av kunstkritikken fra slutten av det foregående århundret.

I 1900 publiserte Andreas Aubert «Det nye Norges Malerkunst» som et kapittel i det storslagne bokverket *Norge i det nittende Aarhundrede*. Fire år senere ble teksten publisert i et eget bind. Dette må regnes som det første oversiktsverket over norsk kunsthistorie. Riktignok hadde også Lorentz Dietrichson arbeidet med et oversiktsverk, men dette forelå kun i manuskriptform og er først utgitt i nyere tid.¹¹³ Som kritiker hadde Aubert vært skeptisk til historiemaleriet, og i sin oversikt gir avser han kun ett avsnitt til genren. Her hevder han at det knapt finnes noe historiemaleri i Norge: «Bjørnsons og Ibsens dramaer over fædrelandske emner blev ikke i malerkunsten

etterfulgt av noget tilsvarende opsving.»¹¹⁴ Han nevner kort Tidemand, før han omtaler Arbo:

Heller ikke *Arbo* eide, trods sin alsidige utdannelse i Düsseldorf og Paris, aandelig svingkraft til at gjøre historien levende og til at fylde myten – i slike emner som Valkyrien fra slutten av sekstiaarene og Aasgaardsreien fra 1872, med overbevisende aand. Den nordiske myte, saga og histoire vedblev fremdeles gjennom hele tidsrummet sysselsætte malerne tanker og ta også yngre kræfter i sin tjeneste, – *Oscar Wergeland*, *Marcus Grønvold* med flere.

Eilif Peterssens *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe* omtales som «det ypperste værk i denne retning», men etter dette, hevder Aubert:

[...] hadde omslaget i digtningen, fra fortidslivets forherligelse til nutidsskildringer og virkelighetsbilledet naadd malerkunsten og ledet den ind i nye løp. De unge la foreløbig sine forarbeider til et nordisk historiemaleri til side for først at ta dem frem igjen mot aarhundredets slutning i nye former og ny aand.

Aubert ikke bare nedvurderer historiemaleriet som genre i norsk kunst på 1800-tallet, han underkjenner dets eksistens. Skjønt genren aldri ble så dominerende i Norge som i mange andre europeiske land, fantes det definitivt en rekke eksempler, som vi demonstrerer i herværende avhandling. Bare Eilif Peterssens og Lysakerkretsens historiefremstillinger anerkjennes. Få år tidligere hadde Julius Lange gitt en tilsvarende oppsummering av norsk historiemaleri:

I Galleriet i Kristiania findes intet af den Slags Historiemaleri, til Trods for Norges mægtige Oldtids- og Middelalders-Historie. [...] Den norske Kunst sysler overhovedet næsten ikke med den Slags Æmner: den lange politiske Uselvstændigheds-Periode har bidraget til at overskære Sammenhængen i Udviklingen af Folkets Fantasiliv.¹¹⁵

Når både Lange og Aubert underkjenner genrens utbredelse må vi spørre om dette var en bevisst strategi: Gjennom å marginalisere et fenomen utdefinerer man det fra historien. Det er interessant å merke seg at både Aubert og Lange, som i egenskap av anmeldere begge hadde stilt seg kritisk til genren, senere kom til å være premissleverandører også for den kunsthistoriske akademiske behandling av historiemaleriet utover på 1900-tallet.

I 1904–07 utkom Jens Thiis' banebrytende verk *Norske malere og billedhuggere* i tre bind. Jens Thiis (1870–1942) var en av sin tids mest innflytelsesrike kunsthistorikere og ble kort tid senere direktør for Nasjonalgalleriet. Thiis representerte den nye tids kunstsyn, der idealene var hentet fra fransk avantgarde. Her hjemme dyrket han Edvard Munch som det store geni og utgav også en biografi om kunstneren. *Norske malere og billedhuggere* er preget av en distansert holdning til de aspekter av 1800-tallets kunst

som ikke passet inn i Thiis' progressive syn – herunder også historiemaleriet. Thiis behandler ikke historiemaleriet som en egen genre, slik han gjør med landskapsmaleriet, men omtaler det i forbindelse med enkeltkunstnere. Nok en gang var det Arbo det gikk hardest utover. Om *Valkyrjen* (gjengitt *Historien fremstilt i bilder*, s. 101) heter det:

Arbos *Valkyrie* er jo et overmåde populært bilde, men det er et kunstværk, som dårlig står for strengere fordringer til indholdet. Den søde pige i brynjesærk sørger at se så vild ud, som det er hende muligt, hun spiler op sine smukke blå øine og svinger sit spyd og lar det lange gule hår flagre. Men hun vedblir dog at være det, hun er, en udklædt nydelig blond parisermodel med fine små hænder og den yndigste lille fod. Hun vil neppe kunne regne på at bli anerkjendt som ægte søster af Edda-digtningens vilde skjoldmøer, når de sammen med ravnene kredser over ligene på mændenes val.¹¹⁶

I Thiis' karakteristikk er det som om vi hører et gjenklang av Langes kritikk drøye tredve år tidligere. Også *Åsgårdsreien* får sitt pass påskrevet:

Motivet er mægtigt og vilde udført af en stor kolorist som en anelsesfuld og fantasivækkende *impression* kunnet virke overvældende. Men kunstneren hører til romantikens epigoner, til en kunstnerslægt på grænseskjellet mellem romantik og naturalisme, og billedet gir hverken nogen mindelse om *Delacroix*s slægt eller nogen anelse om det ny liv, som impressionismen indblæste malerkunsten. Det er glat og tamt malt i en mørk kolorit, som er ganske fint stemt, men kraftløs, og den minutløse udpensling af enkeltheder forekommer en bare at hæmme farten. Et syn må man ikke holdes fast, til det stivner!¹¹⁷

Allikevel innrømmer Thiis – nærmest motvillig – bildet noen kvaliteter: «Ligefuldt er Arbos *Åsgårdsreien* uomtvistelig en stor og på sin vis enestående bedrift i norsk kunst. Kompositionen viser en overlegen teknisk dygtighed [...]» Thiis anlegger en helt annen tone i omtalen av et annet betydelig historiemaleri, nemlig Eilif Peterssens *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe*: «en stordåd av den 23årige kunstner [...]. Motivet er overmåde dramatisk, næsten *for* dramatisk, skildret med scenisk tydelighet og spænding, men kompositionen er ypperlig mestret, og udførelsen røber en sjelden magisk kraft.»¹¹⁸ Som et sentralt medlem av realistgenerasjonen og senere av den toneangivende Lysakerkretsen, var Peterssen en kunstner som Thiis, i likhet med Aubert få år i forveien, ikke kom utenom. Allikevel kan ikke Thiis dy seg for å komme med et lite spark til motiv-valget, som han finner «næsten *for* dramatisk».

I en innledende artikkel til utstillingskatalogen *Svermeri og virkelighet: München i norsk maleri* har Marit Ingeborg Lange kommentert Thiis' behandling av München-skolen:

Skjønt München-perioden ikke har stått høyt i kurs i norsk kunsthistorie, var det likevel ikke til å unngå at man måtte kommentere den. Den første, store sammenhengende fremstilling av norsk kunsthistorie fra J.C. Dahl til hans samtids kunstnere ble skrevet av Jens Thiis og utgitt i tre bind mellom 1904 og 1907. Dette grunnleggende verket ble altså skrevet da «1880-års generasjonen»

var blitt frelste Paris-malere, og de var venner av Thiis som naturlig nok ble preget av sine informanternes syns. Mens han meget inngående omtaler fransk kunst i det 19. århundre, er hans behandling av tysk kunst kortfattet og tendensiøs.¹¹⁹

De frankofile og antityske holdninger i norsk kunstliv kan også sees på bakgrunn av politiske sympatier og antipatier i kjølvannet av den fransk-tyske krig i 1870, noe som Nils Messel har påpekt i sin artikkel «Tyske og franske fronter i norsk maleri».¹²⁰

En kunsthistoriker som i stor grad videreførte naturalismens og Lysaker-kretsens historiefremstilling utover på 1900-tallet var Leif Østby (1906–1988). Som Oda Gjessing uttrykker det i *Norsk biografisk leksikon*: «Som kunsthistoriker stod Leif Østby for en nasjonal linje, med Lysakerkretsen og Andreas Aubert som viktige ideologiske forutsetninger.»¹²¹ Som forfatter av en rekke kunsthistoriske verker, mangeårig førstekonservator ved Nasjonalgalleriet og redaktør av tidsskriftet *Kunst og Kultur*, kom Østby til å utøve stor innflytelse. I 1938 utga han *Norges kunsthistorie*, som senere kom i flere nyopplag, og 1951 *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre* i to bind sammen med Henning Alsvik. Hans presentasjon av Arbo ligger nær opp til Thiis', som han da også refererer til: «Bare skade at han ble hengende i det teknisk dyktige, men konvensjonelle franske salongmaleri med dets overraffinerede, søtlige preg [...]»¹²² Arbos mytologiske scener, hevder Østby, «hører jo mer til tidens vanlige gods.» *Åsgårdsreien* tilkjenner han dog visse kvaliteter:

I dette fantasifulle og ypperlig komponerte sammensurium av nakne kropp, flagrende hår, prustende hestehoder, klaprende hover, blinkende spyd og sverd og flaksende ravner i det dystre uværslys rider den norske nasjonalromantikk ut av scenen, pompøst og under full musikk som i en Wagner-opera. Et slikt bilde er knapt tenkelig uten Delacroix, som det finnes svake minnelser om også i enkelte koloristiske detaljer. Og for et bilde kunne det ikke ha blitt om Arbo liksom mesteren hadde visst å frigjøre seg fra modellstudiet og effektjageriet, om han hadde forstått å la fargen arbeide sammen med komposisjon og lysvirkning til et malerisk hele.¹²³

Tonen er den samme som vi kjenner fra Thiis: Arbo innrømmes en viss teknisk dyktighet, men ikke kunstnerisk selvstendighet. Slik undermineres systematisk en kunstners ettermæle.

I forbindelse med München-malerne og Eilif Peterssen reflekterer Østby kort over historiemaleriet som genre: «Norsk historiemaleri er fattig, langt fattigere enn i de fleste andre europeiske land og også våre naboland, derfor har Peterssen riktignok ikke mange historiske komposisjoner krav på en særlig oppmerksomhet, rent bortsett fra dere kunstneriske verdi.»¹²⁴ Norsk historiemaleri har med andre ord ikke krav på oppmerksomhet som en egen genre fordi den knapt nok finnes. Vi hører her et ekko av Aubert. At historiemaleriet ikke finnes i Norge har vi nå hørt til det kjedsommelige – og

vi begynner snart å tro på det. Etter denne innledningen kan vi lese om Peterssens tidlige hovedverker som historiemaler:

Med sine svakheter er «Corfitz Ulfeldts død» et usedvanlig lovende arbeid. En langt større innsats både som idé og som maleri betegner likevel Peterssens neste store historiske komposisjon, «Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe». [...] Dette virtuose stoffmaleri har imidlertid, som vanlig i München, ikke sin styrke i formen. Vi får ikke riktig følelse av kongens kroppslige pondus for bare fløyel og pelsverk, og dronningens barnlige gratie forsvinner litt for mye i det overdådige renessanseutstyr. Men slik bildet ble, står det som et fullgyldig uttrykk for tidens smaksideal og som et merkelig modent verk av den 24-årige kunstner.¹²⁵

Vi hører her de gamle fordommer mot München-maleriet skinne igjennom. Eilif Peterssen slipper ikke helt unna, men på grunn av sin posisjon heves han allikevel over retningens øvrige representanter.

Spesielt var 1900-tallets kunsthistorikere hardhendte overfor fremstillinger av norrøn mytologi og historie. Et fremtredende eksempel i så henseende er Hilmar Bakkens bok *Snorre-tegningene* fra 1940. Boken behandler i hovedsak den store utgaven av Snorres kongesagaer fra 1890-årene, med illustrasjoner og bokutstyr av blant andre Gerhard Munthe, Erik Werenskiold og Halfdan Egedius.¹²⁶ Ett kapittel, «Eldre sagabilleder», tar for seg forløperne. Innledningsvis unnskylder Bakken de eldre kunstnerne med datidens manglende kunnskaper om arkeologi: «[...] kunstnerne så den [sagatiden] gjennom romantikkens briller, og at det grunnlag historien og arkeologien kunde gi dem, var forholdsvis tynt. [...] Men selv hvor de kunde fremvise et forholdsvis riktig utstyr, opnådde de ingen illusjon av saga.»¹²⁷ Så setter han inn nådestøtet:

I det store og hele er den eldre sagafremstilling av inferior art. Den er en blek og blodløs ætling av det samtidige européiske historiemaler, som noen har kalt merkelig, mens andre har felt hårde dommer over det. Det er et stort apparat disse sagamalere setter i sving for å skildre våre sagnomsuste konger og høvdinge, men oftest blir det tomt, fylt av forloren stas og blikkskrammel som i en naiv fremføring av «Hærmændene på Helgeland». Slik er både den idealiserende Arbo og den genremessige Bergslie. Deres sagabilleder kryper også i skyggen av nasjonalromantikkens litterære sagaskildring.¹²⁸

Vi ser her hvordan datidens almene fordommer mot historiemaleriet som genre bryter igjennom. Som så ofte ellers er det Arbo det går utover. Men heller ikke Adolph Tidemand slipper unna kritikken: «Men heller ikke han nådde inn tid det som vi i vår tid forestiller oss som sagastemning.» Tidemand's *Håkon jarls død* (1846) avfeier Bakken fullstendig: «Det er et blott og bart teatermord.»¹²⁹

Den monumentale utgaven av Snorres kongesagaer var ansett som et prosjekt av nasjonal betydning i 1890-årene. Bak stod først og fremst kunstnere i Lysaker-kretsen, som Munthe, Werenskiold og Eilif Peterssen. Det kan virke som om det er Bakkens

formål å fremheve Lysaker-kunstnerens tegninger på bekostning av tidligere generasjoners sagafremstillinger. Som for andre kunsthistorikere fra det tyvende århundre var det de nasjonalt orienterte kunstnerne i denne kretsen som var sentrale, mens Arbos og de andres senromantiske historiemaleri ble ansett som passé. Disse fordømmene er også videreført i senere verker, ikke minst i Jöran Mjöbergs *Drömmen om sagatiden* (1967–68), og så sent som i David Wilsons *Vikinger og guder i europæisk kunst* fra 1997.¹³⁰

Først i oversiktsverket *Norges kunsthistorie*, som kom i syv bind i 1980-årene, aner vi en mer forsonende tone overfor historiemaleriet. I sin behandling av maleriet mellom 1814 og 1870 gjentar riktignok Magne Malmanger den gamle forestillingen om fraværet av historiemaleri i norsk kunst:

Alt i alt var imidlertid den forberedelse som behøvdes her til lands for ingenting å regne sammenlignet med den kulturelle ballast som var nødvendig straks man stod overfor et av tidens mer ambisiøse historiske eller symbolske arbeider. Vi finner da også at norske malere lenge holdt seg på respektfull avstand fra slike problematiske temaer og billedtyper. De foretrakk gjerne mer nøkterne emner og en viss grad av realisme i fremstillingen.¹³¹

I sin omtale av Arbo viser imidlertid Malmanger større forståelse både for dette spesifikke kunstnerskapet og for historiemaleriet som fenomen enn sine forgjengere:

Mens noe av naiviteten fremdeles henger igjen når Arbo storøyd betrakter sin yndige «Valkyrie» der hun stormer mot oss på sin ravnsorte gangre, har han nådd fram til en sikker og elegant beherskelse av virkemidlene i sine to store versjoner av «Åsgårdsreien» [...]. De er da også blitt Arbos utvilsomme hovedverker og betegner i norsk sammenheng en selvstendig innsats. Tematisk springer de selvfølgelig ut av vår nasjonalromantiske tradisjon, men stilistisk er de først og fremst avhengige av tidens offisielle maleri i Paris. Kunstnerens norske publikum må ha vært tilfreds med å finne ett og annet feiende stykke historiemaleri også her til lands.¹³²

I samme verk omtaler også Knut Berg historiemaleriet med respekt i forbindelse med Eilif Peterssens *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe*: «Torben Oxe er hovedverket i norsk historiemaleri, og det er en av Eilif Peterssens store fortjenester at vi gjennom ham har fått denne viktige genre i europeisk kunst representert ved verk av stor kunstnerisk verdi.»¹³³ Det bør også nevnes at det var Knut Berg, som i egenskap av direktør for Nasjonalgalleriet, sørget for å få innkjøpt dette hovedverket i 1977.

I *Norges kunsthistorie* kan vi altså merke en ny holdning til historiemaleriet. Verket utkom tidlig i 1980-årene, og på dette tidspunkt var det – som vi har sett – iferd med å skje endringer i kunsthistorien som fag. Iløpet av den siste generasjonen er historiemaleriet gradvis kommet til heder og verdighet igjen gjennom publikasjoner og utstillinger, og det er nå aktuelt som aldri før. I 2011, samme år som min *Historien*

fremstilt i bilder utkom, arrangerte Bergen Kunstmuseum utstillingen *Salong* med Knut Ormhaug som kurator. Utstillingen og den tilhørende katalogen også tok for seg historiemaleriet som genre.¹³⁴ I 2014 viste Göteborgs Konstmuseum altså utstillingen *En målad historia*. Høsten 2015 planlegger Haugar Vestfold Kunstmuseum utstillingen *Vikingmytologier*. Den ledsagende publikasjonen vil bringe bidrag av blant andre Tone Lyngstad Nyaas, Øivind Storm Bjerke og meg selv.

Etter å ha sett på historiemaleriets behandling og mottagelse opp igjennom tidene, skal vi nå se nærmere på hvordan 1800-tallets kunstnere tok opp denne genren, spesielt her i Norge, og fremstilte forskjellige motiver fra historien og mytologien.

NOTER

- ¹ Knut Ljøgdodt: *Historien fremstilt i bilder*, Oslo 2011.
- ² Knut Ljøgdodt: «Knut Baade als Historienmaler», i *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 2009*, München 2008.
- ³ Knut Ljøgdodt: «'... nordiske Marmorguder': Utsmykninger og utsmykningsplaner ved Det Kongelige Frederiks Universitet i Christiania på 1800-tallet», i Peder Anker og Patricia G. Berman (red.): *Edvard Munchs aulamalerier: Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, Oslo 2011.
- ⁴ Knut Ljøgdodt: «'Northern Gods in Marble': The Romantic Rediscovery of Norse Mythology», i *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms*, nr. 1, Århus 2012.
- ⁵ John House: «Historismus und Avantgarde», i Hermann Fillitz (red.): *Der Traum vom Glück: Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien og München 1996, s. 151.
- ⁶ Patricia Mainardi: *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge 1993, s. 2.
- ⁷ Se f.eks. Jonathan Harris: *The New Art History: A critical introduction*, London and New York 2001.
- ⁸ Se bl.a. Anne Wichstrøm: *Kvinner ved staffeliet*, Oslo 1983; *Kvinneliv – kunstnerliv*, Oslo 1997; samt *Asta Nørregaard*, Oslo 2011.
- ⁹ Dieter Graf (red.): *Die Düsseldorfer Malerschule*, utstillingskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf og Matildenhöhe Darmstadt 1979, med artikler av bl.a. Ekkehard Mai, Frank Büttner og Ingrid Jenderko-Sichelschmidt. Eberhard Ruhmer (red.): *Die Münchner Schule*, utstillingskatalog, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen og Haus der Kunst, München 1979, med artikler av bl.a. Christoph Heilmann og Horst Ludwig.
- ¹⁰ Ekkehard Mai og Anke Repp-Eckert (red.): *Triumph und Tod des Helden: Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, utstillingskatalog, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Kunsthaus Zürich og Musée des Beaux-Arts, Lyon 1987.
- ¹¹ Ekkehard Mai (red.): *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990.
- ¹² Ekkehard Mai: «Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert», i Mai og Repp-Eckert 1987; samt samme forfatter: «Poussin, Félibien und Le Brun: Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris», i Mai 1990.
- ¹³ Reinhold Baumsterk og Frank Büttner (red.): *Grosser Auftritt: Piloty und die Historienmalerei*, utstillingskatalog, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, München 2013. Om Pilotys betydning for norsk historiemaleri, se Marit Ingeborg Lange og Knut Ljøgdodt (red.): *Svermeri og virkelighet: München i norsk maleri*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, Oslo 2002, s. 343–346; samt Ljøgdodt 2011, s. 110–113.
- ¹⁴ Kasper Monrad og Peter Nørgaard Larsen: *Mellem guder og helte: Historiemaleriet i Rom, Paris og København 1770–1820*, utstillingskatalog, Statens Museum for Kunst, København 1990.
- ¹⁵ Mogens Nykjær: *Kundskabens billeder*, Århus 1991.
- ¹⁶ Flemming Friborg (red.): *Gloria Victis!*, Milano 2001.
- ¹⁷ Torsten Gunnarsson: «Det svenska akademiska måleriet under 1850–1880-talet», i Pontus Grate og Nils-Göran Hökby (red.): *1880-tal i nordiskt måleri*, utstillingskatalog, Nationalmuseum, Stockholm 1985.
- ¹⁸ Sune Rudnert: *I historiemålarens verkstad: Carl Gustaf Hellqvist – liv och verk*, Lund 1991.
- ¹⁹ Tomas Björk: *August Malmström: Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld*, Stockholm 1997.
- ²⁰ Tomas Björk: «Historiemåleriet», i *Konsten 1845–1890*, Lund 2000. (= *Signums svenska konsthistoria*, bind 10.)
- ²¹ Kristoffer Arvidsson (red.): *En målad historia: Svenskt historiemåleri under 1800-tallet*, utstillingskatalog, Göteborgs Konstmuseum 2014.
- ²² Anniken Thue (red.): *Plysj, palmer og pomponger*, utstillingskatalog, Vestlandske Kunsthøgskole, Bergen og Kunsthøgskolen i Oslo 1987. Katalogen bragte bl.a. en artikkel om salongmaleriet av Anne Wichstrøm.
- ²³ Jan Askeland: «Historiemaleriet», i *Norsk malerkunst: Hovedlinjer gjennom 200 år*, Oslo 1981, s. 108–134.
- ²⁴ Marit Ingeborg Lange: «Historiemaleren Peter Nicolai Arbo: noen synspunkter», i Marit Ingeborg Lange og Anne-Berit Skaug (red.): *Peter Nicolai Arbo 1831–1892*, utstillingskatalog, Drammens Museum 1986.
- ²⁵ Se f.eks. Marit Lange: *Harriet Backer*, Oslo 1995; se også Lange og Ljøgdodt 2002.
- ²⁶ Karen Marie Ebbesen: *Eilif Peterssens historiemalerier*, magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1984; «Eilif Peterssen (1852–1928)», i Toril Espolin Johnson (red.) *Eilif Peterssen*, utstillingskatalog, Bukowskis, Oslo 1990; samt «Eilif Peterssens historiemaleri sett i en europeisk

- tradisjon», i Svein Olav Hoff og Fredrikke Schrupf (red.): *Eilif Peterssen: Historiemaler, realist og nyromantiker*, utstillingskatalog, Lillehammer Kunstmuseum, 2001.
- ²⁷ Sissi Solem Winge: *Eidsvold 1814: Historiemaleri og samtidsdokument*, magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1994.
- ²⁸ Knut Ljøgdødt: «'... et glimt af oldtidsdage': München og norsk historiemaleri», i Lange og Ljøgdødt 2002.
- ²⁹ I tillegg har jeg også publisert artikler om relevante enkeltkunstnere. Se Knut Ljøgdødt: «Christian Meyer Ross (1843–1904): Forsøk på å rekonstruere et kunstnerskap», i *Kunst og Kultur*, nr. 1 2000; «Otto Sinding: Historiemaleren og eventyrtegneren», i Tone Sinding Steinsvik (red.): *Kunstnerbrødrene*, utstillingskatalog, Blaafarveværket, Modum 2000; Knut Ljøgdødt: «Marcus Grønvold: Den siste romantiker», i Magne Malmanger og Knut Ljøgdødt: *Marcus Grønvold (1845–1929)*, utstillingskatalog, Baroniet Rosendal 2003.
- ³⁰ Nicholas Penny: «Foreword from the National Gallery», i Knut Ljøgdødt, Marit Ingeborg Lange og Christopher Riopelle (red.): *Peder Balke: Visjon og revolusjon*, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø og National Gallery, London 2014, s. 7.
- ³¹ Carl-Johan Olsson: «Knut Ljøgdødt: Historien fremstilt i bilder», i *Kunst og Kultur*, nr. 2 2012.
- ³² Se Ljøgdødt 2011, s. 53–56.
- ³³ Se Ljøgdødt 2011, s. 178–180; samt Knut Ljøgdødt: «Sølvbryllupsgaven til kong Oscar II og dronning Sophie», i Anniken Thue (red.): *Arv og tradisjon: De kongelige samlinger*, Oslo 2012, s. 216–217.
- ³⁴ Erwin Panofsky: «Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art», i *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, s. 26.
- ³⁵ Panofsky 1955, s. 28–39.
- ³⁶ Se Ekkehard Mai: «Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert», i Mai og Repp-Eckert 1987; samt Thomas W. Gaehtgens: «Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie», i Thomas W. Gaehtgens og Uwe Fleckner (red.): *Historienmalerei*, Berlin 1996. (= *Geschichte der klassischen Bildgattungen i Quellentexten und Kommentaren*, bind 1.)
- ³⁷ A. Holck: «Historiemaleri», i Chr. Blangstrup (red.): *Salmonsens Konversationsleksikon*, bind 11, København 1921, s. 513–14.
- ³⁸ Lorentz Dietrichson: *Det sköna verld: Estetik och konsthistoria*, Stockholm 1870, s. 414–418. (= *Läran om det sköna: Med speciellt afseende på den bildande konsten*, bind 1.)
- ³⁹ Se Gaehtgens og Fleckner 1996, s. 81–83.
- ⁴⁰ Alberti er sitert etter Leon Battista Alberti: *On painting*, oversatt og med innledning og noter ved John R. Spencer, New Haven og London 1966, s. 70. Som nevnt ble Albertis avhandling forfattet på latin i 1435, *De pictura*, og året etter oversatt til italiensk, *Della pittura*. Den her siterte oversettelsen er basert på flere manuskripter av både den italienske og den latinske versjonen. Se s. 33–35 for en samlet oversikt.
- ⁴¹ Albert 1966, s. 72.
- ⁴² Alberti 1966, s. 75–77.
- ⁴³ Alberti 1966, s. 90–91.
- ⁴⁴ Martin Kemp (red.): *Leonardo on painting: An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, oversatt til engelsk av Martin Kemp og Margaret Walker, New Haven og London 2001, s. 220. Leonardos «trattato» består egentlig av flere skrifter fra kunstnerens hånd, satt sammen etter hans død. Se Kems innledning for nærmere redegjørelse.
- ⁴⁵ Anthony Blunt: *Artistic theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1978, s. 59–72.
- ⁴⁶ Se Ekkehard Mai: «Poussin, Félibien und Le Brun: Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris», i Mai 1990. Se også André Chastel: *French art: The ancien régime 1620–1775*, Paris & New York 1995.
- ⁴⁷ Erwin Panofsky: «Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition», i Panofsky 1955.
- ⁴⁸ Sitert etter Nicolas Poussin: «Observations on painting», i Elizabeth Gilmore Holt (red.): *Michelangelo and the Mannerists: The Baroque and the Eighteenth Century*, Princeton 1982, s. 144. (= *A Documentary History of Art*, bind 2.)
- ⁴⁹ Nicolais Poussin: brev til Chantelou, Roma, 24. november 1647; sitert etter Holt 1982, s. 155.
- ⁵⁰ Se Mai 1990.
- ⁵¹ André Félibien: «Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture» (1668), i Gaehtgens og Fleckner s. 156–165.
- ⁵² Albert Blankert: «Der 'Realismus' der holländischen Historienmalerei im 17. Jahrhundert», i Mai og Repp-Eckert 1987.
- ⁵³ Catherine Puglisi: *Caravaggio*, London og New York 1998, især s. 179–190.
- ⁵⁴ Blankert i Mai og Repp-Eckert 1987, s. 45–47.

- ⁵⁵ Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604. Se Görel Cavalli-Björkman: «Människan i centrum: Historiemåleri på Rembrandts tid», i Görel Cavalli-Björkmann (red.): *Rembrandt och hans tid*, Stockholm 1992, s. 21.
- ⁵⁶ Alexis Nerke du Bourg; «Power», i Nico van Hout, Arturo Galansino og Katia Pisvin: *Rubens and his Legacy*, utstillingskatalog, Royal Academy of Arts, London 2015, s. 78–119. Se også Chastel 1995, s. 124–125.
- ⁵⁷ Georg Kubler og Martin Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth 1959, s. 259–260. (Inngår i serien *Pelican History of Art*.)
- ⁵⁸ Cavalli-Björkman 1992, s. 21–30.
- ⁵⁹ Werner Hage: *Geschichte in Bildern: Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich & New York 1989, s. 11.
- ⁶⁰ Hage 1989, s. 45
- ⁶¹ Joshua Reynolds: «Discourse IV» (1771), i *Discourses on Art*, red. Robert R. Wark, New Haven og London 1997, s. 57.
- ⁶² Reynolds, s. 57–58.
- ⁶³ Reynolds, s. 59.
- ⁶⁴ Reynolds, s. 59–60.
- ⁶⁵ Reynolds, s. 60.
- ⁶⁶ Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1974.
- ⁶⁷ Rosenblum, s. 51–52.
- ⁶⁸ Rosenblum, s. 55–56.
- ⁶⁹ Johann Joachim Winckelmann: *Writings on Art*, redigert og med innledning av David Irwin, London 1972.
- ⁷⁰ Helmut von Erffa og Allen Staley: *The Paintings of Benjamin West*, New Haven og London 1986. Se også John Wilmerding: *American Art*, Harmondsworth 1976, især s. 41–44. (Inngår i serien *Pelican History of Art*.)
- ⁷¹ Erffa og Staley 1986, s. 55–57.
- ⁷² Erffa og Staley 1986, s. 57.
- ⁷³ Se Ljøgdott 2011, s. 135–141.
- ⁷⁴ Ove Malling: *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere*, utgitt av Erik Hansen, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, København 1992, s. 16.
- ⁷⁵ Malling 1992, s. 21.
- ⁷⁶ Peter Michael Hornung og Kasper Monrad: *C.W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader*, København 2005, s. 352–354.
- ⁷⁷ Malling 1992, s. 52–53.
- ⁷⁸ Marit Lange: kataloginnslag, i Marit Lange (red.): *Nasjonalgalleriets første 25 år: 1837–1862*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, Oslo 1998, s. 268–269.
- ⁷⁹ For en nærmere redegjørelse av 1800-tallets historiemaleri henvises det generelt til Hage 1989, samt til Ljøgdott 2011 for norske og skandinaviske forhold.
- ⁸⁰ Se Ljøgdott 2011 s. 15–18 og 24 ff.
- ⁸¹ Se Keith Andrews: *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964; Klaus Gallwitz (red.): *Die Nazarener*, utstillingskatalog, Städel, Frankfurt a.M. 1977; Mitchell Benjamin Frank: *German Romantic Painting Redefined: Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot 2001; samt Ljøgdott 2011 s. 15–16 og 38.
- ⁸² Sitert etter Wilhelm H. Wackenroder: «Effusions from the Heart of an Art-Loving Monk», i Elizabeth Gilmore Holt (red.): *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the 19th century*, New Haven & London 1986, s. 64 og 68. (= *A Documentary History of Art*, bind 3.)
- ⁸³ Begrepet «fædrelandshistorisk» brukes ofte på 1800-tallet, se bl.a. Lorentz Dietrichson: *Adolph Tidemand, hans liv og værker*, bind 1, Christiania 1878, s. 67.
- ⁸⁴ Ljøgdott 2012; samt Ljøgdott 2011, s. 24–52, 58–67, 72–107 og 114–125.
- ⁸⁵ Stephen Bann: *Paul Delaroche: History painted*, London 1997; Stephen Bann og Linda Whiteley (red., m.fl.): *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*, utstillingskatalog, National Gallery, London 2010.
- ⁸⁶ Ford Madox Brown: «On the Mechanism of a Historical Picture» (1850), i *The Germ: The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites*, Oxford 1992, s. 70. *The Germ* var et tidsskrift utgitt av kretsen rundt *the Pre-Raphaelite Brotherhood* og utkom i fire nummere i 1850. Den siterte versjonen er en faksimile.
- ⁸⁷ Dietrichson 1870, s. 417.
- ⁸⁸ Dietrichson 1870, s. 418.

- ⁸⁹ Patricia Mainardi: *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven og London 1987, s. 158–174.
- ⁹⁰ Charles Baudelaire: «Det moderne livs heroisme» (1847), i *Kunsten og det moderne liv*, oversatt av Arne Kjell Haugen, Oslo 1988, s. 39.
- ⁹¹ Gustave Courbet: «To a Group of Students» (Paris, 25. desember 1861), sitter etter Holt 1986, s. 351–352.
- ⁹² Édouard Papet: kataloginnslag, i Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx og Édouard Papet (red.): *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, utstillingskatalog, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Musée d'Orsay, Paris og Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2010, s. 42–44. Se også Mainardi 1981, s. 169–172.
- ⁹³ Charles Baudelaire: «The Salon of 1859», i *Selected Writings on Art and Literature*, oversatt av P.E. Charvet, Harmondsworth 1992, s. 315.
- ⁹⁴ Baudelaire 1992, s. 317.
- ⁹⁵ Baudelaire 1992, s. 318.
- ⁹⁶ Laurence de Cars: «Gérôme: Painter of Histories» og Scott C. Allan: «Gérôme Before the Tribunal: The Painter's Early Reception», begge i des Cars, de Font-Réaulx og Papet 2010, s. 31 og 89.
- ⁹⁷ Marc J. Gotlieb: *The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton 1996.
- ⁹⁸ Mainardi 1987, s. 151–157.
- ⁹⁹ Mainardi 1987 s. 156–157.
- ¹⁰⁰ Det tyske keiserdømmet gjorde bruk av historiemaleri i politiske sammenhenger, f.eks. gjennom Anton von Werners verker. Se Dominik Bartmann (red.): *Anton von Werner: Geschichte in Bildern*, München 1997.
- ¹⁰¹ Ljøgdott 2011.
- ¹⁰² Lorentz Dietrichson: «Kritiska studier under konstakademiens exposition juni och juli 1868», i *Ny Illustrerad Tidning* 1868; her sitert etter Tomas Björk: «Historiemåleriets tradition, metod och mottagande», i Arvidsson 2014, s. 43.
- ¹⁰³ For svenske forhold, se Björk, i Arvidsson 2014, især s. 44.
- ¹⁰⁴ Julius Lange: «Norsk, svensk, dansk figurmaleri», i *Tilskueren* 1892; her sitert etter *Udvalgte Skrifter*, bind 1, København 1900, s. 237.
- ¹⁰⁵ Se Ljøgdott 2011, s. 106–107.
- ¹⁰⁶ Julius Lange: «Den svenske og norske Kunst paa den nordiske Udstilling i Kjøbenhavn 1872: 4. Billeder af Nordens Oldtid», i *Nutids-kunst*, København 1873. Se også Ljøgdott 2011, s. 106–107, hvor et lenger utdrag av anmeldelsen er gjengitt.
- ¹⁰⁷ Se Lange og Skaug 1986, s. 90–92, samt Ljøgdott 2011 s. 96.
- ¹⁰⁸ Andreas Aubert: «Fra Kunstforeningen», i *Morgenbladet*, 25. mai 1879. Bildet som omtales som «theatralisk» er *Dyvekes død* (1878; gjengitt i *Historien fremstilt i bilder*, s. 132), det andre en scene fra Christian IIs barndom (idag ukjent).
- ¹⁰⁹ Andreas Aubert: «Fra Kunstforeningen», i *Morgenbladet*, 12. januar 1881.
- ¹¹⁰ Andreas Aubert: «Fra vor Kunst», i *Aftenposten*, 12. september 1884.
- ¹¹¹ Ljøgdott 2011, s. 123.
- ¹¹² F.T. Marinetti: «The Futurist Manifesto» (1909), i Alex Danchev (red.): *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, London 2011, s. 7.
- ¹¹³ Lorentz Dietrichsons *Norges Kunsts Historie* er utgitt på Messel Forlag, Oslo i tre bind i 1991, 1993 og 2010.
- ¹¹⁴ Sitert etter Andreas Aubert: *Det nye Norges Malerkunst*, Kristiania 1904, s. 28–30. Dette var som nevnt et særtrykk av Auberts artikkel med samme tittel i Nordahl Rolfsen (red.): *Norge i det nittende Aarhundrede*, Kristiania 1900. Se også Ljøgdott 2011, s. 22, hvor et lengre utdrag er gjengitt.
- ¹¹⁵ Lange 1892, sitert *Udvalgte Skrifter*, bind 1, København 1900, s. 237.
- ¹¹⁶ Se Ljøgdott 2011, s. 106–107.
- ¹¹⁷ Jens Thiis: *Norske malere og billedhuggere*, bind 1, Bergen 1904, s. 234.
- ¹¹⁸ Thiis 1904, s. 236.
- ¹¹⁹ Jens Thiis: *Norske malere og billedhuggere*, bind 2, Bergen 1907, s. 175.
- ¹²⁰ Lange og Ljøgdott 2002, s. 9.
- ¹²¹ Nils Messel: «Tyske og franske fronter i norsk maleri: Kunstkritikk som krigskorrespondanse», i *Konsthistorisk tidsskrift*, hefte 3–4, årgang 63, 1994.
- ¹²² Oda Wildhagen Gjessing: «Leif Østby», i Jon Gunnar Arntzen (red. m.fl.): *Norsk biografisk leksikon*, bind 10, Oslo 2005, s. 112.
- ¹²³ Leif Østby: «Fra Adolph Tidemand til Nikolai Astrup», i Henning Alsvik og Leif Østby: *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, bind 1, Oslo 1951, s. 167.

¹²³ Alsvik og Østby, s. 167–168.

¹²⁴ Alsvik og Østby, s. 214.

¹²⁵ Alsvik og Østby, s. 215–217.

¹²⁶ Snorre Sturlason: *Kongesagaer*, ble utgitt i hefter 1896–99 av forleggeren J.M. Stenersen, og den komplette utgaven forelå i Kristiania 1899. Se Ljøgodt 2011 s. 175–176.

¹²⁷ Hilmar Bakken: *Snorre-tegningene*, Oslo 1940, s. 3–4.

¹²⁸ Bakken 1940, s. 4.

¹²⁹ Bakken 1940, s. 5–6.

¹³⁰ Jöran Mjöberg: *Drömmen om sagatiden*, bind 1–2, Stockholm 1967–68; David M. Wilson: *Vikinger og guder i europæisk kunst*, utstillingskatalog, Moesgård Museum, Århus 1997.

¹³¹ Magne Malmanger: «Maleriet 1814–1870: Fra klassisisme til tidlig realisme», i Knut Berg (red. m.fl.): *Norges kunsthistorie*, bind 4, Oslo 1981, s. 131.

¹³² Malmanger 1981, s. 287–288.

¹³³ Knut Berg: «Perioden 1870–1900», i Knut Berg (red. m.fl.): *Norges kunsthistorie*, bind 5, Oslo 1981, s. 117.

¹³⁴ Torunn Myrva: «Historiemaleriet», i Knut Ormhaug (red.): *Salong: Arena for den gode smak*, utstillingskatalog, Bergen Kunstmuseum 2011.

BIBLIOGRAFI

- Ackerman, Gerald M.: *The life and work of Jean-Léon Gérôme*, London 1986.
- Alberti, Leon Battista: *On painting*, oversatt og med innledning og noter ved John R. Spencer, New Haven og London 1966.
- Alsvik, Henning og Leif Østby: *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, bind 1, Oslo 1951
- Andrews, Keith: *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964.
- Anker, Peder og Patricia G. Berman (red.): *Edvard Munchs aulamalerier: Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, Oslo 2011.
- Arntzen, Jon Gunnar (hovedredaktør): *Norsk biografisk leksikon*, bind 1–10, Oslo 1999–2005.
- Arvidsson, Kristoffer (red.): *En målad historia: Svenskt historiemåleri under 1800-tallet*, utstillingskatalog, Göteborgs Konstmuseum 2014.
- Askeland, Jan: *Norsk malerkunst: Hovedlinjer gjennom 200 år*, Oslo 1981.
- Aubert, Andreas: *Det nye Norges Malerkunst*, Kristiania 1904.
- Aubert, Andreas: «Fra Kunstforeningen», i *Morgenbladet*, 25. mai 1879.
- Aubert, Andreas: «Fra Kunstforeningen», i *Morgenbladet*, 12. januar 1881.
- Aubert, Andreas: «Fra vor Kunst», i *Aftenposten*, 12. september 1884.
- Bakken, Hilmar: *Snorre-tegningene*, Oslo 1940.
- Bann, Stephen: *Paul Delaroche: History painted*, London 1997.
- Bann, Stephen og Linda Whiteley (red., m.fl.): *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*, utstillingskatalog, National Gallery, London 2010.
- Bartmann, Dominik (red.): *Anton von Werner: Geschichte in Bildern*, München 1997.
- Baudelaire, Charles: *Kunsten og det moderne liv*, oversatt av Arne Kjell Haugen, Oslo 1988.
- Baudelaire, Charles: *Selected Writings on Art and Literature*, oversatt av P.E. Charvet, Harmondsworth 1992.
- Baumsterk, Reinhold og Frank Büttner (red.): *Grosser Auftritt: Piloty und die Historiemalerie*, utstillingskatalog, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2013.
- Berg, Knut (hovedredaktør): *Norges kunsthistorie*, bind 1–7, Oslo 1981–83.
- Berg, Knut og Stephan Tschudi-Madsen m.fl. (red.): *Norsk kunstnerleksikon*, bind 1–4, Oslo 1982–87.
- Björk, Tomas: *August Malmström: Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld*, Stockholm 1997.
- Björk, Tomas: «Historiemåleriet», i *Konsten 1845–1890*, Lund 2000. (= *Signums svenska konsthistoria*, bind 10.)
- Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1978.
- Brown, Ford Madox: «On the Mechanism of a Historical Picture» (1850), i *The Germ: The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites*, Oxford 1992.
- Cavalli-Björkmann, Görel (red.): *Rembrandt och hans tid*, Stockholm 1992.
- Chastel, André: *French art: The ancien régime 1620–1775*, Paris & New York 1995.
- Danchev, Alex (red.): *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, London 2011.

- des Cars, Laurence, Dominique de Font-Réaulx og Édouard Papet (red.): *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, utstillingskatalog, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Musée d'Orsay, Paris og Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2010.
- Dietrichson, Lorentz: *Adolph Tidemand, hans liv og værker*, bind 1, Christiania 1878.
- Dietrichson, Lorentz: *Det sköna värld: Estetik och konsthistoria*, Stockholm 1870. (= *Läran om det sköna: Med speciellt afseende på den bildande konsten*, bind 1.)
- Dietrichson, Lorentz: *Norges kunsts historie*, bind 1–3, red. Nils Messel, Peder Anker og Mai Britt Guleng, Oslo 1991–2010.
- Ebbesen, Karen Marie: *Eilif Peterssens historiemalerier*, magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1984;
- Erffa, Helmut von og Allen Staley: *The Paintings of Benjamin West*, New Haven og London 1986. Se også John Wilmerding: *American Art*, Harmondsworth 1976. (Inngår i serien *Pelican History of Art*.)
- Fillitz, Hermann (red.): *Der Traum vom Glück: Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien og München 1996.
- Frank, Mitchell Benjamin: *German Romantic Painting Redefined: Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot 2001.
- Friborg, Flemming (red.): *Gloria Victis!*, Milano 2001.
- Gaetgens, Thomas W. og Uwe Fleckner (red.): *Historienmalerei*, Berlin 1996. (= *Geschichte der klassischen Bildgattungen i Quellentexten und Kommentaren*, bind 1.)
- Gallwitz, Klaus (red.): *Die Nazarener*, utstillingskatalog, Städel, Frankfurt a.M. 1977.
- Gotlieb, Marc J.: *The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton 1996.
- Graf, Dieter (red.): *Die Düsseldorfer Malerschule*, utstillingskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf og Matildenhöhe Darmstadt 1979.
- Grate, Pontus og Nils-Göran Hökby (red.): *1880-tal i nordiskt måleri*, utstillingskatalog, Nationalmuseum, Stockholm 1985.
- Hage, Werner: *Geschichte in Bildern: Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich & New York 1989
- Harris, Jonathan: *The New Art History: A critical introduction*, London and New York 2001.
- Hoff, Svein Olav og Fredrikke Schrupf (red.): *Eilif Peterssen: Historiemaler, realist og nyromantiker*, utstillingskatalog, Lillehammer Kunstmuseum, 2001.
- Holck, A.: «Historiemaleri», i Chr. Blangstrup (red.): *Salmonsens Konversationsleksikon*, bind 11, København 1921.
- Holt, Elizabeth Gilmore (red.): *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the 19th century*, New Haven & London 1986, s. 64 og 68. (= *A Documentary History of Art*, bind 3.)
- Holt, Elizabeth Gilmore (red.): *Michelangelo and the Mannerists: The Baroque and the Eighteenth Century*, Princeton 1982. (= *A Documentary History of Art*, bind 2.)
- Hornung, Peter Michael og Kasper Monrad: *C.W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader*, København 2005.
- Johnson, Toril Espolin (red.): *Eilif Peterssen*, utstillingskatalog, Bukowskis, Oslo 1990.
- Kemp, Martin (red.): *Leonardo on painting: An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, oversatt til engelsk av Martin Kemp og Margaret Walker, New Haven og London 2001.

- Kubler, Georg og Martin Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth 1959. (Inngår i serien *Pelican History of Art*.)
- Lange, Julius: *Nutids-kunst*, København 1873.
- Lange, Julius: *Udvalgte Skrifter*, bind 1, København 1900.
- Lange, Marit: *Harriet Backer*, Oslo 1995.
- Lange, Marit (red.): *Nasjonalgalleriets første 25 år: 1837–1862*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, Oslo 1998.
- Lange, Marit Ingeborg og Anne-Berit Skaug (red.): *Peter Nicolai Arbo 1831–1892*, utstillingskatalog, Drammens Museum 1986.
- Marit Ingeborg Lange og Knut Ljøgdødt (red.): *Svermeri og virkelighet: München i norsk maleri*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, Oslo 2002.
- Ljøgdødt, Knut: «Christian Meyer Ross (1843–1904): Forsøk på å rekonstruere et kunstnerskap», i *Kunst og Kultur*, nr. 1 2000.
- Ljøgdødt, Knut: *Historien fremstilt i bilder*, Oslo 2011.
- Ljøgdødt, Knut: «Knut Baade als Historienmaler», i *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 2009*, München 2008.
- Ljøgdødt, Knut: «'Northern Gods in Marble': The Romantic Rediscovery of Norse Mythology», i *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms*, nr. 1, Århus 2012.
- Ljøgdødt, Knut, Marit Ingeborg Lange og Christopher Riopelle (red.): *Peder Balke: Visjon og revolusjon*, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø og National Gallery, London 2014.
- Mai, Ekkehard (red.): *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990.
- Mai, Ekkehard og Anke Repp-Eckert (red.): *Triumph und Tod des Helden: Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, utstillingskatalog, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Kunsthaus Zürich og Musée des Beaux-Arts, Lyon 1987.
- Mainardi, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven og London 1987
- Mainardi, Patricia: *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge 1993.
- Malling, Ove: *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere*, utgitt av Erik Hansen, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, København 1992.
- Malmanger, Magne og Knut Ljøgdødt (red.): *Marcus Grønvold (1845–1929)*, utstillingskatalog, Baroniet Rosendal 2003.
- Messel, Nils: «Tyske og franske fronter i norsk maleri: Kunstkritikk som krigskorrespondanse», i *Konsthistorisk tidskrift*, hefte 3–4, årgang 63, 1994.
- Monrad, Kasper og Peter Nørgaard Larsen: *Mellem guder og helte: Historiemaleriet i Rom, Paris og København 1770–1820*, utstillingskatalog, Statens Museum for Kunst, København 1990.
- Mjöberg, Jöran: *Drömmen om sagatiden*, bind 1–2, Stockholm 1967–68.
- Nykjær, Mogens: *Kundskabens billeder*, Århus 1991.
- Olsson, Carl-Johan: «Knut Ljøgdødt: Historien fremstilt i bilder», i *Kunst og Kultur*, nr. 2 2012.
- Ormhaug, Knut (red.): *Salong: Arena for den gode smak*, utstillingskatalog, Bergen Kunstmuseum 2011.

- Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955.
- Puglisi, Catherine: *Caravaggio*, London og New York 1998.
- Reynolds, Joshua: *Discourses on Art*, red. Robert R. Wark, New Haven og London 1997.
- Rosenblum, Robert: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1974.
- Rudnert, Sune: *I historiemålarens verkstad: Carl Gustaf Hellqvist – liv och verk*, Lund 1991.
- Ruhmer, Eberhard (red.): *Die Münchner Schule*, utstillingskatalog, Bayerische Staatsgemäldesammlungen og Haus der Kunst, München 1979.
- Steinsvik, Tone Sinding (red.): *Kunstnerbrødrene*, utstillingskatalog, Blaafarveværket, Modum 2000.
- Thiis, Jens: *Norske malere og billedhuggere*, bind 1–3, Bergen 1904–07.
- Thue, Anniken (red.): *Arv og tradisjon: De kongelige samlinger*, Oslo 2012.
- Thue, Anniken (red.): *Plysj, palmer og pomponger*, utstillingskatalog, Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen og Kunstindustrimuseet i Oslo 1987.
- van Hout, Nico, Arturo Galansino og Katia Pisvin: *Rubens and his Legacy*, utstillingskatalog, Royal Academy of Arts, London 2015.
- Wichstrøm, Anne: *Kvinneliv – kunstnerliv*, Oslo 1997.
- Wichstrøm, Anne: *Kvinner ved staffeliet*, Oslo 1983.
- Wichstrøm, Anne: *Asta Nørregaard*, Oslo 2011.
- Wilson, David M.: *Vikinger og guder i europæisk kunst*, utstillingskatalog, Moesgård Museum, Århus 1997.
- Winge, Sissi Solem: *Eidsvold 1814: Historiemaleri og samtidsdokument*, magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1994.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Writings on Art*, redigert og med innledning av David Irwin, London 1972.

FIGURER

Fig. 1



Sandro Botticelli
Venus og Mars, (ca. 1485)

Tempera og olje på tre, 69,2 x 173,4 cm
National Gallery, London

Fig. 2



Nicolas Poussin

Tancred og Erminia, (ca. 1630–31)

Olje på lerret, 98,5 x 146,5 cm

Eremitasje-museet, St. Petersburg

Fig. 3



Peter Paul Rubens

Møtet mellom Marie de' Medici og Henrik IV i Lyon, (1620-årene)

Olje på lerret, 394 x 295 cm

Musée du Louvre, Paris

Fig. 4



Diego Velazques
Overgivelsen av Breda, 1634–35

Olje på lerret, 307 x 367 cm
Museo del Prado, Madrid

Fig. 5



Rembrandt van Rijn
Batseba i badet, 1654

Olje på lerret, 142 x 142 cm
Musée du Louvre, Paris

Fig. 6



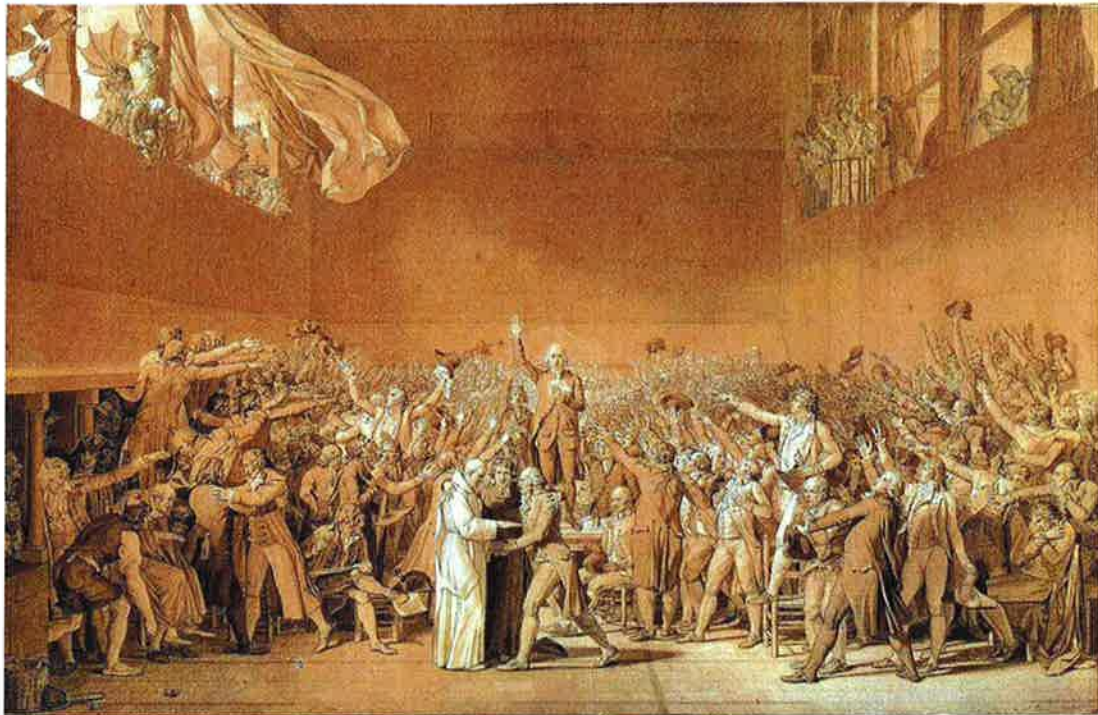
Jacques-Louis David

Liktorene bringer Brutus hans døde sønner, 1789

Olje på lerret, 323 x 422 cm

Musée du Louvre, Paris

Fig. 7



Jacques-Louis David
Tennisbanneden, 1791

Tegning på papir, 101,2 x 66 cm
Musée du Louvre, Paris

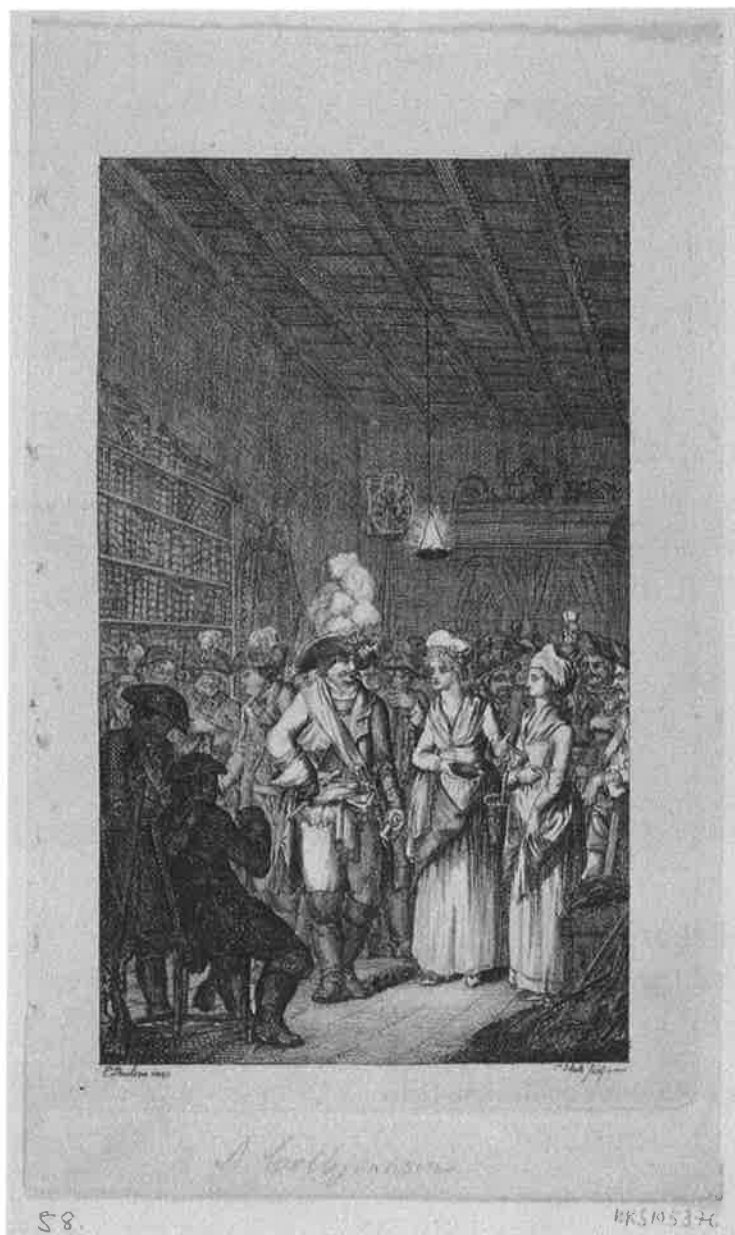
Fig. 8



Benjamin West
General Wolfes død, 1770

Olje på lerret, 153,7 x 213,4 cm
National Gallery of Canada, Ottawa

Fig. 9



Erik Pauelsen

Anna Colbjørnsen i Norderhaug prestegård, 1786

Kobberstikk, 15,5 x 8,9 cm

Statens Museum for Kunst, København

Stukket av Georg Christian Schule etter tegning av Erik Pauelsen, som illustrasjon til den franske utgaven av Ove Mallings *Store og gode Handlinger*

Fig. 10



Christoffer Wilhelm Eckersberg
Vicelin deler ut mat til de trengende, 1812-13

Olje på lerret, 59 x 77 cm
Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo

Fig. 11



Jean-Léon Gérôme
Hanekampen, 1846

Olje på lerret, 143 x 204 cm
Musée d'Orsay, Paris

Fig. 12



Ernest Meissonier
Luttspillende soldat, 1865

Olje på tre, 29,2 x 21,9 cm
Metropolitan Museum of Art, New York