

Fra outsider til insider – Paul Fischer og den moderne by

Københavns Museum viser som den første særudstilling på museets nye udstillingssted på Stormgade 18 en udstilling om kunstneren Paul Fischer med åbning sommer 2019. Inge Bucka Mejlhede har i den anledning skrevet en artikel om kunstneren, der var efterkommer af jødiske indvandrere og endte med at blive en af de mest insisterende københavnermalere. Foragtet af kunstkritikere, men elsket af kunstkøbere leverede Fischer et utal af motiver fra storbylivet i København på malerier, plakater, postkort og i bladtegninger.

Af Inge Bucka Mejlhede

Elegante damer, promenerende herrer og unge cykelpiger på prominente steder i København er hovedmotiver i den københavnske maler Paul Fischers kunst. Fischer (1860-1934) malede livet på Københavns pladser, gader og broer omkring år 1900 med en vedholdenhed og produktivitet, så han i dag fortsat gælder som københavnermaleren par excellence. Hans bybilleder fra steder som Rådhuspladsen, Gammel Strand og Dronning Louises Bro lyser af kærlighed til København – det moderne, idylliske og stemningsfulde København, vel at mærke. Fischer beskæftigede sig ikke med bylivets skyggesider som fattigdom, bolignød og social uretfærdighed. Marginaliserede samfundsgruppers problemer tematiseres ikke i Fischers billeder. Det på trods af, at man ikke skal langt tilbage i Fischers familiehistorie for at finde familiemedlemmer, for hvem det at være en del af samfundet eller at opleve en gnidningsløs tilværelse var en aktuel problematik.

Fra jødisk minoritet til kristen majoritet

Paul Fischer var efterkommer af jødiske indvandrere. Fischers oldefar, Philip Jacob Ephraim, var født i Posen i Polen i 1758, men som ca. 18-årig udvandrede han til Nakskov på Lolland. Her arbejdede han først som huslærer og dernæst som lærer ved Nakskov menigheds rabbinerskole. Stillingen som huslærer var en mulighed for at komme til Danmark, idet herboende jødiske familier med børn kunne optage udenlandske jødiske lærere som medlem af husstanden uden myndighedernes tilladelse. Blev man siden gift ind i en familie i byens jødiske menighed, kunne man med familiens hjælp søge om lejdebrev og borgerskab. Det var præcis, hvad Philip Jacob gjorde, da han giftede sig med Birgitte Joseph, der også var af jødisk herkomst. Med brudebroderens hjælp søgte Philip Jacob om lejdebrev og borgerskab som købmand for at supplere sine ringe indtægter som lærer. Af det bevilligede borgerbrev fra 1782 fremgår det imidlertid, at jøder i Danmark var underlagt samfundsmæssige restriktioner, social kontrol og diskrimination.



Udsigt fra kunstnerens altan, Sortedams Dosseringen, 1887. Københavns Museum.

Philip Jacob fik ikke lov til at ernære sig som købmand, men blot ”med lidet Krambodhandel”.¹ Han måtte derfor ikke handle med importerede varer, da det var byens købmænd, der havde monopol på at indføre varer fra udlandet til hele Lolland-Falster. Mange danske jøder havde traditionelt netop satset på handel med nye, udenlandske varer som en indtægtskilde, fordi de ikke kunne få adgang til de eksisterende handelslaug og varemarkeder. Philip Jacob forsøgte sig med et bryggeri og søgte senere om at oprette et jødisk seminar til uddannelse af lærekræfter fra udlandet, men intet ville rigtig lykkes, så han fortsatte med småhandelen og virkede i mange år som menighedens forstander.

Paul Fischers bedstefar, Fischer Philip, voksede derfor op under begrænsede økonomiske kår. Mulighederne var i det hele taget begrænsede for Fischer Philip, der var født i 1790 som sjette barn ud af syv i en ortodoks

jødisk familie. Alligevel var det ikke ham, der brød med den jødiske tro, hvilket en del danske jøder valgte at gøre i slutningen af 1700-tallet og første halvdel af 1800-tallet for at opnå bedre økonomiske og karrieremæssige forhold i det kristne samfund. Tværtimod findes der et trykt brev fra 1858, hvor han begræder, at samtlige af hans børn senere i livet konverterede til kristendommen.² Desuden blev han gift med en datter af en jødisk kantor. Fischer Philip kom som ung i handelslære i Rudkøbing på Langeland, hvor han i 1810 fik borgerskab og etablerede sig som købmand. I 1832 blev han vatfabrikant i Øverød i Nordsjælland for til sidst at ende som købmand i København. Ligesom sine søskende havde Fischer Philip taget faderens navn som slægtsnavn, men han ændrede det senere til Philip Fischer. Med Paul Fischers far bekræftedes ”Fischer” som familiens etablerede efternavn.

Philip August Fischer, der var født i 1817, ville være kunstmaler. Han blev optaget på Det Danske Kunstakademi i 1832, men var sandsynligvis samtidig i malerlære, for i 1840 opnåede han sin svendeprøve som malersvend. Studierne på kunstakademiet fortsatte frem til 1847, men han opnåede ikke afgang. I 1851 fik han i stedet borgerskab som malermester og etablerede en farve- og lakfabrik i København. Selvom Philip August blev ved med at male og enkelte gange udstillede på Charlottenborg, satsede han til sidst på den sikre økonomi. Han giftede sig ovenikøbet som den første i slægten med en ikke-jødisk kvinde, Paul Fischers mor Gustava Albertina Svedgren. Paul Fischer voksede derfor hverken op i et specielt marginaliseret eller jødisk hjem. Tværtimod er hans opvækst ofte blevet karakteriseret som borgerlig og hjemmet som et forholdsvis velhavende købmandshjem med en far, der havde fuld forståelse for Fischers livskald som kunstmaler.³ Alligevel var Fischers vej fra håbefuld kunstnerspire til efterspurgt kunstmaler ikke uden knaster på vejen. Det haltede blandt andet med uddannelsen og med anerkendelsen fra den officielle danske kunstverden.

Fra outsider til insider

Fischers formelle uddannelse som kunstmaler blev kort. Først modtog han vel nok undervisning på Det Tekniske Institut samtidig med, at han var i lære på en terrakottafabrik. Men siden nåede han kun til kunstakademiets forberedelsesklasse, som han besøgte fra maj 1876 til januar 1878. Videreuddannelsen foregik herefter på den autodidakte måde. På Charlottenborg-udstillingerne kunne han følge med i tidens kunst, og ikke mindst kunne han gennem avisernes kunstanmeldelser og de illustrerede blades reportager fra ind- og udlandet holde sig orienteret om samtidens kunststrømninger. Fischer synes ikke at have haft nogen tættere kontakt med jævnaldrende danske kunstnerkolleger eller tidligere lærere på akademiet, som det ofte er blevet bemærket.⁴

Tværtimod var hans orientering fra begyndelsen snarere kosmopolitisk. Han rettede blikket mod udlandet, specifikt mod fransk kunst, franske nyheder og Paris'

byforandringer, som han i disse år kunne begynde at se afspejlet i Københavns byudvikling. Inspireret af byplanlægningen i byer som Paris og Wien forvandlede København mod slutningen af 1800-tallet fra lukket fæstningsby til moderne metropol og fik blandt andet på nedlagte voldområder brede boulevarder, åbne pladser og et nyt forlystelsesliv på caféer, restauranter og teatre. Fischer skulle til at skabe sig en karriere i en tid, hvor industrialiseringen og nye teknologier ændrede byens rum.



*Par ved bord på Café Continental, 1890'erne.
Københavns Museum.*

Dømt ude af det officielle danske uddannelsessystem blev Fischers professionelle redning, at han i 1882 blev hyret som illustratør til ugetidsskriftet *Ude og Hjemme*. Bladet var netop et af dem, der bragte kultur- og nyhedsstof fra ind- og udland. Med xylografen F. Henriksen som udgiver var der tilmed høje ambitioner på billedkunstens område.⁵ Billedteksterne til Fischers illustrationer røber, at det i høj grad var Københavns moderne storbyliv, "La vie moderne", som Fischer kom til at tegne for bladet: *Fra Dagmartheatret, I den ny Udstillingsbygning, Fra Etablissement Nationals ny Koncertsal* med mere. Fra 1880'erne fulgte også opgaver for

Illustreret Tidende, *Juleroser*, det franske blad *Le Monde Illustré* og vittighedsbladene *Klods Hans* og *Politikens Tik Tak*. Hvor de førstnævnte tidsskrifter krævede illustrationer, der formidlede det nye urbane liv i København og til tider nærmest bogstaveligt dokumenterede Københavns byudvikling,⁶ spidde vittighedsbladene det moderne parforhold og relationen mellem tjenestefolk og herskabet. Fischer illustrerede siden også bøger og andre udgivelser, blandt andet på sin yngre bror Svend Fischers kunstforlag.

En anden indtægtskilde blev Fischers produktion af reklameplakater. Plakatkunstens udbredelse omkring år 1900 kan også ses som en konsekvens af det moderne storbyliv og opkomsten af en ny, fritidspræget livsstil med behov for forlystelser, motion og forbrug blandt dem, der havde råd til det. Fischer lavede reklameplakater for cykelfabrikanter, forlystelsessteder og litografiske firmaer med henblik på at anspore købetrangen. Han arbejdede blandt andet i en stil inspireret af den franske plakatkunstner Henri de Toulouse-Lautrec med rene farveflader, klare konturlinjer og figurer trukket helt frem i billedfeltet.⁷

Endelig tjente Fischer penge på at skabe motiver til postkort, der i 1880'erne var en ny opfindelse i Danmark. Helt konkret opstod postkortet som "genre" på Den Nordiske Kunst- og Industriudstilling 1888 i København, hvor man kunne købe små kort med motiver fra udstillingen og sende dem.⁸ Fischer tegnede både billeder til turistkort, lykønskingskort og julekort. Motiverne viste genkendelige københavnermotiver og -mennesketyper, men de kunne også forestille nisser og juletræer. Dels skabte Fischer nye motiver til postkortene, dels drejede det sig om kunsttryk med reproduktioner af hans malerier. For Svend Fischers kunstforlag skabte han blandt andet en række postkort med fotos af kendte (turist)steder i København kombineret med tegnede fischerske københavner typer som eksempelvis livgarden ved Amalienborg Slot, tjenestepigen ved Niels Juels' statue og cykelpigen, der var nået helt frem til Skodsborg Badehotel.⁹ "Mixed media"-kombinationen mellem foto og tegning forekommer vovet i betragtning

af, at fotografiet som kunstnerisk medie muligvis var endnu mere underkendt i tiden end at tegne motiver til postkort.

Alt imens Fischer var virksom som illustratør, plakat- og postkortkunstner, blev han i løbet af 1880'erne en stadig mere eftertragtet kunstmaler. Fischer havde travlt og skabte sine billeder med stor produktivitet. I den forbindelse blev fotografiet et vigtigt hjælpemiddel, idet Fischer benyttede fotos frem for malede skitser som forarbejder til sine malerier. Fotografiet blev udbredt i slutningen af 1800-tallet, og Fischer var ikke blot hurtig til at benytte mediet som et effektivt middel til at indsamle studiemateriale, men også som et middel til at levendegøre sine motiver. Bevæbnet med sit kamera gik Fischer rundt i byen og tog fotos af byrum, monumenter og menneskegrupper, eller han fik modeller til at stille op til enkeltfotos. Han forsøgte at bevare fotografiets tilfældige billedbeskæringer og øjeblikagtige kvalitet i sine billeder for at fremme fornemmelsen af det momentane og flygtige. Sammenligningen mellem Fischers kunst og fransk impressionisme i litteraturen om Fischer skyldes blandt andet dette træk ved hans malerier.¹⁰

Fischer opsøgte nye steder i København som eksempelvis Dronning Louises Bro med den franskinspirerede arkitektur på Søtorvet, Vesterbro Passage og områdets forlystelsessteder samt den nyanlagte Rådhusplads for i form og motiv at gøre København til en slags Nordens Paris. Men også gamle torve fik et umiskendeligt moderne præg i Fischers bearbejdelse, blandt andet fordi traditionsrige pladser som Kongens Nytorv også blev forsynet med de nye teknologiers markører – telefonkiosken, gadelys og sporvogne. Selv motiver, der ved en umiddelbar betragtning forekommer rent idylliserende og tilbageskuende som eksempelvis skovserkonerne og blomstersælgerskerne på Højbro Plads, kan have en moderne kvalitet med deres fotografiske beskæringer, salgskvindernes rolle som statister til borgerskabets moderne forbrugsliv og skabt, som motiverne var, til et nyt og stort billedforbrugende publikum: Det være sig den klassiske kunstmæcen eller turisten, der ønskede

at sende et postkort med et stykke københavnsk lokal-kolorit. Fischers kommercielle succes blev stor. Han kunne afsætte sin kunst, bo i hus i Hellerup og rejse til udlandet. I litteraturen om Fischer udgør de høje, opnåede auktionspriser for hans kunst, både i levende live og posthumt, selvstændige afsnit.¹¹

Fra et kristent majoritetssynspunkt udgør Fischer og hans families assimilationshistorie desuden også en succeshistorie – nationalt, religiøst og samfundsøkonomisk. Fischer blev som efterkommer af jødiske indvandrere ikke blot integreret (kristen) dansker, han blev også ærkekøbenhavn(er)er(maler) med stor økonomisk succes. Set samlet tager Fischers billeder fra København sig nærmest ud som en hyldelse til byen. Fischer fokuserede rigtigt nok ikke på problematiske samfundsemner. I stedet udstråler billederne en tro på fremtiden, tillid til det moderne liv og kærlighed til København, som Fischer selv i øvrigt oplevede som mest stemningsfuld i en gråvejrsversion, eller når sneen havde lagt et blødt slør over byens konturer. Det købestærke publikum elskede det, men det gjorde kunstkritikerne ikke.



*Dronning Louises Bro under Opførelse, 1886.
Københavns Museum.*

Inde, men alligevel ude

Selvom Fischer blev insider blandt kunstkøberne, forblev han outsider blandt kunstkritikere og kunstnerkolleger. Det var der flere årsager til, men blandt andet netop fordi han undlod at følge en af tidens væsentlige opfordringer til billedkunstnerne: ”At sætte problemer under debat”. Opfordringen blev oprindeligt formuleret af litteraturkritikeren Georg Brandes i sine forelæsninger om hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur indledt i efteråret 1871, men gjaldt fra 1880’erne også billedkunsten. Kunstnerne skulle ikke alene dyrke en nutidskunst i form af en neutral skildring af samtiden, men kunsten skulle formidle en holdning, tage stilling og tage parti i forhold til tidens aktuelle problemstillinger. Brandes stod hermed for en kritisk realisme, mens forfatteren Herman Bang inden for litteraturen var et eksempel på en naturalistisk, neutral samtidskildrer.¹² Begreberne realisme og naturalisme er imidlertid blevet brugt i flæng i redegørelser for tidens kunst og litteratur, men uanset kunne Fischer i virkeligheden hverken leve op til det ene eller andet med sine billeder, der vel nok viste det moderne samtidskøbenhavn, men som udgangspunkt altid i den bedste version. Samtidens kunstkritikere bedømte i bedste fald Fischers billeder som værende for naturalistisk illustrerende. De mindede for meget om et fotografi. I værste fald drejede det sig om skønmaleri. Eksempelvis fik Fischer kritik for sin forelskelse i elegante københavnerinder og præsentabelt klædte tjenestepiger, hvis kønne ansigter og bare runde arme sjældent bar præg af hårdt arbejde.¹³

Relationen mellem billedkunsten og fotografiet var i det hele taget problematisk, idet fotografiet i slutningen af 1800-tallet ikke blev anerkendt som et kunstnerisk medie. Fotografiet kunne benyttes som et middel til at udbrede kendskabet til kunst og som et hjælpemiddel i kunstnerens proces, men slutproduktet måtte aldrig blive fotografisk, det vil sige mekanisk eller åndløst. Kunsthistorikeren Julius Lange var blandt de første til at formulere disse synspunkter, der siden blev gentaget af andre i forhold til fotografiet som medie og naturalismen som kunstretning. Når en del af Fischers malerier således blev bedømt som en slags illustrationer i olie, handlede det om, at de ifølge kritikerne manglede

Fra outsider til insider – Paul Fischer og den moderne by

komposition, følelse, ånd, personlighed, fantasi og/eller formsans, selvom Fischer eksempelvis benyttede fotografiet til at komponere, arrangere og beskære sine motiver. Fischer var langt fra den eneste af samtidens kunstnere, der brugte fotografiet som forlæg og hjælpemiddel, men kunstnerne gik stille med dørene, for beskyldninger om snyd og mangel på ånd lå ligefor.¹⁴

I umiddelbar forlængelse af forestillingerne om det åndløse fotografi ligger også, at Fischer på ingen måde levede op til 1800-tallets traditionelle forestillinger om kunstneren som inspireret geni eller kompromisløs profet, gerne af den fattige slags. Fischer producerede billeder i store mængder, ved hjælp af det mekaniske fotografi, til et bredt publikum, i anerkendte og i absolut ikke-ankendte formater – og tjente penge på det. Fischer var borgerlig og skabte borgerlige motiver til sit fortrinsvis borgerlige publikum.

I sit essay i Helge Carlsens bog *Billedmageren Paul Fischer* trækker Erik Mortensen overbevisende tråde fra Fischers kunst til nationale såvel som internationale kunstnere og kunstretninger. Fischer malede ud over københavnerprospekterne også portrætter, en række strandmotiver med solbadende kvinder og nøgenbilleder af kvinder i dekorative *settings*. Mens bybillederne er blevet relateret til fransk kunst og samtidens danske genremaleri, ser Erik Mortensen inspiration fra dansk såvel som øvrig nordisk kunst i badebillederne og nogle af portrætterne. Strandmotiverne relateres til Anders Zorn, P.S. Krøyer samt J.F. Willumsen og vitalismens dyrkelse af den frie, nøgne krop, mens de dekorative nøgenbilleder peger mod inspiration fra Tyskland og den schweiziske symbolist Ferdinand Hodler med flere. Fischer havde dog, som nævnt, ikke videre kontakt med kunstnerkoloniernes Danmark eller kunstnergrupperinger i København. Og selvom han med årene fik råd til flere rejser og havde fast bopæl i Båstad i Sverige om sommeren, tyder alt på, at han fortsat fortrinsvis fik inspiration gennem reproduktioner i blade og ved at besøge kunststillinger frem for personlig kontakt med andre kunstnere. Fischer forblev en ener, og én af konklusionerne vedrørende hans kunst

har været, at hans malerier i eftertiden primært ville have en kulturhistorisk værdi – som nostalgiske tidsbilleder fra det gamle København.

Den uaktuelle Paul Fischer aktuel på Københavns Museum

I 1968 viste Københavns Museum en udstilling med en række af Fischers malerier fra København, hvor synspunktet om Fischers malerier som kulturhistoriske vidnesbyrd fra en svunden tid blev eksemplificeret. Der blev ikke produceret noget katalog til udstillingen, men udstillingen var arrangeret af den daværende direktør Steffen Linvald, der i 1984 fulgte op med en bog om Fischer. En gentagen pointe i anmeldelserne fra udstillingen i 1968 og i Linvalds senere bog var, at særligt ældre borgere ville glæde sig over den nostalgiske tidsrejse gennem det gamle København med Fischers billeder. Yngre generationer, derimod, kunne ifølge Linvald i stigende grad udnytte Fischers malerier som kilder til mode-, transport- og byhistorie.¹⁵ Opfattelsen af Fischers billeder som uaktuelle, men kulturhistorisk interessante tidsbilleder er siden blevet gentaget af andre, blandt andet i den seneste monografi om Fischer fra 2005.¹⁶

I skrivende stund, 50 år efter, er Københavns Museum i færd med at arrangere sin anden udstilling om københavnermaleren Paul Fischer. Det bliver den første særudstilling i museets nye lokaler på Stormgade 18 med planlagt åbning til sommer 2019. Når valget faldt på Fischer som den, der indleder rækken af museets særudstillinger, skyldes det blandt andet, at museet ganske enkelt er flyttet hen til det byområde, som Fischer beskæftigede sig med: H.C. Andersens Boulevard, Dantes Plads, Rådhuspladsen og Vesterbrogades ende mod Axelborg og Tivoli med mere. Fischers status som den ultimative københavnermaler er således uanfægtet – ikke mindst på et kulturhistorisk museum som Københavns Museum, der som et af ganske få museer i Danmark ejer væsentlige værker af Fischer og omkring 500 af hans fotos. Til gengæld vil udstillingen også vise, at Fischers kunst



Vesterbrogade, vinter, 1919. Københavns Museum.

ikke blot rummer fortiden eller hans egen samtids uaktuelle tidsudtryk. Fischers billeder indeholder også fremtiden og foregriber senere fænomener og kunststrategier.

Eksempelvis er synet på Fischers brug af fotografiet og fotografiets status som garant for en nøjagtig virkelighedsgengivelse ikke holdbart i en postmoderne verden, hvor fotografiet ikke længere opfattes som et neutralt medie, og (fotografiske) billeder i mellemtiden kan skabes digitalt og virtuelt uden nogensinde at have haft en relation til virkeligheden. Fischer benyttede, som nævnt, ikke blot fotografiske forlæg til sine malerier, men han miksede og matchede også sine fotos af byrum, menneskegrupper og enkeltfigurer. Malerierne kan tage sig ud som tilfældige øjebliksbilleder eller helt almindelige hverdagsbilleder fra København, men ofte optræder

familie, venner og bekendte som statister, og motiverne kan være konstrueret af flere fotografiske forarbejder – som var de behandlet i Photoshop. Billederne kan vel nok udtrykke et stykke kulturhistorie, men det er en bestemt version af København, der formidles, en ”Instagram-version”, kunne man fristes til at sammenligne det med. Fischer ville vise os Københavns smukkeste side – det gode liv på prominente steder i byen og i den mest stemningsfulde udgave.

Selvom Fischer ikke havde mulighed for at dele sine mange københavnerbilleder via de effektive digitale medier, vi har i dag, så benyttede han sig af datidens massekommunikationsmidler. Udstillingen vil illustrere, at Fischer stod for en stor og alsidig produktion af billeder rettet mod et bredt publikum. I virkeligheden er det måske nogle af de forhold, som han har fået aller-

mest kritik for, som i dag kan forekomme interessante, eksempelvis Fischers brug af fotografiet, alternative medier og mængden af billeder. Fischer forholdt sig til en tiltagende visuel kultur, der ønskede billeder af verden. Han leverede en strøm af billeder til et marked, der ikke kun bestod af klassiske kunstmæcener, men også af læsere, forbrugere og turister.¹⁷ Uanset om han selv brød sig om det, kunne publikum i princippet meget vel kende til hans plakater, postkort og illustrationer uden at have set hans malerier. Fischers billeder tematiserede ikke blot livet i byens offentlige rum, men nåede bogstaveligt talt ud til forbrugerne i det offentlige rum.

Måske er det netop ”erobringen” af det offentlige rum som scene for socialt liv på og med Fischers billeder fra København, som er én af årsagerne til, hvorfor Fischer kan forekomme aktuel og relevant i dag. Fischers værker viser nemlig ikke blot motiver fra genkendelige og

yndede steder i det offentlige rum i København, men rummer også ansatser til en moderne oplevelsesbaseret samt fritids- og turistpræget måde at benytte stederne og storbyen på, som kan minde om vores i dag. Trods utidssvarende transportmidler, retromode og byforandringer formidler Fischers billeder en urban livsstil, som vi kan spejle os i: Moderigtige kvinder på vej i Tivoli, på café, teater eller på shoppingtur, atmosfæren på byens markeder, København som cykelby, københavn- og turistfænomener som livgardens march gennem byen, Dronnings Louises Bro som trafikal åre og opholdssted, bystemningen på en regnvejrsdag og meget mere. Fischer skildrer ganske enkelt storbylivet i det København, som mange af os holder allermost af – uanset om man er turist, født københavnner eller mere eller mindre assimileret valgkøbenhavnner.

LITTERATUR

1968 Anmeldelse af Fischer-udstillingen på Københavns Museum: ”Københavnere på togt i erindringen”. *Berlingske Tidende*, 14.04.1968.

Carlsen, Helge
1991 *Billedmageren Paul Fischer*. København: Rhodos 1991.

Dybdahl, Lars
1994 *Den danske plakat*. København: Borgen 1994.

Fischer, Josef
1949 *En Nakskov Slægt*. København: Fraenckel Bogtryk 1949.

Hornung, Peter Michael
1993 *Ny Dansk Kunsthistorie*. Bind 4: ”Realismen”. København: Forlaget Palle Fogtdal A/S 1993.

Lange, Julius
1873 ”Fotografiens Æsthetik” [1864]. *Nutids-Kunst. Skildringer og Karakteristikker*. København 1873.

Linvald, Steffen
1984 *Paul Fischer – københavnernes maler*. København: Bogans Forlag 1984.

Mortensen, Erik
1991 ”Billedmageren – et essay. Paul Fischer som maler, tegner, grafiker og fotograf”. Helge Carlsen (red.), *Billedmageren Paul Fischer*. København: Rhodos 1991.

Philip, Fischer
1861 *Sandheden skal ikke begraves med mig!* [Kjøbenhavn, Juli 1858]. København: Berlingske bogtrykkeri 1861.

Sandberg, Jane
2005 *Paul Fischer*. København: Lamberths forlag 2005.

Svanholm, Lise, Marianne Zibrandsen og
Jane Sandberg

2003 *Paul Fischer på Øregaard Museum.*
Øregaard Museum 2003.

Sørensen, Per

”Paul Fischer 1860-1934” [en samling af
postkort med Fischers motiver]. Tilgængelig
online: http://www.piaper.dk/postkortkunstnere/Postkortkunstnere/Paul_Fischer/Paul_Fischer.htm (2018-26-07)

Thelle, Mikkel

2015 *Rådhuspladsen 1900, det moderne
Københavns brændpunkt.* København:
Gyldendal 2015.

With, Gertrud

2002 ”Fotografiets betydning for modernitetens
billeddannelse”. *Verden set på ny. Fotografi
og Malerkunst i Danmark 1840 – 1900.*
Det Nationale Fotomuseum 2002.

NOTER

1. Fischer 1949, s. 12 og Carlsen 1991, s. 10.
2. Philip 1861, s. 2.
3. Carlsen 1991, s. 11 og Linvald 1984, s. 9 ff.
4. Linvald 1984, s. 18, Mortensen 1991, s. 97 og Sandberg 2005, s. 16.
5. Mortensen 1991, s. 95.
6. Københavns Museum ejer en tegning, der viser Dronning Louises Bro under opbygning, og som blev benyttet som illustration i *Illustreret Tidende* den 8. august 1886.
7. Dybdahl 1994, s. 42-43.
8. Thelle 2015, s. 9.
9. Samleren Per Sørensen har samlet en række postkort med Fischers motiver, som kan ses på: http://www.piaper.dk/postkortkunstnere/Postkortkunstnere/Paul_Fischer/Paul_Fischer.htm.
10. With 2002, s. 45.
11. Mortensen 1991, s. 92, Svanholm, Zibrandsen og Sandberg 2003, s. 6 og Sandberg 2005, s. 8.
12. Hornung 1993, s. 81 og Carlsen 1991, s. 98 ff.
13. De nævnte bedømmelser kommer blandt andet frem i Holger Drachmann og Viggo Stuckenbergs anmeldelser fra henholdsvis 1888 og 1904, gengivet i Carlsen 1991, s. 32 ff.
14. Lange 1873, s. 526 ff., With 2002, s. 56 f. og Mortensen 1991, s. 141.
15. Linvald 1984, s. 104 og s. 111 samt anmeldelsen ”Københavnere på togt i erindringen” i *Berlingske Tidende* i 1968.
16. Sandberg 2005, s. 9 og 61.
17. Erik Mortensen har været inde på nogle af de nævnte synspunkter vedrørende Fischers kunst. Mortensen 1991, s. 94.