

Rummet som ramme for den store stil

Vilhelm Wanschers arkitektursyn og dets eftervirkning hos Jerichau og Willumsen

KASPER LÆGRING

Vilhelm Wanschers formalistiske kunsthistorie er blevet genopdaget, og det samme gælder flere af hans disciple, især malerne Jens Adolf Jerichau og J.F. Willumsen. Artiklen fortsætter denne indsats ved at indkredse det rumbegreb – med rødder i manierismen – som forbinder Wanschers teori og malernes praksis. Især indkredser artiklen, hvordan det arkitektoniske rammeværk udgør bindeleddet mellem kunstarterne.

Den store Stil er Alvoren i Kunsten [...] Alvoren er Sjælens Fornemhed, Tankens fulde indre Renhed; den hvori det mindre bliver stort ved den rette Betonning; den der aabner Øjet for Tingenes Helhed, sluttelig ogsaa for Tingenes Sammenhæng (Wanscher, 1921, p. 140).

Indledning

På grund af sin støtte til nazismens kulturpolitik under besættelsen har kunsthistorikeren og polyhistoren Vilhelm Wanscher (1875-1961) henlevet en skyggetilværelse i dansk kunsthistorie. Fra at være en indflydelsesrig forelæser, som tryllebandt generationer af vordende kunstnere og arkitekter på Kunstakademiet i København, gik Wanscher i glemmebogen. Siden 1980'erne har en fornyet interesse for Vilhelm Wanscher ført til en berettiget renæssance for hans kunstteoretiske tænkning, og hans skoledannende påvirkning på generationen af kunstnere aktive omkring 1. verdenskrig er blevet anerkendt, efterhånden som disse kunstnere selv er blevet genopdaget eller deres virksomhed bedre belyst. Her kan man især fremhæve det intensiverede fokus på maleren Jens Adolf Jerichau.

I de senere år har studier af såvel Wanschers virkningshistorie inden for dansk malerkunst som inden for dansk arkitekturdebat rådet bod på den lange tabuisering af hans virke, som indtrådte i efterkrigstiden. Men der er stadig mere at hente i Wanschers kunstteoretiske arsenal, som netop blev så righoldigt i kraft af hans mangesidige opmærksomhed, der rettede sig mod såvel arkitektur, billedkunst som musik – både internationalt og nationalt, historisk og nutidigt – og mit bidrag til Wanscher-studierne har til formål at kvalificere Wanschers rumforståelse og dens virkningshistorie på tværs af arkitektur og maleri. Malerier af Jens Adolf Jerichau (1890-1916) og J.F. Willumsen (1863-1958) indtager en fremskudt position i forehaven-det, som søger at påvise spor af Wanschers dyrkelse af 'den store stil' – og dens radikaliserings – hos disse malere.

Selve Wanschers grundindstilling til kunsten gør det nemlig umuligt at skelne eksakt mellem bygningskunst og billedkunst, og i det følgende vil det derfor handle om dels at bestemme hans rumforståelse på tværs af kunstarterne, dels at placere hans rumopfattelse i relation til manierisme og modernitet. Især søger jeg her at sætte Wanscher i relief ved at sætte hans teoridannelse ind i en international æstetisk kontekst. Her skiller Wanscher sig nemlig ud ved – via rumbegrebet – at genetablere udvekslingen mellem billed- og bygningskunst.

Med 33 bøger og hundredevis af essays, kronikker og anmeldelser er Wanschers forfatterskab alsidigt og omfangsrigt, hvilket nødvendiggør en udvælgelse og fokusering, og derfor koncentrerer jeg mig kun om Wanschers diskussion af rumvirkning og billeddannelse, som den kommer til orde før 2. verdenskrig.

Efter korte introduktioner af henholdsvis Wanschers kunsthistoriske position og hans rumanalytiske tilgang søger jeg at karakterisere Wanschers forfægtelse af den arkitektoniske rammesætnings nødvendighed i billedrummet, hvorefter jeg kontekstualiserer hans projekt kunstteoretisk. Dernæst giver jeg mig i kast med analyser af centrale, arkitekturunderstøttede værker af Jerichau og Willumsen, som danner basis for en afsluttende diskussion af, hvorledes manierismens rumbegreb og æstetiske virkemidler spiller ind på rumforståelsen hos Wanscher og hans disciple.

Wanschers æstetiske projekt

Som Henrik Wivel skriver i sin indledning (Wivel, 1995) til *Den æstetiske Opfattelse af Kunst* (1906), er det ikke tilstrækkeligt at kalde Wanschers projekt formalistisk, for det rækker videre end blot at være en metode eller en analysemodel. I lighed med andre positioner, der blev til omkring 1900, ikke blot inden for det humanistiske område, men i åndslivet i bred forstand, var Wanschers manifest et udtryk for en søgen efter at genetablere en organisk kulturel sammenhæng til erstatning for det 19. århundredes kulturelle fragmentering.

Den æstetiske Opfattelse af Kunst blev i vide kredse opfattet som et kampskrift og en programklæring for en kulturel nyorientering, hvilket kun styrkede bogens appel til yngre generationer af kunstnere og arkitekter, og ikke bare i sin form, men også i sin tilgang til den æstetiske erfaring adskiller den sig fra 1800-tallets programskrifter, ligesom dens sprogtoner er lettere og mindre akademisk end Wanschers berlinske læremester, Heinrich Wölfflins.

Oplevelsen af kulturel krisestemning og efterspørgslen på en ny, samlende instans for kulturens retning havde allerede været mindst et halvt århundrede, da Wanscher kastede sig ind i debatten. Stilbegrebet havde været den logiske udløber af Herder og Hegels historiefilosofier og blev det værktøj, hvormed 1800-tallets kunsthistorikere kunne beherske og organisere historien efter de respektive tidsaldres *Zeitgeist*, men for f.eks. Richard Wagner var dette ikke tilstrækkeligt for at genetablere en kulturel *Zusammenhang*. Svaret på den kulturelle krise var ifølge Wagners revolutionære skrifter fra 1849-50 et *Gesamtkunstwerk* organiseret af det fremsynede geni, som i egen person kunne trække kulturen op af hængedyndet og genetablere retning og sammenhæng i tilværelsen i form af en ny livsfølelse og en ny tidsånd, der kunne modsvare modernitetserfaringen.

I sin *plaidoyer* for kunsten som æstetisk felt indtager Wanscher ingenlunde rollen som det wagnerske geni – til gengæld sætter han sig for at omformulere stilbegrebet, så det sættes fri fra sin hidtidige funktion som historisk inddeler. Wagners program for en genopretning af tidsånden, som blev indoptaget af avantgarderne, havde det medfødte paradoks, at kun en aktiv og aktivistisk, programmatisk indsats hos den fremsynede kunstner

kunne genetablere den organiske samhørighed og fremdrift i kulturen, som i de forgangne epoker var blevet til spontant, af sig selv, kollektivt og uden program. Wanscher geråder ikke i tilsvarende paradokser, for ligesom han ikke fremstiller kunstens udvikling som genibåren og undtagelsespræget, finder han det heller ikke umuligt, at en æstetisk højnelse kan indtræffe spontant eller ved tillæring.

Formuleringen af “den store Stil” som det ypperste mål for kunstnerisk skabelse – og som en rumlig snarere end en stilistisk karakteristik – satte Wanscher, som vekslede mellem at betegne denne virkning som “den store Linje”, “den ‘store Form’”, “majestæt” etc., i stand til at overvinde en række af de kriser og paradokser, som 1800-tallets diagnostikere ikke havde formået at løse. Med sin promovning af en national kunst havde kunsthistorikeren N.L. Høyen givet kunsten en ideologisk og programmatisk rolle, men det lod sig kun gøre ved at identificere den ideelle kunst med en bestemt motivkreds, nemlig den hjemlige, og en bestemt ydmyghed, i form af de hidtil nedvurderede landskaber og genrestykker. Omvendt havde hans efterfølger, Julius Lange, med sin betoning af indlevelsens partikularisme nok muliggjort et større udblik mod verden, men hans tilgang fremmede til gengæld en subjektivism og vilkårlighed i omgangen med genstandsfeltet (Wanscher, 1995, pp. 54-58). For Wanscher var begge positioner uantagelige, eftersom de var formet af et nutidsperspektivs omskiftelige erkendelsesinteresse, og eftersom de ikke tillod noget universelt princip at tage form, ligesom Langes skelnen mellem klassisk og moderne kunst velsagtens tjente til at fremhæve en moderne individualisering i kunsten, men umuliggjorde den motivernes vandring igennem historien, som lå Wanscher (1995, p. 46) på sinde at bringe for dagens lys.

Samtidig forholdt hverken Høyen eller Langes positioner sig til det forhold, at den akademiske samhørighed mellem bygningskunst og billedkunst var i opløsning, hvilket Wagner havde imødegået ved at ordinere et bindemiddel i form af *Gesamtkunstwerk*-tanken. Ved sin blotte fremgangsmåde, hvor arkitektur, skulptur og maleri, ja selv musik og poesi, blev stillet på lige fod og kunne indgå i produktive æstetiske synteser i såvel virkelige som imaginære rum, kunne Wanscher tilbyde en teori, som både i sin fortolkningshorisont og i sin anvendelsesrækkevidde talte for en enhedskultur kunstarterne imellem.

Ydermere havde Wanschers teori, hvor den formelle analyse leder frem til en åndelig eller eksistentiel fortolkning, det fortrin, at dens tilværelsestolkning transcenderede tidens materialisme, positivisme og utilitarisme. Samtidig var hans nykantianske fremgangsmåde ikke undtagelsespræget, men universel – modsat meget af romantikkens tankegods, hvor bestemte stemninger eller motiver unddrog sig formalisering (Wanscher, 1995, p. 12).

Den detaljefokusering eller ombytning af del og helhed, som i visse tilfælde udløb af romantikkens kultur, var Wanscher fremmed. Når han betegner de største kunstneriske helhedsvirkninger som monumentale, grandiose, storladne og deslige, er det nærliggende at gøre det til udtryk for den æstetiske undtagelseskultur, som begrebet om det sublime eller ophøjede repræsenterer, og som under romantikken endegyldigt underminerede og erstattede regelæstetikken, men hos Wanscher er det storladne snarere resultatet af en sublim beherskelse af de kunstneriske virkemidler, ligesom det mere tilhører kultursfæren – med dens mytiske og heroiske ballast – end naturens rige. Samtidig står det sublime i forhold til det civilisatoriske mulighedsrum (Wanscher, 1908, p. 194). For endelig gør Wanscher også op med naturalismen som ideal for kunsten: “Kærlighed til naturen; et meget ubestemt, for ikke at sige misvisende begreb. Man burde hellere sige: kærligheden til perspektiv” (Wanscher, 1995, pp. 76-78). Han konstaterer, at “man kritiserede Kunsten naturalistisk uden ringeste Evne til at forstaa den Modificering, Naturen undergaar, naar den skal bevæges kunstnerisk” (Wanscher, 1921, p. 86).

En rumlig vending

For Wanscher blev rummet den instans, som kunne blive et anker for en ny, systematisk kunstopfattelse og kunsttilegnelse. Bekendtskabet med Wölfflins teori om kunsthistorie som “strenger Wissenschaft” har utvivlsomt formet Wanschers egen teori, men bortset fra referencer til Kant, Lessing og Goethe i *Den æstetiske Opfattelse af Kunst* og omtaler af Alois Riegl og Paul Frankl i senere tekster (Munch, 2012, p. 100, n. 10) kan man ikke konkretisere Wanschers grad af orientering i tidens nye rumorienterede kunsthistorie.

Wanscher forstår den æstetiske erfaring som en aktiv og dynamisk tilegnelsesproces, hvor kroppen må sættes i værk, og hvor perceptionen må opøves. Hans egen flittige brug af skitseblokken, dagbogen og malerpenslen er derfor helt og fuldt i samklang med hans æstetiske overbevisning, for “[v]i udfører selv et æstetisk arbejde, naar vi betragter en bygning; og da man altid maa have øvelse og haandelag til ethvert arbejde, gælder det ogsaa paa dette omraade om at udvikle sine medfødte evner ved flittig brug” (Wanscher, 1995, p. 22).

I selve omgangen med arkitektur og byrum fører dette helhedssyn og denne proto-fænomenologiske aktivering af den kropslige erfaring til en nedtoning af det værkbegreb, som ellers fik sin definition af Leon Battista Alberti i den ungrenæssance, som hører til Wanschers favoritperiode. Hovedparten af de italienske bygningseksempler fra *Den æstetiske Opfattelse af Kunst* er således hybridbygninger skabt af flere aktører over flere hundrede år. Ligeledes er han skeptisk over for arkitektur forstået som ren facade (Wanscher, 1995, p. 34). Hans syntetiserende og helhedsorienterede syn på byens bestanddele giver ham de analytiske redskaber til at forstå både bygningsværket og byen som anonymt kunstværk, f.eks. på Kongens Nytorv:

Saadanne virkninger bliver man ikke opmærksom paa, naar man kun opmaaler bygningerne enkeltvis og geometrisk, saaledes at de karakteristiske forskydninger af fladerne, og de plastiske og perspektiviske virkninger ophæves. Da ser man ikke umiddelbart, hvor dejligt linierne gaar; da føler man ikke den æstetiske glæde ved at samle de forskellige virkninger til et rumligt billede (Wanscher, 1995, p. 28).

Omsætningen af empiri til geometri kan for Wanscher være et nyttigt redskab, men kan aldrig rumme æstetisk forklaringskraft nok i sig selv. I analysen af de enkelte værker, f.eks. af Titusbuen, opfatter Wanscher dialogen mellem masse og rum som forskydninger og oplevede kraftrelationer. Nok kan en sådan komposition dissekeres i proportionsforhold og grundelementer, hvilket Wanscher også gør, men det er oplevelsesanalysen af bygningens fremtrædelsesform i rummet, som for ham bliver forståelsesnøglen til al senere fortolkning. Af samme grund beskæftiger han sig lige gerne med sin samtids arkitektur som med fortidens.

Det samme gælder hans analyser af billedkunst, men her står hans normative krav til kunsten tydeligere frem. Uden at være fortaler for det regelbundne eller formularprægede (Wanscher, 1995, p. 62) foretrækker han velstrukturerede, velafbalancerede kompositioner – Rafael er her hans store forbillede – baseret på geometriske grundformer, f.eks. keglen, og forsynet med klare og kraftige farver. Men mest af alt er Wanscher fascineret af den komplekse rumlige interaktion mellem figur og arkitektur på lærredet, f.eks. hos Giotto, som “tænkte paa den aandelige Forbindelse mellem Personerne og paa den billedlige Forplantning af Bevægelse fra Person til Person som i en Strømning”, i Masaccios “gradvise Overgange fra en Gestus til en anden” eller hos Tintoretto, hvor figurerne “følger Strømninger og Modstrømninger i Billedrummet”, og hvor princippet var “at bruge markante Motiver i Hovedpersonerne og lade alle de øvrige Motiver fremkomme ved Modulationer af disse, saaat [*sic*] vi først frapperes af de stærke Virkninger og successive finder de øvrige og forstaar dem, i Følge Billedets indre og fine Bevægelser” (Wanscher, 1921, pp. 64, 67, 85, 86).

Det samme princip, hvor et motiv forplanter sig gennem kompositionen som ringe i vandet, eller hvor det indgår i en konfrontatorisk opspænding af modsatrettede impulser, identificerer Wanscher i barokkens arkitektur, hvis selve idé er, “at en Form ikke er uafhængig af tilgrænsende Former men gennem Forbindelsen med disse bliver en Funktion af Massen og Rummet” (Wanscher, 1921, p. 138).

Samlet set består den store stil for Wanscher dels i maleriets monumentale størrelsesforhold, dels i dets alvorfulde, mytologiske eller heroiske motivindhold, dels i menneskefigurerne indskrivning i klare, harmoniske form- og proportionsforhold og dels i den vellykkede udveksling mellem arkitektonisk rammesætning og narrativt indhold. Med tiden rendyrker Wanscher sin æstetiske fremgangsmåde, som – under stadig inspiration fra barokken – omkring 1920 og fremefter bliver til “den funktionelle Kunstteori”. Med det mener han, at “alle Delene af Billedet har en funktionel Karakter; ingen del kan udskilles af Helheden uden at skade det øvrige; men hver Del modtager samtidig gennem sin billedlige Funktion et inspirerende Liv” (Wanscher, 1919, p. 75). Den strengt geometriske dissektion af værkerne tiltager i forklaringskraft, og i 1930'erne er Wanscher optaget af at afdække kunsternes kompositionsprincipper ad matematikkens vej

(Friis, 2004, pp. 43-45). Men på dette tidspunkt havde Wanschers vision mistet sin magt over den danske kunstscene, hvorfor jeg vil lade denne fase ude af betragtning her.

Rammesætningens nødvendighed

Nærstuderer man aspekter af *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst*, står det allerede her klart, at Wanscher i kraft af sin udvælgelse af værker tildeler arkitekturen en hovedrolle som medierende instans for enhver kunstnerisk skaben, ja, faktisk genindskriver arkitekturen i billedkunstens projekt og ophæver dens fordrivelse fra kunsten.

Selv en antik gravstele kan derfor lære os, "hvad arkitektonisk komposition vil sige" (Wanscher, 1995, p. 34). Han kommenterer det arkitektoniske rammeværk i Michelangelos loftsfræsker (1508-12) i det Sixtinske Kapel (Wanscher, 1921, p. 84), interiøret i Davids *Marats død* (1793, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Rafaels karton *Paulus' prædiken i Athen* (1515-16, Royal Collection, dep. Victoria and Albert Museum, Ill. 1), Joakim Skovgaards *Kristus fører røveren ind i paradiset* (1890, Den Hirschsprungeske Samling), Christen Købkes *Parti uden for den nordre Kastelport* (1834, Ny Carlsberg Glyptotek), C.W. Eckersbergs *Korvet på stabelen* (1851, privateje) samt Lorenz Frølichs illustrationer til *De tvende Kirketaarne* (1844).

I tilfældet Michelangelo afviser Wanscher den forestilling (hos Julius Lange), at det malede rammeværk med de serielle *ignudi* ikke skulle være betydningsbærende for kompositionen som helhed. I sin gennemgang af Rafaels karton fremhæver han, hvorledes arkitekturen samt en statue ingenlunde blot agerer baggrund, men danner modvægt – både rumligt, stofligt og farvemæssigt – til såvel Paulus som menneskemassen, hvilket kaster en betydning af sig, hvor det teatraliske og performative er forståelsesnøglen. Hvad *Marats død* angår, fremhæver Wanscher den måde, hvorpå beskæringen af rummet, interiørets simpelhed og kølighed og blokvirkningen af de få genstande tilsammen forstærker, endda muliggør, billedets alvorsfuldhed, idet scenen får karakter af en *pietà* snarere end af en dokumentaristisk genscene. Hos Eckersberg handler det om brugen af bygninger som sætstykker eller kompositoriske modvægte i billedrummet, og for både Købke og Frølichs vedkommende anvender kunstnerne arkitektoniske porte som

rammesætning for naturen, hvilket for Wanscher gør dem til arvtagere til de italienske og hollandske skoler inden for landskabsmaleriet. I tilfældet Købke fremhæver Wanscher, hvordan de to murpiller i forgrunden danner både begyndelsespunkt og afgrænsning for perspektivkonstruktionen og derved genererer “den rolige kubiske helhed i landskabet” (Wanscher, 1995, p. 76), mens Frølich i sin grafiske fremstilling betjener sig af en suggestiv arkitektur for at højne kontrasten mellem lys og skygge og for at tydeliggøre den afrejsende Asser Rigs placering i billedets forsvindingspunkt.

Joakim Skovgaard, som – hvis man ikke regner Frølich for samtidskunstner – er den eneste af Wanschers samtidige, der er repræsenteret i *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst*, optræder hele to gange i bogen. I maleriet *Kristus fører røveren ind i paradiset*, som Wanscher betitler *Paradismuren* (hvilket i dag er titlen på Skovgaards akvarel fra 1891, Statens Museum for Kunst), bugter den brede mur sig igennem billedets højre side og krones af et par forsvarstårne i det fjerne. Wanscher dadler ret beset den bratte og uforløste afslutning af muren i forgrunden, men fremhæver så som modvægt, at murens bølgeslag synes at forplante sig til foldekastene i englenes gevandter i venstre side af billedet, hvorved en nærmest musikalsk harmoni besjæler kompositionen og binder den sammen (Wanscher, 1995, p. 74). I denne analyse er Wanscher så kongenial med Aby Warburg (som i sin afhandling om Sandro Botticelli fra 1893 talte om “bewegtes Beiwerk”, og som i 1905 lancerede begrebet “Pathosformel”), som tænkes kan. Men igen er Wanschers tilgang unik i sin inddragelse af, og animering af, arkitekturen, der ikke optog Warburg synderligt.

Wanschers insisteren på arkitekturens mellemkomst er karakteristisk for hele hans virke, og selv da han i 1917-20 bidrager til tidsskriftet *Klingen*, hvor han – som det eneste kunsthistoriske talerør for den yngre generation – tager plads mellem avantgardister som Poul Henningsen, Axel Salto og Harald Giersing, hverken opgiver eller reviderer han sine idealer og sine krav til kunsten. Tilhørsforholdet til det klassiske distancerer Wanscher fra *Klingens* redaktion, men det betyder ingenlunde, at Wanscher ikke har blik for modernitetserfaringen, tværtom: “Det *moderne* skulde være, at Tingen svarer til sin Bestemmelse, og at den gennem Forfining naar *klassisk Form*” (Wanscher, 1919, p. 10). Hans kommentarer om sin samtids arkitektur er fuldt ud så radikalt fornyende som de provokationer, Le Corbusier lægger

for dagen i *Vers une architecture* i 1923. Allerede i sit æstetiske program slår Wanscher fast, at "Palazzo vecchio passede til det middelalderlige samfund, ligesom jernbaner og silopakhus svarer til vort" (Wanscher, 1995, p. 19), og i *Klingen* finder han det nødvendigt også at kunne "skabe *Architektur uden forudgivne Resultater*, men ud fra praktiske Betingelser, saaledes som Ingeniørerne har kunnet i de store Gasreservoirer, der er interessantere end det meste af, hvad Arkitekterne laver, naar de skal gaa paa egen Haand" (Wanscher, 1919, p. 10). Målsætningen for Wanscher er "at skabe de Typer, der bliver klassiske uden at være klassicerede" (Wanscher, 1919, p. 10).

Wanschers projekt er spændt ud mellem to poler, som begge går i modsat retning af modernismens hovedstrømning, men som tilsammen danner et klassisk-moderne projekt, som fortjener dels at blive sat ind i en international kontekst, dels at blive underkastet et teoretisk nutidsperspektiv. Det er disse maksimer, som Wanschers udøvende disciple flokkedes om og overtog. For det første fastholder han figurationens nødvendighed og forkaster abstrakt kunst. For det andet fastholder han rumkonstruktionens nødvendighed og arkitekturens konstitutive rolle i denne, da den udgør rammesætningen for kompositionens fastlæggelse. Ligesom hans forkærlighed for historiemaleriet kan dette krav lyde som et udslag af akademisme, men udspringer i realiteten af en vilje til form, som viser sig i den personlige tilegnelse af motiverne – ikke i slavisk epigoneri. På trods af store forskelle, ikke mindst i synet på modernismens revolutionære status og i fordringen til billedsproget, er det ingen andre end en anden Wölfflin-elev, nemlig Sigfried Giedion, som udvikler et tilsvarende rumcenteret projekt, hvor tiltroen til rummet som samlende instans kunstarterne imellem er lige så stålfast som Wanschers (Giedion, 1997).

Ganske vist forblev arkitekturen højt prioriteret på avantgardernes dagsorden, med Bauhaus-skolen som det mest prægnante eksempel, og *Gesamtkunstwerk*-tanken fandt en kongevej – omend udeklareret – ind i avantgardekulturen (Munch, 2012a), men selve kultivering af arkitekturens konstitutive rolle i maleriet var et projekt, som blev forbigået af de fleste modernister. Her står Wanscher stort set alene.

Følger vi Norman Brysons udlægning af kunstens udvikling siden middelalderen (Bryson, 1981, pp. 1-28), så har billedet bestandigt været en kampplads for enten det diskursive og intelligible eller det figurale og

sansbare, og her har det diskursive indhold mestendels hidrørt fra bibelske eller antikt mytologiske tekststeder og altså været råmateriale for det historiemaleri, som akademierne tog parti for, men siden renæssancen har billedkunsten ifølge Bryson gradvist frigjort sig fra det tekstlige forlæg. Ansatser til dette ses i populariteten af stilleben og dagliglivsscener i den hollandske guldalder, og udviklingen runder et vendepunkt med impressionismen, hvor selve den optiske erfaring nu er tilstrækkeligt til at være sujet, hvorved maleriet bliver et spejl – ikke af naturen, men af perceptionsakten. Adskillige iagttagere har registreret denne opgivelse af maleriets hævdvundne genstandsfelt som en kompensatorisk konsekvens af fotografiets fremmarch, der især udfordrede portrætmaleriets gængse rationale. Hvorom alting er, så er arkitekturen allerede hos Claude Monet reduceret til en genstand blandt andre genstande, ikke en konstituerende faktor for billedannelsen, og selv i de serielle skildringer med katedralen i Rouen som umisforståeligt hovedmotiv (1892-94) er facadens struktur intet andet end en reflektor for spillet af sol og skygge. At billedserien ikke desto mindre overlegent indfanger de atmosfæriske påvirkninger af gotikkens diafane, porøse og filigranagtige rumstruktur, er en anden sag.

Brysons binære fortælling er tænkt som en byggesten i en semio-logisk funderet kunsthistorie; ikke desto mindre flugter den med modernismens selvfrebragte grundlæggelsesfortælling, hvor målet for kunsten er emancipation, autonomi og reduktion. For Clement Greenberg var autonomi og mediespecificitet den ultimative endestation for kunstarterne, og som bekendt var det maleriets løsen at blive ren formal flademæssighed (Greenberg, 1961). Som Wanscher var Greenberg også kantiansk inspireret, men der er rumforståelsen til forskel.

Bedre bliver det ikke, hvis man forestiller sig Wanschers teori forligt med Michael Frieds, hvor også det teatraliske, ikkun repræsentationen, udgrænses fra det modernes projekt. Frieds berømte artikel fra 1967, *Art and Objecthood* (Fried, 1998), radikaliserer billedkunstens opgør med bygningskunsten og fører striden til sit logiske zenit, hvor ethvert forsøg på rumligt at iscenesætte perceptionen af kunsten for Fried er at opfatte som antimoderne, da virkemidlerne er relationelle, ikke autonome, og derved foregriber (og potentielt indskrænker) beskuersens selvstændige omgang med værket. For Fried er det teatraliske altså ikke blot en biting, som kan



ILL. 1

Rafael, *Paulus prædiker i Athen*. Gouache på papir lagt på lærred. 320 × 390 cm. Royal Collection, dep. Victoria and Albert Museum, RCIN 912950. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022. Gengivet med venlig tilladelse.

eller ikke kan optræde i kunstoplevelsen, men en dødvægt for kunstens frie udvikling, og i tilfældet Wagner – med det programmatisk *Gesamtkunstwerk* – umuliggøres ganske enkelt en autonomisering af kunstarterne.

For Wanscher er en sådan position selvsagt uantagelig, for i eksempelvis analysen af Rafael-kartonen er det teatraliske og gestiske netop facilitatorer for et subtilt spil mellem orator og statue, mellem det menneskelige og det statuariske.

Forestillingsrummet: Rammesætningen hos Wanschers disciple

Netop det teatraliske, som er underspillet i Wanschers renæssancebase-rede programskrift, men som tager til i styrke i hans senere værker, hvor manierisme og barok vinder i fylde, er et fællestræk hos de talrige malere

og skulptører, som tog Wanschers lektioner til sig og omsatte dem til billedsprog. Hverken før eller efter Wanscher har nogen figur i dansk kunsthistorie afstedkommet en så prægnant eller så heterogen skoledannelse af kunstneriske oprørere, og tæller man arkitekterne med, vokser Wanschers virkningshistorie yderligere i styrke.

Udstillingen *I stor stil: Jens Adolf Jerichau & Co.* kastede i 2004 lys på den mest fremtrædende og mest homogene gruppe af Wanschers disciple, bestående af Jens Adolf Jerichau, Stefan Viggo Pedersen, Ivan Rosenberg og Povl Jerndorff. Hos dem blev Wanschers udfordring taget op og modsvaret med monumentale figurmalerier med mytologisk indhold. Som det medfølgende katalog tydeliggør, tog hver af disse malere udgangspunkt i en eller flere af Wanschers forbilleder. For Rosenberg var det Giotto, som han tog bestik af (Ohrst, 2004, pp. 17-24), og i *Lazarus' opvækkelse* (1923, privateje) bygger han den fortættede og kompakte komposition op omkring en diagonal, der giver udsyn til en bjergbys ophobning af skarpt belyste, kubiske husblokke foroven, mens en procession af mennesker, anført af Kristus, hvis arme følger diagonalen, og hvis blikretning udstikker en forestillet modsatrettet diagonal, udfylder området neden for diagonalen. Resultatet, som befolkes af statuariske skikkelser med gevandter i klare primærfarver à la Rafael, mobiliserer arkitekturen – ikke for at skabe et illusorisk rum, men for at forlene fladen med koncentration, mættethed, orden og struktur. Den nærmest kubistiske behandling af arkitekturen som stereometriske legemer understreger det arkaiske præg, og kun Kristusfigurens dynamiske gestik udstikker en teatralisk åbning af rummet udefter.

Povl Jerndorff orienterede sig i højere grad mod barokkens arv fra Rubens, ligesom han lagde sig i forlængelse af Delacroix, og hans skildringer af kampscener i kraftige farver udspiller sig ofte som dynamiske spiraler af bevægelse med en centrifugal struktur, hvor tilstedeværelsen af arkitektur ville være kontraproduktiv. Stemningen i værkerne er nærmest futuristisk, mens motivindholdet er klassisk. Ligeledes er Stefan Viggo Pedersens *oeuvre* fattigere på arkitektur som rammesætning. Han udså sig især Tintoretto som forbillede, hvilket harmonerede med Wanschers hyldest til denne kunstner, og hvor Jerndorffs bataljescener er kendetegnet ved en mørk farvetone, er Pedersens de mest lette, lyse og sfæriske blandt udslagene af Wanschers store stil.

Jens Adolf Jerichau var både den mest trofaste, mest radikale og mest esoteriske af Wanschers følgere. Hurtigst af alle fandt han lynsnart sin egen, monumentale stil inden for figurmaleriet, hvor temaerne på blot fire år – fra 1912 til hans selvvalgte død i 1916 – tog afsæt i antik og kristen mytologi, flyttede sig dernæst til den hedenske motivkreds for til slut at kredse om en personlig mysticisme med forankring i slægtens gang (Wivel, 2004, p. 53). Kun i få af disse monumentalværker fra Jerichaus hånd er arkitekturen eksplicit inddraget, for de tæt befolkede, nærmest tumultariske lærreder, hvor Cézannes 'badende' er forøget i antal og især tildelt en mere søgende og omflakkende statur, ligesom stemningen ikke er vitalistisk, men fatalistisk, levner ikke plads til megen kunstig rammesætning. "Det er den store tragiske Kunst, der saaledes lader Individerne føres fremad ligesom af Skæbnen" (Wanscher, 1921, p. 67), skriver Wanscher om Giotto, men udsagnet gælder også for Jerichau.

Selvom adskillige af hans værker baserer sig på et klassisk skema, især det pastorale, fremstår natursceneriet uden konkurrence fra kulturelle aftryk, hvilket – i samklang med personernes nøgenhed og skematisk maskeagtige ansigter – understreger det eviggyldige og primitive udsagn i Jerichaus sært klassisk-moderne frembringelser. En klassisk komponent, som Jerichau betjener sig af (*Evas skabelse. Symboler: Opus II*, 1915, Statens Museum for Kunst), er mandorlaen, som træder i stedet for en realistisk arkitektur. Det moderne aspekt består især i denne primitivisme, som utvivlsonst blev forstærket af Jerichaus møde med Picasso, men også i kompositionernes abrupte beskæringer og, især i Jerichaus sidste år, af den overdrevne konturlinje, som minder om hjørnesteinen i Matisse's samtidige værker, som den danske maler også stiftede bekendtskab med.

Alligevel er arkitekturen latent til stede i form af den knapt fornemmelige, favnende fladbue, som Jerichau spænder ud som for at markere fuldendtheden af flere af sine storladne værker (Wivel, 2004, p. 58). Den stammer efter alt at dømme fra broen i baggrunden af Marcantonio Raimondis kobberstik af Rafaels *Barnemordet i Betlehem* (ca. 1509), men da Jerichaus *Guldfuglen. Fra Grækenlands skønne tid: Opus I* (1913-14, Kunstmuseet Trapholt) tager afsæt i Rafaels *Parnasset* (1510-11) i Stanzerne i Vatikanet, vil det næppe være forkert at anse bueslaget som en reminiscens af Stanzernes hvælvede rum, der giver felterne i Rafaels serie deres form



ILL. 2

Jens Adolf Jerichau, *Hæcuba*. 1916. Olie på lærred. 131 × 164 cm. Privateje. Gengivet med venlig tilladelse. Foto: Anders Sune Berg.

(Gottlieb, 2011, p. 234). I hvert fald spiller buen en rolle i enkelte af Jerichaus værker, ikke mindst i alle tre versioner af *Guldfuglen*, hvor den kulfarvede rand af mørke over buen ikke har nogen andel i selve optrinnets reliefagtige rumlighed, men derimod medvirker til at skyde et antydet, imaginært rum ind mellem billedplan og beskuer – selvom den snapshotagtige beskæring af figurerne antyder en umiddelbarhed.

I *Hæcuba* (1916, privateje, Ill. 2), som blev til i malerens sidste leveår og både tilegnet og testamenteret Wanscher, antager den arkitektoniske rammesætning en meget større rolle, og rummet vokser i selvstændig betydning.¹ Vi kigger ind i et nøgent, firkantet rum, hvor to store buede åbninger, der går til gulv, lader rummet komme til syne. Et stort gulvfelt i billedets nederste tredjedel synes at være inddelt på en måde, som indefter skaber stærke perspektivlinjer, der er overdrevet i manieristisk



ILL. 3

Jens Adolf Jerichau, udkast til maleriet *Hæcuba*. 1915-16. Rørpen og sort blæk. 210 × 268 mm. Statens Museum for Kunst, Den Kgl. Kobberstiksamling, inv. nr. KKS2014-30. Gengivet med venlig tilladelse.

ånd. I dette provisoriske rum, som er mere drømmesyn end virkelighed, opviser tre skitseagtige figurer balletagtige positurer, og den længst til højre er i færd med at vandre ud over arkitekturens kant og ud i intetheden eller uvisheden. En fjerde figur blev slettet af Jerichau i slutfasen af tilblivelsen. I Jerichaus skitse til værket (1915-16, Statens Museum for Kunst, Ill. 3) holder figurerne sig inden for murene, og udsigten fra buerne er gennemskåret af en horisontlinje, men begge aspekter er forkastet i det færdige værk. Selve titlen refererer kryptisk til Hekabe, kong Priamos' hustru, som overlevede den trojanske krig, men endte som slave. I kunstnerens første henvisning til Hekabe, en dedikation i hans udstillingskatalog fra samme år, fungerer hun som et symbol på skønheden. Uanset hvad synes trio'en af figurer i Jerichaus værk at være stadier af den samme persons ekstatiske frigørelseshistorie.

Det figurrige *Susanne i badet* (1916, Randers Kunstmuseum, Ill. 4) har en lignende arkitektonisk ramme, men ikke samme påtrængende rumvirk-



ILL. 4

Jens Adolf Jerichau, *Susanne i badet*. 1916. Olie på lærred. 132 × 163 cm. Randers Kunstmuseum, inv. nr. 0625. Gengivet med venlig tilladelse. Foto: Villy Fink Isaksen.

ning. I det punktum, som Jerichau satte med *Hæcuba*, er arkitekturen helt integreret i maleriet, ja, bliver betydningsbærende som tærskel. Ligeledes er det Jerichaus mest teatralske værk. Det er nærliggende, at de to portåbninger ud til himmelrummet også er et udslag af reverens for det idealt ophøjede, tøndehvævede, men porøse rum i Rafaels *Skolen i Athen* (1509-11), som menes at alludere til Bramantes projekt for den fremtidige Peterskirke.

Stort set alle nutidige iagttagere har kontekstualiseret Jerichaus desperation med henvisning til 1. verdenskrig, og en tilsvarende kulturel diagnose er blevet Giorgio de Chirico til del. De Chirico og hans *scuola metafisica* har flere ligheder med Wanschers projekt, idet også den skoledannelse forlader sig på arkitekturens rumdannende funktion som konstitutiv for maleriet, men tager sig også større surrealistiske friheder, end Wanschers klassikforståelse tillader. Ligeledes er bueslagene hos Jerichau som taget ud af de romerske arkader i de Chiricos fantasier, men hvor sidstnævnte

fremmaner et statisk tableau af fastfrossen idealitet og urbant stilleben, lever Jerichaus historiemalerier af spændingsforholdet mellem det idealiserede og stiliserede på den ene side og det fysiske, kødelige og performative på den anden (Gottlieb, 2011, p. 239). I *Hæcuba* trænger det scenografiske sig på som mulighedsrum for ren performativitet (Wivel, 2019, p. 426).

Oplevelsesrummet: Willumsens byscenerier fra Venedig og Rom

Ligesom Jerichau indtager Willumsen en hovedrolle blandt de kunstnere, som Wanscher opmuntrede og protegerede, og da Willumsen fik et langt længere liv end Jerichau, er der både mere materiale og flere stilskift at forholde sig til.

Fra Willumsens billede *Efter stormen* (1905) “stammer den egentlige fornyelse af den danske billedkunst”, hævder Wanscher (1929, p. 564). I skildringen af en moder med barn, som virker forladte, fortvivlede og rådvilde på kanten af kysten, hvor et skibsvrag er synligt i baggrunden, og hvor naturens våde og tørre elementer virker lige ugæstfrie, etablerer Willumsen sin ekspressionistiske farveholdning. Den orangerøde strandbred minder om en ørken, de giftiggrønne bølger understreger havets magt over mennesket, og den skærende skarpe, stjerneformede sol udsender en hvid stråleglans, som slår smut på havoverfladen. Alt dette har rod i en oplevet virkelighed, som er potenseret og symboliseret. For Wanscher var denne forvandling dog ikke blot legitim, men en generobring af billeddannelsen “i stor stil, frigjort fra det fotografiske, så at farven virker umiddelbart” (Wanscher, 1929, p. 566).

Det store hos Willumsen [...] er, at stilen hæver sig over det almindeligt illustrationsmæssige ved den blændende kraft i selve tegningen og farvevirkningen. Og dette understregede han selv i sin følgende produktion ved en tilnærmelse til den italienske efterrenaissances virtuose mestre, hos hvem han fandt bevægelsesproblemet løst stilistisk ved forkortninger eller forlængelser af personerne i flugt med kompositionens linjer (Wanscher, 1929, pp. 565-566).

Allerede tidligt havde Willumsen etableret den kunstneriske formular, som satte ham i stand til – i vitalismens ånd – at lade naturen tone frem som anelsesfuld, varselsgivende, uheldssvanger, mytisk, livsbekræftende eller

utæmmelig. Landskabskategorien, med alle dens æstetiske implikationer og konventioner, var overvundet, og samtidig var impressionismens objektive natursyn suspenderet til fordel for en genoptagelse af romantikkens subjektive indstilling – dog kun hvad angik overdrivelsen af naturens fremtoning. Thi der er intet atmosfærisk, diffust eller uklart over Willumsens fremstillinger, og hvad enten konturlinjen er til stede eller ej, holdes farven i skak af inddæmninger. I *Efter stormen* foregår det som horisontale bælder af kontrasterende farver, der sætter bølgerne i bevægelse.

Efter det turbulente år 1928, hvor han færdiggør *Det Store Relief*, men også bliver skilt fra hustruen Edith, og efter en længere periode med malerisk inaktivitet stiler Willumsen mod at opnå et europæisk gennembrud, og rejser til især Venedig tjener dette formål. Lagunebyen spillede i forvejen en særlig rolle for ham, da han i 1911 havde erhvervet et tidligt værk af El Greco, *Hyrdernes tilbedelse* (ca. 1568-69), som er udført under kunstnerens ophold i Venedig. I 1927 udgav han en bog om selvsamme maler, i hvis fodspor han fulgte. I det hele taget orienterede Willumsen sig mod kunsthistorien og ikke mod samtidskunsten (Fischer, 1992, p. 18). Mellem 1929 og 1935 – men også før og senere – udfører Willumsen en serie af prospekter fra Venedig, suppleret med enkelte fra Rom. Her indtager arkitekturen nu en fremskudt position i hans motivverden, hvor interessen for byrummet som hovedmotiv tiltager. Værkerne var en del af et fremstød på prominente gallerier i Paris, som især tidens ugunst – den økonomiske verdenskrise – modarbejder. Men da Willumsen allerede på dette tidspunkt er godt i gang med forhandlinger om at etablere et samlet museum for både sin egen, såkaldte Gamle Samling af kunst og sin egen (sene) produktion, bliver værkerne efterhånden ikke primært skabt med salg for øje. De er allerede tænkt som et kunstnerisk testamente.

Wanscher kommenterer Venedig-serien allerede i 1929, men gouterer den ikke: “Når han søger i mindre format, i koloristisk omdannelse af et naturindtryk, f. ex. af Venezias arkitektur, at overbyde naturen, egner jeg mig ikke til at følge ham” (Wanscher, 1929, p. 566). Men i sit hæfte om Willumsen fra 1937 er Wanscher nu mere modtagelig, for det er klart, “at Willumsen nu har fundet en mere prægnant malerisk Stil, der maaske ikke altid er lige sikker i den arkitektoniske Gengivelse, men som er meget inspirerende” (Wanscher, 1937, p. 9).



ILL. 5

J.F. Willumsen, *Det blå palads. Fantasi*. Ca. 1933. Olie på lærred. 73 × 92 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 39. Gengivet med venlig tilladelse.

Fælles for værkerne er, at monumenterne, pladserne og facaderækkerne næsten altid er opsøgt ved aften- eller nattetide, og at forholdet mellem masse og rum derfor gennemgår en illusorisk ombytning, der resulterer i oplyste, nærmest fluorescerende bygningsfacader, som dels er omsluttet af et tæt natsort mørke, dels er indrammet af en forgrund med folkeliv i gondoler eller på pladser. I hovedparten af værkerne er facaderne fremmalet i en syregul eller giftiggrøn farve; i sjældnere tilfælde står facaden i ultramarinblå eller turkise farver (*Det blå palads. Fantasi*, ca. 1933, J.F. Willumsens Museum, Ill. 5). Himlen, som i visse tilfælde er genstand for tordenskyer, er til tider farvesat som rosa eller vinrød. Farveholdningen er altså den velkendte ekspressionistiske, som fulgte Willumsen igennem hele livet, men farven mobiliseres ikke – som i værkerne fra 1910'erne – som accelerator for bevægelse. Wanschers for-

behold til trods vil jeg imidlertid argumentere for, at Willumsens veduter opfylder nogle af kriterierne for den store stil – og sågar udbygger og radikaliserer Wanschers projekt.

Skildringerne falder overordnet set i to kategorier: De fleste af malerierne afbilder i baggrunden de kendte *palazzi* ved Canal Grande eller Santa Maria della Salute og i forgrunden forskellig festivitas, enten *Re-dentorefesten i Venedig. Nat. Fyrværkeriet* (1929, J.F. Willumsens Museum) eller forbipasserende gondoler (*Uvejr over Venedig. Nat. Palazzo Balbi ved Canal Grande. Nr. 2, 1934, J.F. Willumsens Museum*). I denne kategori af værker optager menneskemængden tredjedelen, undertiden halvdelen, af billedfladen, mens den anden kategori af værker har større fokus på arkitekturen og byrummet. Her ses f.eks. *Pladsen SS. Giovanni e Paolo. Venedig. Nat* (1931, J.F. Willumsens Museum) eller *Halmbroen i Venedig. Nat* (1934, Statens Museum for Kunst). I de romerske prospekter ligger byrummene næsten øde hen, med undtagelse af *På Piazza Navona* (1931, J.F. Willumsens Museum), hvor en løssluppen figurgruppe synes at svæve over terrænet.

De arkitekturdominerede værker kan ydermere opdeles enten i situationer, hvor facaden fremtræder parallelt med billedplanet (*Musique sur la place le soir*, 1931, J.F. Willumsens Museum) og reducerer bygningen til en endimensional skærm, og hvor der fokuseres på kendte bygningsværker (*Palazzo Morosini ved Canal Grande. En gondol med to nøgne roere*, 1934, J.F. Willumsens Museum – et af kun få dagslysskildringer), eller i situationer, hvor emnet i stedet er byrummets rumlige dybdevirkning indrammet af falanker af anonym bygningsmasse (*San Trovaso-kanalen i Venedig. Måneskin*, 1930, J.F. Willumsens Museum).

Men for begge katetgoriers vedkommende – de myldrende og de mennesketomme – har Willumsen manipuleret med sceneriet. I *Palazzo Morosini*-billedet har han tilføjet et par nøgne roere i en gondol, men som oftest er manipulationen af rumlig art. I *San Trovaso*-billedet (Ill. 6) er husrækkerne sammenstykket af motiver fra en anden, fjernere sektion af kanalen, og i fremstillingen af *Pladsen SS. Giovanni e Paolo* (Ill. 7) er Bartolomeo Colleonis rytterstatue flyttet for at tillade betragteren at tage hele facaden af Scuola Grande di San Marco i øjesyn. Ligeledes burde kanalen ikke være synlig fra den valgte betragtningsvinkel (Krogh, 2006,



ILL. 6

J.F. Willumsen, *San Trovaso-kanalen i Venedig. Måneskin*. 1930. Olie på lærred. 92 × 73 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 7. Gengivet med venlig tilladelse.

p. 186). I endnu andre tilfælde strider atmosfæren åbenlyst mod naturen. I *To paladser med have ved Canal Grande i Venedig. Nat med ny måne. To gondoler*. Til højre *Palazzo Contarini dal Zaffo* (1934, J.F. Willumsens Mu-



ILL. 7

J.F. Willumsen, *Pladsen SS. Giovanni e Paolo. Venedig. Nat.* 1931. Olie på lærred. 73 × 92 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 38. Gengivet med venlig tilladelse.

seum) er facaderækken oplyst af månellyset, hvilket ikke kan lade sig gøre, da månen er synlig over og bag palæerne. Tillige har Willumsen udeladt nabobygningen til højre. I *Det skæve palads i Venedig. Palazzo Dario* (1934, J.F. Willumsens Museum) har han overdrevet bygningernes linjespil opefter (Wanscher, 1937, p. 8), og i *Pantheon i Rom. Måneskin* (1937, J.F. Willumsens Museum) er rundtemplet skåret fri fra sine omklamrende bygningsmasser.

Dertil kommer det mere åbenlyse, at farveholdningen er overlagt antinaturalistisk, og at perspektivvirkningen er overdrevet eller forvrænget. Mens brugen af kraftige, skyggeløse farveflader til at skabe både struktur og rumlige dybdevirkninger har et stærkt slægtskab med både manierismen (Smyth, 1997, p. 78) og med Félix Vallottons stiliserede farveanvendelse (Hjorth, 2011, p. 111), viser brugen af den hidsige gule farve, det projekteragtige højlys på overfladerne samt de sølvglinsende skyer, hvor meget

Willumsen havde lært af El Greco. El Greco var ikke en del af Wanschers kanon, men både Jerichau og Willumsen var så fascinerede af den græske manierist, at de begge aflagde Toledo et besøg i 1915.

Moderne manierisme

I de eksisterende fortolkninger af Willumsens bearbejdning af Venedig anskues serien biografistisk som "sjælelige landskaber" (Krogh, 2006, p. 185) eller, ifølge Henrik Wivel, som "en længsel, der rakte mod døden og det hinsides" (Wivel, 2005, p. 55). "Det er Venezia som *Nekropolis*, vi ser – en dødeby et sted i sindet", hævder Mikael Wivel (1989, p. 268). Det kan måske have noget på sig, men er ikke en vej, jeg vil forfølge, og især finder jeg intet belæg for, at de feststemte folkemasser involveret i musik, dans og sejlads skulle kunne forenes med romantisk eller symbolistisk dødstematik (som f.eks. hos Arnold Böcklin). Kontrasten mellem feststemning og tilstundende uvejrlig (Ill. 8) kan allerhøjst lede tankerne hen på melankoli.

Mere interessant er det for mig at se at stille skarpt på Willumsens ukonventionelle leg med genrer og rumvirkning i lyset af Wanschers lektioner. Først og fremmest må man konstatere, at Willumsens eksperimentelle værkserie er en sælsom krydsning af genremaleri og vedutemaleri. Han genoptager traditionen fra Guardi og Canaletto, men aldeles uden den visuelle afdækning af det klare, vidtåbne kanalrum med talrige topografiske fikspunkter, som de indstiftede. Han fastholder imidlertid altid linjens og formens klarhed i facadeopstalterne i klar afstandtagen til de atmosfæriske opløsningstendenser, som Monet lod gælde for sine indtryk af Venedig, da han malede byens kendte vuer i 1908. Ligeledes lægger Willumsen sig i forlængelse af en lang tradition for dansk genremaleri i Italien – fra Marstrand til Zahrtmann – men hans menneskemængder er så udifferentierede, at både de og de kulissegagtige omgivelser bliver karikerede (Wanscher, 1937, p. 8).

Manierismen er nøglen til at forstå Willumsens kompositte bylivsskildringer, for mens farveholdningen cementerer malerens begejstring for El Greco (Fischer, 1992, pp. 23-24; Krogh, 2005), indvarsler rumkonstruktionens prægnans en ny fase i hans produktion. Ifølge kunsthistorikeren Werner Hager består manierismen i "en kompleks formel for rummet, dvs.



ILL. 8

J.F. Willumsen, *Uvejr over Venedig. Nat. Palazzo Balbi ved Canal Grande. Nr. 2. 1934*. Olie på lærred. 92 × 73 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 96. Gengivet med venlig tilladelse.

begrebet om en rumstruktur, der på en eller anden måde omspænder en i sig selv spændingsfyldt væren”. Hager skriver om manierismens rumstruktur, men hans observationer har meget at sige også om den maledede

arkitektur. Som han nævner, demonstrerede sengotikkens billedverden “[u]dvidelsen af et billed- eller bygningsværks konkrete virkefelt over det afbildede eller givne rum og ud i et forrum, hvori beskueren eller rettere sagt den medvirkende befinder sig, og dennes inddragelse i værkets spil” (Hager, 1997, p. 141). Denne inddragelse havde en realistisk og umiddelbar karakter, som renæssancens perspektivisme og illusionisme gjorde en ende på. Hos Willumsen vender denne teatraliske realisme tilbage i billedernes forgrund, men tillader alligevel ikke den indlevelse og umiddelbarhed, som senmiddelalderkunsten muliggør. Både af praktiske og æstetiske grunde går Willumsen til yderligheder for at gennemføre “en tydelig kunstnerisk redigering” af motiverne, og på grund af den sammenklippede effekt, der opstår i mødet mellem det fotografiske blik og efterbearbejdningen (Krogh, 2006, p. 186), bliver beskuerpositionen diffus. Ifølge Hager er det netop f.eks. “den optisk frembragte, ubestemmelige afstand”, som tjener til at fremmane “en imaginær væren, hvilken kun lader sig tyde på sin egen baggrund.” Og “[d]et, som følger, er en opdeling af den sansede rumoplevelse i enkeltdele” (Hager, 1997, pp. 153, 170). Det er denne altomfattende stiliseringseffekt, vi står over for i mødet med Willumsens Venedig-lærreder, og som giver ophav til en oplevelse af krydsklipning, montage, utroværdighed, noget unheimlich midt i alt det velkendte. Hager konstaterer, at

Stedsløshedens frembringelse er en form for irrealisering. Værket bliver befriet fra de naturlige værensbetingelser og forskudt ind i en ‘anden’ virkelighed. Al manieristisk kunst drejer sig om uvirkeliggørelse; utallige midler bliver opfundet for at opnå dette mål. Også det hårde, kolde lysindfald fra oven tjener til frisættelsen fra slægtskabet med naturen, ligesom til opdyrkelsen af en formdannelsens egen natur. Lyset mister sin stoflighed (Hager, 1997, p. 144).

Som bekendt havde Wanscher, i sin første dom over Willumsens frembringelser fra Venedig, dadlet ham for at have erstattet naturen med sit eget overbud. Men i samme oversigt over udviklingstendenser i dansk kunst havde han fremhævet Vilhelm Hammershøi for sin evne til at omforme rummet: “Dette billedes styrke er, at det giver os *et større synsfelt* end almindeligt; det spænder i sin brede ramme over en hel scene, hvis dele igen er forenklede til at virke ved kontraster” (Wanscher, 1929, p. 562). Med SS. *Giovanni e Paolo*-billedet gør Willumsen det samme, blot i et uderum.



ILL. 9

J.F. Willumsen, *Musique sur la place le soir*. 1931. Olie på lærred. 73,5×98,5 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 36. Gengivet med venlig tilladelse.

Inklusionen af figurgrupper i Venedig-billedernes forgrund har en sælsom effekt. I Caspar David Friedrichs *Vandrerens over tågehavet* (ca. 1818, Hamburger Kunsthalle) tjener den berømte rygvendte figur både til at give menneskelige mål til det ubestemmelige og grænseløse natursceneri, hvorved man som beskuer konfronteres med en anden persons perception af landskabet og ikke med landskabet i sig selv, og til at antyde den sublim virkning af naturens vildskab på den ukendte vandringsmand. Hos Willumsen har rygvendte gondolierer midt i spektaklet samme funktion, mens ekstatiske dansende par omvendt kigger ud på os. I *Musique sur la place le soir* (Ill. 9) er enhver romantisk individualitet forduftet til fordel for en tætpakket, rygvendt menneskemængde, som er opslugt af det musicerende orkester.²

Netop massekulturens fremvækst i den moderne metropol står centralt i en aktuel artikel af Carsten Thau, som desværre blev en af hans sidste. Her bliver Willumsens Venedig-serie sammenlignet med Ernst Ludwig Kirchners indtryk fra Berlin i samme periode, og Willumsens bidrag bliver indskrevet i den europæiske kontekst, som værkerne blev til i. Både Kirchner og Willumsen er tro mod en eksalteret ekspressionistisk farvebrug, men Kirchners værker søger at formidle den strømhvirvel af urbane udsnit og det virvar af mennesker og varer i transit, som genereres af byens nye transportmidler og den deraf følgende accelererende og fragmenterende perception af bybilledet. Som afløsning for impressionisternes panoramiske fremstilling af Paris, højt hævet over og på sikker afstand af det myldrende liv, kaster Kirchner sig ned “i mængden, på gadeniveau, som intensivering og tæt-på-relationer” og gengiver det som “rummets krumning omkring en given spredt og dissocieret menneskemængde” (Thau, 2020, p. 18). Man kan tilføje, at Kirchners skildringer af den berlinske choktilstand på en og samme tid gengiver en position som indlejret i mængden og som distanceret fra den. Men “[h]vor Kirchner, mest udtalt i 1910’erne, engagerer betragteren med det pludselige og oplevelsen af et snapshot, er Willumsens billeder præget af en vegeerende tidslighed, ja, med en refleksion over varighed, noget der på en insisterende måde træder frem og dog er på kanten af tilbagetrækning” (Thau, 2020, p. 31).

Ifølge kunsthistorikeren Martino Stierli var fremkomsten af montage-teknikken i 1920’erne et forsøg på at gøre storbyens accelererede og fragmenterede rumoplevelse – i byer som Berlin – konstitutiv for en ny visuel fremstillingsform baseret på foto og film (Stierli, 2018, pp. 11, 14), og selvom Venedig falder helt uden for denne rumlige kultur, er det karakteristisk for montagen, at den – modsat collagen – bevarer repræsentationens orden og troværdighed (Stierli, 2018, pp. 9, 18), samtidig med at sammensætheden eksponeres. Et lignende dobbeltsynet projekt, blot inden for maleriet, synes at besjæle Willumsens indsats i Venedig.

Den væsentligste lære fra manierismen (Freedberg, 1997, pp. 113-114), som Willumsen gør konstitutiv for sin Venedig-serie, er hverken El Greco-farveholdingen med “Månens gule Fosfor glans. Mystikkens gule Farve, mit Livs farve” (Willumsen, 1953, p. 260) eller den stedvist Tintoretto-inspirerede *Raumflucht*, men derimod, at billederne rummer en

selvafslørende konstruerethed (Gregersen, 2016). Der er gode grunde til at jævnføre Willumsens maleriske udvikling i 1920'erne, hvor han kastede sin kærlighed på Italien, med samtidige udviklingsspor – sågar hos André Derain og Pablo Picasso – i retning af en stiliseret klassicisme, som under ét betegnes som *retour à l'ordre* (Hjorth, 2006, pp. 98-117). Men i modsætning til kunstnerne fra disse bevægelser fastholder Willumsen en reportageagtig samtidighed, som ophæves i de ofte mennesketomme, kraftigere idealiserede og manipulerede byfantasier fra italienernes hånd.

Målt efter Wanschers kriterier er der umiddelbart ikke megen stor stil at finde i Willumsens parafrazer over Venedig og Rom. Samtidskarakteristikken overmander de historiske forbilleder, og det heroiske indhold lever kun videre som monumentale forsteninger, f.eks. i Roms monumenter. Og Wanscher ville ikke goutere facadedyrkelsen i den ene af Willumsens foretrukne panoramiske fremstillingsformer. Ikke desto mindre søger Willumsen vedholdende at gengive arkitekturen som virkelig, velstruktureret og varig, ofte med blokkarakter og rumlig udstrækning, og han har forenet monumentalitet og massekultur på en måde, hvor de centrifugalt rumlige opløsningstendenser, som præger Kirchners stil, er holdt i tømme.

Med sine diskrete forbedringer af tableauerne følger Willumsen imidlertid Wanschers forskrift om at lade et kompositorisk princip gå sin gang hen over lærredet. Han støver den historietyngede by af og bader den i et hollywoodsk blitzlys. I 1949, samme år som Peggy Guggenheim tog ophold i byen for at forberede sit kunstmuseum, vendte Willumsen tilbage til Venedig, denne gang med større fokus på byen i dagslys. I 1951 gav den excentriske rigmand og mæcen for surrealismen Carlos de Beistegui århundredes kostumebal i Palazzo Labia, hvor Christian Dior og Salvador Dalí f.eks. havde designet hinandens udklædninger. Willumsens værker favner både disse sidste suk af elitens traditioner og den gryende masseturisme.

Konklusion: Den store stils kulturpræg, teatraliskhed og rumlige samspil

Under inspiration af Wanschers mantra om den store stil anviser Jerichau og Willumsen vidt forskellige veje for maleriet og rumopfattelsen. Jerichau er på den ene side den maler, som er mest loyal over for Wanschers pro-

gram, og som driver det videst, men omkostningen ved dette er, i Jerichaus versionering af programmet, at billedrummet bliver et mytisk og idealt sted – et utopisk rum helt løsrevet fra samtidens nye rumlige kultur og befolket af klassiske referenter og hermetiske slægtshentydninger. Med *Hæcuba*, hvor en fri, associationsvækkende stil havde afløst de foregående værkers appel til *connoisseurship*, havde Jerichau udtømt mulighederne i Wanschers program. Jerichaus æteriske og hermetiske værker opstiller deres egne sandhedsbetingelser, og kun det maskeagtige, det ufærdige og den grove penselføring placerer dem stilistisk i Paris, avantgardismens første højborg. Dog åbner den subjektive og den utopiske dimension af Jerichaus historiemaleri for en parallelitet mellem hans store stil og surrealismen.

Willumsens værker indskrives sig i mindre grad i klassiske forbilleder hvad angår komposition og rumkonstruktion og er derfor mindre forpligtede på den store stil, men står i nogen grad i inspiratorisk gæld til de post-impressionistiske bevægelser, som gik forud. Ikke desto mindre lever både hans og Jerichaus værker op til definitionen “Das Zurückgreifen (Rezeptionen)”, som kunsthistorikeren Franz Roh (1925, p. 97) introducerede for at karakterisere en traditionsbevidst og klassicerende tendens i 1910’ernes og 1920’ernes kunst, bl.a. hos de Chirico, og som man kan oversætte til “receptionskunst” (Hjorth, 2006, p. 74). Roh så i denne kunst, som havde et markant tysk tyngdepunkt med malere som Alexander Kanoldt, Otto Dix og George Grosz, en ‘magisk realisme’, som også kan gøres gældende for Willumsen. Rohs realistiske samtidsorientering afviger helt fra Wanschers projekt, men de er fælles om genopdagelsen af mestre som Andrea Mantegna og Piero della Francesca som forbilleder for en ny saglighed i kunsten (Roh, 1925, p. 101). Willumsen lader sin El Greco-påvirkede farveholdning være det tydeligste aftryk af manierismen, mens hans stilerende realisme helt lever op til Rohs post-ekspressionisme.

Jerichau og Willumsens realiseringer af Wanschers store stil er imidlertid forenet – dels i en anerkendelse af den arkitektoniske rammesætnings befordrende virkning på billedets samling og fortælling, dels i en accept og kultivering af det teatraliske som formidlende instans – der indtager rummet – mellem figur og arkitektur. Wanschers store stil og dens virkeliggørelse i kunsten modarbejder aktivt både forestillingen om kunstens totale formalisering som abstraktion, stoflighed eller genstandsmæssighed

og forestillingen om, at det teatraliske ingen adkomst har i en moderne, selvbevidst kunst. Som Wanscher sagde om Willumsens *Efter stormen*: "Man sagde, da billedet kom frem, at dette var »theater«. Men vi følte, at det var sandere *billedkunst* end den gængse naturalisme, netop *billedet* i kunst, det, der barnligt set og mesterligt formet, er det klassiske i denne kunstart" (Wanscher, 1929, p. 565).

Forestillingen om den moderne kunst som en total afskaffelse af humanitet, repræsentation og transcendens til fordel for ren immanent fænomenologisk og æstetisk erfaring finder vi mest radikalt repræsenteret hos filosofen José Ortega y Gasset, som nok har fælles fodslag med Wanscher, når han skriver, at "hvis maleriet giver afkald på væddeløbet med virkeligheden bliver det det, som det autentisk er: et billede, en uvirkelighed" (Ortega y Gasset, 1997, p. 56), men som finder, at det "at beskæftige sig med værkets menneskelige indhold er principielt uforeneligt med den æstetiske nydelse i egentlig forstand" (Ortega y Gasset, 1997, p. 26). Frieds opgør med teatraliskheden i minimalismen er en radikaliserings af den allerede radikale tese, som Ortega y Gasset fremlagde i 1925, samme år som Roh.

I det moderne renselsesprojekt, som Ortega y Gasset, Greenberg og Fried betror kunsten, forsvinder det teatraliske selvsagt med menneskefigurens udstødelse fra billedrummet eller -planet. I modsætning hertil hylder Wanscher "de uundværlige mennesker i et rumligt billede" (Wanscher, 1995, p. 78) og forstår altså menneskeskikkelsen som en både orienteringsmæssig, psykologisk og symbolsk nødvendighed for gestaltningen af rummet. Af Michelangelo kan man "lære [...] simpelthen hvordan man forbinder det menneskelige legeme med arkitekturen" (Wanscher, 1995, p. 54). Og

Rafael gav Figuren det monumentale Sammenspil med Architekturen, som forvandler det plastisk følte Rum i Figurerne til et samlet arkitekturomsluttet Rum, hvorved man søger Tyngdepunkterne udenfor Figurerne, saaledes at den jordiske Natur derigennem borttages af disse og de faar en mere aandelig Natur (Wanscher, 1919, p. 57).

Denne åndelige natur kan ikke rummes i den abstrakte og referenceløse moderne kunst, hvorfor "kunsten, der tidligere – ligesom videnskaben og politikken – stod livsaksen meget nær, er vandret ud i periferien", konstaterer Ortega y Gasset (1997, pp. 72-73) lettere melankolsk.

Omfanget af den store stil spænder hos Wanscher fra antikken til barokken, men med klare dominanter i Rafael og Michaelangelo. Og selv om Wanscher, med klar inspiration fra højrenæssancen og ikke mindst fra Wölfflins definition af den, hylder struktur, overskuelighed og kommunikativ klarhed i billedannelsen, er det, som binder hans store stil sammen, fra Giotto til Tintoretto, kravet om en symbolsk bearbejdning af motivindholdet, der adler værket. Derfor understreger han atter og atter, at naturalismen ikke kan være kunstens bestemmelse. Som Wanschers virkningshistorie inden for både bygnings- og billedkunst viser, er det især det manieristiske, som hans proselytter tog ved lære af, og arven fra hans teori om den store stil kan opsummeres som en accept og aktiv udnyttelse af billedets kunstighed og som en befordring af teatraliske udvekslinger, både figurerne imellem og mellem arkitektur og persongalleri. Denne smidighed stemmer godt overens med Vasaris betoning af både konvention og variation (Smyth, 1997, p. 90) som kendetegnende for *maniera*. Og de 1500-talsværker, som Wanscher hylder, er i forvejen udslag af en selvrefleksiv æstetisk formalisering og stilisering af højrenæssancens foregangseksempel. Så "hvad den manieristiske maler så, især i billederne fra højrenæssancen, var ikke naturen i dem, men det, som eksplicit var deres kunst: deres substans af æstetisk form" (Freedberg, 1997, p. 118).

Om Jerichau og Willumsens maleriske projekter falder ind under modernismen, kan ikke besvares her – Lennart Gottlieb (2011) er ikke overbevist og kalder det "traditionisme" – men nok så interessant er det, at de udstikker en anden kurs for maleriet uden at give køb på modernitetserfaringen, ligesom Wanscher genindskriver arkitekturen og dens rum i kunsten på en måde, der kun har sin lige i Giedions konkurrerende rumforståelse. For ifølge filosofen Christoph Menke er det teatraliske – i form af tragediens etiske (ud)fordring – integreret i den æstetiske respons på moderniteten, og derfor giver det ikke mening, som Fried gør det, at udrense teatraliskheden fra den æstetiske erfaring. Modernitet består i overvindelsen og tilbagelæggelsen af tragedien, som kan mødes med to strategier: på den ene side *det autonome subjekt* (Hegel) og på den anden side *den overskridende leg* (Nietzsche). Førstnævnte strategi ophæver de påtrængende etiske konflikter ved subjektets bemestring, mens sidstnævnte strategi forvandler tragedien til komedie i spillets og legens illusionsmageri

(Menke, 2004, pp. 204-205). Tragedien fremmaner en pendulering “fra den etisk-tragiske erfaring *til* æstetisk leg – og tilbage igen” (Menke, 2004, p. 214) og en brydekamp mellem det etiske og det æstetiske perspektiv, som er karakteristisk for i hvert fald det romantiske paradigmes stillingtagen til moderniteten.

Med sin dobbelte, komplementære opmærksomhed på henholdsvis det ideale, alvorfulde eller tragiske budskab og den manierede, teatraliske eller selvaflørende fremstillingsform skriver Wanscher sig ind i dette spil, og at Jerichau og Willumsen – med nogen forsinkelse – har fået et rigt efterliv i kunsthistorien, bekræfter, at Wanschers opfattelse af rummet som bindeled mellem objektiv tradition og subjektiv fornyelse er til debat, både direkte og indirekte – gennem hans teori og dens virkningshistorie. Tilsvarende viser nutidens intensiverede – ofte teatraliserede – rumlige dialog mellem arkitektur og billedkunst (Foster, 2011), at spørgsmål om manierisme og modernitet er kommet for at blive.

Kasper Lægning er mag.art. i kunsthistorie og ph.d. i arkitektur, arkitekt MAA og post-docstipendiat ved Aarhus Universitet i samarbejde med Nivaagaards Malerisamling og støttet af Ny Carlsbergfondet.

SUMMARY

Spacing and Framing in the ‘Grand Style’

Vilhelm Wanscher’s Concept of Space and its Impact on Paintings by Jerichau and Willumsen

After decades of neglect, the writings of Danish art historian Vilhelm Wanscher (1875–1961) are being rediscovered, inspired by Heinrich Wölfflin, he presented a formalist theory of art and architecture anchored in the perception of space. His 1906 text – *Den æstetiske Opfattelse af Kunst (The Aesthetic Perception of Art)* – was also a manifesto in which he called for a return to the ‘Grand Style’, as he dubbed it, of artists such as Giotto, Raphael, Michelangelo, and Tintoretto. As he had hoped, this work, as well as his subsequent writings, had an impact on both architecture and the visual arts in Denmark around World War I. Previous research has focused on particular aspects of Wanscher’s reception history, both in the arts or

in architecture. This article argues that the architectural framework is key to all aspects of Wanscher's project of the 'Grand Style', and consequently traces the impact of Wanscher's mannerist spatial concept in works by his followers, Danish painters Jens Adolf Jerichau and J. F. Willumsen. For both of these artists, the stage-like presence of architectural elements forms an indispensable part of the composition of their pictures. The article pays particular attention to Jerichau's *Hæcuba* (1916) and to Willumsen's series of Venetian *vedute* from 1929–35. On the basis of these findings, the article concludes that Wanscher was singular amongst his contemporaries – with Sigfried Giedion as a notable exception – in his insistence on there being a unifying spatial paradigm across media. Furthermore, we conclude that Wanscher's preference for representation, harmonious composition, spatial illusionism, and learning from the masters makes his project wholly incompatible with the – equally formalist – demands on painting formulated by Clement Greenberg and Michael Fried. The theatricality of Wanscher's spatial concept is alien to Fried's aesthetics, yet in tune with Christoph Menke's definition of aesthetic experience under modernity.

NOTER

- 1 I Kunstforeningens fortegnelse over arbejder af Jens Adolf Jerichau fra 1918 står *Hæcuba* anført som ejet af Wanscher, men ifølge Wanschers eget hæfte om Jerichau fra 1931 ejedes billedet da af generalinde Ellen Koefoed, f. Øckenholt Larsen. På trods af dedikationen fra Jerichau må Wanscher altså have skilt sig af med det.
- 2 Tak til Karen Lawson og Daniel Partridge fra Royal Collection Trust, Anne Gregersen fra J.F. Willumsen Museet, Mille Bjørnstrup og Kirstine Wüppelmann fra Strandberg Publishing samt Mikael Wivel for uvurderlig hjælp med både fremskaffelse af illustrationer og indhentning af tilladelse til deres gengivelse her.

LITTERATUR

- Bryson, Norman: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Fischer, Chris: "J.F. Willumsen og manierismen" in Helle Behrndt og Charlotte Sæbroe (eds.), *J.F. Willumsen – den sene periode*, København, Kunstforeningen, 1992, pp. 18-25.
- Foster, Hal: *The Art-Architecture Complex*, London, Verso, 2011.

- Freedberg, Sydney J.: "Observations on the Painting of the Maniera" in Liana De Girolami Cheney (ed.), *Readings in Italian Mannerism*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 113-142.
- Fried, Michael: "Art and Objecthood" [1967] in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.
- Friis, Eva: "Kunstens grammatik – Vilhelm Wanscher og den funktionelle kunstteori" in Nils Ohrt (ed.), *I stor stil – Jens Adolf Jerichau & Co.*, Nivå/Randers, Nivaagaards Malerisamling og Randers Kunstmuseum, 2004, pp. 36-49.
- Giedion, Sigfried: "Rum, Tid og Arkitektur" [1941] in Lise Bek og Henrik Oxvig (eds.), *Rumanalyser*, Aarhus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997, pp. 256-270.
- Gottlieb, Lennart: *Modernisme og maleri: Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2011.
- Greenberg, Clement: "Modernist Painting" in *Arts Yearbook*, vol. 4, 1961, pp. 101-108.
- Gregersen, Anne: "Maleri, som overdriver, overskrider og insisterer: Painting that exaggerates, exceeds, and insists" in Erlend G. Høyersten, Jeanne Rank Schelde og Lise Pennington (eds.), *Den vilde, vovede og sene Willumsen: Wild, bold and late Willumsen*, Kunstmuseet AROS, Aarhus Kunstmuseum, 2016, pp. 52-69.
- Hager, Werner: "Om den manieristiske rumstruktur i italiensk arkitektur" [1958] in Lise Bek og Henrik Oxvig (eds.), *Rumanalyser*, Aarhus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997, pp. 136-170.
- Hjorth, Ulla (og Leila Krogh, ed.): *J.F. Willumsen i Europa*, Frederikssund, J.F. Willumsens Museum, 2006.
- Krogh, Leila: *J.F. Willumsen "over grænser"*, Ordrup, Ordrupgaard, 2006.
- Krogh, Leila (ed.): *J.F. Willumsen på sporet af El Greco*, Frederikssund, J.F. Willumsens Museum, 2005.
- Menke, Christoph: "The Presence of Tragedy" in *Critical Horizons*, vol. 1, 2004, pp. 201-225.
- Munch, Anders V.: *Fra Bayreuth til Bauhaus: Gesamtkunstværket og de moderne kunstformer*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2012.
- Munch, Anders V.: "Translating Space and Mass into Danish. On Vilhelm Wanscher" in *Nordic Journal of Architecture*, vol. 2, nr. 1, 2012, pp. 98-105.
- Ohrt, Nils: "Den store stil – udfordring og byrde" in Nils Ohrt (ed.), *I stor stil – Jens Adolf Jerichau & Co.*, Nivå/Randers, Nivaagaards Malerisamling og Randers Kunstmuseum, 2004, pp. 4-35.
- Ortega y Gasset, José: *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, København, Gyldendal, 1997.
- Roh, Franz: *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- Smyth, Craig Hugh: "Mannerism and Maniera" [1963] in Liana De Girolami Cheney (ed.), *Readings in Italian Mannerism*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 69-112.

- Stierli, Martino: *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven, Yale University Press, 2018.
- Thau, Carsten: "Byens lys, byens gys – rummet og tidens krumning i Kirchners og Willumsens byscenarier" in Anne Gregersen (ed.), *Ernst Ludwig Kirchner og J.F. Willumsen – de sene værker. Iscenesat natur og liv*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, pp. 12-53.
- Wanscher, Vilhelm: *Den æstetiske opfattelse af kunst*, København, Gyldendal, 1995 [1906].
- Wanscher, Vilhelm: *Italien og den store Stil*, København, Aage Marcus, 1921.
- Wanscher, Vilhelm: *J.A. Jerichau: Et Udvalg af Billeder*, København, Rasmus Naver, 1931.
- Wanscher, Vilhelm: *J.F. Willumsen: Et Udvalg af Billeder*, København, Arthur Jensens Forlag, 1937.
- Wanscher, Vilhelm: "Nyere dansk billedkunst: Betragtninger i anledning af det store kunststævne i København i oktober 1929" in *Nordisk Tidsskrift*, 1929, pp. 561-572.
- Wanscher, Vilhelm: "Svar til Hr. Otto Gelsted og Hr. Poul Henningsen" in *Klingen*, vol. 2, nr. 6, 1919, p. 9.
- Willumsen, J.F. og Ernst Mentze: *Mine Erindringer fortalt til Ernst Mentze*, København, Berlingske Forlag, 1953.
- Wivel, Henrik: *J.F. Willumsen*, København, Aschehoug, 2005.
- Wivel, Henrik: "Om Den æstetiske Opfattelse af Kunst" in Vilhelm Wanscher, *Den æstetiske opfattelse af kunst*, København, Gyldendal, 1995, pp. V-XVII.
- Wivel, Mikael: "Den store stil – italiensk renaissance i dansk modernisme" in Jørn Moestrup og Esther Nyholm (eds.), *Italien og Danmark: 100 års inspiration*, København, G.E.C. Gads Forlag, 1989, pp. 246-283.
- Wivel, Mikael: "Operation Himmelstorm – Jens Adolf Jerichau mellem tradition og modernitet" in Nils Ohrt (ed.), *I stor stil – Jens Adolf Jerichau & Co.*, Nivå/Randers, Nivaagaards Malerisamling og Randers Kunstmuseum, 2004, pp. 50-69.
- Wivel, Mikael: *Penslen og pistolen: Maleren Jens Adolf Jerichau*, København, Strandberg Publishing, 2019.