



INDLEDNING

Kunsten og herregårdene 1830-90

Af forskningsmedarbejder, cand.mag. Klaus Højbjerg, Dansk Center for Herregårdsforskning

Emnet for denne introducerende artikel og de følgende fire fagfællebedømte artikler i *Herregårdshistorie 19* er kunsten og herregårdene i perioden cirka 1830-90. Ønsket om at undersøge netop denne periode nærmere skyldes dels, at herregårdenes betydning for kunsten her synes forholdsvist ringe belyst, dels at kunsten i denne periode ofte i receptionshistorisk sammenhæng har fået prædikatet "borgerlig" – hvilket oplagt, set i relation til det valgte emne, medfører et spørgsmål om, hvordan en sådan, angivelig borgerlig, kunst mon blev modtaget i et godsejermiljø, hvor en aristokratisk selvforståelse fortsat spillede en betydelig rolle.

Nærværende artikel belyser, hvorledes en økonomisk og socialt heterogen godsejerstand ved ovennævnte periodes begyndelse forholdt sig på forskellig vis til den

nye danske samtidskunst, som netop på det tidspunkt begyndte at dominere det hjemlige marked. Endvidere viser artiklen, hvordan der, navnlig i sidste halvdel af den behandlede periode, lader til at ske en opblomstring af kunstneriske genrer med særlig appel til godsejerstanden. I begge tilfælde er der tale om perspektiver, der nuancerer – og til tider udfordrer – den etablerede fortælling om periodens kunst som udtryk for borgerlige normer og selvforståelse.

Kunsten og herregårdene før 1830

De danske herregårde indtager på flere måder en prominent plads i dansk kunsthistorie. Snesevis af fornemme hovedbygninger landet over repræsenterer således et hovedkapitel i fortællingen om Renæssancens indtog i Danmark, og adelens appetit på repræsentative portrætter og prægtigt udsmykkede huse var længe en stærkt medvirkende årsag til, at kvalificerede malere og billedhuggere fra andre nationer valgte at slå sig ned her i landet. Med 1700-tallet kulminerede denne udvikling; foruden en række elegante byggerier og portrætter af høj kvalitet investerede fremtrædende medlemmer af adelen nu også i opbygningen af egentlige kunstsamlinger – samlinger, der ganske vist først og fremmest fandt plads i standens fornemme palæer i landets hovedstad,

De to vel nok mest kendte landskabsmalere fra Den Danske Guldalder J.Th. Lundbye (1818-48) og P.C. Skovgaard (1817-75) malede en mængde landskaber nær danske herregårde. Selve herregårdsanlæggene spiller imidlertid sjældent nogen væsentlig rolle i disse skildringer. Landevej ved herregården Vognserup. Lundbye sidder ved vejkannten og tegner, malet af P.C. Skovgaard i 1849. Statens Museum for Kunst.

men som også satte deres præg på indretningen af en række større herregårde, hvoraf Ledreborg, Bregentved og Gavnø hører til blandt de bedst kendte og mest fremtrædende eksempler.¹ Kunsthistoriker Jesper Svenningsen har med sin ph.d.-afhandling *Samlingssteder: Udenlandsk kunst i danske samlermiljøer 1690-1840* fra 2016 demonstreret, hvorledes netop 1700-tallet er kendetegnet ved fremvæksten af en dansk samlerkultur og et hjemligt marked for fortrinsvis ældre udenlandsk kunst – et marked, hvis udvikling ikke mindst skyldtes interessen og købekraften blandt en række prominente adelige godsejere.

Overgangen til en ny tid

Godsejeren og statsmanden Johan Bülow (1751-1828) fremstår på sin vis som en sidste eksponent for 1700-tallets nære forbindelse mellem kunsten og de danske herregårde. Bülow tog i 1793, efter at være blevet afskediget som hofmarskal, fast ophold på den fynske herregård Sanderumgaard. Og frem til sin død i 1828 udfoldede han her sit virke som mæcen. Bülow videreførte de præferencer for navnlig ældre nederlandsk og flamsk kunst, der havde kendetegnet flere af 1700-tallets store adelige samlere. Imidlertid erhvervede han også værker af samtidige danske kunstnere som Nicolai Abildgaard (1743-1809), Jens Juel (1745-1802) og den unge C.W. Eckersberg (1783-1853). Med kobberstikkeren J.F. Clemens (1749-1831) indgik Bülow et regulært venskab, og den af Bülow anlagte romantiske have ved Sanderumgaard blev fra slutningen af 1700-tallet et yndet motiv for Clemens.² Også Eckersberg gæstede haven og udførte her en række tegninger, som dannede forlæg for en serie af malerier, der hører til blandt kunstnerens tidligste for-søg udi landskabskunsten. Adelsmanden og godsejeren

Bülow's praksis som mæcen peger således i flere hense-ender også fremad mod træk, der skulle komme til at kendetegne Den Modne Guldalders samlerkultur. Bülow virke som samler udgør et vidnesbyrd om, at engagementet i dansk samtidskunst, opfattelsen af kunstneren ikke som håndværker, men som geni, samt interessen for den hjemlige natur som kunstnerisk motiv eksisterede i herregårdsmiljøet, før disse temaer i 1830'erne og 1840'erne eksplicit blev kædet sammen med et borgerligt national-liberalt dannelsesprojekt.³

Om gennembruddet for dansk malerkunst – og eftertidens forståelse heraf

Ved Johan Bülow's død i 1828 havde det danske kunstermiljø og den danske samlerkultur undergået en transformation. En perlerække af kunstmalerere skolet af henholdsvis Johan Ludvig Lund (1777-1867) og C.W. Eckersberg, der begge var blevet udnævnt som professorer ved Kunstakademiet i 1818, trådte nu frem, og deres kunst blev omfavnet af et voksende, fortrinvisst borgerligt publikum. Epoken, der her indledte sin blomstring – og i dag går under betegnelsen Den Danske Guldalder – var kendetegnet ved, at præferencerne for ældre udenlandsk kunst blev fortrængt af interessen for samtidens danske, og at denne interesse i betydelig grad skyldtes et stadigt mere toneangivende, borgerligt publikum, der navnlig værdsatte guldaldermalernes opdyrkelse af folkelivet og det danske landskab som kunstneriske temaer.⁴

Den her skitserede traditionelle fremstilling af Guldalderen knytter i mangt og meget direkte an til den forståelse af periodens kunst, som datidens ledende autoritet på den hjemlige kunstscene, N.L. Høyen (1798-1870), Danmarks første kunsthistoriker, agiterede for,⁵ men den kunsthistoriske forsknings livtag med den traditionelle



Som J.F. Clemens (1749-1831) udførte C.W. Eckersberg (1783-1853) en række tegninger fra Sanderumgaard i begyndelsen af 1800-tallet. Endnu var studier af den danske natur et relativt uopdyrket felt. Og hvor Eckersberg udførte sine tegnede skitser i det fri, blev malerierne, der baserer sig på skitserne, endnu malet hjemme i kunstnerens atelier. Set fra haven, malet af C.W. Eckersberg i 1804-07. Statens Museum for Kunst.



De danske guldalderkunstnere holdt sig ikke til skildringer af den hjemlige verden, og borgerskabet såvel som godsejereliten værdsatte motiverne fra fjerne himmelstrøg. Den tyrkiske scene her købte A.W. Moltke til Bregentved (1785-1864) af kunstneren Martinus Rørbye (1803-48) i 1837. En tyrkisk notarius opsætter en kontrakt imellem en mand og en kone. Scenen er foran moskeen i Top-Hauka i Constantinopel, malet af Martinus Rørbye i 1837. Wikimedia Commons.

fremstilling af Guldalderen har imidlertid i de seneste årtier resulteret i en bredere og mere nuanceret forståelse af perioden.⁶ Og denne kritiske revurdering har været med til at berede vejen for studier af kunstnere og kunstneriske praksisser, der hidtil har stået i skyggen af en dominerende og ensidig fortælling om en guldalder for dansk billedkunst, der manifesterede sig i skildringer af et lyst, dansk sommerland samt et “autentisk” folkeliv.

Meget af den danske kunst, der blev skabt i den såkaldte Guldalder og den efterfølgende nationalromantiske periode, lader sig – til trods for det indtryk, den traditionelle kunsthistoriografi kan give – nemlig ved nærmere eftersyn vanskeligt indpasse i fortællingen om et stadigt mere selvbevidst borgerskab, hvis kærlighed til fædreland og folk nærrede en æstetisk dyrkelse af det jordnære, enkle og sandfærdige. Kongehus, adel og godsejerstand gjorde sig fortsat gældende som mæcener i perioden; således er eksempelvis Eckersbergs tidlige danske landskabsmalerier primært udført på bestilling af en snæver kreds af godsejere, hvoraf ovennævnte Johan Bülow og dennes nevø Christopher von Bülow (1770-1830) til Nordfeld var de væsentligste. Og det stemningsbårne, til tider dramatiske landskabs- og marinemaleri, der udvikledes blandt de såkaldte “europæere” – og som senere hen skulle komme til at stå i skyggen af den kanoniserede “nationale skole” – synes især at have været populært netop blandt adelige og medlemmer af kongehuset.⁷

Den ovennævnte nationale skoles præferencer for nøgternt malede – omend idealiserede – skildringer af det danske landskab, borgerskabets nære verden samt en værdig bondestand iført traditionelle gevandter gjorde sig længe gældende i dansk kunst. Navnlig det sidstnævnte emne blev yderligere opdyrket i den efterfølgende nationalromantiske periode. I gængs dansk kunsthistoriografi

er der en tendens til at beskrive Nationalromantikens videreudvikling af Guldalderens arv som en kunstnerisk hensygnen, der varede ved, indtil en ny generation af kunstnere i løbet af 1880’erne brød igennem med et radikalt anderledes udtryk og en anden tilgang til maleriet. Denne generation, der blandt andre talte de såkaldte skagensmalere, skulle i 1890’erne komme til at dominere scenen med en franskinflueret opfattelse af maleriet og en forståelse af kunsten, der knyttede an til det krav om realisme, som Georg Brandes (1842-1927) i begyndelsen af 1870’erne havde hævdet som et centralt anliggende for den strømning, der snart fik betegnelsen Det Moderne Gennembrud.⁸

En stærk fremhævelse af henholdsvis Guldalderen og Det Moderne Gennembruds malere i dansk kunsthistoriografi har levnet ringe plads til skildringen af den i perioder forkætrede nationalromantik samt andre mindre prægnante strømninger, der fandtes mere eller mindre sideløbende hermed. Ved på den ene side at fokusere på skitser frem for færdige værker er en række malere, der ellers nok må betragtes som nationalromantiske, imidlertid alligevel blevet tilkendt plads i den kunsthistoriske kanon, da skitserne er blevet tolket som foregribende den formelle dristighed og interesse for lys og farve, der kendetegner flere af 1880’ernes fremmeste kunstnere.⁹ Og på den anden side har der været bestræbelser på at “strække” Guldalderen frem til 1864 – frem for 1850, der ellers ofte sættes som skæringsår¹⁰ – hvorved andre kunstnere og kunstværker så at sige potentielt lader sig trække med ind i Guldalderens frelsende favn.¹¹ Man kan spørge, om disse tilgange ikke til en vis grad reproducerer henholdsvis en modernistisk kunstforståelses tilgang til den danske kunst før Det Moderne Gennembrud og skikkelser som N.L. Høyen og maleren Vilhelm Kyhns

(1819-1903) insisteren på det såkaldt nationale maleris særlige status endnu i 1860'erne og 1870'erne. I nærværende artikel diskuteres ikke de komplekse problemer, der knytter sig til den danske kunsthistories periodisering af 1800-tallet, men ovenstående gennemgang giver et indtryk af, hvordan periodiseringen af 1800-tallets kunst var og er udtryk for konkurrerende, ideologisk funderede narrativer, der har skygget – og givetvis stadig skygger – for opmærksomheden på og forståelsen af kunstens udvikling set i relation til herregårdene.¹²

Herregårdene 1830-90

Vender vi os mod herregårdene, så er perioden 1830-90 overordnet set karakteriseret ved en betragtelig økonomisk fremgang. Danmarks inddragelse i Napoleonskrigene i begyndelsen af 1800-tallet havde ganske vist betydet en særdeles vanskelig begyndelse på det nye århundrede; bombardementet af København i 1807, den meget barske pengereform, der kendes som Statsbankerotten i 1813, og tabet af Norge i 1814 havde efterladt en nation i krise. Hertil kom fra 1818 og frem til slutningen af 1820'erne faldende kornpriser, der gjorde tilværelsen yderligere vanskelig for landets bønder såvel som gods- ejere.¹³ I løbet af 1820'erne måtte staten således overtage 53 godser, hvis økonomi ellers ikke stod til at redde.¹⁴ I løbet af 1830'erne løjede den værste krise imidlertid af, og i 1840'erne begyndte det at gå støt fremad. I den såkaldte Kornsalgsperiode (1830-70) tjente godsejerne gode penge på eksporten af korn til England. Og frasalget af fæstegods, der nu – da bøndernes kår også blev bedre – kom i gang igen, skæppede også i godsejernes kasser. Trods faldende kornpriser igen i 1870'erne klarede godserne sig generelt fortsat godt grundet den nu stigende efterspørgsel efter animalske produkter. Ind-

tægterne fra landbruget blev ikke blot investeret i hovedgårdsdriften, men også i storstilede om- og nybyggerier. I perioden 1830-90 oplevede man, hvad de danske herregårde angår, således et veritabelt byggeboom.¹⁵ De nye historicistiske hovedbygninger var ofte prægtigt indrettede og prydet med takkede eller svungne gavle, knejsende spir og mange dekorative detaljer, hvorved de satte deres markante præg på det danske landskab.

Hvis vi frem for de økonomiske forhold ser på gods- ejernes politiske og sociale stilling i perioden 1830-90, tegner der sig et mere komplekst billede. Allerede med Enevældens indførelse i 1660 havde den gamle fødselsadel mistet sin eneret til at besidde herregårde, og de mange privilegier, der knyttede sig til herregårdene, blev ophævet. Med Grevernes og Friherrernes Privilegier af 25. maj 1671 blev grundlaget for en ny adel imidlertid skabt. Ved besiddelse af 1.000 tønder hartkorn kunne man nu ved kongens gunst opnå titlen som baron, og ved besiddelsen af 2.500 tønder hartkorn titlen som greve. Med disse nye titler fulgte privilegier som skattefrihed på hovedgårdsjorden, hals- og håndsret over bønderne samt patronats- og birkeret – privilegier, der mindede om dem, der før Enevælden havde været knyttet til den gamle fødselsadels besiddelser. De mange store jordbesiddere i den gamle fødselsadel søgte efter indledende skepsis optagelse i den nye såkaldte rangadel, og det samme gjorde et voksende antal borgerlige, der lykkedes med at erhverve sig tilstrækkeligt gods.¹⁶ I løbet af 1700-tallet blev en række udenlandske – overvejende nordtyske – adelsmænd desuden optaget i den danske adel.¹⁷ Som eksempelvis mecklenburgeren A.G. Moltke (1710-92) skabte de typisk deres position i kraft af embeder ved hoffet og erhvervede først godsbesiddelser og de dermed forbundne adelstitler, i takt med at karrieren



Orebygaard blev opført i slutningen af 1500-tallet, men gennemgik en storstilet ombygning i Otto Rosenørn-Lehns (1821-92) ejertid (1860-92). Illustration fra Trap Danmark Kongeriget Danmark, 2. udgave, 1872.



Gyldenløvernes gamle adelspalæ Charlottenborg kom i 1753 til at huse det nyoprettede Kongelige Danske Kunstakademi. Fra slutningen af 1700-tallet og op gennem 1800-tallet afholdtes her hvert år de såkaldte saloner eller forårsudstillinger, der var periodens vigtigste begivenhed på den danske kunstscene. Oliemaleri, Rach og Eegberg, 1749. Nationalmuseet.

skred fremad. De danske herregårdsejere var således i begyndelsen af 1800-tallet en broget flok; gammel dansk fødselsadel, borgerligt fødte samt indvandrede adelige, der alle var blevet optaget i den nye rangadel bestående af grever og baroner, samt gammel dansk fødselsadel, borgerlige – ja, tidligere fæstebønder, der havde formået at købe sig herregårde, men som enten ikke ejede tilstrækkelig jord til at blive optaget i den nye adel, eller som ikke stræbte efter det.¹⁸

Borgerskabet, heriblandt ikke mindst intellektuelle og kunstnere, forholdt sig i første halvdel af 1800-tallet ofte stærkt kritiske til adelen og dens privilegier.¹⁹ Og med Grundlovens indførelse i 1849 blev adelens særrettigheder da også afskaffet – omend båndlæggelsen af grevskaber og baronier endnu blev fastholdt. En hensigts erklæring om, at denne ordening på et tidspunkt skulle afskaffes, blev imidlertid indskrevet i loven.²⁰ Hvor mange adelige var kongetro helstatsmænd, ønskede det nationalliberale borgerskab, der havde presset på for indførelsen af folkestyre, en nationalstat. Dette indebar en inkorporering af hertugdømmet Slesvig i den danske stat og dermed et farvel til det historiske fællesskab mellem Slesvig og hertugdømmet Holsten, der siden 1815 havde været en del af Det Tyske Forbund.²¹ Ønsket om et opgør med helstatspolitikken bidrog imidlertid til øgede dansk-tyske spændinger, og resultatet blev krigen i 1864.

Krigens udfald blev som bekendt et sviende nederlag. Danmark måtte afstå både Slesvig, Holsten og Lauenborg, hvilket efterlod det nationalliberale parti i dyb krise. De nationalliberale, der havde været regeringsbærende i årene op til krigen, måtte nu overlade magten, først til en kortlivet konservativ regering ledet af embedsmanden C.A. Bluhme (1794-1866), siden til en række skiftende regeringer, domineret af konservative

godsejere. Resultatet af dette vagtskifte blev blandt andet en ændring af valgretten til Landstinget, der favoriserede de mest velhavende, herunder ikke mindst de store jordbesiddere.²² Frem til 1901 sad nu skiftende godsejeregeringer, der konsekvent modsatte sig parlamentariske principper; og i godsejeren J.B.S Estrups (1825-1913) tid som regeringsleder, 1875-94, blev en række finanslove endog gennemført uden at have flertallets støtte i Folketinget.²³ Striden var i disse år imidlertid ikke længere en strid mellem et liberalt borgerskab på den ene side og en konservativ godsejerstand på den anden, men en strid mellem bondebefolkningen repræsenteret ved partiet Venstre og en konservativ godsejeregering, der også fandt støtte blandt byernes velstillede borgere, officerskorpset samt naturligvis kongehuset.²⁴

Periodens kendte mæcener

En del af hovedstadens borgerlige mæcener, der var aktive i den her behandlede periode, vil givetvis være velkendte ikke blot for kunsthistorikere, men også for et publikum med almen interesse for ældre dansk kunst: Mendel Levin Nathanson (1780-1868), Christian Waagepetersen (1787-1840), Hans Puggaard (1788-1866) og Bolette Puggaard (1798-1847), deres svigersøn Orla Lehmann (1810-70), brygger J.C. Jacobsen (1811-87) og dennes søn Carl Jacobsen (1842-1914) samt tobaksfabrikanten Heinrich Hirschsprung (1836-1908) hører til blandt de oftest fremhævede navne. Også billedhuggeren Bertel Thorvaldsen (1770-1844) lader sig, hvad den tidlige del af perioden angår, henregne blandt de her nævnte mæcener tilhørende den borgerlige *stand* med tilknytning til hovedstaden, skønt han med sin kosmopolitiske orientering og ukonventionelle livsstil naturligvis i flere sammenhænge stod i modsætning til hovedstrømningen

i tidens danske borgerlige *kultur*. En uomgængelig mæcen i perioden, som i sagens natur ikke hører hjemme i det borgerlige selskab, var naturligvis Christian den 8. (1786-1848), der både som kronprins og som Danmarks sidste enevældige regent fra 1839 til 1848 udviste et omfattende engagement i kunsten. Helt fraværende er gods-ejerne heller ikke blandt periodens velkendte mæcener; baron Henrik Stampe (1794-1876) og baronesse Christine Stampe (1797-1868) til Nysø fremhæves således ofte i fortællingen om den danske kunsts støtter; Thorvaldsen fik efter sin hjemvenden til Danmark i 1838 sit andet hjem på Nysø, og en perlerække af andre kunstnere og kulturpersonligheder gæstede i disse år den sydøstjællandske herregård. Når man betragter periodens bedst kendte mæcener, kan man imidlertid få indtrykket af, at godsejerparret på Nysø udgjorde undtagelsen, der bekræfter reglen om, at kunsten nu blev båret frem af lutter gode, københavnske borgersønner. En sådan antagelse er imidlertid ikke retvisende – nok dominerede borgerskabet periodens kunstmarked, men prominente godsejere skabte fortsat betydelige samlinger, der blot ikke er blevet tildelt samme opmærksomhed som byborgerskabets ditto.

Godsejerstandens tilstedeværelse på kunstmarkedet

Kunstakademiets årligt tilbagevendende udstilling på Charlottenborg var gennem hele den her behandlede periode den helt store begivenhed i det danske kunstmiljø.²⁵ Kigger man på udstillingsoversigterne, der hvert år blev udarbejdet i forbindelse med udstillingen, fremgår det, at nogle af de udstillede værker var udført på bestilling, og at en del allerede var solgt ved udstillingens åbning. Navne, titler og/eller profession på bestillere og/eller

købere står i disse tilfælde anført, hvorfor man får et vist indtryk af, hvem det kunstkøbende publikum var, og i hvilken retning deres præferencer gik. Her kommer vi ud over den ovennævnte begrænsede kreds af store mere eller mindre velkendte mæcener og møder et udsnit af befolkningen, der spænder fra håndværksmestre til storgodsejere, fra frøkenen, der ved en enkelt lejlighed erhverver et beskedent skilderi, til storgrossererens, der år efter år spenderer anseelige summer.²⁶ Kigger vi på fordelingen af de navngivne købere og bestillere, er det gennem hele perioden uomtvisteligt borgerskabet, der har førertrøjen på: I første halvdel af perioden – det vil sige 1830-60 – udgør godsejere således gennemsnitligt 18,5 procent, mens byernes borgerskab tegner sig for mere end 48 procent.²⁷ For anden halvdel af perioden, altså 1861-90, udgør godsejerne gennemsnitligt 15,9 procent, mens byborgerskabet nu tegner sig for hele 64 procent. Tallene for godsejerstanden svinger imidlertid meget kraftigt fra år til år i den sidste halvdel af perioden; i 1887 tegner godsejerne sig eksempelvis for 22,6 procent af de navngivne købere/bestillere, mens der blot to år senere ikke umiddelbart kan identificeres en eneste godsejer i fortegnelsen over årets udstilling. De kraftige udsving til trods tegner der sig imidlertid tydeligt en vigende tendens, når vi betragter den samlede periode, og godsejere, adelige såvel som borgerlige, figurerer gradvist som ejere eller bestillere af relativt set færre værker i Charlottenborgs udstillingsfortegnelser. Når byborgerskabet ses samlet at vinde betydeligt mere terræn, end godsejerstanden taber, så hænger det først og fremmest sammen med, at kongehuset næsten forsvinder som ejer/bestiller i fortegnelserne i løbet af 1860'erne. En vis betydning har det også, at nordtyske og holstenske adelsmænd synes helt at forsvinde fra fortegnelserne

Malerkunst.

C. W. Eckersberg,
Professor ved Akademiet, R. af D.

1. Kong Christian den Fjerde, som i Søeslaget mod de Svenske i Aaret 1644, skjönt saaret, dog vedbliver at anføre sin Flaade. Tilhørende Hr. Etatsraad Fenger.
2. En Søkyst. Danske Fiskere ere i Begreb med at gaae ud paa Fangst. Tilhørende Hr. Conferentsraad Holten.

J. L. Lund,
Professor ved Akademiet, R. af D.

3. Aandagten. Tilhørende Hr. Kgl. Confessionarius Mynster.

J. P. Møller,
Professor, Landskabsmaler, Medlem af Akademiet, R. af D.

4. Tidlig Formiddag ved Grindelwald Kirke. De lavere Partier af det sneedækkede Wetterhorn sees igjennem de soeloplyste Morgentaager. Tilhører Hr. Oberstlieutenant v. Hagemann.
5. * Opklaring efter et Regnveir ved Innfloden. De lavere Skyer opløse sig i lette Dunster mellem Klipperne, der hænge ud over Passet Finstermünz.
6. Bjerget "Die Jungfrau", med et Partie af Wengernalp, set fra Lauterbrunnendalen, i Morgenbelysning. Tilhørende Hs. Durchl. Prindsen af Hessen Philipsthal.
7. Prospekt af Rye-Mølle ved Gudenaase. Eftermiddagsbelysning. Tilhører Hs. Excell. Hr. Geh. Stats- og Finants-Minister A. W. Greve af Moltke.
8. Söeholms Mølle i Nærheden af Gjorslev. Formiddagsbelysning. Tilhører Hr. Kammerjunkker Scavenius.
9. Sommerspiret paa Möens Klint, set nede fra Strandbredden. Tilhører Hr. Meubelhandler Siwertsen.
10. Taarbeks Klint. Skizze efter Naturen.
11. Et Skovløberhus i Nærheden af Lyderslöv. Skizze efter Naturen. Tilhørende Hr. Etatsraad Kock.

J. L. Camradt,

Blomstermaler, Medlem af Akademiet.

12. Et Blomsterstykke. Tilhørende Hs. Excell. Hr. Geh. Stats- og Finants-Minister A. W. Greve af Moltke.
13. Et dito. Tilhørende Hr. Portraitmaler Jensen.
14. Et Frugtstykke.
15. Et Blomsterstykke.

C. A. Jensen,

Portraitmaler, Medlem af Akademiet.

16. Portrait af Hs. Kgl. Höihed, Prinds Christian Frederik.
17. — af Hs. Excell. Overkammerherre, Overhofmarskal A. W. v. Hauch.
18. Portrait af Hr. Conferentsraad, Overbygnings-Directeur Hansen.
19. Portrait af Hr. Kgl. Confessionarius Mynster.
20. — af Hr. Conferentsraad Collin.
21. — af Hr. Conferentsraad A. S. Ørsted.
22. — af Hr. Etatsraad og Prof. H. C. Ørsted.
23. — Hr. Dr. og Prof. Theol. H. Clausen.
24. — Hr. Prof. Adam Ochenschläger.
25. — Hr. Prof. Eckersberg.
26. — Hr. Prof. Weyse.

J. L. Jensen,

Blomstermaler, Medlem af Akademiet.

- 27-42. Sexten forskellige Blomster- og Frugtstykker.

C. Dahl,

Landskabsmaler, Professor ved Akademiet i Dresden, Medlem af Akademiet.

43. Et Skibbrud. Tilhørende den Kgl. Maleriesamling paa Christiansborg.

F. Fabritius de Tengnagel,

Krigsraad, Landskabsmaler og Medlem af Akademiet.

44. * Grynsmøllens Brand d. 25de Marts 1832, taget fra Knippelsbro.
45. Udsigt ved Indløbet af en Fjord. Maanelys Sommeraften.
46. * Udsigt til en Mølle. Vinteraften ved Solens Nedgang.
47. * En forbitrakkende Sommer-Iling, set ved Fuursøe i Nærheden af Granplantagen ved Dronninggaard.

Som det fremgår, er bestillere eller ejere af de udstillede kunstværker paa Charlottenborgs forårsudstilling ofte anført i udstillingsfortegnelsen. Her ses side 3 og 4 fra Fortegnelse over de ved det Kongelige Akademie for de skjønne Kunster offentlig udstillede Kunstværker, 1833. Det Kongelige Bibliotek.

efter Første Slesvigske Krig, mens en lille gruppe tyske fyrstelige med nære relationer til det danske kongehus forsvinder i årene umiddelbart op til Anden Slesvigske Krig.²⁸ Byborgerskabet fylder, om man så må sige, tomrummet ud efter disse aktører. Det er blandt andet disse forandringer, samt indtrykket af en vis reorientering af godsejernes kvalitative præferencer, der synes at gøre sig gældende i løbet af 1850'erne, som her og i det følgende har foranlediget til en tentativ opdeling af perioden i to blokke.

Gennem hele perioden er langt hovedparten af de anførte godsejere adelige. Der synes dog at kunne spores en svagt stigende tendens, hvad andelen af borgerlige godsejere angår. Man må imidlertid tage højde for, at der i det hele taget er en vis risiko for at undervurdere andelen af borgerlige godsejere blandt de anførte købere og bestillere i udstillingsfortegnelserne. Medlemmer af denne gruppe kan nemlig i nogle tilfælde være relativt vanskelige at identificere. Det giver således ikke uden videre sig selv, at den "fru Kirkegaard", der uden yderligere oplysninger i 1845 angives som ejer af to malerier af Thorald Brendstrup (1812-83), er enken efter godsejer Laurits Kirkegaard († 1842) til Søholt. Det ene maleris titel, *Udsigt mod Søholt ved Maribosö*, udgør her imidlertid den afgørende ledetråd.²⁹ Malerier, hvor motivet er udsigter mod navngivne herregårde, optræder med mellemrum i listerne. Og disse er, ikke så overraskende, ofte ejet af gårdens besiddere. Er der en vis risiko for at undervurdere antallet af borgerlige godsejere i listerne, skal man omvendt være opmærksom på ikke at overvurdere antallet af adelige, eftersom alle adelige naturligvis ikke var herregårdsbesiddere. I forbindelse med behandling af dataene fra de ovennævnte udstillingskataloger er alle adelige personer, der ikke synes at have været herre-

gårdsbesiddere, systematisk frasorteret – det gælder også adelige besiddere af lystgårde og andre jordbesiddelser uden hovedgårdsstatus.³⁰

Det er som ovenfor anført utvivlsomt, at godsejerne, sammenholdt med det velstillede borgerskab i de større byer, kun bar en mindre del af markedet for kunst i perioden. De få hundrede herregårdsejere og deres familier udgjorde imidlertid også sammenlignet med denne gruppe et temmelig beskedent antal mennesker – et forhold, der kun blev mere og mere udtalt op gennem perioden. Og set relativt i forhold til det bedrestillede borgerskab synes det, at herregårdsejerne var mindst lige så flittige kunstkøbere.³¹ Utvivlsomt er det, at ser vi bort fra de større byer, så førte herregårdsejerne længe an, hvad efterspørgslen på kunst angik. Navnlig for den første del af perioden var herregårdsejerne i det hele taget helt centrale aktører, når det gjaldt at bringe kunsten uden for Københavns volde – et forhold, der for så vidt ligger i direkte forlængelse af de foregående århundreder. Med oprettelsen af kunstforeninger i de større købstæder fra midten af 1800-tallet blev der dog skabt samlinger i provinsen, der med deres almene tilgængelighed og placering i byerne skulle komme til at udgøre et vigtigt alternativ til herregårdenes eksklusive private samlinger.

Forskellige veje

– herregårdsejerne og kunsten 1830-60

I første halvdel af den periode, der behandles i nærværende artikel, markerer én godsejer sig meget markant i forhold til sine standsfæller, hvad kunsterhvervelser angår: A.W. Moltke (1785-1864) til Bregentved figurerer i årene fra 1821 og frem til sin død i 1864 som ejer af i alt 130 udstillede værker på Charlottenborgs forårsudstillinger – et vidnesbyrd om, at han var en af sin tids

største private mæcener, ja, vel nok den største, når man ser bort fra Christian den 8.³² Moltke var da også en særdeles prominent herre, der både før og efter Enevældens fald besad magtfulde embeder i den danske stat. Således var han regeringschef i perioden 1848-52. A.W. Moltke var sønnesøn af en af 1700-tallets allermest betydelige kunstsamlere og mæcener; nemlig A.G. Moltke, hvis kunstsamling vel nok må betragtes som 1700-tallets fineste privatsamling herhjemme. Gamle Moltkes samling var fortsat i slægtens eje, men i 1804 var den blevet gjort offentlig tilgængelig. På A.G. Moltkes tid havde den været placeret i galleriet i familiens palæ ved Amalienborgpladsen, men fra 1794 var den blevet flyttet til lejede lokaler i biblioteksbygningen bag Thotts Palæ ved Kongens Nytorv. I 1879 blev den atter flyttet – nu til et lokale i det såkaldte Gyldenløves Lille Palæ, som A.W. Moltke havde erhvervet i 1852.³³ Samlingen spillede perioden igennem ikke blot en rolle for den kunstinteresserede offentlighed, men havde også en betydning for uddannelsen af unge kunstnere, der her kunne studere og kopiere nogle af de ældre europæiske mestre, som man ellers i reglen måtte rejse udenlands for at opleve. Af udstillingskatalogerne fra Charlottenborg fremgår det således også, at både malerelever og kobberstikkere gerne lod sig repræsentere med kopier efter værker fra samlingen.³⁴

I tilgift til samlingen i København havde A.G. Moltke sideløbende opbygget en anseelig “annekssamling” på Bregentved, som fortsat var intakt på sønnesønnen A.W. Moltkes tid.³⁵ Sidstnævnte købte fortrinsvist værker af samtidige kunstnere og fortrinsvist med henblik på at opbygge en kunstsamling på Bregentved, der i et eller andet omfang supplerede eller spillede sammen med bedstefarens endnu på stedet eksisterende samling.³⁶ En række erhvervelser har dog nok også været tiltænkt

de skiftende boliger, der udgjorde rammerne om familiens liv, når den opholdt sig i hovedstaden. Antageligvis har der som i farfarens tid fundet en vis udveksling af indbo og kunstgenstande sted mellem de skiftende boliger i hovedstaden og herresædet Bregentved – og det er en pointe i sig selv, at denne udveksling var en vigtig del af et kulturelt stofskifte mellem godsejerelitens to tilværelser. Selvom de fleste af adelens palæer i hovedstaden blev solgt i løbet af 1800-tallet, fortsatte standens øverste lag i reglen med at have rummelige lejligheder til deres disposition i den centrale del af byen.³⁷ Og selvom Moltkes hovedfokus synes at have været herresædet, må man generelt tage i betragtning, at godsejerne ikke altid erhvervede kunst med henblik på herregårdene, men i lige så høj grad med henblik på deres boliger i landets hovedstad.

På omtrent samme tid som A.W. Moltke markerer en af den danske histories relativt få betydelige kvindelige kunstmæcener sig også med en række erhvervelser. Christine lensbaronesse Stampe figurerer mellem 1831 og 1866 som ejer af 25 udstillede malerier på Charlottenborg. Baronessen havde som tidligere nævnt efter Thorvaldsens hjemkomst til Danmark i 1838 åbnet sit og ægtemandens hjem på herregården Nysø for den hæderkronede kunstner. Thorvaldsen fik her stillet et værksted til rådighed i herregårdens park, og baronessen fungerede som hans indimellem temmelig entreprenante muse.³⁸ Den liberale og tilnærmelsesvist republikansk indstillede Thorvaldsen fandt sig tilsyneladende godt tilpas som adelsparrets gæst.³⁹ Baronesse Stampe var trods alt også borgerligt født, og den selskabelighed, hun udfoldede på Nysø, omfattede en perlerække af borgerlige intellektuelle og kunstnere. Herregårdsmiljøet på Nysø kan måske nok også med nogen rimelighed hævdes at udgøre



Bøgeskov i maj. Motiv fra Ise-lingen, malet af P.C. Skovgaard i 1857. Statens Museum for Kunst.

en undtagelse fra det ellers ofte mere konservativt orienterede godsejermiljø. Dog må det påpeges, at en række i tiden nyligt etablerede borgerlige godsejere netop havde tætte forbindelser til købstædernes førende lag og delte de liberale og nationale anskuelser, der vandt frem her. Og som historiker Jesper Munk Andersen påviser i sin artikel om maleren C.A. Kølle (1827-72), kunne disse forbindelser være af afgørende betydning for en kunstners karriere.⁴⁰ De “nye” godsejere indgik i andre netværk end de gamle, veletablerede adelige, hvilket i nogle tilfælde også fik betydning for deres kunstneriske præferencer. Når eksempelvis godsejerparret på den sydsjællandske herregård Iselingen, assessor Holger Halling Aagaard (1785-1866) og hustruen, Maria Koës (1790-1858), lod sig portrættere af Constantin Hansen (1804-80), der var nært knyttet til hovedstadens mest indflydelsesrige nationalliberale koryfæer såsom Orla Lehmann og Alfred Hage (1803-72), så skal det ses i sammenhæng med, at deres søn Just Georg Valdemar Aagaard (1811-57) og svigersøn, professor, rektor for Borgerdydskolen og forfatter Martin Hammerich (1811-81) begge var aktive medlemmer af selvsamme kreds. Iselingen var således nærmest, hvad man kunne kalde et borgerligt, nationalliberalt herresæde – hvilket ikke blev mindre udtalt efter 1866, hvor Martin Hammerich sammen med sin hustru overtog stedet. Med til godset bragte Hammerich og familien maleriet *Bogeskov i maj. Motiv fra Iselingen*, som den ligeledes nationalliberalt orienterede kunstner P.C. Skovgaard (1817-75) havde malet ni år tidligere til familiens lejlighed på Christianshavn. Nu vendte motivet, i en vis forstand, hjem.⁴¹

Skildringen af den åbne, lyse skov, der favner børnenes utvungne tilstedeværelse, er blevet overbevisende tolket som en art nationalliberal apoteose, en hyldest og

et sindbillede på det nye Danmark med dets frie forfatning.⁴² Og det er i det hele taget nærliggende at se maleriet såvel som Iselingen under Hammerich som alene repræsenterende en borgerlig nationalliberal kultur. Som et herregårdsmiljø uden aristokratisk dna – omend netop skovene qua den dermed forbundne jagt nærmest var emblematiske for den adelige godsejerstands traditionelle selvforståelse⁴³ – og den solide broholmerhund dertil røber, at en del af det afbildede klientel har hjemme i et miljø, hvor pladsen er mere rigelig end i borgerskabets lejligheder.

Klientellet af borgerlige kunstnere og intellektuelle, der gæstede henholdsvis Nysø og Iselingen, var i vid udstrækning det samme. Hvad Nysø angår, skal man imidlertid – til trods for at adelskabet her ikke var af høj ælde – vare sig for at antage, at herregården derfor blot kan betragtes som en slag kulturelt liberal, borgerlig enklave i et landskab ellers domineret af konservative godsejere. Som kunsthistoriker Kirsten Tange Maagaard påpeger i artiklen “Hvor dog den åndelige føde er sparsom”, så viser en analyse af de breve, Georgia Skovgaard (1828-68) skrev til sin mand, maleren P.C. Skovgaard, under sine ophold på Nysø, at hun opfattede miljøet på herregården som præget af en tom aristokratisk formalisme.⁴⁴ Uagtet værtparrets borgerlige rødder og de mange liberalt orienterede intellektuelle og kunstnere, der gennem tiden havde gæstet Nysø, så vedblev livet på herregården at høre en anden sfære til – der var ikke blot tale om et borgerhjem omplantet til landlige omgivelser.

En borgerlig baggrund var ikke nogen garanti for, at man som godsejer sympatiserede med de nationalliberale strømninger, der i løbet af 1840’erne begyndte at gøre sig stadigt mere gældende. Skønt storgodsejeren Peder Brønnum Scavenius’ (1795-1868) far, Peder

Christensen Brønnum Scavenius (1749-1820), havde skabt sin formue ved handel, så markerede P.B. Scavenius sig som alt andet end liberal. Den stærkt konservative helstatsmand, der blev adlet i 1843, var således udtalt modstander af tankerne om en fri forfatning.⁴⁵ Ikke desto mindre opbyggede P.B. Scavenius en mindre kunstsamling, der foruden værker af mange af de såkaldte europæere rummede værker af nationalliberale kunstnere, som for eksempel H.W. Bissen (1798-1868) og Jørgen Sonne (1801-90) – eller værker af kunstnere, der, som C.W. Eckersberg og Christen Købke (1810-48), sidenhen er blevet opfattet som centrale skikkelser i den såkaldte nationale skole.⁴⁶ På hovedsædet Gjorslev fik han desuden en stue udsmykket i tidens populære pompejanske stil, der er blevet tolket som en programmatisk borgerlig liberal stil.⁴⁷ Scavenius' omfavelse af, hvad der *kan* opfattes som det dannede, liberalt orienterede kulturborgerskabs æstetik, synes umiddelbart at stå i kontrast til hans ellers konservative sindelag. Imidlertid eksemplificerer Scavenius herved, hvordan langtfra alle i tiden agerede ud fra en opfattelse af kunsten som bærer af politiske budskaber; han værdsatte tilsyneladende tidens kunst uden derfor at sympatisere med de liberale holdninger, der var fremherskende blandt visse af de yngre kunstnere, der skabte den.

Også godsejeren Benjamin Wolff til Engelholm (1790-1866) fremstod med sin modstand mod fæstevæsenets afløsning som en temmelig konservativ herre – og trods hans ligeledes borgerlige baggrund fik han tildelt prædikatet “aristokrat” af sine politiske modstandere. Som enkelte andre konservativt, aristokratisk sindede godsejere i tiden valgte Wolff at videreføre godsejerstandens traditionelle præference for ældre udenlandsk kunst, hvilket for Wolffs vedkommende kom til udtryk

i opbygningen af en anseelig samling tegninger af ældre udenlandske mestre, der indtil 2018 endnu fandtes på herregården Engelholm.⁴⁸ Om Wolff og hans ligesindede ønskede aktivt at distancere sig fra det liberale borgerskab ved at prioritere den ældre udenlandske kunst frem for samtidens danske kunst, er et åbent spørgsmål. Det er fristende at se en sådan praksis som udtryk for et ønske om at indskrive sig i og hævde en ellers udfordret aristokratisk godsejerkultur. Imidlertid erhvervede i hvert tilfælde Wolff også en betydelig mængde tegninger af samtidige danske kunstnere, hvorfor ingen entydig konklusion umiddelbart lader sig drage.⁴⁹

Som det gjaldt borgerskabet, erhvervede ovennævnte A.W. Moltke og baronesse Stampe først og fremmest værker af samtidige kunstnere. For baronesse Stampes vedkommende var der imidlertid, som noget relativt usædvanligt, især tale om erhvervelser af samtidige *udenlandske* kunstnere. Som samler synes hun, særligt efter Thorvaldsens tilbagevenden til Danmark i 1838, at have lagt sig tæt op ad den gamle billedhugger, med det resultat at Nysø blev et af de ganske få steder i landet, hvor man kunne opleve en samling af internationalt til-

Hvor adelens “små voksne” ligesom borgerskabets ditto forvandlede sig til kære tumlinger i første halvdel af 1800-tallet, ses i sidste halvdel af århundredet eksempler på, at den borgerlige sødme bibringes en større glans, og at godsets arving fremstilles med en særlig autoritet. Således ses adelsparret Treschows ældste søn, seksårige Frederik, her betroet ansvaret for vognen med lillesøster Katie. Frederik, Harry og Katie Treschow, malet af Elisabeth Jerichau Baumann (1818-81) i 1876. Foto: Jerzy Miskowiak.





Fortegnelserne over udstillede værker på Charlottenborg røber, at Gissselfeld og den omgivende egn var et ganske populært motiv blandt de danske malere. De mest betydelige malere dyrkede imidlertid sjældent selve hovedbygningen som motiv. Gissselfeld, malet af C.V.M. Jensen (1819-82) i 1839. Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.

snit.⁵⁰ Moltke erhvervede også værker af udenlandske kunstnere, men prioriterede dog overordnet set først og fremmest et meget bredt udvalg af tidens danske kunstnere – heraf mange, der også faldt i borgerskabets smag. Og ligesom det var tilfældet for flere medlemmer af borgerskabet, begrænsede Moltkes interesse sig ingenlunde til disse kunstners skildringer af det danske landskab og folkeliv. Til trods for, at N.L. Høyen anbefalede de danske kunstnere at vie deres kræfter til nationale temaer, så vedblev både adel og borgerskab i vid udstrækning at sætte pris på italienske folkelivsscener og bayerske bjerglandskaber. Når det trods alt synes særligt at have været politisk indflydelsesrige adelsmænd som A.W. Moltke, der havde den mest omfattende appetit på denne type af kunst, så skal det muligvis tolkes som udtryk for, at mænd som ham i høj grad så sig selv som en del af en international klasse. Skildringer af sydlandsk folkløse og tysk bjergnatur tjente intet formål i den nationale oprustning, som Høyen og ligesindede satte på programmet i 1840'erne, men for en kosmopolitisk adelsmand som Moltke repræsenterede den slags malerier formentlig en værdifuld fælleseuropæisk dannelsekultur. Moltke, der havde en udtalt præference for landskabsmalerier, købte i hvert tilfælde flittigt af danske kunstnere, der var leveringsdygtige i motiver fra Harzen, Alperne og Italiens klippekyster. De nordiske landes bjergrige egne havde også hans interesse. Her var det imidlertid særligt den i Dresden virksomme Nordmand J.C. Dahl (1788-1857) og til dels dennes landsmand Knud Baade (1808-79), der havde en høj stjerne hos Moltke. J.P. Møller (1783-1854), Moltkes absolut foretrukne maler, var leveringsdygtig i både tyske og norske motiver. Den alsidige Møller malede som Dahl og Baade i en romantisk stil, hvor der var plads til både drama og sentimentalitet. Og man får

det indtryk, at Moltke generelt værdsatte landskabsskildringer med mere patos, end hvad der ellers karakteriserede den nationale skole repræsenteret ved for eksempel J.Th. Lundbye (1818-48) og P.C. Skovgaard. Måske var der på herregården plads til at lade lidt større udsyn og lidt større følelser repræsentere end i borgerhjemmet? Endskønt Moltke herved netop synes at fremstå som den arketypiske, internationalt orienterede aristokrat, der foretrak den såkaldte europæiske skole, så må det understreges, at mere end en tredjedel af de værker, Moltke anføres som ejer af på Charlottenborg-udstillingerne, viste danske landskaber. Faktisk var "europæerne" J.P. Møller og F.C. Kiærskou (1805-91) – der næst efter Møller var Moltkes foretrukne kunstner – blandt pionererne, når det for eksempel gjaldt opdagelsen af det danske landskab vest for Storebælt. Og greven støttede således med sine køb af disse kunstnere et udvidet billede af Danmark, der i princippet flugtede smukt med Høyens fordringer.

Når A.W. Moltke uden forbehold synes tidligt at have omfavnet og tilskyndet den nye danske landskabskunst, der siden er blevet beskrevet som et borgerligt, nationalt projekt, samtidig med at han også erhvervede mange udenlandske motiver, herunder ikke mindst motiver fra det tyske kulturområde, vidner det givetvis om Moltkes forholdsvis udogmatiske natur. Hans udnævnelse til regeringsleder af den første danske regering efter Grundlovens indførelse beroede således på, at han blev betragtet som en god brobygger mellem på den ene side konservativt indstillede godsejere, der gennemgående var helstatsfolk, og på den anden fremadstormende, nationalliberale borgerlige.

Opsummerende kan man sige, at tiden både bød på gamle adelsslægter, der værdsatte samtidens dan-

ske kunstnere – såvel som visse udenlandske, liberale borgerlige godsejere med tætte forbindelser til hovedstadens elite og et stærkt engagement i tidens danske kunstmiljø – samt stærkt konservative borgerlige godsejere, der mere eller mindre fulgte trop eller gik kontra og ved erhvervelser af ældre udenlandsk kunst knyttede an til en eksisterende aristokratisk tradition. De æstetiske præferencer, der spores i tidens herregårdsmiljø, godsejernes sociale baggrund og politiske holdninger, lader sig ikke uden videre sætte på formel, men fremstår i første halvdel af 1800-tallet som et landskab med flere mulige veje.

Godsejerne og kunsten 1860-90 – nye mæcener og nye præferencer

A.W. Moltke, baronesse Stampe, P.B. Scavenius og Benjamin Wolff dør alle i løbet af 1860'erne, men en håndfuld yngre godsejere var inden da begyndt at optræde relativt hyppigt som ejere af udstillede værker på listerne fra Charlottenborg. "Grev Danneskiold-Samsøe" figurerer allerede fra 1840 og vedbliver med mellemrum at dukke op i det næste halve århundrede. Det er ikke i alle tilfælde let at gennemskue, hvorvidt det drejer sig om Frederik Christian lensgreve af Danneskiold-Samsøe (1798-1869), Christian Conrad Sophus lensgreve af Danneskiold-Samsøe (1800-86) eller Magnus Otto Sophus Danneskiold-Samsøe (1804-94) – eller måske nogle af deres respektive sønner. Alle var de adelige godsejere, men som generalpostdirektør tilbragte den sidstnævnte bror meget af sin tid i hovedstaden, mens de to øvrige brødre tilbragte en del af deres tilværelse på Gisselfeld Adelige Jomfrukloster, hvor først Frederik Christian siden Christian Conrad bestred embedet som overdirektør. Som det gælder mange medlemmer af godsejereliten, må

man holde sig for øje, at Danneskiold-Samsøe-greverne ikke blot havde ét hjem, men flere – og at disse spillede forskellige roller i deres tilværelse. Gisselfeld spillede desuden en særlig rolle for slægten som helhed; stamfaren Christian Gyldenløve (1674-1703) havde i 1699 erhvervet godset og truffet en bestemmelse om, at stedet skulle omdannes til adeligt jomfrukloster ved hustruen, Dorothea Krag (1675-1754), død. Skiftende medlemmer af slægten varetog siden posten som stedets overdirektør. Huset rummede en betydelig portrætsamling, der var blevet grundlagt i slutningen af 1600-tallet – en samling, som stedets skiftende overdirektører fortsatte med at supplere gennem hele 1800-tallet. Slægten Danneskiold-Samsøes særlige tilknytning til stedet blev herved understreget; Prominente kunstnere som C.A. Jensen og Bertel Thorvaldsen skabte i første halvdel af 1800-tallet portrætter af slægtens medlemmer, der fandt deres plads mellem værker af ældre mestre som Hyacinthe Rigaud (1659-1743) og Carl Gustaf Pilo (1711-93), mens blandt andre maleren Otto Bache (1839-1927) supplerede samlingen i sidste del af den her behandlede periode. Således leverede han et rytterportræt af den niende besidder af grevskabet Samsøe, grev Aage Conrad Danneskiold-Samsøe til Holmegaard (1886-1945) i 1892, på hvilket den seksårige greve er afbildet iført matrostøj og langskafte støvler, siddende på en shetlandspony ved navn Tornerose.⁵¹

Som eksemplet med A.G. Moltke og A.W. Moltkes malerisamlinger på Bregentved demonstrerer forholdet mellem medlemmerne af slægten Danneskiold-Samsøe og samlingen på Gisselfeld en simpel, men væsentlig, pointe vedrørende fortællingen om kunsten og herregårdene – samlinger var i herregårdsmiljøet sjældent én mands værk, men et resultat af flere generationers virke,



På fotoet, der er taget i en af stuerne på Gammel Estrup i 1920'erne, ser man, hvordan slægtsportrætter fra flere århundreder gerne blev ophængt sammen. Til højre i billedet anes Abraham Wuchters' (1608-82) store dobbeltportræt af Christen Skeel og Birgitte Rosenkrantz fra midten af 1600-tallet, mens man til venstre ser ovale portrætter af slægten malet af Jens Juel (1745-1802) og August Schiøtt (1823-95). Foto: Gammel Estrup Danmarks Herregårdsmuseum.

og som både kunsthistoriker Mads Damsbo og litteraturhistoriker Rasmus Agertoft peger på i deres artikler om henholdsvis Hvedholm og Ravnholt, så spillede slægt og hus en betydelig rolle, når det kom til kunsterhvervelser; navnlig de adelige godsejere udviste en bevidsthed om, hvorledes de erhvervede kunstværker skulle indgå i fortællinger, der konsoliderede slægtens adkomst til en given herregård eller understregede slægtens særlige værdier.⁵² I den forbindelse var ikke mindst portrætter, som eksemplet med Gisselfeld illustrerer, af stor betydning. Gennem hele perioden søgte godsejerne i vid udstrækning de samme portrætmalere som borgerskabet, men navnene på de portrætterede, der optræder i fortegningerne over udstillingerne på Charlottenborg, giver dog et indtryk af, at fra århundredets midte og frem nød særligt portrætter udført af Johan Vilhelm Gertner (1818-71), Elisabeth Jerichau Baumann (1818-81), Heinrich August Georg Schiøtt (1823-95) og ovennævnte Bache særlig popularitet blandt godsejerne. Uden betydning var det næppe, at disse malere også efterspurgtes af medlemmer af kongehuset.⁵³

Greverne Danneskiold-Samsøe har selskab af en række andre kunstinteresserede adelige såvel som borgerlige godsejere i sidste del af den periode, der behandles her. Blandt de mest fremtrædende må nævnes Christian Emil lensgreve Krag-Juel-Vind-Frijs til Frijnsborg (1817-96), Otto lensbaron Rosenørn-Lehn til Guldborgland (1821-92), Eggert Christopher lensgreve Knuth til Knuthenborg (1838-74) og til en vis grad hans bror og efterfølger, Adam Wilhelm lensgreve Knuth (1854-88) – fælles for disse er, at de var storgodsejere og medlemmer af højadelen. De to førstnævnte gjorde desuden politisk karriere, og sammen med Eggert Knuth var de initiativtagere til nogle af tidens allermest am-

bitiøse ombygninger af danske herregårde. Blandt de borgerlige godsejere kan nævnes den nationalliberale politiker og storgrosserer Alfred Hage (1803-72), der med købet af Oremandsgaard i 1860 trådte ind i kredsen af herregårdsbesiddere. Hages nationalliberale sindelag kom blandt andet til udtryk ved bestillingen af maleriet *Den Grundlovgivende Rigsforsamling* i 1859, der dog ikke var tiltænkt en placering på herregården, men i Hages store lejlighed ved Kongens Nytorv. En anden storgrosserer, der fulgte trop, var Ole Berendt Suhr (1813-75). I 1870 købte han herregården Petersgaard, og netop omkring dette år figurerer han som ejer af flere værker på Charlottenborg-udstillingerne.⁵⁴ Også hans datter Ida Marie Suhr (1853-1938), der arvede Petersgaard i 1886, markerer sig med interessante erhvervelser i perioden.⁵⁵ Hverken blandt adelige eller borgerlige godsejere er der imidlertid nogen, der kan siges at høre til blandt tidens allermest betydelige kunstsamlere. I stedet er det nu tobaksfabrikanten Heinrich Hirschsprung, bryggeren J.C. Jacobsen og navnlig den-

Ida Marie Suhr udfoldede først sin rolle som mæcen for alvor i løbet af 1890'erne, hvor hun kom i kontakt med blandt andre Michael Ancher (1849-1927) og Joakim Skovgaard (1856-1933). Dog erhvervede hun allerede i 1882 et maleri med titlen Pungo af Otto Bache – sikkert et portræt af en hund. Samme år måtte hun imidlertid have oplevet Elisabeth Jerichau Baumanns En Ægypterinde på Charlottenborg, og muligvis allerede året efter købte hun maleriet af en egyptisk pottesælgerske af samme kunstner. En egyptisk pottesælgerske ved Gizeh, malet af Elisabeth Jerichau Baumann i 1876-78, Statens Museum for Kunst.





Maleriet af en broholmerhund, en gammel dansk hunderace opkaldt efter herregården Broholm på Sydfyn, blev erhvervet af Johannes Hage (1842-1923) i 1875. Hage samlede ellers fortrinsvist på ældre udenlandske værker, men Otto Baches kunst tiltalte imidlertid også den konservative godsejer. En broholmerhund ser på en eghjort malet af Otto Bache i 1871. Nivaagaard Malerisamling.

nes søn Carl Jacobsen, der træder i karakter som tidens helt store mæcener.⁵⁶ Til forskel fra de forudgående årtier ser vi, at det for byborgerskabets vedkommende nu er industriens store mænd – ikke handelsmænd eller højtstående embedsmænd – der tegner linjen.

Flere af Guldalderens gamle, velkendte mestre, såsom Constantin Hansen (1804-80), Jørgen Roed (1808-88), Wilhelm Marstrand (1810-73) og P.C. Skovgaard, var endnu aktive i 1860'erne og 1870'erne. At dømme ud fra udstillingsfortegnelserne fra Charlottenborg var det imidlertid kun Skovgaard, der synes at have nydt en vis popularitet blandt godsejerne på denne tid.⁵⁷ Heller ikke Frederik Vermehren (1823-1910), Christen Dalsgaard (1824-1907) eller Julius Exner (1825-1910), der hører til periodens ofte fremhævede – og i danske museumssamlinger meget velrepræsenterede – kunstnere, synes at have været synderligt populære i godsejermiljøet. For perioden 1860-90 findes der således tilsyneladende kun tre malerier af Exner og et enkelt af Vermehren, der anføres som ejet af godsejere.⁵⁸ Hvor disse nationalromantiske genremalere, der med inspiration fra Høyen skildrede den danske almue, åbenbart ikke appellerede synderligt til godsejerstanden, så synes eksempelvis landskabsmaleren Eiler Rasmussen Eilersen (1827-1912) og historiemaleren Frederik Christian Lund (1826-1901) – begge i dag er stort set glemte – at have været særdeles populære i 1860'erne og 1870'erne. Godsejerne købte imidlertid ganske bredt ind, og udstillingsfortegnelser fra Charlottenborg viser, at godsejerstanden i årene 1860-90 købte eller bestilte værker af henvend 120 forskellige kunstnere.

1860'erne og 1870'erne er ofte i den kunsthistoriske litteratur blevet skoset for ikke at bringe nævneværdig fornyelse, og mange af de malere, der udstillede på

Charlottenborg i disse år, malede da også ofte landskabsmalerier og genrebilleder, der både stilistisk og indholdsmæssigt videreførte mange af Guldalderens landvindinger. De tre Marstrand-elever Carl Heinrich Bloch (1834-90), Vilhelm Jacob Rosenstand (1838-1915) og Otto Bache brød imidlertid i 1860'erne igennem med et ofte dramatisk historiemaleri, der til en vis grad repræsenterede et opgør med arven efter Guldalderen – eller i hvert tilfælde arven efter Eckersberg og Høyens guldalder. De tre malere blev alle taget godt imod i godsejerkredse. Og navnlig Otto Bache, der under sit pariserophold i slutningen af 1860'erne havde tillært sig en bred form, der egnede sig godt til store formater, blev hurtigt en meget populær maler. Mere radikale parisiske strømninger gjorde sig først for alvor gældende i løbet af 1880'erne, hvor malere som Krøyer og Tuxen fik deres gennembrud. Konsulterer vi fortegnelserne over udstillede værker på Charlottenborg, er der imidlertid ikke noget, der tyder på, at godsejerne stod på spring for at omfavne denne nye kunst. Det er en rimelig tanke, at den begrænsede interesse skal ses i lyset af de unge radikale kunstneres krav om realisme. For godsejerstanden måtte det næsten oplagt opleves som en potentiel trussel, i en tid hvor skiftende godsejeregeringer så sig konfronteret med et samfund præget af voksende sociale spændinger.⁵⁹ Portrætbestillinger af Krøyer blev det til, men interessen for et bredere udsnit af de nye unge kunstneres produktion synes ikke at have været til stede blandt godsejere i nævneværdig grad. Bache derimod blev favnet fra starten; den unge kunstners maleri *Karréheste*, der udførtes i Paris i 1867, blev således købt samme år af Otto lensbaron Rosenørn-Lehn til baroniet Guldborgland.⁶⁰ Landets mest velhavende godsejer Christian Emil lensgreve Krag-Juel-Vind-

Med maleriet af et "sjællandsk landskab" lader Lundbye for en gangs skyld herregården optræde som et tydeligt og betydningsbærende element i landskabet. Dragsholm Slot, som det drejer sig om, indtager imidlertid en relativt fordringsløs plads i maleriets samlede komposition. Oldtidsmonumentet, der anes i forgrunden, og frem for alt det storladne åbne landskab spiller hovedrollen, og herregården optræder bogstavelig talt på linje med bøndergårdene i landskabet. Ved at vise Dragsholm, ikke som det fremtrådte, på den tid billedet blev malet, men som man på den tid formodede, at det fremstod i Middelalderen, omtolker Lundbye desuden herregården fra at være en konkret herregård i en specifik families eje til at være et alment historisk ikon. Sjællandsk landskab. Udsigt fra Bjerresø Mark mod Vejrhøj og Dragsholm Slot, malet af J.Th. Lundbye i 1840. Ny Carlsberg Glyptotek.





Frijs til Frijsenborg købte også snart derefter værker af Bache, som i de følgende år nærmest indtog en rolle som Frijsenborgs “hofmaler”. Foruden Bache erhvervede familien Frijs i 1850’erne, 1860’erne og 1870’erne værker af blandt andet A.W. Boesen (1812-57), O.D. Ottesen (1816-92) og Eilersen. Frijsenborgs ombygning under ledelse af arkitekten Ferdinand Meldahl i årene 1862-67 havde resulteret i et hus, der satte nye standarder for herregårdsarkitekturen. Det pragtfuldt udstyrede hus blev blandt andet udsmykket med værker af de ovennævnte. Og navnlig Bache bidrog med nogle af de mest betydelige; særligt hans maleri af parforcejagten på Frijsenborg fra 1884, der stadig befinder sig på herregården, fremstiller med sans for de store linjer et elegant aristokratisk miljø, der på den ene side synes milevidt fra de nationalromantiske genremaleres tilbageskuende motivverden – og på den anden side langt fra den til tider krasse realisme, som nogle af tidens unge kunstnere nu kastede sig over. Jagten var en aristokratisk statusmarkør – og kun godsejere ejede i reglen tilstrækkeligt med skov til, at man kunne gøre jagten til omdrejningspunktet for selskabelighed i større stil. Jagtens risikobetonede natur og dens hævde af jorddrottens rettigheder gjorde den ydermere oplagt emblematiske for en aristokratisk kultur, hvis konturer efter Grundlovens indførelse ellers formelt set var temmelig udviskede.⁶¹

Mange prominente godsejere søgte som nævnt Bache. Og var det ikke jagten, så var det gerne portrætter af familiemedlemmer – eller portrætter af den foretrukne jagthund eller yndlingshest – man ønskede sig fra hans hånd. I fortegnelsen over forårsudstillingen på Charlottenborg for 1874 optræder således et *Portrait af Schweishunden “Kohlenvogt”* udført af Bache for grev

Mogens Frijs (1849-1923). Allerede i 1866 havde Bache imidlertid udført et “hundeportræt” og et “hesteportræt” for kammerherre Ove Sehestedt Juul (1830-82), der på den tid netop havde engageret den unge maler med henblik på suppleringen af et anegalleri på herregården Ravnholt.⁶² Bache var imidlertid ikke den eneste, der kunne male godsejerstandens højtelskede hunde og heste – også Carl Bøgh (1827-93) leverede en lind strøm af malerier i denne genre; i 1866 ses således to “*Portraitstudier af Heste af ædel Race*” udført af Bøgh, at “*Tilhøre Hr. Grev Scheel til GI. Estrup*”. Og året efter “*Et Barn, en ølandsk Hest og nogle Hunde. Portraiter*” ligeledes af Bøgh, ligeledes tilhørende grev Scheel til Gammel Estrup.

Hvor Sehestedt-Juul med ovennævnte maleri af Bache er den første til at erhverve sig et hundeportræt, så møder vi imidlertid allerede udtrykket *portræt* sat i forbindelse med et maleri af en hest i 1845, hvor den unge maler Fritz Thomsen (1819-91) udstiller et “portræt” af fuldblodshingsten Black-Comet fra Frederiksborgs stutteri. Udtrykket ses efterfølgende først igen med grev Scheel til Gammel Estrups bestillinger i 1860’erne. I mellemtiden støder vi imidlertid på malerier af navngivne heste som for eksempel *Ridehoppem Fanny*, der i fortegnelsen fra 1853 anføres som tilhørende kammerherre greve F. Moltke. Alt i alt er der ikke mange malerier repræsenteret på Charlottenborg-udstillingerne af denne type, der – med en enkelt undtagelse – gør deres spæde entre i 1850’erne for så at dukke op med mellemrum århundredet ud. Ikke desto mindre er fænomenet værd at bemærke i nærværende sammenhæng, da denne type kunst i særlig grad var efterspurgt blandt folk i godsejerkredse. Heste og hunde hørte herregårdslivet til, og i billedkunsten anes således med denne genre en

hævdelse af en særlig herregårdskultur. Dyrenes i flere tilfælde engelske navne giver i øvrigt et fingerpeg om, at en aristokratisk selvhævdelse i form af billedsprog, der dyrkede hund og hest – og den dermed ofte forbundne jagt – i høj grad hentede sin inspiration i det britiske godsejermiljø.⁶³

Kunsten og herregårdslandskabet 1830-90

Hvor Bøgh specialiserede sig i dyreportrætter, var tidligere omtalte Eilersen landskabsmaler – tilsyneladende med speciale i herregårdslandskaber. I hvert tilfælde røber titlerne på hans malerier, såvel som de angivne ejere og bestillere, at han ligesom sin ældre kollega F.C. Kiærskou (1805-91) meget ofte opholdt sig på eller i nærheden af herregårde. Hvor Kiærskou særligt synes at have dyrket egnen omkring Bregentved, så hentede Eilersen især sine motiver nær Frijsenborg; og begge havde de betydelig succes med at afsætte en god del af deres produktion til herskaberne på de respektive herregårde – eller til herregårde ejet af nære slægtninge. For godsejerne befæstede disse billeder naturligvis forestillingen om de nære bånd mellem slægt og sted, mellem social status og jordbesiddelse; til forskel fra byborgerskabet havde man ofte ejendomsretten til de landskaber, der repræsenteredes i herregårdenes stuer og sale – hvilket naturligvis betød, at disse billeder blev set og opfattet anderledes end de landskabsmalerier, der hang på væggene i borgerskabets stuer.

Som kunsthistorikeren Claus M. Smidt har påpeget i sin artikel "Gæst på godset", så spillede kunstinteresserede herregårdsbesiddere som den tidligere omtalte Johan Bülow en central rolle, hvad angår den danske malerkunsts gryende interesse for det danske landskab.⁶⁴ Også A.W. Moltke havde bidraget til denne

udvikling. Allerede i 1821 og 1822 havde han således erhvervet henholdsvis syv landskabsmalerier af J.P. Møller og to af Hans Harder (1792-1873), hvis motiver alle var hentet nær Moltkes hovedbesiddelse, Bregentved. Og i 1830'erne udvidede han løbende sin samling med værker, der foruden det hjemlige herregårdslandskab nu viste flere forskellige egne af Danmark.⁶⁵ Herregårde, der åbnede dørene for malere, fungerede således i flere tilfælde som et springbræt for den kunstneriske opdagelse af det danske landskab. Og vekselvirkningen mellem disse kunstnernes herregårdsophold og akademielevernes udflugter til det milde, skovklædte Nordsjælland, der tog sin begyndelse i 1820'erne, havde formentlig allerede ved den her behandlede periodes begyndelse lagt meget af grunden til de forestillinger om et ideelt dansk landskab, som mange danske kunstnere siden skulle forfølge.⁶⁶

J.Th. Lundbye og P.C. Skovgaard, der i dag regnes blandt det danske landskabsmaleris allerstørste navne, skildrede i 1830'erne og 1840'erne flere herregårdslandskaber. Kun sjældent lader disse sig dog umiddelbart identificere som sådan. Det synes nærmest, som om de to kunstnere undflyer herregårdslandskabets tydeligste markører, hovedbygningen og avlsgårdanlægget. Man skulle måske ellers synes, at de gamle danske herregårde, ligesom stendysser og middelalderlige kirker, kunne fortjene en fremtrædende plads i den nationale kunst, som N.L. Høyen advokerede for, og som blandt andre Lundbye og Skovgaard stræbte efter at realisere. Imidlertid var de prægtige herregårde ifølge Høyen eksempler på en kunst uden "indfødsret", og for Lundbye var de vel næppe heller uden videre forenelige med "den simpelhed og beskedenhed", som han fandt var Danmarks særkende og målet for hans kunst.⁶⁷



Nysø på en klar efterårsdag, malet af P.C. Skovgaard i 1853. Thorvaldsens Museum. Foto: Henrik Wichmann.

Måske repræsenterede herregårdene simpelthen en aristokratisk arv, der vanskeligt lod sig indpasse i det nye nationale landskabsmaleri båret af demokratiske aspirationer?⁶⁸ Når både Skovgaard og Lundbye ikke

desto mindre fandt en del motiver i nærheden af danske herregårde, så kunne det, foruden lejlighedsvis sociale eller familiære relationer til medlemmer af godsejermiljøet, hænge sammen med, at herregårdslandskaberne



Bernstorff House and Park, malet af F. C. Kjaerskou i 1863. Buckingham Palace.

ofte bød på alt, hvad man forventede sig af et “ægte” dansk landskab.⁶⁹

Med store veldrevne agre og rigelig skov levede mange herregårdslandskaber op til kunstnernes forestil-

linger om, hvordan det autentiske danske landskab skulle se ud, mens hovedbygninger og avlsgårdsanlæg fortsat blev associeret med aristokratiske privilegier, som liberalt indstillede kunstnere kunne have vanskeligt ved at

goutere – om end huse og herskaber nok i nogle tilfælde bød på bekvemme opholdssteder og belejlig kontakt til oplagte købere.

Ganske vist malede Skovgaard enkelte billeder fra Nysø, hvor hovedbygningens tilstedeværelse betyder, at man med relativ lethed identificerer motivet som et herregårdsmiljø. Af en brevveksling mellem Skovgaard og Høyen fremgår det imidlertid, at Skovgaard ikke inddrog hovedbygningen som motiv af egen drift, men alene efter tilskyndelse fra baronesse Stampe.⁷⁰ Med værket *Nysø på en klar efterårsdag* malet i 1853 ses et sjældent eksempel på, at Skovgaard ligefrem tildeler hovedbygningen en fremtrædende plads i værkets komposition. Trods den centrale placering har fremstillingen imidlertid et anderledes uformelt præg end for eksempel Kiærskovs skildring af Bernstorff Slot fra 1863.⁷¹ Kiærskov præsenterer hovedbygningen meget scenisk; der er tale om en anderledes komplimenterende fremstilling end den, Skovgaard leverer. Hvor Bernstorff Slot lyser hvidt midt i det grønne parklandskab, henligger Nysø hovedbygning i skygge, og på den ikke alt for sirligt holdte gårdsplads udspiller sig en række dagligdags aktiviteter.

Malere som Kiærskov og Eilersen delte ikke de nationalliberales ambivalens over for herregården og herregårdslandskabet. Og for den godsbesiddende klasse var der gennem hele den her behandlede periode en udtalt efterspørgsel på deres smigrende gengivelser af blide, skovrige herregårdslandskaber. Man ønskede at se sine besiddelser forevigt i kunsten og erhvervede gerne resultaterne med henblik på at smykke herregårdenes stuer og sale. Herregårdenes herligheder blev på den måde trukket med inden døre og understregede her forbindelsen mellem huset og dets omgivelser, slægten og

besiddelserne. Skønt interessen er til stede i hele perioden, synes det imidlertid, at temaet med introduktionen af termen “portrætlandskab” i 1850’erne får en særlig accentuering. Når vi konsulterer udstillingsfortegnelserne, viser de såkaldte portrætlandskaber, der dukker op i denne periode, sig nemlig stort set alle at være herregårdslandskaber. Udtrykket synes vel at skulle hævde disse landskaber som bærer af en særlig individualitet – og man aner måske herved en ansats til en art alternativ til det almene nationale landskab, som var Høyens mål? Måske tilkendegives med betegnelsen portrætlandskab godsejerstandens markering af en kulturel særstatus qua jordbesiddelse også efter Grundloven af 1849 og de hermed forbundne tab af privilegier.

Var godsejerstanden i anden halvdel af 1800-tallet i højere grad end tidligere interesseret i at understrege sine besiddelsers særlige egenart, så vandt opfattelsen af de gamle gårde som historiske monumenter, som fælles kulturhistorisk arvegods, omvendt mere og mere indpas hos et bredt borgerligt publikum. De 240 tegninger af danske herregårde, som maleren Ferdinand Richard (1819-95) udførte til værket *Prospecter af danske Herregaarde*, der blev udgivet fra 1844 til 1868, bidrog til at udbrede denne opfattelse. Herregårdene og deres omgivelser indlemmedes nu i en visuel folkelig kultur.⁷²

Tilnærmelser

Hvor forholdet mellem den adelige del af godsejerstanden og byborgerskabet ofte havde været spændt i første halvdel af århundredet, nærmede man sig mere og mere hinanden i sidste halvdel. Nederlaget i 1864 havde svækket det nationalliberale borgerskab politisk såvel som kulturelt. Og krisestemningen foranledigede, at man i begge henseender tilnærmede sig godsejerstanden. Da



Til trods for N.L. Høyens negative vurdering af den polsk/tysk-danske malerinde Elisabeth Jerichau Baumanns kunst blev hun en yndet portrætmaler blandt flere danske godsejere. I 1878 ægtede en af Baumanns døtre Christian Frederik Emil Holstein-Rathlou til Rathlousdal (1849-1919). Baumann udsmykkede det unge godsejerpars seng, der i dag indgår i samlingen på Gammel Estrup Danmarks Herregårdsmuseum.



Om Benjamin Wolff (1790-1866), der var søn af en hestehandler, med sine erhvervelser af tegninger af ældre udenlandske mestre bevidst søgte at knytte an til en ældre, aristokratisk samlerkultur, lader sig ikke umiddelbart afgøre. Wolff samlede ikke udelukkende på denne type kunst, men erhvervede også tegninger af samtidige såvel som ældre danske kunstnere. Nymfer jages af satyrer, malet af Hermann Weyer i 1617. Statens Museum for Kunst, tidligere Benjamin Wolffs samling.

denne samtidig talte stadigt flere og flere borgerligt fødte, nærmede de to grupper sig også hinanden socialt. Man giftede sig i stigende grad på tværs af stand, ja, en arm kunstner som Thorald Læssøe (1816-78) kunne endda i 1857 gifte sig med Emy Francisca Erhardine Tidonia komtesse Krag-Juel-Vind-Frijs (1825-63) – søster til ovennævnte grev C.E. Frijs til Frijsenborg.⁷³ Nærmede det bedrestillede borgerskab og godsejermiljøet sig hinanden både politisk og socialt, så skyldtes det imidlertid ikke alene udenrigspolitiske omstændigheder. Et stadigt mere indædt Venstre kæmpede for parlamentarisme og yderligere liberaliseringer af samfundet – og arbejderbevægelsens revolutionære paroler gav anledning til bekymring for både godsejerne og det velstillede borgerskab. De politiske og sociale tilnærmelser synes at være blevet akkompagneret af en tilsvarende udvikling på det kulturelle område. Spændingerne mellem en national skole i kunsten overvejende understøttet af et liberalt borgerskab på den ene side og en europæisk skole understøttet af adel og kongehus på den anden lader til gradvist at være trådt i baggrunden til fordel for en vis konsensus. Bache, Bloch og Kiærskou synes således ret ubesværet at have afsat deres værker til både borgerskab og godsejere. Dertil imiterede borgerskabet mod slutningen af perioden på flere måder det gamle aristokrati. Det var således ikke blot den borgerlige komfort og hygge, der med Klunketiden gjorde sit indtog på herregårdene. Blandede møblement og historisk eklekticisme tilførte omvendt borgerskabets lejligheder noget af den arkaiske atmosfære, der kendetegnede herregårdenes stuer, i hvilke kunst og indbo fra mange århundreder ofte hobede sig op.⁷⁴ Borgerskabet måtte nu også eje hundeporætter, malerier af hjortevildt, vagtsomme jagthunde eller listige ræve malet af for eksempel Simon Simonsen (1841-1928)

eller førømtalte Carl Bøgh. Umiddelbart virker det måske ikke oplagt, at denne type billedkunst skulle vinde indpas i urbane miljøer, men for det bedrestillede borgerskab repræsenterede den aristokratiske godsejerkultur nu ikke længere en modpol, men et udsagn om det beståendes kvaliteter, hvorfor den lod sig skrive ind i et alment traditionsbevarende borgerligt projekt.

Borgerlig eller adelig kunst?

I årene op til omkring 1830 var et omslag fra en overvejende interesse for ældre udenlandsk kunst til en overvejende interesse for dansk samtidskunst slået igennem på det danske kunstmarked. Den nye danske kunst fandt interesserede købere både blandt byernes velstillede borgere såvel som blandt adelige og borgerlige godsejere – omend den førstnævnte gruppe i stadig højere grad dominerede markedet.

Skønt særligt det danske landskabsmaleris gennembrud er blevet opfattet som et fænomen, der hænger tæt sammen med borgerskabets voksende magt og indflydelse, så fremgår det, at også herregårdsbesiddere i vid udstrækning eftertragtede skildringer af det danske landskab – og kunstinteresserede herregårdsbesiddere spillede qua deres bestillinger, køb og kontakt med danske malere en betydelig rolle i den danske landskabskunsts formative år. Når denne historie i dag måske er mindre kendt, skyldes det blandt andet, at flere prominente godsejere foretrak malere som for eksempel J.P. Møller og F.C. Kiærskov, der siden ikke blev tildelt megen plads i den danske billedkunsts kanon. Som “europæere” blev de af den uhyre indflydelsesrige kunsthistoriker N.L. Høyen ikke værdsat lige så højt som den såkaldte “nationale skole”.

Trods Høyens opfordring til de danske kunstnere om at investere deres kræfter i skabelsen af en nordisk kunst

drog de, uagtet hvilken skole de tilhørte, gerne sydpå. Og som Charlottenborgs udstillingsfortegnelser bevidner, resulterede rejserne i talrige malerier med motiver fra Harzen, Bayern, Tyrol og Italien – ja, sågar fra Osman-nerriget. Gennem hele perioden købte medlemmer af godsejerstanden såvel som borgerskabet sådanne billeder – navnlig den adelige del af godsejerstanden synes dog at have haft en særlig stor appetit på dette kunsts “blik” ud over landets grænser.

Den vidtfavnende A.W. Moltke til Bregentved står som den vigtigste private kunstsamler i perioden fra cirka 1830 og frem til sin død i 1864. Som højadelig storgodsejer og regeringsleder (1848-52) løftede han arven efter bedstefaren, statsmanden A.G. Moltke. Når han på Bregentved, der allerede rummede en samling af bedstefarens malerier, opbyggede en samling af samtidskunst, kan det tolkes som både fastholdelse og fornyelse af en tradition. Det af bedstefaren etablerede Molteske Galleri, hvortil der var offentlig adgang, blev opretholdt af A.W. Moltke og dennes efterfølger til grevskabet Bregentved – for slægten Moltke i særdeleshed, men også for andre adelige godsejerslægter, var kunsten et anliggende, der gik på tværs af generationer.

På herregården Nysø plejede herskabet navnlig i 1840'erne flittig omgang med medlemmer af det københavnske borgerskab – herunder flere nationalliberalt orienterede kulturpersonligheder. Hvor denne omgang med tiden kunne medføre visse spændinger mellem nogle af husets gæster og det kongetro herskab, fandtes der på Iselingen fælles fodslag mellem det borgerlige herskab og det nationalliberale klientel, der gæstede huset. Som på flere andre herregårde ejet af borgerlige med tætte forbindelser til købstædernes handelsborgerskab delte man her det nationalliberale borgerskabs politiske anskuelser

og erhvervede gerne malerier af kunstnere, der tilhørte den af Høyen favoriserede nationale skole.

En åbenhed over for eller sympati med tidens nye demokratiske strømninger behøvede imidlertid ikke at være en forudsætning for at tage den nye kunst til sig. Trods et stærkt konservativt sindelag udviste P.B. Scavenius til Gjorslev således en betydelig interesse for tidens kunst – herunder lejlighedsvis også den kunst, der blev skabt af eksplicit nationalliberale kunstnere eller kunstnere, der nød Høyens anerkendelse. Andre konservative godsejere – ikke blot adelige, men også “nye” borgerlige – orienterede sig dog imidlertid mod den ældre udenlandske kunst og videreførte herved ældre, aristokratiske traditioner.

Hvad præferencerne blandt de kunstsamlende herregårdsejere, vi møder i første halvdel af den her behandlede periode, angår, synes der at være en betragtelig variation, og skønt adelige godsejere som Moltke og Scavenius især værdsatte europæerne, og nyslåede borgerlige gods-

L.A. Schous maleri af den dræbte Chione blev straks efter dets færdiggørelse købt af grev Christoffer Knuth til Knuthenborg. Med dets morbide erotik lå det langt fra den danske skole, som N.L. Høyen endnu forfægtede i 1860'erne. For en herregårdsbesidder som Knuth har det mytologiske tema med sine referencer til jagt og våbenbrug imidlertid oplagt knyttet an til tidligere tiders aristokratiske samlerskultur. Chione dræbt på jagten af den krænkede Diana, malet af L.A. Schou (1838-67) i 1866. Ribe Kunstmuseum.



ejere med tætte forbindelser til hovedstaden foretrak den nationale skole, så er der kun tale om hovedspor – sidevejene er mange og fortsat kun beskedent belyste.

Det materiale, som ligger til grund for nærværende artikel, antyder en gradvis tendens hen imod en mere homogen smag i sidste halvdel af perioden. I løbet af 1860'erne synes modsætningen mellem en aristokratisk domineret godsejergrupping, der overvejende foretrækker europæerne, og en lille nationalliberalt orienteret borgerlig gruppe af godsejere, der overvejende foretrækker den nationale skole, at ophøre. Blandt højadelige såvel som borgerlige godsejere lader det til, at konturerne af en ny smag er undervejs i 1850'erne. Heste- og hundeporætter vinder indpas som særlige betegnelser i tidens kunst, og sammen med diverse jagtrelaterede motiver synes denne genre særligt at have appelleret til gods-ejerstanden. Også betegnelsen "landskabsportræt" slår igennem på denne tid og ses især anvendt i forbindelse med skildringer af herregårdslandskaber: En udvikling, der kan tolkes som et udtryk for godsejerstandens ønske om fortsat at markere en særstatus, der ellers med Grundloven af 1849 kunne virke truet.

Foruden en billedkunst, der kredser om godsejerslivet med hest, hund og herligheder, så er tiden kendetegnet ved talrige om- og nybygninger af herregårde. Godsejerelitens tilbagevenden til magten efter 1864 akkompagneres således af en række storslåede pragtbyggerier, der i stilistisk henseende trækker på referencer til danske såvel som europæiske arkitekturtraditioner. Efter 1864 spores en politisk, social og kulturel tilnærmelse mellem godsejerstanden og højborgerskabet. Kunstnere som for eksempel Kiærskov, Eilersen og Bache fandt således i den resterende del af perioden interesserede købere i begge grupper, mens Det Moderne Gennembruds malere, der

for alvor begyndte at gøre sig gældende i 1880'erne, synes næsten at være blevet ignoreret.

Søgte mange godsejere at hævde en særlig godsejerkultur i disse år, så indledtes med udgivelsen af *Prospekter af Danske Herregaarde* imidlertid samtidig en indlemmelse af herregårdslandskabet i en visuel folkelig kultur, der i en vis forstand demokratiserede kunstens engang eksklusive herregårdsbillede.

Nye perspektiver på herregårdene og kunsten

Denne artikel indleder *Herregårdshistorie 19*, der har særligt fokus på relationerne mellem kunsten og det danske herregårdsmiljø i perioden 1830-90. I forskningssammenhæng er der tale om et relativt uberørt felt. Den nyere kunsthistorie har i de senere år, hvad perioden angår, suppleret den traditionelle kunsthistoriske forsknings fokus på enkelte kunstnere og stilhistorisk udvikling med kritiske, kontekstualiserende perspektiver. Vigtige analyser af kunsten med afsæt i refleksioner over emner som borgerskab, nationalstat og køn har i den forbindelse bidraget afgørende til en fornyet forståelse af perioden. Med denne indledende artikel og de fire efterfølgende fagfællebedømte artikler tilstræbes en yderligere nuancering af perspektiverne på periodens kunst med de danske herregårde som prisme. De to første artiklers problemstillinger knytter i flere henseender an til tematikker, der i nærværende artikel er behandlet i afsnittet "Forskellige veje – Herregårdsejerne og kunsten 1830-60", mens de to næstfølgende behandler emner, der også berøres i afsnittet "Godsejerne og kunsten 1860-90 – nye mæcener og nye præferencer".

Kirsten Tange Maagaard er først i rækken med sin analyse af en række breve forfattet af Georgia Skovgaard

(født Schouw) under sine ophold på herregården Nysø. Skønt Nysø ellers fremstår som tidens bedst beskrevne herregårdsmiljø i 1800-tallets danske kunsthistorie, så finder Maagaard sprækker i den ofte idealiserede fortælling om et borgerligt, liberalt orienteret herskabs udstrakte gæstfrihed. Således fandt Georgia Skovgaard, at herregårdsmiljøet var præget af mangel på ånd og på forståelse for den nationale sag.

Jesper Munk Andersens belysning af landskabsmaleren C.A. Kølles karriere bringer os imidlertid i kontakt med et borgerligt godsejermiljø på Lolland og Falster, hvor forbindelsen med og sympatien for byborgerskabets nationalliberale agenda var udtalt. Godsejere, forpagtere og forvaltere i dette miljø var afgørende for den unge Kølles karriere, hvis malerier dog med tiden også blev erhvervet af højadelige såvel som Det Kongelige Billedgalleri.

Med Rasmus Agertofts bidrag om anegalleriet på Ravnholt og maleren Otto Baches medvirken til skabelsen heraf belyses herregårdsejernes ofte meget bevidste brug af familieportrætter ved indretningen af deres huse i perioden. Agertoft demonstrerer, hvorledes familien Sehestedt-Juul med placeringen af portrætterne i anegalleriet skaber en fortælling, der styrker forbindelsen mellem gods og slægt – en fortælling, hvortil Otto Baches medvirken hidtil ikke er blevet nærmere gransket.

Endelig belyser Mads Damsbo, med afsæt i to markante kvindeportrætter og ved afprøvningen af begrebet “familiekuratering”, hvordan familien Bille Brahe Selby på Hvedholm, ikke ulig familien Sehestedt på Ravnholt, på ganske subtil vis udnyttede ældre og nyere portrætter i skabelsen af en særlig narrativ om slægt og sted.

Noter:

- 1 Renæssancens herregårde og adelens portrætkultur er emner, der berøres i talrige kunst- og arkitekturhistoriske oversigtsværker. Førstnævnte findes også behandlet i særskilte studier som for eksempel *Danske Herreborge fra det 16de Aarhundrede* (1904) af Francis Beckett og i *Danske herregårdes anlægsprincipper i den gotiske renæssance* (1976) af Ulrich Holstein. Hvor tilgangen i disse studier nærmer sig bygningsarkæologien, har kunsthistorikeren Otto Norn i henholdsvis *Om et Herregaardskapel fra Renaissancetiden* (1943) og *Hesselagergaard og Jacob Binck: En Tilskrivning* (1961) behandlet cases inden for emnet ud fra en mere udpræget kunsthistorisk tilgang. Hvad den danske kunstsamlerskultur angår, har kunsthistoriker Jesper Svenningsen i "A noble circle. The vogue for collecting italian paintings in Denmark 1690-1730" (2014), redegjort for, hvordan en lille kreds af adelige samlere udgjorde de centrale aktører i etableringen af det første egentlige danske samlermiljø centreret om billedkunst. En interessant analyse af en af de større danske herregårdssamlinger fra 1700-tallet er præsenteret af den nederlandske kunsthistoriker Angela Jager i artiklen "Quantity over quality? Dutch and Flemish paintings in a private Danish Collection" (2019), mens statsmanden og storgodsejeren A.G. Moltkes rolle som samler og mæcen er blevet grundigt belyst af arkitektur- og kunsthistoriker Hanne Raabymagle i henholdsvis *Christian den VII's palæ – Amalienborg. Bind 1. A.G. Moltkes palæ 1749-1794* (1999) samt "Den Danske Maecenas". Også statsmanden, godsejeren og mæcenen Johan Bülow's virke er blevet gjort til genstand for særskilte studier, mens det store overblik over skabelsen og udviklingen af et dansk samlermiljø frem til tiden omkring 1840 er leveret af ovennævnte Svenningsen i *Samlingssteder: Udenlandsk kunst i danske samlermiljøer 1690-1840* (2016).

I international sammenhæng er England førende, når det handler om forskning i og formidling af herregårdenes kunstsamlinger. Organisationen National Trust spiller her en central rolle, se Nationaltrust.org.uk/features/introducing-our-remarkable-collections. Den godsbesiddende elites forbrug af og interesse for kunst er i britisk sammenhæng i det hele taget et betydeligt forskningsområde. Et aktuelt eksempel er forskningsprojektet *Collection and Display: The British Country House*, som afvikledes under Paul Mellon Centre, Yale University i perioden 2016-2020, og onlinepublikationen *Art and the Countryhouse*, der knytter sig hertil. Paul-mellon-centre.ac.uk/research/country-house og www.artandthecountryhouse.com.
- 2 Christiansen.
- 3 Grand og Oelsner 2018, s. 165 f.
- 4 For en diskussion af Den Danske Guldalder som begreb se henholdsvis Larsen og Olausson 2019 samt Grand 2019. Omslaget fra en overvejende interesse for ældre udenlandsk kunst til en overvejende interesse for dansk samtidskunst fuldbyrdedes ifølge Jesper Svenningsen i løbet af 1820'erne. Svenningsen 2015, s. 196 ff.
- 5 Som påpeget af blandt andre kunsthistoriker Karina Lykke Grand er Høyens opfattelse af, hvad der i datiden var god og dårlig kunst, i vid udstrækning blevet reproduceret af eftertiden. Grand 2013, s. 74.
- 6 Se for eksempel Grand 2013 og 2019 samt Grand og Oelsner 2014.
- 7 Den såkaldt nationale skole er i eftertiden blevet synonym med Guldalderen, men "europæerne" nød i mange tilfælde både stor anseelse og udbredelse. For en fremstilling af de to grupperinger og deres betydning for udviklingen af det danske landskabsmaleri, se Grand og Oelsner 2018.
- 8 Det Moderne Gennembrud var indledningsvist et litterært fæ-

- nomen, men en række yngre malere lod sig inspirere af Brandes forelæsninger og skrifter, ligesom flere af dem i årene 1880-82 mødtes med Brandes til diskussioner om kunst og litteratur i foreningen "Bogstaveligheden". Se Zerlang 2021.
- 9 For maleren Carl Blochs vedkommende har det især været hans raderinger af stilfærdige danske landskabs- og kystpartier, der i receptionshistorisk henseende har holdt ham inde i varmen. Blochs til tider patosfyldte til tider sentimentale malerier forestillende historiske og religiøse emner lod sig hverken indskrive i den kanoniserede fortælling om Guldalderen eller i historien om det frisættende Moderne Gennembrud. For en karakteristisk ambivalent behandling af Bloch, se Nørregaard-Nielsen s. 332-336.
 - 10 Monrad 2013, s. 10.
 - 11 Se Larsen og Olausson 2019 samt Grand 2019, s. 26-67.
 - 12 For en oplysende introduktion til de komplekse problemstillinger, der knytter sig til en periodisering og definition af Nationalromantikken – eller Senguldalderen, som perioden også lejlighedsvist benævnes – i malerkunsten, se Oelsner 2021, s. 10-26.
 - 13 Feldbæk 1993, s. 171.
 - 14 Feldbæk 1993, s. 165.
 - 15 Sværke 2006, s. 19-30.
 - 16 Jensen og Jespersen 2015, s. 17-24.
 - 17 Siden Middelalderen og navnlig under Enevælden har medlemmer af udenlandske adelsfamilier slået sig ned i Danmark. Typisk var der tale om mænd, som opnåede embeder ved det danske hof eller i hæren. Klarede de sig godt, kunne det medføre optagelse i den danske adelstand. Betydelige statsmænd og godsejere som Johan Ludvig Holstein (1694-1763) og A.G. Moltke stammede således fra Mecklenburg, mens for eksempel Andreas Peter Bernstorff (1735-97) var hannoveraner, og Ernst Heinrich Schimmelmann (1747-1831) var født i Dresden.
 - 18 Erichsen og Tamm 2014, s. 21-55.
 - 19 Jensen og Jespersen 2015, s. 21-24.
 - 20 Erichsen og Tamm 2014, s. 60.
 - 21 I det såkaldte *Ribebrev* af 5. marts 1460 havde den danske konge lovet den slesvig-holstenske adel, at de to hertugdømmer skulle forblive "ewich tosamende ungedelt". Sentensen blev i første halvdel af 1800-tallet aktivt brugt af tyskorienterede slesvig-holstenere som et argument for, at Slesvig og Holsten rettelig burde høre sammen som én stat. Danmarkshistorien.dk/vis/materiale/ribebrevet-5-marts-1460.
 - 22 Wendel-Hansen 2011. Se også J.B.S. Estrups udtalelse om lovforslaget, der førte til Den gennemsete Grundlov af 28. juli 1866. Danmarkshistorien.dk/vis/materiale/jbs-estrup-om-grundlovsforslag-i-rigsraadets-landsting-1865.
 - 23 Wendel-Hansen 2012.
 - 24 Porskrog Rasmussen 2006.
 - 25 Kunstakademiets såkaldte saloner afholdtes første gang i 1769. Fra 1857 blev udstillingen varetaget af en uafhængig komite og kendes herefter som "Forårsudstillingen på Charlottenborg".
 - 26 Udstillingskatalogerne fra Charlottenborg; de såkaldte *Fortegnelse over de ved det Kongelige Akademie for de skønne Kunster offentligent udstillede Kunstværker* findes digitalt tilgængelige for perioden 1807-1924 på Danmarks Kunstbiblioteks hjemmeside under Danske udstillings- og samlingskataloger. Se kunstbib.dk/samlinger/auktionskataloger. Beregningerne i de følgende afsnit baserer sig på en gennemgang af katalogerne for perioden 1830-60.
 - 27 Kunsthistorikeren Kasper Monrad har opgjort den populære portrætmaler C.A. Jensens (1792-1870) andel af adelige kunder i perioden 1831-40 til 19 procent og anfører i sine statistikker over medlemmer af Kunstforeningen i henholdsvis 1834 og 1851 en andel af adelige medlemmer på henholdsvis 11 og 10 procent, mens borgerlige godsejere tegner

sig for henholdsvis 3 og 4 procent. Monrads tal synes således nogenlunde at tegne samme billede som denne artikels beregning på basis af Charlottenborgs udstillingskataloger, hvad angår omfanget af godsejernes tilstedeværelse blandt det kunstinteresserede/kunsterhvervende publikum i første halvdel af den her behandlede periode. At godsejerne figurerer lidt hyppigere som købere/bestillere på Charlottenborgs forårsudstilling end som medlemmer af Kunstforeningen, kan måske skyldes, at foreningsmodellen med sit udlodningssystem havde en borgerlig, tilnærmelsesvist demokratisk karakter, der appellerede mindre til godsejerne end til borgerskabet.

- 28 Udstillingsfortegnelserne vidner om, at henholdsvis Christian den 8. og Frederik den 7. (1806-63) var flittige kunstsamlere. Medlemmer af det glücksborgske dynasti, der fra 1864 kom til at sidde på den danske trone, figurerer imidlertid kun temmelig sporadisk i fortegnelserne. I løbet af 1870'erne og 1880'erne markerer kongehuset sig således flere gange blot med et enkelt årligt køb – eller slet ingen. En del af forklaringen på denne udvikling synes rimeligvis at kunne tilskrives de skiftende monarkers personlige interesse for kunsten – eller mangel på samme.

Hvad de nordtyske og holstenske adelsmænd samt tyske fyrsteliges exit angår, lader der til at tegne sig et tydeligt mønster: I fortegnelserne fra 1820'erne, 1830'erne og 1840'erne finder man således medlemmer af tyske og holstenske adelsfamilier som Pechlin, Baudissin, Blome og Langenau, men efter Geyr von Schweppenburg (1886-1974), der optræder i 1847, lader det ikke til, at tyske eller holstenske adelige optræder i fortegnelserne mere. Det er oplagt at tænke sig, at Første Slesvigske Krig har en betydning i denne sammenhæng. Og når baron Geyr von Schweppenburg står anført som ejer af et landskabsmaleri af Frederik Sødring (1809-62), der hørte til blandt de kunstnere, som N.L. Høyen ikke fandt

levede op til den nationale skoles idealer, så er det nærliggende at se det som en antydning af, at den såkaldte europæiske skole havde haft appel til en købergruppe, der nu grundet den politiske situation trak sig fra det danske kunstmarked.

I 1850'erne figurerer fortsat enkelte tyske fyrstelige. I de fleste tilfælde er der imidlertid tale om landgreve prins Vilhelm af Hessen-Kassel (1787-1867) og dennes allernærmeste familie. I 1861 optræder landgreven, der var dansk officer, en sidste gang i fortegnelserne, hvorefter fyrstelige af tysk herkomst tilsyneladende ikke længere er at finde i fortegnelserne.

- 29 *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker* 1845.
- 30 *Danmarks Adels Aarbog* samt diverse slægtsdatabaser parret med ejerlisterne for de godt 700 danske herregårde, der findes på danskeherregaarde.dk, er redskaber, der gør det relativt let at afgøre, hvorvidt en given adelsmand var herregårdsbesidder eller ej.
- 31 Ved periodens begyndelse boede der knap 120.000 mennesker i hovedstaden og en smule flere i de øvrige danske købstæder tilsammen. Ved periodens udgang var tallet for henholdsvis hovedstaden og de samlede købstæder 360.000 og 362.000. Af disse var det naturligvis kun et lille mindretal, som havde råd til at købe kunst i nævneværdigt omfang. Således peger Kasper Monrad på, at kun cirka 1 procent af bybefolkningen i begyndelsen af 1800-årene levede i rigdom, mens cirka 10 procent levede under tålelige forhold. Monrad 2013, s. 79. Langt flere af disse skulle i løbet af perioden komme til at leve under materielt tålelige forhold eller i decideret velstand, men allerede i begyndelsen af 1800-tallet var antallet af decideret rige borgere formentlig lige så stort som eller større end antallet af herregårdsbesiddere, hvilket må tages med i betragtning, når man vurderer henholdsvis byborgerskabet og herregårdsbesiddernes engagement i kunsten.

- 32 Svenningsen 2015, s. 200.
- 33 Samlingen blev solgt på auktion i 1931, i forbindelse med at Moltkes (Gyldenløves Lille Palæ) blev solgt til Københavns Håndværkerforening. Svenningsen 2015, s. 241.
- 34 For blot at nævne nogle enkelte eksempler så udstillede eleven D. [David] Monies i 1833 en kopi efter maleri af Pieter Nason (1612-88), der fandtes i “det grevelig Moltkiske Gallerie”. I 1857 udstillede S. Petersen et kobberstik efter et landskab af Ruisdal ligeledes fra Moltkes Galleri, og i 1889 udstillede en F. Larsen et litografi forestillende Rembrandts moder “efter Rembrandts Maleri i Lehmsgreve Moltkes Samling”. *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker* 1833, 1857 og 1889.
- 35 Udtrykket “annekssamling” har Jesper Svenningsen anvendt om denne og tilsvarende samlinger, der i vid udstrækning består af værker, som over tid blev udskudt fra godsejernes primære samlinger, der var ophængt i standens palæer i hovedstaden. Svenningsen anvendte og forklarede udtrykket under sit foredrag “Herregårdssamlinger ved en korsvej – samlersmagen omkring 1830”, der blev afholdt i forbindelse med seminaret “Kultur, klasse og kontakter – kunsten og herregårdene 1830-1890”, der i samarbejde med Institut for Kommunikation og Kultur ved Aarhus Universitet blev afholdt på Gammel Estrup Danmarks Herregårdsmuseum den 13. april 2021.
- 36 Svenningsen 2015, s. 241.
- 37 Erichsen 2008, s. 32f.
- 38 Til fortællingen om Thorvaldsen og de danske herregårde hører langt mere end blot billedhuggerens ophold på Nysø. Således udførte Thorvaldsens sit første bestillingsarbejde for en dansk klient efter sin ankomst til Rom, en døbefont, til herregården Brahetrolleborgs kirke, og sidenhen blev en lang række herregårde udstyret med gipsafstøbninger af billedhuggerens populæreste værker. For en belysning af Thorvaldsens relation til Conrad Rantzau til Breitenburg (1773-1845) og P.B. Scavenius’ bestilling af gipsafstøbninger af Thorvaldsens berømte Alexanderfrise til opsætning på Gjorslev, se Floryan 2022.
- 39 Kofoed 2019.
- 40 Munk Andersen 2022.
- 41 Ragn Jensen 2002.
- 42 Oelsner 2010, s. 87-93.
- 43 Laursen 2011.
- 44 Tange Maagaard 2022.
- 45 Jensen og Larsen 2011.
- 46 Hvad Bissen og Sonnes politiske ståsted angår, se Grand 2013, s. 113. Bissens bidrag til Scavenius’ kunstsamling bestod i en buste forestillende Scavenius udført til Klintholm i 1853, i dag Statens Museum for Kunst. Biografiskeleksikon. lex.dk/P.B._Scavenius. Det fremgår af udstillingsfortegnelsen udarbejdet i forbindelse med Christian den 8. og Caroline Amalies (1796-1881) kroningsfest i 1840, at P.B. Scavenius ejede *Slaget ved Kjögebugt*, malet af C. W. Eckersberg i 1836.
- 47 Pedersen 2011.
- 48 For en beskrivelse af gruppen af aristokratisk sindede godsejere, der fastholdt interessen for ældre udenlandsk kunst i første halvdel af 1800-tallet, se Svenningsen 2015, s. 210.
- 49 Smidt 2011.
- 50 Baronesse Stampe ejede værker af blandt andre: J.C. Dahl, Vincenzo Camuccini (1771-1844), Franz Ludwig Catel (1778-1856), Carl Wilhelm von Heideck (1788-1861), Thomas Dessoulavy (1801-69), Penry Williams (1802-85) og Friedrich August Elsasser (1810-45). *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker* 1831, 1843 og 1845. Alle, med undtagelse af Thomas Dessoulavy, findes repræsenteret i samlingen på Thorvaldsens Museum.

- 51 Andrup 1918, s. 59.
- 52 Agertoft 2023 og Damsbo 2023.
- 53 I denne artikels statistik over de forskellige grupper af købere og bestillere, der figurerer i Charlottenborgs udstillingsfortegnelser, er udelukkende medregnet de tilfælde, hvor der er anført sådanne. For hovedparten af portrætterne angives ingen ejer eller bestiller – men i mange tilfælde dog, hvem den portrætterede er. Man kan jo formode, at den portrætterede i mange tilfælde også ejer eller har bestilt det udstillede maleri, hvorfor man kan tillade sig at antage, at navne på de portrætterede trods alt giver et indtryk af, hvilke kredse malerne har haft adgang til, og hvor de qua adgangen må have nydt en vis popularitet.
- 54 *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker 1867, 1868, 1869, 1871, 1872 og 1874.*
- 55 Michael Ancher og Joachim Skovgaard (1856-1933) var blandt de kunstnere, som Ida Marie Suhr støttede, og som gæstede hende på Petersgaard. Ida Marie Suhr udfolder imidlertid først for alvor sin rolle som mæcen uden for den tidsperiode, der behandles i nærværende artikel.
- 56 Carl Frederik Tietgen (1829-1901) kunne også nævnes, men da hans mæcenvirksomhed først og fremmest knytter sig til opførelsen af Marmorkirken 1874-94, havde hans virke ikke samme brede betydning for dansk kunst som Hirschsprung, J.C. og Carl Jacobsen.
- 57 Af fortegnelserne for disse år får man indtrykket af, at Constantin Hansen, Marstrand og Roed i disse år var beskæftiget med en del offentlige bestillinger, og at de herudover særlig afsatte deres malerier til en kreds af prominente nationalliberale. Også Skovgaard afsatte i disse år malerier til nationalliberale koryfæer som eksempelvis Orla Lehmann og Alfred Hage. Imidlertid var det ikke blot nationalliberale handelsmænd, der som Alfred Hage havde udvidet deres aktiviteter med godsdrift, Skovgaards landskabsmalerier havde appel til; foruden hustruens adelige slægtninge på Nysø solgte Skovgaard på denne tid værker til W.F. Treschow (1786-1869) til Brahesborg, A.G. Moltke-Huitfeldt (1798-1876) til Glorup og E.C. Knuth (1838-74) til Knuthenborg. *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker 1861, 1866, 1867 og 1869.*
- 58 Sigende nok tilhører to af Exners malerier kunstnerens tidlige produktion, og med deres henholdsvis schweiziske og italienske motiver adskiller de sig væsentligt fra det nationalromantiske genremaleri, Exner siden blev kendt for. *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker 1860 og 1887.*
- 59 For kunstnere som H.A. Brendekilde (1857-1942) og L.A. Ring (1854-1933) var hensigten med flere af deres værker utvivlsomt også netop at angribe det bestående samfund og dets opretholdelse af de besiddende klassers privilegier. Ser man på for eksempel Brendekildes berømte maleri *Udslidt*, der blev vist på Charlottenborg i 1890, så forstår man umiddelbart, hvorfor denne type kunst ikke fangede an i godsejerkredse. Bligaard 1994.
- 60 Bligaard 1994.
- 61 Laursen 2011.
- 62 Dette belyses nærmere i Rasmus Agertoft 2023. *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker 1866 og 1874.*
- 63 Efter århundredets midte spores generelt en øget engelsk indflydelse i de danske godsejermiljøer. Den ambitiøse omdannelse af Knuthenborg, der påbegyndtes i 1864, og herregårdsjagten, som Mogens Frijs introducerede på Frijsenborg i begyndelsen af 1880'erne, udgør to velbeskrevne eksempler på, hvordan den engelske aristokratiske kultur

- influerede det danske herregårdsmiljø, se Haugner 1965 og Laursen 2009, s. 114 ff.
- 64 Smidt 2006.
- 65 Ikke mindst Moltkes erhvervelser af malerier med nørrejyske motiver i disse år er interessante, da de hører til blandt de tidligste eksempler på en billedkunstnerisk udforskning af denne landsdel – og i øvrigt prædaterer Høyens foredrag “Om Betingelserne for en Skandinavisk Nationalkonst’s Udvikling”, der ellers ofte er blevet sammenkædet med opdagelsen af Jylland som motiv i dansk billedkunst. Som Gertrud Oelsner påpeger i sin ph.d.-afhandling *En fælles forestillet nation – dansk landskabsmaleri 1807-1875* fra 2016, så er den kunstneriske udforskning af Jylland da også godt undervejs inden Høyens foredrag. Oelsner 2016, s. 134. *Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker* 1821, 1822, 1832, 1833, 1837 og 1839.
- 66 Kunsthistoriker Gertrud Oelsner peger på, hvorledes det nordsjællandske landskab fungerede som et underforstået ideal for de kunstnere og forfattere, der i 1830’erne og 1840’erne rejste til Jylland. Betragtningen er særdeles velunderbygget, men blot skal der altså her plæderes for, at dette underforståede ideal også til en vis grad bar herregårdslandskabets dna i sig. Oelsner 2016, s. 224.
- 67 Høyen skattede ganske vist herregårde og slotte højt som en del af landets kulturarv. Ikke desto mindre repræsenterede de altså en kunst, som man på sin vis måtte distancere sig fra i arbejdet med at udvikle en ægte national billedkunst. Høyen indleder således andet afsnit efter indledningen til foredraget “Om Betingelserne for en Skandinavisk Nationalkonst’s Udvikling.”, 23. marts 1844: “*Reformationen kom. Geistligheden blev fattig og beskeden, Adelsvælden steeg. Herregaarde og Slotte bleve prægtigere, men Konsten vandt endnu ingen Indfødsret. Vi fik vore Bygmestre fra Tydskland og Holland, og derfra hentede vi ogsaa vore Billedhuggere og Malere*”. For Lundbyes mission om at male et Danmark kendetegnet ved beskedenhed og simpelhed, se Kilder til Dansk Kunsthistorie, Johan Thomas Lundbyes dagbøger 24. mar. 1842.
- 68 Oelsner 2010, s. 87-93.
- 69 I novellen “Eneboeren på Bolbjerg”, der blev udgivet i 1834, identificerer Steen Steensen Blicher (1782-1848) landskabet omkring den midtjyske herregård Fussingø som “ægte dansk” og egnet som et motiv i malerkunsten. Det kan ses som et udtryk for, at forestillingen om, hvorledes det ideelle danske landskab så ud allerede på det tidspunkt, var knæsat – og Blicher identificerer det med et jysk herregårdslandskab – uden referencer til Nordsjælland i øvrigt. Blicher 1982-83, s. 91f.
- 70 Brev fra P.C. Skovgaard til N.L. Høyen dateret den 22. august 1846.
- 71 Maleriet var en bryllupsgave til prinsesse Alexandra i anledning af hendes bryllup med prinsen af Wales den 10. marts 1863. Commons.wikimedia.org/wiki/File:F._C._Ki%C3%A6rskou_-_Bernstorff_House_and_Park_%281863%29.jpg.
- 72 Første bind af serien *Prospekter af Danske Herregaarde* udkom i 1844, mens det 20. og sidste bind udkom i 1868. Indledningsvist blev serien udgivet på C.A. Reitzels Forlag, og teksterne blev forfattet af professor T.A. Becher (1812-69). Værket, der udgør det første forsøg på en samlet fremstilling af de danske herregårde, var med sine mange illustrationer fra begyndelsen tiltænkt et bredt publikum. Illustrationerne, der udgjordes af litografier baseret på Richards tegninger, blev desuden solgt enkeltvis fra forlaget. Ofte støder man i antikvarier på indrammede versioner af disse engang populære tryk. *Prospekter af Danske Herregaarde* blev i 1976 genudgivet som et tobindsværk.

Ferdinand Richards illustrationer blev ved den lejlighed bibeholdt, mens nye korte tekster blev skrevet af Flemming Jerk og Barbara Marcus-Møller. For en generel introduktion til det oprindelige værk henvises til forordet og indledningen til denne udgave. Jerk og Møller 1976, s. 5-13.

- 73 Nu var grevedatteren også døv og derfor måske ikke så attraktivt et parti som så mange andre højadelige frøkner, venligst påpeget af Jesper Munk Andersen. Af andre eksempler på ægteskaber mellem kunstnere og godsejerdøtre i perioden kan nævnes Frederik Sødrings (1809-62) indgåelse af ægteskab i 1842 med Henriette Marie de Bang (1809-55) – datter af Niels de Bang (1776-1815) til Sparresholm og Thorald Brendstrups ditto med den borgerlige godsejerdatter Pauline Regine Kierkegaard (1834-1921) i 1855. Omend vi bevæger os ud over den her behandlede periode, er det fristende også at nævne maleren Sven Schous (1877-1961) ægteskab med Margrethe Kirstine Kjeldsen (1873-1922), der blev indgået 1901 og førte til kunstnerens overtagelse af hustruens fødehjem, herregården Havnø i 1905.
- 74 Rykind-Eriksen s. 47 f.

Kilder:

Fortegnelse over de ved det Kongelige Akademie for de skønne Kunster i Anledning af Hs. Majestæt Kong Christian den Ottendes og Hds. Majestæt Dronning Caroline Amalias høie Kroningsfest offentligen udstillede Kunstværker [1840]: Kunstbib. dk/samlinger/udstillingskataloger/samlingen/000218414.

Fortegnelse over de ved det kongelige Akademi for de skønne Kunster offentligt udstillede Kunstværker, 1830-1890: Kunstbib. dk/samlinger/udstillingskataloger/samlingen?utf8=%E2%9C%93&query=&q=charlottenborg+1830 (+1831 ect.).

J.B.S. Estrups udtalelse om lovforslaget, der førte til Den gennemsete Grundlov af 28. juli 1866: Danmarkshistorien.dk/vis/materiale/jbs-estrup-om-grundlovsforslag-i-rigsraadets-landsting-1865.

Kilder til Dansk Kunsthistorie: Brev fra P.C. Skovgaard til N.L. Høyen, dateret den 22. august 1846: Skovgaard.ktdk.dk/d/cfsM?q=p.c.%20skovgaard%20h%C3%B8yen.

Kilder til Dansk Kunsthistorie: Johan Thomas Lundbyes dagbøger, 24. marts 1842: Lundbye.ktdk.dk/n/PMcbPTxQ?q=lundbye. “Om Betingelserne for en Skandinavisk Nationalkonst’s Udvikling”. Foredrag af Niels Lauritz Høyen, 23. marts 1844: Danmarkshistorien.dk/vis/materiale/om-betingelserne-for-enskandinavisk-nationalkonsts-udvikling-foredrag-af-niels-lauritz-hoeyen-2/.

Ribebrevet: Danmarkshistorien.dk/vis/materiale/ribebrevet-5-marts-1460.

Litteratur:

Agertoft, Rasmus: “En del af noget større – Historiske rekonstruktioner på Ravnholt og Otto Baches andel i dem”, i: Kasper Steinfeldt Tipsmark m.fl. (red.): *Herregårdshistorie 19*, Gammel Estrup 2023.

Andersen, Jesper Munk: “C.A. Kølle – landskabsmaler mellem borgerlige og højadelige herregårdsmiljøer”, i: Kasper Steinfeldt

Tipsmark m.fl. (red.): *Herregårdshistorie 19*, Gammel Estrup 2023.

Andrup, Otto: *Fortegnelse over Malerierne paa Gisselsfeld Kloster samt i Hans Excellence Grev Dannekiold-Samsøe til Grevskabet Samsøes Privatbesiddelse*, København 1918.

Becker, Tyge Alexander og Carl Emil Secher: *Prospecter af danske Herregaarde*, 21 bd. Udg. 1844-1870.

Biografi om Peder Brønnum Scavenius under udarbejdelse: Arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/personer/scavenius-peder-bronnum.

Blicher, Steen Steensen: "Eneboeren paa Bolbjerg", i: Steen Steensen Blicher: *Udvalgte værker*, Gyldendal 1982-83, s. 91-109.

Bligaard, Mette: "Otto Bache – Biografi", onlineartikel i: *Weilbachs Kunstnerleksikon*, Slots- og Kulturstyrelsen 1994.

Christensen, Charlotte: *Hvis engle kunne male – Jens Juels portrætkunst*, København 1996.

Christiansen, Anne: *Sanderumgaard's Romantiske have – set med Eckersbergs og andre kunstneres øjne o. 1800*, Odense 2010.

Damsbo, Mads: "Ikke uden sidestykke – Familie-kuratering på herregården Hvedholm 1882-1919", i: Kasper Steinfeldt Tipsmark m.fl. (red.): *Herregårdshistorie 19*, Gammel Estrup 2023. *Danmarks Adels Aarbog*, udgivet af Dansk Adelsforening siden 1884.

Dreyer, Kirsten: "Den store Kammerherre – H.C. Andersen og familien Scavenius til Gjorslev og Klintholm", i: *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek*, Årg. 26. nr. 2, København 2013.

Erichsen, John: "Kongen og hans adel", i: Britta Andersen og Pernille Roholt (red.): *Byens adelsgårde og palæer: Norden 1720-1800*, Skippershoved 2008, s 23-33.

Erichsen, John og Ditlev Tamm: *Grever, baroner og husmænd: opgøret med de store danske godser 1919*, København 2014.

Feldbæk, Ole: *Danmarks økonomiske historie 1500-1840*, Herning 1993.

Floryan, Margrethe: "Thorvaldsen-manien på de danske herregårde", i: Claus M. Smidt m.fl. (red.): *Herregårdshistorie 18*, Gammel Estrup 2022.

Grand, Karina Lykke: "Dansk guldalder Perioden og begrebets historie", i: Cecilie Høgsbro Østergaard m.fl.: *Dansk Guldalder, Verdenskunst mellem to katastrofer*, København 2019, s. 27-67.

Grand, Karina Lykke: "Introduktion til den danske guldalder", i: *Guld: skatte fra den danske guldalder/Gold: treasures from the Danish Golden Age*, Aarhus 2013, s. 68-93.

Grand, Karina Lykke: "Visionen for Danmark: en politisk landskabskunst/-The vision for Denmark: a political landscape painting", i: Karina Lykke Grand m.fl. (red.): *Guld: skatte fra den danske guldalder/Gold: treasures from the Danish Golden Age*, Aarhus 2013, s. 94-125.

Grand, Karina Lykke og Gertrud Oelsner: "Politiseringen af det nationale? Billedkunstneriske og politiske agendaer omkring midten af 1800-tallet i Danmark", i: *Passepartout 35, Skrifter for kunsthistorie, Kunst og Politik*, Aarhus 2014, s. 65-113.

Grand, Karina Lykke og Gertrud Oelsner: "Visuelle konfliktzoner og kulturkampe i dansk kunst", i: Sissel Bjerrum Fossat m.fl. (red.): *Konfliktzonen Danmark stridende fortællinger om dansk historie*, København 2018, s. 160-179.

Haugner, Carl Christian: "Knuthenborg", i: *Danske Slotte og Herregaarde 6*, København 1965, s. 187-208.

Hyldtoft, Ole: *Danmarks økonomiske historie 1840-1910*, Aarhus 1999.

Jager, Angela: "Quantity over quality? Dutch and Flemish paintings in a private Danish Collection", i: Anne Haack Christensen og Angela Jager (red.): *Trading paintings and painters' materials 1550-1800*, København 2019, s. 26-38.

Jensen, Hannemarie Ragn: "Iselingen, et paradys på jorden", i: *Københavns Universitets almanak*, 2002.

Jensen, Hans og Helge Larsen: "P.B. Scavenius", onlineartikel i: *Dansk Biografisk Leksikon*, Danske Universiteter m.fl. 2011.

- Jensen, Mogens Kragsig og Knud J.V. Jespersen: "Indledning", i: Lars Bisgaard og Mogens Kragsig Jensen (red.): *Adel, Den danske adel efter 1849*, København 2015, s. 8-43.
- Jespersen, Knud J.V. (m.fl.): *Moltke: rigets mægtigste mand*, København 2010.
- Kledal, Anna Rebecca: *Kunstmaleren og prinsessen, Elisabeth Jerichau Baumanns møde med prinsesse Nazili*, Aarhus 2021.
- Kofoed, Kira: "En strid om Thorvaldsen og hans eftermæle set gennem to kvinder", onlineartikel på: Arkivet, Thorvaldsens Museum, København 2019.
- Krogh, Sine: "Fænomenet Elisabeth Jerichau Baumann" i, Erlend G. Høyersten m.fl. (red.): *Elisabeth Jerichau-Baumann – mellem verdener/Elisabeth Jerichau-Baumann – between worlds*, Aarhus 2021, s. 24-47.
- Larsen, Peter Nørgaard Larsen og Magnus Olausson: "Verdenskunst mellem to katastrofer", i: Cecilie Høgsbro Østergaard m.fl.: *Dansk Guldalder, Verdenskunst mellem to katastrofer*, København 2019, s. 14-25.
- Laursen, Jesper: "Adelskultur og herregårdsjagt i tiden mellem Junigrundloven og Lensafløsningen", i: *Kulturstudier*, nr. 1, 2011, s. 58-90.
- Laursen, Jesper: *Herregårdsjagten i Danmark*, Gylling 2009.
- Monrad, Kasper: *Dansk guldalder; lyset, landskabet og hverdagslivet*, København 2013.
- Maagaard, Kirsten Tange: "Hvor dog den aandelige Føde er sparsom! – selskabelighed og politik på Nysø omkring 1860", i: Kasper Steinfeldt Tipsmark m.fl. (red.): *Herregårdshistorie 19*, Gammel Estrup 2023.
- Norn, Otto: *Hesselagergaard og Jacob Binck*, København 1961.
- Norn, Otto: "Om et Herregaardskapel fra Renaissancetiden", i: *Kulturminster*, 1942-1943, s. 52-59.
- Nørregaard-Nielsen, Hans Edvard: *Dansk kunst – tusind års kunsthistorie*, København 2004.
- Oelsner, Gertrud: "Den maleriske kartograf, Thorald Brendstrups sans for steder", i: Gertrud Oelsner og Ingeborg Bugge (red.): *Thorald Brendstrup, i guldalderens skygge*, Aarhus 2012, s. 25-75.
- Oelsner, Gertrud: "Det opdelte land – Sjælland, Fyn og Jylland i dansk landskabsmaleri og geografi i 1800-tallet", i: Gertrud Oelsner og Gry Hedin (red.): *Jordforbindelser – Dansk maleri 1780-1920 og det antropocæne landskab*, Aarhus 2018.
- Oelsner, Gertrud: *En fælles forestillet nation. Dansk landskabsmaleri 1807-1875. Det opdelte land – Sjælland, Fyn og Jylland i dansk landskabsmaleri og geografi i 1800-tallet*, København 2022.
- Oelsner, Gertrud: "Skovens demokratiske rum og andre nationale motiver hos P.C. Skovgaard", i: Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand (red.): *P.C. Skovgaard – Dansk guldalder revurderet*, Aarhus 2010, s. 54-121.
- Pedersen, Kirsten Nørregård: *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark – Antikreception og demokratibevægelse i en nationalliberal opbrudstid*, bd. I-III, Humlebæk 2011.
- Rasmussen, Carsten Porskrog: "Mellem Grundlov og Lensafløsning", i: Britta Andersen m.fl. (red.): *Herregårdens Indian Summer – fra Grundloven 1849 til Lensafløsningen 1919*. Skippershoved 2006, s. 9-19.
- Raabyemagle, Hanne: "Den Danske Maecenas", i: Knud J.V. Jespersen (m.fl.): *Moltke: rigets mægtigste mand*, København 2010.
- Rode, H.P.: *Johan Bülow på Sanderumgaard*, Odense 1961.
- Rykind-Eriksen, Kirsten: "Kapitalisering af bøndergodset – køb af ideologi og selvbevidsthed", i: Britta Andersen m.fl. (red.): *Herregårdens Indian Summer – fra Grundloven 1849 til Lensafløsningen 1919*, Skippershoved 2006, s. 43-56.
- Smed, Mette: "Indledning", i: Lars Bisgaard og Mogens Kragsig Jensen (red.): *Adel, Den danske adel efter 1849*, København 2015, s. 216-238.
- Raabyemagle, Hanne: *Christian den VII's palæ – Amalienborg. Bind 1. A.G. Moltkes palæ 1749-1794*, København 1999.

Smidt, Claus M.: “Benjamin Wolff”, onlineartikel i: *Dansk Biografisk Leksikon*, Danske Universiteter m.fl. 2011.

Smidt, Claus M.: “Gæst på Godset”, i: Oelsner Gertrud (red.): *Udsigt til Guldalderen*, Maribo 2006, s. 77-93.

Svenningsen, Jesper: “A noble circle. The vogue for collecting Italian paintings in Denmark 1690-1730”, i: *Special Issue: Collecting Italian Art North of the Alps 1700-1800*, onlineartikel i RIHA Journal, Universitätsbibliothek Heidelberg 2014.

Svenningsen, Jesper: “For morskab og for penge. Det danske friluftsmaleri i 1820’erne”, onlineartikel i: *Perspective*, Statens Museum for Kunst 2015.

Svenningsen, Jesper: *Samlingssteder, Udenlandsk kunst i danske samlermiljøer 1690-1840*, Aarhus 2015 (ph.d.-afhandling).

Sværke, Anne Grethe: “Tendenser i 1800-tallets herregårdsarkitektur – om historicisme og historiske stilarter”, i Britta Andersen m.fl. (red.): *Herregårdens Indian Summer – fra Grundloven 1849 til Lensaflysningen 1919*, Skippershoved 2006, s. 19-31.

Sværke, Anne Grethe: *Nybygt af gammel art Nygotisk herregårdsarkitektur i Danmark 1830-1900*, Skippershoved 2010.

Thorlacius-Ussing, Viggo: *Billedhuggeren Thomas Quellinus*, København 1926.

Trap, Jens Peter: *Statistisk-topographisk Beskrivelse af Kongeriget Danmark* (Trap Danmark), København, 1. udg. 1856-1860.

Villumsen, Anne-Mette: “‘Hvorfor vil du danse, når franskmændene fløjter?’ Joakim Skovgaard og Atelier Bonnats første danske elever”, onlineartikel i: *Perspective*, Statens Museum for Kunst 2019.

Wendel-Hansen, Jens: “Den gennemsete Grundlov af 28. juli 1866”, på: Danmarkshistorien.dk/vis/materiale/den-gennemsete-grundlov-af-28-juli-1866.

Wendel-Hansen, Jens: “Provisorieårene 1885-1894”, på: Danmarkshistorien.dk/vis/materiale/provisorieaarene-1885-1894.

Zerlang, Martin: “Det Moderne Gennembrud”, på: Denstoredanske.lex.dk/det_moderne_gennembrud.

Webreferencer:

Arkivet, Thorvaldsens Museum: Arkivet.thorvaldsensmuseum.dk.

Art and the Countryhouse: Artandthecountryhouse.com.

Danskeherregårde: Danskeherregaarde.dk.

National Trust: Nationaltrust.org.uk/features/introducing-our-remarkable-collections.

Paul Mellon Centre: Paul-mellon-centre.ac.uk/research/country-house.

Perspective: Perspectivejournal.dk.

RIHA Journal: Journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/index.