Lotte Thrane

LIDENSKAB OG VIDENSKAB

Om Lorenz Frølichs kamp med farverne

Lorenz Frølich (1820-1908) er bedst kendt som "sortekunstneren", dvs. som grafiker og tegner, som skildrer af nordisk mytologi og sagnhistorie, og som H.C. Andersen-illustrator. Men Frølichs oeuvre er meget større.

I dette essay vil jeg fokusere på kunstneren som kolorist, som en maler, der peger langt ud over den periode, han er født ind i og traditionelt forbindes med, dvs. Guldalderen, her forstået som perioden 1800-1850. Kendte, mindre kendte og helt ukendte værker af Frølich vil blive præsenteret og diskuteret. Han skriver sig desuden sidst i sit liv ind i en helt moderne diskussion om det mandlige og det kvindelige – her med særligt henblik på nogle samtidige diskussioner om maleri vs. tegning, farve vs. linje.

Men inden det vil jeg præsentere Frølich, som han var kendt i sin samtid og med det eftermæle han – uretfærdigt – fik tildelt, for det er del af historien om kunstneren som maler og som kolorist. Hans marginalisering begyndte allerede i hans levetid, og der er mere at sige om det, end jeg gjorde i *Tusmørkemesteren. Ti kapitler om Lorenz Frølich og hans tid* i 2008.[1]

Når Lorenz Frølich er mindst kendt som maler – selvom halvdelen af hans oeuvre rent faktisk består af malerier – skyldes det også, at han i sin karriere fulgte to spor, et offentligt og et privat. Det første spor retter sig mod den smag, der herskede på Kunstakademiet i København fra 1838, hvor han første gang udstiller på Charlottenborg. Han sender løbende og hele sit liv ind til de årlige udstillinger og får også værker antaget, fortrinsvis med motiver fra klassisk og nordisk mytologi og sagnhistorie, genrescener – og i en periode også motiver fra Italien, hvor Frølich opholdt sig 1846-1851. Sideløbende med disse værker, der næsten alle er traditionelle i kolorit og teknik, maler han en række billeder, hvor der eksperimenteres eller leges mere, både med form og indhold. Nogle af disse billeder er studier til de udstillede værker, mens andre kan betragtes som selvstændige værker. En del har været eller er stadig i privateje og har ikke tidligere været vist eller udstillet. Et af dem er *En søbrink*, som han malede i 1845.



En søbrink med vildtvoksende planter og træer, olie på papir, 18x24 (1844), privateje. Bemærk hvordan kunstneren har beskåret sit motiv – her ses ingen himmel, vi skuer med andre ord ikke det høje, men trækkes som betragtere i stedet ind i dybet og det ukendte under søbrinken. Symbolisme før symbolisme!

Kosmopolit – og fremmed

Frølich blev aldrig del af inderkredsen i det kunstnerfællesskab, der var knyttet til Kunstakademiet, udstillingerne på Charlottenborg og professor N.L. Høyens fredagsaftener. Det er der flere grunde til. Frølich var, i modsætning til sine jævnaldrende malervenner og -kolleger (først og fremmest J.Th. Lundbye, P.C. Skovgaard og Thorald Læssøe) kosmopolit. Han boede og arbejdede halvdelen af sit liv i Tyskland, Italien og Frankrig. Hans oeuvre er også derfor meget varieret og ufatteligt stort – og det peger i mange retninger. Det er sammensat af tegninger, grafik, bog- og magasinillustrationer, børnebøger – her er han undertiden også tekstforfatter – og kunsthåndværk, møbler og ideer til alt fra monumenter, gravmæler og kirkesølv, til bogomslag, bestik, smykker, keramik, tekstiler og rumudsmykning – foruden de mange malerier, hvor kun få er offentligt kendt. I sin grafiske produktion kombinerede han allerede i 1830'erne sine

motiver med arabeskagtige snirkler, hvor grenværk kunne få sit helt eget liv, eller blive til havfruer, der voksede ud af bølgeskum; den kombination af motiv og ornamentik blev en slags visitkort for ham. Det er da også denne tidlige sans for det dekorative, der forbinder den unge romantiker med den gamle symbolist og skønvirkekunstner (jf. Hannover 1901, Gelfer-Jørgensen 2020).

Det meste af det Frølich kastede sig over blev realiseret, og nogle af møblerne og en del af kunsthåndværket kan ses på Designmuseum Danmark i København. Store og sammensatte oeuvres som Frølichs ser man til en vis grad også hos kunstnere som Abildgaard og Constantin Hansen, men i Frølichs tilfælde er det blevet opfattet som at han aldrig fandt sin form. Der er flere grunde til at denne opfattelse er blevet hængende.

Det begynder allerede i de unge år, hvor Frølich med den tysk-schweitziske familiebaggrund bliver set skævt til af de nationalt sindede. Men ikke mindst var der en kritiker, lærer og kunsthistorisk autoritet, der fik betydning, ikke bare for hans karriere, men for hans eftermæle – N.L. Høyen (1798-1870). Hos den indflydelsesrige kunsthistorieprofessor og kulturideolog var kunstens rolle fra 1844 blevet sat ind i en nationsopbyggende sammenhæng, hvor kunstnerne blev opfordret til at male nordiske og danske emner og danske landskaber. Høyens mere end 40 års indflydelse på det danske kunstmiljø og dets institutioner var enorm, og han havde magt til at sortliste en lang række kunstnere, han ikke brød sig om, fx Niels Simonsen, Ditlev Blunck, Louis Gurlitt, ægteparret Jerichau – og Lorenz Frølich. Frølichs tyske familie, og den kendsgerning, at han tilbragte seks år på akademierne i München og Dresden 1840-46, var ikke i overensstemmelse med Høyens program. Høyen skrev og udtalte sig derfor yderst kritisk, allerede om Frølichs tidlige værker, og det uanset om hans forskrifter var fulgt eller ej.

Senere brugte han tavshed som våben. Et markant eksempel på dette er fremstillingerne af de nordiske guder, som Frølich, Lundbye og Skovgaard fik som opgave at udføre til den fællesnordiske studenterfest "Nordisk Høitid" i 1845. De kæmpestore kartoner prydede væggene i lokalet til begivenheden, og hovedparten af dem var malet af Frølich.[2]

Det blev tiet ihjel af Høyen, og den strategi fortsatte han med. Men anmeldelser og omtale er nødvendigt for alle kunstnere, og Høyens holdning til Frølich har med sikkerhed medvirket til at han tidligt fik en nicheposition i samtidens danske kunsthistorie, og på flere måder stadig har det – også selvom kapaciteter som Karl Madsen i 1894, Emil Hannover i 1901 og ikke mindst Peter Johansen i 1907 kunne se Frølichs kvaliteter.[3]

Grafikeren Frederik Hendriksen (1847-1938) gjorde i 1920, i hundrede-

året for Frølichs fødsel, også hvad han kunne for at redde det truede eftermæle. Det skete med tobindsværket *Lorenz Frølich. Egne Optegnelser og Breve til og fra hans Slægt og Venner*. Hendriksen ville dels vise Frølichs kunstneriske bredde, dels præsentere mennesket bag kunstneren gennem breve og erindringsskitser. Han blev imidlertid holdt i stramme tøjler af Edma Frølich Stage, Frølichs datter, og hans venskab med ham synes også at have spillet en rolle. Fremstillingen fik karakter af defensorat, og tobinds-værket kom med sin bredde til at nedtone det kunstneriske. Trods den gode hensigt søsætter Hendriksen det, jeg i *Tusmørkemesteren* har kaldt "Frølich-konstruktionen"[4] – dvs. en opfattelse af kunstneren som en venlig, men veg mand, der let blev offer for politiske intriger, bedragere og kalkulerende forlæggere – og ikke mindst for professor Høyens uvilje og magtbrynde. Hos Hendriksen er Lorenz Frølich først og fremmest et offer – og en miskendt guldalderkunstner.

Når det er relevant at tale om en "Frølich-konstruktion", må det ses i forbindelse med at Hendriksens biografi i mange år var eneste større reference, når der efter 1920 skulle skrives om Lorenz Frølich. At professor Høyens opfattelse af kunstneren så ikke sjældent slap med i mange udsagn og leksikonartikler om Frølich, peger højst på receptionshistoriens træghed og uvilje mod at turde tænke nyt.[5]

Høyens syn på Frølich og på den tyske kunstskole lod sig med andre ord ikke udrydde, og den blussede op igen efter 1. verdenskrig. Otto Andrup, senere direktør for Frederiksborgmuseet, skrev i 1920 om Frølich i *Dansk Biografisk Haandleksikon* og understregede kunstnerens "halvdanske" baggrund og familiens "afsondrethed" – fra dansk kernekultur, må man formode. Elise Konstantin-Hansen, der delte atelier med Frølichs datter, og i øvrigt var en af hans unge beundrere, skrev (i 1935) om hvad han havde lært i München: "hovedsagelig (...) Haandfærdighed, at udtrykke sig "mit Geschick" [dvs. fikst], og (...) "overfladisk Idealisme."" Videre skriver hun: "Vi møder undertiden [i hans stil] en lovlig sødladen Skønhed. Men langt tiere ser vi hans Naturs sunde Kraft bryde igennem Spindelvævens Sentimentalitet og Udvendighed." I overensstemmelse med den biologiserende argumentation Elise K-H benyttede, må hun opfatte den tyske kunstretning som en smittefare, en "usund, uvederhæftig Kunst, der bredte sig som Ukrudt" – som hun slutter sin ellers rosende gennemgang af Frølichs værk og liv.[6]

Jørgen Sthyr, der står bag artiklen om Frølich i *Dansk Biografisk Leksikons* 1935-udgave, bruger ordet "tysk" eller "fremmed" otte gange. Han fremhæver Frølichs grafiske værk, men mener også det er præget af "romantisk vanemæssighed", der undertiden udarter til "sødlighed og overfladiskhed" og fører til "tomt ornamentale" fremstillinger – og Frølichs

store produktion har heller ikke været til fordel for ham. Sthyrs leksikonartikel, der blev genoptrykt med få ændringer i 1980-udgaven af DBL, var så gennemsyret af animositet over for det tyske, at det gik helt ned i sproglige konstruktioner: "han knyttedes *saa* stærkt til tyske Forhold", og den "*ikke ringe* Beundring for Malere som Kaulbach, Cornelius og Schnorr v. Carolsfeldt" [jeg fremhæver, LT]. Når Sthyr roser Frølich, for eksempel for de "malede og tegnede og Studier fra Holmstrup 1845", lader han det gerne følge af en bemærkning som denne: "mindre Betydning har de i Tyskland udførte Malerier (...), som virker meget uoriginale."[7]

Jens Peter Munk, der er forfatter til Frølich-artiklen i Kunstindeks Danmark/ Weilbachs 4. udgave (1994-2000), lægger sig tæt op ad Sthyr hvad det faktuelle angår, men undlader at overtage hans vurderinger (eller at vurdere overhovedet). Det nærmeste han kommer en sådan er betegnelsen "eklektisk" om Frølichs værk, og en sproglig opdatering af Sthyrs konstatering af Frølichs position inden for dansk kunst som "ejendommelig". Hos Munk bliver det til at kunstneren har en "særstilling" blandt sin samtids danske kunstnere. Senere forskere, som Mirjam Gelfer-Jørgensen, har dog haft blik for Frølich, ikke mindst hans forbindelse fremad mod symbolisme og skønvirke.[8]

Det er disse fordomsfulde læsninger jeg gør op med i *Tusmørkemesteren* i 2008, først ved at forkaste Hendriksens offergørelse af Frølich, og derefter ved at se hvad Høyens nedgørelse af hans værker kom til at betyde for ham og hans eftermæle. Mit fokus blev at se Frølich som den sammensatte, evigt tvivlende – og ikke mindst selviscenesættende! – mand og kunstner, han også var.

Hendriksens "Frølich-konstruktion" fra 1920 forholdt sig, helt i tidens ånd, til en kunstnerskæbne, men hans tilgang, offergørelsen, har medvirket til at interessen for Frølichs værker har været meget lille i det tyvende århundrede. Vores nationalgalleri, Statens Museum for Kunst, ejer faktisk 26 små og større værker af kunstneren, men udstiller kun et par stykker. Der sker dog noget på kunstmarkedet i disse år, også med interessen for Frølich. I 2004 solgtes det helt ukendte 1845-maleri *En søbrink* til en pris, der lå 10 gange over vurderingen, og i 2017 kom et af hans farveglade Italiensbilleder, *Portræt af kvinde med rød nederdel* fra 1848 på auktion: hammerslag ved 250.000. Fra at have været gemt væk i årevis i et gæsteværelse hos et oldebarn i Los Angeles, kan det nu ses af alle på Øregaard Museum i Hellerup.



Portræt af kvinde med rød nederdel, olie på lærred, 49x39 (1848), Øregaard Museum.

Den Store Stil

Men der er mere at sige om Lorenz Frølich, hans samtid og hans marginalisering.

Under et forskningsophold i Rom for seks år siden arbejdede jeg på et projekt, hvor jeg sammenlignede hans romerske monumentalmaleri *Moses slår vand af klippen* fra 1850 med nogle fresker i en romersk villa, Casino Massimo. Freskerne var malet 1817-1829 af en gruppe tyske malere, der havde slået sig ned i Rom. Det er navne som Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Joseph Anton Koch og Schnorr v. Carolsfeld, der alle var del af en kunstnergruppering, der kaldte sig "Nazarenerne".

Frølich tilbragte fem år i Italien mellem 1846 og 1851, så vi ved med sikkerhed, at han har malet sit maleri dernede. Mens han var i landet sugede han til sig af den klassiske kunst og af hvad han så af især renæssancekunst i Firenzes og Roms samlinger, men han interesserede sig også for sine næsten-samtidige, især "Nazarenerne", hvis værker man kunne og stadig kan se i flere romerske kirker (bl.a. Trinita dei Monti), i Casa Zucarro (hvor det tyske forskningsbibliotek Bibliotheca Herziana ligger i dag) – og først og fremmest i udsmykningen af Villa Casino Massimo nær Laterankirken.



Moses slår vand af klippen, olie på lærred, 122x161 (1851), Øregaard Museum.

Nazarenernes fresker er fremstillinger af store optrin fra Dantes *Divina commedia* (1472), fra Tassos *Gerusalemme liberata* (1581)og fra Ariostos *Orlando furioso* (1516). Jeg arbejdede med en tese om, at forbindelsen mellem Frølich og de tyske malere er knyttet til form, men også – og især – til begrebet *Den Store Stil*.

Og hvad er så Den Store Stil? Ifølge kunsthistorieprofessor Vilhelm Wanscher (1875-1961) er det:

> (...) en klassisk Tradition fra Grækerne, hvis Billedkunst havde en dobbelt Retning: dels den bløde og langsomt bevægede Stil, som Thorvaldsen holdt sig til, og dels den kraftige og voldsomtbevægede, der særlig havde Betydning for Renaissancen hos Andrea del Castagno, Leonardo, Rafael og Holbein, og som forplantedes gennem Tizian og Rubens til de senere Barokkunstnere. *Denne sidste Retning anerkendte man ikke paa Thorvaldsens Tid og senere hen. Eckersberg og Kunstkritikeren Høyen, [kunstnerne] Marstrand, Roed, Constantin Hansen og Bissen foretrak det modererede Bevægelsesudtryk; og saaledes kom det, at vi alle har vænnet os til oprindelig at betragte den stærke Bevægelse og den kraftige Plastik*

> *med skeptiske Øjne – som* [for] *"flot" og "barok"*. Det er den slet ikke. De to Retninger forholder sig til hinanden som Dur og Moll. Den kraftige Plastik er ligesaa naturlig som den langtsomtbevægede.[9]

Den Store Stil er derfor – med endnu et udtryk af Wanscher – "alvoren i kunsten".

Den har mindre med emner og mere med komposition at gøre – dvs. med monumentalitet. Den Store Stil fremkalder "aandelig Forbindelse mellem Personerne" på et maleri; den kan (bør) skabe "billedlig Forplantning af Bevægelse fra Person til Person, som i en Strømning."[10] Når man møder Den Store Stil og den kraftige plastik i dansk kunst, skal det forstås som en oversættelse af formsproget fra renæssancens store navne.

Den Store Stil er, som det lange Wanscher-citat antyder, nærmest fraværende i den kanoniserede billedkunst i Guldalderen – men man møder den hos før-guldalderkunstneren Abildgaard, og hos efter-guldalderkunstnere (og symbolister) som Willumsen og Jens Adolf Jerichau, der i øvrigt var meget udskældte i deres samtid. Og Den Store Stil kan faktisk også ses hos Lorenz Frølich, selvom han med den første halvdel af sit liv tidsmæssigt befinder sig i Guldalderen. Her finder man endnu en grund til hans marginalisering.

Wanscher siger, at begge retninger – både dur og mol – er lige "naturlige", og at den ene (mol-retningen) er skubbet ud. Man kunne også sige at begge retninger er lige nødvendige. For nogle år siden hørte jeg et interview med den da 90-årige dirigent Herbert Blomstedt i anledning af at han dirigerede Radiosymfoniorkestret i en række Brahms-værker. De stod alle i mol, som meget af Brahms' musik gør, og da intervieweren mente det var "dystert" og "tragisk" med hele fire værker af denne type, opponerede Blomstedt med en fin udredning om nødvendigheden af denne alvor og dybde, som han kaldte det – hvis vi afviste eller frygtede dette, som interviewerens spørgsmål indikerede, at han gjorde, ville kunsten – her musikken – blive "lalleglad". Og vi selv fattigere i vores musikoplevelse. Det spejlede for mig at se Vilhelm Wanschers synspunkter på den europæiske billedkunst – og det spejlede især den benhårde og centralkomité-agtige styring af kunsten, der udfoldede sig i første halvdel af 1800-tallet – dvs. i den periode vi primært forbinder med Guldalderen.

Lorenz Frølich fortæller i et brev en anekdote om en af de tyske malere, han havde set værker af i Rom. Det var Philipp Veit, der var del af Nazarener-fællesskabet. Veit havde problemer med at male det Danteske univers i Casino Massimo. Han havde problemer, fordi hans mastodontiske stedfar, den berømte forfatter Fr. Schlegel, ønskede at han malede Paradis,



Knaben beim Nixenfang, olie på træ, 75,6x95,3 (1843). Hamburger Kunsthalle. Frølich og hans nære ven Lundbye har i 1843 en længere brevdiskussion om havfruer — eller »havpiger«, som Lundbye kaldte det — et emne, der optog dem begge kunstnerisk. Den direkte anledning var en række billeder Frølich i 1843 havde malet i Dresden. Et af dem ses her, og selvom Frølich selv skriver, at han har malet søde, uskyldige børn, modsiger han sig selv ved at fremstille børnene som Kurt Trampedach-agtige gamlinge med opspilede øjne og vildt medusahår. Jeg mener havfruebilledet er en let camoufleret fremstilling af forførelses- eller bjergtagningstemaet, som Frølich og Lundbye ofte kredsede om.

Purgatorium og Helvede i nævnte rækkefølge. Det blokerede Veits fantasi totalt, han kunne ikke fuldføre det idealistiske projekt og han måtte overlade arbejdet til en af de andre malere i arbejdsfællesskabet, til J.A. Koch.[11]

Frølich kommenterer med stor indlevelse Veits kvaler, og han konkluderer – stadig med stor indlevelse – at Helvede talte mere til kollegaens kunstneriske fantasi end Paradiset gjorde. Lægger man ud med at male Paradiset, skriver Frølich, så risikerer man enten at idyllisere eller at skabe karikaturer. Frølichs identifikation med Veits situation og kunstneriske kvaler er så markant, at det kan vise vej til en fortolkning af de ofte grumme universer man kan finde i dele af hans oeuvre. Det var det spor jeg forfulgte i mit romerske projekt.

Men – man kan også bruge Frølichs identifikation med Philipp Veit som vejviser til en anden side af Frølichs værk og liv: hans komplicerede forhold til sig selv som maler.

Maler eller tegner?

Selvom Frølich både i sin egen levetid og senere var bedst kendt som tegneren, illustratoren og grafikeren, opfattede han sig først og fremmest som maler[12] – og selvom *En søbrink* ikke efterlader tvivl om at han både *kunne* male og håndtere komposition og farver, havde han hele livet et ganske kompliceret forhold til maleriet, til farverne – og til sig selv som maler. Et had-kærlighedsforhold. Han beklagede sig fx over at skulle tænke i farver, da han arbejdede med forstudierne til de syv gobeliner, som Vilhelm Wanscher refererer til, da han introducerer begrebet Den Store Stil i 1905 (jf. note 8). Gobelinerne var bestilt til Københavns nye rådhus i begyndelsen af 1900-tallet – den sidste store opgave i Frølichs liv.

Gobelinernes motiver var fra nordisk sagnhistorie. Udgangspunktet var en anden bestillingsopgave, en række træsnit fra Frølichs første Pariserår til Adam Fabricius' populære *Illustreret Danmarkshistorie for Folket* (1854-55). Træsnittene var via historiebogen og forskellige pirattryk af illustrationerne godt kendt; de havde her ved århundredeskiftet nærmest status af folkeeje.

Den da 80-årige Frølich forstørrede selv sine oprindelige sort/hvide tegninger ved hjælp af et kvadreringssystem, så gobelinvæverne kunne få en 1:1 gengivelse af motivet at arbejde efter. Optegningen var hårdt fysisk arbejde, så Frølich fik hjælp af tre yngre kunstnere, Malthe Engelsted (1852-1930), Viggo Pedersen (1854-1926) og Niels Skovgaard (1858-1938), søn af Frølichs ungdomsven P.C. Skovgaard. Diskussionerne med Engelsted og Pedersen gik undertiden højt, ikke bare ændrede Frølich hele tiden på sine forlæg, han mente også farverne modarbejdede hans kunstneriske ideal om stilisering – for sætter man farve på, knytter det jo an til den ældgamle ide om at kunstens formål er at genskabe naturen.[13]

Der er mange udtalelser fra Frølich om at forenkling eller stilisering – abstraktion, kunne man sige – i forhold til et motiv var hans kunstneriske mål.[14] Han spidsformulerer dette sent i sit liv i et brev til Niels Skovgaard: "For mig er de kjæreste Sager de meget stiliserede. Sagtens er det naturligt, naar man ret har noget paa Hjærte, at afklæde det alt tilfældigt, som selv et trofast Studium kan forvolde."[15]

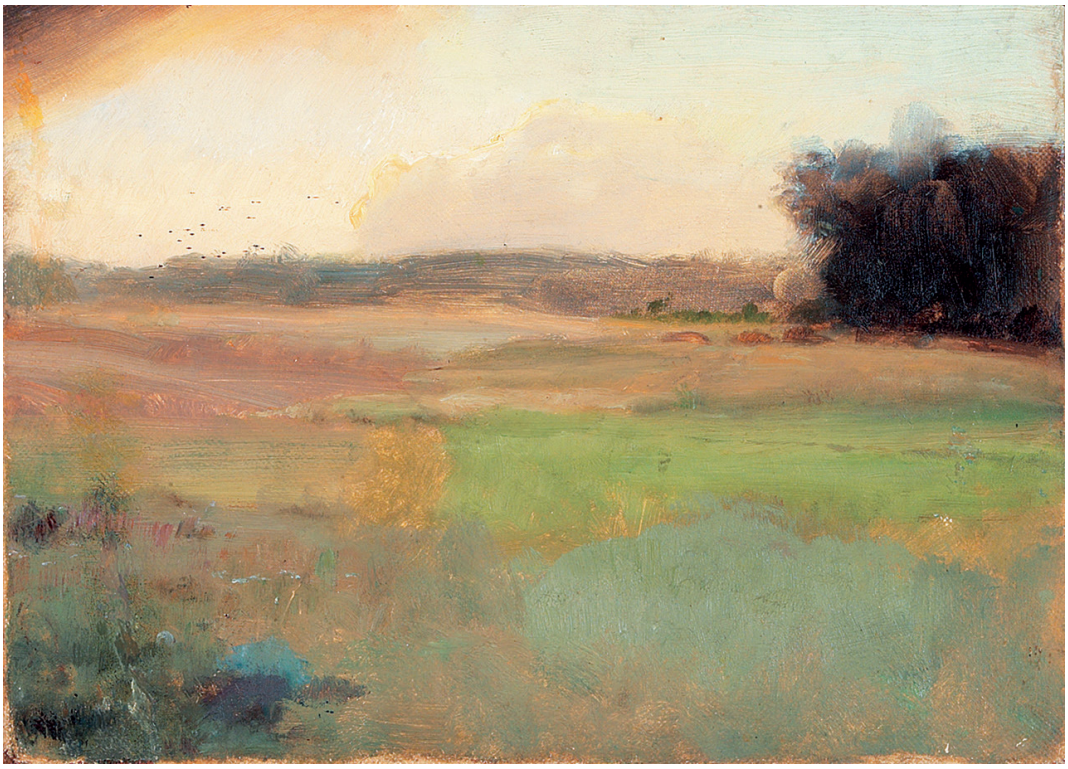
Fravalg af farve kan være et skridt mod denne form for abstraktion.



Figurer ved en skovvej, olie på lærred, 28x31 (1859). Ny Carlsberg Glyptotek.

Det er et moderne træk at insistere på stilisering, som Frølich ytrede sig om så tidligt som i 1844, dvs. længe før billedkunsten blev moderne. Og samtidig er det et idealistisk, dvs. i filosofisk forstand tilbageskuende træk at placere tegningen højere i kunsthierarkiet end maleriet. Her har vi altså endnu et eksempel på hvor sammensat Frølich kunne være: Han elskede som en anden bedsteborger at blive tituleret "Historiemaleren, Etatsraad og Professor Lorenz Frølich", men gik man ham på klingen rent kunsterisk, var det den stiliserede 'sortekunst' – grafik og tegning – han satte højest og bekendte sig til. Samt, øjensynlig, den mere eksperimenterende maleriske teknik.

Det sidste udtaler han sig desværre ikke om, selvom han på nærmeste hold fulgte den moderne malerkunsts fødsel og udvikling under sine mange år i Frankrig. Fra Frølichs livslange venskaber med Édouard Manet (1832-1883) og Edgar Degas (1834-1917) er der heller ikke efterladt ét eneste udsagn om dem som kunstnere – eller om de sammen har diskuteret kunst. Heldigvis har vi Frølichs egne billeder fra denne periode. Det er ikke alt,



Engparti, i baggrunden krat og hvilende kvæg, olie på pap, 20,5x28,5 (ca. 1854). Privateje.

hvad han maler i disse år, der peger i retning af 'det nye' – men det, der gør det, er nu ganske overbevisende. Fra Frølichs tid i Fontainebleau sidst i 1850'erne stammer nogle værker, der både i tematik og malemåde forbinder ham med en friluftmaler som Théodore Rousseau, som han i øvrigt kendte fra Barbizon. Vi kan tale om en form for tidlig impressionisme i *Fru Lina Frølich med solhat* fra 1859. Det er den subjektive udforskning af lyset, der spiller hovedrollen; her er malet, ikke tegnet med penslerne som i *En søbrink*. Skovbilledet er ægte friluftsmaleri, udført på stedet, og man fornemmer hvor varmt det var den sommerdag, hvor familien Frølich er taget ud i det grønne med madkurv, barn og barnepige. Fruen læser, siddende i vejkanten iført chic solhat. Øjeblikket er her fanget i en impression.

I endnu et maleri *Engparti, i baggrunden krat og hvilende kvæg* (ca. 1854) – er en anden sommerdag indkredset, nu med motiv fra det åbne land. Landskabet damper næsten, forgrunden med engens fugtige græs har blå, turkise og grønne klatter, hurtigt påført med spatel, mens baggrunden, hvor køerne skimtes, er glødende gyldentrosa, næsten som var den ved at bryde i brand. Og tordenvejret ulmer da også i billedets øverste venstre hjørne. Ikke mindst i kolorit er dette værk er godt stykke forud for sin tid.

Men også som naturalist var Frølich tidligt på færde. Han udfordrede guldalderpænheden i 1841 med *Studie af en ophængt død rotte* – bemærk



Studie af en ophængt død rotte, olie på papir, 26x18 (1841).
Ny Carlsberg Glyptotek.

hvordan detaljen med den størknede bloddråbe ved rottens snude og sømmet gennem dens ene bagben er skildret med sans for det grumt-karakteristiske. Selv den skygge sømmet kaster har maleren fået med, samtidig med at han har set og afbildet det smukke spil i dyrets pels. Senere, dvs.



Studie af liggende nøgen kvinde, olie på lærred, 73x92 (1852).
Ny Carlsberg Glyptotek.

da Frølich maler hos Couture i Paris i begyndelsen af 1850'erne, får vi en række nøgenstudier, malet med synlige penselstrøg og brug af spatel – som i det sensuelle og overmåde vellykkede *Liggende nøgen kvinde*.

Lidenskab og videnskab

Frølichs had-kærlighedsforhold til maleriet og til sig selv som maler, var ikke koketteri, det var blodig alvor. Måske fordi konflikten blev blandet op med en kønsdualisme – og en dosis kønskamp. Frølich fandt både kunstfilosofisk og ideologisk brændstof til egne idiosynkrasier i *Grammaire des arts du dessin*, som udkom mens han boede i Paris.[16] Forfatteren var den franske grafiker, kunstskribent og æstetikprofessor Charles Blanc. I afhandlingen argumenterer Blanc for, at tegningen var det absolutte og farven det relative – det første var form, og det andet blot en nuance, der føjede sig til formen.[17] Egentlig mimer dette både den klassiske akademiske kunstteori, hvor linjen var maleriets ånd og farven dens krop, og Kants overvejelser om tegningen (linjen) og farven[18] – men Blanc går et

skridt videre, når han tænker kønnet ind i denne sammenhæng og kalder tegningen *mandlig* – her forstået som den nødvendige tanke og fornuft bag alle kunstarterne – mens farven, der kaldes *kvindelig*, kun var nødvendig i maleriet og derfor tegningen og linjen underlegen. Her peges der frem mod den spanske filosof og kunstkritiker José Ortega y Gasset (1883-1955), der i sine overvejelser om den moderne kunst (i 1920'erne) og dens vej mod abstraktion pålægger kunstneren at være en "conquistador", der med sin fornuftsmæssige stræben skal (og bør) "imperialisere" sine motiver. Dvs. kunstneren og kunsten skal abstrahere fra og overvinde den 'natur', motivet (re)præsenterer – "for at stilisere er at omforme det virkelige, at uvirkeliggøre det."[19] Titlen på Ortega y Gassets bog er meget betegnende *La deshumanización del arte* (da. *Menneskets fordrivelse fra kunsten*), og selvom kønsaspektet ikke ekspliciteres er hans ordvalg og sprogbrug udpræget fallisk.

Frølich kendte af gode grunde ikke Ortega y Gassets forfatterskab, da det omtalte værk udkom i 1925.[20] Men det er interessant, at han i sine utrykte *Kunstbetragtninger*, der sandsynligvis er skrevet i midten af 1880'erne, foregriber nogle af de tanker, der blev formuleret af Ortega y Gasset 40 år senere:

> Kan end Qvinden gaae temmelig reen gjennem Verden, Manden som kommer ud at færdes i Verden, bliver neppe hverken i det ene eller det andet Stykke reen; ja, det synes ikke heller vor Bestemmelse at bevare Barndommens Uskyldighed. Heri see vi hvordan Maleren, med sin alt større Quindelighed er Fremmed for *Tegneren, der med Pennen som Vaaben kjæmper sin mandige Kamp*.[21]

Tegneren, skriver Frølich, med en metaforik, der kunne have været Ortega y Gassets, udfører i arbejdet med linjerne en aktiv, mandlig handling, der både kræver refleksion og våben – den hårde og spidse pen og den nådesløse tusch – men også tab af uskyld. Og tegneren bliver med dette uskyldstab fremmed for maleren. Maleren med de 'kvindelige' arbejdsredskaber – den bløde pensel og de smidige farver – tilhører en helt anden verden.

Det kvindelige og det mandlige

Denne anden verden skræmte øjensynlig Frølich. Det er derfor han er nødt til at indskrive den i en – i øvrigt tidstypisk – kønstænkning.[22] Men han malede jo også, og jeg vil påstå, at det er fordi han var sært og uforklarligt tiltrukket af processen! Det er her, det begynder at ligne kønnenes kamp.



Colorist, pen og blyant, 32x28 (1853). Statens Museum for Kunst.

At male kan være langsomt og under alle omstændigheder meget forskelligt fra måden man arbejder på med tegning og grafik. Det var hos Couture Frølich skulle lære at lade være med at tegne et motiv op først – "at male, det vil sige at bruge Penselen efter sin Natur, og ikke at tegne med den som en Stift," skriver han til Vilhelm Kyhn i 1851.[23] Skal vi følge hans argumentation i citatet om det mandlige og det kvindelige er der mindre kamp og refleksion og mere indleven og intuition – en slags uskyldig umiddelbarhed – i at male. Frølich romantiserer utvivlsomt den maleriske arbejdsproces, men det interessante er, at han fremstiller det som en mere fascinerende, ukendt verden, en anden verden. En *kvindelig* verden. Som han kun kan (tør!) give sig i vold, når han slipper sine hæmninger, fordomme, eller hvad det nu er.

Der er paralleller i hans mindst lige så komplicerede forhold til sit frodige fantasiliv. Frølich udtalte sig flere gange – ofte med forbløffende selvindsigt – om, at hans fantasiverden både var hans styrke og hans svaghed.[24] Styrke, fordi her var en uudslukkelig kilde til inspiration. Svaghed, fordi fantasierne og drømmelivet kunne føre ham steder hen, hvor han

ikke mente, han burde være som voksent menneske – som mand. Der er et ganske følelsespræget forhold mellem Frølich og hans indre verden; han sammenlignede det selv med et livslangt, men kompliceret ægteskab, hvor fantasilivet tildeles rollen som en ustadig og undertiden troløs (kvindelig) partner – selvom hun også kunne optræde som en hustru-lignende muse, der revsede ham for ikke at stole nok på sig.[25] Som ugift ungersvend på 19, før kønsrollerne var faldet rigtigt på plads,[26] kunne Frølich kommentere sin egen (mande)rolle i 'ægteskabet' på denne måde:

> Manden i mig er ikke som en godindrettet Astrallampe, eller et andet jævnt lysende af Kulturen opfundet Middel; det er meer som et Baal af vaadt Træ under frie Himmel, som man snart troer vil gaae ud, snart at det vil slukkes af Regn og Blæst, snart knager og brager, og undertiden blusser op, som det vilde lyse over hele Verden, men næppe glæde man sig over slig Virkning, saa falder Flammen atter![27]

Der er en hel del lidenskab i den relation. Fantasilivet er en naturkraft, der ikke kan betvinges, får vi at vide – selvom Frølich gjorde alt, hvad han kunne, fx ved at disciplinere og begrænse sit kunstneriske udtryk. Det gjorde han, dels ved at male mere traditionelle værker, dels ved at tegne med pen. For det er faktisk også muligt at se hans store produktion af tegninger og grafik som én lang, livslang, øvelse i at holde hans egen 'kvindelighed', den uregerlige naturkraft, i ave.[28]

To tegninger, fundet i Kobberstiksamlingens mørkeste hjørne, illustrerer til gengæld hvor svært det var at forvalte disse stærke følelser – og her får man bekræftet fornemmelsen af at maleren mente, farver havde deres eget, ukontrollable liv.

Den ene tegning viser en kunstner ved staffeliet. Med sammenknebent øje kryster han farvetuberne, der er fremstillet som små barnefigurer – og de er ikke af den søde og blide slags. Det er uromagere, små djævle, der sidder på hans palet og roder med deres efterladenskaber, ja, de rent ud sagt skider farverne ud, og alt synes kaos: Når maleren løfter dem op og klemmer på dem, hvæser og sprutter de af ham. En af dem har fået navnet "Blanc" hæftet på, en hilsen til Frølichs inspirationskilde, forfatteren til *Grammaire des arts du dessin*. Denne skitse har overskriften "Colorist". I 1853 maler Frølich hos Couture, og skitsen er givet også en kommentar til den skoling, han gennemgik der.

Den anden skitse (se næste side) som i streg ligner den første meget og er dateret "1853", skildrer især alle de *råd* en maler må modtage eller finde sig i: små væsener, der ligner de personificerede farver fra den første skitse,



Maleren modtager gode råd, pen og blyant, 34x28 (1853), Statens Museum for Kunst.

sidder på hans skuldre og hvisker ham i øret eller river ham i håret, for at vende hans blik et andet sted hen – eller de søger at styre hans hånd med den enorme pensel, der ligger som et åg over hans ene skulder. Kunstneren har på denne skitse helt tydeligt Frølichs træk fra 1850'erne.

Et regulært forsøg på at få magt over maleriets og farvernes 'andethed' kan ses i den *farvelære* Frølich arbejdede på i begyndelsen af 1880'erne, hvor han igen er bosat i København. Det fragmentariske, utroligt rodede og overskrevne manuskript[29] synes inspireret af Goethes farvelære fra 1810, hvori der på forskellig måde anstilles forsøg med farveblandinger.[30] Goethes opdagelse (eller snarere navngivning) af forholdet mellem grundfarver og komplementærfarver er også Frølichs ærinde her – men

hvor Goethe fokuserede på forholdet mellem øje, farve og lys og indskrev dette i en romantisk-naturvidenskabelig helhedstænkning, er Frølich det moderne gennembruds mand: Han leder efter kausale forklaringer, forklaringer knyttet til øjets fysiologi, og han forsøger sig med talsystemer og skemaer, der kan beskrive relationen mellem farverne.[31] Men det er kun på overfladen han er den nøgternt-objektive positivist. Det der driver ham er nemlig – omtrent som det var hos Goethe – en stor og næsten religiøs undren over det, at den menneskelige bevidsthed og dens medium øjet kan være i stand til at se komplementærfarven samtidig med grundfarven. Hvor Goethes tidstypiske fortolkning peger på og priser øjet som skabende organ, i en slags afklaret bekræftelse af en viden han tidligere kun havde anelser om, fascineres og begejstres Frølich af selve illusionseffekten – farvernes forvandlingsevne, om man vil.

Frølich havde både store grafiske opgaver, illustrationsopgaver og maleriske udfordringer i 1880'erne, og han lykkedes med dem alle.[32] Selvom han stred med farverne det meste af sit liv, kan det undre at han skrev på en farvelære i netop disse år. Måske skyldes det, at han i mødet med farvernes forvandlingsevne fandt et sprog eller et tydningsunivers, der klingede inspirativt sammen med den viden han allerede havde om hvad billedmediet kan, om dets illusionskraft.[33] Den viden havde han marcheret op i sig, så at sige, med de mange omarbejdelser af sine grafiske arbejder og med eksperimenterne med de forskellige grafiske teknikker.

Farvelæren blev aldrig færdig. Meget tyder på, at arbejdet med den har fungeret som en intellektuel parallelproces, en fortsat dialog med sig selv. Men det kan givet også ses som et – forgæves – forsøg på at sætte det kvindelige i ham selv på formel. For Frølichs ganske konkrete kamp med farverne fortsatte jo. Det så vi i diskussionerne med Malthe Engelsted og Viggo Pedersen i hans allersidste leveår.

Anvendt litteratur

Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin. Architecture – Sculpture – Peinture* (Paris 1867 og senere udgaver. Jeg citerer fra 1882-udgaven).

Bogh, Mikkel: "Om skygger og andre tegn", i: Claus Carstensen (red.): *Tegningens semiotik*. Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler (København 2000).

Gelfer-Jørgensen, Mirjam: *Kunstarternes forbrødring. Skønvirke – en kaleidoskopisk periode* (København 2020).

Goethe, J.W. von: *Zur Farbenlehre* (1810), i: *Sämtliche Werke*, Band 23.1 (Frankfurt 1991).
Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Philosophische Bibliothek, Band 39a (Hamburg 1990).
Madsen, Karl: *Kunstens Historie i Danmark* (København 1901-07).
Ortega y Gasset, José: *Menneskets Fordrivelse fra Kunsten* (København 1945). Oversat fra tysk af Ole Sarvig.
Thrane, Lotte: *Tusmørkemesteren. 10 kapitler om Lorenz Frølich og hans tid* (København 2008).
Wanscher, Vilhelm: "Raadhusets Gobeliner", i: *Illustreret Tidende* nr. 20, 12. februar 1905.
Wanscher, Vilhelm: *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst* (København 1906).
Westergaard, Hanne: "Lorenz Frølich. Et bidrag til hans illustrationskunst", i: Erik Dal (red.): *Bogvennen* 1964.

Noter

1 Thrane (2008).
2 Jesper Svenningsen (red.): *Seks år af et liv. Johan Thomas Lundbye – Dagbøger om tro, skæbne, kunst og kærlighed* (København 2018), s. 246-48.
3 Mere om dette, se Thrane 2008: bd. 2, s. 62.
4 Thrane 2008: bd. 1, s. 16.
5 Hvad angår kunsthistoriens tilgang til det nationale, se Jens Tang Kristensen: *Nationale konstruktioner i dansk kunst og kunsthistorie* (Aarhus 2018).
6 Elise Konstantin-Hansen: *Dansk Malerkunst og Lorenz Frølich*, i: *Dansk Udsyn* (København 1935).
7 Povl Engelstoft (udg.): *Dansk Biografisk Leksikon* (København 1935), s. 289-294.
8 Mirjam Gelfer-Jørgensen (2020).
9 Wanscher (1905, s. 225). Begrebet "Den Store Stil" henter Wanscher fra et skrift fra det 1. århundrede af retorikeren Longinus, dvs. det er oprindelig knyttet til veltalenhed. Skriftet genopdages af og i renæssancen, og tages også op af bl.a. Joseph Addison, Edmund Burke, og senere af Kant og Schiller. Det er altså i denne lille artikel Wanscher introducerer det begreb, som han skulle videreudvikle i sin store bog *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst*, der udkom 1906. Fremhævelsen i teksten er Wanschers.
10 Ibid.
11 Lorenz Frølich til James Frølich 22. juni 1849 (brevet i privateje).
12 Se Thrane 2008, bd. 2: s. 88 og 92.
13 Det kan illustreres med en nok så kendt anekdote, der stammer fra Plinius' *Naturalis historia*. Her fortælles om en konkurrence mellem kunstnerne

Parrhasius og Zeuxis. Zeuxis maler et billede af druer, der er så naturtro, at fuglene kom ned for at spise af den malede vin. Derefter maler Parrhasius et billede af et gardin. Zeuxis, der er meget stolt af sit billede af druerne, beder om at gardinet bliver trukket fra, så man kan se billedet. Da han opdager sin fejltagelse afstår han fra den pris han netop har modtaget og siger, at hvor han kun kunne narre fuglene, havde Parrhasius narret en anden kunstner.

14 Jf. brev fra Frølich til J.Th. Lundbye, Marienborg 1844, se Hendriksen 1920, s. 128 og Thrane 2008, bd. 1, s. 92ff. Også i brev fra Frølich til Karl Madsen 1894 og til Niels Skovgaard, sandsynligvis 1901, se Hanne Westergaard: "Lorenz Frølich. Et bidrag til hans illustrationskunst", i: Erik Dal (red.): *Bogvennen* 1964, s. 90. Synspunktet gentages bl.a. i *Gads Danske Magasin,* november 1906, s. 120.

15 Frølich til Niels Skovgaard, sandsynligvis 1901, se Hanne Westergaard: "Lorenz Frølich. Et bidrag til hans illustrationskunst", i: Erik Dal (red.): *Bogvennen* 1964, s. 90.

16 Charles Blanc: *Grammaire des arts du dessin. Architecture – Sculpture – Peinture* (Paris 1867 og senere udgaver. Jeg citerer fra 1882-udgaven).

17 Jf. Bogh (2000).

18 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Philosophische Bibliothek, Band 39a (Hamburg 1990), §13 og 14, s. 64.

19 Ortega y Gasset (1945), s. 32.

20 Jeg citerer fra Ole Sarvigs oversættelse af *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, dvs. den tyske udgave af Ortegas værk: *Menneskets Fordrivelse fra Kunsten* (Munksgaard 1945.

21 Frølich: *Kunstbetragtninger* (privateje), upagineret. Min kursivering (LT).

22 1880'ernes sociale fremskridt for mange af den vestlige verdens kvinder blev fulgt op af en omfattende litteratur om kvindelighed og mandlighed, beskrevet som to absolutte modsætninger, og ikke sjældent skildret misogynt, jf. Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter* (1903). Fortællingen om det kvindelige i manden og vice versa optog også andre store tænkere – fra Joyce og Strindberg til Freud og Ernest Jones. Og som altid kom kunsten før videnskaben, jf. fx Pil Dahlerup: *Det moderne gennembruds kvinder* (Kbh. 1983) og Lise Præstegaard Andersen: *Sorte damer. Studier i femme fatale-motivet i dansk digtning fra romantik til århundredskiftet* (Kbh. 1990).

23 Frølich til V. Kyhn 2. oktober 1851, (brevet i privateje).

24 Fx i brev til Niels Skovgaard 1907, udateret, citeret efter Hendriksen 1920:394.

25 Se Thrane 2008, bd. 2:12ff.

26 Se Thrane 2008, bd. 1, afsnittene *"Manddoms kolde Zoner"* og *Det romantiske venskab*.

27 Dagbog fra Tyskland 1840 (privateje), upagineret.

28 Dette synspunkt er et vigtigt argument i *Tusmørkemesteren*s biografiske tilgang til Frølich, se især kapitel 9.

29 Manuskriptet er i privateje, men dele af det findes på Det kgl. Bibliotek, NKS 3385 og 1977.

30 J.W. v. Goethe: *Zur Farbenlehre* (1810), i: *Sämtliche Werke*, Band 23.1 (Frankfurt 1991).

31 Charles Blanc kan også være inspirationen her, jf. hans overvejelser om "la loi du contraste simultané des couleurs" (Blanc 1882, s. 562).

32 Fx *Herakles fører satyren til Olympen* (1889) og *Pan blandt Olympens guder* (1888) – men også udsmykninger til det genopførte Frederiksborg Slot (1880 og 1886).

33 Jf. Thrane 2008, bd. 2, s, 124ff.