

Spekulative bilder

Adolph Tidemands historiemaleri i 1840-årene –
seks utvalgte tegninger sett i lys av samtidig tysk
historiemaleri og hegeliansk dialektisk tenkning

Eilif Salemonsens



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

HØSTEN 2016

Sammendrag

Det tradisjonelle synet på Adolph Tidemand (1814–1876) har vært at han er en enkel og lettfattelig kunstner med et jordnært kunstsyn, tilpasset et uforberedt publikum uten særlige forutsetninger for å forstå mer avansert kunst. Denne oppgaven presenterer en nytolkning av Tidemands metoder og intensjoner som historiemaler i 1840-årene. Det legges særlig vekt på Tidemands dialog med bilder fra kunsthistorien, en side ved hans kunstneriske praksis som tidligere har blitt viet liten oppmerksomhet.

Ved hjelp av Erwin Panofskys (1892–1968) ikonografibegrep og G.W.F. Hegels (1770–1831) dialektiske tenkemåte, utvikles et nytt begrep: dialektisk ikonografi, som er en utvidelse av Panofskys ikonografibegrep etter Hegels dialektikk. Å se Tidemands arbeid i lys av dialektisk ikonografi kan endre vår forståelse av Tidemands kunstneriske metode.

I sammenheng med samtidig tysk historiemaleri og hegeliansk dialektisk tenkning, belyses det hvordan Tidemands dialog med kunsthistorien gir bildene et dypere historiefilosofisk meningsnivå. Sentralt i oppgaven står analysen av seks tegninger som befinner seg i grafikk- og tegningsamlingen ved Nasjonalmuseet. I analysen fremkommer det hvordan tittelen og det umiddelbare motivet i Tidemands tegninger står i et rasjonelt forhold til komposisjonens kunsthistoriske forbilde. Det antydes hvordan Tidemand har bygget komposisjoner opp i dialog med verk av blant andre Rafael (1483–1520), Albrecht Dürer (1471–1528) og Jacques-Louis David (1748–1825).

Tidligere har Tidemands historiemaleri på 1840-tallet blitt vurdert som et historiemaleri der detaljrealisme og psykologisk innlevelse var det sentrale. Et dialektisk-ikonografisk perspektiv er fruktbart fordi det viser at Tidemands dialog med kunsthistorien er meningsbærende, og en økt bevissthet rundt denne siden ved hans kunstneriske praksis kan øke forståelsen for meningslag i hans kunst som tidligere har vært oversett.

Nasjonalitet

av Aasmund Olavsson Vinje

Vi meina og tru det gjævaste er
å vera ein Noregs mann.
Ja, denne heimen oss fyrst er kjær;
men vita vi må, at den store verd
er berre vårt store fedreland.

Dei største tankar vi alltid få
av verdsens det store vit;
men desse tankar dei brjotast må,
lik strålar av soli som alltid få
i kver si bylgje ein annan lit.¹

¹ Diktet ble publisert i Vinjens ukeblad *Dølen* 8. januar 1860.

Forord

... it is mostly where we have no business to seek that we shall find.

—Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 1955

Takk til Møyfrid Tveit og Ida Bronken ved Nasjonalmuseet. Takk til veileder Erik Mørstad for faglige råd. Takk til gode venner. Takk til gode kollegaer. Hjertelig takk til familien og Maria!

Eilif Salemonsens

Oslo, 14. desember 2016

Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon	1
1.1	Innledning.....	2
1.2	Formål.....	2
1.3	Teori og metode.....	3
1.4	Verksutvalg.....	4
2	Perspektiver på Tidemand.....	5
2.1	Forskningshistorie	6
2.1.1	Adolph Tidemand.....	6
2.1.2	Dialog med kunsthistorien	10
2.1.3	Historiemaler på 1840-tallet.....	12
2.2	Dialektisk tenkning.....	15
2.2.1	Panofsky og ikonografien.....	15
2.2.2	Hegel og dialektikken.....	19
2.2.3	Dialektisk ikonografi.....	20
2.2.4	Tidens dialektiske blikk	22
2.3	Dialektisk historiemaleri.....	26
2.3.1	«Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei».....	26
2.3.2	Carl Friedrich Lessing og <i>Husittpreken</i> , 1836	27
2.3.3	Wilhelm von Kaulbach og <i>Jerusalems ødeleggelse</i> , 1846.....	28
2.3.4	Friedrich Overbeck og <i>Religionens triumf i kunsten</i> , 1829–40.....	30
3	Tidemands historiemaleri	33
3.1	<i>Gustav Vasa taler til dalalmuen i Mora kirke</i> (1840)	33
3.1.1	Motivet	34
3.1.2	Altfor prosaiske fortolkninger	35
3.1.3	Handlingens lokalitet og handlingens idé	36
3.1.4	Den historiske bakgrunn.....	36
3.1.5	Tingenes ikonografi.....	40
3.1.6	Folkeånden våkner (i Sverige)	40
3.1.7	Rafael og <i>Karl den stores kroning</i> , 1516–17	42
3.2	<i>Håkon Jarls død</i> , 1841.....	44
3.3	<i>Dale-Gudbrands dåp</i> (1842)	46
3.4	Altertavlen	48
3.4.1	Lucas Cranach og <i>Kristus som velsigner barna</i>	50
3.4.2	Rafael og <i>Kristus som overrekker Peter nøklene</i>	51
3.4.3	Albrecht Dürer og <i>De fire apostler</i>	52
3.5	<i>Olav den hellige omstyrter Torsbildet på Hundorp</i> , 1842.....	53

3.5.1	Fra romantisk til klassisk.....	59
3.5.2	Frampek mot reformasjonen	61
3.6	<i>Fanitullen</i> (eller <i>Mannefall i et bondebryllup</i>), 1849	62
3.6.1	«Arbeider-Foreningerne» og «Kunstner-Foreningen».....	64
3.6.2	Festaftenene i Christiania Theater.....	65
3.6.3	«Mannefall» og «Fanitullen»	66
3.6.4	Jacques-Louis David og <i>Ballhuseden</i> , ca. 1790.....	67
3.6.5	Alfred Rethel og <i>Også en dødsdans</i>	69
3.6.6	Jacques-Louis David og <i>Sokrates' død</i> , 1787	70
4	Konklusjon	71
5	Litteraturliste	72

1 Introduksjon

I 2015 fikk jeg mulighet til å arbeide med katalogisering og kvalitetssikring av grafikk og tegning ved Nasjonalmuseets avdeling for eldre og moderne kunst. En dag jeg stod på studiesalen i Nasjonalgalleriet og bladde meg gjennom en kassett med skisser og studier av Adolph Tidemand, oppdaget jeg en tegning som umiddelbart vekket min interesse. Det var en forseggjort tegning med et dramatisk historisk motiv. For meg hadde Tidemand alltid vært den store folkelivsskildreren i norsk kunsthistorie, og hans arbeid med historisk tematikk kjente jeg lite til. Dette var en tegning jeg aldri hadde sett før. Hva som var motivet, visste jeg ikke, men at det var snakk om en historisk scene, var klart (kat. 5). En gruppe menn er fordelt i en halvsirkel, noen sittende og noen stående, rundt en firkantet forhøyning. Foran forhøyningen ligger en istykkerslått skulptur som det strømmer ormer ut fra. Bak forhøyningen står en mann med slegge som akkurat synes å ha slått skulpturen i stykker. Gruppen til venstre ser forferdet ut, mens gruppen til høyre synes mer fattet. En av mennene til høyre står på en liten forhøyning og peker innover i landskapet. Tegningen måler 349 × 518 mm og er utført med blyant på papir, signert og datert med penn: «A. Tidemand 1843. Xania.» I grafikk- og håndtegningsamlingens katalog så jeg at tegningen var oppført under tittelen *Olav den hellige omstyrter Torsbildet på Hundorp*.

En sterk følelse av gjenkjennelse slo meg umiddelbart. Hadde jeg ikke sett denne komposisjonen før? Jo, det hadde jeg. Men hvor? Så slo det meg: Jeg hadde sett komposisjonen i Roma, i Rafaels første stanza i Vatikanpalasset, *Stanza della Segnatura*! Det var *Disputa del Sacramento* (ill. 1) jeg gjenkjente. For det første var selve grunnkomposisjonen med de to halvsirkelene som lå spent konkavt mot hverandre, den samme – riktignok komprimert og sammenpresset. I tillegg var mennene gruppert rundt en firkantet forhøyning hos Tidemand, på en måte som minnet meg om det sentrale feltet i freskens nedre del. Særlig gruppen rett til høyre for forhøyningen vekket umiddelbart min visuelle hukommelse. Det syntes åpenbart for meg at den kompositoriske rytmen hos Tidemand, fra den firkantede forhøyningen til diagonalen i skikkelsen bak, og videre til sammenstillingen av munkehoder bak sittende skikkelser i geistlige drakter, stod i gjeld til Rafaels komposisjon.

Det var slik dette masterprosjektet begynte, som en sterk følelse av gjenkjennelse, i nærkontakt med en tegning på studiesalen i Nasjonalgalleriet. Når gjenkjennelsesfølelsen så ble forsterket gjennom det som for meg syntes å være åpenbare og dypt meningsfulle tematiske

forbindelser mellom Tidemands og Rafaels motiv, åpnet mitt blikk seg for Tidemands kunstneriske prosjekt på en måte jeg ikke hadde kunnet forutse. Da jeg så gjorde meg kjent med Tidemands øvrige produksjon, oppdaget jeg til min begeistring at han også senere hadde arbeidet slik, i tett dialog med den store europeiske kunsthistorien, i en rekke av sine mest kjente (og mindre kjente) verk, uten at man i faglitteraturen hadde vært synderlig opptatt av det.

1.1 Innledning

Adolph Tidemand (1814–76) er en av de mest folkekjære malerne i norsk kunsthistorie. Mens landskapsmaleren Johan Christian Dahl (1788–1857) regnes som norsk kunsts grunnlegger, ble Tidemand vår første betydelige figurmaler. Fra 1845 bodde og arbeidet han nesten sammenhengende de siste tretti årene av sitt liv i Düsseldorf, mens han hentet sine motiver fra norsk folkeliv. Han dro på jevnlige reiser til Norge for å gjøre studier til sine bilder, som han ferdigstilte i sitt atelier i Düsseldorf. Selv om han i dag er kjent som den store folkelivsskildreren i vår tradisjon, var hans plan opprinnelig å vie seg til historiemaleriet. Gjennom studietiden, først ved akademiet i København (1833–37) og senere i Düsseldorf (1837–41), synes denne planen å ha ligget fast. Det gjorde den også da Tidemand sommeren etter studiene reiste til München (juni–oktober 1841) for å studere samtidens monumentale historiemaleri, slik det ble praktisert der, i «det nye Athen», hvor freskomaleriet hadde fått en gjenfødelse i en filosofisk begrunnet monumentalkunst. Under det påfølgende oppholdet i Italia og Roma (vinteren og våren 1842) studerte han den klassiske historiemaleritradisjonen fra renessansen, og etter hjemkomsten til Christiania arbeidet han om lag et år med historiske komposisjoner. Det var først etter en studiereise i Sør-Norge i 1843 at han endret retning og vendte sin kraft mot skildringen av norsk folkeliv.

Det er denne tidlige delen av Tidemands kunstnerskap jeg retter min oppmerksomhet mot i denne oppgaven. Jeg forsøker å se Tidemands historiemaleri på 1840-tallet, eksemplifisert ved seks utvalgte tegninger, som befinner seg i grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalgalleriet, i lys av samtidig tysk historiemaleri og hegeliansk dialektisk tenkning. Når jeg gjennomgående refererer til disse seks *tegningene* som eksempler på Tidemands *historiemaleri*, er det i tråd med en tradisjonell sjangerforståelse der et historiemaleri er et bilde som forteller en høyverdig historie av religiøs, mytologisk eller historisk art.

1.2 Formål

Den foreliggende studien er et forsøk på en omvurdering og nytolkning av Tidemands kunstneriske metoder og intensjoner som historiemaler i 1840-årene, og det legges særlig vekt på hans dialog

med kjente verk fra kunsthistorien i egne komposisjoner – en side ved Tidemands kunstneriske praksis som har blitt viet lite oppmerksomhet i faglitteraturen. Det nye ved oppgavens perspektiv er at Tidemands dialog med kunsthistorien her betraktes som meningsbærende. Dette får konsekvenser for vår forståelse av hvilke idéer Tidemand ønsket å formidle i sine verker.

En dypere forståelse for Tidemands kunstneriske metoder og intensjoner innen historiemaleriet på 1840-tallet kan, slik jeg ser det, også bidra til en økt forståelse for også hans senere hovedverker. «Han var Historiemaler i sine Folkelivsbilleder – det er Sagen», skrev Tidemand-biograf Lorentz Dietrichson i *Norges kunsts historie i det nittende århundre*.² Tidemands kanskje mest originale bidrag til europeisk kunsthistorie var måten han overførte historiemaleriets verdighet og monumental billedbygging til (norske) folkelivsmotiver på. Denne motivkretsen hadde tidligere blitt skildret på en prosaisk og mindre høytidelig måte, som i det tradisjonelle sjangermaleriet. Hvilke kunstneriske metoder han utviklet i sitt historiemaleri, synes derfor meget relevant også for den særegne billedsjanger han skulle komme til å skape med sitt folkelivsmaleri.

1.3 Teori og metode

Det tradisjonelle synet på Tidemand har vært at han er en enkel og lettfattelig kunstner med et jordnært kunstsyn tilpasset et borgerlig publikum uten særlige forutsetninger for å forstå mer avansert kunst. Dette synet kommer til uttrykk også i det som har blitt skrevet om Tidemands historiemaleri på 1840-tallet, slik jeg ser det. Vel har man anerkjent at Tidemand valgte flere av sine motiver på grunn av disses kulturelle og historiske implikasjoner, men man har ikke sett den indre symbolikken som ligger i komposisjonene, og man har ikke ment at Tidemand søkte å anskueliggjøre historisk-filosofiske innsikter i sine bilder – noe denne oppgaven forsøker å vise.

Med utgangspunkt i den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Erwin Panofskys (1892–1968) tredelte analysemodell for kunst, særlig hans ikonografibegrep, og G.W.F. Hegels (1770–1831) lære om dialektisk utvikling, forsøker jeg å definere et nytt begrep, *ikonografisk dialektikk*, som jeg mener kan være til hjelp for vår praktiske forståelse av Tidemands kunstneriske metode. Som teoretisk begrep er det anvendelig også på en rekke av Tidemands senere folkelivsbilder, slik jeg ser det, og det har relevans for en del av det tyske historiemaleriet som Tidemand var opptatt av.

² Dietrichson, *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, 94.

Studien skal gjennom en rekke billedanalyser undersøke om Tidemand i større grad enn man tidligere har vært oppmerksom på, søkte å anskueliggjøre dypsindige historiefilosofiske innsikter i sine bilder. Dette er ikke en avhandling om Tidemand og Hegels filosofi, men et viktig mål i oppgaven blir å vise hvordan en dialektisk tankemåte ligger i bunnen av mange av Tidemands bilder.³ Denne dialektiske tankemåten kommer til uttrykk nettopp gjennom dialogen med kunsthistoriske forbilder. Jeg mener at meningsinnholdet i de kunstverkene som Tidemand bygger sine egne komposisjoner opp i dialog med, står i et rasjonelt forhold til meningsinnholdet i hans egne arbeider. Og verkenes dypere meningsinnhold gripes først når vi ser Tidemands motiver i lys av de kunstverk disse er skapt i dialog med.

Opgavens tittel, «Spekulative kunstverk», viser til Hegels betegnelse på sin egen filosofi, som han refererte til som *spekulativ tenkning* (av lat. *Speculum*, 'speil'). Hos Hegel betegner det spekulative egentlig den dialektiske metode, der et emnes motsatte bestemmelser bringes sammen til en høyere enhet i begrepet. «Det spekulative slik det her forstås, består i det dialektiske: å oppfatte motsetningene i deres enhet, eller det positive i det negative.»⁴

Jeg gir også en kort redegjørelse for tre historiemalerier av tre forskjellige samtidskunstnere som vi vet Tidemand beundret. Disse anskueliggjør hvordan tidens reflekterende og filosoferende kunstnere benyttet kunsthistoriske dialoger for å anskueliggjøre et dypere meningsinnhold i egne verk.

1.4 Verksutvalg

Jeg har valgt å avgrense verkene som gjøres til gjenstand for undersøkelse, til seks tegninger fra 1840-årene som i dag befinner seg i grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalgalleriet. De illustrerer alle på en treffende måte hvordan Tidemand bruker kunsthistorien i egne komposisjoner. Samtlige seks tegninger har motiv som faller inn under den tradisjonelle sjangerdefinisjonen for historiemaleri, som innbefatter både religiøse, historiske og mytologiske motiver. En av dem har religiøst motiv (Bibelen), en har sagnmytisk motiv (folkediktningen), mens fire har motiv hentet fra historien (Snorre):

³ For et lignende perspektiv på Vinje, se hovedoppgaven til Hallvard André Kjelen, «Antikken og det Moderne i A. O. Vinjes forfatterskap».

⁴ I original: «In diesem Dialektischen, wie es hier genommen wird, und damit in dem Fassen des Entgegengesetzten in seiner Einheit oder des Positiven im Negativen besteht *das Spekulative*.» Hegel, *Wissenschaft der Logik 1*, 52.

Katalog 1: *Gustav Vasa taler til dalalmuen i Mora kirke* (1840)

Materiale og teknikk: kull, blyant, sort stift og penn på papir oppklebet på lerret

Mål: 1170 × 1390 mm

Ervervelse: gave fra Johan Ludvig Malthe 1892

Inventarnr.: NG.K&H.B.00085

Katalog 2: *Håkon Jarl og Kark* (eller *Håkon Jarls død*; 1841)

Materiale og teknikk: blyant på papir

Mål: 254 × 349 mm

Ervervelse: testamentarisk gave, innkomet 1887

Inventarnr.: NG.K&H.B.04270

Katalog 3: *Dale-Gudbrands dåp* (1841)

Materiale og teknikk: lavering, akvarell, penn og blyant på papir

Mål: 457 × 534 mm

Ervervelse: ukjent

Inventarnr.: NG.K&H.B.07777

Katalog 4: *Kristus velsigner barna* (mars 1842)

Materiale og teknikk: blyant på papir

Mål: 618 × 423 mm

Ervervelse: testamentarisk gave, innkomet 1887

Inventarnr.: NG.K&H.B.04292

Katalog 5: *Olav den hellige omstyrer Torsbildet på Hundorp* (1843)

Materiale og teknikk: blyant på papir

Mål: 349 × 518 mm

Ervervelse: testamentarisk gave, innkomet 1887

Inventarnr.: NG.K&H.B.04303

Katalog: *Fanitullen* (eller *Mannefall i bondebryllup*; 1849)

Materiale og teknikk: lavering, penn, blyant og kritt på papir

Mål: 437 × 579 mm

Ervervelse: ukjent

Inventarnr.: NG.K&H.B.04480

2 Perspektiver på Tidemand

I dette kapittelet tar jeg først for meg noen sentrale temaer i den relevante forskningslitteraturen om Tidemand. Så vender jeg meg mot Panofsky og redegjør for hans analysemetode for kunst. Så forsøker jeg kort å gi en karakteristikk av Hegels dialektikk, før jeg definerer begrepet *dialektisk*

ikonografi, som er et forsøk på å utvide Panofskys ikonografibegrep etter Hegels dialektikk. Jeg mener dette kan være til hjelp for vår forståelse av Tidemands kunstneriske metode. Så følger en kort del hvor jeg tar opp det jeg mener er eksempler på hvordan dialektisk tenkning viste seg å være fruktbart for litteratur og tenkning på 1800-tallet. Dette vil tjene som idéhistorisk kontekst til det jeg mener er Tidemands kunstneriske prosjekt. Avslutningsvis i kapittelet ser jeg nærmere på hovedverkene til tre av tidens mest kjente historiemalere, tre vidt forskjellige kunstnere som Tidemand beundret, og jeg forsøker å vise relevansen av begrepet dialektisk ikonografi for disse verkene.

2.1 Forskningshistorie

Den tradisjonelle forståelsen av Tidemand har vært at vi står overfor en enkel og lettfattelig kunstner. «Alle kjenner Adolph Tidemand», har Magne Malmanger skrevet, «skjønt mange i dag ikke evner å anerkjenne hans kunstneriske betydning. Han kan virke for enkel og ensidig til å fortjene vårt selvbevisste kulturelle publikums oppmerksomhet».⁵ Her skal jeg først redegjøre for noen sentrale synspunkter i den eksisterende forskningslitteraturen. Først tar jeg for meg noen sentrale fordommer som gjerne rettes mot Tidemands kunstnerskap. Videre går jeg inn på noe av det som har blitt skrevet om den dialogen med kunsthistorien vi finner i hans bilder, før jeg til slutt går nærmere inn på det som er skrevet om ham som historiemaler på 1840-tallet.

2.1.1 Adolph Tidemand

Tidemands folkelige appell har vel aldri helt svunnet hen. Hans popularitet og anerkjennelse var stor fra slutten av 1840-tallet. Det var først og fremst i Norge og Tyskland hans navn stod høyt i kurs, men etter hvert spredte hans ry seg også til England og Frankrike. Tidemand gjorde suksess på flere verdensutstillinger og høstet gode kritikker i flere land, mens hans bilder ble solgt for høye priser. Gjennom 1850-årene og godt inn i 1860-årene var hans anerkjennelse stor, men allerede mot slutten av 1860-årene endret innstillingen seg. Nå ble Tidemands folkelivsbilder avfeid som «tysk romantikk».⁶

I 1878, bare to år etter kunstnerens død, utkom Lorentz Dietrichssons biografi i to bind, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historie*. Dette var

⁵ Malmanger, «Bestemors brudekrone», 129.

⁶ Avsnittet er parafasert etter Bodil Sørensens artikkel om Adolph Tidemand i Norsk Biografisk Leksikon: Sørensen, «Adolph Tidemand».

den første monografi skrevet om en norsk kunstner overhodet, og den er fortsatt helt sentral i den kunsthistoriske faglitteraturen om Tidemand. Boken var et oppdragsverk, og Dietrichson går langt i å måle Tidemand etter realismens nye krav. Dietrichson redegjør inngående for alle periodene i Tidemands kunstnerskap og setter ham også hele veien inn i en bred kunsthistorisk kontekst. Det er klart at fremstillinger av norsk kunst på 1800-tallet, i alle fall frem til rundt 1880, må ta utviklingslinjer i tysk kunsthistorie i betraktning. Da Jens Thiis ga ut den første helhetlige fremstillingen av norsk kunst i det 19. århundre, *Norske malere og billedhuggere*, var han nøye med å presisere akkurat dette. Særlig viktig ble det å ta innover seg utviklingstrekk ved tysk kunst når man skulle ta Tidemand og hans generasjon i nærmere øyesyn. For mens Dahl og Fearnley forble norske kunstnere, ifølge Thiis, gikk den unge Düsseldorf-generasjonen inn og ble en del av tysk kunsthistorie.⁷ Thiis la vekt på at Düsseldorf-skolen var en reaksjon mot det idealistiske idémaleriet, som rådet grunnen i München, og at den derfor var et slags første skritt på veien mot realismen.

I mye av 1900-tallets kunsthistorielitteratur var det viktigst å få plassert kunstnerne på en evolusjonistisk utviklingslinje mot realisme og modernisme. 1900-tallets kunsthistorikere hadde en tendens til å underspille kunstverkenes meningsinnhold og heller legge vekt på de rent visuelle egenskapene ved maleriet selv. Modernismens historie ble beskrevet i kvasibiologiske termer som en evolusjon mot det rene maleri, og som en følge av dette perspektivet ble de sidene ved kunsten som handlet om meningsinnhold, undertrykt.⁸ I norsk kunsthistorie ble Tidemands kunst lenge betraktet som et ufullkomment stadium i kunsthistoriens utvikling på veien mot den senere realismen. Om Tidemand og Düsseldorf-maleriet skriver Rolf Thommessen i sin bok *Norsk billedkunst* fra 1904: «Den [Düsseldorf-skolens realisme] repræsenterer det første skridt af en stor udvikling, som har gennemløbet mesteparten af det nittende aarhundrede, og først har naaet sit høidepunkt i vore dage. Heri ligger dens historiske berettigelse, men også dens kunsteriske begrænsning.»⁹

I første bind av *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre* reflekterer Henning Alsvik og Leif Østby over hvordan Düsseldorf kunne få en så stor tiltrekningskraft på kunstnere, til tross for byens beskjedne størrelse og magre kunst- og kulturhistorie, og hvorfor

⁷ Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 65.

⁸ Faunce, «Reconsidering Courbet», 87.

⁹ Thommessen, *Norsk Billedkunst*, 67.

landskapsmaleriet og sjangermaleriet ble så populære. De peker på det raskt voksende og pengesterke industriborgerskapet, som var et publikum uten aristokratisk dannelse og «uten nevneverdige estetiske forutsetninger for kunsten». Dette påvirket i sin tur kunstneres innstilling. Düsseldorf-skolen var preget av «det lettfordøyelige og innsmigrende».¹⁰ «I motsetning til den eldre idealistisk-filosofiske tyske kunst valgte man gjerne jevne folkelige emner», noe skolen selv oppfatter som realisme.¹¹ Det bildet av Tidemand som kommer til syne i de tradisjonelle fremstillingene av 1800-tallets norske kunsthistorie, i alle fall frem til Magne Malmangers doktorgradsavhandling fra 1982, synes å være preget av et behov for en urealistisk kunst som man kunne definere 1880-årenes realister i kontrast til.¹²

Magne Malmanger viderefører Alsvik og Østbys forklaring om hvorfor Adolph Düsseldorf-skolen nådde et så bredt publikum. Det raskt fremvoksende middelklassepublikummet var «et publikum uten trening og særlige kulturelle forutsetninger», som «følte seg tryggere og bedre til pass blant bilder som uten videre lot seg oppfatte på bakgrunn av dagliglivets erfaringer.»¹³ Malmanger ser i dette en demokratisk tendens og mener at dette også kan ha vært noe av årsakene til at Düsseldorf-maleriet ble så populært i Norge. Også Tidemands kunst oppfattes helst slik, som en kunst som lar seg bli forstått på bakgrunn av dagliglivets erfaringer.

Da Jan Askeland i 1991 ga ut *Adolph Tidemand og hans tid*, var det over hundre år siden Dietrichsons monografi hadde kommet ut. Askelands bok ble naturlig nok imøtesett med interesse av norske kunsthistorikere. I sin anmeldelse av boken i *Kunst og kultur* satte Nils Messel prosjektet til Askeland i sammenheng med en større trend innen europeisk kunsthistorieforskning, der tidligere neglisjerte og nedvurderte deler av 1800-tallets kunst nå ble tatt nærmere i øyesyn. «Der man tidligere bare fant degenerert salongkunst som lå hindrende i veien for fremveksten av impresjonisme og nye, vitale strømninger», skriver Messel, «finner man nå et maleri verdig til å behandles for hva det selv representerer av innsikt og menneskelig erfaring.»¹⁴ Messel peker nettopp på hvordan et evolusjonistisk kunsthistoriesyn har gjort at man ikke har maktet å vurdere dette mer tradisjonsbundne maleriet på dets egne premisser: «Altfor lenge har man hatt en tendens til å stille dette maleriet til ansvar for hva det ikke var, formalt og innholdsmessig. Nyere

¹⁰ Alsvik, Henning og Østby, *Norges billedkunst i det nittende århundre*, 114.

¹¹ *Ibid.*, 114.

¹² Malmanger, *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*, 134–157.

¹³ Malmanger, *Norges malerkunst*, bind 1, 264.

¹⁴ Messel, «Tidemands bilder og bildet av Tidemand», 123.

kunsthistorie forsøker på nytt å løse de hemmeligheter bildene selv bærer på.»¹⁵ Den fornyede interessen for Tidemands kunst har imidlertid latt vente på seg. Selv om tidsånden har skiftet og det nå er god tone å omtale Tidemand og Düsseldorf-maleriet i positive vendinger, har ikke denne oppvurderingen materialisert seg i kunsthistorieforskningen. Den foreliggende studien er et forsøk på å avsløre noen av de hemmelighetene Tidemands bilder bærer på.

Med noen få, men hederlige unntak har norske kunsthistorikere vært lite opptatt av Tidemand de siste 30 årene. Så vidt jeg kan se er ikke en eneste akademisk avhandling er skrevet om Tidemand i Norge. Flere har også innvendt mot Askelands bok at den ligger svært tett opp til Dietrichson. De mener således at den bidrar med lite nytt, og at den snarere synes som en popularisering av Dietrichsons klassiske biografi.¹⁶ Askeland frigjør seg ikke fra de begrensende synsmåtene som de foregående generasjonene hadde latt få feste seg i kunsthistorieforskningen, hos premissgivende forfattere som Jens Thiis, Einar Lexow og Leif Østby, som alle skrev sine norske kunsthistorier. Disse forfatterne underkjenner ikke at Tidemand spilte en viktig rolle i utviklingen av norsk åndsliv, men slår fast at den folkelige begeistring ikke svarer til hans kunstneriske kvaliteter. Tidemand «som maler har været adskillig overvurdert», skrev Einar Lexow i 1926.¹⁷ Vel så talende som den kritikken som rettes mot Tidemand i mye av litteraturen, er de positive vurderingene av ham. Flere roser hans oljestudier, og det utypiske og realismeaktige *Nød* fra 1874. Leif Østby skriver i 1972:

At Tidemand også som psykolog kunne gripe dypere enn den vanlige mildt sentimentale bondeskildring, det viser et av hans siste arbeider, «Nød» (1874), den gamle konen som sitter sammenkrøpet i gruen med et underlig stivnet blick i det furete ansiktet; – her er ingen anekdote, intet forsøk på å tiltrekke seg oppmerksomheten hos tilskueren ved et teatermessig arrangement, intet forsøk på å gjøre motivet «rikt» og «interessant». Tidemand var mottagelig nok til å merke den sterke trang til sannhet som lå i tiden.¹⁸

Denne formuleringen vitner om et ønske om at Tidemand skulle være noe han ikke var, en realist av Krohg eller Werenskiolds tapning. Professor Magne Malmanger er den kunsthistorikeren som har skrevet mest om Tidemand i Norge de siste tiårene, og han skriver også svært innsiktsfullt. En av hans viktigste artikler om Tidemand, som første gang ble trykket i 1984 i katalogen til Tidemand og Gude-utstillingen på Blaafarveværket, innledes nettopp med en refleksjon over de fordommer

¹⁵ Ibid., 117–23.

¹⁶ Gerdemann, *Adolph Tidemand (1814-76) und die Konstruktion norwegischer Identität*, 6–7.

¹⁷ Lexow, *Norges kunst*, 212.

¹⁸ Østby, *Norges kunsthistorie*, 137–138.

som Tidemands kunst gjerne har blitt møtt med. Malmanger angriper den tradisjonelle forståelsen av Tidemand som en enkel kunstner og beskrivelsene av ham som sentimental, vagt romantisk og virkelighetsfjern med sine «søndagsbønder».¹⁹

I en artikkel i Klassekampen fra 2014 gjør Malmanger en lesning av Tidemands religiøse motiver med scener fra norsk fromhetsliv, som *Sognebud* og *Haugianerne*, i lys av Hegels *Innledning til estetikken*, der han mener Tidemand illustrerer det tredje stadium i åndens utfoldelse, der vi møter det guddommelige i menighetens liv, ikke symbolsk som i den egyptiske arkitekturen eller klassisk anskueliggjort i sanselig form som i den greske billedhuggerkunst. Denne artikkelen mener jeg må betraktes som et vannskille i Tidemand-forskningen, i det at den anerkjenner hvilken sentral rolle hegeliansk tankegods hadde i tysk åndsliv da Tidemands prosjekt utviklet seg, og ved at den faktisk antyder at Tidemand bevisst kan ha forsøkt å anskueliggjøre innsikter fra den hegelske filosofi i sine egne bilder.²⁰ Kapittelet om Tidemand som historiemaler i Knut Ljøgodts bok *Historien fremstilt i bilder* fra 2012 av er også et verdifullt bidrag til den delen av Tidemand-forskningen som dreier seg om hans historiske motiver. Ljøgodt ser Tidemands arbeid med motiver fra Olav den helliges saga i lys av nazarenerens idealistiske, religiøse maleri og slår fast at Tidemand har vært mer påvirket av dette enn man tidligere har forstått.²¹ Dette er perspektiver jeg ønsker å bygge videre på i den foreliggende oppgaven.

2.1.2 Dialog med kunsthistorien

I det følgende vil jeg gi noen eksempler på forskjellige måter man har forholdt seg til Tidemands dialog med kunsthistorien på. For det første har mange påpekt en generell stilistisk påvirkning fra Rafael og Perugino under Italia-oppholdet. Lorentz Dietrichson skriver: «Det forekommer mig, efter Tidemands Arbejder fra den Tid at dømme, som om Perugino og fremfor Alt Raffaels Ungdomsarbejder har været hans nærmeste Studium.»²² Akkurat dette har blitt gjentatt mange ganger i faglitteraturen, uten at man har gått inn på spesifikke kunstverk.^{23 24}

Jens Thiis gjenkjenner i roen i *Haugianerne* noe plastisk, som brakte Thorvaldsens navn «på læben», og han «skimter» sågar Rafael «bag billedet, om end i umådelig stor afstand».²⁵ «For

¹⁹ Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk: Adolph Tidemand på sporet av sitt folk », 17.

²⁰ Malmanger, «Adolph Tidemand: Folkelivsskildreren.»

²¹ Ljøgodt, *Historien fremstilt i bilder*, 50.

²² Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 87.

²³ Haverkamp, «Adolph Tidemand».

²⁴ Sørensen, *Tidemand og Gude: studiereisene i Norge 1843*, 5.

²⁵ Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 119.

her viser det sig», skriver Thiis, at Tidemand, «illustratør som han var, har lært noget af den største af alle verdens illustratører, han som fortæller som ingen anden. I Kompositions-kunst gis der nu engang ingen høiere skole end Skolen i Athen, og sikkert har Tidemand under sit Romerophold studeret denne kompositionen med opmærksomhed.»²⁶ Jan Askeland gjenkjenner i likhet med Thiis *Skolen i Athen* hos Tidemand – ikke bak bildet i *Haugianerne*, men i et av Tidemands sene hovedverk, *Fanatikerne*, fra 1866. Her er det en liten detalj som setter ham på sporet: «Trekket å la perspektivlinjene i taket løpe sammen i predikantens løftede bok, scenens og komposisjonens samlende punkt, virker som et direkte lån fra 'Skolen i Athen'».²⁷ Denne forbindelsen mellom boken i *Skolen i Athen* og boken i *Fanatikerne* må sies å være minimal. Selv om Thiis og Askeland ser spor av Rafael hos Tidemand, synes de ikke å mene at dette har noe å si for meningsinnholdet i Tidemands bilder.

I sin magistergrad om *Haugianerne* fra 2004 skriver den tyske kunsthistorikeren Anja Gerdemann om det hun mener er lån fra Rafael.²⁸ Hun mener mor-og-barn-gruppen bakerst til venstre i *Haugianerne* svarer til en tegning i grafikk- og tegningsamlingen som Tidemand utførte i forbindelse med altertavleprosjektet under oppholdet i Roma (1841–42). Denne mener hun igjen er utført under inntrykk av Rafaels fremstillinger av den hellige familie. Men som sine norske kollegaer gjør ikke Gerdemann noe mer ut av sin observasjon, og hun antyder ingen meningsfull sammenheng mellom bildenes meningsinnhold.

Det er vel antagelig den samme mor-og-barn-gruppen Tommy Sørbø har i tankene når han skriver følgende om *Haugianerne*: «Er betrakteren en kunnskapsrik museumsgjenger, får han sikkert også et glimt av såvel Rafaels madonnaer som greske skulpturer under de norske bunadene. Da kan han nikke anerkjennende, og tenke: Joda, dette er stor kunst, for her har vi å gjøre med en som kjenner klassikerne.»²⁹ Forestillingen om at Tidemands dialog med kunsthistorien er en slags tom og åndløs posering av klassikerne er kanskje det mest ødeleggende for vår forståelse av Tidemands prosjekt. Den eneste, så vidt jeg kan se, som virkelig har sett Tidemands dialog med kunsthistorien som meningsbærende, er den allerede nevnte tyske kunsthistorikeren Gerdemann. I sin doktorgradsavhandling, *Adolph Tidemand (1814–76) und die Konstruktion norwegischer Identität*, publisert 1. juni 2016, viser hun i analysen av *Haugianerne* at bildet er et treffende

²⁶ Ibid., 119–120.

²⁷ Askeland, *Adolph Tidemand og hans tid*, 294.

²⁸ Gerdemann, «Studien zu Adolph Tidemands 'Die Andacht der Haugianer'», 37.

²⁹ Sørbø, *Norges nasjonalmalerier*, 24.

eksempel på den utbredte praksisen hvor Düsseldorf-skolens representanter bygget opp komposisjoner som smeltet sammen flere eldre komposisjoner.³⁰ Et av kunstverkene hun lokaliserer spor av i *Haugianerne*, er Eduard Bendemanns (1811–1889) *Sørgende jøder i eksil* fra 1832. Sett i sammenheng med den ufrie jøden i sentrum hos Bendemann, får bonden i sentrum av Tidemands komposisjon en et nytt nivå av mening. Den jødiske patriarken er bundet i lenker og sørger over sin tapte frihet, mens den norske bonden derimot er fri.³¹ Det verdifulle ved Gerdemanns observasjon er at hun anlegger det perspektivet jeg mener bør legges på Tidemands komposisjoner: Hun ser dialogen med kunsthistorien som meningsbærende.

2.1.3 Historiemaler på 1840-tallet

Det fantes et stort mangfold innen tysk historiemaleri på første halvdel av 1800-tallet. For enkelthets skyld skiller man i faglitteraturen gjerne mellom to hovedretninger som synes særlig relevante for Tidemands utvikling. Tidemand studerte i Düsseldorf og her fremdyrket kunstnerne et situasjonsorientert historiemaleri, kraftig påvirket av scenekunsten.³² Dette maleriet konsentrerte seg om dramatiske begivenheter i enkeltmenneskers liv. Kunstnerne la vekt på detaljrealisme og psykologisk innlevelse, og det kunne være vanskelige å skille dette historiemaleriet fra sjangermaleriet.³³ Tidemands lærer, Theodor Hildebrandt, representerte denne retningen. For Hildebrandt var det det individuelle, menneskelige drama som var det vesentlige. Å sette motivet inn i et større historisk perspektiv synes derimot ikke å ha vært viktig for ham.³⁴ I faglitteraturen knyttes også gjerne Carl Friedrich Lessing til denne realistiske og til dels psykologiske retning innen historiemaleriet.³⁵ Den andre retningen i tysk historiemaleri som i Tidemand-litteraturen settes opp som en kontrast til Düsseldorf-maleriet hadde sitt sentrum i München. Dette var en «strengere, mer abstrakt og til dels filosofisk anløpen tradisjon».³⁶ Her dyrket kunstnerne et idealistisk historiemaleri. De søkte å anskueliggjøre generelle historiske prinsipper i sine monumentale freskomalerier.³⁷ Dietrichson kaller denne retningen tankemaleri: «Gedankenmalerei».³⁸ Viktige representanter for retningen var kunstnere som Peter von Cornelius

³⁰ Gerdemann, *Adolph Tidemand (1814-76) und die Konstruktion norwegischer Identität*, 104.

³¹ *Ibid.*, 104.

³² Sørensen, *Tidemand og Gude*, 4.

³³ *Ibid.*

³⁴ Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk», 21.

³⁵ Ljøgodt, *Historien fremstilt i bilder*, 42.

³⁶ Malmanger, «Altertavlen som aldri ble malt», 249.

³⁷ Sørensen, *Tidemand og Gude*, 4.

³⁸ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 75

(1784–1867) og Wilhelm von Kaulbach (1805–1874). Bodil Sørensen skriver i 1989 om skillet mellom historiemaleriet i Düsseldorf og i München:

Düsseldorf-kunstnernes innstilling til historiemaleriet var vesentlig forskjellig fra München-skolens: Istedenfor filosofisk funderte fremstillinger av generelle historiske prinsipper fremdyrket de et situasjonsorientert historiemaleri, sterkt influert av scenekunsten og konsentrert om dramatiske begivenheter i enkeltmenneskers liv. Med vekt på detaljrealisme og psykologisk engasjement nærmet denne typen historiedrama seg genremaleriet, og det kunne til tider være vanskelig å skjelne mellom de to kategoriene.³⁹

Det har vært vanlig å se Tidemand som en representant for historiemaleri slik det ble praktisert i Düsseldorf. *Gustav Vasa* var den første store historiske komposisjonen Tidemand arbeidet med, og den eneste historiske komposisjonen han også utførte som ferdig maleri i 1840-årene. I faglitteraturen blir dette bildet betraktet som et utslag av historiemaleriets nye idealer, slik det ble praktisert av Carl Friedrich Lessing.^{40 41 42} I litteraturen betones det ofte at Lessing vektla en realistisk og psykologisk representasjon av motivene.⁴³ Problemet med dette synet er ikke at man knytter Tidemand til Lessing, for det er det gode grunner til. Problemet er at presentasjonen av Lessings historiemaleri blir for enkel, fordi man overser, at han også har et symbolnivå i sine historiske bilder, knyttet til hans bruk av eldre komposisjoner fra kunsthistorien. Dette utdypes i kapittel 2.3.2.

Allerede i den første resepsjonen av *Gustav Vasa* ble det lagt vekt på at det var den psykologiske innlevelsen som utgjorde bildets «Kunst-Ide», mens motivets dypere historiske betydning ble betraktet som mindre viktig; Da Welhaven anmeldte *Gustav Vasa* i 1841, sa han at kunstverkets fortjeneste lå «mere i dets almindelige Sandhed end i den Maade, hvorpaa det særegne historiske Moment i dets Opgave er fremstillet.»⁴⁴ Welhaven vektla det tidløse ved Tidemands fremstilling. Scenen er hentet fra det begynnende opprøret mot dansk overherredømme og begynnelsen på den svenske reformasjonen, men hos Tidemand er det, ifølge Welhaven, et allment og tidløst drama som utspiller seg: «En eminent personlighed fremtræder blant Mængden, og elektriserer den, medens Forsamlingen endnu kun er uvirksom og lyttende, – i denne Betegning er

³⁹ Sørensen, *Tidemand og Gude*, 4.

⁴⁰ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 66.

⁴¹ Ljøgdø, *Historien fremstilt i bilder*, 44–45.

⁴² Malmanger, *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*, 138.

⁴³ Ljøgdø, *Historien fremstilt i bilder*, 42.

⁴⁴ Welhaven, “Gustav Vasa blandt Dalekarlene”, 337.

Kompositionens egentlige Kunst-Ide uttalt, og det Heles Effekt afslutter sig deri.»⁴⁵ For Welhaven var bildet et slags historisk sjangermaleri, der en personlighet trer frem og «elektrifiserer» sine tilhørere. Egil Sagstad skrev i 1997 om Tidemands fremstillinger av motiver fra nordisk historie at de «vektlegger det menneskelig emosjonelle og ikke det historisk avgjørende.»⁴⁶

Det skillet som i faglitteraturen settes opp mellom det moderne, psykologiske og mer realistiske historiemaleriet i Düsseldorf og det filosofisk anløpne maleriet i München, synes langt på vei å svare til forståelsen av det tradisjonelle historiemaleriet som hadde utviklet seg fra renessansen i kontrast til det mer moderne historiske maleriet som utviklet seg flere steder i Europa fra slutten av 1700-tallet.⁴⁷ Under oppføringen «historiemaleri» i sitt *Malerileksikon*, definerer Erik Mørstad den tradisjonelle forståelsen av skillet mellom det eldre historiemaleriet før romantikken og det historiske maleriet etter romantikken på følgende måte:

Det eldre historiemaleriet er først og fremst idékunst som går utover de faktiske historiske forhold. Slike historiemalerier er like mye fiksjon som historisk begivenhet. Det nye historiemaleriet, vanligvis kalt det historiske maleri, er derimot bundet av kildegranskning, og det mangler mytologiske eller symbolske hentydninger.⁴⁸

Jeg mener derimot at det ikke behøver å være noen motsetning mellom realistisk psykologisk innlevelse og ønsket om samtidig å fremstille underliggende historiske prinsipper. Etter hjemkomsten til Christiania i 1842 gjorde Tidemand grundige studier av sverd, skjold hjelmer og smykker i Oldsaksamlingen. Han fulgte også Rudolf Keyzers historieforelesninger ved Universitetet.⁴⁹ Sørensen mener at dette viser hvor rotfestet Düsseldorf-skolens krav til detaljrealisme fortsatt var i ham.⁵⁰ Dette vil jeg slutte meg til, samtidig mener jeg at de komposisjonene Tidemand satt resultatene av sine kildestudier inn i er noe mer enn prosaisk realisme. Mitt poeng er at Tidemand på samme tid søkte både å fremstille detaljrealisme og dypere historie-filosofisk innsikt. Malmanger synes å være uenig i dette. Om *Olav den hellige omstyrter Torsbildet på Hundorp* skriver han: «Men utkastet viser iallfall hvordan Tidemand, selv med et

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Sagstad, *Romantikk og realisme*, 21.

⁴⁷ Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk», 20.

⁴⁸ Mørstad, «Historiemaleri».

⁴⁹ Sørensen, *Tidemand og Gude*, 6.

⁵⁰ Ibid.

motiv som nok er valgt på grunn av sine generelle implikasjoner, likevel konsentrerte seg om øyeblikkets handling og det spennende ved selve situasjonen.»⁵¹

Knut Ljøgdott gir et verdifullt bidrag til litteraturen om Tidemands historiemaleri i *Historien fremstilt i bilder* fra 2012. Her ser han Tidemands arbeid med kristningsmotiver i lys av nazarenerens interesse for samme motiv. Han mener Tidemand har vært mer påvirket av det idealistiske maleriet til nazarenerne enn man tidligere har forstått.⁵² Dette er et perspektiv jeg bygger videre på i denne oppgaven.

Jeg mener at resepsjonen av Tidemands historiemaleri har vært preget av en for streng dikotomi mellom Münchens «Gedankenmalerei» og düsseldorfernes «detaljrealisme og psykologisk engasjement». Dikotomi defineres som en oppdeling av en klasse i to grupper ut fra om medlemmene har eller ikke har en viss egenskap, og der de gruppene som fremkommer, er uttømmende for klassen og utelukker hverandre gjensidig.⁵³ At det fantes motsetninger mellom et historiemaleri som faktisk fortjener betegnelsen «Gedankenmalerei» og et mer prosaisk historiemaleri, er allikevel klart. I denne oppgaven ønsker jeg å vise at Tidemand i sine historiske komposisjoner søkte å forene psykologisk innlevelse og detaljrealisme med anskueliggjørelsen av underliggende historiske prinsipper.

2.2 Dialektisk tenkning

I denne delen vil jeg først redegjøre for Panofskys tredelte analysemodell og ikonografibegrepet hans. Dette gjør jeg for å klargjøre noen sentrale begreper som jeg mener er nyttige og relevante når man skal beskrive og karakterisere Tidemands kunstneriske metode. Så følger en del der jeg redegjør for Hegels dialektikk, og til slutt forsøker jeg å presentere et nytt teoretisk begrep som beskriver det jeg mener er kjernen ved Tidemands metode, og som er en sammenfatning av Panofskys ikonografibegrep og Hegels *dialektikk*.

2.2.1 Panofsky og ikonografien

I sin klassiske artikkel «Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art» redegjør den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Erwin Panofsky didaktisk for sin tredelte

⁵¹ Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk», 25.

⁵² Ljøgdott, *Historien fremstilt i bilder*, 50.

⁵³ Tranøy, «Dikotomi: filosofi».

analysemodell for kunst.⁵⁴ Artikkelen ble publisert som innledende kapittel til Panofskys bok *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, første gang utgitt i 1939. I min redegjørelse benytter jeg meg av Lars Aagaard-Mogensens danske oversettelse av artikkelen i boken *Billedkunst & billedtolkning: Udvalgte artikler fra 1983*.⁵⁵ Panofsky begynner artikkelen med å gjøre det klart at «[i]konografi er den gren af kunsthistorien der beskæftiger sig med kunstværkers *indhold* eller *mening* i modsætning til deres form.»⁵⁶ Panofsky var opptatt av bildenes meningsinnhold, og han skiller mellom tre lag av innhold eller mening i et kunstverk:

Det første meningsnivået kaller han *primært eller naturlig innhold*, og dette deler han igjen inn i underkategoriene (A) *faktisk* og (B) *ekspressivt innhold*. Dette innholdet oppfattes ved at man identifiserer rene former, som linje- og fargesammensetninger i et maleri, som gjengivelser av naturlige *objekter*, det være seg mennesker, hus, trær eller verktøy. Disse objektenes gjensidige relasjoner identifiseres deretter som *begivenheter* ved å se deres ekspressive kvaliteter, som for eksempel at et stillingsmotiv eller en bevegelse har en sørgende karakter, eller at et interiør har en hjemlig atmosfære. «Denne verden af rene former der på en måde opfattes som en *primær* og *naturlig menings* bærere kan kaldes de kunstneriske *motivers* verden.»⁵⁷ En redegjørelse for disse motivene er det Panofsky kaller en *pre-ikonografisk* beskrivelse av kunstverket. Dette er en identifikasjon vi gjør på grunnlag av vår praktiske erfaring. Slik gjenkjenner vi menneskers, dyrs og planters adferd, og vi ser om et ansikt er trist eller glad. Panofsky påpeker at det allikevel naturligvis også finnes grenser for vår praktiske erfaring, men da må man søke å utvide denne ved å konsultere en bok eller en ekspert, eller ved å google, som vi gjør i dag. Men på dette nivået forlater vi allikevel ikke den praktiske erfaringen som sådan.

Det andre meningsnivået kaller Panofsky *sekundært eller konvensjonelt innhold*. Dette innholds nivået forstås ved at man knytter de kunstneriske motivene (fra det primære og naturlige innholds sfære) til kulturelt bestemte *temaer* eller *begreper*. Man gjenkjenner at en mannlig figur med en kniv er Bartholomeus, eller at et visst antall menn gruppert rundt et bord på en viss måte viser til evangelienes beskrivelse av nattverden. Motivene gjenkjennes som bærere av et sekundært meningsinnhold, som *historier* eller *allegorier*. Dette er den ikonografiske analysens meningsnivå. En korrekt ikonografisk analyse forutsetter naturligvis en riktig identifikasjon av de kunstneriske

⁵⁴ Panofsky, «Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art», 26–54.

⁵⁵ Panofsky, «Ikonografi og ikonologi», 56–54.

⁵⁶ Ibid., 26.

⁵⁷ Ibid., 28.

motivene i den pre-ikonografiske beskrivelsen. Denne typen identifikasjon forutsetter en kjennskap til kulturelle fortellinger. En førkristen filosof eller et menneske fra en annen kulturkrets som ikke kjenner til kristendommens historier, ville kanskje se et måltid i en nattverdsscene, men han ville ikke greie å knytte det til den korrekte kulturelle nøkkelfortellingen.

Det tredje meningsnivået kaller Panofsky for *egentlig mening eller innhold*. Dette er kunstverkets «symbolske verdier» og handler ikke om å identifisere bestemte historier eller allegorier. Dette fortolkningsnivået «kræver mere end fortrolighed med bestemte temaer eller begreper, som bliver overført gennem litterære kilder». ⁵⁸ På det ikonografiske nivået kan man finne en bestemt tekst som svarer til det kunstneriske motivet, men den ikonologiske fortolkningen er mer komplisert. Her sees kunstverket som et symptom på en kultur på et gitt tidspunkt. Og for å gi en slik fortolkning må vi bruke vår menneskelige intuisjon som en diagnostiker:

For at forstå disse prinsipper kræves en mentalevne, der kan sammenlignes med en diagnostikers, – en evne, som jeg ikke kan beskrive bedre end med det temmeligt tvivlsomme udtryk »syntetisk intuition«, og som kan være bedre udviklet hos en begavet lægmand end hos en lærd videnskabsmand. ⁵⁹

Dette nivået forstås ved at man kjenner til den konteksten kunstverket ble skapt under, og ser kunstverket som symptomatisk for den verdensanskuelsen det er et uttrykk for. Panofsky skriver at egentlig mening eller innhold gripes slik: «Den forstås ved at man konstaterer de grundlæggende principper, der afslører en nations, en periodes, en klasses, en religiøs eller filosofisk overbevisnings grundholdning – der ubevidst er modificeret af en personlighed og kondenseret i et værk. » ⁶⁰

Panofsky kaller også dette nivået for «en *ikonografi i en dybere forstand*: en fortolkningsmetode, der snarere fremstår som en syntese end en analyse». ⁶¹ Her må kunsthistorikeren arbeide som en diagnostiker. Her holder det ikke å identifisere et kunstnerisk motiv (*pre-ikonografisk beskrivelse*) og koble det sammen med en kulturell fortelling (*ikonografisk analyse*). Her må man snarere søke å tilegne seg så mye man kan av tidens tankegods og åndshistoriske kontekst, og så forsøke å se kunstverket som et uttrykk for dette. Panofsky skriver:

⁵⁸ Ibid., 29.

⁵⁹ Ibid., 37.

⁶⁰ Ibid., 29.

⁶¹ Ibid.

Kunsthistorikeren må etterprøve det, han mener, er den *egentlige mening* i et værk eller gruppe værker, som han forsker i, med det, han mener er den egentlige mening i like så mange andre af civilisationens dokumenter, der er historisk relatert til det værk eller den gruppe værker, som han magter: dokumenter, der bevidner politiske poetiske, religiøse, filosofiske og sociale tendenser hos personligheten, perioden eller landet, der undersøges.⁶²

Som kunsthistoriker skal man, ifølge Panofsky, etterprøve verkets *egentlige mening*, ved å se det i lys av andre relaterte sivilisatoriske dokumenter som vitner om tendenser i perioden. Slik jeg ser det, er den hegelske filosofi viktig for å forstå en del tendenser i tidens tankeliv. Særlig er den dialektiske tankeformen viktig for å forstå en del av tidens historiemaleri.

Under gjengir jeg Panofskys modell i sin helhet, i min oversettelse:

<i>Fortolkningsobjekt</i>	<i>Fortolkningshandling</i>	<i>Fortolkningsutstyr</i>	<i>Styrende fortolkningsprinsipp</i>
I - <i>Primært eller naturlig meningsinnhold - (A) faktisk, (B) ekspressivt –som konstituerer de kunstneriske motivers verden.</i>	<i>Pre-ikonografisk beskrivelse (og pseudo-formel analyse).</i>	<i>Praktisk erfaring (fortrolighet med objekter og begivenheter)</i>	<i>Stilhistorie (innsikt i hvordan objekter og begivenheter under forskjellige historiske betingelser uttrykkes i form).</i>
II - <i>Sekundært eller konvensjonelt innhold, der konstituerer bilders, historiers og allegoriens verden.</i>	<i>Ikonografisk analyse ordets snevre forstand</i>	<i>Kunnskap om litterære kilder (kjennskap til bestemte temaer og begreper).</i>	<i>Forbildehistorie (innsikt i hvordan bestemte temaer og begreper under forskjellige historiske betingelser uttrykkes i objekter og begivenheter).</i>
III – <i>Egentlig mening [Intrinsic Meaning] eller innhold, som konstituerer</i>	<i>Ikonologisk fortolkning i en dypere forstand (ikonografisk syntese).</i>	<i>Syntetisk intuisjon (kjennskap til den menneskelige forstands vesentlige tilbøyeligheter), som</i>	<i>Kulturelle symptomers eller symbolers” historie i alminnelighet (innsikt i hvordan den menneskelige forstands</i>

⁶² Ibid., 98.

<p>“symbolske” verdiers verden.</p>		<p>betinges av personlig psykologi og “Weltanschauung.”</p>	<p>vesentlige tilbøyeligheter under forskjellige historiske betingelser uttrykkes i bestemte temaer og begreper).</p>
-------------------------------------	--	---	---

2.2.2 Hegel og dialektikken

For det første kan det være på sin plass å påpeke at også den triadiske oppbygningen av Panofskys metode kan synes å stå i gjeld til Hegel, hvis filosofi er bygget opp rundt slike triader. Inndelingen i et umiddelbart nivå (pre-ikonografisk), et reflektert nivå (ikonografisk) og et sammenfattende og syntetiserende nivå (ikonologisk) minner også om Hegels dialektiske triader.

Hegel så historien (og verden) som en prosess, hvor ånden kjemper seg frem mot bevissthet om seg selv; mot selvbevissthet. Mens Kant forstod de begreper og/eller kategorier menneskene bruker til å forme sin kunnskap om verden, som *a priori*, det vil si som nødvendige betingelser for erkjennelse, så Hegel dem som bestanddeler i en prosess som han kaller ånd (Geist). Det er gjennom åndens virksomhet at vår forståelse av verden utfolder seg, ifølge Hegel.⁶³ Begrepet *Aufhebung* er sentralt i Hegels dialektikk, og det betegner hvordan motsetningene både heves opp (og bevares) og oppheves (forsvinner). Motstridende prinsipper brytes mot hverandre, og så heves de opp til et nytt nivå. På hvert nytt nivå møtes det nye prinsippet av et nytt motstridende prinsipp, som er prinsippets iboende motsetning.

Hegel kalte sin egen filosofi for spekulativ tenkning (av lat. *speculum*, ’speil’). Hos Hegel er begrepet spekulasjon synonymt med dialektisk tenkning og betegner altså hans egen metode.⁶⁴ Hegel bruker begrepet om anvendelsen av logisk tenkning for å oppnå mot oppnåelsen av klar begrepsmessig erkjennelse av en sak. Begrepet knytter seg spesielt til de tre dialektiske stadiene, ofte gjengitt som tese, antitese og syntese, selv om Hegel selv aldri brukte disse tre begrepene sammen.⁶⁵ Dialektikken brukes også om historiens utvikling gjennom motsetninger som stadig heves opp på nye nivåer i kulturutviklingen.

⁶³ Stølen, «Georg Wilhelm Friedrich Hegel».

⁶⁴ Store Norske Leksikon, s.v. «Spekulasjon: filosofi».

⁶⁵ Mueller, «The Hegel Legend of ‘Thesis-Anthithesis-Synthesis’», 301-305.

2.2.3 Dialektisk ikonografi

Jeg mener en refleksjon over Panofskys ikonografbegrep og Hegels dialektikk kan hjelpe oss til å forstå Tidemands kunstneriske metode bedre. Det kan også belyse den kunstneriske praksisen flere av tidens store tyske historiemalere gjorde nytte av. Det er fra dem jeg mener Tidemand lærte å bli seg selv.

I henhold til Panofsky knytter vi i den ikonografiske fortolkning et bestemt kunstnerisk motiv til en bestemt kulturell fortelling. Ikonografi kommer fra de greske ordene *eikon*, som betyr 'bilde', og *grafi*, som betyr 'skrift'. Ikonografi er med andre ord å skrive i bilder. Vi gjenkjenner et bestemt kunstnerisk motiv, fremstilt i henhold til visse konvensjoner, som en bestemt kulturell fortelling. Tretten menn til bords fremstilt på en viss måte svarer til evangeliens fortelling om det siste måltid osv.

I Tidemands kunst er det mer komplisert. Her mener jeg vi må skride til verket med «Dubbelsyn», for å bruke en vending fra Vinjes *Ferdaminni*.⁶⁶ Hos Tidemand forteller tittelen oss hva som er motivet. Vi får slik hjelp i den ikonografiske fortolkningen. Samtidig mener jeg Tidemand også har et annet ikonografisk nivå, der komposisjonens former knytter an til kunsthistoriske forbilder, som igjen skal kaste lys over motivet og dets meningsinnhold. Det forklarelsens lys som skinner tilbake på Tidemands verk, endrer ikke nødvendigvis meningsinnholdet totalt, men det utdyper og gjør vår forståelse av det *sannere*, slik et barns forståelse av et begrep i og for seg kan være rett, mens det som voksent menneske vil få dypere og mer kompleks forståelse av det samme begrepet uten at den enkle opprinnelige forståelsen forkastes som usann. Sannheter på åndslivets område har det med å være mer dynamiske enn dem vi finner i matematikken.

Det fantastiske med begrepene er at de hjelper oss å få grep om verden. De hjelper oss å gripe med forstanden det som ellers ville vært uklart, udefinert og ubegripelig. I begrepene kan et emnes motsatte bestemmelser bringes til enhet. Et begrep som *reformasjonen* rommer ikke kun hva den protestantiske bevegelsen var i seg selv, men også hva den var en protest mot, hva det var ved kirken man ønsket å reformere. Jeg kommer tilbake til dette i de enkelte analysene mine, men poenget er at Tidemand for eksempel kunne velge motivet Jesus velsigner barna til sin altertavle (kat. 4), et motiv vi som kunsthistorikere vet oppstod under den protestantiske reformasjonen, i Lucas Cranach den eldre verksted i Wittenberg, og som gjerne blir betraktet som en

⁶⁶ Vinje, *Ferdaminni frå sumaren 1860*, 195.

anskueliggjørelse av sentrale protestantiske maksimer som *nåden alene*, og sentrale prinsipper om at vi alle er like for Gud. Bildet ble malt i mange eksemplarer (ill. 2). Linjeføringen, komposisjonen og en rekke detaljer lar Tidemand derimot peke ut av bildet mot Rafaels kjente *Kristus gir Peter nøklene* (ill. 3), som finnes i V&A i London. Rafaels bilde er altså selve anskueliggjørelsen av nøkkelmakten og paveembetets innstiftelse og berettigelse. Hos Rafael peker Kristus på saueflokken (de kristne) med den ene hånden og mot Peter (den første paven) med den andre. Veien til frelse skal, i tråd med katolske dogmer, gå via romerkirken og nøklene. Det er ikke vanskelig å se at Tidemand kan ha sett Cranachs motiv, der barna (de kristne) tas direkte i Guds favn, som et protestantisk svar nettopp på Rafaels motiv. Slik kunne Tidemand i bildet, som i begrepet, løfte emnets motsatte bestemmelse til en enhet og med det anskueliggjøre *reformasjonen* dialektisk. Motivet er fortsatt det samme, *Jesus og de små barna*, men vår forståelse av kunstverket er nå klarere. Vår forståelse av Tidemands bilde henger mer på greip når vi griper det dialektisk.

Det kan kanskje være nyttig rent didaktisk å kort sammenligne Tidemands metode med den gamle protestantiske tradisjonen for å fremstille Det gamle testamentet og Det nye testamentet i samme bilde, der Det nye testamentet sees som et svar på hendelser og dogmer i Det gamle testamentet. I National Gallery of Scotland i Edinburgh henger et maleri av Hans Holbein (1497–1543), en allegorisk fremstilling av Det gamle testamentet og Det nye testamentet, som er bygget opp på en måte man ofte gjorde i den tidlige protestantiske kunsten (ill. 3). Scenene og inskripsjonene utgjør sammen en slags visuell preken, der det sentrale temaet, i reformasjonens ånd, er kontrasten mellom den gammeltestamentlige lov (LEX) på venstre side, og det nye testamentets tilgivende nåde (GRATIA) på høyre side. Mennesket (HOMO) greide ikke å holde Guds bud, noe som ledet til synd (PECCATUM) og død (MORS – skjelettet). Men mennesket blir tilgitt og oppnår frelse (VICTORIA NOSTRA) gjennom Kristi korsfestelse og oppstandelse. Mennesket sitter mellom den gammeltestamentlige profet Jesaja og Johannes døperen, som peker veien fremover mot Kristus, Guds lam (AGNUS DEI).⁶⁷

Slik viser Holbein oss kristendommen og Det *nye* testamentet i lys av Det *gamle* testamentet, som det både er fortsettelse av og en reaksjon på. I ett og samme bilde fremstilles loven og nåden side om side. Man forstår først nådebudskapet i Det nye testamentet når man ser det i lys av loven i Det gamle testamentet, som det nye testamentet var en opphevelse av. Det nye

⁶⁷ National Gallery of Scotland, «Hans Holbein. An Allegory of the Old and New Testaments.» Besøkt 21.11.2016. <https://art.nationalgalleries.org/art-and-artists/5663>.

testamentet er den nye pakten som Kristus innstiftet ved nattverden. Den kristne vinner evig liv gjennom Kristi offer og oppstandelse, og slik overvinnes døden som var kommet inn i verden ved syndefallet. Jeg mener Tidemand og flere av hans samtidige gjør noe av det samme i sine komposisjoner, men i stedet for å fremstille motsetningene side om side, som Holbein, forsøker de å fremstille motsetningene i deres enhet, sammensmeltet i én form, slik at denne fremstår som en harmonisk helhet, som en forsonet totalitet.

2.2.4 Tidens dialektiske blikk

Hegelianismen råde grunnen ved Universitetet i Christiania og i større eller mindre grad hos vårt lands åndselite i flere tiår rundt midten av det nittende århundre.⁶⁸ Ole Koppang disputerte i 1946 med doktorgradsavhandlingen *Hegelianismen i Norge. En idéhistorisk undersøkelse*, som gir et interessant innblikk i hegelianismens kraftige gjennomslag i norsk åndsliv i denne perioden. I det følgende gis noen konkrete eksempler på hvordan Hegels dialektikk la fruktbare forutsetninger for viktige frembringelser særlig i norsk åndsliv rundt midten av det 19. århundre. Den østerrikske historiker Egon Friedel har skildret hvordan Hegels dialektiske tankefigur var fruktbar for mange forskjellige områder i åndslivet:

Selv Motsigelsen er nemlig ganske enkelt den nødvendige form for hele vår tenkning. Det man kaller «sannheten» om en ting, er nemlig hverken påstand A eller den motsatte påstand ikke-A, men foreningen av begge disse påstander. Hele menneskehetens åndelige utviklingshistorie er en slik kamp om de sanne mellombegreper, hvor ensidige og derfor uriktige synsmåter finner sin harmoniske løsning. Som bekjent har Hegel bygd sitt vidtrekkende filosofiske system på denne erkjennelse, med sitt like enkle som fruktbare skjema: tese–antitese–syntese, og det skyldes denne kloke og dypsindige oppdagelses tvingende makt, at det hegelske system et halvt århundre øvet et nesten absolutistisk herredømme over alle kulturområder, og at alle skapende på åndslivets område så å si talte det hegelske språk, enten det var fysikere eller metafysikere, kunstnere eller jurister, hoffpredikanter eller arbeiderførere.⁶⁹

Tidemands kunstneriske prosjekt tok form på 1840-tallet, det samme tiåret som Karl Marx omformet Hegels dialektikk til en materialistisk versjon som hadde til hensikt å omforme samfunnet, med de konsekvenser det har hatt for verdens kulturutvikling de siste 150 årene.⁷⁰ *Det kommunistiske manifest* ble utgitt i februar 1848. Marx videreførte Hegels syn på historien som en

⁶⁸ Veland, «Anmerkninger til utvalget», i *Georg Vilhelm Lyng: forsoningens tolker*.

⁶⁹ Friedell, *Vår tids kulturhistorie*, bind 1, 47.

⁷⁰ Tranøy, «Dialektisk Materialisme».

dynamisk og dialektisk utvikling mot stadig større grad av frihet og fornuft, gjennom stigende nivåer i kulturutviklingen. Hos Marx er det som kjent det klasseløse samfunn som er det endelige mål for denne konfliktfylte og dialektiske utviklingen som går gjennom stadier som føydalisme og kapitalisme.

Emil Tidemand (1812–65), kunstnerens bror, var den som gjennom sitt virke som Morgenbladets faste kunstkritiker i 1840- og 1850-årene introduserte hegeliansk tankegods i norsk kunstkritikk, ifølge Tore Kirkholt.⁷¹ Brødrene Tidemand stod hverandre svært nær, og på studiereisen til München og Roma i 1841–42 var de hverandres reisefølge. Kirkholt har løftet frem en interessant kunstanmeldelse som stod på trykk søndag 15. september 1844 i Morgenbladet.⁷² Teksten, som hadde overskriften «Et norsk Landskab af H. Gude i Düsseldorf», var forfattet av Emil Tidemand, og bildet som ble gjort til gjenstand for behandling, het *Høyfjell*, og det var for tiden utstilt i Christiania Kunstforening.⁷³ Kunstneren var den bråmodne og bare 19 år gamle Hans Gude (1825–1903). Emil Tidemand satte Gude og hans maleri inn i en kunsthistorisk kontekst der det europeiske landskapsmaleriets historiske utvikling sees som en dialektisk prosess der to forskjellige tradisjoner har utviklet seg parallelt.

Samtidens landskapsmaleri i Düsseldorf, som Gude var en talentfull representant for, tillegges en særdeles viktig rolle i denne dialektiske utviklingsprosessen. I Düsseldorf har landskapsmalerne nådd frem til en vellykket kunstnerisk syntese av to århundrers streben i stikk motsatte retninger, ifølge Tidemand. Den ene tradisjonen hadde sitt sentrum i Roma, der særlig franske mestere som Nicolas Poussin og Claude Lorrain hadde malt åndfulle og idealiserte motiver, og lagt vekt på storslåtte former og linjenes maleriske stilling mot hverandre, mens utførelsen i detaljene var mindre viktig. Den andre tradisjonen hadde sitt utspring og sentrum i 1600-tallets protestantiske Nederland, der kunstnerne hadde åpnet blikket mot den umiddelbart observerbare natur. Her ble detaljene grundigere behandlet, og man var mer dyptgående i sitt naturstudium. Til gjengjeld avkopierte man verden uten fantasi, ifølge Tidemand:

I Düsseldorf synes Landskabsmaleriet fremstaaet som et Resultat af 2 forgagne Aarhundreders eensidige modsatte Stræben, hvilken dog nu, betragtet med historisk Overblik, fremstiller sig som ethvert andet Led i den menneskelige Kulturs Udviklingskjæde, hvilken ei er nogen pludselig Affødning af en enkelt Tid, men

⁷¹ Kirkholt, *Inderlighet og moderne drømmer*, 54.

⁷² *Ibid.*, 63–66.

⁷³ Tidemand, «Et norsk Landskab af H. Gude i Düsseldorf».

meget mere en Kontinuitet af hinanden kjædede Momenter, der først i sin Forbindelse lede til det forønskede Maal.⁷⁴

Her ser vi hvordan Adolph Tidemands bror og nærmeste venn benytter seg av Hegels terminologi når han mener samtidens landskapsmaleri i Düsseldorf hadde «[...] truffet den lykkelige Middelvei mellem den heroiske Stiils altfor stærke Idealiseringstendents, og mangengang overfladiske Behandling, og det 17de Aarhundredes Nederlænderes ofte smaalig-nøiagtige, skjønt beundringsverdige, Gjennemførelse af sine Opgaver.»⁷⁵

Vår første professor i kunsthistorie, Lorentz Dietrichson var også tidlig preget av Hegel. I sin bok *Den bildende Kunst i dens historiske Forhold til Religionsformerne: et indledende kunsthistorisk Omrids*, 1862, viderefører han en rekke nøkkelbegreper fra Hegels estetikk og filosofi.⁷⁶ På avhandlingens siste side sammenfatter han det han mener er det sentrale ved utviklingen i 1800-tallets religiøse maleri: Han setter opp et dialektisk skille mellom det mer intime nazarenske religiøse maleriet, slik det ble praktisert av kunstnere som Friedrich Overbeck på den ene siden, og det mer abstrakte «Gedankenmalerei», som ble praktisert av en kunstner som Peter von Cornelius:

Mellem traditionel Aandløshed og spiritualistisk Abstraktion skulde ogsaa Veien synes at være bred, og dog har en stor Del af Tidens religiøse Malere faldet hen i en af disse to Yderligheder: Nazarenernes manglende Evne til at formæle [forbinde, forene, knytte sammen] Tidens Kunstfordringer med den gammel-christelige Simpeltid i Fremstillingen, og Idealismens Uforstaalighed hos Cornelius og hans Efterlignere, Alt viser hen til, at det religiøse Maleri i vor Tid ligesom Christendommen selv befinder sig i en gjærende Udviklingskamp mellem Yderlighederne.⁷⁷

Hegelianisk dialektikk skulle også komme til å virke fruktbart i norsk litteraturhistorie, der Vinjes særegne form for prosa, *tvisynet*, hans metode for å «sjaa kver Ting liksom med ei Dubbelsyn» sprang ut av Hegels dialektiske tekning.^{78 79} I *Ferdaminne*, som kom ut første gang i 1861, skriver

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ For det første er en behandling av kunstens forhold til religionsformer enn nokså hegelianisk idé. For det andre er hans kapitteinndeling parallell til det vi finner i Hegels forelesninger over estetikken: «De gammelasiatiske Religioner og Architekturen», «Grækerne og billedhuggerkunsten» og «Det romantiske Ideal og Maleriet».

⁷⁷ Dietrichson, *Den bildende Kunst i dens historiske Forhold til Religionsformerne*, 143.

⁷⁸ Mittun, *A.O. Vinje*, 38.

⁷⁹ Koppang, *Hegelianismen i Norge*, 175.

Vinje om tvisynet: «me sjaa med eit Augnekast liksom Retta og Vrange paa Livsens Vev, soleides at me lettare kunna liksom graata med det eine Augat og læ med det andre.»⁸⁰

Også for Ibsen skulle Hegels dialektiske tankemåte vise seg svært fruktbar. Den engelske Ibsen-forskeren Brian Johnston har vært særlig opptatt av Hegels påvirkning på Ibsen. I sin banebrytende bok *The Ibsen Cycle* presenterer Johnston den oppsiktsvekkende og overbevisende tesen, at Ibsen har bygget handlingsforløpene i sine tolv siste samtidsdramaer opp trinn for trinn etter rekkefølgen av de dialektisk fremstilte handlingsforløp i siste halvdel av Hegels *Phänomenologie des Geistes*.⁸¹ Mest umiddelbart iøynefallende er allikevel påvirkningen fra Hegels dialektikk i det stykket som Ibsen selv betraktet som sitt hovedverk og «positive verdensanskuelse», *Kejser og Galilæer* (1872). Ibsen kaller det selv et verdenshistorisk drama. Stykket handler om Julian Apostata ('den fravalne'), den romerske keiseren som to generasjoner etter Konstantin ble den siste ikke-kristne keiseren, og som forsøkte å vekke de gamle religiøse praksisene til live. Stykket handler om brytningen mellom hedendom og kristendom. Gåtefullt forteller Mystikeren Maximos Julian om de tre rikene, der det tredje riket er en visjon om en forsoning av hedendom og kristendom:

Først er hint rige, som grundlagdes på kundskabens træ; så hint rige, der grundlagdes på korsets træ – FYRST JULIAN Og det tredje? MYSTIKEREN MAXIMOS Det tredje er den store hemmeligheds rige, det rige, som skal grundlægges på kundskabens og på korsets træ tilsammen, fordi det hader og elsker dem begge, og fordi det har sine levende kilder under Adams lund og under Golgata.⁸²

At Maximos visjon om det tredje rike, «som skal grundlægges på kundskabens og på korsets træ til sammen», står i gjeld til Hegels dialektikk, er nokså klart.⁸³ I denne oppgaven mener jeg ikke noe mer enn at også vår første betydelige figurmaler, Adolph Tidemand, gjorde lignende forsøk på å anskueliggjøre historisk-filosofiske innsikter i sine bilder.

Vår fremste hegelianer, filosofiprofessor og Tidemand-beundrer Marcus Jacob Monrad (1816–1897), skriver om kunstens bestemmelse på følgende måte, om hvordan kunstneren hele tiden må søke en forening av idealisme og realisme:

⁸⁰ Vinje, *Ferdaminni*, 194.

⁸¹ Johnston, *The Ibsen Cycle*.

⁸² Ibsen, *Kejser og Galilæer*, (HIS: 374). http://www.ibsen.uio.no/DRVIT_KG%7CKGht.xhtml

⁸³ Koppang, *Hegelianismen i Norge*, 180.

I denne Forening af det Modsatte og, som det synes Uforenelige, bestaaer Kunstens Under; men derfor naaer den ogsaa saa vanskeligt dette Maal, idet Modsætningerne have saa let for falde fra hinanden, saa at Kunsten snart bliver eensidig hængende i det ene, snart i et andet Led, snart fremhæver en for tynd og luftig, ikke noksom realiseret Idealitet, snart en altfor tung og ugjennemsigtig, ikke noksom idealiseret Realitet.⁸⁴

2.3 Dialektisk historiemaleri

I det følgende tar jeg for meg artikkelen «Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei» fra 1858, der den tyske filosofen og hegelianeren Max Schasler (1819–1903) fremlegger sitt syn på historiemaleriet og på historiemalerens utfordringer. Hans tanker synes å være svært relevante for Tidemands historiemaleri, slik jeg ser det.

Så tar jeg kort for meg tre av tidens viktigste historiemalere og deres respektive hovedverker, og forsøker å anvende begrepet *dialektisk ikonografi*, slik jeg definerte det over, for å belyse hvordan disse kunstnerne bruker kunsthistorien til å fortelle med.

2.3.1 «Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei»

I artikkelen «Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei» legger Max Schasler (1819–1903) frem sitt syn på historiemaleriet og på historiemalerens utfordringer.⁸⁵ Schasler mener det i kunsten er en gjennomgående motsetning mellom idealisme og realisme. Går man for langt til den ene, eller til den andre, mister man *sannheten* av syne. Faren består i at man enten overordner det han kaller *det ideelle innhold* eller *den reale form*. I hegelianske vendinger skriver Schasler at den kunstneriske skjønnhets sanne vesen nettopp består i harmonien mellom innhold og form.⁸⁶ En for sterk idealisme står alltid i fare for å henfalle til abstrakt åndelighet, mens realismen lett kan ende i en like abstrakt materialisme. Dette svarer presist til de tanker Marcus Jacob Monrad fremmer flere steder i sitt lille skrift *Kunstretninger*.⁸⁷ Både med hensyn til kunstretninger og enkeltkunstverk er det, ifølge Schasler, i hvor stor grad man har maktet å føre ideal og natur sammen til en enhet, som er målestokken for den kunstneriske verdi. Sannheten ligger ikke, som man gjerne sier i trivielle vendinger, i midten, men i motsetningens enhet, «in der Einheit der Gegensätze», og den er ingen abstraksjon fra hver av endene, men en fusjon, «Verschmelzung»,

⁸⁴ Monrad, *Kunstretninger*, 33.

⁸⁵ Schasler, «Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei».

⁸⁶ «[...] zu einer Zerreißung jener Harmonie zwischen Inhalt und Form, welche allein das wahre Wesen der künstlerischen Schönheit ausmacht.»

⁸⁷ Monrad, *Kunstretninger*, 39–40.

av deres vesentlige innhold. At sannheten ligger i motsetningenes enhet, er naturligvis en hegeliansk dialektisk innsikt.

I historiemaleriet representeres det ideale innholdet og den realistiske form av henholdsvis *historiefilosofien* og *den historiske krønike*, ifølge Schasler. Mens historiefilosofien befatter seg med de historiske handlingers dypere betydning, skildrer den historiske krønike kun et ytre handlingsforløp. Krøniken savner idéene, mens de historiefilosofiske idéer savner en form. Mens den historiefilosofiske betraktningmåten ikke tar den dramatiske utviklingen av de konkrete verdensbegivenhetene i betraktning, men kun følger røde tråder der verdensånden knytter an til historiske handlinger, skildrer den historiske krøniken kun ytre manifestasjoner som utspiller seg på verdensscenen uten å avsløre deres dype forhold til hverandre. Men historiemaleren må skape en realistisk historisk fremstilling der de fremstilte personene er representanter for en stor historisk idé, slik at menneskenes tilsynelatende vilkårlige eksistens rykkes opp til verdighet. Historiefilosofiske innsikter må gis en likeså levende dramatisk form som den verdensscenen selv fremviser.⁸⁸

2.3.2 Carl Friedrich Lessing og *Husittpreken*, 1836

I Berlins Alte Nationalgalerie befinner Carl Friedrich Lessings mest kjente maleri seg. I *Husittpreken* har en av Jan Hus' etterfølgere, en husitt, trådt frem for sine trosbrødre i det han løfter en nattverdskalk opp foran seg. Jan Hus (ca. 1369–1415) var en kjent reformator som virket i Böhmen tidlig på 1400-tallet. Bildets tema knytter seg til et av kjernepunktene i husittenes program, nemlig opprøret mot den katolske geistligheten, som på denne tiden kun ga brød til lekfolket under nattverden, mens de forbeholdt vinen for seg selv. Kampen for «lekmannskalken» var sentral for Jan Hus og hans etterfølgere.⁸⁹

Jeg mener vi med fordel kan anvende begrepet dialektisk ikonografi i sammenheng med Lessings bilde, fordi han her har gått kompositorisk i dialog med Rafaels *Transfigurasjonen* (1518–20), noe den tyske kunsthistorikeren og Lessing-eksperten Vera Leuschner har vist.⁹⁰ Leuschner mener forbindelsen til Rafaels bilde er «unüberschbar», noe jeg slutter meg til.⁹¹ Det dialektiske ligger her i den dypt meningsfulle tematiske forbindelsen mellom de to motivene. Det er svært

⁸⁸ Schasler, «Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei».

⁸⁹ Molland, Einar og Blekastad, Milada. «Husitter».

⁹⁰ Leuschner, «Der Landschafts- und Historien-maler Carl Friedrich Lessing (1808–80)», 91.

⁹⁰ *Die Düsseldorfer Malerschule*, 394.

⁹¹ Leuschner, «Der Landschafts- und Historien-maler Carl Friedrich Lessing (1808–80)», 91.

nærliggende, slik jeg ser det, at Lessing her har villet anskueliggjøre Kristi tilstedeværelse i nattverdskalken, en teologisk metamorfose som kan sies å pre-figureres i Kristi forklarelse, der Guds sønn endrer skikkelse. Altså blir det umiddelbare historiske motivet hevet opp i dets dypere betydning ved å reflektere Rafaels komposisjon. Slik er dette et dialektisk historiemaleri. Leuschner har også rettet oppmerksomheten mot et brev fra 1834, der Lessing referer til bildet som «Predigt der Taboriten», etter den radikale grenen av Hus' etterfølgere som kalles taboriter, etter byen Tábor som de grunnla sør i Böhmen i 1420, og som altså deler navn med forklarelsens berg, Tabor. Leuschner ser denne historiske forbindelsen som nøkkelen til å forstå Lessings dialog med Rafael.⁹²

I sitt senere *Hus foran Konstanzerkonsilet* (ill.), fra 1842, som befinner seg i Städelsche Kunstsammlung i Frankfurt am Main, benytter Lessing seg av *Disputa del Sacramento* som kompositorisk utgangspunkt. Jeg har ikke funnet støtte for denne observasjonen i den tyske faglitteraturen jeg har konsultert, men likevel er det nokså åpenbart.⁹³ Her ser vi selve grunnkomposisjonen med de to halvsirkelene som ligger spent konkavt mot hverandre, riktignok komprimert og sammenpresset, mens rekken av biskoper, kardinaler og munkes også gir assosiasjoner til Rafaels freske. Hus var tiltalt for kjetteri av kirken, og ved konsilet i Konstanz ble han brent på bålet.⁹⁴ Bruken av Rafael er også her dialektisk og knytter seg til meningsinnholdet hos Lessing ved at *Disputa del Sacramento* nettopp handler om den katolske kirkens autoritative syn på nattverdssakramentet, hvis autoritet Hus jo utfordret. Det tradisjonelle bruksområdet til Stanza della Segnatura, som er stedet der den høyeste katolske rettsinstans ved siden av paven, Den apostoliske signatur, holdt hus, er naturligvis vesentlig, da det nettopp var den kirkelige rettslige autoriteten som dømte Hus til døden.

2.3.3 Wilhelm von Kaulbach og Jerusalems ødeleggelse, 1846

Da Tidemand besøkte Kaulbach i hans atelier i München i 1841, har vi Tidemands ord for at han her så forarbeider til freskene til trappehuset i Neues Museum i Berlin.⁹⁵ Denne billedsyklusen med verdenshistoriske scener er et ambisiøst forsøk på å fremstille hele Hegels historiefilosofi i seks komplekse ensyklopediske bilder, ifølge Albert Boime.⁹⁶ Den første kontrakten om en utsmykning

⁹² Ibid.

⁹³ For en grundig behandling av Lessings husittbilder, se Sitt, *Duell an der Wand*.

⁹⁴ *Store Norske Leksikon*, s.v. «Konstanz-Konsilet.»

⁹⁵ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 173.

⁹⁶ Boime, *Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*, 472.

fikk Kaulbach allerede i 1841.⁹⁷ Hele syklusen er behandlet av Werner Busch i artikkelen «Wilhelm von Kaulbach — Peintre Philosophe und Modern Painter», i antologien *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*.⁹⁸ I det følgende skal vi se nærmere på ett av bildene i freskosyklusen som vi vet var ferdig komponert da Tidemand besøkte Kaulbach i hans atelier i München i 1841, *Jerusalems ødeleggelse* (ill. 8). Året før hadde Kaulbach utgitt en lesningsnøkkel til bildet, en liten pamflett som skulle gjøre dets meningsinnhold forståelig, og som har preg av en slags litteraturliste, hvor han gjør rede for de historiske kildene han har benyttet i arbeidet.⁹⁹ I 1841 hadde Ludvig I, som Kaulbach hadde vært hoffmaler for siden 1837, besluttet å kjøpe bildet og ga kunstneren fem år på å ferdigstille det.¹⁰⁰ I dag befinner det seg i Neue Pinakothek i München. Siden åpningen av museet i 1853 har bildet vært utstilt i den sentrale salen i museet.

Kaulbachs bilde er ikke så mye et forsøk på å fremstille en bestemt historisk tildragelse som å bringe de underliggende åndshistoriske implikasjonene og dialektiske prosessene til sansbar anskuelse. Motivet er Titus' ødeleggelse av tempelet i Jerusalem i år 70 e.Kr. og den brutale nedslåingen av det jødiske opprøret. I lesningsnøkkel-pamfletten redegjøres det for komposisjonens forskjellige situasjoner, som tilbakeføres til de relevante historiske kildene, hovedsakelig den jødiske historiker Josephus.¹⁰¹ Det Kaulbach derimot ikke skriver om i sin pamflett, og som jeg ikke har funnet noe om i den tyske faglitteraturen som jeg har konsultert, er hvordan Kaulbach her bygger sitt bilde opp som en syntese av en rekke av Rafaels mest kjente komposisjoner, nærmere bestemt freskene i Rafaels andre stanza i Vatikanet, *Stanza di Eliodoro*.

Også her er det de tematiske forbindelsene til Rafael som gjør at betegnelsen dialektisk ikonografi er passende. I *Stanza di Eliodoro* skildres forskjellige scener av historiske tildragelser der romerkirkens autoritet var blitt utfordret. Her er fresken som viser hvordan Peter og Paulus griper inn og hindrer Attila fra å innta Roma, mens bygninger står i brann i bakgrunnen (ill. 9). Fremstillingen av de straffende englene som driver jødene på flukt hos Kaulbach med det

⁹⁷ *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, sv. «Wilhelm von Kaulbach.»

⁹⁸ Werner Busch, Wilhelm von Kaulbach - peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum“ i Gethmann-Siefert, Annemarie (Hrsg.): *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik* (Hegel-Studien : Beiheft ; 27). Bonn 1986, pp. 117-138.

⁹⁹ *Erläuterungen zu dem Bilde: die Zerstörung Jerusalems von Wilhelm von Kaulbach* (München: Franz Seraph Hübschmann. 1840).

¹⁰⁰ Helmut Börsch-Supan, *Die Deutsche Malerei von Anton von Graff bis Hans von Marées 1760 – 1870* (München: Verlag C.H. Beck Deutscher Kunstverlag, 1988), 411.

¹⁰¹ *Erläuterungen zu dem Bilde: die Zerstörung Jerusalems von Wilhelm von Kaulbach* (München: Franz Seraph Hübschmann. 1840).

brennende tempelet i Jerusalem i bakgrunnen, er et åpenbart ekko av Rafaels freske. De hedenske romerne som kommer inn fra siden hos Kaulbach, får sin parallell i de kristne romerne som kommer inn fra siden hos Rafael. Begge forsvarer de Romas autoritet. Hos Rafael ser vi Apollodorus som drives ut av tempelet i Jerusalem etter å ha forsøkt å stjele tempelskatten. Hos Kaulbach ser vi «den evige jøde» som drives på evig vandring, mens en eldre jødisk patriark sitter sørgende med en krukke med gullpenger, et rungende ekko av Rafaels fremstilling av *Heliodoros' utkastelse av tempelet i Jerusalem* (ill. 10).¹⁰² Antisemittisk eller ikke, her er det klare tematiske forbindelser.

Gjennomgående ser man referansene til Rafaels fresker i *Stanza di Eliodoro*. Ypperstepresten som begår selvmord, er åpenbart tatt fra Rafaels fremstilling i taket av Abraham som er i ferd med å ofre sin sønn (ill. 11). Slik blir det gamle lovofferet parallelt til den ubøyelige jødiske ypperstepresten, og som en kontrast til den kristne gruppen som beveger seg ut av komposisjonen nede til høyre hos Kaulbach.

2.3.4 Friedrich Overbeck og *Religionens triumf i kunsten*, 1829–40

Da Tidemand etter oppholdet i München ankom Roma, besøkte han etter hvert Friderich Overbeck i hans atelier i Palazzo Cenci.¹⁰³ Overbeck var en av tidens mest berømte og høyest ansette kunstnere. Dietrichson ser ham som en representant for nazarenerne og kaller ham «Retningens Mester og visselig en af vor Tids første Mestere».¹⁰⁴ Og da Tidemand besøkte ham, hadde Overbeck året før ferdigstilt sitt hovedverk, *Religionens triumf i de skjønne kunster* (ill. 12). Samtidig med ferdigstillingen av bildet i 1840 hadde den tyske kunstneren utgitt et lite følgeskrift til bildet, en lesningsnøkkel.¹⁰⁵ Innledningsvis i den 16 sider lange pamfletten gjør Overbeck det klart at den er skrevet for å komme mulige feiltolkninger i forkjøpet og for løfte frem og gjøre forståelig det som for mange ellers ville ha blitt liggende i mørke. Særlig er det hans ønske å kunne gjøre unge kunstnere en tjeneste på denne måten.¹⁰⁶ Tidemand var med andre ord i målgruppen. Overbeck redegjør for hvordan alt i hans komposisjon har en høyere betydning. Dette behovet hos Kaulbach og Overbeck for å forklare sine tanker og refleksjoner kan sees som en oppfyllelse av

¹⁰² Helmut Börsch-Supan henfører henholdsvis «den evige jøde» ute til venstre hos Kaulbach til Alfred Rethels kjente fremstilling av *Nemesis*, mens han henfører den jødiske patriarken som holder rundt skatten, til Eduard Bendemanns *Sørgende jøder i eksil*. Se Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marees.*, 411–412.

¹⁰³ Dietrichson, *Adolph Tidemand*, 87.

¹⁰⁴ Dietrichson, *Den bildende Kunst i dens historiske Forhold til Religionsformerne*, 138.

¹⁰⁵ Overbeck, *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 3.

Hegels maksime om kunstens død, der filosofien har overtatt for kunst og religion som det området der ånden tilfredsstillende sine høyeste behov: «Sett ut fra sin høyeste bestemmelse er og forblir kunsten på grunn av disse forhold derfor noe forgangent for oss.»¹⁰⁷ Hegel mener vi har kommet til et stadium i kulturutviklingen, der tanken har overskygget for den skjønne kunst: «Vi er kommet ut over det stadium hvor kunsten æres som gudommelig og tilbes: Det inntrykk kunsten nå gir, er mer rolig, og det den vekker i oss, føler vi trang til å etterprøve og bekrefte på annen måte. Tanken og refleksjonen har overskygget den skjønne kunst.»¹⁰⁸

Lorentz Dietrichson roser sinnrike tankeinnhold I *Religionens triumf i de skjønne kunster*, men mener samtidig det er for innviklet og vanskelig å forklare:

Det Hovedsageligste af Overbecks Kunst er det i sindrig, storartet Komposition udtrykte Tankeindhold, og hans berømte «Triumph der Religion» eller «der christliche Parnaß» erindrer om Rafaels Disputa, men ligesaa objektivt klart som dette Verk er, ligesaa subjektivt og tildels vanskelig forklarligt er det Overbeckske Verk.¹⁰⁹

I vår sammenheng er det avgjørende hvordan Overbeck her har bygget sin komposisjon opp etter to verk i Stanza della Segnatura, *Disputa del Sacramento* og *Skolen i Athen* (ill. 13), ikke ulikt hva Kaulbach senere gjorde i sin fremstilling av *Reformasjonens tidsalder* (ill. 14), et av bildene som inngikk i syklusen i Neues Museum i Berlin. Det er ikke usannsynlig at Kaulbach her bevisst har villet lage et (protestantisk) motstykke til Overbecks (katolske) hovedverk. Overbeck var overbevist katolikk, noe som kommer klart til uttrykk i hans pamflett, så vel som i hans kunst for øvrig, og han representerte slik motsetningen til Carl Friedrich Lessing i tidens tyske kulturkamp. Rent metodisk, og sett fra vår tid, finnes det klare paralleller mellom Kaulbachs, Lessings og Overbecks dialog med kunsthistorien i egne bilder, selv om Lessings bruk av forbilder var mer subtil og derfor står nærmere Tidemand enn hva Overbeck og Kaulbach gjør. Den hegelianske kunstkritikeren Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) beskrev *Regionens triumf i de skjønne kunster* som «kastret Rafael».¹¹⁰

I bildets nedre del er forskjellige kunstnere fra den kristne malertradisjonen gruppert rundt på forskjellig vis, som filosofene og vitenskapsmennene er det i *Skolen i Athen*. Kunstnerne

¹⁰⁷ G.W.F. Hegel, *Innledning til estetikken*, 25.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 23–24..

¹⁰⁹ Dietrichson, *Den bildende Kunst i dens historiske Forhold til Religionsformerne*, 138.

¹¹⁰ Mitchell, «'Castrated Raphael': Friedrich Overbeck and allegory», 87-98.

innbyrdes gruppering, gester og positurer viser til deres særegne posisjoner i europeisk kunsthistorie. Jeg skal kort rette oppmerksomheten mot fontenen, et moment i Overbecks bilde som jeg mener er et illustrerende eksempel på det jeg altså har valgt å kalle dialektisk ikonografi. Overbeck selv retter oppmerksomheten mot fontenen i sin pamflett, og han gjør det klart at det oppadstrebbende vannet henspiller på den metafor Kristus bruker om kilden som gir evig liv i evangeliene, men at den her også blir et symbol på den kristne kunstens streben i himmelens retning. Videre gjør Overbeck det klart at dette igjen skal forstås som en motsats til antikkens hedenske forestilling om den nedstrømmende kilden fra Parnasset.¹¹¹ Slik trekkes altså også et tredje bilde fra Stanza della Segnatura inn som meningsskapende kontekst for bildet, *Parnasset* (ill. 15; 1511).

Videre er fontenens plassering, slik jeg ser det, en åpenbar parallell til monstransen på alteret i *Disputa*. En monstrans er en rikt utsmykket gullgjenstand som i den romersk-katolske kirken benyttes til fremvisning av det innviede og sirkelformede nattverdsbrød. Den representerer altså et medium mellom den jordiske og den himmelske sfæren. Mens sakramentet medieres ned i den jordiske sfære under messen, strekker den kristne kunst seg oppover den samme aksene. Mens nattverden er en nådegave gitt i kjærlighet av Gud til menneskene, er den kristne kunsten skapt i kjærlighet til Gud. Dialogen med Rafael hos Overbeck er så dialektisk at man kan bli svimmel av det. Han lar for eksempel Leonardo da Vinci posere på samme måte som Platon gjør i *Skolen i Athen*, der den greske filosofen peker oppover mot idéenes verden. Rafael hadde jo, som kjent, i sin tur brukt Leonardos trekk til sin fremstilling av Platon. Overbeck har også plassert Hans Holbein bak Rafael på en måte som gjør at rytmen fra Platon og Aristoteles i *Skolen i Athen* gjentas.

¹¹¹ Overbeck, *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten*, 6.

3 Tidemands historiemaleri

I den første analysen setter jeg *Gustav Vasa* i sammenheng med *Kroningen av Karl den store* (1516–17), en av Rafaels fresker i Stanza dell’Incendio di Borgo. I den andre analysen setter jeg *Håkon Jarl og Kark* i sammenheng med *Nedtagelsen* (1507), i Villa Borghese. Så settes *Dale-Gudbrands dåp* i sammenheng med blant annet *Forklarelsen* (eller *Transfigurasjonen*), (1518–20). Altertavlen settes i sammenheng med blant annet Rafaels *Kristus gir Peter nøklene*, mens *Olav den hellige omstyrter Torsbildet på Hundorp* sees i lys av *Disputa*. Avslutningsvis settes *Fanitullen* (eller *Mannefall*) i sammenheng med blant annet Jacques-Louis Davids *Ballhuseden* (ca. 1790).

3.1 *Gustav Vasa taler til dalalmuen i Mora kirke (1840)*

Mange har stilt seg spørsmålet om hvorfor Tidemand valgte et motiv fra svensk historie til sitt første historiemaleri? Og hvorfor plasserte han den dramatiske scenen i et kirkeinteriør, selv om de historiske kildene plasserer hendelsen på kirkebakken? Dette er noen av de spørsmålene som har blitt stilt i faglitteraturen i tilknytning til *Gustav Vasa taler til dalalmuen i Mora kirke* (kat. 1). I det følgende vil jeg forsøke å gi svar på dem. Man har tidligere hevdet at Tidemand først og fremst har interessert seg for det allmenmenneskelige og psykologiske dramaet som utspiller seg i scenen han har fremstilt. Jeg mener derimot at han gjennom den umiddelbare fremstillingen anskueliggjør et verdenshistorisk drama der reformasjonens frihetsånd slår igjennom i Sverige, og der maktforholdet mellom romerkirken og den verdslige makt i Nord-Europa, som hadde ligget fast i 700 år, brytes opp.

Tidemand utførte en fargeskisse og en kartong av motivet samtidig med at han ble tatt opp i Düsseldorf-akademiets mesterklasse i 1839. Mesterklassen stod i utgangspunktet under ledelse av Wilhelm von Schadow, akademiets direktør, som tidligere hadde vært en av de sentrale skikkelsene innen det nazarenske brorskap i Roma, men Schadow var på studiereise i 1839, og mesterklassen stod derfor midlertidig under ledelse av Theodor Hildebrandt.¹¹² Da Schadow kom tilbake, var Tidemand i fullt arbeid med den endelige komposisjonen og hadde fargeskissen ferdig. Direktøren viste umiddelbart interesse for bildet, og da det stod ferdig i 1841, ble det innkjøpt av den viktige kunstforeningen i Rheinland og Westfalen.¹¹³ En slik fremgang for en ung norsk kunstner vekket også umiddelbart interesse hjemme i Norge, der Kunstforeningen i Christiania

¹¹² Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 164.

¹¹³ *Ibid.*, 65.

straks tok kontakt med sin vesttyske pendant og ba om å få maleriet utlånt. Det fikk de, og slik ble dette gjennombruddet for norsk kunst gjort tilgjengelig for publikum i Christiania. Dette ble et første gjennombrudd for Tidemand både i Tyskland og Norge.¹¹⁴

3.1.1 Motivet

Fra 1513 hadde Christian II vært konge av Danmark og Norge. Sverige stod derimot under ledelse av den mektige riksforsander Sten Sture. Ved en rekke forsøk hadde Christian II prøvd å bringe også Sverige under sin krone. Gjennom et militært felttog høsten 1520 lyktes det ham å bli valgt og senere kronet til svensk konge i Stockholm 4. november det året.¹¹⁵ I dette felttoget ble også riksforsander Sten Sture så hardt skadet at han avgikk ved døden. Sturepartiet var meget misfornøyd med Christian II og hans maktutøvelse. Etter tre dager med feiring av kroningen av Christian II utartet situasjonen 8. november. Viktige tilhengere av Sturepartiet ble dømt til døden for kjetteri av en geistlig domstol under ledelse av blant andre den katolske erkebiskop Gustav Trolle, som lenge hadde vært i konflikt med Sturepartiet.¹¹⁶

Adelsmannen Gustav Eriksson (Vasa) hadde mistet sin far Erik Johansson (Vasa) og to av sine onkler i massakren, og nå flyktet han til Dalarna, hvor han forsøkte å reise bøndene til opprør mot danskekongen. Julen 1520 skal Gustav ha talt til allmuen på kirkebakken ved Mora kirke. Her skal han ha fortalt bøndene om de grusomme hendelsene i Stockholm. Bøndene sympatiserte med Gustavs sak, men følte seg ikke klare til å starte et opprør mot Christian «tyrann». Gustav bega seg derfor skuffet mot Norge. Men nye meldinger fra Stockholm skal ha satt bøndene i Dalarna på andre tanker, og etter tradisjonen skal to skiløpere ha blitt sendt etter ham, og i Sälen skal de ha nådd Gustav igjen. Etter sigende skal Gustav ha gått på ski tilbake fra Sälen til Mora, og det er til minne om dette rittet at Vasaloppet årlig holdes, fra Mora til Sälen. Tilbake i Mora i januar 1521 ble den 24 år gamle Gustav valgt til høvedsmann av Dalarna, og hans tilhengerskare vokste raskt over hele landet, og i august 1521 ble han valgt til riksforsander. I juni 1523 ble han valgt til svensk konge på en riksdag i Strängnäs.¹¹⁷ Kort tid etter gjorde han sitt inntog i Stockholm. I 1527 på riksdagene i Västerås greide Gustav å gjennomføre en kraftig reduksjon i kirkens gods og å gjøre seg selv til kirkens overhode, altså istedenfor paven i Roma. Samtidig brøt han båndene mellom Uppsalas katolske kirkeprovins og paven i Roma. I 1531 ble Laurentius Petri valgt til den første

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Mardal, Magnus A. og Erik Opsahl. «Stockholms Blodbad.»

¹¹⁶ Mardal, Magnus A. «Gustav Trolle.»

¹¹⁷ Store norske leksikon, sv. «Sveriges Historie.»

evangeliske erkebiskopen. Etter hvert brakte Gustav kirken under statens fulle kontroll.¹¹⁸ Tidemand har skildret hvordan Gustav vekker opprørsgnisten blant allmuen i Dalarna.

3.1.2 Altfor prosaiske fortolkninger

Da bildet ble utstilt i Christiania i 1841, skrev dikter og filosofiprofessor Johan Sebastian Welhaven en positivt innstilt anmeldelse, hvor han mente det ikke var scenens historiske interesse som var det avgjørende for Tidemand, men heller det mer tidløse og alminnelige i den psykologiske fremstillingen:

Dette Billedes Fortjeneste ligger mere i dets almindelige Sandhed end i den Maade, hvorpaa det særegne historiske Moment i dets Opgave er fremstillet. En eminent personlighed fremtræder blant Mængden, og elektriserer den, medens Forsamlingen endnu kun er uvirksom og lyttende, – i denne Betegning er Kompositionens egentlige Kunst-Ide udtalt, og det Heles Effekt afslutter sig deri.¹¹⁹

Det var altså ikke den nasjonale frigjøring, og den begynnende reformasjon som var det vesentligste, ifølge Welhaven, men det menneskelige drama, lederskikkelsen som «elektriserer» sine tilhørere. Dette er et syn som har blitt videreført i faglitteraturen. Mange i faglitteraturen har allikevel undret seg over at Tidemand kunne velge et motiv fra svensk historie i sitt første historiemaleri. Billedhugger og kunstsribent Arne Durban kom i sin bok *Malerskikkelser fra 1800–1880* med en svært prosaisk forklaring: «En skulle trodd Norge hadde hatt heltekonger nok. Men en Vasas pelsbremmete kofte ga naturligvis større maleriske muligheter enn vikingkongene, hvis antrekk en ikke visste stort om den gang.»¹²⁰ Durbans kunstsyn var utpreget formalistisk. Også i sin egen kunst var det for Durban formen som var det avgjørende, noe som fremgår av artikkelen om ham i *Norsk kunstnerleksikon*, «[d]et synes som om D. er mer opptatt av det formale, enn det rent innholdsmessige, og han lar aldri skulpturens idéinnhold sprengte den rene formen.»¹²¹ Hvis man begrenser Tidemands kunst til dens umiddelbare formale kvaliteter på denne måten, mister man den ene halvdel av hans prosjekt av syne. Det er ikke det at man får et bilde av ham som er falskt, men man får et bilde som er halvt. Man reduserer hans dype refleksjoner til de formene de

¹¹⁸ Mardal, Magnus A. «Gustav 1 Vasa.»

¹¹⁹ Welhaven, «Gustav Vasa blandt Dalekarlene», 337.

¹²⁰ Durban, *Malerskikkelser fra 1800-1880*, 87.

¹²¹ Aaserud, Anne. «Arne Durban.»

anskueliggjøres ved. Gustav Vasa er ingen hvilken som helst heltekonge, han spilte en avgjørende rolle i kampen for svensk selvstendighet og for innføringen av reformasjonen i Sverige.

3.1.3 Handlingens lokalitet og handlingens idé

I Johan Sebastian Welhavens anmeldelse fra 1841 innvendte han mot Tidemand at han hadde tatt seg friheter når det gjaldt handlingens lokalitet:

Handlingens Lokalitet der efter Historien maatte være en Plads i det Frie, har Hr. Tidemand forandret til en liden Stavekirke, der i Hovedsagen er tegnet efter Urnæs i Professor Dahls Billedverk over den gamle norske Træbygning-Kunst. I disse Omgivelser runder og samler sig vistnok det Hele lettere. Men det er et Spørgsmaal, om en Svensk, der holder strengt paa sit Lands gamle minder, vilde for den Sags Skyld tilstede en saadan Frihed.¹²²

Welhaven synes altså å mene at plasseringen i en kirke ikke er motivert av noe annet enn at et interiør gjør det enklere for kunstneren å samle komposisjonen. At det skulle kunne ligge noen dypere refleksjoner bak, synes ikke Welhaven å mene. Lorentz Dietrichson, som i motsetning til Welhaven hadde den fordel at han kunne betrakte maleriet i lys av Tidemands senere utvikling, ser valget av lokalitet som et tegn på kunstnerens senere forkjærlighet for interiørfremstillinger. Dietrichson skriver: «Derimod er det et interessant Tegn paa Tidemands allerede nu frembrydende Kjærlighed til Interiørfremstillinger, at han tvertimod Historiens Udsagn lader Gustaf tale inde i Kirken istendenfor paa Kirkevolden.»¹²³

Jeg mener både Welhaven og Dietrichson ser for prosaisk på Tidemands prosjekt. De overser at kirkerommet som ramme gir kunstneren mulighet til å gi scenen en dypere klangbunn, ikke som historisk dokumentasjonsfotografi, men som anskueliggjørelse av historiefilosofiske innsikter. For hva handlet Gustavs opprør om? Og hva var opprørets konsekvenser? La oss først se litt nærmere på den situasjonen som utløste Gustavs opprør.

3.1.4 Den historiske bakgrunn

Gustavs maktovertakelse skulle blant annet komme til å forskyve maktbalansen mellom kirke og statsmakt i Sverige og lede frem til innføringen av reformasjonen. Etter hvert kom Gustav til å gjøre seg selv til kirkens overhode og med det altså sette seg i pavens sted. I kirkerommet kunne Tidemand på en naturlig måte sette inn representanter for romerkirkens geistlighet. Vi ser en prest,

¹²² Welhaven, «Gustav Vasa blandt Dalekarlene (1841)», 342.

¹²³ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 67.

en altergutt og en munk. De er alle plassert til høyre, nedenfor kortrappen, mens Gustav har trådt opp på den, som egentlig er deres område. Slik kunne kunstneren anskueliggjøre den maktforskyvningen mellom kongemakt og kirkemakt som Gustavs maktovertakelse førte med seg.

La oss først se nærmere på den historiske bakgrunnen det er naturlig å se Gustavs maktovertakelse på bakgrunn av. Den 2. januar 1512 døde Svante Nilsson, Sveriges riksforsstander. Riksrådet valgte så Erik Trolle til ny riksforsstander, men Svante Nilssons 19 år gamle sønn allierte seg med fogdene i farens egne len for ved hjelp av dette politiske nettverket å selv gripe stilingen som riksforsstander, som hans far hadde hatt.¹²⁴ Nilsson endret navn til Sten Sture, etter den gamle Sture-slekten og helten Sten Sture (ca. 1440–1503), som i 1471 hadde slått danskekongen Christian I i slaget ved Brunkeberg. Sten Sture lyktes i å styrke sin posisjon slik at han 23. juli 1512 ble valgt til riksforsstander av riksrådet.¹²⁵ Da den nesten åtti år gamle erkebiskopen Jakob Ulvsson gikk av i 1514, kunne han i overenstemmelse med kanonisk rett, altså den romersk-katolske kirkeretten, utpeke sin etterfølger. Hans valg falt på domprosten i Linköping, Gustav Trolle, som altså var sønn av den tilsidesatte Erik Trolle. Valget ble godkjent av Uppsalakapitelet høsten 1514. Trolle befant seg på dette tidspunktet i Roma, og av pave Leo X fikk Trolle en rekke gunstbevisninger som handlet om verdslige rettigheter i Sverige. Han fikk pavens beskyttelse for lenet som lå under slottet Stäket, og han fikk lov, av paven, til å holde seg med 400 bevæpnede menn. I tillegg fikk denne styrken absolusjon for all den blodsutgytelse den kunne tenkes å komme til å utføre.¹²⁶

Da Trolle vendte tilbake til Sverige i september 1515, hadde Sten Sture inndratt Stäkets len. Stäket hadde en strategisk beliggenhet ved at det sperret veien mellom Dalarna og Stockholm, og det hadde lenge vært utgangspunkt for en konflikt mellom kirken og representanter for verdslig makt i Sverige.¹²⁷ Trolle søkte tilflukt i slottet. På høsten 1516 beleiret Sten Sture det.¹²⁸ Sten satte i gang en nasjonalt orientert propagandakampanje mot Trolle, og hovedanklagen var at Trolle ikke hadde sverget troskap til riksforsstanderen. Dette ble ansett som at han hadde sverget troskap til en annen, nærmere bestemt til Christian II i København.¹²⁹ Sture ønsket at riksrådet skulle dømme Trolle for forræderi og formelt begjære paven om å avsette ham.¹³⁰ På riksmøtet i Stockholm i

¹²⁴ Ibid., 416.

¹²⁵ Ibid., 423.

¹²⁶ Ibid., 422.

¹²⁷ Ibid., 423.

¹²⁸ Ibid., 424.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

august, der både Sture og Trolle var til stede, ble Trolle dømt for forræderi, og Stäkets slott ble vedtatt revet for den skade det hadde påført riket. Det ble også fattet et vedtak om at man aldri ville ha Trolle som erkebiskop igjen. Riksmøtet felte den dommen Sture ville ha, og med det stod statsmakten over kirken.

Nå kunne Christian II gå til krig mot Sverige med den begrunnelsen at det var en kristen plikt. Han forsøkte flere ganger å innta Stockholm. Det lyktes ham først ikke. Etter et mislykket forsøk på å innta Stockholm sommeren 1517 forøkte han å gå i forhandlinger. På møtet ble man enige om å utveksle folk i bytte mot kongens sikkerhet. Men Christian dukket ikke opp til møtet, og i stedet tok danskene med seg gislene, blant annet den unge Gustav Eriksson (Vasa).¹³¹ Mens krigsoperasjonene pågikk, kom en pavelig utsending til Sverige for å megle i konflikten mellom Sture og Trolle. Dette var italieneren Johannes Angelus Arcimboldus, og i norsk kunsthistorie er han kjent som den den geistlige med rød kappe og kalott i Eilif Peterssens *Christian II undertegner dødsdommen over Torben Oxe* (1875–1876). Arcimboldus kom også til Sverige for å drive avlatshandel i stor stil. Han fant ut at han kunne utnytte konflikten mellom Sture og Trolle, og han fikk Trolle til å frasi seg embetet som erkebiskop. Isteden trådte han selv inn i embetet. Pavekirken trådte altså inn som en verdslig og politisk maktfaktor i Sverige. Det lyktes for øvrig Christian II å beslaglegge store verdier fra avlatshandelen i Sverige som Arcimboldus hadde deponert i Danmark.

Christian fikk nå angrepene på Sverige til å fremstå som en kamp for den hellige kirke.: «Lättare var det för Kristian att träffa avtal om politiskt och militärt stöd från en rad nordtyska furstar och kejsaren. Et viktigt led i förberedelserna var även att Kristian ville få anfallet att framtona som en aktion för den heliga kyrkan.»¹³² Gustav Trolle hadde greid få i stand en pavelig bulle med trussel om ekskommunikasjon av Sture, og derfor greide Christian alleiert med biskoppene i Lund og Roskilde og bannlyse Sture og hans tilhengere og lyse interdikt over Sverige.¹³³

Vinteren 1520 angriper store styrker, bestående av dansker, franskmenn, tyskere og skotter Sverige.¹³⁴ Sten Sture dør 3. februar etter å ha blitt hardt skadet i kamp.¹³⁵ Trolle blir frigitt.¹³⁶ Christian gjør sitt inntog i Stockholm 7. Lenge holdt Kristina Nilsdotter Gyllenstierna, Sten Stures

¹³¹ Ibid., 431-32.

¹³² Ibid., 432.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid., 433–34.

¹³⁵ Ibid, 436.

¹³⁶ Ibid., 437

kone, stand på Stockholms slott. Men til slutt kapitulerte hun under løfter fra kongen om amnesti. Søndag 4. november fant kroningen sted i den store Stadskyrkan, og den ble forrettet av rikets gjeninnsatte erkebiskop, Gustav Trolle. Danske og tyske adelsmenn ble slått til riddere.¹³⁷

Kong Christian tok plass på tronstolen i Stora salen, og så trådte erkebiskop Gustav Trolle frem og anklaget seksten menn og kvinner for de skader de hadde påført blant annet ham, hans slott og domkirken. Først blant dem han ramset opp som «uppenbare kätare», var «den döda kättaren herr Sten». Den bevarte transkripsjonen av anklagen lyder som følger:

Högmäktigste furste och kristne konung, hjälpe oss och all kristenhet till rätt över desse namnde uppenbare kättare och vårt och den helga kyrkans gods igjen och skadeböter som föreskrivet står. Och begärrar jag behindring på alla deras personar tills Eders nåde hunnit bereda sig vad rätt Eders nåde är oss pliktig över dem, tangandes lön av Gud och lov över all kristenheten för straff, Eders Nådes högmäktighet låter övergå sådana uppenbara kättare.¹³⁸

Man leste opp det tidligere omtalte vedtaket der man sa at man aldri skulle godta Gustav Trolle som erkebiskop fra riksmøtet i august 1516. Neste morgen førtes «allo som lärde voro» tilbake i Stora salen, hvor de under ledelse av Odense-biskopen Jens Beldenak ble en åndelig domstol. I henhold til et brev som er bevart, kalt *sentia*, der Gustav Trolles lange klageskrift inngår, kom de tretten enerådige frem til at følgende avslutning: «Det vi icke annat finna kunne efter den helga romerska kyrkans, kejsarens och Sveriges lag än det är uppenbart kätteri.»¹³⁹ Ved å dømme dem for kjetteri oppheves det amnestiet Christian II hadde gitt sine motstandere, for etter kirkelig lov kunne man ikke inngå avtaler med kjettere. Etter middag ble de tiltalte henrettet. Nå ble også Gustav en jaget mann, ettersom han var en potensiell lederskikkelse for et eventuelt opprør mot danskene og kronen. Gustav bega seg til Dalarna der det ikke fantes noen festninger besatt av riddere, men kun frie bønder som i tillegg var godt bevæpnet. Allmuen her hadde tidligere støttet Sten Sture. Dette er med andre ord den historiske bakgrunnen for opprøret – et opprør som ikke bare var rettet mot den danske overmakten, men vel så mye mot romerkirkens høyst verdslige, og svært brutale, maktutøvelse i dette lille landet langt mot nord i Europa

¹³⁷ Ibid0, 439.

¹³⁸ Ibid., 440.

¹³⁹ Ibid.

3.1.5 Tingenes ikonografi

Munken står som representant for klostervesenet, en viktig institusjon i middelalderens samfunnsordning som oppheves under reformasjonen. Alterguten griper om en lukket og gullforgylt bok, som vi får anta er Bibelen. Den hellige skrift er naturligvis også svært relevant i denne konteksten, ettersom Gustav Vasas bibel, utgitt i 1540–41, skulle bli den første fullstendige bibeloversettelsen til et skandinavisk språk og dermed inngå som et av de sentrale elementene i reformasjonens demokratiseringsprosess. Mens bøndene hos Tidemand gripes av høyere idéer, blir man slått av hvordan gjenstandene som geistlighetene råder over, fremtrer som vakre ting, verdifulle gjenstander og verdslig gods. Det at staten tar kontroll over kirkens verdier og eiendommer er et sentralt aspekt ved reformasjonen. At alterguten holder rundt det som etter all sannsynlighet er Hieronymus' latinske Vulgata-bibel, blir et bilde på hvordan Guds ord blir holdt i babylonsk fangenskap av pavekirken, før Luther (og Gustav Vasa) satte Guds ord fri og gjorde Bibelen tilgjengelig på folkespråket.

I det ferdige maleriet som ble solgt til kunstforeningen i Rheinland og Westfalen i 1841 holder presten det som ser ut til å være en nattverdskalk dekket med et forgylt kalkklede. Det at nattverdskalken er dekket til, kan sees som en anskueliggjørelse av hvordan romerkirken kun ga lekfolk nattverdsakramentet i brødetts skikkelse, mens nattverdsvinen ble forbeholdt geistligheten. Det var dette Jan Hus og hans etterfølgere hadde opponert mot i Böhmen over hundre år før Luthers reformasjon, og som Carl Friedrich Lessing har skildret det allerede omtalte *Hussitenpredigt*, 1836 (se kapittel 2.3.2).

I den store tegningen, kartongen, som befinner seg i grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet, bærer alterguten et røkelseskar. I den katolske kirken blir røkelseskar benyttet under messen og ved prosesjoner. Under reformasjonen ble denne tradisjonen avvirket, da man så den som et uttrykk for et messeoffer. For Luther og protestantene var det et poeng at messen ikke var en offergave fra den kristne til Gud, men en nådegave gitt den kristne fra Gud.

3.1.6 Folkeånden våkner (i Sverige)

Mange har ment at Tidemand hadde tatt sterke inntrykk fra Lessings Husittpreken i arbeidet med Gustav Vasa. Welhaven kaller den «en sekundær, afledet Komposition» som har «sin Prototyp i Lessings Hussiten-Predigt». ¹⁴⁰ Emil Tidemand trakk derimot Welhavens kunstkritiske forutsetninger i tvil, «Holdningsløshed og Mangel paa kunsterisk Blik og kunsthistorisk

¹⁴⁰ Welhaven, «Om en Altertavle (1844)», 368.

Kundskab», og bestred at Adolph kjente til Lessings bilde da han utarbeidet komposisjonen til *Gustav Vasa*. Dietrichson finner det underlig, at Welhaven også senere skulle holde fast sin hypotese.¹⁴¹ Derimot har man i den senere faglitteraturen sluttet seg til Welhavens syn.¹⁴²¹⁴³ Jeg slutter meg snarere til Dietrichson og finner det svært usannsynlig at Emil Tidemand skulle ta opp igjen Welhavens påstand to år etter at den først stod på trykk, for å fremføre en løgn om at hans bror ikke kjente Lessings bilde, hvis så faktisk var tilfelle.

Uavhengig av om Tidemand kjente Lessings bilde eller ikke da han malte *Gustav Vasa*, mener jeg Dietrichsons beskrivelse av Lessings kunstneriske prosjekt slik det utviklet seg gjennom 1830- og 1840-årene, passer glimrende på *Gustav Vasa*:

Ogsaa Romantikerne ex professo havde elsket Tysklands Middelalder, Lessing elskede den ogsaa, dog ikke fordi den giver Anledning til Mindedrømme og Koloritkunster, men fordi den i sig indeslutter det store befriende tragiske Element : Hohenstaufernes Kamp mod Kirken eller som det maaske videre og rigtigere kan betegnes : den frie Folkeaands Kamp mod det pavelige Aandstyranni, en Kamp der havde Lessings højeste Sympathi og hvis begejstrede Skildrer han blev.¹⁴⁴

Slik jeg ser det, fanger Dietrichson her også Tidemands beveggrunn for å arbeide med dette motivet. I *Gustav Vasa* er vi vitne til er den svenske folkeånds frihetsstreben i kamp mot den katolske kirkens åndstyranni og verdslige maktutøvelse (alliert med romerkirken). Det er verdt å reflektere om ikke *Haugianerne* også kan sies å være viet en tilsvarende tematikk innen en norsk kontekst. Mange av de tankene som stod sentralt hos Luther, slår først igjennom som en frigjørende folkebevegelse med Haugebevegelsen. De to bildene kan kanskje sies å anskueliggjøre et tilsvarende stadium i folkesjelens emansipasjonsprosess. Kampen for et personlig og selvstendig gudsforhold, fristilt fra presteskapets åndstyranni er parallelt. På Tidemands tid var det vanlig i Norge å forstå den lutherske reformasjonen som «en kongelig dansk operasjon som fjernet de siste restene av norsk selvstendighetsvilje».¹⁴⁵ Opprøret i Dalarna og haugebevegelsen representerer lignende stadier i den folkelige emansipasjonsprosessen både på det åndelige og det verdslige

¹⁴¹ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 107–08.

¹⁴² Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk: Adolph Tidemand på sporet av sitt folk », 27.

¹⁴³ Ljøgdott, *Historien fremstilt i bilder*, 42–45.

¹⁴⁴ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 50.

¹⁴⁵ Aarseth, «Innledning til Fru Inger til Østeraad, 1. versjon».

området. Den danske presten N.F.S. Grundtvig (1783–1872) skal ha sagt at «[m]ed Hans Nielsen Hauge vaagnede Folkeaanden i Norge.»¹⁴⁶

3.1.7 Rafael og *Karl den stores kroning*, 1516–17

I det følgende ønsker jeg å vise at Tidemand i *Gustav Vasa* har klare referanser til Rafaels fremstilling av *Karl den stores kroning* i Stanza dell'Incendio del Borgo (ill.16). Selve romkonstruksjonen, så vel som hvordan figurene er plassert innover i rommet har klare paralleller. Diagonalen opp mot høyre finnes begge steder, og det samme kan sies om måten figurgruppene bukter seg innover i en s-linje på venstre hånd. Det finnes likheter mellom enkelte stillingsmotiv. Tegningen i grafikk- og tegningsamlingen ved Nasjonalmuseet har også avrundete hjørner i overkanten som kan minne om stanzenenes hvelvkonstruksjon. Både hos Rafael og hos Tidemand er representantene for (den våknende) fyrstemakten plassert til venstre, mens romerkirkens representanter hovedsakelig finnes til høyre.

Rafaels freske ble ferdigstilt i 1517, samme år som Luther slo opp sine 95 teser på kirkedøren i Wittenberg. Tesene var jo en reaksjon på den voksende avlatshandelen, som i sin tur var en konsekvens av den storstilte opprustningen av Vatikanpalasset og byggingen av den nye Peterskirken. Slik er Rafaels utsmykkingsprosjekt svært relevant for en fremstilling av et reformatorisk motiv, slik jeg ser det. Det var en programerklæring fra romerkirken, som ble formulert akkurat da reformasjonen slo igjennom.

Sommeren 1520 ble Martin Luther truet med ekskommunikasjon fra kirken, om han ikke trakk tilbake 41 av de setningene han hadde trykket innen 60 dager. Luther brant som kjent den pavelige bulle, *Exurge Domine*, og skrev i isteden de tre programatiske skriftene *Skriftet til den kristne adel av den tyske nasjon* (august 1520), *Om kirkens babylonske fangenskap* (oktober 1520) og *Om den kristne frihet* (november 1520). Særlig relevant i vår sammenheng er det første. *Skriftet til den kristne adel* er rettet til Tysklands adel og til Karl den V (1500–1558), keiser av Det tysk-romerske riket. Her går Luther kraftig til angrep på romerkirken, som han mener hadde drevet et listig narrespill. Pavene hadde stjålet det romerske rikets tittel fra keiserne i Konstantinopel og gitt det til tyskerne, skriver Luther.¹⁴⁷ I virkeligheten hadde de med det gjort seg selv til lensherrer over tyskerne: «For det annet var det ikke av hensyn til oss, men for å sikre seg selv keiserdømmet at

¹⁴⁶ Her sitert fra Sivertsen, *Hans Nielsen Hauge og venesamfunnet*, 238

¹⁴⁷ Luther, «Til den kristne adel», 150.

paven gjorde dette. Det var for å underlegge seg all vår makt, all vår frihet, all vår rikdom, kropp og sjel».¹⁴⁸ Pavene «misbrukte bare vår godtroenhet», skriver Luther:

[...] vi innbilte oss at vi skulle bli herrer, men ble i virkeligheten treller under alle tiders listige tyranner. Av keiserdømmet har vi fått navnet, tittelen og våpenet, men rikdommen, makten, rettighetene og friheten er paven som har. Kort og godt: paven gomler i seg kjernen, mens vi må nøye oss med å leke med de tomme skallene.¹⁴⁹

Hvis man arbeidet med et historisk motiv fra reformasjonen, som Tidemand, der man viet maktkampen mellom romerkirken og nordeuropeisk fyrstemakt oppmerksomhet, kan Luthers skrift ha vært et naturlig kildekrift. Den «shakespearske» åpningsdialogen i Ibsens reformasjonsdrama, *Fru Inger til Østeraad* (1857), kan tyde på at også Ibsen kan ha sett relevansen av Luthers skrift. Stykket utspiller seg i 1528:

Saa Knud Alfsøn var altsaa vor sidste Riddersmand? Og nu er han død og borte! (*idet han holder Hjelmen iveiret*) Ja saa kan Du gjerne finde Dig i at hænge blank og pudset i Riddersalen, for nu er Du ikke andet end en tom Nøddeskal; Kjernen – ja, den har Ormene ædt for mange Vintre siden. – Hør, Du Bjørn! kunde man ikke sige, at Norges Land ogsaa er slig en huul Nøddeskal ligerviis som Hjelmen her, blank udenpaa, ormstukken indeni?¹⁵⁰

Luther mente altså at den tyske keisertittelen var et tomt skall. Som kjent ble det første tysk-romerske keiserriket innstiftet under messen 1. juledag i Peterskirken i år 800, da pave Leo III kronet Karl den store til *Imperator Romanorum* ('romernes keiser'). Det er dette motivet Rafael har malt i sin freske. Selve kroningsmotivet, der keiseren kneler for pavens føtter, kan sees om et klart bilde på keiserens underordnede stilling i forhold til paven. Det må ha vært denne megetsigende ikonografien Napoleon var bevisst på, da han kalte paven til Paris til sin kroningsseremoni i Notre-Dame 2. desember 1804. Napoleon kronet som kjent seg selv, med paven som tilskuere, og sin keiserkrone kalte han «Karl den stores krone».¹⁵¹

I *Skriftet til den kristne adel* maner Luther til opprør blant de nordeuropeiske fyrstene. De må fristille seg fra pavens verdslige makt. Karl den stores kroning kan altså sies å representere

¹⁴⁸ Ibid., 151.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibsen, *Fru Inger til Østeraad* (HIS: 12).

¹⁵¹ Clark, *Symbols of Excellence*, 96.

innstiftelsen av den verdensordningen de nordeuropeiske fyrstene nå skulle bryte opp. Ved å gå i dialog med Rafals kjente fremstilling av dette motivet i *Gustav Vasa*, kan Tidemand ha søkt å anskueliggjøre en historie-filosofisk fundert dialektikk. Fyrstens (altså Gustavs) opprør mot paven og romerkirken sees slik på bakgrunn av innstiftelsen av den verdensordningen som han skal være med å kaste om kull.

Det var Keiser Karl den V som stevnet Luther til riksdag i Worms i 1522. Han var den siste av de tyske keiserne som lot seg krone av paven. Kroningen skjedde i Bologna i 1530 – et motiv Giorgio Vasari (1511–1574) har foreviget (ill. 17). Karl den V var den siste keiseren som forsøkte å virkeliggjøre den middelalderlige idéen om det universelle monarki, der keiseren i forening med paven både åndelig og politisk skulle forene den vestlige kristenhet.¹⁵²

3.2 Håkon Jarls død, 1841

De pengene Tidemand fikk for *Gustav Vasa*, samt et reisestipend på 500 spesidaler som han mottok fra Norge, satte ham i stand til å reise til Italia.¹⁵³ Den 28. mai 1841 ankom hans bror, Emil Tidemand, Düsseldorf, og de reiste sammen ut på den etterlengtede studiereisen med Italia som mål, men med München som første lengre oppholdssted. Her oppsøkte Adolph Wilhelm von Kaulbach i hans atelier. Med seg hadde Tidemand et anbefalingsbrev fra kunsthistoriker og professor ved akademiet i Düsseldorf, Karl Josef Ignatz Mosler, en gammel studiekamerat av Kaulbach.¹⁵⁴

I grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet befinner det seg en forseggjort tegning med Håkon Jarl og Kark som motiv (kat. 2). Håkon Jarl overfalles og drepes av sin trell, Kark, mens han sover. Motivet er hentet fra Snorre og Olav Tryggvasons saga. Det var etter all sannsynlighet denne tegningen Tidemand fremviste for den tyske kunstneren. Da Kaulbach fikk se utkastet, avviste han det med en sarkasme rettet mot Düsseldorf-skolens historiemaleri: «Der har vi nok en mordhistorie fra Düsseldorf — düsseldorferne er noen skikkelige likkokere!»¹⁵⁵ Kaulbach hadde derimot sans for de motivene Tidemand hadde skildret i de to sidefeltene: Olav den hellige som lar Torsbildet slås i stykker og Olav Tryggvason som planter korsbanneret i norsk jord. «Hva De her med talent har fremstilt som bisak, hedendommens fall, må De gjøre til

¹⁵² Sebro: «Karl 5.»

¹⁵³ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 69.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 73.

¹⁵⁵ I original: «Da haben wir nun wieder so eine Düsseldorf Mordgeschichte — die Düsseldorf sind so rechte Beinsieder!». Sitert fra *Ibid.*, 74.

hovedsaken, det andre er bisaker.»¹⁵⁶ Dietrichson leser Kaulbachs korrektur som et uttrykk for to forskjellige kunstsyn som ble brutt mot hverandre. «Det var München, som plaiderede contra Düsseldorf: den historiske Stil contra det realistiske Historiemaleri», skriver Dietrichson.¹⁵⁷ Magne Malmanger mener det antagelig har vært *Mordet på Edvards IVs sønner* (ill. 18) fra 1835, et maleri av Tidemands lærer, Theodor Hildebrandt, som Kaulbach hadde i tankene som typisk for historiemaleriet i Düsseldorf.¹⁵⁸ Og tatt Kaulbachs kunstsyn i betraktning må Malmanger langt på vei gi den tyske maleren rett i sin forståelse av Hildebrandts historiemaleri:

Han hadde iallfall rett for så vidt som Hildebrandt ikke kan ha følt noe behov for å sette motivet inn et større historisk perspektiv. Det var det individuelle, menneskelige drama som interesserte ham, skjønt han så vidt mulig søkte å lokalisere det i den perioden krøniken – eller i dette tilfelle, Shakespeares drama – krevde. I det nye historiske maleri var psykologisk innlevelse trådt i stedet for historie-filosofisk innsikt.¹⁵⁹

Jeg mener at Tidemands komposisjon er noe mer, og at en for streng dikotomi mellom psykologisk innlevelse og historie-filosofisk innsikt hindrer oss i å gripe kjernen i Tidemands dialektiske prosjekt.

Med den dialektiske ikonografiens briller mener jeg vi også kan lokalisere noen historiefilosofiske refleksjoner immanent i komposisjonen. Det er nokså klart, slik jeg ser det, at Tidemands fremstilling av *Håkon Jarl og Kark* er bygget opp etter Rafaels *Nedtagelsen* i Villa Borghese i Roma (ill. 19). Tidemand har i de to skikkelsene smeltet sammen elementer fra en rekke av figurfremstillingene i Rafaels bilde. Også landskapet med den klippeveggen til venstre er et ekko fra *Nedtagelsen*. Tidemand skulle senere skape et av sine hovedverk i dialog med nettopp dette bildet av Rafael; Nasjonalmuseets *Bjørnejegerens hjemkomst* fra 1862 er bygget opp speilvendt etter komposisjonen i Villa Borghese, uten at noen, så vidt jeg kan se, har påpekt dette tidligere (ill. 20).

Hvordan kan vi forstå dialogen med Rafael i *Håkon Jarls død*? Den åpner for mange fortolkningsmuligheter. Kristus er naturligvis relevant innenfor konteksten av Olav Tryggvasons saga, som jo blant annet handler om kristningen av landet. Håkon huskes best som den siste

¹⁵⁶ | original: «Was Sie hier mit Talent zur Nebensache gemacht haben, den Sturz des Heidenthums, müssen Sie zur Hauptsache machen, das Andere ist Nebensache». Sitert fra Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk: Adolph Tidemand på sporet av sitt folk », 21.

¹⁵⁹ Ibid.

hedenske hersker i Norge, og han stilles gjerne opp i negativ kontrast til kristningskongen Olav Tryggvason som fulgte etter ham.¹⁶⁰ Tatt i betraktning de motivene som Tidemand har fremstilt i sidefeltene, er det klart at det er som kristningsmotiv det sentrale bildet også skal sees. Håkon Jarl representerer det gamle prinsipp som må overvinnes. Han hadde sin rolle å spille i kulturutviklingen, og hans død åpnet opp for kristendommens virkelige gjennomslag. Scenen hos Tidemand svarer slik tematisk til Julian Apostatas død i siste akt av Ibsens *Kejser og Galilæer* fra 1873. I stykket blir Julian drept av sin tidligere venn, den kristne Agathon, som stikker ham i siden med romerlansen fra Golgatha, den lansen som Kristus ble gjennomstukket av for at skriften skulle oppfylles.¹⁶¹ Slik spiller Kark og Agathon roller i Tidemand og Ibsens historiefremstillinger, som svarer til den rolle som den romerske soldaten Longinus spiller i evangeliene. De handler, uten å vite det, i et større prinsipp tjeneste. De handler for at historien selv skal oppfylles. Hegel ville kanskje ha sagt at de handlet i verdensåndens tjeneste.

3.3 Dale-Gudbrands dåp (1842)

Kaulbachs strenge veiledning gjorde inntrykk på Tidemand, og «han følte Historiemaleriets monumentale Stil i al den Vælde styrte indover sig og lovede sig selv – for et Øjeblik – at underkaste sig dens Indflydelse», skriver Dietrichson.¹⁶² Da han kom hjem til sin bror etter møtet med Kaulbach, begynte han straks å arbeide med et utkast til en stor komposisjon: «Christendommens Sejer over Hedenskabet».¹⁶³ «Men en komposisjon, begyndt i Trældomsfrygt», skriver Dietrichson, «kunde ikke lykkes og den kom ej heller langt».¹⁶⁴ «Denne kjenner vi ikke til i dag», skriver Knut Ljøgodt om komposisjonen Tidemand begynte på etter besøket hos Kaulbach.¹⁶⁵ Denne komposisjonen finnes det ingen beskrivelser av i faglitteraturen så vidt jeg kan se. Jeg ønsker derimot å argumentere for at denne svarer til en lavering som befinner seg i grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet under tittelen *Dale-Gudbrands dåp*, inventarnummer NG.K&H.B.07777 (kat. 3). Tidligere har man ment at denne ble utført vinteren 1842–1843, i samme periode som Tidemand arbeidet med de andre motivene fra Olav den helliges saga hjemme

¹⁶⁰ Sandnes, «Håkon Sigurdsson.»

¹⁶¹ Waage, «Henrik Ibsen og keiser Julian», V.

¹⁶² Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 74.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Knut Ljøgodt, *Historien fremstilt i bilder*, 47-48.

i Norge.¹⁶⁶ Jeg mener det finnes flere indisier på at dette derimot kan være den komposisjonen Tidemand jobbet med i München etter besøket hos Kaulbach.

For det første er laveringen signert på tysk: «Täufte des norwegischer Häuptling Dale Gudbrand A. Tidemand», i motsetning til signeringene på de historiske motivene som han utførte året etter. Der de har titler, er disse ført på norsk. Både formatet og den mer monumentalt sammensatte komposisjonen skiller den fra de andre motivene fra Olav den helliges saga. Det viktigste er allikevel hvordan Tidemands komposisjon så klart synes å reflektere inntrykkene fra Kaulbachs historiemaleri. Det kan være fruktbart å se Tidemands komposisjon i lys av tyske kunstnerens hovedverk, *Jerusalems ødeleggelse*, som vi behandlet tidligere oppgaven (2.3.3), og den sammensmeltningen vi der så av forskjellige komposisjoner fra Rafaels utsmykninger i *Stanza di Ellidioro*. Hos Tidemand er det egentlig ikke vanskelig å gjenkjenne at det landskapet, som går i flukt med billedflaten, og som deler komposisjonen i et øvre og nedre sjikt svarer til Rafaels kjente maleri, *Transfigurasjonen* (1516–1520) i Vatikanmuseet (ill. 6).

Gruppen ute til venstre hos Tidemand, som med sine pekende gester forbinder komposisjonens to nivåer, er et fortellerteknisk grep som synes å stå i gjeld til Rafaels bilde. I øvre felt ser vi en munk som holder opp et kors bak det istykkerslåtte torsbildet. Munkens positur blir en slags kunsthistorisk Kristus-imitasjon (*Imitatio Christi*), når man ser ham i lys av Rafaels bilde. Han handler for kristendommens seier. Slike Kristus-imitasjoner finnes det flere av innen det nazarenske historiemaleri. Et fint eksempel er Julius Schnorr von Carolsfelds (1794–1872) *Fredrik Barbarossas død* (1832; ill. 21), der den tysk-romerske keiseren – og kristne korstogsmartyren, er fremstilt etter drukningsdøden et sted i Lilleasia under det tredje korstoget i 1190.¹⁶⁷ Carolsfelds bilde er fullt av Rafael-sitater. Barbarossa selv er fremstilt som et visuelt ekko av *Kristi nedtagelse* i Villa Borghese.

I *Dale-Gudbrands dåp* er også skikkelsen søm krøker seg sammen ved det istykkerslåtte gudebildet, et ekko av Jakob ute til venstre i *Transfigurasjonen*, mens de to hirdmenneses poserende oppstilling på hver side minner om Moses og Elias, som viser seg ved den forklarede Kristus' side i *Transfigurasjonen*. Videre mener jeg flere elementer i komposisjonen kan assosieres til Sala di Costantino, et billedprogram utført etter Rafaels død, etter hans kartonger. Her skildres keiser Konstantins liv. Det er åpenbare tematisk forbindelser mellom den hedenske høvdingen

¹⁶⁶ Sørensen, *Tidemand og Gude*, 26.

¹⁶⁷ Store Norske Leksikon, sv. «Fredrik 1 Barbarossa.»

Dale-Gudbrand som lar seg kristne, den første kristne keiser. I takutsmykningen ser vi et istykkerslått hedensk gudebilde (Mercur) på bakken foran et reist kors på et alter (ill. 22). Dette kan minne om det korresponderende motivet i øvre del av Tidemands komposisjon. Det naturlige dåpsbassenget og vimpelen ute til høyre hos Tidemand minner om tilsvarende i Rafaels fremstilling av *Konstantins dåp* (ill. 23).

Dale-Gudbrand selv synes i sin tur å være et ekko av en av skikkelsene rett til venstre for Platon i *Skolen i Athen* (ill. 13). Han kan dermed synes å skulle understreke at den felleskulturen man nå ble innlemmet i, var mer enn bare jødisk-kristen – den var også gresk-romersk. Kristendommens innføring og kulturens innføring var på sett og vis samme sak.

3.4 Altertavlen

Da Tidemand i 1841 la ut på studiereise sammen med sin bror, først til München, så videre til Italia og Roma, var det med et oppdrag i bagasjen. På oppdrag fra Christiania Kunstforening skulle Tidemand male en altertavle til Vor Frelses kirke i Christiania (i dag Oslo domkirke). Da Tidemand kom tilbake til Christiania i 1841, godtok foreningen hans utkast, men forutsatte samtidig at arbeidet skulle utføres i Roma. Senere ble dette kravet moderert til «paa et af de Steder i Tydskland eller Italien, hvor Kunsten alvorlig dyrkes og har et Hjem».¹⁶⁸ Tidemand var derimot innstilt på å bli hjemme i Norge. Altertavlen ble aldri utført. Saken utviklet seg imidlertid til den såkalte altertavlestriden – en konflikt som ble ført i avisene hovedsakelig mellom Emil Tidemand og Welhaven, den dominerende skikkelsen i Kunstforeningens ledelse. Konflikten er redegjort inngående for i Dietrichsons biografi og i Sigurd Willochs jubileumsskrift til Kunstforeningens 100-årsjubileum i 1936.^{169 170}

I grafikk- og tegningsamlingen ved Nasjonalmuseet finnes en meget forseggjort tegning som etter all sannsynlighet er den som ble fremvist for oppdragiverne (kat. 4). Det var Tidemand selv som valgte motivet: *Kristus som velsigner de små barn*. I sine notiser forteller Emil Tidemand om Adolphs valg av motiv:

Han var ei længe Raadvild med Valget af sit Motiv; til en Kirke, helliget Frelseren, maatte, i Overensstemmelse med Ads hele kjærlighetsfulde, barnlige Gemyt, Valget af Christus, velsignende de smaa Børn næsten uvilkaarligt fremgaa. Og dette var ogsaa Thema, han paa egen Haand valgte til Gjenstand for sit

¹⁶⁸ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 98.

¹⁶⁹ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 93–115.

¹⁷⁰ Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo: 1836—1936*, 47-52.

Udkast, det første og eneste han af religiøs Kunst har frembragt, og som han, efter mange Forsøg paa at finde et passende Udtryk og Anordning, omsider bragte til Ende i en skjøn Blyantstegning, der fremdeles er i hans Besiddelse, i Ddorf.¹⁷¹

Tidemand oppholdt seg i Italia i ni måneder fra oktober 1841 til juli 1842. Her laget han en rekke studier og forarbeider til altertavlen. Flere av disse befinner seg i Nasjonalmuseets grafikk- og tegningsamling. Som vi var inne på i vår behandling av forskningslitteraturen tidligere i oppgaven, er det enighet om at Tidemand tok sterke inntrykk fra Rafael under oppholdet i Italia. «Det forekommer mig, efter Tidemands Arbejder fra den Tid at dømme, som om Perugino og fremfor Alt Raffaels Ungdomsarbejder har været hans nærmeste Studium», skrev Dietrichson.¹⁷² Når vi ser på Tidemands tegning, er det vanskelig å ikke slutte oss til Dietrichsons bedømmelse. Den er dessuten utført i en utpreget lineær stil.¹⁷³ Og det er samtidig en mildhet der som er karakteristisk for den umbriske skolen.

Kristus er omgitt av folk, barn og apostler. Han har løftet et barn opp på armen. «Hans Favn er her det Himmeriges Rige», skriver Dietrichson, «i hvilket vi kun kunne indgaa som Børn, og Stillingen forklarer smukt det Frelserens Ord, som Billedet ikke kan hørligt udtale.»¹⁷⁴ Motivet er hentet fra Bibelen og evangeliens skildringer av Jesus og de små barna (Matt 19:13–15, Luk 18:15–17 og Mark 10:13–16). Jesus er i Judea og underviser en folkemengde:

De bar små barn til ham for at han skulle røre ved dem, men disiplene viste dem bort. Da Jesus så det, ble han sint og sa til dem: «La de små barna komme til meg, og hindre dem ikke! For Guds rike tilhører slike som dem. Sannelig, jeg sier dere: Den som ikke tar imot Guds rike slik som et lite barn, skal ikke komme inn i det.» Og han tok dem inn til seg, la hendene på dem og velsignet dem. (Markus 10:13–16)

Jeg mener utkastet til altertavlen, i likhet med *Gustav Vasa*, kan leses som en allegorisk fremstilling av reformasjonen. Men i altertavlen er det gjort mer abstrakt og begrepsmessig. Dette vil jeg å belyse i det følgende.

¹⁷¹ Sitert fra Malmanger, «Altertavlen som aldri ble malt», 250-251.

¹⁷² Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 87.

¹⁷³ Malmanger, «Altertavlen som aldri ble malt», 252.

¹⁷⁴ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 88.

3.4.1 Lucas Cranach og Kristus som velsigner barna

Som kunstnerisk motiv oppstod motivet med Jesus som velsigner barna i Lucas Cranachs verksted i Wittenberg, Luthers by, på 1530-tallet.¹⁷⁵ Vi kjenner ikke til eksempler av motivet i panelbilder før 1530-tallet.¹⁷⁶ Terje Fonk har stilt seg spørsmålet om hva som kan være bakgrunnen for at motivet med Jesus og de små barna ble så populært akkurat hos Lucas Cranach fra om lag 1530-tallet: «Det er åpenbart at dette må ha sammenheng med Lucas Cranachs nære relasjon til Martin Luther, og til reformasjonen. Når motivet ble svært populært er det met nærliggende å se det i sammenheng med reformasjonen.»¹⁷⁷ Cranach var Luthers gode venn. Fonk knytter videre motivet til det sentrale lutherske dogmet om *nåden alene (sola gratia)*.¹⁷⁸ For Luther var det et sentralt poeng, at den kristne ikke kunne gjøre seg fortjent til nåde ved gode handlinger, slik man tenkte innen den katolske kirken. I romerkirken la man stor vekt på pilgrimsferd, avlat osv. For Luther er gudskjærligheten en nådegave som svarer til kjærligheten en far viser sine barn. Dette er en kjærlighet man ikke gjør seg fortjent til, men som man får ved nåde.

Bodo Brinkmann mener motivet hos Cranach illustrerer en sentral luthersk possisjon; kun en enkel og barnlig gudstro kan gi den syndefulle menneskehetens frelse.¹⁷⁹ I Emil Tidemands notater tolker han budskapet i Adolphs utkast på en måte som samsvarer med dette synet: «... ligesom jeg her, lige for Eders Øine, har taget dette lille Barn op paa min Arm, saaledes skal jeg ogsaa engang, dersom I omvender Eder og bliver ligesom det, tage Eder i min Favns i min himmelske Faders Rige».¹⁸⁰ Det lille barnet som griper taket i Jesu kjortel hos Tidemand, er et ekko av mange slike hjertevarme skildringer i Cranachs fremstilling av motivet. Men stilmessig ligger Tidemand nærmere samtidens nazarenerne. Marit Lange skriver om Tidemands valg av motiv og en mulig innflytelse fra denne kunstnergruppen:

Forbildene til motivet «La de små barn komme til meg» var ikke særlig vanlig i tradisjonell kirkelig kunst. Under reformasjonen dukket motivet opp i Tyskland, og siden har det forekommet sporadisk også i den katolske verden. Det oppnådde imidlertid en viss popularitet hos de såkaldte «nazarenerne» i Roma. Dette

¹⁷⁵ For et eksempel på Cranachs fremstillinger av motivet, se illustrasjon 2.

¹⁷⁶ Brinkman, *Cranach*, 214.

¹⁷⁷ Fonk, «La det små barn komme til meg – Lucas Cranachs maleri i Larvik kirke», 28.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Brinkman, *Cranach*, 214.

¹⁸⁰ Sitert fra Malmanger, «Altartavlen som aldri ble malt», 255-256.

kan ha vært en forutsetning for Tidemands valg, men det synes som han hadde valgt sitt tema allerede før han forlot Düsseldorf på reisen sydover.¹⁸¹

Også Malmanger knytter Tidemands utkast til altertavle til de såkaldte nazarenerne:

Det lå vel i sakens natur at det var dette maleri som mest umiddelbart skulle påvirke hans egne forsøk på det religiøse område. Men dette begrenser seg egentlig til selve stilpreget; hans oppfatning er en udogmatisk tro og en rett menneskelig idealitet han søker å uttrykke.¹⁸²

Malmanger knytter den endelig Kristus-figuren hos Tidemand til både Thorvaldsen kjente Kristus-statue (ill. 24), Peter von Cornelius' fremstilling *De kloke og dårlige jomfruer* (ill. 25), samt Schadows fremstilling av samme emne, påbegynt 1838.¹⁸³ Jeg mener det er vel så nærliggende at Tidemand også vendte seg direkte til den store renessansekunsten for inspirasjon og forbilder. Hvis nazarenerne vendte seg mot Rafael for inspirasjon og kompositoriske utgangspunkt, hvorfor skulle da Tidemand nøye seg med de tyske kunstneres omforming av de italienske mestrene? Tidemand var tross alt på reise for å se den store verdenskunsten. I det følgende ønsker jeg å vise hvordan Tidemand bruker en av Rafaels mest kjente komposisjoner, *Kristus som overrekker Peter nøklene* (ill. 3), for å formidle et dypere meningsinnhold i sin altertavle.

3.4.2 Rafael og *Kristus som overrekker Peter nøklene*

Malmanger mener motivet som Tidemand hadde valgt til altertavlen, egnet seg særlig godt for en protestantisk menighet.¹⁸⁴ Berthel Thorvaldsen hadde vist Tidemand veien med sin kjente Kristus-statue i Vor Frues kirke i København, ifølge Malmanger.¹⁸⁵ Det er interessant å merke seg at Chris Fischer ved Thorvaldsen Museum i en artikkel om Thorvaldsens forhold til Rafael, skriver at det lenge har vært kjent at Thorvaldsens Kristus med de utberdte armer stammer fra Rafaels *Kristus overrekker Peter nøklene*.¹⁸⁶ Slik jeg ser det vitner Thorvaldsens metamorfose av Rafaels Kristus-fremstilling om et ønske om å fremstille nettopp en protestantisk gudsforståelse i kontrast til pavekirkens: et umiddelbart og personlig gudsforhold i kontrast til et mediert gudsforhold. Rafaels fremstilling av Kristus som gir Peter nøklene er jo nettopp selve bildet på nøkkelmakten,

¹⁸¹ Lange, *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande*, kat. nr. 15, 85.

¹⁸² *Ibid.*, 259.

¹⁸³ Malmanger, «Altertavlen som aldri ble malt», 255.

¹⁸⁴ Malmanger, «Altertavlen som aldri ble malt», 255.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Fischer, «Thorvaldsen og Rafael».

pavekirkens løse- og bindemakt, dens makt til å gi eller nekte syndenes forlatelse.¹⁸⁷ Denne makten har sin begrunnelse i evangeliene (Matt 16:19 og Joh 20:23.) Ifølge det katolske synet tilkommer denne retten Peter og hans etterfølgere, pavene, som igjen delegerer den til prestene.¹⁸⁸ Rafael fremstiller de troende som en flokk med sauer. Kristus gir peker på saueflokken med den ene hånden og Peter med den andre. I sin Kristus-statue, laget til Vor Frues kirke i København, omformer Thorvaldsen et av den katolske kunstens viktigste og mest symboltunge kunstverk. Den feirede kunstneren som arbeidet i Roma maktet å transformere Rafaels papistiske programerklæring, slik at den passet i en protestantisk kirke.

Jeg mener Tidemand bruker Rafaels Kristus som utgangspunkt for sin fremstilling av Guds sønn i utkastet til altertavlen. Det er klare paralleller både i hvordan landskapet i bakgrunnen er formet, hvordan Kristus vender på hodet, hvordan han står osv. Dette kommer i tillegg til at det generelle stiluttrykket, linjeføringen osv., står i et intimt forhold til Rafael. Hos Tidemand peker ikke Kristus på de kristne, som hos Rafael. Han har heller ikke begge armene åpne som Thorvaldsens Kristus. Hos Tidemand løfter Kristus et barn opp i sin favn. Slik fremstiller Tidemand det protestantiske gudsforholdet i lys av katolisismen.

3.4.3 Albrecht Dürer og *De fire apostler*

De Fire apostler er et oljemaleri over to paneler (ill. 26). Albrecht Dürer malte bildet uten oppdragsgiver. Da det var ferdig i 1526, ga han det til Nürnbergs rådhus. Bildet kan sies å dokumentere den tyske kunstnerens støtte til Martin Luther, for gjennom figurenes innbyrdes plassering anskueliggjør han sine lutherske sympatier.¹⁸⁹ Han gir Peter (som representant for paven i Roma) en sekundær rolle, trukket tilbake bak Johannes. Dürer lar begge lese i bibelen, den eneste autoritative kilde til sannhet på religionens område, ifølge Luther. Slik tematiseres reformatorens dictum *sola scriptura* ('skriften alene'), noe også den oppslåtte bibelen vitner om. Boken er oppslått på første side av Johannesevangeliet, som begynner med ordene: «I begynnelsen var Ordet. Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud.» (Joh 1:1) Nederst på panelene satte Dürer inn sitater fra hver av apostlenes bøker, hentet fra Luthers bibeloversettelse.

Sett i lys av dette er der ikke underlig at Wilhelm von Kaulbach i sin fremstilling av *Reformasjonens tidsalder*, i trappehuset i Neues Museum i Berlin, fremstilte Albrecht Dürer i

¹⁸⁷ Store norske leksikon, sv. «Nøkkelmakt.»

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Kleiner, *Gardner's Art Through the Ages*, 508.

arbeid med de *De fire apostler* (til høyre i komposisjonen; ill. 27). Jeg mener også at Tidemand referer til Dürers *Fire apostler* i sitt utkast til altertavlen. Slik jeg ser det, er måten Tidemand har fremstilt Peter og Johannes på, bak Kristus' venstre arm, nært beslektet med Dürers fremstilling av Peter og Johannes i *De fire apostler*. I lys av Tidemands referanse til Rafaels fremstilling av *Kristus som overleverer nøklene til Peter*, altså bildet paveembedets innstiftelse, mener jeg det er grunn til å si at altertavlen handler om reformasjonen. Også det reformatoriske billedtema, Jesus og de små barna, underbygger tanken om at bildet er en fremstilling av reformasjonen selv.

3.5 Olav den hellige omstyrter Torsbildet på Hundorp, 1842

I denne analysen ser jeg *Olav den hellige omstyrter Torsbildet på Hundorp* i lys av *Disputa del Sacramento*, Rafaels kjente freske i Stanza della segnatura. Tittelen oversettes muligens best oversettes til «nattverdsstriden». I Freskens nedre del ser vi den katolske kirkens lærde. De sentrale representantene for den hellige tradisjon diskuterer underet ved alterets sakrament. Mellom dem er alteret plassert, og på det igjen står en monstransen. Ifølge den katolske kirkelæren og dogmet om transsubstansiasjon blir brødet (hostien) forvandlet til Kristi legeme under messens konsekrasjon, ved høytlesningen av Kristi ord fra sakramentets innstiftelse under det siste måltid: «*hoc est corpus meum*» («dette er mitt legeme») (Matt 26:26, Mark 14:22, Luk 22:19, Kor 11:24). I henhold til katolsk tradisjon er forandringen av substans vedvarende, og når den konsekreerte hostien stilles ut på denne måten i en monstrans, er det skikk å tilbe den.

I freskens øvre felt sees profeter og apostler sittende på en halvsirkelformet sky. I midten sees Kristus mot en sirkelformet mandorla i gull med det som minner om solstråler strømmende ut fra sentrum. Med åpne håndflater fremviser han sine stigmata, et vitnesbyrd om det store offeret som nattverden minner om. Ved Kristus' side sitter jomfru Maria og Johannes Døperen. Bak dem igjen sees Faderen med en velsignende gestus. Komposisjonen er åpenbart symbolsk. De to halvsirkelformede linjene viser til henholdsvis den jordiske og den himmelske sfære, mens den tydelig definerte horisontale stigende suksesjonen fra hostien, via Den hellige ånd i duens skikkelse, her fremstilt blødende over en gullfarget sirkelform, til Kristus foran den gullfargylte sirkelmandorlaen, og videre til Faderen, som har en enda større gullsirkel bak seg, skal nettopp anskueliggjøre hvordan nattverdssakramentet representerer en horisontal mediering mellom den jordiske og den himmelske sfæren – et minne om Guds tilstedeværelse på jorden og menneskets forsoning med Gud gjennom Kristi offer.

Motivet i Tidemands *Olav den hellige omstyrter Torsbildet på Hundorp* knytter seg til kristningen av Norge, nærmere bestemt til kristendommens innføring i Gudbrandsdalen. De hedenske opplandsbøndene under ledelse av den mektige høvdingen Dale-Gudbrand hadde først nektet å la seg kristne. Olav reiste rundt i de omkringliggende områder, der folket hadde tatt kristendommen til seg og revet sine blotshus. Men da Dale-Gudbrand fikk høre om Olavs kristningsvirke i området, kalte han de lokale bøndene til ting på Hundorp. Han gjorde det klart at hvis Olav kom dit, skulle de bære gudebildet av Tor, «han som står her på garden og alltid har hjulpet oss, så han får se Olav og mennene hans, da kommer guden til Olav til å bråne, og han sjøl og mennene hans med, og så de blir til ingen ting.»¹⁹⁰ Dale-Gudbrand sendte så bud på Olav og hans menn, og ba dem om å møtes til ting på Hundorp. Da Olav kom frem, satte han seg ned med Gudbrand, og Gudbrand sa så til kongen at han hadde vanskelig for å vende seg om til å tro på en gud han ikke kunne se:

Vi vet ikke hvem du taler om. Du kaller én for gud som verken du eller noen andre kan se. Men vi har en gud vi kan se hver dag. I dag er han ikke ute, fordi det er regnvær. Men dere kommer nok til å synes han ser skremmelig og mektig ut; jeg tenker hjertet kommer til å skjelve i brystet på dere når han kommer til tinget.¹⁹¹

Den første kvelden på Hundorp spurte Kongen Gudbrands sønn om hvordan deres gud egentlig var gjort, og Gudbrands sønn svarte ham: «Han sa at det var et bilde av Tor. ‘Han har en hammer i handa og er stor av vekst, men hul inni; under ham er det laget som et slags hjell, og den står han på når han er ute; det skorter ikke på gull og sølv på ham. Hver dag får han fire brødleiver med kjøtt til.’»¹⁹² Olavs folk og Dale-Gudbrands folk ble så enige om å møtes igjen neste morgen. Kongen sa så til Kolbein Sterke, en mann i hans følge som alltid gikk rustet med et sverd i beltet og med en stor treklubbe i hånden, at han skulle stå ved siden av kongen neste morgen på tinget. Her så de en stor mengde bønder som bar en stor skulptur mellom seg, som strålte i gull og sølv. Dette var Torsbildet som Dale-Gudbrand hadde talt om. Den ble satt midt på tingvollen, mens bøndene satte seg på den ene siden og kongen og hans menn på den andre. Så reiste Dale-Gudbrand seg og talte:

¹⁹⁰ Snorre, *Snorres kongesagaer*, bind 1, 315.

¹⁹¹ *Ibid.*, 317

¹⁹² *Ibid.*

«Hvor er nå din gud, konge? Jeg skulle tro at han holder ikke hakeskjeget svært høyt i dag. Og jeg synes det ser ut til at dere skryter noe mindre nå enn forrige dagen, både du og denne hornete karen som dere kaller biskop, og som sitter der ved sida av deg. For nå er vår gud kommet, han som rår for alt, og han ser på dere med kvasse øyne. Jeg ser at nå er dere fulle av redsel, og tør snautt se opp med øynene. La nå trollskapen deres falle, og tro på vår gud som har all makt over dere i si hand.» Og slik sluttet han talen.¹⁹³

Oppildnet av sitt gudebilde oppfordret Dale-Gudbrand kongen og hans menn til å vende om. Men Olav sa så til Kolbein, slik at bøndene ikke hørte det, at hvis det gikk slik at bøndene så vekk fra sin gud under hans tale, så skulle han gi den et så stort hugg som han greide. Så reiste Olav seg opp og talte:

«Du har sagt mangt og mye til oss nå på morgenen. Du synes det er underlig at du ikke kan se guden vår, men å venter vi at han snart kommer til oss. Du skremmer oss med guden din, som er både blind og døv og verken kan frelse seg sjøl eller andre, og som ikke kan komme av flekken uten at noen bærer ham. Men nå tror jeg ikke det er lenge før det går ham ille. Se opp nå, og se mot øst, der kommer vår gud med stort lys! Da rant sola, og alle bøndene så på sola. I det samme slo Kolbein til guden deres slik at den gikk helt i stykker, og der løp det ut mus så store som katter, og øgler og ormer».¹⁹⁴

Olav avledet altså bøndene ved å peke mot soloppgangen i øst, der hans gud i solens skikkelse steg opp. Det er dette dramatiske øyeblikket Tidemand har skildret. Den kristne kongen får sørger for å få det hedenske gudebildet slått i stykker. Da det lå maktesløst på jorden, gikk Dale-Gudbrand og hans menn med på å la seg kristne. Biskopen i Olavs følge døyte ham og hans sønn, og han satte igjen prester på stedet. Så skiltes de som venner, forteller Snorre. Og Dale-Gudbrand lot det så reises en kirke i dalen.

Tidemands motiv synes å stå i et meningsfullt forhold til Rafaels freske, ettersom tegningen hans skildrer en dramatisk hendelse knyttet til kristendommens innførelse i Norge. Fra det øyeblikket gudebildet lå i stykker på Hundorp, stod også de gjenstride bøndene i Gudbrandsdalen under direkte kulturell innflytelse fra romerkirken. Ved å la den historiske hendelsen i Snorres krønike speile seg i Rafaels komposisjon får Tidemand uttrykt noe helt sentralt ved den norske nasjonens kulturelle utvikling på 1000-tallet. Han får anskueliggjort hvordan det norrøne heves opp i det kristne og med det trår inn i den europeiske felleskulturen, som i over et tusenår hadde hatt

¹⁹³ Ibid., 318

¹⁹⁴ Ibid.

sitt absolutte sentrum i Roma, og som Rafaels kunst senere skulle bli den høyeste virkeliggjørelse av.

Går man så fra den overordnede tematiske og kompositoriske forbindelsen, og vender blikket mot komposisjonens enkelte berøringspunkter, åpnes ytterligere betydningslag opp, slik jeg ser det. Hos Rafael er de fire latinske kirkefedrene lett identifiserbare, ved at deres navn er skrevet med gullskrift på deres glorier, og ved at de troner på forhøyningen inntil alteret. De er alle viktige lærere og teologiske autoriteter i den romersk-katolske tradisjonen. De er alle avbildet som eldre menn med fyldig hvitt skjegg. Hieronymus sitter i sin røde kardinalkappe rett til venstre for alteret – en prominent plassering som understreker hans sentrale stilling innen den romersk-katolske tradisjonen. Med hodet vendt ned, mysende og ettertenksom, sitter han med hendene hvilende på en stor bok. Hvis vi vender blikket mot venstre side av Tidemands komposisjon, ser vi en skikkelse som sitter i en lignende positur, også han med en hånd hvilende ut foran seg, ikke på en bok, riktignok, men på et sverd. Ut fra skikkelsens prominente plassering på hedningenes side må vi anta at det er Dale-Gudbrand selv vi ser. Sett i lys av komposisjonenes overordnede paralleller, så vel som de generelle tematiske forbindelsene, blir en slik overenstemmelse mellom to figurfremstillinger, når de også fremtrer på tilsvarende sted i de to komposisjonene, et tungtveiende indisium på at kunstneren bevisst knytter de to komposisjonene sammen.

Så på hvilken måte kan det eventuelt ha vært meningsfullt for Tidemand å skape Dale-Gudbrand i Hieronymus' bilde? Kanskje er det et poeng at Snorre forteller at Dale-Gudbrand lot bygge en kirke i området, og at biskopen satte igjen prester på stedet. For her må vi anta at høymessen ble holdt på latin, som i andre kirker i middelalderen, og vi kan anta at den bibelteksten som prestene resiterte, var basert på Hieronymus' latinske bibeloversettelse (382–405), som den dag i dag benyttes i den katolske kirke, og som er kjent som Vulgata (lat. 'den alminnelige'). For Tidemand kan det ha vært meningsfullt at Hieronymus' stillingsmotiv og positur liksom strømmer gjennom Dale-Gudbrand, slik den katolske kirkelærerens ord og ånd også skal strømme gjennom høvdingen og hans menn, og de kommende slekter i sognet. Allerede under dåpen ville biskopen ha fremsagt den såkalte trinitariske formel fra dåpsbefalingen i Matteusevangeliet (Matt 28:19), og han ville ha gjort det ved å bruke en formulering fra Vulgata: *in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti* («i Faderens og Sønnens og Den hellige ånds navn»).

Parallellene mellom Dale-Gudbrands og Hieronymus' positur er slående når vi tar i betraktning den helhetlige sammenhengen de inngår i. Også likhetene mellom mannen som sitter

på Olavs venstre hånd (vår høyre), og Rafaels fremstilling av Paulus, ytterst til høyre i freskens øverste plan, er iøynefallende. Begge holder de sin høyre hånd foran brystet, gripende rundt håndtaket på et sverd som er plantet i bakken/skyen mellom deres føtter. Mannen til høyre for Olav synes etter sin militære påkledning å være en av kongens hirdmenn.

Så på hvilken måte kan det ha vært meningsfullt for Tidemand å la en av kongshirdens menn skapes i Paulus' bilde? At apostelen ifølge tradisjonen ble halshugd under Neros forfølgelse i Roma i år 64 og derfor har fått sverdet som sitt attributt, gjør ham naturligvis anvendbar som forbilde for en væpnet hirdmann. Men det finnes også andre aspekter ved Paulus som gjør ham særlig relevant innen denne konteksten, slik jeg ser det. For det første har hans egen dramatiske omvendelse til kristendommen på veien til Damaskus (Apg 9:1–9) gjort ham til en slags absolutt arketype for dramatiske religiøse og åndelige omvendelser i vår kulturtradisjon. For det andre spilte han selv en kolossalt viktig rolle som misjonær og teolog. Paulus var jøden med romersk borgerskap som forandret kristendommen fra å være en jødisk sekt til å bli en universell religion. Gjennom sitt virke omkring i middelhavsområdet spilte han en avgjørende rolle som «hedningenes apostel» (Rom 1:13). Han argumenterte for at hedningkristne ikke behøvde å følge jødernes kulturelle og religiøse skikker, noe som naturligvis var en fordel for rekrutteringen, ettersom alle jødiske menn måtte omskjæres. I Paulus' brev til kolosserne kan vi lese en av hans mest ikoniske formuleringer, som nettopp viser hans universaliserende prosjekt: «Her er ikke greker eller jøde, omskåret eller uomskåret, barbar, skyter, slave eller fri. Nei, Kristus er alt og i alle.» (Kol 3:1). Paulus spilte en kolossalt viktig rolle som brobygger mellom den jødisk-kristne og den gresk-romerske tradisjonen, og det var disse to tradisjonene som sammen utgjorde kjernen i den europeiske felleskulturen de hedenske opplandsbøndene nå kom under direkte innflytelse av gjennom de dramatiske hendelsene på Hundorp.

Sett i lys av de påpekte parallellene er det nærliggende også å se det sentrale partiet i Tidemands tegning i relasjon til sentrum i den øvre delen av Rafaels freske, slik jeg ser det. At det både formalt og tematisk er et samsvar mellom alteret hos Rafael og basen under torsbildet, er åpenbart. Men i sentrum av freskens øvre felt sees altså Kristus tronende, flankert av Maria og Johannes Døperen. Også denne delen av fresken går Tidemand i dialog med, slik jeg ser det.

Johannes er representert med to av sine klassiske attributter, en kamelhårskappe og et langt kors, som her hviler mot hans skulder. Et annet typisk moment er hans pekende gest, som er en ikonografisk konvensjon, og som viser til hans rolle som Kristi forløper og vitne. Han avbildes

gjærne slik, seende fremover mens han peker bakover. Johannes var den siste jødiske profeten som beredte grunnen for Messias. Han var den som sa: «Det kommer en etter meg som er sterkere enn jeg, og jeg er ikke verdig til å bøye meg ned og løse sandalremmen hans.» (Mark 1:7) Han spiller to roller. For det første er han forløper og vitne. For det andre er han døper.

Hvis vi så vender blikket mot Tidemands tegning, kan vi se en ung mann som sitter til venstre for biskopen, bak treklubben til Kolbein Sterke. På hodet bærer han en lav og kantete hatt, en såkalt *biretta*, som blir brukt av katolsk geistlighet. Det er nærliggende å anta at han er en prest. Når vi ser hvordan Tidemand her lar ham vende blikket skrått til sin venstre side, mens biskopens bispestav ligger som en diagonal foran hans skulder, gjenkjenner vi rytmen fra Rafaels fremstilling av Johannes. Det er relevant, ettersom Johannes Døperen er kjent for sin utstrakte dåpsvirksomhet, noe hans navn vitner om, og mest kjent er han altså for å ha døpt Kristus selv.

I henhold til handlingsforløpet hos Snorre er det denne biskopen som nå snart skal døpe Dale-Gudbrand og hans sønn – et motiv Tidemand arbeidet med parallelt med denne scenen. Slik gir Tidemands fremstilling også et frampek mot det som skal skje i neste scene i Snorres krønike:

Da stod Gudbrand opp og sa: ”Vi har lidd stor skade på guden vår. Men ettersom han likevel ikke kunne hjelpe oss, så vil vi nå tro på den guden som du tror på.” Og så tok de kristen tro alle sammen. Så døpte biskopen Gudbrand og sønn hans og satte igjen prester der. De skiltes som venner de som før var uvenner, og Gudbrand lot bygge en kirke i Gudbrandsdalen.¹⁹⁵

Ved å la Johannes’ positur strømme gjennom biskopen og presten peker Tidemands komposisjon også frem mot den seremonien som markerer hedningenes inntreden som kristne i kirken, dåpen.

I Snorres krønike er det Olav den hellige som agerer som vitne; det er han som forteller om ham som skal komme, i form av en soloppgang. Olav den hellige ber hedningene om å se opp mot øst: «der farer nu vor gud med meget lys»¹⁹⁶. Uten at vi skal fortape oss i det, er det et poeng at Tidemand har valgt å fremstille soloppgangen med klart definerte og rette streker som strømmer frem bak treet i bakgrunnen. Innenfor konteksten av de andre parallellene er det klart at den strålende gullmandorlaen kan sies å få sitt ekko hos Tidemand. At Rafael har fremstilt Kristus mot en slik gullmandorla, gir også mening i lys av Johannes Døperen som lysvitne. Når vi møter døperen første gang i Johannesevangeliet, får vi høre: «Et menneske sto fram, utsendt av Gud.

¹⁹⁵ Ibid., 319.

¹⁹⁶ Ibid., 317.

Navnet hans var Johannes. Han kom for å vitne. Han skulle vitne om lyset, så alle skulle komme til tro ved ham. Selv var han ikke lyset, men han skulle vitne om lyset» (Joh 1:6–8). Hvis vi ser på Olav den helliges ungdommelige trekk og hans moderate skjeggvekst, er han en type som minner om Johannes hos Rafael. Kanskje enda mer slående er likheten mellom Kristus' ansiktstrekk foran korsglorien og Kolbein Sterkes ansiktstrekk under hans korsbekledte hjelm. At Kristus selv skulle ha en relevans i denne sammenhengen på Hundorp, er jo klart nok. Av alle de avbildede er det jo Kolbein Sterke som er den handlende. Han handler i Kristi navn. Det er hans ånd som virker gjennom dem. På grunn av plasseringen blir også det løftede skjoldet til venstre for Kolbein et visuelt ekko etter Marias korsglorie.

3.5.1 Fra romantisk til klassisk

Det er et interessant poeng at Dale-Gudbrand ikke ser treskulpturen av Tor som en symbolsk fremstilling av guden, slik det er vanlig å tenke om religiøs kunst i vår protestantiske tradisjon, der religiøse bilder tradisjonelt har hatt et didaktisk siktemål. For Dale-Gudbrand synes gudebildet å være identisk med guden selv – den gud han setter sin lit til, ««han som står her på garden og alltid har hjulpet oss».¹⁹⁷ Olav den hellige derimot har en gud, sier Dale-Gudbrand, som hverken han eller noen andre kan se, mens de har en gud man kan se hver dag. Nettopp fordi Dale-Gudbrand setter likhetstegn mellom sin gud og gudebildet, blir ødeleggelsen av det så kapitalt. Dale-Gudbrand knytter sin egen omvendelse til kristendommen til ødeleggelsen av gudebildet: «'Vi har lidd stor skade på guden vår. Men ettersom han likevel ikke kunne hjelpe oss, vil vi nå tro på den guden du tror på.' Og så tok de kristen tro alle sammen.»¹⁹⁸

Det er gode grunner til å reflektere over hvorfor Tidemand har valgt akkurat dette motivet som bilde på kristningen av Norge. Jeg tror det kan være hensiktsmessig å se hans valg i lys av noen sentrale idéer i Hegels estetikk, utgitt 1835–38. Hegel deler kunstens historiske utvikling inn i forskjellige stadier. I den *klassiske* perioden er det i billedhuggerkunsten, nærmere bestemt i den greske skulpturen, at ånden finner sitt høyeste uttrykk. Her anskueliggjør ånden seg for sansene i gudebildet, der det oppnås «en fullstendig enhet mellom den sanselige og den åndelige komponenten i kunstverket fordi disse her samsvarer med hverandre».¹⁹⁹ Skal man fremstille ånden for sansene, må man uansett, ifølge Hegel, vende seg til den menneskelige skikkelsen, «den eneste

¹⁹⁷ Snorre, *Heimskringla*, 315.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 319.

¹⁹⁹ Hegel, *Innledning til estetikken*, 103.

sanselige fremtredelsesform som harmonerer med ånden»²⁰⁰. Her uttrykker menneskeskikkelsen åndens ytre form og tilværelse. De klassiske kunstformene hentet sitt vesentligste og mest adekvate innhold fra den greske gudetro, der det konkrete innhold i seg selv er en enhet av den guddommelige natur og den menneskelige natur, slik at det kan komme treffende til uttrykk i kunsten:

Den greske gud er til for den uhildede anskuelse og sanselige forestilling, han kan derfor hente sin form fra den menneskelige skikkelse. Og derfor er også omfanget av hans vesen og makt noe som er knyttet til ham som en individuell, spesiell gud. Denne gud er, for det tilbedende subjekt, en individuell substans og makt, som subjektet selv bare er umiddelbart (an sich) forenet med, dvs. utenfor subjektet. Enheten mellom gud og menneske ligger med andre ord ikke i subjektet som en inderlig viten det har.²⁰¹

Ifølge Hegel er det først gjennom kristendommen at mennesket blir seg bevisst denne enheten med Gud, som en inderlig viten som individet har. Nå er ikke denne enheten lenger en «ytre og for-seg-værende enhet», som i den klassiske kunstformen, men en inderlig innsikt mennesket selv har:

Fordi kristendommen lærer at Gud er ånd – og da ikke en individuell, bestemt ånd, – men at han som ånd er absolutt –, vender kristendommen seg bort fra sanseligheten og mot den åndelige inderlighet. I og med kristendommen blir menneskets åndelige inderlighet og ikke dets ytre legemlighet det materialet som dens innhold uttrykkes i. Derfor blir også enheten mellom det menneskelige og det guddommelige noe man vet: Den finnes som enhet bare i kraft av en viten i og ved ånden.

Kanskje kan Tidemand ha sett beskrivelsen fra Olav den helliges saga som et treffende bilde nettopp på en overgang fra det klassiske til det romantiske stadiet i åndens utvikling, elegant uttrykt ved at det nettopp er et gudebilde som slås i stykker. Marcus Jacob Monrad skriver om den klassiske kunstformen i relasjon til grekernes religion, fullstendig i tråd med Hegels estetikk:

Grækernes Religion har fra først af en stor Tilbøielighed til ikke alene at benytte Kunsten som et Middel, men til selv at gaae over i Kunst, blive, som vi tildeels allerede have antydnet væsentligt en Billeddyrkelse og Billedfrembringelse. Den græske Aand kan allermindest dvæle ved det Guddommelige i dets over alt Endeligt

²⁰⁰ Ibid., 102.

²⁰¹ Ibid., 103–04

ophøiede Ubegrændsethed; den har saa at sige en naturlig vanskræk for det Ubegrænsede [...], og søger strax att indfatte det i det endelige Skikkelser og Former.²⁰²

I den romantiske perioden er kunsten ikke lenger i fullstendig harmoni mellom idéen og dens realitet, og kunsten kan bare vise hen mot det som er åpenbart i religionen. «Den romantiske kunstform har funnet frem til et innhold som går utover det som det er mulig å uttrykke i den klassiske kunstform.»²⁰³

3.5.2 Frampek mot reformasjonen

Tidemands komposisjon er dypsindig, og den synes å ha flere refleksjonsnivåer, slik jeg ser det. Det første refleksjonsnivået, som vi allerede har vært inne på, knytter seg til hvordan han anskueliggjør et punkt i nasjonens historie, da den norrøne kulturen heves opp i den kristne felleskulturen, som i en syntese. Tidemand gjør dette ved å la bøndene, som er fremstilt i tradisjonelle drakter og med tradisjonelle våpen og smykker gjenskape Rafaels komposisjon, fra romerkirkens og den vestlige kulturs hjerte. Tidemands tegning er en anskueliggjørelse av den historiske tildragelsen i seg selv, samtidig som dens komposisjon er en anskueliggjørelse av hendelsens kulturelle implikasjoner, dens dypere betydning, dens idé. Idé og form er forsøkt brakt i harmoni, og det svarer på en fin måte til det Hegel betegner som kunstens oppgave i innledningen til sine forelesninger over estetikken: «Det er allerede sagt at kunstens innhold er idéen, og at dens form er en sanselig-billedlig forestilling. Kunstens oppgave blir således å formidle disse to sider ved seg slik at resultatet blir en fri, forsonet totalitet.»²⁰⁴

Det andre refleksjonsnivået i Tidemands komposisjon peker fremover, slik jeg ser det, mot en iboende motsetning i den katolske religiøsitet. Hegel kritiserer gang på gang det han mener er katolisismens sanselige, ytre og ikke-åndelige karakter.²⁰⁵ Klarest uttrykt ser Hegel denne helliggjørelsen av det sanselige og ytre i venerasjonen av den konsekreerte hostien, slik den stilles frem for tilbedelse i monstransen. Katolisismen har ikke vært tro mot kristendommens åndelige natur, ifølge Hegel, og dette kommer klarest til uttrykk i tilbedelsen av hostien. Den henger igjen i den hedenske dyrkelsen av det sanselige.

²⁰² Monrad, *Kunstretninger*, 19.

²⁰³ Ibid., 103.

²⁰⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 386.

²⁰⁵ Jonkers, «Hegel on Catholic Religion», 129.

Og ved å isolere det helligste i noe ytre, har man også muliggjort det hierarkiske skillet i middelalderens kristendom, ved at geistligheten har kunnet ta sakramentet i sin besittelse. Dette er en tematikk vi har vært inne på i forbindelse med Carl Friedrich Lessings *Husittpreken* (2.3.2). Det ytre er blir helliggjort. Det høyeste gode er slik i andre hender, skriver Hegel.²⁰⁶ I den katolske venerasjonen og forherligelsen av hostien blir det sanselige momentet isolert. Det er ikke forestillingen om den åndelige enhet med Gud som er det sentrale. Hegel mener det var med rette at den lutherske reformasjonen vendte seg nettopp mot denne praksisen. Luther fremholdt at hostien bare er en ting, og at Kristus kun blir mottatt ved troen på ham. Katolikken faller derimot ned for hostien, fortsetter Hegel.²⁰⁷

Slik kan Kolbein Sterke, som har slått gudebildet i stykker med sitt balltre, også sees som en pre-figurasjon av den protestantiske avvisningen av transsubstansiasjonslæren og venerasjonen av hostien i monstransen. Det er nettopp transsubstansiasjonslæren og venerasjonen av monstransen som er temaet hos Rafael. Det er nok ikke tilfeldig at protestanter under plyndringen av Roma i 1527 risset Martin Luthers navn inn nettopp i *Disputa del Sacramento*, selve anskueliggjørelsen av transsubstansiasjonslæren. Hvis det er riktig at Tidemann her har gått i dialog med *Disputa* og monstransens betydning, minner dette om Friedrich Overbecks hovedverk, *Religionens triumf i kunsten*. Også Overbeck gikk i meningsbærende dialog med Rafaels fremstilling av monstransens som medium mellom den himmelske og den jordiske sfære. Året før Tidemand besøkte Overbeck i hans atelier i Roma 1841, hadde den tyske kunstneren ferdigstilt *Religionens triumf* og publisert en lesningsnøkkel til bildet, myntet på unge kunstnere. Se kapittel 2.3.4.

3.6 *Fanitullen (eller Mannefall i et bondebryllup), 1849*

28. mars 1849 gikk to bemerkelsesverdige arrangementer av stabelen i Christiania. I danselokalet Dragesalen ved Vaterlands bro, i den fattige forstaden Grønland, organiserte Marcus Thrane (1817–1890) det første arbeidermøtet i Christianias historie. I desember 1848 hadde han stiftet landets første arbeiderforening i Drammen, og med det hadde han lagt et første grunnlag for den norske arbeiderbevegelsen. Denne kvelden i Dragesalen ble hovedstadens første arbeiderforening stiftet, med 30 medlemmer. Thrane holdt han foredrag om temaet «arbeidernes kaar og stilling i

²⁰⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 386.

²⁰⁷ Ibid.

samfundet hertillands».²⁰⁸ Arbeiderne måtte selv arbeide for bedring av sine livsbetingelser, fremholdt Thrane. Det var nødvendig å organisere seg i foreninger som kunne arbeide for allmenn stemmerett for menn. Thrane var inspirert av februarrevolusjonen i Frankrike i 1848. Han ønsket sosiale reformer som kunne motvirke fattigdommen som rammet den voksende arbeiderklassen i Europa. Allmenn stemmerett var allerede oppnådd i Tyskland og Frankrike under revolusjonene i 1848.²⁰⁹ I løpet av tre år skulle Thrane-bevegelsen bli den største arbeiderbevegelsen i verden, justert etter folketall.²¹⁰ Om lag 30 000 medlemmer hadde bevegelsen – omtrent like mange som antallet stemmer ved stortingsvalget i 1850.²¹¹ I 1851 ble Thrane dømt til fire års tukthus for politisk oppvigleri.²¹² Morgenen etter arrangementet i Dragesalen ble det funnet håndskrevne plakater i byens havneområde med oppfordring til revolusjon: «Streb til det store maal, folkefrihedens sag, for at vore efterkommere hundreaarsdagen efter kan sige: idag for hundrede aar siden vandt vore forfædre sin største seier. – – Til barrikaderne, til vaaben den 30. marts!»²¹³

Samme kveld som vår hovedstads første arbeiderforening ble grunnlagt på Grønland, gikk den første av tre berømte og myteomspunne festforestillinger av stabelen i Christiania Theater ved Bankplassen. Disse festaftenene er med god grunn blitt betraktet som en kulminasjon av det nasjonale gjennombruddet i norsk åndsliv, som en slags eksplosjon av fedrelandsbegeistring og nasjonalromantikk. Her ble flere malerier, blant andre *Brudeferden i Hardanger*, gjenskapt som sceniske fremstillinger, såkalte *tableaux vivants*, på scenen, akkompagnert av nye musikalske komposisjoner og deklamasjoner av nyskrevne dikt. Men også disse festaftenene var på flere måter direkte foranlediget av revolusjonene på kontinentet året før.

Februarrevolusjonens uroligheter hadde spredd seg raskt fra Paris over kontinentet vinteren 1848, også til Düsseldorf, der en etter hvert betydelig norsk kunstnerkoloni holdt til. Utover våren 1848 fikk blant andre den fremadstormende kunstmaleren og embedsmannssønnen Adolph Tidemand merke den opphissede stemningen tett på seg og sine. Tidemand bodde nemlig med kone og barn på Steinweg i den mer velstående delen av den vesttyske byen, som leietaker hos en trelasthandler som var forhatt av arbeiderklassen.²¹⁴ En natt dro store og støyende folkemasser i

²⁰⁸ Friis, *Marcus Thrane*, 41-42.

²⁰⁹ I Store norske leksikon, sv. «Marcus Thrane.»

²¹⁰ Bjørklund, *Marcus Thrane : sosialistleder i et u-land*, 9.

²¹¹ Ringvej, *Marcus Thrane: Forbrytelse og straff*, 16.

²¹² I Store norske leksikon, sv. «Marcus Thrane.»

²¹³ Sitert fra Bjørklund, *Marcus Thrane: Sosialistleder i et u-land*, 95.

²¹⁴ Jan Askeland, *Adolph Tidemand og hans tid*, 200.

felles tropp utover Steinweg, og ved kapitalistens hus begynte de å hoie og pipe, og å true med å brenne huset ned. Av den kommanderende generalen i byen ble Tidemand lovet vakthold ved huset, men etter denne skremmende våkenatten så familien situasjonen som så uholdbar at de bestemte seg for å returnere til Norge og Christiania.²¹⁵

3.6.1 «Arbeider-Foreningerne» og «Kunstner-Foreningen»

Ikke bare Tidemand, men en lang rekke norske malere som på denne tiden oppholdt seg i den livlige kunstnerbyen ved Rhinen, forlot den i løpet av 1848. De revolusjonære urolighetene på kontinentet var altså den direkte foranledningen til det levende kunstnermiljøet som nå, for første gang, skulle blomstre i Christiania, med Tidemand og Gude som viktige skikkelser. Det var en viktig begivenhet da Kunstnerforeningen ble konstituert 27. november 1848, med 40 medlemmer.²¹⁶ Det er verdt å merke seg at dette skjedde presis én måned før Thrane grunnla den første arbeiderforeningen i landet, i Drammen. At landets første kunstnerforening og landets første arbeiderforening ble grunnlagt med bare en måneds mellomrom i nettopp 1848, må sees som et uttrykk for den demokratiserings- og organiseringsiveren som lå i tiden, og som var stimulert av hendelsene i Europa.

21. februar 1848 hadde Karl Marx og Friedrich Engels utgitt *Det kommunistiske manifest* i London, med den kjente oppfordringen til verdens arbeidere: «Proletarer i alle lande, foren Eder!» Dagen etter, altså 22. februar 1848, ble gnisten til revolusjonen tent i Frankrike, da myndighetene forbød en såkalt reformbankett der tilhengere av demokratiske valgreformere skulle møtes i anledning fødselsdagen til George Washington (1732–1899). I opptøyene som fulgte, gikk nasjonalgarden over til opprørerne, og kong Ludvig Filip abdiserte 24. februar.²¹⁷ Så vel arbeidere som kunstnere så nå at det var mulig å kjempe gjennom radikale reformer hvis man organiserte seg om felles mål. Den 18. mars startet revolusjonen i Berlin, Preussens hovedstad. Düsseldorf lå i Rhinprovinsen, en region som etter Napoleonskrigene hadde blitt underlagt Preussen. Revolusjonen i Berlin førte til innføringen av liberale forfatninger i mange av de mindre tyske statene, og i mai ble det valgt en alltysk nasjonalforsamling (Frankfurt-parlamentet).²¹⁸

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Store norske leksikon. «Kunstnerforeningen.»

²¹⁷ Tvedt, «Februarrevolusjonen.»

²¹⁸ Ibid.

3.6.2 Festaftenene i Christiania Theater

Det er ikke til å undre seg over at Tidemand kastet seg engasjert inn i arbeidet i den nyopprettede kunstnerforeningen. Ut av de stimulerende sammenkomstene i den nylig opprettede Kunstnerforeningen i Christiania sprang ideen om tverrfaglige forestillinger i byens teater, der musikk, poesi og billedkunst skulle oppgå i en høyere enhet. Ifølge Dietrichson var det Peter Christen Asbjørnsen som lanserte ideen.²¹⁹ Men i et brev av Hans Gude skrevet 28. november, dagen etter stiftelsesmøtet, fremgår det at idéen kom fra Tidemand og Gude:

Jeg forelagde Selskabet en stor Plan som Tidemand og jeg har udklækket, og som gaaer ut paa at faae en Fest istand til Markedstiden, og til denne Fest levende Billeder, saadan som her aldrig er bleven præsteret – Musikerne componerer og arrangerer Musik dertil, og Poeterne skriver Vers, og de morsomme Folk maa skaffe Moro.²²⁰

Dette arrangementet, anslo Gude, ville innbringe minst 1000 daler, «og disse Penge vilde vi, Selskabet, uddele til fattige, talentfulde Kunstnere, fordi Stortinget, det norske Folk ikke har gjort det tilstrækkelig». ²²¹ Formålet med festaftenene synes altså hverken å ha vært blind fedrelandsbegeistring eller ren markedsføringsjippo, men et forsøk på å synliggjøre de dårlige forutsetningene staten la for kunstens blomstring i Norge. Kampen for kunstens kår og for «fattige, talentfulle Kunstnere» synes å være nært beslektet med thranitterbevegelsens kamp for sosiale reformer. Også den verdenskjente fiolinisten Ole Bull (1810–1880) hadde slått seg ned i Christiania høsten 1848, og her ble han raskt en viktig skikkelse i den nyopprettede Kunstnerforeningen. Bull var radikal, og han ville spre den franske republikkens idealer og revolusjonens frihetsidéer på hjemlig grunn.²²² Han hadde selv, kun dager etter kong Ludvig Filips avsettelse i Paris, besøkt den berømte dikteren Lamartine, som nå var innsatt som den franske republikkens premierminister. Han hadde ankommet med en norsk delegasjon. (Å komme i en samlet skandinavisk delegasjon, som foreslått, kom ikke på tale for Bull!)²²³ De overrakte lederen for den nyproklamerte franske republikken et norsk flagg med påskriften *La Norvège*, brodert i gull, og Lamartine holdt en takketales til nordmennene og den frie norske nasjon.²²⁴ Etter hjemkomsten til Christiania i oktober

²¹⁹ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 183.

²²⁰ Schulerud, *Norsk kunstnerliv: utgitt til Kunstnerforeningens 100 års jublieum*, 105.

²²¹ *Ibid.*, 105.

²²² *Ibid.*, 100.

²²³ *Ibid.*, 99.

²²⁴ Hendriksen, *Ole Bull*, 85.

1848 hadde studenter og kunstnere arrangert en fest til Bulls ære i Logen, hvor Bull oppildnet hadde talt for revolusjonen og for republikken, før han spilte Marseillaisen og avsluttet med å fremlegge sitt nasjonale prosjekt, som han ville ha med seg flest mulig på: å skape et norsk teater og et nasjonalt kunstliv.²²⁵

Kunstnerforeningens festforestillinger i Christiania Theater ble holdt for fulle hus 28., 29. og 30. mars 1848, til begeistring fra studenter og byens borgerlige publikum. Blant annet ble altså *Brudeferden i Hardanger*, som var blitt ferdigstilt av Tidemand og Gude i mars 1848, organisert som levende bilde på scenen i teatret. Pen Christiania-ungdom, for anledningen kledd i folkedrakter, gjenskapte det feirede kunstverket. Scenen ble akkompagnert av en opplesning av Andreas Munchs nyskrevne dikt «Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande» og nykomponert musikk av Halfdan Kjerulf.²²⁶

3.6.3 «Mannefall» og «Fanitullen»

Før *Brudeferden* hadde en annen mindre kjent komposisjon av Tidemand, *Mannefall i norsk bondebryllup*, blitt stilt opp for publikum (kat. 6). Først trådte Ole Bull frem med sin fiolin og fremførte «Vildspel i Lio», til publikums ustanselige jubel.²²⁷ Så ble Jørgen Moes dikt «Fanitullen» fremsagt som innledning til levendegjøringen av Tidemands komposisjon. Moes dikt, som julen 1849 ble trykket i hans første diktsamling, er basert på gamle folkesagn. Her skildres et dystert bilde fra folkelivets dyp, fra en bryllupsfest i Hallingdal, der fyll og voldelig villskap går opp i en høyere enhet, og der onde makter vekkes til live:

I hine haarde Dage,
Da ved Øldrik og Svir
Hallingdølens Knivblad
Sad løst i hans Slir, –
Da Kvindene til Gilde
Bar Ligskjorten med,
Hvori de kunde lægge
Sin Husbonde ned

Stod der et blodigt Bryllup

²²⁵ Schulerud, *Norsk kunstnerliv*, 101.

²²⁶ Askeland, *Adolph Tidemand og hans tid*, 219–223.

²²⁷ *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 186.

I Hemsedal ensteds,
Hvor Leg og Dands var tystnet
Og Karlene slog Kreds.
Thi midt paa Gulvets Tilje,
I den mandslagne Ring,
Stod To med dragne Knive
Og ét Bælte spændt omkring.²²⁸

Under beltespenning skal to stridende ha blitt bundet til hverandre med et belte, og med hver sin kniv forsøkte de å gjøre ende på sin motstander. Under kampen går kjøkemesteren ned i kjelleren for å hente øl til vinneren. Der ser han djevelen selv sitte på øltønnen og spille fele, mens han sparker takten med hestehoven sin. Forfjamset springer kjøkemesteren opp og blir dermed vitne til at den ene av kamphanene, nå livløs, blir løftet opp fra gulvet. Tidemand skulle senere komme til å arbeide videre med dette motivet i et av sine sene hovedverk, det monumentale *Tvekamp i norsk bondebryllup* fra 1864. Den komposisjonen som ble fremstilt som *tableau vivant* i 1849, ble aldri utført som maleri, men tegningen, som «Tidemand en Aften i Vinterens Løb havde fremlagt i Kunstnerforeningen», befinner seg den dag i dag i grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalgalleriet.²²⁹ Tar man den i nærmere øyensyn, oppdager man en rekke påskrifter med tall ved de forskjellige figurene. Dette, får vi anta, er nok spor etter organiseringen av det levende tablået i Christiania Theater for over 150 år siden.

Denne komposisjonen har også et allegorisk nivå som sprenger rammene for den nasjonale konteksten man vanligvis betrakter Tidemand og festaftenene i Christiania Theater med. Dette nivået er lett å overse også i dag, 168 år etter at tegningen dannet utgangspunkt for et levende bilde.

3.6.4 Jacques-Louis David og *Ballhuseden*, ca. 1790

Så på hvilken måte har denne komposisjonen et allegorisk nivå som sprenger rammene for den nasjonale konteksten man gjerne betrakter Tidemand i? På et umiddelbart plan, og innenfor en avgrenset nasjonal kontekst, er det naturligvis snakk om en dramatisering av et norsk folkesagn, som Jørgen Moe hadde skrevet et dikt basert på. Men sett i en bredere europeisk og kunsthistorisk kontekst synes det klart at det er snakk om en tematisering av de revolusjonære hendelsene som hadde rast gjennom Europa det foregående året. Ser vi Tidemands komposisjon ved siden av

²²⁸ Moe, *Samlede skrifter*, bind 1, 110–112.

²²⁹ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 186.

Jacques-Louis Davids (1748–1825) kjente fremstilling av *Ballhuseden* (fr. *Le Serment du Jeu de paume*), er det vanskelig å bestride at Tidemand her synes å ha gått i dialog med dette kjente motivet fra den franske revolusjonen av 1789 (ill. 28). Davids verdensberømte komposisjoner kjente naturligvis Tidemand godt, blant annet fra sin studietid i København i begynnelsen av 1830-årene, der akademiets to betydeligste lærere, Christopher Wilhelm Eckersberg (1783–1853) og Johan Ludvig Lund (1777–1867), begge hadde vært elever under den franske mesteren.

Alt fra selve grunnkomposisjonen hos Tidemand, der folkemengden grupperes rundt den sentrale skikkelsen med hevet arm, til den oppsiktsvekkende luftige årestua og figurenes stive positurer, synes å reflektere David. Også i detaljene finnes besnærende paralleller. Nede i det venstre hjørnet hos David ser vi for eksempel en kurv og en racket, rekvisitter som vitner om idrettshallens funksjon. Hos Tidemand finner vi en nesten komisk parallell i den store kurven, skålen osv. Kjøkemesteren hos Tidemand har sin parallell i den knelende skikkelsen nede til venstre i *Ballhuseden*.

5. mai 1789 åpnet Ludvig XVI generalstendene i Versailles, de første siden 1614. Riksstenderforsamlinger var Frankrikes nasjonalforsamling under *l'ancien régime*, der representanter for kirke, adel og de upriviligerte (tredjestanden) ble sammenkalt, især under vanskelige forhold, for å bevilge kongen ekstra skatter eller ta medansvaret når kongen avgjorde særlig viktige spørsmål.²³⁰ Og nå var det vanskelige tider i Frankrike. Den statsfinansielle situasjonen var begredelig, og en dårlig høst hadde ført til både matmangel, uro og stigende matpriser. Selv om tredjestanden i praksis representerte om lag 97 prosent av befolkningen, var makten delt likt mellom de tre stendene, slik at de hadde én stemme hver. 20. juni 1789 samlet representanter, hovedsakelig fra tredjestanden, seg som den franske nasjonalforsamlingen i Versailles' ballhus, og sverget at de ikke skulle skilles før de hadde gitt landet en forfatning.²³¹ David har skildret det historiske øyeblikket da tredjestanden erklærer seg som nasjonalforsamling og avlegger Eden i ballhuset 20. juni 1789.²³² Det er Jean-Sylvain Bailly (1736–1793) som leser opp deres erklæring. Dette var naturligvis i seg selv en revolusjonær handling som kastet den høyst levende arven fra middelalderens føydalsamfunn med sitt stendersystem om kull.

²³⁰ Store norske leksikon, sv. «Generalstendene.»

²³¹ Store norske leksikon, sv. «Ballhuseden.»

²³² Tønnesson, Kåre og Kai Peter Østberg, «Den Franske Revolusjon.»

At dette motivet var aktuelt også for demokratiseringskampen i kjølvannet av februarrevolusjonen av 1848, er nokså åpenbart. Når det gjelder Tidemands komposisjon, er det interessant å merke seg at man i faglitteraturen har ment at den er både «lite overbevisende»²³³ og «lite tilfredsstillende», med en gruppering som er «løs og uoversiktlig», med figurer som er «temmelig keitete».²³⁴ For hvis Tidemands komposisjon er temmelig uoversiktlig, kan vel det samme sies om David? Og er det ikke noe stivt, om enn ikke keitete, ved Davids karakteristiske strenger og klassiserende positurer? Forbindelsen er ganske klar, slik jeg ser det.

3.6.5 Alfred Rethel og *Også en dødsdans*

At det hos Tidemand derfor må være snakk om en allegori over revolusjonen, synes vanskelig å avvise, slik jeg ser det. Hvis det er snakk om en allegori over revolusjonen, finnes det relevante paralleller innen samtidig tysk kunst. Det er nærliggende å se Tidemands komposisjon i lys av den jevngamle tyske nazareneren Alfred Rethel (1816–1859), en kunstner Tidemand hadde besøkt sammen med sin bror i hans atelier i Frankfurt i 1841.²³⁵ Alfred Rethel nådde et bredt publikum med sin tresnittserie *Auch ein Todtentanz / aus dem Jahre 1848*. Den seks blad lange tresnittserien kan sammenlignes med Eugene Delacroix' *Friheten leder folket* (1830), den berømte fremstillingen fra Juli-revolusjonen av 1830. Rethel kan sies å skildre den samme situasjonen i tresnitt, i Dürers tresnittmaner. Men her er det ikke friheten, men døden selv som leder folket, i knokkelgestalt (ill. 29). Det kan sees som en avvisning av franskmennenes revolusjonære optimisme. Rethel knytter an til den middelalderlige forestillingen om dødsdansen, i kunsten fremstilt allegorisk som en prosesjon eller en dans der både levende og døde deltar, og der gjerne representanter for forskjellige samfunnslag, både keisere, paver, bønder og kjøpmenn, danser med døden, ofte fremstilt som et skjelett, mange ganger mens han spiller opp til dans. I denne tradisjonen ruver Hans Holbein den yngres (1497–1543) tresnittfremstillinger av dødsdanser.

At Tidemand kan ha sett fanitullmotivet, der djevelen spiller opp til dødsdans i et blodig bryllup i Hemsedal et sted, som en norsk parallell til det kontinentale dødsdansmotivet, slik Rethel bruker det, er jo egentlig nokså nærliggende. Tidemand hadde jo selv blitt skremt av den revolusjonære stemningen i Düsseldorf året før. Som et barn av embetsstanden og sønn av tollinspektør og kammerråd Christen Tidemand (1779–1838) var han nok ikke udelt positiv til

²³³ Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk: Adolph Tidemand på sporet av sitt folk », 29-30.

²³⁴ Malmanger, «Den dramatiske Tidemand, 19.

²³⁵ Dietrichson, *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker*, bind 1, 70.

allmuens frihetskamp eller blind for de farer en mulig revolusjon representerte. Hvis man først har sett forbindelsen til Davids komposisjon *Ballhuseden* i *Mannefall i norsk bondebryllup*, synes det nokså klart, slik jeg ser det, at også kvinnen i midten av Tidemands komposisjon, med sjalet som faller klassisk drapert ned fra skulderen, med hodet vendt svakt mot sin venstre side mens hennes venstre pekefinger peker oppover, reflekterer et annet verk av David, nemlig hans ikoniske fremstilling av *Sokrates' død* fra 1787 (ill. 30). Kriton-skikkelsen hos David, som holder hånden på Sokrates lår, får sitt ekko hos Tidemand i mannen som sitter i kubbestolen ute til høyre, parallelt med billedbladet.

3.6.6 Jacques-Louis David og *Sokrates' død*, 1787

Jeg mener at Tidemand har brukt Davids fremstilling av Sokrates som utgangspunkt for kvinnen som står sentralt i *Mannefall*. Hvilke beveggrunner kan i så fall Tidemand ha hatt for å bringe Sokrates inn i denne evolusjonære konteksten? Sokrates var jo nettopp en revolusjonerende tenker. Han stilte spørsmål ved selve den verdensordningen som samfunnet hadde arvet gjennom sine sedvaner. Han ble anklaget for å forderve ungdommen og for gudløshet, og ble dømt til døden ved giftbegeret. Han nektet å avsverge sine idealer. Og han døde også derfor for disse. Han var en opprører. Sokrates kan sees som en første revolusjonær. Athenene dømte ham fra livet «som en gudsforgangen revolusjonær, en ødelegger av all sunn ungdom.»²³⁶

Ved å knytte an til to av Davids mest kjente verk, kunne Tidemand heve det norske folkesagnet opp som en allegori over revolusjonen. Slik gjorde han det samme som tyskeren Alfred Rethel med sin tresnittserie, *Auch ein Todtentanz*. Ved både å referere til Sokrates, en tidlig revolusjonær som døde for sine idéer, og til den franke revolusjonen av 1789, kunne han sette samtidens hendelser i Europa inn i et større åndshistorisk perspektiv. Slik jeg ser det, er dette et klart bilde på hvordan et begrenset nasjonalromantisk blikk på Tidemand begrenser våre muligheter til å gripe hans kunst i den dypere betydning. Tidemand varm, i motsetning til hva det tradisjonelle synet på ham som enkel og lettfattelig, en dypsindig og reflekterende kunstner.

²³⁶ Eitrem, *Sokrates*, 37.

4 Konklusjon

I denne oppgaven er Tidemands historiemaleri i 1840-årene blitt sett i lys av samtidig tysk historiemaleri og hegeliansk dialektisk tenkning. Det er blitt lagt særlig vekt på Tidemands dialog med kunsthistorien i egne komposisjoner, en side ved Tidemands kunstneriske praksis som tidligere har blitt viet lite oppmerksomhet. Ved hjelp av det teoretiske begrepet dialektisk ikonografi er det søkt å vise at Tidemands metode ikke var enestående for ham, men at han arbeidet på en måte som kan mine om arbeidsmetoden til flere av de sentrale tyske historiemalerne på samme tid.

Tidemand arbeidet med en slags dobbel ikonografi, der tittelen og det umiddelbare motivet forteller oss en åpenbar fortelling, men der bildene også har et annet ikonografisk nivå, der komposisjonens former knytter an til kunsthistoriske forbilder, som igjen skal kaste lys over motivet og dets meningsinnhold. I oppgaven er det søkt å vise hvordan disse to forskjellige historiene hos Tidemand synes å stå i et rasjonelt forhold til hverandre, på en måte som svarer til Hegels dialektikk, der motsetninger heves opp til en høyere enhet.

Perspektivet er fruktbart fordi det viser at Tidemands dialog med kunsthistorien er meningsbærende, og at en økt bevissthet rundt denne siden ved hans kunstneriske praksis kan åpne opp nye meningslag i hans kunst, som tidligere har vært oversett. Perspektivet er også relevant for Tidemands senere folkelivsmalerier. Denne billedtypen, slik Tidemand utviklet den, synes også å reflektere tidens dialektiske tankemåte. Den kan sees som et forsøk på å forene den klassiske historiemaleri tradisjonen fra Rafael med den nederlandske sjangermaleritradisjonen fra 1600-tallet. Dette er et perspektiv som bør utforskes videre.

5 Litteraturliste

- Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler, sv. «Wilhelm von Kaulbach». Von der Antike bis zur Gegenwart: Zwanziger Band: Kaufmann – Knilling. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1927.
- Alsvik, Henning og Leif Østby. *Norges billedkunst i det nittende århundre*, 1. bind. Oslo: Gyldendal. 1951.
- Askeland, Jan. *Adolph Tidemand og hans tid*. Oslo: Aschehoug, 1991.
- Boime, *Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Brinkman, Bodo. *Cranach*. London: Royal Academy of Arts, 2007.
- Busch, Werner. «Wilhelm von Kaulbach - peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum». I *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, red. Annemarie Gethmann-Siefert, 117-138. Bonn: Hegel-Studien, 1986.
- Börsch-Supan, Helmut. *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marees: 1760-1870*. München: C. H. Beck, 1988.
- Clark, Grahame. *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status*. Cambridge. Cambridge University Press. 1986.
- Collins, Patrick. *The Reformation: A History*. New York: The Modern Library, 2004.
- Dietrichson, Lorentz. *Adolph Tidemand: hans Liv og hans Værker: et Bidrag til den norske Kunsts Historie. 1: Tidemands Ungdomsliv: (1814-1850)*. Christiania: Tønsbergs Forlag, 1878.
- . *Den bildende Kunst i dens historiske Forhold til Religionsformerne: et indledende kunsthistorisk Omrids*. Christiania: Mallings, 1862.
- . *Norges kunsts historie i det nittende århundre*. Oslo: Messel Forlag, 1991.
- Durban, Arne. *Malerskikkelser fra 1800-1880*. Trondheim: Brun, 1948.
- Eitrem, S. *Sokrates*. Oslo: Aschehoug, 1973.
- Faunce, Sarah. «Reconsidering Courbet». I *Courbet Reconsidered*, utstillingskatalog av Linda Nochlin og Sarah Faunce, 1 –15. New York: The Brooklyn Museum, 1988.
- Fischer, Chris. «Thorvaldsen og Rafael». I *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, årbok, 10-42. København: Thorvaldsen Museum, 2008.

- Fonk, Terje. «La det små barn komme til meg – Lucas Cranachs maleri i Larvik kirke». I *Gloria Mundi: Kirkekunst i Vestfold*, utstillingskatalog, red. av Tone Lyngstad Nyaas, 23-29. Oslo: Orfeus, 2011.
- Friedell, Egon *Vår tids kulturhistorie: kulturstrømninger fra Svartedauen til Første verdenskrig. I : Renaissance og reformasjon*. Oslo: Aschehoug, 1933.
- Friis, Jakob. *Marcus Thrane*. Kristiania: Steenske, 1917.
- Gerdemann, Anja. *Adolph Tidemand (1814-76) und die Konstruktion norwegischer Identität*. PhD.avhandling. Universität zu Köln. 2011.
- . «Studien zu Adolph Tidemands ,Die Andacht der Haugianer‘». Magistergradsavhandling. Universität zu Köln. 2004.
- Hamann, Richard. *Geschichte Der Kunst von der Altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin: Verlag von Th. Knaur Nachf., 1933.
- Haverkamp, Frode Ernst. (2013, 29. august). «Adolph Tidemand.» I Store norske leksikon. Hentet 14. desember 2016 fra https://snl.no/Adolph_Tidemand.
- Haverkamp, Frode, Marit Lange, Magne Malmanger, Ågot Noss, Kari-Anne Pedersen og Anniken Thue. *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande- : Nasjonalgalleriet, 28. september-7. desember 2003*, utstillingskatalog, red. Frode Haverkamp og Marit Lange. Oslo: Nasjonalgalleriet, 2003.
- Hegel, G.W.F. *Innledning til estetikken*. Oslo: Aschehoug, 1986.
- . *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Berlin: Verlag von Duncker und Humblot, 1837.
- . *Wissenschaft der Logik 1: Die objektive Logik*, bind 5, red. Eva Moldenhauer og Karl Markus Michel. *G.W.F. Werke: Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Hendriksen, Knut. *Ole Bull*. Oslo: Cappelen, 2000.
- Johnston, Brian. *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
- Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, Volume II*, 13. utgave. Wadsworth: Clark Baxter, 2010.
- Larsson, Lars-Olof. *Kalmarunionens tid: Från drottning Margareta till Kristian II*. Stockholm: Prisma, 2003.

- Leuschner, Vera. «Der Landschafts- und Historien-maler Carl Friedrich Lessing (1808—80)». I *Die Düsseldorfer Malerschule : Kunstmuseum Düsseldorf 13. Mai-8. Juli 1979, Mathildenhöhe Darmstadt 22. Juli-9. September 1979*, utstillingskatalog, red. Dieter Graf, 86–97. Mainz/Rhein: Verlag Phillipp von Zabern, 1979.
- Ljøgodt, Knut. *Historien fremstilt i bilder*. Oslo: Pax Forlag, 2011.
- . *Historiemaleriet i Norge*. PhD.avhandling. UiT. 2016.
- Lexow, Einar. *Norges kunst*. Oslo: Steenske Forlag, 1926.
- Luther, Martin. *Luthers Reformasjon: Hovedtekster 1517–1520*. I utvalg ved Tarald Rasmussen. Forlag A/S, Oslo 2004.
- Malmanger, Magne. «Adolph Tidemand: Folkelivsskildreren.» *Klassekampen*. 20. 12.2014.
- . «Altertavlen som aldri ble malt». I *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, årbok, 247–260. København: Thorvaldsen Museum, 2008.
- . «Bestemors brudekrone». I *Fra Dahl Til Munch: Nordisk Maleri Fra Canica Kunstsamling*, i utstillingskatalog, redigert av Knut Ljøgodt og Andrea Elia Kragerud, kat. nr. 16, 129–132. Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum Orkana, 2015.
- . «Fra klassisme til tidlig realisme 1814–1870». I *Norges malerkunst 1: fra høymiddelalderen til 1900*, redigert av Anne Wichstrøm og Knut Berg, 187–350. Oslo: Gyldendal, 1993.
- . *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1982.
- . «Tidens gang og det enestående øyeblikk: Adolph Tidemand på sporet av sitt folk». I *Der aander en tindrende Sommerluft over Hardangerfjords Vande...: Tidemand og Gude*, utstillingskatalog, red. Frode Haverkamp og Marit Lange, 17–31. Oslo: Nasjonalgalleriet, 2003.
- Mardal, Magnus A.. (2015, 17. mars). «Gustav 1 Vasa.» I Store norske leksikon. Hentet 2. oktober 2016 fra https://snl.no/Gustav_1_Vasa.
- Mardal, Magnus A.. (2015, 23. januar). «Gustav Trolle.» I Store norske leksikon. Hentet 2. oktober 2016 fra https://snl.no/Gustav_Trolle.
- Mardal, Magnus A. og Erik Opsahl. «Stockholms Blodbad.» (2016, 8. november). I Store norske leksikon. Hentet 8. november 2016 fra https://snl.no/Stockholms_bloodbad
- Max Schasler, «Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei. Eine Parallele zwischen M.v. Schwinds Kaiser Rudolph, der gen Speyer zum Sterben reitet und Ad. Menzels

- Friedrich II, und Josephs II. Zusammenkunft in Neisse». I *Die Dioskuren* 40, nr. 3 (15 august/1. september 1858): 143-144.
- Melve, Leidulf. «Komparativ historie: Ei utfordring for historiefaget?». *Historisk tidsskrift* 88, nr. 1 (2009): 61-77.
- Messel, Nils. «Tidemand's bilder og bildet av Tidemand». *Kunst og kultur* 75, nr. 2 (1992): 117–23.
- Midttun, Olav. *A.O. Vinje*. Oslo: Det norske samlaget, 1963.
- Mitchell, Frank B. «'Castrated Raphael': Friedrich Overbeck and allegory». Mitchell B. Frank (2002) 'Word & Image, 18:4, 87-98.
- Moe, Jørgen. *Samlede skrifter*, bind 1 .Kristiania: Aschehoug, 1924.
- Monrad, Marcus Jacob. «Om Philosophiens Betydning for Nationaliteten». *Nor: Tidsskrift for Videnskap og Literatur* 3, nr. 3 (1845): 104–122.
- . *Kunstretninger: sex Forelæsninger*. Christiania: J.W. Cappelens Forlag, 1883.
- Molland, Einar & Blekastad, Milada. «Husitter». (2009, 14. februar). I Store norske leksikon. Hentet 14. desember 2016 fra <https://snl.no/husitter>.
- Mueller, Gustav E. «The Hegel Legend of 'Thesis-Anthithesis-Synthesis'». I *Hegel Myths and Legends*, redigert av Jon Stewart. Evanston: Northwestern University, 1996.
- Mørstad, Erik. *Malerileksikon: teknikker, motivtyper og estetikk*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1996.
- Noss, Aagot. *Adolph Tidemand og folk han møtte studiar frå reisene i norske dalføre : akvarellar, målarstykke og teikningar*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Overbeck, Friedrich. *Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten. Oelgemälde, im Besize Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Erklärung vom Meister selbst*. Frankfurt am Main: Siegmund Schmerber, 1840.
- Panofsky, Erwin. *Billedkunst & billedtolkning: Udvalgte artikler*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1983.
- . *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press. 1982.
- Peter Jonkers, «Hegel on Catholic Religion», i *Hegel's Philosophy of the Historical Religions (Critical Studies in German Idealism)*, redigert av Bart Labuschagne og Timo Sloatweg. Leyden: Brill, 2012.
- Ringvej, Mona R. *Marcus Thrane: Forbrytelse og straff*. Oslo: Pax Forlag, 2014.

- Sebro, Henrik. «Karl 5.» I *Den Store Danske*. Gyldendal. Hentet 16. november 2016 fra <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=104308>
- Schulerud, Mentz. *Norsk kunstnerliv: utgitt til Kunstnerforeningens 100 års jublieum*. Oslo: Cappelen, 1960.
- Store norske leksikon, s.v. «Konstanz Konsilet.» (2009, 14. februar). I. Hentet 2. desember 2016 fra <https://snl.no/Konstanz-konsilet>.
- Store Norske Leksikon, s.v. «Spekulasjon: filosofi.» (2014, 23. juli). I Store norske leksikon. Hentet 2. desember 2016 fra <https://snl.no/spekulasjon%2Ffilosofi>.
- Tønnesson, Kåre og Kai Peter Østberg, «Den Franske Revolusjon.» I Store norske leksikon. Hentet 26. oktober 2016 fra https://snl.no/Den_franske_revolusjon.
- Kirkholt, Tore. «Grunnleggelsen av en norsk kunstkritikk: Emil Tidemands kritiske praksis». *Kunst og Kultur* 2, nr. 95 (2012): 64–81.
- . *Inderlighet og moderne drømmer: Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820-1914*. NTNU: Avhandling for graden philosophiae doctor, 2010.
- Kjelen, Hallvard André. «Antikken og det Moderne i A. O. Vinjes forfatterskap». Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur. NTNU: Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, 2001.
- Koppang, Ole. *Hegelianismen i Norge. En idéhistorisk undersøkelse*. Oslo: Aschehoug.
- Ostini, Fritz von. *Wilhelm von Kaulbach*. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1906.
- Tvedt, Knut Are. (2015, 2. juni). Februarrevolusjonen. I Store norske leksikon. Hentet 14. desember 2016 fra <https://snl.no/februarrevolusjonen>.
- Klass, Morton. *Ordered Universes: Approaches to the Anthropology of Religion*. Boulder: Westview Press, 1995.
- Sandnes, Jørn. (2009, 13. februar). Håkon Sigurdsson. I Norsk biografisk leksikon. Hentet 14. desember 2016 fra https://nbl.snl.no/H%C3%A5kon_Sigurdsson.
- Sitt, Martina. *Duell an der Wand: Carl Friedrich Lessing: Die Hussiten-Gemälde*. Dortmund: Parega, 2000.
- Sveriges Historie. (2015, 19. oktober). I Store norske leksikon. Hentet 14. desember 2016 fra https://snl.no/Sveriges_historie.
- Stølen, Tomas. (2016, 28. oktober). Georg Wilhelm Friedrich Hegel. I Store norske leksikon. Hentet 5. desember 2016 fra https://snl.no/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel.

Sørensen, Bodil. *Tidemand og Gude : studiereisene i Norge 1843 : [utstilling] 15. juli-1. oktober*, utstillingskatalog. Oslo: Kobberstikk- og håndtegningsamlingen, Nasjonalgalleriet, 1989.

Sørensen, Bodil. (2009, 13. februar). Adolph Tidemand. I Norsk biografisk leksikon. Hentet 14. desember 2016 fra https://nbl.snl.no/Adolph_Tidemand.

Snorre Sturlasson. *Snorres kongesagaer*. Oslo : Gyldendal, 1994.

Store Norske Leksikon, sv. «Fredrik 1 Barbarossa.» (2009, 14. februar). I Store norske leksikon. Hentet 6. desember 2016 fra https://snl.no/Fredrik_1_Barbarossa.

Store norske leksikon, sv. «Ballhuseden.» (2009, 14. februar). I Hentet 7. oktober 2016 fra <https://snl.no/Ballhuseden>.

Store norske leksikon, sv. «Generalstendene.» (2012, 2. august). I Hentet 26. oktober 2016 fra <https://snl.no/generalstendene>.

Store norske leksikon, sv. «Nøkkelmakt.» (2009, 14. februar). I Hentet 26. november 2016 fra <https://snl.no/n%C3%B8kkelmakt>.

Store norske leksikon. «Kunstnerforeningen.» (2012, 2. mai). I Hentet 13. oktober 2016 fra <https://snl.no/Kunstnerforeningen>.

Store Norske Leksikon, s.v. «Spekulasjon: filosofi», 10. mars 2016, <https://snl.no/spekulasjon/filosofi> (2014, 23. juli). I Store norske leksikon. Hentet 24. november 2016 fra <https://snl.no/spekulasjon%2Ffilosofi>.

Sagstad, Egil. *Romantikk og realisme: skolehefte*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1997.

Sivertsen, Nils. *Hans Nielsen Hauge og venesamfunnet*. Oslo: Land og Kirke, 1946.

Stølen, Tomas. ”Georg Wilhelm Friedrich Hegel”. I Store norske leksikon. Hentet 23. februar 2016 fra https://snl.no/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel.

Thiis, Jens. *Norske malere og billedhuggere: en fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst. I: Malerkunsten i de første 80 år*. Bergen: John Grieg, 1904.

Thommessen, Rolf. *Norsk Billedkunst. En historisk veiledning*. Kristiania: Aschehoug, 1904.

Tommy Sørbø, *Norges nasjonalmalerier*. Oslo: NRK, 1995.

Tranøy, «Dikotomi: filosofi». I Store norske leksikon. Hentet 30. november 2016 fra <https://snl.no/dikotomi%2Ffilosofi>.

Tranøy, Knut Erik. (2013, 5. mars). «Dialektisk Materialisme,» Store norske leksikon. Besøkt 2. desember 2016 https://snl.no/dialektisk_materialisme.

- Tidemand, Emil. «Et norsk Landskab af H. Gude i Düsseldorf». *Morgenbladet*, 15. september 1844.
- Veland, Asbjørn. «Anmerkninger til utvalget». I Georg Vilhelm Lyng, *Georg Vilhelm Lyng: forsoningens tolker*, red. Veland Asbjørn, 13–14. Oslo: Det norske akademi for sprog og kultur, 1997.
- Vinje, Aasmund Olavsson. *Ferdaminni frá sumaren 1860*. Christiania: Det Norske samlaget, 1861.
- Welhaven, Johan Sebastian. *J.S. Welhaven's Samlede Skrifter: Andet bind*. København: Gyldendahl, 1867.
- Willoch, Sigurd. *Kunstforeningen i Oslo: 1836—1936*. Oslo: Blix Forlag A.S.
- Waage, Peter Normann. «Henrik Ibsen og Keiser Julian». I *Libra Tidsskrift for Antroposofi*.
http://libra.antropos.no/PNW_Ibsen-Julian_2.html Welhaven, Johan Sebastian.
- Yvenes, Marianne. «Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...». *Kunst og Kultur* 87, nr. 1 (2004): 20–25.
- Østby, Leif. *Norges kunsthistorie*. Oslo : Gyldendal, 1962.
- Aarseth, Asbjørn. «Innledning til Fru Inger til Østeraad, 1. versjon».
http://ibsen.uio.no/DRINNL_F1%7Cintro_background.xhtml
- Aaserud, Anne. (2013, 3. juli). «Arne Durban.» I Norsk kunstnerleksikon. Hentet 26. september 2016 fra https://nkl.snl.no/Arne_Durban.