



Emilius Barentzen. Selvportræt udført 1827. Svendborg og Omegns Museum.

Emilius Bærentzen og hans jødiske kundekreds

Emilius Bærentzen (1799-1868) var en produktiv portrætmaler med et bredt klientel. En del af hans kunder skal findes blandt tidens velhavende jødiske familier, både i København og i provinsen. Museumsinspektør ved Teatermuseet i Hofteatret Mikael Kristian Hansen sætter fokus på denne mindre kendte portrætmaler og præsenterer her en række af hans skønneste portrætter, blandt andre af familierne Melchior, Ancker og Brandt.

Af Mikael Kristian Hansen

Frem i lyset

Emilius Bærentzen er en af guldalderens mindre kendte portrætmalere, som i lang tid har stået i skyggen af Guldalderens store navne som C.W. Eckersberg, Christen Købke og Wilhelm Marstrand. Meningerne om Emilius Bærentzens virke som portrætkunstner har været meget forskellige siden hans død. Han er ofte blevet negligeret, hvilket har to primære årsager: Den kunsthistoriske forskning har fokuseret på den danske guldalderkunsts store navne. – Og betydningen af Emilius Bærentzens udenlandsrejse er blevet undervurderet. Men i de senere år har flere kunsthistorikere slået til lyd for en revurdering af hans virke, blandt andre Kasper Monrad¹.

En anden forklaring på den manglende interesse for Emilius Bærentzen er, at vi udover hans portrætter kun har bevaret få kilder, der kaster lys over portrætkunstnerens virke i 1800-tallet. Emilius Bærentzen selv har kun efterladt sig enkelte breve og rejseberetninger på henholdsvis Det Kongelige Bib-

liotek og i Kunstakademiets arkiv på Rigsarkivet. I Kunstakademiets arkiv finder vi imidlertid oplysninger om Emilius Bærentzens uddannelsesforløb på akademiet.

Til gengæld var kunsthistorikeren Philip Weilbach (1834-1900) i slutningen af 1860'erne og 1870'erne i kontakt med Emilius Bærentzens søn, søofficeeren Alexander Bærentzen, da han skulle udforme det første danske Kunstnerleksikon. Sønnen kunne give en del oplysninger om sin faders virke, en vigtig kilde næst efter portrætterne². Disse kilder blev benyttet ved udformning af bogværket over Emilius Bærentzens virke som portrætkunstner i Guldalderens Danmark i 2014³.

Under arbejdet med Emilius Bærentzens portrætkunst, kom det frem, at han havde udført adskillige portrætter af jødiske personligheder. Ved Anordningen af 1814 blev jøderne en mere integreret del af det danske samfund i kraft af, at de fik almin-

delig borgerret og ret til at ernære sig i ethvert lovligt erhverv. – Fuldt ud ligeberettigelse med andre trosretninger fik jøderne dog først ved Grundloven i 1849. Den jødiske integration og det velhavende jødiske handelsbourgeois position gjorde dem til et attraktivt klientel. Dette klientel begrænsede sig for Emilius Bærentzens vedkommende ikke kun til København, men også til andre danske købstæder med et jødisk islæt, deriblandt Svendborg. De forskellige jødiske familier og deres portrætter vil blive fremdraget i det følgende – efter en introduktion af portrætkunstneren Emilius Bærentzen.

Emilius Bærentzens opvækst

Familien Bærentzen skulle ifølge traditionen stamme fra Holland⁴. Emilius Bærentzens fader, Christian Bærentzen, havde været i tjeneste hos Johan Ludvig Reventlow (1751-1775) til Brahetrolleborg,⁵ Christian Bærentzen indgik således i staben på Brahetrolleborg som tjener⁶. Nogen nærmere tilknytning til familien Reventlow spores ikke.

Christian Bærentzen blev gift med Marie Kirstine, født Hansen. I folketællingen fra 1801 anføres hendes efternavn imidlertid som Kiersken. Hun var fire år yngre end sin ægtemand⁷. I slutningen af 1700-tallet flyttede ægteparret til hovedstaden. De boede i Sankt Annæ Vester kvarter. Familien boede i Store Kongensgade. Familiens erhverv på dette tidspunkt kendes ikke. Folketællingerne er tavse om dette. I ægteskabet fødtes datteren Sophie Caroline, og tre år senere fulgte Emilius Ditlev. Den lille dreng blev født den 30. oktober 1799⁸. Derefter taber vi sporet af familien Bærentzen i folketællingerne indtil 1840'erne. Så meget står klart, at Christian Bærentzen blev fyrbøder ved Rentekammeret⁹.

Christian Bærentzen var interesseret i at få placeret sønnen i et erhverv, hvor han kunne få en sikker indkomst og forsørge en familie. 1800-tallets Danmark bød på flere muligheder, officersuddannelse, præstekald og lignende, men flere af disse fordrede økonomiske ressourcer, som Christian Bærentzen

sandsynligvis ikke havde. En uddannelse til apoteker stillede ikke samme fordringer. Da Emilius Bærentzen var 14 år, kom han i apotekergæst på apoteket i Nykøbing Sjælland. Arbejdet må have været hårdt, og tiderne var vanskelige. Emilius Bærentzen mistede da også interessen og forlod pladsen¹⁰.

16 år gammel tog Emilius Bærentzen til Dansk Vestindien, hvor han fortsatte i apotekerfaget i Christiansted på St. Croix. Han opgav imidlertid hurtigt farmacien, da han var så heldig med det derværende guvernements protektion at få ansættelse som volontør på et af regeringskontorerne i Christiansted. Han udførte sit arbejde meget kompetent og drev det så vidt, at han blev konstitueret som fuldmægtig, men han kunne ikke få kongelig ansættelse uden juridisk embedseksamen. Han rejste derfor efter fem år tilbage til København, hvor han tog juridisk embedseksamen med udmærkelse fra universitetet på bare ni måneder. Han vendte imidlertid ikke tilbage til Vestindien, og han havde ikke held med at få et embede i Danmark¹¹. Derfor skiftede han spor og forfulgte en helt anden karriere.

Uddannelse

Emilius Bærentzen havde i sin fritid tegnet og malet, og var god til det. Denne interesse for kunsten gik tilbage til drengeårene¹². Så i 1821 søgte han ind på Kunstakademiet hos professor C. W. Eckersberg. Han blev faktisk privatelev hos Eckersberg¹³.

Kunstakademiet oplevede en revitalisering, da Christian 8. som kronprins overtog præsidiet i 1808. I begyndelsen af 1800-tallet byggede undervisningen på Kunstakademiet på C. A. Lorentzens (1749-1828) virksomhed. Han var linket tilbage til 1700-tallets danske kunstnertraditioner. Det ændredes, da C. W. Eckersberg kom hjem fra sin rejse i 1818 og blev professor i malerkunst, samme år som den dygtige lærer J. L. Lund. Dette skete ved kronprins Christian Frederiks mellemkomst. Det frugtbare samarbejde mellem Eckersberg og Lund

sikrede herefter en fornyelse af undervisningen ved Kunstakademiet i København¹⁴.

Kunstakademiets undervisning udgjordes af to centrale elementer, nemlig tegning og den antikke kunst. Undervisningen var trinvist opbygget. Det første trin i uddannelsen var Fritegningskolerne. Her tegnede eleverne for eksempel efter kobberstik eller malerier, typisk i de kongelige samlinger. Det næste trin var Gipsskolen, hvor eleverne blev sat til at tegne efter gipsafstøbninger af den klassiske antikke kunst. Først aftegnede eleverne enkelte dele af kroppen, såsom hænder, arme og ben og derefter hele figurer. Først kopierede eleverne todimensionale tegninger og derefter tredimensionale afstøbninger, hvorved de blev fortrolige med det klassiske formsprog. Fritegningskolerne og Gipsskolen varede normalt fire år. Derefter var eleverne skolet i den klassiske tradition og parate til at tegne efter levende, nøgen model på Modelskolen.

Emilius Bærentzen gennemgik alle Kunstakademiets skoler. Han gik fra 1. til 2. Fritegnings-skole i begyndelsen af 1822¹⁵. Lidt over to år senere forfremmedes han fra 2. Frihåndstegningsskole til Gipsskolen¹⁶. I 1826 forfremmedes han fra Gipsskolen til Modelskolen¹⁷. Det tog således Emilius Bærentzen mere end fire år at gennemføre Fritegningskolerne og Gipsskolen.

Undervisningen byggede på konkurrence som det pædagogiske princip, der motiverede eleverne til at dygtiggøre sig. Uddannelsen kulminerede i medaljekonkurrencerne og den dermed forbundne kappestrid om de for en kunstner obligatoriske studierejser i Europa. Det primære rejsemål var Italien, sekundært Frankrig og Tyskland¹⁸.

I marts 1826 fik Constantin Hansen og Emilius Bærentzen tildelt den lille sølvmedalje for tegning¹⁹. I marts 1827 fik Emilius Bærentzen den store sølvmedalje for tegning²⁰. Inden for et år vandt han således begge sølvmedaljer.

Konkurrencen mellem eleverne kom også til udtryk på en anden måde. Kunstakademiet eller Charlottenborg var hjemsted for den årlige udstilling, hvor lærere og elever viste deres nyeste arbejder. Det var en meget større og sjældnere begivenhed end i dag²¹. For Emilius Bærentzen ligesom andre elever ved Kunstakademiet var det livsvigtigt at deltage i de årlige udstillinger på Charlottenborg for om muligt at skabe sig et navn og dermed mulighed for at rejse kapital. I 1826 deltog han første gang på udstillingen med syv portrætter og et portræt i miniature²². De følgende år var han repræsenteret på udstillingerne på Charlottenborg.

Udenlandsrejse

For Emilius Bærentzen som alle andre guldalderkunstnere var det nødvendigt at foretage en større Europarejse. Af hans sprogundervisning kan vi konstatere, at et af rejsemålene var Italien, som var målet over alle mål for guldalderkunstnerne. Men det kneb med at skaffe midler til rejsen. Emilius Bærentzen havde specialiseret sig som portrætmaler. Dermed kunne han ikke søge Kunstakademiets ordinære rejsestipendium, da portrætmaleriet havde mindre prestige.

Emilius Bærentzen ansøgte den 5. oktober 1829 kongen om understøttelse fra *Fonden ad usus publicos* og fik i marts 1830 bevilget 500 rigsdaler. Hertil føjedes to tillæg i februar 1831 og marts 1832 på hver 400 rigsdaler²³. Dermed kunne han gennemføre en større udenlandsrejse, hvor han skulle studere tysk og fransk kunst i tre år.

I slutningen af juni 1830 rejste han over Lübeck og Hamborg til Berlin, hvor han blev i otte dage for at se kunstsamlingerne og aflægge besøg. Besøgene gjaldt først og fremmest billedhuggerne Christian Daniel Rauch (1777-1857) og Christian Friedrich Tieck (1776-1851) samt maleren Karl Wilhelm Wach (1787-1845), hos hvem han blev meget venligt modtaget. I sin udførlige rejsebeskrivelse fremgår det tydeligt, at Emilius Bærentzen blev overrasket og impo-

neret over, hvordan maleriet blev drevet i den store stil i Tyskland i forhold til hjemme i Danmark²⁴.

Herfra rejste han videre til Dresden, kendt som Elbens Firenze, hvor han opholdt sig i to måneder. Det enestående Gemäldegalerie Alte Meister nærmest slugte Emilius Bærentzen. Mindre heldig var han med sine kunstnerbesøg, da mange af Dresdens store navne var bortrejst i den periode. Men han traf både den norske landskabsmaler Johan Christian Dahl (1788-1857) og portrætmaleren Johann Carl Rössler (1775-1845)²⁵. Fra Dresden fortsatte han videre til Meissen.

Derefter fortsatte Emilius Bærentzen efter et kortvarigt ophold i Nürnberg til München. Han kom til at holde af München og blev der helt frem til august 1831. München var et af Sydtysklands store kulturcentre. Stadens omfangsrige kunstsamlinger var et aktiv for enhver kunstner. I München havde han i modsætning til Dresden også heldet med sig og stiftede bekendtskab med flere af tidens førende kunstnere og deres arbejder. I portrætfaget følte han sig særlig tiltrukket af Joseph Karl Stieler (1781-1858) og August Riedels (1799-1883) arbejder. Emilius Bærentzen lærte faktisk Joseph Karl Stieler personligt at kende og var en hyppig gæst i hans atelier.

Joseph Karl Stieler besøgte også Emilius Bærentzen og var ham meget behjælpelig med råd og bemærkninger til hans studium, men til Bærentzens ærgrelse holdt han ikke elever. Efter råd fra Joseph Karl Stieler malede Emilius Bærentzen nogle måneder i hofmaleren Joseph-Anton Muxels (1786-1842) atelier med begrænset udbytte. Han besøgte også med mellemrum hofmaleren Caspar Gerhard Klotz (1774-1847)²⁶.

Efter ti måneders ophold i München rejste han videre til Frankrig. Midt i september 1831 kom han til Paris, Europas kulturhovedstad. Under opholdet fascinerede navnlig Luxembourg-galleriet ham. Men ellers gentog historien fra Dresden sig i Paris.

Han forsøgte at lære tidens førende franske kunstnere at kende, men enten var de bortrejst eller havde for travlt til at modtage ham. Derfor malede han i begyndelsen af sit ophold portrætter af bekendte og forsøgte sig med litografiet. Senere kom han til at arbejde på Léon Cogniets (1794-1880) atelier under dennes vejledning. Mange unge europæiske kunstnere flokkedes om hans atelier, da han var en udmærket lærer, hvis kunstscole gav de forskellige maleriske retninger og talenter plads til at udvikle sig. Her malede han hver dag fra kl. 8 til 13. Den øvrige del af dagen gik han på kunstsamlinger og til forelæsninger. Fra kl. 7 til 10 om aftenen frekventerede han et privat tegneakademi, da han var kommet for sent på året til Paris til at kunne få en plads på Det Kongelige Tegneakademi. At få adgang til læreanstalterne medførte betydelige udgifter for Emilius Bærentzen²⁷. Paris var en dyr by for en portrætmaler på studierejse, og i løbet af et år måtte Emilius Bærentzen vende tilbage til Danmark. Drømmen om at forlænge rejsen til at omfatte Italien tillod økonomien ikke.

Portrætmaleren

Efter hjemkomsten fra udenlandsrejsen blev han en af hovedstadens mest søgte portrætmalere.

C.W. Eckersbergs position som hovedstadens foretrukne portrætmaler var på det tidspunkt blevet overtaget af C.A. Jensen. Nu blev han afløst primært af Emilius Bærentzen og sekundært af David Monies²⁸. De følgende 10-15 år deltog han også jævnlige på de årlige udstillinger på Charlottenborg.

Det var vigtigt for hans virke som portrætmaler, at han kunne blive medlem af Kunstakademiet. I 1835 blev han agreeret ved Kunstakademiet. Det vil sige, at han skulle antages som medlem af Kunstakademiet. Han fik til opgave at male C. W. Eckersbergs portræt. Emilius Bærentzens medlemsstykke til Akademiet blev bedømt (*bejüchtet*) den 8. februar 1836, men man var ikke tilfreds med resultatet. 12

stemte for, mens 11 stemte imod, men det krævede 2/3 flertal efter fundatsens bestemmelser, og derfor blev det ikke antaget²⁹. Kunstakademiets præses Christian 8. havde ellers tilbudt sit portræt udført af Emilius Bærentzen som det andet receptionsstykke. Dengang skulle portrætmalerne male to portrætter til akademiet, men da Eckersbergs portræt blev forkastet, trak Christian 8. sit tilbud tilbage³⁰. Alexander Bærentzen mente, at Christian 8.s protektion gav anledning til misundelse blandt Emilius Bærentzens kolleger, og at dette forhold var skyld i, at han aldrig blev medlem af Kunstakademiet³¹. Beskyldningen forekommer ikke usandsynlig, når man tager den benhårde konkurrence blandt guldaldermalerne i betragtning.

Selvom Emilius Bærentzen ikke blev medlem af Kunstakademiet, vedblev han at være en af hovedstadens mest populære portrætmalere. Han nød kongehusets gunst og udførte adskillige portrætter af kong Christian 8. og dronning Caroline Amalie. Ligeledes udførte han et portræt af Frederik 7. som kronprins³². Denne tilknytning mellem kongen og Emilius Bærentzen bekræftes ved en gennemgang af Guldalderens kunstindkøb til henholdsvis Det Kongelige Billedgalleri (forløberen for Statens Museum for Kunst), Kunstforeningen, Bertel Thorvaldsen (det nuværende Thorvaldsens Museum) og Christian 8.s samlinger (som kronprins). Her konstaterer vi følgende: Meget betegnende erhvervedes kun et enkelt af Emilius Bærentzens værker til Det Kongelige Billedgalleri, mens Kunstforeningen ikke erhvervede nogen. Bertel Thorvaldsen erhvervede et enkelt. Til gengæld erhvervede kronprinsen hele otte af hans værker³³.

For Emilius Bærentzen var det vigtigt som portrætmaler at have en bred kundekreds. Denne skulle udover kongehuset også omfatte landets aristokrati, som sammen med kongen sad med den politiske magt frem til midten af 1800-tallet. Han havde forbindelse til flere af familierne, eksempelvis Benzon, Bille, Hegermann-Lindencrone, Knuth, Leth,



Gerson Moses Melchior. Udateret portræt udført af Emilius Bærentzen. Privateje.

Møsting og Wedell³⁴. Det var imidlertid en anden samfundsgruppe, som skulle blive Emilius Bærentzens dominerende klientel.

Bourgeoisiet fik en voksende betydning i 1800-tallets første halvdel. Denne gruppe indtog centrale positioner indenfor den danske centraladministration under enevælden, og med Grundlovens indførelse fik bourgeoisiet også mulighed for politisk indflydelse. Bourgeoisiet brugte ligeledes portrætkunsten til at konsolidere deres position og udgjorde et ideelt klientel for Emilius Bærentzen. Han havde jo selv stræbt efter at blive en del af den administrative bourgeoisie, da han i sine unge dage blev jurist med henblik på et embede i kolonierne eller centraladministrationen. Blandt embedsmændene og politikerne, som blev portrætteret af Emilius Bærentzen, kan vi nævne Wilhelm August Schlegel, Johan Frederik Schlegel, Orla Lehmann, J.N. Madvig og H.N. Clausen.



Birgitte Melchior. Udateret portræt udført af Emilius Barentzen. Privateje.

Emilius Barentzen



Galathea Marcus. Portræt udført af Emiliius Barentzen 1838. Privateje.

Bourgeoisiet dominerede handelssektoren med dets internationale forbindelser via de danske handels-huse. Handelsfamilierne Schram og Tutein blev portrætteret af Emilius Bærentzen i gruppeportrætter. Familierne havde en fremtrædende position i dansk erhvervsliv i midten af 1800-tallet. Også handelsbourgeoisiet i provinsen havde øje for Emilius Bærentzen som portrætmaler.

Familien Melchior

Inden for handelsbourgeoisiet fandtes adskillige prominente familier både i hovedstaden og provinsen, og Emilius Bærentzen kom i kontakt med dette klientel. En af familierne i hovedstaden var familien Melchior. Gerson Moses Melchior (1771-1845) var indehaver af handelshuset *Moses & Søn G. Melchior*, som var et af de største handelshuse i København i 1800-tallet. Virksomheden blev stiftet af Gerson Moses Melchior far Moses Melchior, som var indvandret til København fra Hamburg i 1761³⁵. I første omgang specialiserede handelshuset sig i import af tobak fra Holland og Bremen, men i begyndelsen af 1800-tallet trådte de vestindiske forretninger i forgrunden i firmaet. Nært tilknyttet denne forretning var skibsrederivirksomheden. Efter faderens død i 1817 overtog Gerson Moses Melchior firmaet. Firmaet ekspanderede hurtigt under Gerson Moses Melchior's ledelse, hvorfor han indviede sine to ældste sønner i firmaets ledelse. De døde imidlertid tidligt på grund af sygdom, så hans tredje søn, Moritz Melchior, blev eneindehaver af forretningen efter Gerson Moses Melchior's død i 1845. Efter faderens død gik der ikke mange år, før den yngre søn Moses Melchior blev optaget i firmaets ledelse.

Hans hustru, Birgitte Melchior, var datter af urtekræmmer Lion Israel og Glücke Galathea Cantor. I 1807 lykkedes det urtekræmmeren at få sin datter gift med grosserer Gerson Moses Melchior (1771-1845), som havde mistet sin første hustru seks år tidligere³⁶. Dette var noget af et socialt spring for Birgitte Israel. Sammen fik ægteparret adskillige

børn. De berømteste blev dog sønnerne Moritz Gerson Melchior (1816-1884) og Moses Melchior (1825-1912), der i fællesskab videreførte faderens forretning *Moses & Søn G. Melchior*. En tredje søn, Israel Berendt Melchior (1827-1893), var uddannet ingeniør og ivrig amatør fotograf. Mange af hans fotografier af familien Melchior er optaget på landstedet Rolighed på Østerbro med tidens kendte kunstnere som gæster ved familien Melchior's sammenkomster.

Galathea Marcus var datter af den jødiske grosserer Gerson Moses Melchior og hans kone Birgitte Melchior. Familien Melchior var i hovedstadens kulturliv kendt for at have åbnet deres hjem for H.C. Andersen. Den danske eventyrdigter kom særligt i Galathea Marcus' broder Moritz Melchior's hjem Roligheden på Østerbro. Da Moritz Melchior fyldte 56 år den 22. juni 1872, holdt familien en stor fest med middag på Roligheden, hvor både H.C. Andersen og Galathea Marcus var til stede. Ved denne lejlighed forærede digteren et eksemplar af sin roman *Lykke-Per* med dedikation til Galathea Marcus³⁷. H.C. Andersen nævner hende flere steder i sine dagbøger.

Galathea Marcus boede ellers ikke i København sammen med sin familie. Hun var i 1839 blevet gift med lægen Nathan Levin Marcus (1814-1879) fra Altona. Sammen fik de sønnen Gerson Marcus. Familien Marcus fastholdt dog kontakten med familien Melchior og besøgte dem tit på Roligheden.

Lad os betragte de tre portrætter af familien Melchior. På halvfigursportrættet af Gerson Moses er han vendt mod højre (se side 47). Han er en aldrende herre med hvidt hår med skilning og bakkenbarter. Han er iført hvid skjorte med fadermordere, sort frakke med revers og hvidt halsbind bundet i en sløjfe. Han holder sin højre hånd under frakkeskødet.

På halvfigursportrættet af Birgitte Melchior (se side 48) er hun vendt mod venstre. På hovedet om sit

mørke opsatte hår har hun en hvid kyse, som er bundet i en sløjfe under hagen. Hun er iklædt en sort kjole dekoreret med hvide blonder på ærmerne og ved den brede udkæring ud over skuldrene. Om sig har hun et rødt sjal og om halsen en perlehalskæde. Hendes hår er dekoreret med friske lyserøde blomster og grønne blade. Birgitte Melchiors beklædning vidner om familiens velstående stilling i handelsbourgeoisiet i København.

På halvfigursportrættet af Galathea Marcus (se side 49) er hun vendt mod højre, siddende i en brun stol. Hun har opsat hår med midterskilning og krøller i siderne – desuden øringer. Hun er iført en smuk grøn kjole med bred skulderudskæring med hvid blondekant og broche midtpå. Den grønne kjole har meget store pufærmer. Om halsen har hun et løst halsbånd af sort stof. På stoleryggen og delvist venstre armlæn hænger et smukt hvidt sjal.

Familien Melchiors portrætter er sandsynligvis udført i 1830'erne³⁸. I samme periode hørte familien Melchior til familien Withussen Berings omgangskreds (også portrætteret af Emilius Bærentzen), idet de udlejede hovedbygningen på Rygaard til netop familien Melchior³⁹.

Familien Ancker

Det var ikke den eneste jødiske familie indenfor det københavnske handelsbourgeois, som Emilius Bærentzen portrætterede. Også familien Ancker hørte til hans klientel. Henriette Axeline Ancker (1808-1829) var datter af malermester og brandkaptajn Carl Simon Hambro og Jeannette Hambro (født Nathansen). Carl Simon Hambro var lillebroder til den berømte handelsmand Joseph Hambro, men han formåede ikke at slå igennem på samme måde som storebroderen. Hans familie hørte til de agtværdige i handelsbourgeoisiet i Guldalderens Danmark. De forskellige handelsfamilier indgik mange gange ægteskabsforbindelser. Datteren Henriette Axeline blev derfor gift med den fremgangsrig silke- og klædehandler Anders Ancker. Ægteparret

bosatte sig i Den Anckerske Gaard ved Stranden nummer 14, hvor Anders Ancker drev sin klædekræmmerforretning. Familien havde bolig ovenpå på første sal, hvor hun som fru i huset førte tilsyn med den daglige husholdning. Det unge par fik sønnen Carl Andreas Ancker, men kort efter fødslen døde Henriette Axeline Ancker, og drengen blev derfor opdraget af sin mormoder med en blanding af strengthed og blødsødenhed⁴⁰.

Drengen Carl Andreas Ancker (1828-1857) blev som sagt på grund af moderens meget tidlige død opdraget hos sin mormoder. Under skolegangen vakte hans interesse for kunst. Carl Andreas Ancker bestemte sig efter konfirmationen for landvæsenet, selvom faderen ønskede, at sønnen skulle føre familiefirmaet videre. Carl Andreas Ancker kom på forskellige danske gårde, inden han gennemførte en Europarejse. Senere købte hans fader en gård til ham ved Gladsaxe, og her bosatte sønnen sig efter sin hjemkomst⁴¹.

Efter faderens død blev Carl Andreas Ancker en hovedrig mand og bosatte sig i Den Anckerske Gård i København. Arven gjorde ham i stand til at føre en uafhængig tilværelse, dyrke sine interesser for litteratur, musik og malerkunst og foretage flere store udenlandsrejser. Han forsøgte at knytte sig til H.C. Andersen, som han beundrede meget, men uden succes. Mere held havde han hos forfatteren Meïr Aron Goldschmidt, hos hvem han kom meget, og Goldschmidt havde en betydelig indflydelse på ham.

Carl Andreas Ancker var et godmodigt, naivt menneske, der ikke nød nogen større respekt i sin familie. Han havde ingen stilling, hvilket ikke var velset blandt de øvrige medlemmer af den driftige bourgeoisifamilie. Dertil kom, at han flere gange havde friet uden held, hvilket gjorde ham til en lidt komisk skikkelse. Hans forsøg som digter blev ikke mindst i familien betragtet som diletterteri. I 1853 udgav han under pseudonymet Beppo en digtsamling, men den vandt ikke særlig påskønnelse i samtiden⁴².



*Carl Andreas Ancker.
Portræt udført af Emilius Bærentzen cirka 1835.
Københavns Museum.*



*Henriette Axeline Ancker.
Portræt udført af Emilius Bærentzen cirka 1835.
Københavns Museum.*

Han fandt lykken nogle år senere og giftede sig med Augusta Fredericka von Schoultz. Ægteskabet blev imidlertid af kort varighed, da han døde af et slagtilfælde et par måneder efter brylluppet. Kort efter sit bryllup havde han gjort testamente, som ved hustruens senere andet giftermål resulterede i oprettelsen af Det Ancherske Legat til rejsestipendier for malere, billedhuggere, digtere og komponister. Legatets oprettelse skyldtes uden tvivl Meir Aron Goldschmidts tilskyndelse. Rejselegatet var en indflydelsesrig institution i dansk kulturliv frem til midten af 1900-tallet⁴³.

I hvert fald det ene portræt af familien Ancker er lidt specielt. På brystbilledet vender Henriette Axeline Ancker let mod venstre. Hun har brune øjnebrunt hår sat i de for tiden moderigtige bukler under en kappe, bestående af kniplinger, kantet,

stort tyl og delvist gennemsigtigt silkebånd, der er sat i buklerne. Om halsen har hun foruden kniplinger på kappens hagebånd en udstående hvid krave med et rødt skuldertørklæde, som er knyttet foran brystet. Den pragtfulde og ligefrem prangende hovedbeklædning vidner om fruens sociale status og er i dette tilfælde et indirekte vidnesbyrd om ægtemandens erhverv som silke- og klædehandler. Hun er iført en grå kjole med skinkeærmer⁴⁴. Skrå skuldre og store ærmer (såkaldte skinkeærmer) var karakteristisk for den moderigtige kvindes silhuet i begyndelsen af perioden. Senere svandt ærmerne ind, mens skørterne tog til i omfang med flæser og volanter. Ansigtet må siges at være noget livløst. Emilius Bærentzen fik til opgave af Anders Ancker at udføre tre portrætter af familien Ancker, nemlig Anders Anckers eget, sønnens og den afdøde hustru, hvorfor han både har beskrevet hende og den



Amalie Brandt.

*Udateret portræt udført af Emilius Bærentzen.
Svendborg og Omegns Museum.*



Nicoline Meyer.

*Udateret portræt udført af Emilius Bærentzen.
Svendborg og Omegns Museum.*

ønskede påklædning for portrætmaleren. Som portrætmaler kunne man få disse bundne opgaver, hvor man skulle portrættere afdøde modeller. Det skulle ikke blive den eneste gang for Emilius Bærentzens vedkommende⁴⁵.

På brystbilledet er Carl Andreas Ancker formentlig fem år gammel med lyst krøllet hår og blå øjne. Drengens mørke bluse er holdt sammen af et livbælte. Han holder et stort rødt æble i den løftede højre hånd.

De jødiske familier i provinsen

Også de jødiske familier blandt handelsbourgeoisiet i provinsen hørte til Emilius Bærentzens klientel. Flere store købmandsvirksomheder er knyttet til Svendborgs historie. En af disse er familien

Brandts relativt store købmandsforretning, som lå i Møllergade nr. 31-33⁴⁶. Den kristne købmand Ernst Brandt (1793-1858) var søn af købmanden Ernst Hansen Brandt i dennes ægteskab med Sidsel Maria Christensdatter Graae. I ægteskabet fødtes ikke færre end 14 børn, hvoraf de fire blev købmænd. Ernst Brandt var den yngste og overtog forretningen ved faderens død i 1816. Senere giftede han sig med jødinden Amalie Meyer. Ernst Brandt havde en prominent position i købstaden og var i en periode en af byens seks eligerede mænd, som magistraten eller byfogeden skulle rådføre sig med i kommunale anliggender⁴⁷.

Amalie Brandt (1797-1880) var den næstældste datter af den jødiske købmand David Meyer⁴⁸. Hun blev gift i 1823 med den fremtrædende kristne købmand Ernst Brandt (1793-1858) i Svendborg, men

beholdt sin jødiske tro. I ægteskabet fødtes flere børn, som alle i ungdomsårene blev portrætteret af Emilius Bærentzen. Amalie Brandt overlevede sin ægtemand med 22 år og overtog i en periode husførelsen i sønnens hus, inden denne giftede sig.

Nicoline Meyer (1796-1858) var den jødiske købmand David Meyers ældste datter⁴⁹. Hun blev i sit første ægteskab gift med den jødiske hattefabrikant Joseph Hirsch, som hun siden blev skilt fra. I ægteskabet fødtes en datter, Mathilde. Efterfølgende giftede Nicoline Meyer sig med forvalteren på Fjellebro (ejedes af familien Holck-Winterfeldt) og forpagter på Sundsgård, Henrik Juul. Selvom både Nicoline og Amalie Meyer blev gift kristent, beholdt de deres jødiske tro. Datteren i Nicoline Meyers første ægteskab, Mathilde Hirsch, giftede sig siden med den franske greve Léon du Bertier, og hun færdedes siden hjemmavant ved Napoleon 3. hof. Mathilde du Bertier stiftede to legater, et brudeudstyslegat og et legat for værdigt trængende i Svendborg. Hun havde hele sit liv et stort hjerte for Svendborg⁵⁰.

Lad os betragte de to portrætter af søstrene. På halvfjursportrættet vender Amalie Brandt (se side 53) lidt mod højre, siddende på en brun stol. Hun har på hovedet en kyse af lyserødt ”tyl” pyntet med sløjfer og kunstige blomster. Den mørkebrune kjoles liv er tætsiddende og faconsyet. Kjølens udskæring går helt ud over skuldrene. Skørtet har vidde og er rynket til i taljen. Den skrå skulderlinje fremkommer blandt andet ved ærmernes påsying til kjolelivet yderst på skulderen. Ærmerne er øverst tætsiddende, hvortil ballonærmet er rynket til med en indsyet flæse. Over skuldrene har hun en hvid og lyserød perlerine, som dækker skuldre og bryst og fastgøres midtfor med en broche. Emilius Bærentzen har antageligt udført portrætterne af ægteparret Brandt i 1830’erne.

På brystbilledet vender Nicoline Meyer let mod venstre (se side 53). Hun har på hovedet en kyse af ”tyl” pyntet med lyserøde bånd og blomster. Den grønne kjole har et tætsiddende faconsyet liv, som



Johanne Eleonore Frederikke Brandt. Udateret portræt udført af Emilius Bærentzen. Svendborg og Omegns Museum.

fortil går ned i en spids. Skørtet har stor vidde og er rynket til i taljen. Kjolelivets udskæring er bådeformet og går ud over skuldrene. Til daglig brug, og for at være ”tækkelig” klædt, har Nicoline Meyer en perlerine over skuldrene, fastgjort med broche midtfor.

Ægteparret Brandt fik tre børn. Ernstine Nielsine Marie Brandt (1824-1913) var den ældste datter. Hun blev senere gift Møller. Vores viden om Ernstine Nielsine Marie Brandt er yderst begrænset.

Johanne Eleonore Frederikke Brandt (1825-1900) var den næstældste datter. Hun var et år yngre end storesøsteren Ernstine Nielsine Marie Brandt og tre år ældre end lillebroderen Ernst Gjørup Brandt. Johanne Eleonore Frederikke Brandt var formentlig 17-18 år, da hun blev portrætteret⁵¹. Hendes portræt er sikkert også udført under et besøg hos lillebroderen Ernst Gjørup Brandt i København. Ernst Gjørup Brandt (1828-1907) var familiens eneste

søn. Efter faderens død i 1858 overtog han familieforretningen i Møllergade 31-33. I de første år førte hans moder Amalie Brandt husholdningen for ham, men i 1866 blev han gift med Ane Christiane Nielsen. Hun overtog nu husholdningen. Svigermoderen blev stadig boende i huset i overensstemmelse med datidens familiemønstre. I ægteskabet fødtes tre børn (to drenge og en pige). Købmandsforretningen var ganske stor. Ikke færre end to handelsbetjente, en handelslærling og tjenestefolk var tilknyttet virksomheden i Møllergade⁵². Ved Ernst Gjørups Brandts død i 1907 overtog sønnen Ernst Emil Brandt forretningen, men han afhændede i 1924 denne til Ehlers Petersen.

De tre portrætter af søskende Brandt er meget charmerende. På halvfigursportrættet vender Ernstine Nielsine Marie Brandt mod venstre, siddende på

en brun stol. Hun er iført tætsiddende jægergrøn kjoleliv, hvor udskæringen går ud over skuldrene. Skørtet har stor vidde og er rynket til i taljen. Ærmerne er lange og sidder stramt, til lidt over albuen. Derfra får de mere vidde (balloneffekt) og rynkes til håndled med manchetter. Over skuldrene har Ernstine Nielsine Marie Brandt en Fichu-perlerine, som har lyserødt silkebånd i halsudskæringen og er kantet med flæser. Fichu-perlerinen bliver lukket med en broche. Hun har frisur med skilning og slangekrøller. Ernstine Nielsine Marie Brandt blev formentlig portrætteret som cirka 18-19-årig⁵³, muligvis i forbindelse med et besøg hos lillebroderen, Ernst Gjørup Brandt, mens denne boede hos Emilius Bærentzen. Portrættet har samme grønlig baggrundsfarver som lillesøsterens portræt⁵⁴.



*Ernst Gjørup Brandt.
Udateret portræt udført af Emilius Bærentzen.
Svendborg og Omegns Museum.*



*Ernstine Nielsine Marie Brandt.
Udateret portræt udført af Emilius Bærentzen.
Svendborg og Omegns Museum.*

På halvfigursportrættet vender Johanne Eleonore Frederikke Brandt mod højre, siddende på en brun stol. Hun er iført jægergrøn tætsiddende faconsyet kjoleliv, hvor udskæringen går helt ud over skuldrene med ”ombuk” i samme stof som kjolens. Derunder har hun et skørt med stor vidde. Kjolens lange ærmer har hvide ”snyde” manchetter. Om sig har hun et ternet silkesjal med frynser, i farverne grøn, rød og off-white. Hun har frisur med skilning og slangekrøller, som var så karakteristisk for unge piger i 1800-tallet.

På halvfigursportrættet vender Ernst Gjørup Brandt lidt mod venstre, med den venstre arm hvilende på en brun stoleryg (se side 55). Han er iført sort kjole med nedfaldskrave (går højt op i nakken) og revers, under den en enradet mørkeblå silkevest, hvid skjorte med høj krave og små flipper, derudover et sort halsbind bundet fortil med sløjfe. Portrættets baggrund er i modsætning til søstrenes portrætter holdt i brunlige farver.

Portrættet er udført 1846⁵⁵. Ifølge folketællingen 1845 boede Ernst Gjørup Brandt i samme hus i København som Emilius Bærentzen, nemlig Nye Børs nummer 67⁵⁶. Ifølge samme var han handelslærling fra Svendborg. Faderen Ernst Brandt (1794-1858) sendte sin søn til hovedstaden for at lære handelsfaget, så han en dag kunne overtage familievirksomheden. Det er sandsynligvis sønnen, der har fungeret som mellemed ved bestillingen af portræterne af familien Brandts tre børn.

Dette portræt er et af flere efter familierne Brandt og Meyer i samlingerne på Svendborg og Omegns Museum. Samlingen af slægtsportrætter blev overdraget til museet efter en senere efterkommers død i slutningen af 1990'erne⁵⁷.

Emilius Bærentzen forstærkede sin position som bourgeoisiets foretrukne portrætmaler ved sine borgerlige familiestykker, der som billedtype slog igennem i midten af 1820'erne. Han var den første til at rendyrke motivet. Han udførte en række malerier af

hjemlige scener, der skildrede hverdagsituationer, som udgjorde bourgeoisiets tilværelse. Det betydeligste af disse arbejder er hans familiebillede fra 1828⁵⁸. Udover motivet er fællesnævneren for familiestykkerne, at de er uden handling og iscenesættelse af personerne. Vi er anonyme vidner til et af dagligdagens højdepunkter for den jævne, men pæne familie, nemlig det fredelige og hyggelige samvær i en mindre travl stund, men med klart fastlagte kønsroller. Billederne skulle ikke kun fastholde et øjebliksbillede i familiens skød, men også fortælle en bredere kreds om bourgeoisiets hverdag og dermed nærmest fungere som propaganda for bourgeoisiets livsform. Denne mere naturlige og afslappede form for skildring af familiegrupper blev almindelig i Guldalderen. Andre malere fulgte i Bærentzens fodspor med familie billeder; i første omgang Wilhelm Bendz og Martinus Rørbye⁵⁹.

Men man behøver ikke alene at betragte Emilius Bærentzens familiestykker som bourgeoisiets propaganda. Familiestykkerne er nærmest opbygget som scener fra teaterforestillinger. Når man betragter det Schramske familiebillede⁶⁰, ledes tanken let hen på for eksempel Henrik Hertz' komedie *Sparekassen*. Netop teatrets verden lå Emilius Bærentzen nær, og denne overførte han i sine motiver i familiestykkerne.

Tidens store stjerner

Emilius Bærentzens interesse for litteraturens og teatrets verden afspejles også i hans portrætter af forfattere og scenekunstnere. Emilius Bærentzen portrætterede flere af Guldalderens store forfattere, blandt andre Adam Oehlenschläger og Johan Ludvig Heiberg, som med deres nordiske heltetragedier og vaudeviller karakteriserer Guldalderens teaterverden⁶¹.

Det Kongelige Teaters store dameskikkelser blev alle foreviget i Emilius Bærentzens legemsstore portrætter: Mest berømt blandt disse er portrættet af 1800-tallets store stjerne Johanne Luise Heiberg, som var halvt jøde⁶².



*Johanne Luise Heiberg. Portræt udført af Emilius Bærentzen, 1841.
Thorvaldsens Museum.*

Johanne Luise Heiberg (1812-1890) kom i en tidlig alder til Den Kongelige Ballet og fik siden også drenge- og pigeroller i skuespil. Hun mødte sin senere mand Johan Ludvig Heiberg på Hofteatret i 1826, da hun var på scenen i *Hans og Trine*. Hun fangede den modne mand med sit trylleri. Johan Ludvig Heiberg skrev efter dette møde vaudevillen *Aprilsnarrene*, som var inspireret af hendes talent. I alle Johan Ludvig Heibergs følgende skuespil var der altid en rolle til hende, blandt andet Agnete i *Elverhøj*.

Ægteparret blev selve Guldalderens omdrejningspunkt. Hun var den beundrede primadonna på Det Kongelige Teater, der inspirerede alle samtidens

store danske forfattere. Hendes talent magtede alle genrer – både lystspil og mere tragiske, ”interessante” og dæmoniske roller. I midten af 1800-tallet blev spillestilen ved teatret dog mere realistisk og stred imod hendes idealer. Hun stoppede som skuespiller i 1864, men vendte senere tilbage som instruktør.

Johanne Luise Heiberg var også en ivrig brevscribent. Hun fik succes som teaterforfatter med tre små vaudeviller *En Søndag paa Amager*, 1848, *Abe-katten*, 1849, og *En Sommeraften*, 1853. I perioden 1855-1882 forfattede hun sine erindringer *Et liv genoplevet i erindringen*⁶³.

På knæstykket står Johanne Luise Heiberg vendt mod højre. Håret er skilt i midten med en fletning i knude i nakken. Hun er iført en hvid spidst nedskåren kjole med strimmel i kanten, posede ærmer. Hun støtter hovedet til venstre hånd og albuen på en stoleryg med blomstret betræk, hvorover der ligger et flerfarvet sjal. Hun holder med højre hånd en åben bog støttet mod stoleryggen. Bertel Thorvaldsen købte portrættet i Emilius Bærentzens atelier⁵⁴. Om portrættet fortæller Johanne Luise Heiberg:

”... ser jeg mig selv som den forgydede skuespillerinde, livlig, noget koket, det melankolske i øjet er vejet for noget skælsk, noget udfordrende noget bevidst, noget – med andre ord – noget jeg ikke kan lide. Når jeg ser på dette billede, da har jeg en følelse af, at jeg vist på dette standpunkt af mit liv må have stået på et punkt, der ville afgøre, om jeg ville drage til højre eller venstre, om jeg nu skulle gå frem eller tilbage, om jeg agtede nu at slå mig til ro i det alt opnåede, eller om alvoren atter ville komme og lægge nogen vægt i min sjæl, der var på vej til at blive for let. Men alvoren kom...”⁵⁵.

Flere af Den Kongelige Ballets hovedpersoner blev portrætteret af Emilius Bærentzen: Balletmester August Bournonville samt solodanserinderne Lucile Grahn og Augusta Nielsen⁵⁶. Emilius Bærentzen må også have haft interesse for det italienske operaselskab, som på Christian 8.s tid brugte Hofteatret som scene. Flere af de italienske operasangere blev portrætteret af Emilius Bærentzen, som i sine ungdomsår havde håbet at rejse til Italien. Tre af disse portrætter er bevaret⁵⁷.

Em. Bærentzen & Co.s lithografiske Institut

Emilius Bærentzens interesse for teatret er også åbenlys i hans lithografiske virksomhed for publikationerne *Portefeullen*, *Figaro* og i mindre omfang *Dansk Pantheon*. Hans litografier til førnævnte

publikationer åbnede øjnene hos et bredt publikum for portrætkunstneren Emilius Bærentzens evner, og da navnlig *Portefeullen* og *Figaro* lagde vægt på teaterverden, forstærkede det hans teaterinteresse. Vi ved, at Emilius Bærentzen under udenlandsopholdet fik kendskab til litografiet og dets teknik i Frankrig.

Der gik imidlertid et par år efter udenlandsrejsen, før Emilius Bærentzen beskæftigede sig med lithografisk virksomhed, som i Danmark endnu var stærkt påvirket af Tyskland. Indflydelsen fra det nære Hamburg var stor og uddybedes ved det stadige samarbejde mellem danske kunstnere og stenstrykkeriet i Hamburg⁶⁸.

Sammen med fabrikant H. L. Danchell (1802-1871) grundlagde han firmaet *Em. Bærentzen & Co.s lithografiske Institut* i 1837. Det kom til at beherske den danske lithografiske virksomhed mange år frem (H. L. Danchell udtrådte af firmaet i 1843)⁶⁹. I stiftelsesåret kunne etablissementet udsende 1. hæfte af *Galleri af danske Kunstneres Arbejder, udstillede i det kongelige Akademi for de skønne Kunster i København, udgivne i lithografiske Blade*. Det fortsattes til 1840 med yderligere tre hæfter med gengivelser af forskellige genremalerier⁷⁰.

I sine mange portrætter forsøgte han sig med en friere behandling, hvilket lykkedes relativt godt. Hans bedste blade findes blandt de kvindelige portrætter navnlig af scenens berømtedede: Lucile Grahn i *Cachucha* og i *Sylfiden*. Madame Larcher i *Yelva* og fru Heiberg. Et andet smukt blad, som i kvalitet er på højde med franske dameportrætter, er billedet af svigerinden Mathilde Winning iført kappe og hat. Emilius Bærentzens lithografiske portrætter blev til i forskellig sammenhæng⁷¹.

Året efter Emilius Bærentzen havde åbnet sin virksomhed, tog bladudgiveren og grundlæggeren af Tivoli Georg Carstensen (1812-1857) initiativet til et nyt ugeblad *Portefeullen*. Det var et søndagsma-

gasin med et grafisk bilag i hvert nummer. Tretten numre af bladet udgjorde et bind, hvortil hørte et titelblad, en liste over kvartalets grafiske blade og en indholdsfortegnelse. Der var lagt vægt på et smukt og smagfuldt udseende⁷². Trykningen lagde han i hænderne på *Em. Barentzen & Co.s lithografiske Institut* og *Det Berlingske Officin*⁷³. Bladet blev på få år Danmarks førende⁷⁴. Bladet kan bedst karakteriseres som et underholdende kulturtidsskrift, hvor hovedparten af illustrationerne enten var reproduktioner af samtidige genremalerier eller portrætter af kendte personer, navnlig scenens navne⁷⁵, og her var Emilius Barentzen unægtelig på hjemmebane.

Efter et par år begyndte det imidlertid at gå skidt for *Portefeullen*. Derfor benyttede Georg Carstensen bladet til at lancere et nyt blad i sommeren 1841, nemlig *Figaro*⁷⁶, hvortil Emilius Barentzen også leverede litografier. *Figaro* lagde vægt på biografier, kultur, kunst, litteratur og teater. Bladet blev markedsført særdeles effektivt.

Em. Barentzen & Co.s lithografiske Institut stod også bag udgivelsen *Det Danske Pantheon – et Portraitgalleri for Samtiden* i perioden 1842-1851. Der kom i alt 45 portrætter med Emilius Barentzen som flittig illustratør.

Em. Barentzen & Co.s lithografiske Institut viste sig ved sin produktion som en benhård konkurrent, der tvang Det Kongelige Stentrykkeri til at indstille sin virksomhed i 1843. C. F. Henckels stentrykkeri gav ligeledes op fem år senere⁷⁷. I 1845 var Emilius Barentzen imidlertid blevet ked af litografi-virksomheden og overlod instituttet til sin kompagnon og svoger grosserer Frederik Emil Winning, der havde været fuldmægtig i trykkeriet⁷⁸.

Der er ingen tvivl om, at Emilius Barentzens litografiske virksomhed var med til at forstærke hans popularitet som portrætmaler. Han markedsførte sig selv som portrætkunstner⁷⁹.

De sidste år

Efter hustruen Frederikke Barentzens død i 1849 neddrolede han aktivitetsniveauet. Han deltog kun én gang på udstillingen på Charlottenborg, nemlig i 1851. Konkurrencen fra de yngre generationer af portrætkunstnere blev hård, og hans dominerende position blandt portrætmalerne blev overtaget af J.V. Gertner allerede i 1840'erne⁸⁰.

I de senere år var helbredet skrantende, og det forbitrede i høj grad Emilius Barentzens tilværelse. Men han vedblev at være aktiv kunstner indtil seks måneder før sin død. Emilius Barentzens bekendte var meget forbavsede over, at han, skønt både øjne og hånd svigtede ham, dog endnu kunne præstere ypperlige portrætter⁸¹. Ifølge sønnen nåede han inden sin død at udføre over 2000 portrætter⁸². Han døde den 14. februar 1868.

Emilius Barentzen var repræsenteret på Teaterudstillingen i København 1898 og Rådhusudstillingen i København 1901, men ellers gik han i kunsthistoriens glemmebog. Han huskedes overvejende for sin litografiske virksomhed, men han kom på ny i fokus, da Kasper Monrad Møller og Charlotte Christensen lavede en udstilling med *De ukendte Guldaldermalere* i 1982⁸³. I mindre omfang indgik han i Det Kongelige Teaters udstilling på Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot i 1984⁸⁴. I de senere år blev man igen opmærksom på hans kunstneriske kvaliteter ved erhvervelsen af *Det Barentzenske Familiestykke* til Statens Museum for Kunst. – Og endelig i 2014 afholdt Teatermuseet i Hofteatret en større særudstilling med Emilius Barentzens portrætter, der blev ledsaget af en større bogudgivelse⁸⁵.

Emilius Barentzen var faktisk en meget produktiv portrætmaler med et bredt klientel, hvor hovedbasen var placeret solidt i bourgeoisiets og teatrets verden. Under arbejdet med Emilius Barentzens portrætkunst kom det frem, at han havde udført adskillige portrætter af jødiske personligheder. Den

jødiske integration og det velhavende jødiske handelsbourgeois position gjorde dem til et attraktivt klientel. Dette klientel begrænsede sig for Emilius Bærentzens vedkommende ikke kun til København, men også til andre danske købstæder med et jødisk islæt, deriblandt Svendborg. Nogle af Emilius Bærentzens skønneste portrætter forestiller unge jødiske damer, blandt andre købmandsdøtrene Brandt fra Svendborg og ikke mindst helfigursportrættet af Johanne Luise Heiberg, som i dag findes på Thorvaldsens Museum.

NOTER

¹ www.smk.dk/om-museet/presse/pressemeddelelser/artikel/glemt-guldaldermaler-paa-statens-museum-for-kunst

² Det Kongelige Bibliotek (KB): Brev fra Alexander Bærentzen til Emil Bloch, dateret 26. september 1868. NKS 2308 4° 2 samt Brev fra Alexander Bærentzen til Ph. Weilbach, 12. januar og 22. januar 1877. NKS 2308 4°.

³ Mikael Kristian Hansen (red.): *Emilius Bærentzen – en portrætkunstner i Guldalderens Danmark*, København 2014.

⁴ KB: Brev fra Alexander Bærentzen til Emil Bloch, dateret 26. september 1868. NKS 2308 4° 2.

⁵ Som note 2.

⁶ Folketælling (Svendborg Amt) 1787.

⁷ Folketælling (Københavns Amt) 1801.

⁸ Som note 7. Familien skrev sig på det tidspunkt Bærentzen.

⁹ Som note 2.

¹⁰ E. Dam og Aage Schæffer: *De danske Apotekers Historie*, bd. 2, København 1928, s. 553-556.

¹¹ Som note 2. Philip Weilbach: *Dansk Kunstnerlexikon. Korte Levnedstegnelser over Kunstnere som indtil Udgangen af 1876 have levet og arbejdet i Danmark eller den danske Stat*, København 1877-1878, s. 89.

¹² Som note 2.

¹³ Som note 2.

¹⁴ www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=579&wsekti on=biografi

¹⁵ Rigsarkivet (RA): Kunstakademiets arkiv, Akademiforsamlingen, Kunstakademiets dagbog 7. januar 1822.

¹⁶ Som note 15, 29. marts 1824.

¹⁷ Som note 15, 2. januar 1826.

¹⁸ Vagn Poulsen m.fl. (red.): *Dansk Kunsthistorie 3. Akademiet og Guldalderen*, København 1972, s. 222.

¹⁹ Som note 15, 28. marts 1826.

²⁰ Som note 15, 26. marts 1827.

²¹ Som note 18.

²² *Fortegnelse over de ved det Kongelige Academie for de skjønne Kunster offentlig udstillede Kunstværker*, 1826, s. 8.

²³ RA: Fonden ad usus publicos, Journalsag 1829, 6, 882. Franz von Jessen (red.): *Danske i Paris gennem Tiderne 2;1*, København 1938, s. 236.

²⁴ Som note 23.

²⁵ Johann Carl Rössler omtales fejlagtigt som billedhugger af Sigurd Schulz. Som note 23, s. 237.

²⁶ RA: Kunstakademiets arkiv, Akademiforsamlingen, indkomne breve 3. december 1830.

²⁷ Som note 26, 24. november 1831.

²⁸ Kasper Monrad: *Hverdagsbilleder*, København 1989, s. 62.

²⁹ Villads Villadsen (udg.): *C.W. Eckersbergs dagbøger 1810-1837*, København 2009, s. 677 (8. februar 1836).

³⁰ Philip Weilbach: *Dansk Kunstnerlexikon. Korte Levnedstegnelser over Kunstnere som indtil Udgangen af 1876 have levet og arbejdet i Danmark eller den danske Stat*, København 1877-1878, s. 89.

³¹ Som note 2.

³² *Fortegnelse over de ved det Kongelige Academie for de skjønne Kunster offentlig udstillede Kunstværker*, 1842, s. 6. Portrættet af kronprinsen kendes som litografi Strunk2 1036.

³³ Som note 28, s. 94-95.

³⁴ På Wedellsborg skal der eksistere flere portrætter af familien Wedell fra Emilius Bærentzens hånd, men det har ikke været muligt at få bekræftet disse oplysninger. E. F. S. Lund og C. C. Andersen (red.): *Danske malede Portrætter – En beskrivende Katalog*, Bd. 7, København 1907, s. 19-20.

³⁵ Svend Cedergreen Bech (red.): *Dansk Biografisk Leksikon*, bd. IX, København 1981, s. 507.

³⁶ Henriette Bugge og Annette Stabell (red.): *Indenfor murene - jødisk kunst og kultur i Danmark*, København 1984, nr. 9.

³⁷ Det Danske Sprog- og Litteraturselskab (udg.): *H.C. Andersens dagbøger IX*, København 1975, s. 300-301.

³⁸ Som note 3, s. 226-231.

³⁹ Som note 3, s. s. 244-247.

⁴⁰ Dansk Forfatterforening (udg.): *Forfatterbogen*, København 1898, s. 91-94.

⁴¹ Dansk Forfatterforening (udg.): *Forfatterbogen*, København 1898, s. 91-94

⁴² Ibid.

⁴³ Emil Madsen: *Carl Andreas Ancker*, Personallhistorisk Tidsskrift, 4. række, 3. bind, 1900, s. 221-243.

- ⁴⁴ Københavns Museum, accessionsprotokol 1921, nr. 212.
- ⁴⁵ Bl.a. udførte han et lignende portræt af præsten Søren Schiødt. Som note 3, s. 206-207.
- ⁴⁶ Fra 1848 dog kun i nr. 33. Ove Marcussen: *Svendborg Købstads historie 2;2*, Svendborg 1961, s. 814.
- ⁴⁷ Ove Marcussen: *Svendborg Købstads historie 2;1*, Svendborg 1960, s. 504-505.
- ⁴⁸ Hun er tidligere fejlagtigt blevet omtalt som den ældste datter Ove Marcussen: *Svendborg Købstads historie 2;2*, Svendborg 1961, s. 899.
- ⁴⁹ Hun er tidligere fejlagtigt blevet omtalt som den næstældste datter. Ove Marcussen: *Svendborg Købstads historie 2;2*, Svendborg 1961, s. 899.
- ⁵⁰ Ove Marcussen: *Svendborg Købstads historie 2;2*, Svendborg 1961, s. 899-901.
- ⁵¹ Portrættet blev indrammet 1843 jævnfør mærkeseddel bag på maleriet.
- ⁵² Folketælling (Svendborg Amt) 1880.
- ⁵³ Portrættet blev indrammet 1843 jævnfør mærkeseddel bag på maleriet.
- ⁵⁴ Som note 3, s. 240-241.
- ⁵⁵ Ifølge bagsidetekst på portrættet forestiller det Ernst Gjørup Brandt som 18-årig.
- ⁵⁶ Folketælling (Svendborg Amt) 1845.
- ⁵⁷ Fyns Amtsavis 3. februar 1998 www.kulturarv.dk/mussam/Tilknnyttede.action;jsessionid=B23BB0132C60F4575E2E8853949AD733?parentId=96972&listType=genstand&parentType=sag.
- ⁵⁸ Som note 3, s. 126-127. Værket blev rosende omtalt sammen med det Tuteinske Familiebillede. J. L. Ussing (udg.): *Niels Laurits Høyens Skrifter I*, København 1871, s. 67-68.
- ⁵⁹ Som note 28, s. 119-120.
- ⁶⁰ Som note 3, s. 262-263.
- ⁶¹ Som note 3, s. 276-277 & 284-285.
- ⁶² Som note 3, s. 298-299.
- ⁶³ Ulla Strømberg og Ida Poulsen (red.): *Teatermuseet i Hofteatret – introduktion*, København 2005, s. 54-55.
- ⁶⁴ Vibeke Schrøder: *Dæmoni og dannelse, København 1995*, s. 38.
- ⁶⁵ Aage Friis: *Fra det Heibergske Hjem*, København 1940, s. 411.
- ⁶⁶ Som note 3, s. 310-315.
- ⁶⁷ Som note 3, s. 318-323.
- ⁶⁸ Jørgen Sthyr: *Dansk Grafik 1800-1910*, København 1949, s. 70.
- ⁶⁹ Emilius Bærentzens søn daterer fejlagtigt stiftelsesåret til 1838 og Danchells udtræden til 1841 eller 1842 overfor Philip Weilbach. KB: Brev fra Alexander Bærentzen til Ph. Weilbach, 12. januar 1877. NKS 2308 4°.
- ⁷⁰ Industriforeningen i Kjøbenhavn (udg.): *Tidsskrift for Kunstindustri*, København, 1896, s. 148; Lauritz Nielsen: *Den danske Bog. Forsøg til en dansk Boghistorie fra den ældste Tid til Nutiden*, København 1941 s. 197.
- ⁷¹ Industriforeningen i Kjøbenhavn (udg.): *Tidsskrift for Kunstindustri*, København, 1896, s. 148-149.
- ⁷² Steen Kristensen: *Georg Carstensen – Tivolis Stifter*, København 2003, s. 83.
- ⁷³ Som note 72, s. 79.
- ⁷⁴ Nogle vil endda sige Danmarks første dameblad. Som note 72, s. 81.
- ⁷⁵ Som note 72, s. 83.
- ⁷⁶ Som note 72, s. 103.
- ⁷⁷ Som note 72, s. 74.
- ⁷⁸ Folketælling (Københavns Amt) 1840.
- ⁷⁹ www.kulturarv.dk/kid/VisKunstner.do?kunstnerId=476
- ⁸⁰ Som note 28, s. 64.
- ⁸¹ Som note 2.
- ⁸² Som note 2.
- ⁸³ Charlotte Christensen og Kasper Monrad: *De ukendte guldaldermalere. Kunstforeningen 6. marts til 18. april 1982*, København 1982.
- ⁸⁴ Kirsten Nannestad: *Det Kongelige Teaters kunstnere. Maleri og skulptur*, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg 1984.
- ⁸⁵ Mikael Kristian Hansen (red.): *Emilius Bærentzen – en portrætkunstner i Guldalderens Danmark*, København 2014.