

Mor Danmark

Valkyrie, skjoldmø og fædrelandssymbol

Af Inge Adriansen



Danmark. Træsnit udført efter maleri af Elisabeth Jerichau-Baumann fra 1851. (Fra Folkekalender for Danmark 1854).

»Kvinderne er det, der gaa forrest i Slaget,
naar de først ere fanatiserede; det er Kvinderne,
der ere Forkæmpere, der ere de farligste Propagandister for nye Ideer,
naar de først ere grebne af dem«.

Elisabeth Jerichau-Baumann.

Mor Danmark er et fædrelandssymbol, som næsten alle danskere straks opfatter og genkender. Prototypen er en kraftig, herlig kvindeskikkelse med oldtidssmykker om pande og hals, der, bærende på sværd og Dannebrog, skrider frem gennem en rig kornmark. Bladtegnere og digtere kan benytte sig af motivet og bearbejde det i sikker forvisning om, at alle danskere alligevel kan genkende det og fatte meningen. Også andre lande har

skikkelser, der personificerer hele nationen, f.eks. har England »John Bull« og USA »Uncle Sam«. Der er her tale om mandlige symboler, mens Danmarks symbol er en kvinde. Det kan synes at rumme en modsigelse, at *fædrelandet* symboliseres af en krigerisk, tiltrækkende *kvinde*, og udgangspunktet for denne artikel har været en nysgerrighed efter at erfare, hvornår Mor Danmark-skikkelsen er opstået, og hvorledes den er blevet synonym med fædrelandet. Det har ført til en lystvandring gennem dansk litteratur og billedkunst i de sidste 200 år, og undersøgelsen har samtidigt vist symbolets forbløffende livskraft og evne til fornyelse.

Det klassiske Mor Danmark-billede er malet under indtrykket af Treårskrigen, men ophavsmanden var hverken dansk eller en mand. Billedet blev skabt af en indvandrer, den polsk-tyske malerinde, Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-81), som i 1846 var blevet gift i Rom med den danske billedhugger J.A. Jerichau, med hvem hun flyttede til Danmark i 1849. Det var således en indvandrer, som efter kun ét års ophold i Danmark skabte Mor Danmark-skikkelsen. Men det ville ikke have været muligt for malerinden at lave et billede, der skulle få en symbolagtig karakter, hvis hun ikke kunne støtte sig til en eksisterende tradition. Det er derfor nødvendigt at tage udgangspunkt i fædrelandssymbolikken i sidste halvdel af 1700-årene. Desuden må også skjoldmøer og valkyrier inddrages i undersøgelsen, fordi Mor Danmark umiskendelig tilhører denne særlige kategori af tiltrækkende kvinder.

Valkyrier og Skjoldmøer fra eddaen til romantikken

Skjoldmøer kendes fra den tidligste, nordiske middelalderlitteratur. Det er bevæbnede, handlekraftige og ofte nogle krigeriske kvinder, som i Den ældre Edda omtales som *valkyrier*, mens de i sagaerne og hos Saxo især kaldes for *skjoldmøer*, og i ridderviserne benævnes de som *mø-konger*. I den norrøne litteratur findes der talrige eksempler på valkyrier; i de islandske sagaer fremtræder de ganske vist som resolute, aktive, udadvendte bondekoner, men typen er ikke til at tage fejl af (1). I første halvdel af middelalderen synes litteraturens skjoldmøer og valkyrier at forsvinde til fordel for en ny, mere »pæn« og bleg, ret passiv kvindetype. Denne ændring i det litterære kvindeideal synes at være sket under påvirkning af kristendommen. I folkeviserne finder vi begge kvindetyper, og der er gjort den spændende iagttagelse, at de adelsdamer, som i renæssancetiden optegnede folkeviser, især har nedskrevet viser med skjoldmøer, altså viser med handlekraftige, fremadstormende kvinder, der ville elskes – også på grund af deres styrke (2).

Skjoldmøer og valkyrier forsvandt således som ideal fra litteraturen i

løbet af middelalderen, og de dukkede først op igen, da den nordiske mytologi og litteratur fik en ny blomstring med romantikken. Valkyrier blev nu tegnet og malet af danske kunstnere, og der blev skrevet tragedier, hvori de indgik (3). Den stærke og tiltrækkende kvindetype havde overlevet.

I 1830-erne og 40-erne var det på mode at lave maskarader og tableauer. Her fik unge piger lejlighed til at stille sig til skue på en net og uforpligtende måde, idet der hverken krævedes talent for at agere eller deklamere. I begyndelsen var det især tableauer fra den klassiske oldtid, f.eks. fremstillinger af de tre gratier, som var yndede. Men i 1840-erne kom den nordiske oldtid for alvor i søgelyset, og den gav mulighed for mange udtryksfulde forklædninger. Magdalene Swane, der var født i 1827 i København, fortæller i sine erindringer om, hvorledes hun optrådte som skjoldmø på en maskarade hos en konferensråd: »Jeg var Skjoldmø i hvid Dragt med Hjelm, Landse og Skjold (blaat Skærf og blaa Sandaler op ad Fødderne, man var enig om at finde Dragten og mig smuk). Det var en dejlig dragt, som gjorde megen Lykke« (4). Det var således socialt acceptabelt, ja tilmed attraktivt for unge piger at fremtræde i skjoldmø-skikkelse i årene før Treårskrigen.

Tyre Danebod – Dronning og skjoldmø

I 1695 udgav den lærde præst, Peder Syv i Hellested på Sjælland, en bog med 200 folkeviser, hvoraf der var enkelte nyere viser. Blandt disse var en vise om Tyre Danebod, som han havde fået fra sin kollega på Refnæs, Laurids Kock. Visen findes endnu i dag i bearbejdet form i højskolesangbogen under titlen »Danmark dejligst vang og vænge«. Dens emne er en af de berømteste scener hos Saxo og Sven Aggesen. Her skildres, hvorledes Danmark efter Gorm den Gamle's død blev truet af den tyske kejser, fordi *ledet var af lave*. Dronning Tyre kaldte da alle bofaste mænd i riget sammen og befalede dem at bygge en vold til værn mod fjenden. Med visens ord: »Hvo sig for en dansk vil kende/ møde der med vogn og heste/ volden at befæste«. Dronningens plan vakte bifald, og både skåninger, sjællændere, fynboer, lolliker og jyder stævnedes til Slesvig og gik i gang med at bygge volden, kaldet Dannevirke (se s. 108).

Visens fremstilling af Dronning Tyre svarer både til de norrøne skjoldmøer og til den Mor Danmark-skikkelse, der udvikledes i første halvdel af 1800-årene. Det er ikke urimeligt at antage, at det netop er Laurids Kocks vise, som har været med til at fastholde og udbygge opfattelsen af handlekraftige, aktive kvinder som noget positivt. Visen blev nemlig meget populær i 1800-årene, og det skyldes dels Oehlenschlägers



Dannevirke, litografi efter tegning af Lorenz Fröhlich udgivet af Kunstforeningen i Flensborg 1855. Dronningen ses her i gang med at udstede befalinger til de lyttende mænd. Med sin handlekraft har hun klart et fællesskab med den Mor Danmark-skikkelse, som skabtes i tiden mellem de to slesvigske krige. (Tilh. Museet på Sønderborg Slot).

og Grundtvigs bearbejdnings af den, dels den melodi, som komponeredes til den i 1811 (5). Det er en sangbar, folkelig melodi, som blev udbredt fra 1840-erne. Visen blev til *folkelig sang* fra 1848, da den i Grundtvigs version blev sunget den 21. marts af det store folkeoptog, som gik gennem det indre København til kongen på Christiansborg med krav om regeringsskifte. Sangen lød »som en Salme i den fyldte Kirke«, siger en af deltagerne (6). Der er flere eksempler på, at visen er sunget i Treårskrigen, og efter slaget ved Isted i juli 1850 kunne de danske soldater atter befæste Dannevirke, og her sang de med stolthed »Ledet er i Lave«. (7)

Fædrelands-allegorier i litteraturen frem til 1850

Forestillingen om fædrelandet som en kvinde synes at opstå med romantikken, og den falder i tråd med romantikernes understregning af naturens og

følelsernes betydning på bekostning af kulturen og det rationelle. Kvinden opfattedes som nærmere naturen end manden, og hvis man ville vælge et billede på sine irrationelle følelser overfor fødelandet, så var det naturligt at vælge noget kvindeligt.

Oehlenschläger brugte i 1805 en kvindeligt allegori i digtet »Underlige Aftenlufter«. På en udenlandsrejse sad han en aften ved Saalefloden i Tyskland og hørte en ung pige synge, og han blev grebet af hjemve. I digtet, som er den første danske lyrik, der skildrer fædrelandslængsel, bliver de danske skove til »Hertha's grønne lunde«, det sølvblå hav forlyster sig på »Sjølundas unge bryster« og i slutstrofen foretages en endelig sammenkobling mellem kvinden og Danmark:

»Tidligt misted' jeg min Moder,
O! det gjorde mig saa ve!
Danmark er min anden Moder,
skal jeg mer min Moder se?« (8).

Danmark fremstillet som gudinden Hertha faldt helt i tråd med tidens nordiske renæssance, og Grundtvig brugte et tilsvarende billedsprog, da han et par år senere skrev under indtryk af de nationale ulykker, som var væltet ind over landet i 1807. Digtet »Maskaradeballet i Danmark« var født af harme over folkets sorgløshed midt i ulykken (9). Her skildres Danmark i to billeder, dels som den lidende, blødende gudinde Dana, dels som en bleg, skælvende olding, der forsøger at vække de tankeløse, festende danskere. Det kan ikke forbavse, at allegorien med oldingen kun blev brugt af Grundtvig ved denne bestemte lejlighed. Den var ikke nationalt opbyggelig og egnet til at være et symbol, som folket kunne forbinde sin fædrelandskærlighed med. Det var derimod allegorien med en ung, varm og stærk kvinde, som Grundtvig brugte i talrige digte i de næste årtier. I 1815 skrev han i glæden over freden efter de ulykkelige krigsår digtet »Til Dana«, hvor han priste fædrelandet og dets *kvindelige folkesjæl*.

Gennem fædrelandssange og digte opbygges nu i løbet af to-tre årtier opfattelsen af fædrelandet som en kvinde til et helt fast billedsprog. Gennem den folkelige sang udbredes fra 1840-erne denne forestilling til større dele af befolkningen, først og fremmest til bondestanden og borgerne.

Om en egentlig udviklet *nationalfølelse* i ordets nutidige betydning, dvs. en samhörighed med sit folk og sit land, var der endnu ikke tale under og lige efter Napoleons-krigene. Da var den dominerende følelse endnu 1700-tallets *patriotisme*, en statsborgerlig ånd, der havde sit levende udtryk i kongen, der symboliserede monarkiets uafhængighed. Men jævnsides med statspatriotismen og kongetroskaben udvikledes i de første fire årtier af

1800-årene en fædrelandskærlighed, hvis vigtigste objekter blev folket, sproget, historien og folkeminderne. Denne ændring afspejlede sig i tidens sange. I 1816 skrev B.S. Ingemann en fædrelandssang »Dannevang«, hvori han formåede at forbinde kongetroskaben med den nye følelse for fædrelandet. Først hyldes selve landet, » . . . i dit Skød er Kærlighed, Fred i dine Skove«, dernæst hyldes kongen som landsfaderen, der er bundet sammen med folket i kærligheden til landet:

»Een er Fader for os her!
Vi har fælles Moder:
Danmark er vor Moder kær,
Danmarks Søn vor Broder! . . .«

Samtiden synes at forstå disse toner, og Grundtvig hyldede Ingemanns sang, »der med underlig Vælde har grebet Danmarks Sønner og Døtre.« (10). Grundtvig fastholdt opfattelsen af fædrelandet som en kvinde i et digt fra samme år, 1816, hvor landet fremstilles som en Dane-Sage, dvs. en norne, med et spejl i sit skjold, hvor nyår forener sig med hedenold (11).

Forestillingen om Danmark og den danske folkeånd som en stærk kvinde, der forbinder fortid og nutid lå fra dette tidspunkt latent hos Grundtvig og dukkede frem i meget af hans digtning. I det vældige kvad »Nyårsmorgen« fra 1824 digtede han om sine syner om landets, folkets og hans egen udvikling og håb for fremtiden. Alt udtrykkes i billeder fra den norrøne mytologi og litteratur, og særligt betagende er hans drøm om – ved hjælp af sine oversættelser af Saxo og Snorre – at vække den danske folkeånd til live. Ligesom kvinden i Saxos sagn om Hadding fremstår i Grundtvigs syn *Moder Danmark*, som vandrer med ham gennem den hedenske underverden til en ismur. Her vrider hun halsen om på en hane, kaster den over muren – og hanen galer, mens muren begynder at smelte: Han er nået *de levendes land* med Moder Danmark som rejsefører.

Denne vision om en gryende dag for folkeånden kom til at slå til. I 1830-erne kom et omfattende politisk og folkeligt røre efter indførelsen af de vejledende stænderforsamlinger i 1836. Der var gære både hos borgere og bønder, som nu så muligheden for at få brudt adelens privilegier og selv få indflydelse på statens styre. Kravene om politisk indflydelse begrundedes både med kærlighed til fædreland og sprog og med ret og billighed. Det nationale og politiske røre udløste sig i omfattende folkefester, bl.a. på Himmelbjerg fra 1839 og på Skamlingsbanken fra 1844. Ved disse fester blev fællessangen dyrket, og i de titusinder mødedeltagere blev en ny fædrelandsopfattelse befæstet. Til Himmelbjergfesten i 1839 havde Blicher skrevet »Danmark! Fostermoder kære!«, som direkte knyttede sig til

Dannevirke-visen i sin slutstrofe, hvor det fastslås, at haven er hegnet og »Ledet er i lave«.

Grundtvig havde i julen 1837 skrevet »Moders Navn er en himmelsk lyd« i glæde over, at censuren over ham blev hævet. Også denne sang blev benyttet ved de store folkefester, f.eks. ved det første Skamlingsbankemøde. I denne sang bliver *modersmålet* til langt mere end vort barndoms sprog, det er kraftens ord, der lever i folkemunde, det er kongers og kæmpers sprog, altså historien, og det rummer vor fremtid, da det alene kan vække vort folk af dvale. I det kvindelige princip »sødt i lyst og sødt i nød« ligger vor fremtid, ikke i magtens og mandens verden. Ved dette møde sang man også Blichers muntre hyldest »Skålerne«, hvor fædrelandet atter fremstilles som en moder:

»Din Skaal og min Skaal!
og alle gode Venners Skaal!
Brødre og Søstre
Ved Dannemoders Bryster . . .«

Billedet af Mor Danmark var nu fastslået, men det kunne være lidt forskellige egenskaber digterne tillagde hende. I Grundtvigs opfattelse var hun mere valkyrie og skjoldmø end hos Ingemann og Blicher, der helst så en varm, yppig moderskikkelse.

Disse billeder blev i 1840-erne indsunget i den del af befolkningen, som var omfattet af det nationalpolitiske røre. Ved udbruddet af Treårskrigen kom der en kraftig national vækkelse fremmet af krigen og grundlovsrøret. To af Grundtvigs sønner meldte sig som frivillige i krigen, og selv tog han livlig del i debatten om grundloven.

I foråret 1848 skrev han under indtrykket af de store farer, fædrelandet svævede i, et magtfuldt digt »Fædreland ved den bølgende Strand!«, som har bevaret sin kraft langt ind i det 20. århundrede og været meget benyttet under Besættelsen. Her fremmanes billedet af den blege, i sorg indhyllede Mor Danmark, men lykken vendes som bladet i skoven, og i sidste strofe spås Fædrelandet, at der venter en god fremtid for det:

». . . du skal blomstrende stå
med din Maj og med dine Kærminder
som en Mø med letrødmende Kinder«.

I flere andre digte fra Treårskrigen fastholdes dette billede af Mor Danmark. Carl Ploug skrev således i 1849 »Nattens dæmrende Taager«, hvor han i 2. strofe beskrev fædrelandet som valkyrie:

»Billedet af en kvinde, dejlig som Freja selv . . .
Billedet sig iklæder Valkyriens høje glans«.

Men først og fremmest var det Grundtvig, som fremførte forestillingen om den kvindelige folkesjæl. I »Kærmindesangen« om slaget ved Isted taler han om »Danmarks Dronningestol«, og i det store, mærkelige digt fra eftersommeren 1850 »Danmark om hundrede Aar« beskriver han to syner for fædrelandets fremtid. I det første bliver landet opslugt af tysk kultur. I den anden version – et stort profetisk fremtidssyn – lever Danmark videre, og folkeånd og modersmål blomstrer:

»Og Danskernes Maal er som Dannekvinden
vidunderlig øm og dog så stærk i Løn,
med Roser ej ene paa Ungdomskinden,
med Ild ej alene i Kys og Bøn:
Med Skjoldmøens Rødme i ædel Harm
med Heltemods-Ild i sin Skjoldmø-Barm«.

Grundtvig offentliggjorde dette digt i sit tidsskrift »Danskeren« den 14. september 1850, og det kan således være tænkeligt, at denne fremstilling af Mor Danmark – som en øm og stærk kvinde – har været en inspiration for Elisabeth Jerichau-Baumanns maleri. I hvert fald er hendes billede en fuldstændig illustration af Grundtvigs slutstrofe om *heltemods-ild i en skjoldmø-barm*.

Fædrelands-allegorier i billedkunsten

Allegorier er billedlige fremstillinger, og de har altid været brugt i billedkunsten i et vist omfang, men vi vil her nøjes med at trække *dem* frem, der viser fædrelandet i kvindeskikkelse.

Den tidligste fremstilling af denne art, som indtil nu er fundet, er en medalje, der er slået i anledning af den frederiksborgske fred i 1720. På medaljens avers (forside) er gengivet Kong Frederik IV, og på reversen (bagsiden) ses det danske rige, omskyttet af havet, og ved sydgrænsen sidder en kvinde med krone på, støttende sig til et skjold med det danske rigsvåben (fig. 3). Foran hende knæler to mandsskikkelser, den ene er Sønderjylland, der holder et ror med de to slesvigske løver og en krukke med påskriften Ejderen, hvoraf grænsefloden strømmer ud, og bag ham ses Neptun. Denne medalje fortæller, at Danmark har sikret sig Sundtolden, symboliseret ved Neptun, og at hele Sønderjylland nu er lagt ind under den



Medalje slået i anledning af den frederiksborgske fred 1720. Her ses Danmark i skikkelse af en kvinde i antik klædedragt med krone og rigsvåben. Foran knæler Slesvig i skikkelse af en mand. (Litografi af medaljen, der findes på Rosenborg slot).

danske krone igen. Kvinden, der symboliserer Danmark, bærer en antik klædedragt og fremtræder nærmest som en romersk gudinde.

Indenfor mønt- og medaljekunsten kan man især i 1700-årene se talrige allegorier på fædrelandet, ofte i form af en kvinde i antik klædedragt og forsynet med rigsvåbenet som attribut, fordi kvinden kan være symbol på hvad om helst.

Der er flere andre billedlige fremstillinger fra 1700-tallet af fædrelandet, men især fra sidste halvdel af århundredet. Dette hænger sammen med stiftelse af det danske kunstakademi i 1754. Her blev historiemaleriet regnet for den fornemste genre inden for billedkunsten. De første årtier blev kun motiver fra den klassiske oldtid anset for at være *historiske*, men i 1770-erne skete der et bemærkelsesværdigt skred i akademiets opfattelse, og billeder med motiver fra den danske historie blev nu anset for at være lige så lødige som billeder med antikke motiver. En ny genre, *fædrelands-historiske billeder*, var skabt.

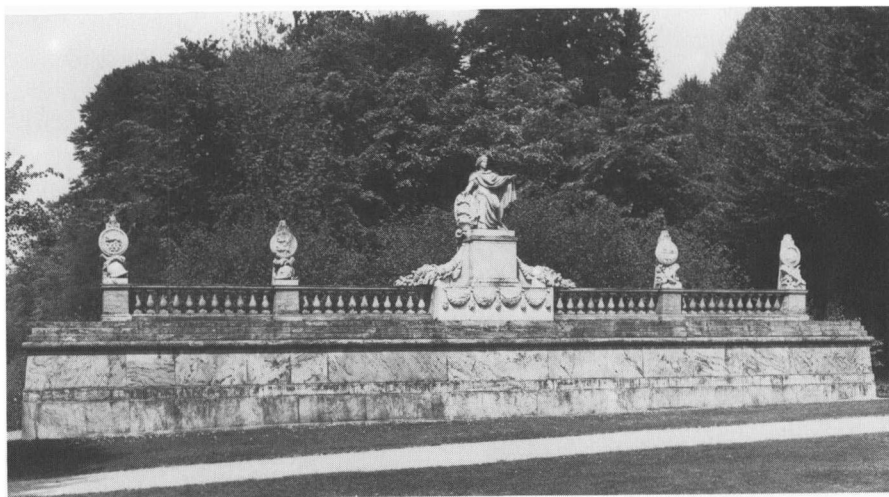
Historiemaleriet prægedes af to hovedtendenser, hvoraf den ene var en officiel udsmykningskunst, som især tjente til udsmykning af slottene til forherligelse af kongeslægten. Den anden var et romantisk, nordisk maleri, der hentede sit stof i den oldnordiske litteratur og i samtidige forfattere som Johannes Ewald (12). Allegorierne på fædrelandet blev forskellige inden for disse to hovedretninger, hvad et par udvalgte eksempler vil vise:

Maleren Nicolai Abildgaard (1743-1809) udførte 10 store historiemalerier af den officielle kategori til riddersalen på Christiansborg. Hovedparten af billederne er gået til i branden 1794, men enkelte er bevaret, og andre kendes som skitser. Et af Abildgaards billeder havde motiv fra Christian I's



Christian III ophjælper Danmark, maleri af Nicolai Abildgaard 1780. Kongen er her den centrale figur og den aktive, der hjælper den knælende, passive gratie, som skal forestille fædrelandet. I samtiden var der kritik af denne fremstilling af forholdet mellem nation og regent. (Foto: Statens Museum for Kunst).

historie og viste kongen i færd med at ophøje Holsten til hertugdømme. Det var en allegori, hvor Holsten i form af en ung kvinde knælede foran kongen, mens to andre kvinder, Oldenburg og Delmenhorst stod ved siden af. Et andet af vægmalerierne fra riddersalen blev reddet, og er i dag vægfelt i Danske Galleri på Christiansborg. Det har titlen »Christian III ophjælper Danmark« og viser kongen, der løfter en knælende ung kvinde (= fædrelandet) op. Kongen er her hovedfiguren og spiller en aktiv rolle over for nationen (se ovenfor). Denne fremstilling blev Abildgaard bebrejdet af den meget patriotisk sindede historiker Tyge Rothe, som mente, at fædrelandet var fremstillet i en ydmygende stilling; derimod kritiseredes ikke allegorien



Danmark, statue i Fredensborg Slotspark udført af J. F. Wiedewelt i 1750erne. Her ses Danmark i antik klædedragt og i en stilling og attitude som en romersk imperator. Rigsvåbenet er nødvendig som karakteristisk, da statuen kunne symbolisere et hvilket som helst land. (Foto: Kunstakademiets Billedsamling).

af fædrelandet i form af en gratie. Abildgaard afviste kritikken (13), og debatten syntes at gå i stå hermed.

Fædrelandet i skikkelse af en ung kvinde i antik klædedragt går igen hos andre af tidens malere. Erik Pauelsen (1749-1790) udførte i 1784 et maleri, der blev indsendt til Kunstakademiet og her sikrede ham optagelse. Maleriet skildrer Kalmarmødet i 1397, hvor de tre nordiske riger blev forenet under dronning Margrethe. Hovedaktørerne er dronningen og hendes fostersøn Erik af Pommern, og de tre nordiske riger fremstilles som tre kvinder, der knytter hænderne sammen som symbol på fremtiden.

Fra 1780erne er også gravmælet over Frederik V i Roskilde Domkirke. Det er udført af billedhuggeren J.F. Wiedewelt (1731-1802) og består af en sarkofag med relief i antik stil på plint, hvortil to sørgende kvindefigurer læner sig. De to kvinder, der symboliserer Danmark og Norge, er i romersk klædedragt og passer helt i den nyklassicisme, som var tidens foretrukne stil.

Til Fredensborg Slotspark havde Wiedewelt i øvrigt i 1760erne udført en lang række skulpturer og to siddende statuer »Danmark« og »Norge«, der var udformet som klassiske statuer præget af Wiedewelts begejstring for antikken (se ovenfor).



Danmark. Nu forsvundet dørudsmykning til Færggården i Juelsminde, udført i begyndelsen af 1800-årene. Fædrelandet kan her optræde alene og karakteriseres af rigsvåbenet. Senere ændredes denne attribut til Dannebrog. (Tegning fra Palsgaard Godsarkiv i Landsarkivet i Viborg).

Lad disse eksempler være tilstrækkelige til at vise, hvorledes det var blevet fuldt acceptabelt for akademi-malere at lave allegoriske fremstillinger af fædrelandet, men endnu spillede nationen dog en underordnet rolle i forhold til den enevældige monark. Dette forhold ændredes først i begyndelsen af 1800-årene, og ændringen kan ikke blot aflæses i den officielle udsmykningskunst, men også i den mere jævne: Danmark i form af en klassisk kvindeskikkelse synes at være indarbejdet i den folkelige bevidsthed i begyndelsen af 1800-årene. Herom vidner en nu forsvundet malet dekoration, der har prydet indgangsdøren til Færggården i Juelsminde. Et udkast til denne dekoration er bevaret i Palsgaard Godsarkiv (14). Det viser en kvinde, der symboliserer Danmark som en af havets stormagter og herskerinde over de omgivende farvande. Hun har søfartens attributter; skibskrone på hovedet, ror og kompas og nøglerne til de tre bæltter ved sine fødder. Og vigtigst af alt er rigsvåbenet, som hun holder i højre hånd. Det er gennem dette, hun personificeres til at være nationen;

monarken mangler derimod til at give karakteristikken. *Fædrelandet kan nu optræde alene, og allegorien kan alligevel opfattes af beskueren.*

»Fædrelandet« er opsat som dekoration på Færggården i 1817, kort tid efter Napoleonskrigene, og kan tages som udtryk for tidens nationale interesse. Maleriet viser, at der i slutningen af 1700-årene var skabt et billedsprog, som var indgået i bevidstheden hos betydelige dele af befolkningen, og dette billedsprog kunne udvikles, uden at forståelsen blev tabt. I løbet af 1800-årene skete der imidlertid en bemærkelsesværdig ændring med fædrelandet i Juelsminde, idet rigsvåbenet blev udskiftet med et Dannebrogssflag (15). Antagelig er dette sket i forbindelse med opmaling af dekorationen. Ændringen fra rigsvåbenet til Dannebrog falder smukt i tråd med den ændrede opfattelse af fædrelandet, som skete i løbet af 1800-årene. Før knyttede man især sine følelser til monarkiet og dets symboler, *kongen og rigsvåbnet*, men i sidste halvdel af 1800-årene skete der under indtryk af grundlovskampen en klar forskydning til fordel for *landet og folket*. Denne ændrede holdning til symboler blev opfattet af tidens kunstnere:

Elisabeth Jerichau-Baumann – skaberen af Mor Danmark

Elisabeth Jerichau-Baumann kom som en fremmed fugl ind i dansk kunst. Hun fødtes i 1811 på et landsted ved Warszawa, der på dette tidspunkt var et polsk protektorat under russisk indflydelse. Faderen var en tyskfødt fabrikant og hjemmet præget af velstand. I sin barndom oplevede hun den politiske uro i Polen og blev sendt til Preussen i sikkerhed hos nogle slægtninge (16). Omkring 1840 blev hun optaget på kunstsolen i Düsseldorf og uddannet i det romantiske og effektfulde historiemaleri, som var karakteristisk for denne kunstscole. Hun udviklede her en sans for livfulde folkelivs-billeder og fik hurtigt succes med billeder med polsk motiv, der var helt i tidens smag, idet Chopin gennem sin musik havde bragt Polen på mode. Düsseldorf-skolen stod på dette tidspunkt for et såkaldt realistisk historiemaleri, hvor man sigtede på at gøre alle detaljer historisk korrekte. Samtidig var mange af dens malere ret sentimentale i deres emnevalg, og Elisabeth Baumann blev præget på godt og ondt af uddannelsesstedet. Af en samtidig kollega er hun blevet karakteriseret som *det eneste mandfolk* blandt Düsseldorferne (17), og dette udsagn siger både noget om hendes robuste karakter og maleriske sprog. I 1845 flyttede hun til Rom og traf her den danske billedhugger J.A. Jerichau, som hun giftede sig med i 1846. Da de flyttede til Danmark i 1849, gik hun straks i gang med at lære dansk og kom hurtigt til at omfatte det nye fædreland med en glødende kærlighed.

Elisabeth Jerichau-Baumanns opfattelse af det ideelle forhold mellem en



Danmark. Maleri af Elisabeth Jerichau-Baumann, udstillet på Charlottenborg 1851. Malemåden, især koloritten viser kunstnerens tilhørsforhold til Düsseldorfskolen. Hvis man fjernede Dannebrog, kunne den ranke skjoldmø være nationalt symbol for såvel Tyskland som Frankrig – og alligevel er billedet blevet opfattet som meget dansk. (Foto: Glyptoteket).

mand og kvinde svarede helt til samtidens. Hun gik ind i ægteskabet med det erklærede ønske helt at underordne sig mandens vilje. I sine erindringer fortæller hun således om en strålende julefest, hun arrangerede i 1845 for de tyske og de danske kunstnere i Rom. Jerichau orkede ikke at bistå med arrangementet, men »dog blev min Fest meget smuk, det var min sidste selvstændige Bedrift; thi ved at give mit Hjerte bort, gav jeg tillige Afkald paa min Villie« (18).

Ægteskabet blev imidlertid ikke ret lykkeligt; Jerichau skønnede tilsyneladende ikke på den opofrelse, som hans kone tilbød. Han var et verdensfjernt og ret sky menneske, meget forskellig fra hendes flagernde, udadvendte og dog robuste natur. De fik dog efterhånden otte børn sammen. Imidlertid kom ikke blot opdragelsen, men også forsørgelsen til at hvile helt på Elisabeth. Hun genoptog derfor sit maleri med fuld kraft og vandt sig efterhånden mere europæisk berømmelse end de fleste danske malere. Hun udførte talrige bestillingsopgaver, især portrætter, præget af en international salonstil, der gjorde sig i overklassen og hos de europæiske fyrstehuse, som blev hendes kunder (19). De fleste af hendes arbejder af

denne art er i dag helt glemte, men et par markante arbejder står tilbage, malet under indtryk af de farer, hendes nye fædreland blev stedt i: Det er billederne »Danmark« og »En såret kriger«, malet under indtryk af henholdsvis Treårskrigen og krigen i 1864. Det er det førstnævnte billede »Danmark«, som er udgangspunktet for artiklen her. Som vist på s. 118 er maleriet en allegori over fædrelandet, visende en ung og yppig kvinde, som med våben og Dannebrog er beredt til at forsvare sit land. Oldtidssmykkerne om hals og pande er ligesom bronzealder-sværdet med til at understrege fædrelandets ælde og den i historien begrundede ret til at forsvare sig. Billedet er malet året efter, at malerinden er kommet til Danmark og sikkert under indtryk af sejren ved Isted. Billedet blev udstillet på Charlottenborg i 1851 og vakte stor opmærksomhed.

»Danmark« er som nævnt i enestående grad en illustration til Grundtvigs beskrivelse af dannekvinden, der er øm og dog stærk og med heltemod i skjoldmø-barm. Vi ved ikke, om Elisabeth J.-B. har læst Grundtvigs digt, men det er ikke urimeligt at forestille sig det. Hun har haft tilknytning til kredsen omkring Grundtvig og tillagde sig i hvert fald et af de grundtvigske kendetegn, idet hun gik med sølvpil i håret (20). En af hendes venner, forfatterinden Emma Kraft fortæller, hvorledes malerinden ved et selskab på et landsted betog alle ved at synge »Kirkeklokke, ej til Hovedstæder«, da solen var ringet ned (21).

»Danmark« er ikke blot en varm hyldest til malerens nye fædreland, men det synes også at indeholde et skjult selvportræt. Elisabeth Jerichau-Baumann var i livsførelse, arbejde, ægteskab og moderskab en skjoldmø, dvs. en kvinde, som ville elskes både for sin ømhed og for sin styrke.

Malerinde og skjoldmø

Det kan naturligvis kun være en påstand, at »Danmark« er et skjult selvportræt, men en række samtidige beskrivelser af malerinden viser, at hun var en både stærk og varm natur – og i øvrigt gerne ville leve op til dette billede. Af udseende beskrives hun som en kvinde, der ikke bekymrede sig om sin fremtoning, men alligevel havde en klar udstråling: »Og til hendes Natur svarede hendes Ydre, den brede storslagne Figur med det aabne, af Liv straalende Ansigt, hvis Øine lyste baade af Intelligens og Hjertelag« (22). Hun levede bestemt ikke op til tidens kvindeideal, selvom hun klarede alene at forsørge sin store familie. I samtidens beskrivelser omtales »hendes mægtige, noget fremfusende, men altid geniale Væsen og hendes ikke altid udadledige ordnede Husholdning« (23).

I flere samtidige beskrivelser indgår en episode, der viser hendes usædvanlige styrke: Maleren Marstrand ville en dag have en personlig



Elisabeth Jerichau-Baumann, selvportræt. Billedet synes at være en lidt idealiseret fremstilling af malerindens skønhed, blidhed og tilbageholdenhed. Det er vanskeligt at forbinde dette portræt med de samtidige beskrivelser af hendes robuste udseende og »det aabne af liv straalende ansigt«. Billedet er udateret, men er antagelig fra den periode, hvor hun malede *Mor Danmark*. (Tilh. Frederiksborg museet).

samtale med Jerichau's og kom uanmeldt på besøg. »Da han kom ind i Fru Jerichaus Atelier, fandt han hende staaende oppe på en Trappetige foran et stort Lærred, malende efter Model med Penslen i højre Haand, medens hun havde Hovedet indbundet i et stort Tørklæde for Tandpine, et diende Barn ved Brystet paa den venstre Arm og samtidigt i venstre Haand Paletten og et stort Stykke Smørrebrød, som hun spiste paa«. Den norske professor Dietrichsen, som har gengivet episoden, tilføjer: »Om Historien er korrekt, kan jeg ikke forsikre, men saaledes er den fortalt – og den har al Sandsynlighed for sig og karakteriserer ialfald ypperligt den energiske Kunstnerinde« (24).



Sophie Jerichau som valkyrie. Elisabeth Jerichau-Baumanns datter ses her udklædt til karneval i 1871. (Gengivet efter Fr. G. Knudtzon: Ungdomsdage 1927).

Kampen for at anerkendes som »national«

Da Elisabeth Jerichau-Baumann i 1849 flyttede fra Rom til Danmark, var det tredje gang hun kom til et nyt land for at bosætte sig. Hun besluttede straks at blive dansk fuldt ud. En af ægteparrets venner var digteren H.C. Andersen, og han har i en artikel om kunstnerparret omtalt hendes holdning til det nationale: »... i Kjærlighed til sin Mand ønskede (hun) her at voxe fast, at erkjendes som Borgerinde i Land og Kunst...« (25).

Dette ønske blev ikke opfyldt. Samlivet med den ret melankolske og noget menneskesky Jerichau var som nævnt ikke befordrende for Elisabeths livskraftige og udadvendte natur. Men værst var det, at hendes kunst af samtidens smagsdommere med N.L. Høyen i spidsen dømtes som udansk og ikke-national, og han karakteriserede hende som hørende til den

retning indenfor dansk malerkunst, der med et (dengang) nedsættende ord kaldtes »Europæerne«. Høyens hjertesag var *den nationale kunst*, og herved forstod han kunst med motiver fra fædrelandshistorien, folkelivet og den danske natur. Elisabeth Jerichau-Baumanns emnevalg faldt ofte indenfor de her afstukne rammer, men hun opfyldte ikke en anden betingelse fra Høyen for at være en national kunstner: Hun var i sin fremstilling af motiverne præget af Düsseldorf-skolen og lå her fjernt fra de danske guldalder-malers klassiske tradition.

I en af de seneste vurdering af hendes værker gentages og forstærkes denne kritik. Her omtales hendes »næsten forstemmende Anstrengelser for at blive betragtet som Dansk«, og hendes *Mor Danmark* kaldes »en sentimental Fremstilling«, og den betegnes som »alt andet end redelig og folkelig« (26). Det er barske ord, og den skarpe fordømmelse af hendes kunst skal ikke tages op i denne sammenhæng. Derimod må det nok stilfærdigt påpeges, at en kunsthistoriker næppe har særlige muligheder for at bedømme om et værk er *folkeligt* – og Elisabeth Jerichau-Baumanns *Mor Danmark* fik en for et kunstværk helt usædvanlig folkelig gennemslagskraft.

Den manglende anerkendelse fra samtidens førende kunsthistoriker gjorde hende ondt, men det må have været en ikke ringe trøst, at hendes billeder efterhånden blev yndede både hos høj og lav. »Danmark« blev senere købt af brygger Carl Jacobsen, som satte hende meget højt og samlede på hendes billeder.

Om det nationale sindelag hos malerinden var der ingen, der burde tvivle. Hendes valg af nationale motiver, og hendes hurtige tilegnelse af dansk og brug af det nye modersmål talte for sig selv – ligesom talrige episoder gjorde. Fra hendes ophold i Rom i 1871 berettes således om sammenkomster mellem nordiske, tyske og engelske kunstnere. »En aften var der en Tysker, der med en næsten kælen og smægtende Stemme sagde til fru Jerichau, der sad ved Klaveret: »Ach, Frau Jerichau! Spielen Sie doch die Wacht am Rhein!« Der blev tyst i Stuen. Fru Jerichau betænkte sig et Øjeblik. Saa sagde hun: »Ja, men saa skal De først have »Kong Christian«. Hun sagde disse Ord paa Dansk, og straks efter intonerede hun med fuld Kraft »Kong Christian«. Da denne sunde og kraftige Dosis var afleveret, gav hun »Die Wacht af Rhein« til Bedste. Den virkede paa os Ikke-Tyskere, som Havresuppe maa virke ovenpaa Beuf« (27).

Elisabeth Jerichau-Baumann havde forståelse for den store, omvæltende betydning, som den nationale bevidstgørelse medførte. Hun var flere gange i Rusland for at male portrætter af zarfamilien, og i sine erindringer »Brogede Rejsebilleder« giver hun et glimt at det nye Rusland, som ulmede: ». . . det er de slaviske Elementer, der kræve deres længe tilbage-



Tysk valkyrie, 1864. Valkyrien, der symboliserer de tyske stater, retter sit våben mod en aldrende herre, Danmark, som truer de to kvinder, Slesvig og Holsten, der ønsker at være »up ewig ungedeelt.« Den tyske valkyrie har lighed med Frølich's Tyre Danebod og med Jerichau-Baumanns Danmark. (Titelblad til Illustrirte Kriegsberichte aus Schleswig-Holstein, Leipzig 1864).

trængte Rettigheder. Det gjælder en Kamp om virkelig Tilværelse, Skinlivet maa høre op, »Fraserne«, de fremmede Sprog! Det er Rusland, der vil frem, Rusland, det djærve, raa Rusland, der har været traadt under Fødder, fordi fremmede Elementer have knust det, det er det gamle Rusland, der har sultet, fordi fremmede Elementer vilde svælge i dets Sved, dets Taarer – det er det, som vil og maa frem. Jeg kan mærke, at otte Aar ere gaaede, siden jeg var i Petersborg, hvor jeg skrev Begyndelsen af dette Kapitel. Da hørte jeg allerede visse russiske, adelige Damer, der ikke vilde tale andet Sprog end deres eget. Kvinderne er det, der gaa forrest i Slaget, naar de først ere fanatiserede; det er Kvinderne, der ere Forkæmpere, der ere de farligste Propagandister for nye Ideer, naar de først ere grebne af dem« (28).

Denne rejsebeskrivelse gør det klart, at billedet af »Danmark« er udført af en kunstner med forståelse for den frembrydende nationalisme og med en stor forventning til kvindernes muligheder for at tage del i denne kamp. Men skjoldmøen Elisabeth synes at have overvurderet sin samtids kvinder. Hverken i Rusland, i Danmark eller i det nordslesvigske, som fra 1864 var under tysk styre, blev det kvinderne, som gik »forrest i Slaget«.

Men selvom kvinderne kom til at spille en mere tilbagetrukket rolle, så blev allegorien »Danmark« alligevel til den *klassiske fremstilling af fædrelandet*. Dette skyldes, at digtere og billedkunstnere siden 1850erne har været med til at fastholde, gentage og variere billedet af fædrelandet som en stærk og øm skjoldmø.

Mor Danmark i litteraturen 1850-1918

Lige efter Treårskrigen udsendte pastor Kr. Karstensen fra Dybbøl en lille bog med folkelige sange og viser (29). Blandt fædrelandssangene var her én, der er blevet særlig kendt og yndet: »Længe nok har jeg Bondepige været«. Modersmålet fremstilles her som en ung smuk dronning, der tages til fange af tyskerne og får trældomskår. Hendes trøst bliver bonden, hos hvem hun overlever, indtil hun har været bondepige længe nok og atter kan »fremmest gaa i de dansendes Rad«. Den bæres af et kraftigt billedsprog med stærke associationer til middelalderen, understøttet af den enkle folkemelodi, som den synges på. Sangen blev hurtig kendt og elsket, og i årene under de to selsvigske krige blev den sunget ind i bevidstheden hos mange danske. Endnu i dag er den optaget i den nyeste udgave af Højskolesangbogen. Dens stærke forenklede billedsprog svarede helt til de flestes opfattelse af forholdet mellem dansk og tysk, det forhold som allerede Johannes Ewald i 1770erne havde sammenfattet i en enkelt sætning: »Al vor Fortrød er Tysk«.

Karstensens billede af modersmålet som en ung og smuk, ombejlet dronning blev gentaget og videreudviklet i sangen »Vort Modersmaal er dejligt«, skrevet af en latinskolelærer i Haderslev, Edv. Lembcke, til afskedsfest for egnens populære, grundtvigske præst, Fr. Boisen. »Vort Modersmål« er blevet til *sangen om vort sprog*, og den ligger i billedvalg og melodi ret tæt på Karstensens vise om modersmålet og har sikkert denne som (ubevidst) forudsætning (30).

I Lembckes billedsprog genkender vi også Grundtvigs mø med de letrødmende kinder og heltemodet i skjoldmø-barmen. Lembcke beskriver kvinden som symbol på vort sprog og værdig til at være kongebrud. Hun giver modersmålet som en gave til folket, men »svundne Tidens Visdom«,



Modersmaalet i Skibelund Krat, udført af Niels Hansen Jacobsen 1903. Statuegruppen er en illustration af Edv. Lembckes sang »Vort modersmaal«. Det danske sprog er fremstillet som en klassisk skjoldmø, og hun flankeres af digteren Lembcke og historikeren A. D. Jørgensen. Det er en utilsigtet pointe, at dette kunstværk i sit indhold er stærkt nationalt og samtidigt i sin form dybt præget af tysk Jugend og fransk art nouveau. (Foto: Kunstakademiets billedsamling).

dvs. antikken og det latinske sprog, og »de fjerne Landes Kløgt«, de sydlige kulturlande, har draget folk væk fra hende. Modersmaalet formår dog at kalde sine vildfarne sønner hjem, og de bygger nu værn om hende:

»Om alle de Skjalde, hun skænked Ordets Magt
de blev om hendes Sæde en stærk og trofast Vagt.
Hver Sang, som Folket kender og lytter til med Lyst,
den blev en Ring i Brynjen, som dækker hendes Bryst.

Hver kraftig Skæmt, som lokker paa Læben frem et Smil
den blev i hendes Kogger en hvas og vinget Pil.
Hver Ord, som kom fra Hjertet og som til Hjertet naar,
det blev en Sten i muren, som hegner hendes Gaard.«

I disse vers aftegner sig det romantiske billede af en jomfru, der står våbenklædt foran sin gård. Hun er iklædt ringbrynje, bærer bue og pile og står rank og kampklar ved ringmuren. Symbolerne er lette at tyde: Brynjen er sange, pilene er skæmtesprog og ringmuren det åndelige Dannevirke. Denne brug af billedsprog giver klare mindelser til Lauritz Kocks Dannevirke-virke. Allegorien som Lembcke vælger til at beskrive modersmål og nationalitet er helt i traditionen: Den danske folkeånd kan bedst lignedes med en stærk, bevæbnet og dog kærlig kvinde, en skjoldmø.

Fra samme periode, tiden mellem de to slesvigske krige, er Carl Plougs hyldestdigt til den i Treårskrigen faldne officer, oberst Læssøe. Her skildres i slutstrofen hans heltedige indsats i kampen ved Isted:

» . . Men mod hans Bryst et sikkert Skud, der knalder,
og »hils min Moder« – hvisker han og falder.
Hans Moder – det er Danmark. Hun har sukket,
dengang hans Afskedssuk til hende lød . . .« (31).

Også her er billedsproget indlysende, og det gentages i mange sammenhænge i årene fremover. Fra krigen i 1864 skal blot nævnes enkelte eksempler:

I december 1863 – efter vedtagelsen af Novemberforfatningen – stod den næste slesvigske krig for døren, og danske soldater blev sendt til det sydligste Slesvig til landets forsvar. En ung teolog, Chr. Bredsdorff har givet en livfuld skildring af livet på feltfod i breve til sit hjem (32), og her gøres i julen 1863 overvejelser over, hvad der vil ske, når krigen kommer: » . . jeg vil da haabe, at Gud vil give os Styrke, saa at vi hverken maa komme til at gøre vor egen Moder eller vor fælles Moder, vort gamle Danmark, nogen Skam« (33). Opfattelsen af fædrelandet som en kvinde finder vi både hos menige, men studerede, soldater som Bredsdorff og hos de digtere, der skriver om krigen.

Efter det forsmædelige nederlag kunne man tro, at billedsproget måske var blevet erstattet af et helt andet, da vold mod kvinder ikke umiddelbart kan synes at være velegnet som poetisk billedsprog. Men allegorien var blevet så indarbejdet i den folkelige bevidsthed, at den ikke kunne udskiftes. Digterne formåede at bygge billedsproget, og der blev skrevet meget stærke og bitre betragtninger over rigets tilstand ud fra billeder af en sønderslået Mor Danmark.

Et af de første og mest bitre digte er Chr. Richardt's digt fra februar 1864:

»Dannevirke kun et Skræmsel
slænget hen til evig Glemsel.«



Mor Danmark. Bogvignet 1904 af Rasmus Christiansen. Billedet kunne være en illustration af Chr., Richardts digt af februar 1864: »Dannevirke kun et Skræmsel/slænget hen til evig Længsel.« Den vingede hjelm og dragten giver i øvrigt klare mindelser om samtidens tyske valkyrier. (Fra A. Liljefalk og A. Lütken: *Vor sidste Kamp for Sønderjylland*).

Her beskrives i stærke billeder, hvorledes Danmark på én nat fældes og ældes »men *hun* må opstå fra de døde« (34).

Efter tabet af Als i sommeren 1864 skrev Grundtvig »Trøstebrev til Danmark«. Her fremstilles Danmark først som en dronningfødt dannekvinde og helte-moder, derpå som enke, og digteren spørger:

»Hvad har kunnet saa nedbøje
Skjoldmødronningen i Nord,
at hun ej, skønt Jorden bæver
kækt sit blik til Himlen hæver!«

Trøsten ligger for Grundtvig i Gudsordet, for Gud vil hjælpe sit Danmark:

»Derfor Danmark! Moder søde!
Tro kun paa Gudslykken din! . . « (35).

Også Fr. Paludan-Müller brugte virtuost billedsproget med den nederlagsramte Mor Danmark, men sat op i stærkere, grellere farver end Grundtvigs sorgklædte skjoldmø. Mange i samtiden mente, at kampen burde fortsætte,

og især dagbladet »Fædrelandet« fremførte krav om krigens fortsættelse i sine ledere, skrevet af Carl Ploug. Disse artikler er den ideologiske baggrund for det digt, som Paludan-Müller samtidig lod trykke i bladet. Her bliver Mor Danmark til en kvinde, der ligger henslængt efter voldsmandens rå fremfærd:

»Brat af Slaget rammet
Kastet haardt til Jord
ligger brudt og lammet
du vor gamle Mor . . .«

Men fædrelandet er dog ikke helt lammet, og hun har trods nederlaget alligevel et andet fremtidsmål end »lid og taal«. Målet er at optugte en helteslægt »Ynglinger i Plade, Drengene klædt i Staal, Mænd med faste Hjerter . . .«. Her er en klar brod til de mænd, der opgav kampen – men heller ikke kvinderne går fri, for også de skal opdrages, for at de selv kan opdrage: »Ingen Døgnets Flaner, rendt fra Bog og Naal, fromme, stærke Kvinder, det er Danmarks Maal«. Den begyndende Kvindesag har ikke Paludan-Müllers tilslutning, for Mor Danmark har brug for de gamle dyder, hvis Slesvigs Land skal genvindes.

Disse få eksempler fra den nationale digtning fra 1864 må være tilstrækkelige til at vise, hvorledes det fasttømrede billedsprog, det kvindelige fædreland, blev benyttet og bearbejdet i talrige sammenhænge. Carl Ploug, Edv. Lembcke og mange nationale digtere brugte allegorien i deres digte, skrevet under indtryk af nationalt had, afmægtighed og dyster undergangsstemning. Det er toner, som kun i meget begrænset grad har kunnet overleve til vore dage, grellest er den netop citerede sang »Brat af Slaget rammet«, som i sit stærke billedvalg skaber et monument for fædrelandet, en liggende skulptur, som man næppe kender fra andre landes nationale sange.

I årene efter 1864 forstummede hadsangene, og »lid og tål – stemningen« blev efterhånden mærkbar. I genopbygningstiden blev især J. Chr. Hostrup populær som folkelig digter, og han er håbets digter fremfor nogen (36). Han skrev om modersmålet, som båndet mellem alle danske, og det der giver håb og trøst til hjerterne. Også sønderjyder bidrog med fædrelands-sange efter 1864, f. eks. Kr. Karstensen, J.J. Lohmann, og ikke mindst populær var kromanden fra Frøslev, Karsten Thomsen. Den mest yndede af alle hans viser er nok

»Skal Sønderjylland skilles
for åltids frå sin Mor?«



Titelvignet af den sørgende Mor Danmark. Tegneren har ønsket at vise fædrelandets sorg over, at Sønderjylland er »under fremmed Aag«. Det er således en videre udvikling af den klassiske fremstilling af fædrelandet. (Fra bog udgivet i 1906).

Det enkle, selvfølgelige billedvalg og den sønderjyske sprogtone har gjort sangen til et af de bedste digte på folkemål i denne periode.

Pastor Karstensen blev efter nederlaget afsat fra sit embede i Sundeved og måtte flytte til Danmark. Her fortsatte han sin nationale digtning og nåede under indtryk af udlændigheden og hjemlængslen en inderlighed i udtrykket, som han ikke havde haft før:

»Jeg spørger Solen, naar Dagen gryr
naar kommer Dagen dog, den vi mener?
Jeg spørger Maanen i Nattens Skyr,
naar skal det skilte sig genforene?
Naar skal den stilles, den dybe Smerte
og Barnet trykkes til Moders Hjerte
igen med lyst?« (37).

De sange, der blev skrevet om Sønderjylland, under fremmedherredømmet af kongerigske digtere, veksler mellem håb, og mod og resignation og bitterhed. Begge dele finder vi i en sang af Carl Ploug, skrevet til et sønderjysk besøg i København efter det franske nederlag til Tyskland i 1871: »I drive i det vilde Hav paa Stumperne af Vraget«. Her synes først intet håb forude, »thi Redningsbaaden, som, næst Gud, vi stoled paa – er strandet«. Men i slutstrofen kommer håbet om et morgenbrud:

»Da skal vor Moders Æmhed nok
Jer vaade Trøje tørre
og aldrig i vor Børneflok
skal Glæden vorde større« (38).

Det er jo et både levende og morsomt billedsprog og en klar videreudvikling af Mor Danmark. Her er hun blevet en omsorgsfuld Mor, der tørrer sine små sønderjyders våde trøjer i kakkellovnskrogen. Billedet er umiddelbart, enkelt og letfatteligt.

Lidt mere ophøjet er billedsproget i Thaulows sang »Slesvig, vort elskede omstridte Land« fra 1876. Her er håb, hvis man holder tappert ud, »stol paa vor Sag, men dog først på Gud«. Det er vor »hellige Ret« at blive genforenet, og som billede paa genforeningen skildres den salige lyst »naar Barnet faar udgrædt ved Moders Bryst«.

Disse eksempler på et fasttømret billedsprog er næsten alle hentet fra digtere og forfattere. Det vil derfor være rimeligt at spørge om den jævne befolkning også tog dette billedsprog – og dermed denne fædrelandsopfattelse – til sig. Dette spørgsmål kan ikke besvares klart, fordi det ikke just er fædrelands-allegorier, som præger private breve og andre sammenhænge, hvor almindelige mennesker har efterladt vidnesbyrd. Mange danskere har desuden en indbygget blufærdighed overfor at bruge store ord og en trang til »at tale jævnt om alt det høje«; derfor kan man ikke umiddelbart gå hen og finde eksempler på, at almindelige mennesker henviser til »Mor Danmark, vort fædreland«. Derimod kan nævnes, at flere af de her citerede sange har været brugt i poesibøger og stambøger i Sønderjylland i denne periode sammen med mange andre vers. I versene af ukendte forfattere finder vi også det kvindelige fædrelandssymbol, f.eks. i denne poesibog fra Sønderborg fra omkring 1870:

»Vor stakkels slagne Moders Magt er liden
hun kan kun græde, men ej hjælpe os.

...

Dog gav hun os en Skat for alle Dage
et Skjold mod hvert et fjendtligt Kølleslag
et Glavind stærkt og smidigt uden Mage
en Krans omkring vort himmelfaldne Flag.
Det er vort Modersmaal. Af hvad vi ejer
det bedste vi som Vuggegave fik . . .« (39).

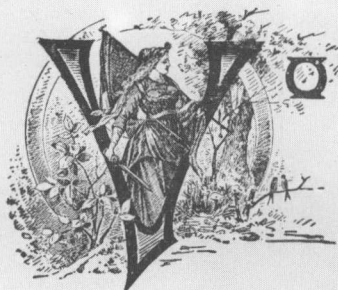
Allegorien er her brugt af sønderjyder, og selvom Mor Danmark græder, så er hun dog ikke en almindelig kvinde – hun er skjoldmø, som kan række de børn, som hun ikke direkte kan hjælpe, et skjold og et glavind. Sprogbruget giver klare associationer til Danmarks heltedigtning. Man skulle tro, at dette sprogbrug blev helt forladt i tiden op mod år 1900, hvor socialrealismen og symbolismen var de herskende litterære retninger, men dette er ikke tilfældet. I fædrelandssangene benyttes fortsat et antikviserende sprog, der låner sine billeder fra den fjerne oldtid, som var mere glansfuld end samtiden. Dette fremgår f.eks. af en sang af Carsten Hauch fra 1891: »Du sangrige Danmark, Mor til Helte«.

Det bør dog nævnes, at den mest populære af alle fædrelandssange fra denne periode: »Det haver så nyeligen regnet«, ikke benytter allegorien med Mor Danmark. Digteren Johan Ottosen har i stedet for brugt billeder fra den stormfyldte natur, men sangen er alligevel meget karakteristisk for perioden med sin mesterlige – og agitatoriske – sammensmeltning af det nationale og det kristelige til en nationalpolitisk kampsang med folkevise-melodi og salmetone.

Den nationale digtning begyndte at ebbe ud på dette tidspunkt, og fra begyndelsen af 1900-årene har ingen væsentlige fædrelandshistoriske digte eller sange overlevet. Derimod blev der under Første Verdenskrig skrevet en række digte under indtryk af de dansksindede sønderjyders krigsdeltagelse. Et af de stærkeste af disse digte er skrevet af den danske lærerinde Jensine Jensen i 1917: »Fjernt har dine Sønner, Danmark, faret fra din Stav«. I slutstrofen benytter hun det kendte billede på fædrelandet:

»Bøj dit Hoved, Moder Danmark
klæd i Sorg din Borg
sæt Sordinen paa din Harpe,
dine Børn har Sorg«.

Digtet blev skrevet anonymt på væggen i en jernbanekupé og blev først kendt gennem afskrifter (40). Især blev det populært blandt sønderjyske krigsfanger i England. Digtet giver mindelser om Thyra Danebod, der



VOR VIRKEN

Gratis Ugeblad

for Hus og Hjem.

Kolding-Udgave.

Bladvignet. Fra ugebladet »Vor Virken«, udgivet i Kolding i 1890erne. Selvom Mor Danmark fremstilles i en klassisk udformning, er hun helt ukrigerisk. (Museet på Koldinghus).

klæder kongsgården i sorg efter sønnetabet, og i fremstillingen af fædrelandet forenes skjoldmø-opfattelsen med en forestilling om en dybt sørgende moder, en pieta.

Denne gennemgang af de talrige litterære variationer over temaet Mor Danmark viser, hvorledes billedsproget er blevet sunget ind i folks bevidsthed, hvor det er kommet til at udgøre en del af fælles kulturarv, en »mentalitet«, som de fleste danskere var fælles om uanset socialt tilhørsforhold.

Imidlertid er Mor Danmark, som allerede påvist, ikke blot et litterært begreb, men bruges i billedkunsten. Det vil derfor være naturligt at søge at følge, om Elisabeth Jerichau-Baumanns billedmæssige fremstilling af fædrelandet kunne bearbejdes og udvikles i lighed med det litterære fædrelandssymbol.

Mor Danmark i billedkunsten 1851-1914

Maleriet af »Danmark« blev udstillet på Charlottenborg i 1851 og vakte her meget interesse. Billedet blev som nævnt købt af brygger Carl Jacobsen, der havde det i sit hjem på Ny Carlsberg. Senere overgik det til Glyptoteket og er i dag ophængt i administrationen på Carlsberg.

Billedet blev hurtigt gengivet i xylografi, f.eks. i Folkekalender for Danmark i 1854 (s. 105). Carl Jacobsens begejstring for billedet afspejler sig bl.a. i hans private brevpapir, hvor »Danmark« gengives kombineret med et tekstbånd »Laboremus pro patria«.

Det er naturligt, at denne begejstring for Mor Danmark blev antaget og videreført af andre. Brygger Carl Jacobsen var repræsentant for samfundets



Bestik i Danmarks-
mønsteret. Udført på
Horsens Sølvvare-
fabrik. Mønsteret har
været fremstillet i en
let ændret udgave hos
Cohr i Fredericia, og
det kendes fra begyn-
delsen af 1900-årene
og havde sin blom-
string i 1920'erne og
igen under besættel-
sen. Det har været i
produktion indtil
1960'erne. (Tilh. Mu-
seet på Koldinghus).

elite, og hans normer og smag havde naturligvis en betydelig afsmittende effekt. Maleriet blev også litograferet, bl.a. af kunstforlaget Alex. Vincent i forlagets såkaldte nationalserie (41). Det blev også anvendt som vandmærke i brevpapir, men i de fleste tilfælde skete der en bearbejdelse af motivet. Allegorien var nu så indarbejdet, at den sagtens kunne tåle en gengivelse, der ikke var helt naturtro, uden at dette hindrede beskueren i straks at genkende symbolet.

Især i bogillustrationer og vignetter finder vi i de næste fire årtier talrige bearbejdelser, heraf er flere ret ubehjælpssomme og så sentimentale, at de i nutiden mere kalder på smilet end på medleven. Nogle få eksempler skal anføres: Ugebladet »Vor Virken« benyttede Mor Danmark i vignetten (s. 132) og her genkendes Jerichau-Baumanns forlæg straks, selvom valkyrien mest ligner en bonde pige, der er på skovtur. En stærk bearbejdelse af motivet findes i flere bøger udgivet efter 1864. Her synes forlægget ofte at være digternes ord om »Dannevirke kun et skræmsel«. Se f.eks. tegneren Rasmus Christiansens vignet i et af hovedværkerne om 1864 (s. 127). Her ses den »brat af slaget rammet« Mor Danmark, der fortvivlet

sidder ved den brudte skanse-palisade. Hendes hovedbeklædning er en vinget hjælm og slægtskabet med den tyske Mor Germania lurer unægteligt – sikkert mere end tegneren og forfatterne har forestillet sig (42). En lidt mere stilfærdig udgave af samme »Mor Danmark« findes som forside-illustration på et værk om sønderjyderne under tysk styre udgivet af premierløjtnant Hansen i 1906 (s. 129).

En helt direkte gengivelse af Jerichau-Baumanns Mor Danmark finder vi i guldtryk på skindbindet til 4. udgave af Frederik Barfod: Fortællinger af Fædrelandets Historie. 1874. Barfod var en nær ven af Grundtvig, og dette afspejler sig klart i hans værk, der bærer mottoet: »Vaagner danske Helte, Springer op og spænder Bælte! Dag og Daad er Kæmperim.« I denne heroiske sammenhæng passer Mor Danmark fint og bagsiden prydes af en runesten – Danmarks sagntid med skjoldmøer, runer og kæmperim er den periode, der fremhæves som eftertragelsesværdig for en samtid, der ikke er kommet sig over sårene efter 1864.

Det var ikke blot på væggene og i boghylderne, at Mor Danmark prydede, men også på spisebordet. Flere danske sølvvarefabrikker, bl.a. Cohr og Horsens Sølv, fremstillede et mønster, hvor skaftet havde krone øverst og nedenunder Mor Danmark (s. 133). Mønsteret er af Cohr fremstillet fra o. år 1900 til 1960erne, men var især populært i begyndelsen af århundredet.

Det var imidlertid ikke kun i maleri, tegning og reproduktioner, at allegorien anvendtes, men også i skulpturer, både i mere folkelige skulpturer, og i den *rigtige* billedhuggerkunst.

Mor Danmark i folkekunsten forekommer især som gallionsfigurer. Efter 1864 fik adskillige skibe navnet »Danmark«; dette var udtryk for patriotisme og faldt helt i tråd med det genopbygningsarbejde, som forestod (43). En passende gallionsfigur til skibet »Danmark« var naturligvis en Mor Danmark af Elisabeth Jerichau-Baumanns type, og på Handels- og Søfartsmuseet på Kronborg findes en valkyrie af denne type (s. 135) Mor Danmark som gallionsfigur er dog ikke kun knyttet til skibsnavnet Danmark, men f.eks. også til navne som »Kærlighed til Fædrelandet«.

Indenfor den officielle billedhuggerkunst finder vi en helt speciel Mor Danmark. Det er »Danmarksmonumentet«, en allegori på fædrelandet, udført i 1890-erne af billedhuggeren Louis Hasselriis efter en omfattende indsamling. Monumentet blev opstillet foran Statens Museum for Kunst i 1897, men statuen var så overlæst – og kunstnerisk så uheldig – at den efterhånden fik den offentlige mening imod sig. Det kan derfor ikke undre, at den efter et par årtier måtte vige pladsen foran Kunstmuseet og nøjes med en mere beskedne placering i Østre Anlæg. Selvom man fra et kunstnerisk synspunkt må forkaste Hasselriis' fædrelandsfremstilling, så er



Gallionsfigur af typen Mor Danmark. Den stammer fra et ukendt skib, som forliste ved Læsø. Gallionsfiguren er udstyret med lanse og et skjold med det danske rigsvåben. I daglig tale på museet benævnes hun »valkyrien«. (Tilh. Handels- og Søfartsmuseet på Kronborg).

Danmarksmonumentet spændende ud fra en idéhistorisk synsvinkel. Statuen forestiller en meget germansk Moder Danmark, iført jernalderdragt med bronzealderspænder. Hun støtter sig til rigsvåbenet, holder et guldhorn i favnen og har et Dagmar-kors om halsen – næsten det halve Nationalmuseum som attributer.

Den meget bevidste sammenknytning af national bevidsthed og arkæologi, som afspejler sig i dette monument er karakteristisk for en kortere årrække i 1800-årene (44), og den havde sin blomstring fra 1840-erne. Det er derfor en sidste aflans af en dengang forladt idéstrømning, der afspejler sig i Hasselriis' arbejde. Han var bosat i Rom fra 1863 og var derfor helt



To postkort ca. 1900–1910. Postkortene viser helt forskellige opfattelser af det kvindelige danske fædreland, og især kortet til højre viser slægtskabet til de tyske valkyrier. (Tilh. Museet på Sønderborg Slot).

udenfor den hjemlige udvikling i forestillingerne om kunst og national bevidsthed. Hasselriis' udgave af Mor Danmark var så overløst i sin nationale symbolik, at en videre vej i dette spor var udelukket.

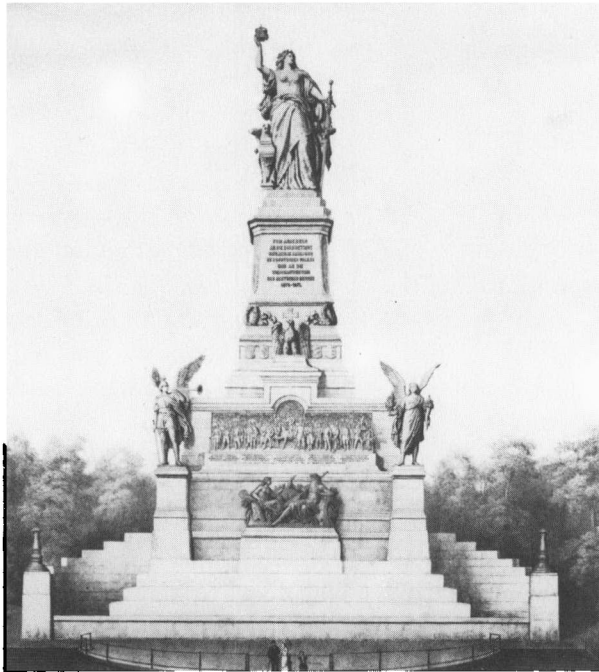
Næste gang en billedhugger benyttede en kvinde som symbol på den danske nationalitet var i 1903, hvor statuen Modersmålet blev rejst i Skibelund Krat. Den er udført af Niels Hansen-Jacobsen, som har taget udgangspunkt i Ed. Lembckes digt om modersmålet (s. 125). Mindesmærket er en statuegruppe, hvor modersmålet er i midten i skikkelse af »en højbaaren Jomfru, en ædel Kongebrud«. Hun har hænderne hvilende på hovederne af digteren Lembcke og historikeren A.D. Jørgensen. Det er en skulptur, der giver klare mindelser om Mor Danmark, og det er naturligt at medtage den i denne oversigt, fordi skellet mellem allegorier på fædrelandet og nationalitet ikke kan opretholdes helt konsekvent. Hele kunstværket er – trods sit klare nationale budskab – præget af den tyske Jugendstil og fransk art nouveau, og den er herved – ganske utilsigtet – blevet et eksempel på, hvor meget den stærke, danske nationalisme har hentet fra naboerne mod syd (45).



Mor Danmark, bagsideillustration på Sprogforeningens Almanak. Almanakken var blandt den mest udbredte, folkelige læsning i Nordslesvig fra 1894, og den havde oprindeligt dette billede på bagsiden. Det blev forbudt af de tyske myndigheder, og først i 1921 kunne Mor Danmark atter indtage sin plads her.

Tiden fra århundredskiftet og frem til 1914 var ellers ikke præget af den nationale kunst, og »Modersmålet« blev også det eneste kunstværk med et nationalt budskab i Hansen-Jacobsens kunst. Der er ikke flere eksempler på brug af fædrelandssymbolet frem til Første Verdenskrig – kun i tidens populære meddelelsesmiddel, postkortene, blev symbolerne ved at florere i utallige variationer i form af nationale kvindeskikkelser, mere eller mindre krigeriske og tiltrækkende. En bestemt tendens kan dog ikke læses ud af et udvalg af disse billeder, for udformningen af Mor Danmark synes helt bestemt af tegnerens stil, kvindeideal og fædrelandsopfattelse (s. 136).

Fra 1894 har den nordslesvigske organisation »Sprogforeningen« udgivet en almanak, der var og er blandt den mest populære folkelige litteratur i landsdelen. Bagsidebilledet var oprindeligt Jerichau-Baumanns Mor Danmark, som holdt et landkort over Sønderjylland med landsdelens navn fremhævet. Ordet Sønderjylland blev forbudt af de tyske domstole, og fra 1896 udkom almanakken med ny bagside. I stedet for en stærk og trodsig Mor Danmark var her nu et billede præget af stille resignation med »de sønderjyske piger« ved et landkort, hvor ordet Sønderjylland var slettet med en sort streg. Efter genforeningen i 1920 kunne pigerne udskiftes med Mor Danmark, som triumferende holdt et landkort med det genvundne land med dets rette navn (se ovenfor).



Germania. Tysk nationalmonument i Niederwald nær Rüdesheim, rejst i 1883 som symbol på den genskabte tyske enhed. Det er folket, der i Germanias skikkelse kroner sig selv. Billedet er udsendt i serien Geografische Charakterbilder af Leipziger Schulbildverlag, ca. år 1900 som led i den ideologiske opdragelse af den tyske ungdom. (Skolehistorisk samling, Museet på Sønderborg Slot).

Germania

Det er som allerede nævnt ikke kun Danmark, der har en kvinde som inkarnationen af fædrelandet. De to mest kendte andre eksempler er den tyske *Germania* og den franske *Marianne*, og det er rimeligt at se nærmere på disse to fædrelandssymboler og prøve at spore deres eventuelle slægtskab med Mor Danmark.

Germania har sikkert sine rødder i den klassiske oldtid, idet romerne udførte en personifikation af Germanien i form af en sørgende kvinde i fangebånd. Denne fremstilling falder helt i tråd med andre billedlige fremstillinger af romerske provinser, der ofte blev gengivet i kvindeform. Symbolet blev overtaget af germanerne selv, og i tidlig middelalder lod man Germanien fremstille som en kronet kvindeskikkelse (46), men med det tysk-romerske riges sammenbrud forsvandt baggrunden for at lave en inkarnation af det fælles tyske. Symbolet synes først at dukke op igen efter befrielseskrigene 1808-15. Da den gamle orden blev genoprettet på Wienerkongressen, måtte håbet om et politisk forenet Tyskland briste for de fleste. I denne periode dukkede Germania op som en identitetsfremmede skikkelse (47). Det skete først i form af en ukrigerisk, melankolsk udseende kvindeskikkelse, men efter 1848-revolutionen blev

Germania opfattet som en klar politisk allegori, og i takt med det fornyede håb om en tysk samling blev hun gradvis mere krigerisk. I 1871 efter det tyske kejserriges grundlæggelse, der især var et resultat af den militære sejr over Frankrig, blev denne begivenhed fejret med talrige mindesmærker, hvis centrale skikkelse ofte var Germania, der fremstilledes som en sejrsgudinde, Viktoria. Det berømteste af Germania-monumenterne er Niederwalddenkmal, der blev rejst 1877-83 i Niederwald ved Rhinen og står som en lyslevende »Wacht am Rhein« (fig. 19). Monumentet var oprindeligt tænkt som et fredsmonument, der skulle udtrykke den af folket vundne samling, og denne idé har sikkert været årsag til, at det tyske militær var tilbageholdende med støtte til monumentet. Bismarck udtrykte mange mænds tanker – og seksualkræk – med disse ord: »Jeg finder Germanias skikkelse upassende. Et kvindeligt væsen med sværd i denne udfordrende skikkelse er unaturlig. Enhver officer vil føle som jeg« (48).

Når Germania aldrig fik samme gennemslagskraft som Mor Danmark skyldes det flere forhold. Hun måtte konkurrere med mandlige tysk-nationale symboler, f.eks. Cheruskerfyrsten Hermann, der prydede Hermannsdenkmal i Teotuburgerwald, Kejser Wilhelm I og fra 1890erne rigskansler Bismarck. Repræsentative mandsfigurer synes i højere grad end selvstændige kvindeskikkelser at appellere til tyskernes nationale stolthed. Med det tyske kejserriges sammenbrud var det slut i en årrække med dyrkelsen af det nationale, og Germania forsvandt fra de tyske frimærker i 1922 – efter at have været et symbol på tysk enhed i ca. 50 år (49).

Marianne

Det er velkendt for mange, at en ung, smuk og let krigerisk kvinde, Marianne, er symbolet på den franske stat. Det vil være rimeligt at overveje hendes eventuelle slægtskab med Mor Danmark, men trods den ydre lighed synes der ingen forbindelse mellem de to nationale symboler. I Frankrig var det som i andre lande på mode i renæssancetiden at fremstille fædrelandet som en kvinde i antik klædedragt, men Marianne har tilsyneladende ikke en direkte forbindelse med disse allegorier. Hun har hverken rødder i antikken eller valkyrier som formødre, men er en såre menneskelig skikkelse og et ægte barn af februarrevolutionen i 1848 med rødder i både den store revolution i 1789 og julirevolutionen i 1830. På hovedet bærer hun en karakteristisk hovedtøj, en såkaldt frygisk hue, som var et frihedssymbol under den store revolution. Forbindelsen til 1830 er mere tvivlsom, men Marianne synes at være en videreførelse af den smukke, krigeriske kvinde, der med blottet bryst går forrest på Delacroix' maleri af julirevolutionen (s. 140). Den anden franske republik blev dannet i 1848



Friheden fører folket på barrikaderne. Dette maleri af E. Delacroix fra Julirevolutionen i 1830 varslede forårsstorm både i politik og i malerkunsten. (Foto efter bog).

og blev endeligt tilintetgjort ved et statskup i 1851, men efter den begyndende undertrykkelse i 1849-50 opstod i mange byer hemmelige selskaber, der brugte kendeord til indbyrdes identifikation. »Marianne« blev her et almindeligt kendeord. I Montpellier spurgte man således deltagerne ved disse hemmelige sammenkomster: »Kender De Marianne?« Løsenet lød da: »Ja, hun har drukket god vin« (50). Marianne blev ensbetydende med den kortvarige, demokratiske anden republik. Men under den tredje republik fra 1871 gled navnet efterhånden over til at betegne den franske stat. Det revolutionære og konspiratoriske billede af Marianne blegnede, da de nye magthavere forstod at optage symbolet i deres sprogbrug og give det et nyt og helt legalt indhold, der kunne appellere til alle franskmænd.

Den lille ekskurs over den tyske Germania og den franske Marianne kan være med til at vise, hvor broget – og tilfældig – en historie, mange nationale symboler har. Når Mor Danmark-symbolet har overlevet til nutiden, hænger det sammen med den kraftige opblomstring af den nationale retorik og symbolik, som kom efter Første Verdenskrig på grund af afstemningerne i Sønderjylland og Nordslesvigs genforening med fædrelandet.



Afstemningsplakat af Joakim Skovgaard og Henrik Pontoppidan. Pontoppidan har kun skrevet meget lidt lyrik, men han blev i 1918 så bevæget ved udsigten til en genforening, at han skrev digtet »Det lyder som et Eventyr«. Skovgaard formåede at lave en illustration hertil, som i tone og indhold gengav digtets styrke og inderlighed. (Foto: Museet på Sønderborg Slot. Originalen er på Danebod Højskole på Als).

Genforeningstiden

I perioden fra det tyske krigsammenbrud i november 1918 og frem til sommeren 1920 blomstrede den danske nationale symbolik. Det er helt naturligt, fordi nederlaget førte til dannelse af en ny, mere demokratisk sindet, tysk regering, som accepterede, at landets grænser skulle bestemmes ved folkenes selvbestemmelsesret. Der blev her åbnet mulighed for, at den del af Sønderjylland, som kunne samle et befolkningsflertal for Danmark, nu kunne vende tilbage til kongeriget.

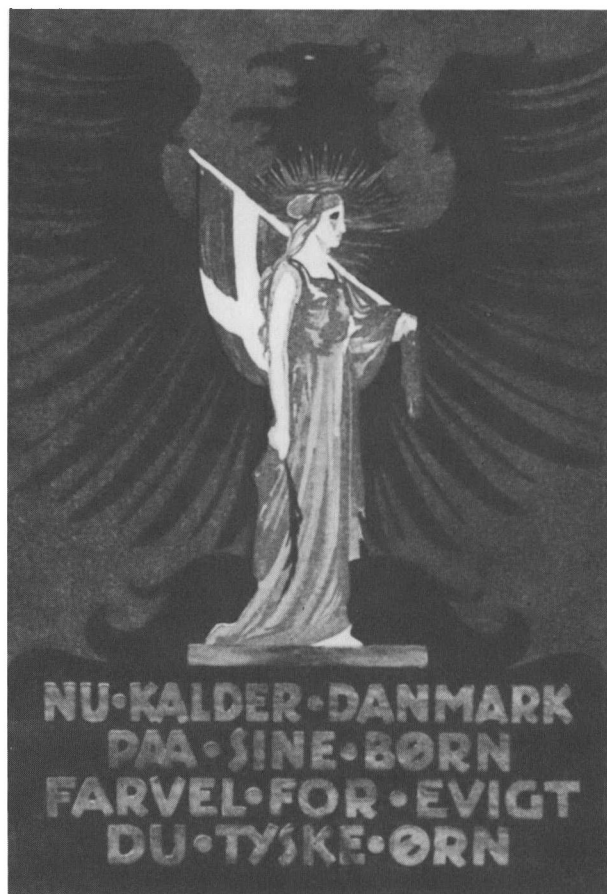
For mange danskere følte dette løfte om en uvildig afstemning som en skelsættende begivenhed. Hvor dybt genforeningshåbet greb om sig i befolkningen kan man fornemme, når man læser det digt, som en af tidens socialrealister, Henrik Pontoppidan, skrev i december 1918:



Dannebrogskortet af Anna E. Munch, postkort udsendt i 1919. Her er Mor Danmark skjoldmødrønnen, der skænker Dannebrog som gave til hele det sønderjyske folk. (Tilh. Museet på Sønderborg Slot).

»Det lyder som et Eventyr
et Sagn fra gamle Dage
en røvet Datter, dybt begrædt
er kommen frelst tilbage« (51).

Digtet indeholder 7 vers, og det blev hurtigt sat i musik af Th. Laub, og det blev en af afstemningstidens kendte sange. Den helt store udbredelse kom i efteråret 1919, hvor første strofe og de to sidste linjer af sidste strofe blev anvendt på en plakat sammen med en tegning af Joakim Skovgaard. På dette tidspunkt arbejdede Skovgaard med sit store livsværk i Viborg Domkirke, men som så mange andre kunstnere ønskede han at være med i arbejdet for Sønderjylland, og han forlod kalkmalerierne for en kort tid



Afstemningsplakat af Thor Bøgelund. Både tegning og tekst appellerer klart til følelserne, og Thor Bøgelund, der var en af tidens fremtrædende plakatkunstnere, formår at bruge det klassiske Mor Danmarksymbol, men i en afmilitariseret udgave. Sværdet er således erstattet af en palmegren. Mor Danmark sættes ikke op mod sin tyske pendant, Mor Germania, men mod den bidske tyske ørn (hvis danske modstykke er løven). (Tilh. Museet på Sønderborg Slot).

for at gå i kast med plakatkunsten. Resultatet blev en plakat, der af mange danske opfattes som en af de bedste afstemningsplakater (s. 141). Den blev anvendt ved afstemningerne både i Zone 1 og 2.

Mor Danmark er her hverken valkyrie eller skjoldmø, men kun en almindelig kvinde, en bondekone eller højskolemor, der på broen over åen møder sin frarøvede datter og taknemlig hilser med højre arm mod himlen. Denne jævne og smukke opfattelse af fædrelandet kom imidlertid ikke til at slå igennem. Det viser et hastigt blik på andre af tidens afstemningsplakater, nødpengersedler og postkort, hvoraf nogle få skal omtales.

Anna E. Munch lavede i 1919 udkast til et genforeningsbillede, som bl.a. anvendtes som postkort udsendt i juni 1919, 700-året for slaget ved Reval (s. 142). Hun viser her Mor Danmark som en skjoldmødrønning – med oldtidssmykke og krone på hovedet – rækkende et Dannebrog frem mod

det knælende sønderjyske folk. I forgrunden ses en vættet tysk grænsepæl og i baggrunden ses en bølgende kornmark.

Mor Danmark med Dannebrog finder vi også på en af de meget udbredte afstemningsplakater (s. 143), der bærer teksten: »Nu kalder Danmark paa sine Børn. Farvel for evigt du tyske Ørn.« Det kvindelige, milde, bløde danske fædrelandssymbol med flag og en palmegren i hånden er sat op i stærke farver på baggrund af den sorte, krigeriske tyske ørn. Det er et godt eksempel på, hvor virtuost tegneren Thor Bøgelund kunne udføre agitatorisk, folkelig kunst.

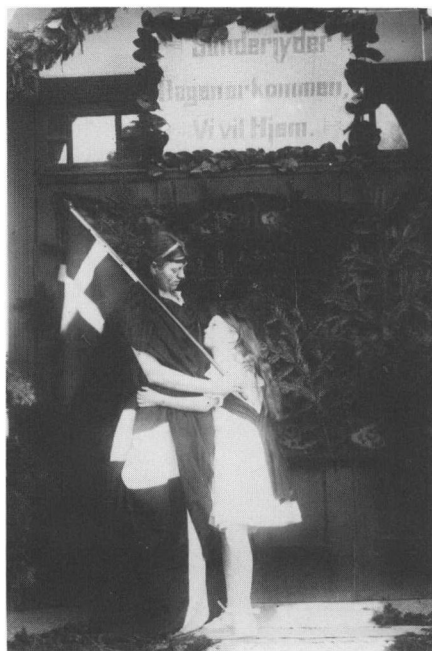
Symbolikken indgik i sprogbruget og opfattelsen af virkeligheden. Det viser en af de journalistiske beskrivelser af afstemningsdagen 10. februar 1920:

»Det store Slag er slaaet og vundet med Ære. Da vi i morges vaagnede, var det med den mærkelige Følelse, at nu var vi Nord for Grænsen. Vi føler os hjemme. Vi kan hejse Flaget frit. Endelig er Fremmedherredømmets onde Tid forbi. Døren til vor Mors Gaard er aabnet med Folkeafstemningen i Gaar« (52).

I tiden omkring afstemningen og genforeningen kom en hvilken som helst kvinde med et Dannebrog efterhånden til at symbolisere Danmark. Et par eksempler på meget jævne forestillinger, – hvor der ikke er antydninger af valkyrie eller skjoldmø, men blot koner iført flagkjoler – kan ses på fig. 24, og disse forestillinger er fulgt op af talrige tableauer i de sønderjyske forsamlingshuse, hvor man viste Mor Danmark, der tog imod den hjemvendte datter. Her er det mest flaget og ikke rigsvåbenet, der karakteriserer fædrelandet. Symbolikken er her helt udvandet til det næsten komiske, og det må have været næsten befriende, da afstemningen, grænsekampen, genforeningsommeren og festerne var overstået, og der ikke længere var brug for at anvende agitation og national symbolik. Det egentlige genforeningsarbejde skulle i gang, og det krævede ingen plakater og propaganda, men hårdt slid og god vilje.

Mor Danmark i genforenings-monumenter

I 1920-erne og -30-erne kom der en række store monumentale opgaver for billedhuggere, bl.a. monumenter for Sønderjyllands Genforening og for de faldne i verdenskrigen. Kunstværkerne påkalder sig ikke samme begejstring i nutiden som den, de blev mødt med i samtiden. I en af de nyeste



Billeder af tableauer opført 1918–20. I glæde over afstemningen og genforeningen opførtes i forsamlingshusene billedlige fremstillinger af disse begivenheder. (Fotos fra Museet på Sønderborg Slot).

gennemgange af dansk kunsthistorie får de nationale monumenter fra denne periode dette skud for boven: »Opgaverne kaldte mange mand af hus, og der blev dukket ned i symbolernes ældgamle kramkiste. Som ikke siden barokkens dage sprang løverne, og hjerter stod i brand« (53).

Denne karakteristik viser, at den nationale kunst ikke netop er noget, der appellerer til kunsthistorikere. Forklaringen ligger sikkert i, at symbolikken i disse kunstværker er meget enkel og med folkelig appel, og at formsproget sjældent er af ny karakter, men ofte tilbageskuende. Det viser et par eksempler på den udskældte nationale kunst fra disse årtier:

Mor Danmark med sit hjemvendte barn er motivet for to vidt forskellige genforeningsmonumenter. Det ene er et bronzerelief, der smykker et anlæg i Tarm (s. 146). Det er udført af den czekiske billedhugger Alois Max Kroupa, hvis folk – ligesom nordslesvigerne – også havde oplevet glæden over, at nationalitetsprincippet blev gældende ved den nye grænsedragning efter krigen. På relieffet ses Mor Danmark i en portal af to egestammer; hun har en rank, smuk kvindeskikkelse og løber sin hjemvendte søn i møde. Sønnen er Sønderjylland; han har en lidt benet drengeskikkelse, der



Genforeningsrelief i Tarm af Alois Max Kroupa. Bronzereleffet viser Mor Danmark, der glad løber sin hjemvendte søn i møde. Det er udført i 1919 af den czechiske kunstner, som var flygtet til Danmark i krigens sidste år. Det var blandt de allerførste genforeningsmonumenter og blev indviet i september 1919, ni måneder før den officielle genforeningsdag. Genforeningsmindesmærket er i dag flyttet til et rekreativt område i byen, Forsøgshaven. (Foto fra Egvad Lokalhistoriske Samling, Tarm).

bærer præg af afsavn, men han styrter glad i sin mors favn. I baggrunden ses Ribe Domkirke og Dybbøl Mølle og nedenunder det danske og det sønderjyske våbenskjold. Under relieffet står »Sønderjylland Vundet« og ovenover 1920. Symbolikken er således helt éntydig. Relieffet er – trods årstallet 1920 – udført i foråret 1919, og det blev opsat i september 1919 på Tarm Realskole. Det skete på initiativ af en kunstinteresseret skolebestyrer, S. Madsen-Mygdal. I sin festtale ved afsløringen udtalte han, at man undertiden kan være for forsigtig og gemme sin festglæde, så den bliver muggen (54). Det ville han ikke gøre, og i Tarm udtryktes derfor nu en taksigelse for den genforening, der først blev en kendsgerning trekvart år senere.

Kroupas relief er et af de første eksempler på, at Sønderjylland kunne lignedes ved en ung dreng. I den folkelige symbolik var begrebet den sønderjyske pige ellers helt indarbejdet. Men Kroupa har måske ikke kendt



Genforeningsmonumentet, Fælledparken i København. Det er udført af Axel Poulsen 1926–30 og viser den historiske begivenhed ved en enkelt symbolik, helt den samme som ligger bag Skovgaard's afstemningsplakat. Axel Poulsen havde allerede i sin akademitid (1908–11) lavet skitsen som udkast til et sønderjysk monument, og dette viser, at forestillingen om fædrelandet som en kvinde var udbredt i tiden. (Foto: Museet på Sønderborg Slot.

begrebet, og i hvert fald har han formået at skabe lidt fornyelse i den nationale symbolik.

Det mere traditionelle motiv – moderen med den hjemvendte datter – blev anvendt på et af Carlsbergfondet bestilt genforeningsmonument. Det er udført af billedhuggeren Axel Poulsen 1926-30 og opstillet i Fælledparken i København (se ovenfor).

Her viser han sine evner som monumental billedhugger og udnytter den enkle symbolik fint. Hans idé ligger helt i forlængelse af Henrik Pontoppidans digt om »en røvet Datter, dybt begrædt, er kommen frelst tilbage«. Stilen er blandet. Moderen er ikke en skjoldmø, men en draperet skikkelse, nærmest i florentinsk renæssance, mens pigen er naturalistisk (55). Monumentet er meget anseeligt, idet sokkel og gruppe måler over 8 meter i højden. En stor begivenhed har man villet minde med et – også i størrelse – betydeligt kunstværk. Trods de store dimensioner er det lykkedes

billedhuggeren »at fastholde følelsen«, og de to figurer giver på intim vis udtryk for inderlighed, tålmod og alvor.

Moderen er rank, højåren og dog mild, mens datterens holdning og ansigt afspejler lidelsen og den undertrykte gråd (56). Det er en simpel, umiddelbar forståelig beretning. I modsætning til mange andre nationale monumenter kan dette bære at stå alene, og man behøver ikke at kende anledningen til at værdsætte monumentet. Det kan leve på det menneskelige og karakterfulde indhold – omend dets placering i Fælledparken ikke er helt heldig.

Axel Poulsen udførte senere et andet monument med tilknytning til Sønderjylland. Det var mindesmærket over den sønderjyske politiker H.P. Hanssen, som blev opstillet i Aabenraa, hvor han boede i hovedparten af sit liv (s. 149). Konkurrence om monumentet fandt sted i 1938, men på grund af krigen blev monumentet først færdigt i 1946 og indviet det følgende år.

Det er en symbolsk fremstilling med en figurgruppe med en ung søn og hans mor. H.P. Hanssen mindes kun ved en portrætmedaljon og en indskrift på soklen. Figurgruppen giver indtryk af H.P. Hanssens sønlige, tjenende sind og hans kamp for moderlandet. Samtidigt kan monumentet opfattes som udtryk for den stærke udholdenhed og det faste danske sindelag, som prægede hovedparten af nordslesvigerne under fremmedherredømmet. Det er således i højere grad et monument over den danske bevægelse i Sønderjylland end over den mand, der var dens ledende kraft i årene op mod og under første verdenskrig. Moderen er her ikke en forfinet højåren skikkelse som på samme kunstneres genforeningsmonument. Materialerne er også helt forskellige. Det er anvendt bornholmsk granit i Aabenraa, mens mor og datter i Fælledparken er af bronze.

Selvom formsproget i de tre her nævnte mindesmærker er af helt forskellig karakter, så er det centrale symbol alligevel ens: Fædrelandet fremtræder som en stærk og dog mild kvinde.

Mor Danmark under og lige efter Anden Verdenskrig

Kriser og krige fremmer altid det nationale beredskab, og det kan derfor ikke undre, at den nationale symbolik fik en kraftig opblomstring under Anden Verdenskrig. Det startede allerede i 1940, hvor Mogens Lorentzen skrev en sang, der blev uhyre populær. Det var »Mor-Danmark-sangen«, som den ofte kaldes:

»Der er et land, som dårligt kan bli' meget mindre,
dog synes det os stort og milevidt:



H. P. Hansen-monu-
mentet i Aabenraa.

*Udført af Axel Poul-
sen i besættelses-
årene. Hovedvægten
er lagt på den sym-
bolske fremstilling,
og H. P. Hanssen er
kun mindet med en
portrætmedaljon og
en indskrift på sok-
len. Selve figurgrup-
pen viser en Mor
Danmark og hendes
søn, og den skal give
indtryk af H. P.*

*Hanssen – og alle
danksindede søn-
derjyders – tjenende
sind overfor moder-
landet. Moderen er
præget af alvor, men
der er også liv og
kraft i hende. Det vil-
le være naturligt at
lave et sejrsmonu-
ment om den danske
kamp, som var ført til*

*ende, men moderen giver ikke udtryk for nogen sejrstolthed, men rolig
alvor. (Foto fra Institut for Sønderjysk lokalhistorie, Aabenraa).*

Som grønne somre følger efter hvide vintre
så skifter spøg med alvor, barsk med blidt,
der er en fin kontrast i Skagens strande
og Dyrehavens bøgepragt.
Og derfor har det land blandt alle lande for os,
som kender det, en egen Magt . . .

Mor Danmark« (57).

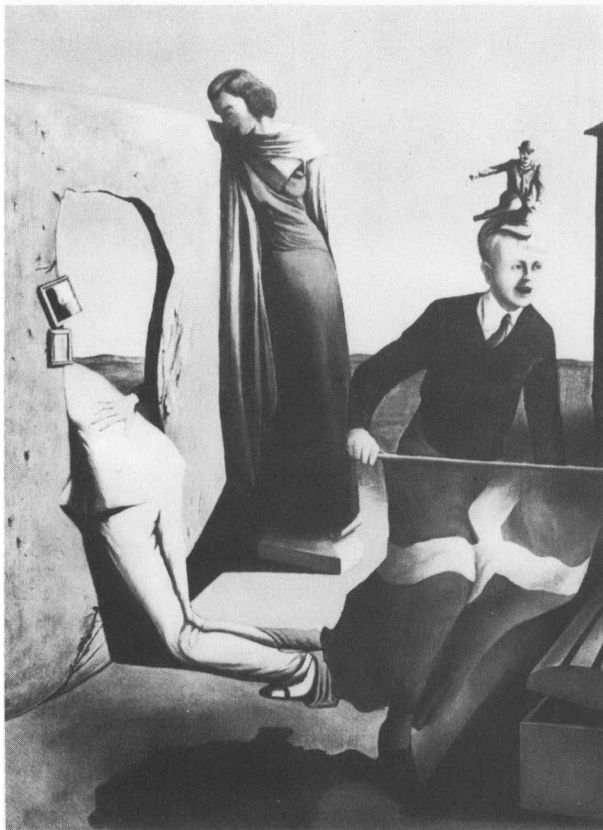
Sangen blev sunget ved det første egentlige alsangstævne i Østre Anlæg i
Ålborg i sommeren 1940 og er sikkert valgt af mødearrangøren pastor

Bang. Fra dette møde spredtes alsangen til hele landet, og dermed også den nye fædrelandssang »Mor Danmark«. Den hurtige folkeyndest skyldtes sikkert, at sangen kunne opfattes som et vidnesbyrd om, at også samtiden kunne yde et bidrag til den danske sangskat. Dens stilfærdige tone passede fint til stemningen i det første besættelsesår, og dens fremhævelse af landets lidenhed og ubetydelighed syntes at indeholde en indirekte forklaring på, hvorfor det var bedst at bøje sig for overmagten.

Det meget beskedne og jordnære fædrelandsbillede, som fremmanes i »Mor Danmark« kunne imidlertid kun slå an for en kortere periode. Sangen mistede sin popularitet før krigen var omme, og den nåede ikke at få det gyldne stempel, dvs. en optagelse i Højskolesangbogen. Det ville ellers have været naturligt at medtage den ved revisionen i efterkrigsårene, men da var grænsekampen endnu i gang, og for mange var det ikke længere et ideal med et fædreland »der dårligt kan bli' meget mindre«. På dette tidspunkt drømte mange – også højskolefolk – om at rykke grænsepælene mod syd og åbne døren til vor mors gård for de mange sydselsvigere, der havde *erkendt* deres danskhed, som det hed i samtidens sprogbrug. Ved den omfattende revision af højskolesangbogen i 1951 blev der optaget ialt 18 sange med tilknytning til Anden Verdenskrig. Det var første gang en aktuel begivenhed afspejlede sig så stærkt i sangbogen (58), men plads til Mor Danmark-sangen blev der ikke.

Fædrelandet blev i besættelsesårene et levende begreb for mange – også for folk, der ikke tidligere havde regnet sig for patrioter. Maleren Wilhelm Freddie udførte således i 1941 et billede med titlen »Pro Patria« (s. 151). Det viser fædrelandet i form af en sørgende kvinde, og i forgrunden en mand, der løber bort med det dannebrog, som han netop har frarøvet fra hende. Det er en surrealistisk fremstilling i lighed med Freddie's øvrige kunst, men hans brug af de kendte symboler kan tolkes som, at *heller ikke han* var ligegyldig overfor det, der skete i landet omkring ham. Freddie gik iøvrigt ind i kampen mod nazismen i lighed med de fleste fra den surrealistiske gruppe i Frankrig, og i 1944 måtte han flygte til Sverige (59).

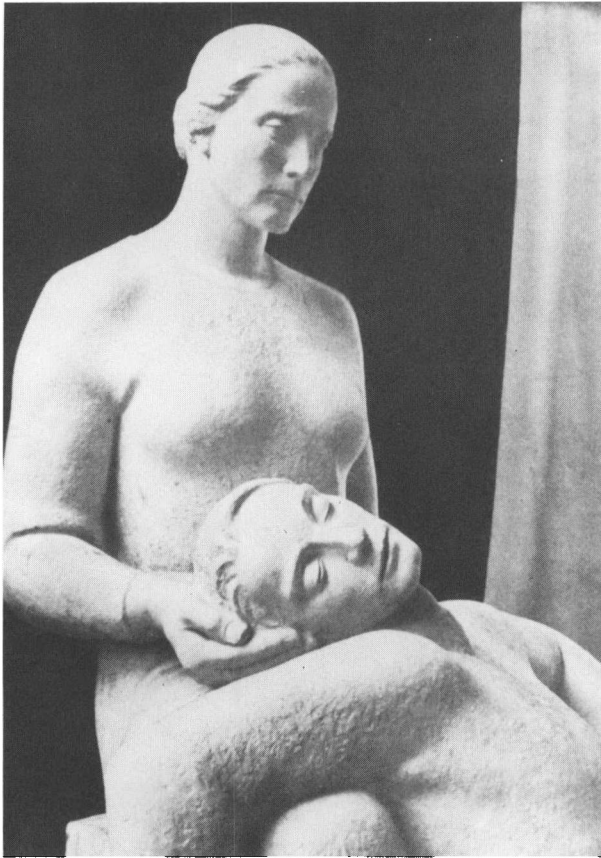
Lige efter Befrielsen, i sommeren 1945, blomstrede den retoriske patriotisme, og man fremmanede talrige billeder af det voldsramte, sorgtyngede *kvindelige* fædreland. De største retoriske højder blev nået af den konservative ordfører, højesteretssagfører Henning Hasle ved forelæggelse af straffelovstillægget, dvs. de love med tilbagevirkende kraft, som gjorde det muligt at straffe folk, der havde handlet til fordel for besættelsesmagten. Ved straffelovens 1. behandling i folketinget begrundede Hasle den bl.a. med disse ord: »I dette Øjeblik, hvor Danmark rejser sig igen, blodigt efter Bøddelhænders Jerngreb, taarevædet ved hundreder af Sønners og Døtres Død, Lemlæstelse og Tortur, blussende af Harme over Voldsdaad og



Pro patria. Maleri af Wilhelm Freddie 1941. Den sørgende Mor Danmark er her berøvet sin vigtigste attribut, Dannebrog, som herren i forgrunden løber bort med. Som i alle Freddie's billeder er flere tolkninger mulige. (Maleri i privateje, gengivet efter katalog fra Arne Bruun Rasmussen nr. 387).

Niddingsfærd, i denne Stund er det ikke muligt at vise Mildhed« (60). Disse ord må have givet tilhørerne klare associationer til digtene om Danmark efter 1864, især Paludan-Müllers »Brat af Slaget rammet«.

Det var dog ikke alle, der vedholdende stak i et forældet, nationalt billedsprog. Der var forsøg på at forny fædrelandssymbolikken, uden dog at opgive forestillingen om Danmark som vor allesammens Moder. Billedhuggeren Axel Poulsen udførte kort tid efter 9. april 1940 en skitse til et gravmæle over de faldne soldater, og under indtryk af hændelserne den 29. august 1943 bearbejdede han denne skitse med henblik på at udføre et nationalt monument over de faldne. Disse forarbejder var årsag til, at han i sommeren 1945 af regeringen blev udpeget til at lave et monument til den planlagte mindelund i Ryvangen ved Hellerup, hvor mange modstandsfolk var blevet henrettet. En del modstandsfolk, især kredsen omkring »Frit Danmark«, protesterede imidlertid heftigt, fordi de mente, at Axel Poulsens udkast »var ikke et monument for dem, der havde



Ryvang-monumentet, udført af Axel Poulsen 1945–47. Det var det fjerde, nationale monument, hvor billedhuggeren lader fædrelandet fremtræde i en moder-skikkelse. I dette tilfælde er det en pieta, en sørgende mor, der sidder ved sin søns lig. I modsætning til alle de valkyrier og skjoldmøer, som hidtil har præget den nationale kunst, har vi her en hverdagskvinde. Hun er en almindelig mor, sørgende, men ikke knust. I lighed med skjoldmøerne har hun værdighed, rankhed og styrke – også i modgangen. (Foto fra kunstnerens atelier).

sejret i kampen, men et sørgemonument» (61). Denne kritik fik dog ingen virkning, da regeringen fastholdt ønsket om at lade Axel Poulsen udføre arbejdet. Kritikken havde på sin vis ret: Det blev ikke noget sejrsmonument, men de fleste enedes efterhånden om, at det var rimeligt at mindes de faldne med et sørgemonument i Ryvangen og at opstille et monument for modstandsbevægelsens sejr andetsteds.

Imidlertid blev et egentligt sejrsmonument aldrig til noget. Modstandsbevægelsen var ikke en homogen forsamling af mænd og kvinder, der havde fælles holdninger til deres fædrelands fremtid. Det var kun den fælles fjende, nazismen, som for en tid havde kunnet overskygge de store indbyrdes forskelle mellem modstandsgrupperne. Derfor blev det også en umulig opgave at lave et sejrsmonument. Hvem begyndte kampen, hvem

førte den til ende og ved hvis hjælp? Disse spørgsmål blev påtrængende, hvis der skulle udføres et stort nationalt monument, og klogeligt holdt man sig da til Axel Poulsens monument over de faldne. Alle grupperinger i modstandsbevægelsen kunne være fælles om sorgen over de faldne, men der kunne ikke skabes enighed om glæden over sejren.

Monumentet blev en pieta, en sørgende mor ved sin søns lig (s. 152). Det er en figurgruppe i granit, som er meget stærk i sit udtryk for følelse. Moderen er helt forskellig fra forrige århundredes Mor Danmark. Her er ingen højbåren kongebrud eller fornem kvindeskikkelse eller en florentinsk renæssanceskikkelse som i samme kunstners genforeningsmonument. Moderen i Ryvangen er i holdning og fremstilling en hverdagskvinde, men samtidigt fornemmer man, at hun er inkarnationen af alle Danmarks sørgende mødre og et udtryk for hele landets sorg over krigsårenes ofre og ondskab. Mor Danmark er i denne udformning stilfærdig og resigneret, men også stærk og rank. Hun er ikke skjoldmø, men måske har hun engang været det. Hun har gennemlevet et livs sejre og nederlag og er, trods det sidste tab, ikke knust.

Med dette monument af Axel Poulsen er det slut med udførelsen af større nationale monumenter i Danmark. Tiden var løbet fra arbejder af denne type. Det nationale blev noget, man stuede godt af vejen, da man hoppede på den industrielle udvikling efter krigen. Det er derfor ikke i lyrik, eller i maleri – eller billedhuggerkunst, at vi skal finde eksempler på Mor Danmark i efterkrigsårene. Det er næsten kun i satiren, at hun overlever som symbol og kvindetype.

Mor Danmark i satiren

I nutiden bruges Mor Danmark næsten kun i satiren. Traditionen for at anvende den allegoriske kvindeskikkelse satirisk går tilbage til begyndelsen af 1900-årene. Alfred Schmidt tegnede således Nina Bang som »Danmarks Moder« i Klodshans i 1926 (s. 154). Det er en elskværdig satire, hvor den daværende undervisnings- og kirkeminister skrider gennem kornet med sværd i hånd og Dannebrog over skulderen. Pointen ligger i beskuerens viden om Nina Bangs holdning til Gud, konge og fædreland.

En Mor Danmark i en lidt anden udgave tegnede Arne Ungermann i september 1946 til dagbladet Politiken. Det var en fortrinlig fremstilling af opinionens opfattelse af Danmarks muligheder for en grænseflytning. John Bull er fremstillet som en slagter, der holder kødet (= Jylland) frem for den lidt ubesluttsomme kvinde, Mor Danmark, og spørger hende, hvor han skal skære (fig. 31). Danmark havde næppe så store valgmuligheder som billedet



Danmarks Moder, karikatur af Nina Bang, udført af Alfred Schmidt 1926. Nina Bang var Danmarks første kvindelige minister, Socialdemokratisk undervisningsminister 1924–26. Hun var kendt for sine skarpe holdninger overfor Gud, konge og nationalisme. (Foto efter Erling Nielsen: Dansk lune, 1926).

foregiver, men det illustrerer fint de overdrevne forestillinger, der rådede i betydelige dele af den danske befolkning (62).

Også Bo Bojesen har flere gange brugt Elisabeth Jerichau-Baumanns kvinde som udgangspunkt for satirer over fædrelandets skæbne. En af de nyere fremstillinger er i Blæksprutten 1979. Her ses det gældstyngede Mor Danmark på operationsbordet, hvor kirurgerne er i færd med blodtransfusioner. Ingen er i tvivl om, at det er fædrelandet som lægerne er i færd med at udøve deres kunstgreb på, men beskueren må være i alvorlig tvivl om nytten ved indgrebet (s. 156).

Fra 1982 er et digt i dagbladet Vestkysten, et læserbrevsindlæg, der vil gøre op med den nye regerings økonomiske indgreb:

»Nu skal moder Danmark sminkes,
nu skal hun vise et godt ansigt udadtil.

Rask Beslutning



„Say when!“

Rask beslutning:
»Say when!«. Sati-
risk kommentar til
grænsedebatten i
1946 af Arne Unger-
mann bragt i Politi-
ken. Mor Danmark
overvejer, hvor slagte-
ren John Bull skal
lægge snittet på Jyl-
land. Mor Danmark
er forsynet med de
klassiske attributter,
selvom kornmarken
er reduceret til nogle
få strå i rigsvåbenet.
(Foto efter original-
tegning i privateje).

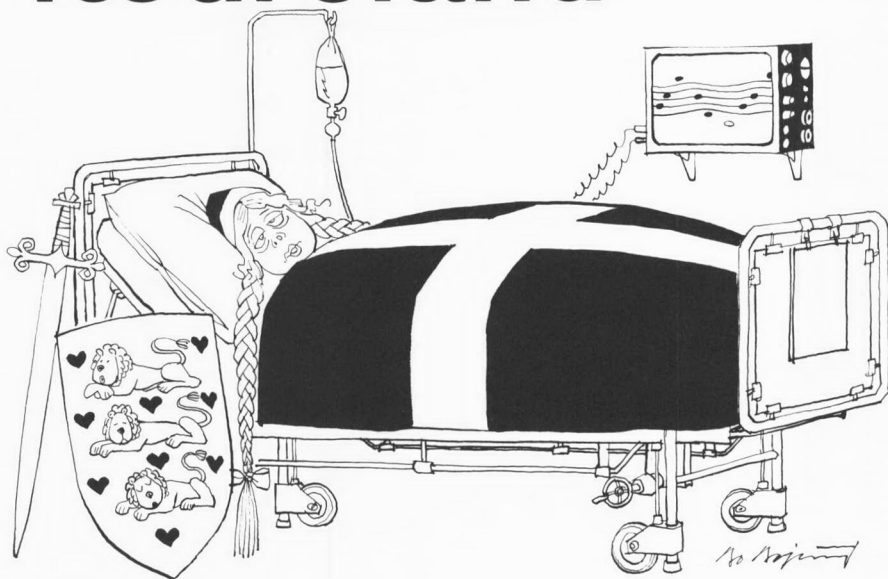
Nu skal hun vise, at hun er i stand til at fornægte sig selv.
Nu bliver moder Danmark først rigtigt solgt.

Mænd der skammer sig ved at se
hende i øjnene,
hendes blik.

Nu skal hun shines op,
men hvor længe holder sminken?
Den ydre facade.

Mange af hendes børn vil lide,
under det, som sker . . .« (63).

Oh, fædreland



Oh, fædreland. Tegning af Bo Bojesen, der med få streger kan gøre det klart for betragteren, at fædrelandet er stedt i nød. Tegneren viderefører traditionen på elegant vis. (Fra Blæksprutten 1979).

Tonen i disse rimløse strofer kan minde om harmen i digtene fra 1864. Man vredes på fædrelandets vegne, ynkes over hendes børn, og skurkene er – som i 1864 – den lovligt valgte danske regering. Det mest spændende ved dette indlæg er, at det viser, at venstreoppositionen tilsyneladende har taget de gamle fædrelandssymboler til sig og formår at bearbejde dem og bruge dem i den politiske kamp. Symbolerne blev skabt og anvendt af borgerskabet i forrige århundrede, hvor der fremførtes et fædrelandsbillede, kemisk rensat for sociale modsætninger mellem befolkningsgrupperne.

Og lidt af det samme er oppositionen på vej til i dag, når man gennem brug af de gamle slagkraftige symboler fremfører helt éntydige forklaringer på komplicerede, økonomiske sammenhænge. Som et eksempel på dette kan nævnes SiD's annonce i dagbladet Aktuelt 1. maj 1986 (fig. 33). Her ses det sorte firspand i færd med at trække Mor Danmark i afgrunden.

DET SORTE FIRSPAND

trækker Mor Danmark i afgrunden

Stop dem!

*De ødelægger vores
velfærdssamfund*

*De har undergravet
almindelige
lønmodtageres
levestandard*

*De har udhulet
værdien af dagpenge*

*De har skaffet
kapital-ejerne større
fortjenester
end nogensinde
tidligere i
Danmarks-historien*

*De har lavet
rekord-underskud
på
betalings-balancen*

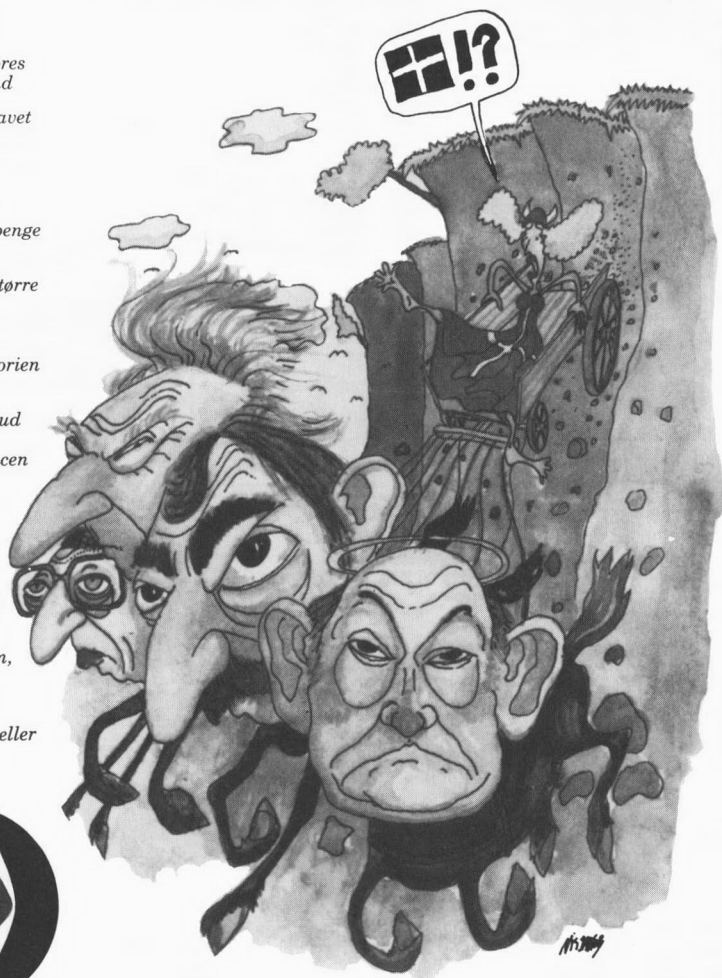
Det vil vi:

*35 timers
arbejdsuge*

*Solidaritet med
de svageste*

*Pensions-reform,
der giver
tryk alderdom*

*Garanti for job eller
uddannelse til
alle unge*



Det sorte forspand kører Mor Danmark i afgrunden. I denne helsides annonce fra Specialarbejderforbundet ses Mor Danmark i vognen, der kører løbsk. Hun er karakteriseret ved en flagkjole og en hornet hjelm – i lighed med nutidens opfattelse af vikinger. Tegneren forsøger at bearbejde den nationale symbolik, men er ikke fortrolig med formen. (Fra Aktuelt 1. maj 1986).

Billedet er ledsaget af en tekst, der skal belægge påstanden med bevis: Firspandet ødelægger vores velfærdssamfund, og det har lavet rekordunderskud på betalingsbalancen. Mor Danmark er her gengivet i en fri bearbejdelse og er først og fremmest karakteriseret ved sin Dannebrogskjole. På hovedet bærer hun – som de klassiske valkyrier – en hjelm, men vingerne er udskiftet med horn som på hjelmene af de vikingefigurer, der sælges som turist-souvenirs. Alt i alt er gengivelsen et sammensurium, der viser, at en del venstrefløjsaktivister (endnu?) ikke er fortrolige med den nationale symbolik, selvom den siden EF-afstemningen i 1972 er blevet flittigt brugt.

Sammenfatning

Denne vandring gennem udvalgte dele af dansk kunst og litteratur har vist et nært samspil mellem ord- og billedkunst, som ofte bliver overset. Samtidig har gennemgangen også søgt at vise, at der er en forbløffende livskraft i den valkyrie eller skjoldmø, som Elisabeth Jerichau-Baumann for 135 år siden skabte over samtidens litterære begreb. Trods et gradvis friere forhold til udgangspunktet er typen dog umiskendelig den samme – *en valkyrie med germanske formødre*. Det er et billede, som fra det blev skabt, frem til nutiden har været skældt ud og latterliggjort af den officielle kunstkritik, og alligevel har billedet kunnet overleve og har været udgangspunkt for et så livskraftigt symbol. Dette må til slut rejse et spørgsmål om, hvad der giver symboler bærekraft. Spørgsmålet skal ikke besvares i denne sammenhæng, men det synes påtrængende i en tid, hvor det nationale skyts igen føres frem i beredskabsstilling.

Så er det opbyggeligt at erindre sig, at noget af det mest danske, inkarnationen af fædrelandet, blev skabt af en indvandrer, som aldrig blev helt accepteret.

Litteratur:

- Abildgaard, Nicolai: Til mine Landsmænd. Kbh. 1785
Andersen, Lise Præstgaard: Skjoldmøer – en kvindemyte. 1982
Bak, Karl: Højskolesangbogens historie. Et bidrag til den grundtvigske folkehøjskoles historie. Odense 1977
Bekker-Nielsen, Tønnes, m.fl.: Stykkevis og delt. Århus 1986
Bligaard, Mette (red.): Fædrelandshistoriske billeder. Udstillingskatalog fra Frederiksborgmuseet. 1978.
Brandt, Frithiof: Axel Poulsen. Kbh. 1947
Bredsdorff, Chr.: Paa Feltfod. Kbh. 1911
Brøgger, Stig (red): Danmarksbilleder. Udstillingskatalog fra Sophienholm. Kbh. 1977
Bøgh, Jørgen: Sønderjyske Digte og Sange. Kbh. 1947



Julemærket 1920. *Mor Danmark i skikkelse af Skjoldmødrønning modtager den sønderjyske pige, der skænker hende det ene af Gallehus-guld-hornene. (Tilh. Museet på Sønderborg Slot).*

- Clausen, J. og P.Fr. Riis (red): Biskop Jørgen Swane og hans hustru Magdalene, f. Bruun. I serien Memoirer og Breve, bd. 43, Kbh. 1925
- Clausen, J. og P.Fr. Riis (red): Fr. G. Knudtzens Ungdomsdage. I serien Memoirer og breve 49, Kbh. 1927
- Cour, Vilh. la: Fædrelandet. Kbh. 1913
- CRAS, kunsttidsskrift, nr. 1, 1973
- Dansk kunsthistorie, bd. 3 og 4, Kbh. 1972 og 1974
- Den danske Sang. Sange og salmer for skole og hjem. Kbh. 1965
- Dietrichsen, L.: Svundne Tider. Christiania. 1899
- Fink, Troels: Almanakkens bagside (I: Sprogforeningens Almanak 1980).
- Folkekalender for Danmark. 1854. Nytryk Strandbergs Forlag 1977
- For hundrede år siden: Danmark og Tyskland 1869-1900. 1-2. Udstillingskatalog. Kbh., Århus, Kiel, Berlin. 1981
- Frederiksen, Bjarne: Danmarks Sydslesvigpolitik. Efter det tyske sammenbrud i 1945. Kbh. 1971
- Grundtvig, N.F.S.: Trøstebrev til Danmark. Kbh. 1864
- Hahn, Bertha: Minder fra Sønderborg og Als 1850-70. Kbh. 1913
- Hobsbawn, Eric: Mass-Producing Traditions: Europe 1870-1914 (I: Hobsbawn, Eric & Terence Ranger (Ed9): The Invention of Tradition. Cambridge 1983. s. 263-307.
- Højskolesangbogen, 13.-16. udgave. Odense 1939-1974
- Jensen, Jensine: Løvspring. 1919
- Jerichau-Baumann, Elisabeth: Ungdomserindringer. Kbh. 1874
- Jerichau-Baumann, Elisabeth: Brogede Rejsebilleder. Kbh. 1881
- Karstensen, Kr.: Gamle og nye Sange til Brug i Skolen og Livet. Samlet med særligt Henblik paa det danske Folk i Sønderjylland. 1851

- Kraft, Emma: Brogede Blade. 1905
 Liljefalk, Axel og Otto Lützen: Vor sidste Kamp for Sønderjylland. 1904
 Lund, Axelline: Spredte Erindringer Hjemmefra og Udefra. 1917
 Nellemann, A. (red): Vejle Amts Aarbog 1978. Kolding 1978
 Paulsen, John: Nye Erindringer. 1901
 Poulsen, Hanne: Gallionsfigurer og ornamentter på danske skibe og i danske samlinger. Kbh. 1976
 Sass, Else Kai: Kvinden i Kunsten (I: Lisbeth Hindsgaul og Kate Fleron: Kvinden i Danmark) 1942
 Schmidt, Aug. F.: Edvard Lemcke. Haderslev 1944
 Skovmand, Roar (red): Dansk Nationalfølelse. Kbh. 1941
 Svendsen, Nicolai og Svend Thorsen: Tiende Februar. Kbh. 1939
 Sørensen, Marie Louise Stig: Føje Oldtidskraft til Nutidens Kløgt. (I: Stofskifte. Tidsskrift for Antropologi, nr. 13, s. 35-45) 1986
 Titell, Lutz: Das Niederwalddenkmal 1871-1883. Hildesheim 1979
 Vejlager, Johannes: Genforeningsmindesmærkernes historie. Kolding 1939
 Westergaard, Hanne: Den norrøne tradition (I: Kataloget Islandske håndskrifter og dansk kultur) Kbh. 1965

Noter:

- 1 Lise Præstgaard Andersen: Skjoldmøer – en kvindemyte. Kbh. 1982, s. 14 og 158-59.
 2 Lise Præstgaard Andersen: Skjoldmøer – en kvindemyte. 1982, s. 45. 3 Hanne Westergaard: Den norrøne tradition i dansk kunst. (I: Islandske håndskrifter og dansk kultur. Udstillingskatalog. Kbh. 1965). 4 Biskop Jørgen Swane og hans hustru Magdalene, født Bruun. Serien Memoirer og Breve, bd. 43, 1925, s. 23. 5 Komponisten var juristen P.E. Rasmussen, Farum. Han indsendte melodien til A.P. Berggreen, som i 1841 lod den trykke som nr. 1 i værket »Melodier til fædrelandshistoriske Digte«. 6 Jørgen Bøgh: Sønderjyske Digte og Sange. 1947, s. 13. 7 Roar Skovmand: Dansk Nationalfølelse. 1941, s. 39. 8 I højskolesangbogen bringes i dag kun et uddrag af digtet. 9 Trykt i »Kvædinger« 1815. Se også Vilh. la Cour: Fædrelandet. 1913, s. 118f. 10 Vilh. la Cour, 1913, s. 135. 11 Denne sang »Det er hel underligt et sprog« har været med i højskolesangbogen indtil 14. udg. 1951. 12 Se Mette Bligaards indledning i kataloget Fædrelandshistoriske billeder. Frederiksborgmuseet. 1978, s. 9-24. 13 N.A. Abildgaard: Til mine landsmænd. Kbh. 1785. 14 Godsarkivet er i landsarkivet for Nørrejylland, nr. b 380, løbenr. 341. 15 Jvf. tegning fra 1929, gengivet i Vejle Amts Årbog 1978, s. 10. Se også artikel i Horsens Folkeblad 19.8.1963. 16 Elisabeth Jerichau-Baumann: Ungdomserindringer. Kbh. 1874, s. 125. 17 Udtalelser af maleren Cornelius, her citeret efter Else Kai Sass: Kvinden i Kunsten. (I: Lisbeth Hindsgavl og Kate Fleron (red): Kvinden i Danmark) 1942, s. 709. 18 Ungdomserindringer. 1874, s. 125. 19 Frederiksborgmuseet har en række arbejder af Elisabeth Jerichau-Baumann, 10 portrætmalerier og 3 tegninger. 20 Emma Kraft: Brogede Blade, Kbh. 1905, s. 275 og 278. 21 Emma Kraft, s. 279. 22 L. Dietrichsen: Svundne Tider. Christiania 1899, s. 270. 23 Dietrichsen, s. 276. 24 Dietrichsen, s. 270. Episoden findes i en variation i John Poulsen: Nye Erindringer. Kbh. 1901, s. 13-14. 25 H.C. Andersen i: Folkekalender for Danmark 1854, s. 87. 26 Erik Zahle i Dansk Biografisk Leksikon XI, 1937, s. 558. 27 Fr. Knudtzon: Ungdomsdage. Memoirer og Breve, bind 49 1927, s. 231. 28 Elisabeth Jerichau-Baumann: Brogede Rejsebilleder. 1881, s. 58. 29 Gamle og nye Sange til Brug i Skolen og Livet, samlet med særlig Henblik på det danske folk i Sønderjylland (1851). 30 Lembcke nævner ikke Karstensen i sine erindringer, hvor han fortæller om sangens tilblivelse. Se Aug. F. Schmidt: Edvard Lembcke, 1944, s. 71. 31 Trykt i Folkekalender for Danmark 1854, s. 121. Nytryk, 1977. 32 Chr. Bredsdorff: Paa Feltfod. Kbh. 1911. 33 Bredsdorff, s. 50.



Nødpengeseddel, Gramby kommune 1920. *Mor Danmark, en solid kone i slagkjole, rækker ud efter begge de sønderjyske piger (= zone 1 og 2), mens Christian X holder fast i statsminister Zahle for at hindre denne i at gribe ind. Det er en meget politisk kommentar til påskekrisen. (Tilh. Museet på Sønderborg Slot).*

34 Digtet hedder »Dannevirke forladt« og findes bl.a. i Jørgen Bøgh: *Sønderjyske Digte og Sange* (1947) s. 107-08. 35 N.F.S. Grundtvig: *Trøstebrev til Danmark*. 1864, s. 10 og 15. 36 Bøgh, s. 29. 37 Her gengivet efter Nic. Svendsen og Sv. Thorsen: *Tiende februar*, 1939, s. 100. 38 Her citeret efter Bøgh, 1947, s. 207. 39 Bertha Hahn: *Minder fra Sønderborg og Als. 1850-70.* (Kbh. 1915), s. 99. 40 Note til gengivelsen i *Højskolesangbogen*, 13. udg., 1941, s. 879. Det blev trykt i Jensine Jensens digtsamling *Løvspring* i 1919. 41 Findes bl.a. på Koldinghus i denne udgave. 42 Axel Liljefalk og Otto Lützen: *Vor sidste Kamp for Sønderjylland*, 1904, s. 110. 43 Hanne Poulsen: *Gallionsfigurer og ornamenter på danske skibe og i danske samlinger*, 1976, s. 140. 44 Marie Louise Stig Sørensen: *Føje Oldtidens Kraft til Nutidens Kløgt.* (I: *Stofskifte, Tidsskrift for Antropologi*, nr. 13, 1986). 45 Vdr. Skibelund, se Tønnes Bekker-Nielsen: *Skibelund krat – et grundtvigiansk nationalmonument.* (I: T. Bekker-Nielsen, m.fl.: *Stykkevis og delt.* Århus. 1986, s. 126-131). 46 Brockhaus *Enzyklopädie*, bd. 7, s. 166, Wiesbaden 1969. 47 *For hundrede år siden: Danmark og Tyskland 1864-1900. Modstandere og naboer.* Udstillingskatalog. Kbh. 1981, bd. 2, fig. 8 (upagineret). 48 Lutz Titel: *Das Niederwalddenkmal 1871-1883.* Hildesheim 1979, s. 109. 49 Ulrich Bischoff: *Nationale mindesmærker i Tyskland – politiske bygningsværker som historiens vidner.* (I: *For hundrede år siden*, bd. 2, s. 60). 50 T. Vogel-Jørgensen: *Bevingede ord.* 5. udg. Kbh. 1975, s. 630. 51 Trykt i *Ude og Hjemme*, 25. dec. 1918. 52 *Fra avisen Dannevirke*, 11.2.1920. 53 Henrik Bramsen i *Dansk Kunsthistorie*, bd. 5, 1975, s. 124. 54 J. Vejlag: *Genforeningsmindesmærkernes historie.* 1939, s. 472. 55 Henrik Bramsen, s. 124. 56 Frithiof Brandt: *Axel Poulsen*, 1947, s. 25. 57 Citeret efter: *Den danske sang. Sange og salmer for skole og hjem.* 1965, s. 228. 58 Karl Bak:

Højskolesangbogens historie. 1977, s. 97. 59 Søren Møller: Noget om surrealismens historie. (I: CRAS, nr. 1, 1973, s. 8) og Dansk biografisk leksikon, bd. 1, 1980, s. 523. 60 Ditlev Tamm: Retsopgøret efter besættelsen, bd. 1, 2. udg., Kbh. 1985, s. 126. 61 Frithiof Brandt: Axel Poulsen, 1947, s. 62. (Min kursivering i citatet.) 62 Bjarne W. Frederiksen: Danmarks Sydslesvig-politik. Efter det tyske sammenbrud i 1945. 1971, s. 73f. 63 Dagbladet Vestkysten, 2.11.1982.

Deutsche Zusammenfassung *Mutter Dänemark, Walküre, Schildjungfrau* *und Vaterlandsymbol.*

»Mutter Dänemark« ist ein Vaterlandsymbol, das alle Dänen kennen. Es ist eine aufrechte, hübsche Frau mit altnordischem Schmuck um Stirn und Hals, die ein Schwert und den Danebrog trägt, während sie durch ein reifes Kornfeld schreitet. Es kann als widersprüchlich anmuten, dass das *Vaterland* eine Frau ist, wenn auch sowohl kriegerisch als anziehend. Der Artikel versucht nachzuforschen, wann das Mutter-Dänemark-Symbol entstanden ist, und wie es synonym mit Vaterland wurde.

Das klassische Mutter-Dänemark-Bild wurde 1850-51 – angeregt durch den Dreijährigen Krieg – von der in Polen geborenen, deutsch ausgebildeten Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann gemalt, die in Rom den dänischen Bildhauer J.A. Jerichau heiratete, mit dem sie 1849 nach Dänemark zog. Es war also eine Einwanderin, die nach einem nur einjährigen Aufenthalt in Dänemark das Mutter-Dänemark-Symbol schuf. Sie kann es aber nur, indem sie sich auf eine schon existierende Tradition stützt. Deshalb nimmt der Artikel seinen Ausgangspunkt in der Vaterlandssymbolik am Ende des 18. Jahrhunderts und bezieht auch Walküren und Schildjungfrauen mit in die Untersuchung ein, weil Mutter-Dänemark ganz eindeutig zu dieser Kategorie von anziehenden Frauen gehört.

Der Artikel beschreibt nun die weiblichen Vaterlandssymbole in der dänischen Literatur und der bildenden Kunst bis zum Dreijährigen Krieg und zeigt, wie – besonders durch die Dichtung von N.F.S. Grundtvig – das Bild von Dänemark als einer Frau »mit Heldenmut in ihrer Schildjungfraubrust« entsteht. Dieses ist die Auffassung, die Elisabeth Jerichau-Baumann bildlich in ihrem Gemälde »Dänemark« darstellt. Als sie im Jahre 1849 nach Dänemark zog, bekam sie auch Anschluss an die Grundtvigschen Kreise, und es erscheint naheliegend, dass ihr Gemälde »Dänemark« von Grundtvigs vaterländischen Liedern beeinflusst ist. Das Bild ist jedoch in seinem malerischen Ausdruck eindeutig deutsch, von der Geschichtsmalerei der Düsseldorfer-Schule geprägt, und die Frau ist der Prototyp einer Walküre oder Schildjungfrau, d.h. einer bewaffneten, tatkräftigen, kriegerischen Frau. In der altnordischen Literatur gibt es zahlreiche Beispiele von Walküren, und in Deutschland war dieser besondere Frauentyp mit der germanischen Renaissance modern geworden. Die Vorliebe der Romantiker für die Vergangenheit trug dazu bei, das Interesse für die nordische Mythologie und Literatur festzuhalten. Man zeichnete und malte Walküren, man schrieb Tragödien, in denen sie auftraten. Der starke, anziehende Frauentyp war also um das Jahr 1850 modern.

Die Darstellung von Dänemark als Walküre fand keine Anerkennung bei den führenden Kunstkritikern in Dänemark, die Elisabeth Jerichau-Baumanns Kunst als nicht-national bezeichneten. Andererseits wurde das Bild in weiten Kreisen der Bevölkerung sehr beliebt, und das Gemälde wurde von dem damals führenden Kunstmäzen, dem Brauereibesitzer Carl Jacobsen gekauft.

Der Rest des Artikels schildert, wie das »Mor Danmark« (»Mutter-Dänemark«)-Symbol in der dänischen Literatur und bildenden Kunst fortgelebt hat. Besonders in den ersten Jahren nach dem Krieg im Jahre 1864 wurde es häufig in Liedern verwendet, und bei der Wiedervereinigung von Nordschleswig mit Dänemark im Jahre 1920 kam es zu einer neuen Blüte sowohl in der Literatur als in der bildenden Kunst.

Jetzt wird Mor Danmark überwiegend in Satiren verwendet, und wir finden eine Reihe



Vedhæng i presset metal fra besættelses-årene. *De nationale symboler fik en kraftig opblomstring i tiden 1940–45. Der fremstilledes mange prydding som det lille vedhæng, der har været så prisbilligt, at alle Liebhabere havde råd. (Tilh. Museet på Koldinghus).*

von Beispielen dafür bei dänischen Zeitungszeichnern – zuletzt in der sozialdemokratischen Zeitung *Aktuelt* den 1. Mai 1986, wo eine der führenden Gewerkschaften die Regierung anklagt, weil sie »Mor Danmark« zugrunderichtet«.

Heute hat die Linksoption die alten Vaterlandssymbole übernommen und gebraucht sie in dem politischen Streit. Die Symbole wurden im vorigen Jahrhundert von dem Bürgertum geschaffen, um ein Vaterlandsbild heraufzubeschwören, das ganz von sozialen Gegensätzen gesäubert war. Dieselbe Verallgemeinerung sehen wir heute bei der Verwendung von *Mor Danmark* von den Linksparteien.

Der Artikel weist auf die erstaunliche Lebenskraft des weiblichen Vaterlandssymbols hin, das vor 135 Jahren geschaffen wurde. Trotz der Unabhängigkeit von dem Ausgangspunkt ist es derselbe Typ – eine Walküre mit germanischen Vormüttern. Seit dieses Bild entstand, ist es bis zur Gegenwart von der offiziellen Kunstkritik lächerlich gemacht worden, aber dennoch hat es überleben können und ist ein lebenskräftiges Symbol geworden. Das muss schliesslich die Frage aufwerfen, was Symbolen Tragkraft gibt. Die Frage soll nicht in diesem Zusammenhang beantwortet werden, sie scheint aber dringend zu sein in einer Zeit, in der das nationale Geschütz wieder hervorgeholt wird.

Es ist erbaulich, sich daran zu erinnern, dass die als echt dänisch empfundene Verkörperung des Vaterlandes von einer Einwanderin geschaffen wurde, die nie ganz akzeptiert wurde. (Oversættelse ved kgl. translator Oluf Bach).