

# DET MODERNE GENNEMBRUD

1870-1890



ANTOLOGI



DET MODERNE  
GENNEMBRUD  
1870-1890

ANTOLOGI

© 2002

*Skoletjenesten*

*Golden Days in Copenhagen*

ISBN: 87-87902-87-7

2. oplag 2003

**Redaktion:**

*Anne-Mette Birkvad*

*Vibeke Mader*

*Sidsel Risted Staun*

**Layout:**

*Hans Peter Boisen*

*Jesper Hintze Vildbrad*

**Tryk:**

*Kailow Graphic*

*Udgivet med støtte fra:*

 BIKUBENFONDEN

*Forside:*

*Erik Henningsen:*

*Vagtparade, 1888,*

*Statens Museum for Kunst.*

*Bagside:*

*Otto Haslund:*

*Professor Emil Christian Hansen, 1897,*

*Carlsberg Museum.*

Denne artikelsamling er resultatet af et samarbejde mellem 9 kulturinstitutioner, Golden Days in Copenhagen og Skoletjenesten. Samarbejdet er blevet realiseret med økonomisk støtte fra Bikubenfonden.

Artiklerne beskæftiger sig hver især med perioden 1870-90 med udgangspunkt i den pågældende kulturinstitutioners fagområde og faste udstillinger eller samlinger. Og spændvidden i artiklerne er stor: Københavns udvikling fra fæstningsby til metropol, kunstens udvikling og påvirkningerne sydfra, arkitekturen, historiemaleriet, monarki og demokrati og meget mere. Derimod finder den nysgerrige læser ikke en artikel om det moderne gennembruds litteratur. Det skyldes, dels at litteraturen ikke er repræsenteret med en kulturinstitution i dette samarbejde, og dels at litteraturen til fulde er beskrevet og analyseret i andre publikationer.

Med artikelsamlingen og den tilhørende lærervejledning i hånden er der rig mulighed for at planlægge tværfaglige og tværinstitutionelle undervisningsforløb om perioden 1870-90.

God fornøjelse!

Redaktionen

## INDHOLDSFORTEGNELSE

Forord:	
Det moderne gennembrud .....	5
 Titanens kamp	
– om teknologifacination på tærsklen til det moderne gennembrud .....	6
 Historiemaleri og portrætkunst på Frederiksborg .....	12
 København - Paris tur/retur	
– dansk-franske kunstforbindelser under det moderne gennembrud .....	17
 En konge – et folk	
– processen mod demokratiet .....	24
 Det moderne København bryder frem .....	29
 Virkelighedens indtog – Kunsten 1870-90 .....	35
 Forskønnet Sandhed – Arkitekturen 1870-90 .....	41
 Spyt i bakken!	
– om nye produkter, vaner og kulturskel .....	47
 Den moderne arbejder .....	52
 Literaturliste .....	57
 Nyttige Web-sites .....	60
 Forfatter- og museumsliste .....	61

# Det moderne gennembrud

Tiden mellem 1870-1890 var både en visionær og modsætningsfyldt tid. Perioden blev betegnet "det moderne gennembrud" af forfatteren og kritikeren Georg Brandes, en betegnelse der ikke uden grund overlevede sin egen tid. Den dækker ikke bare over en litterær retning, men over det nybrud som fandt sted i store dele af det kulturelle, sociale og politiske område i perioden.

Det var i denne periode, at fagbevægelsen, andelsbevægelsen, kvindebevægelsen, de politiske partier og det gryende demokrati bed sig fast. Men det var samtidig en tid, hvor kongen stadig havde stor magt, og hvor den konservative Estrup regerede med provisoriske love.

Det var industrialalderens tid, hvor mennesket prøvede at lære flyvningens kunst, hvor masseproduktionen begyndte, hvor voldene faldt, og København ekspanderede og blev til en storby. Hvor byggespekulanter lod opføre dårligt boligbyggeri på broerne i en hast, der ikke tidligere var set, samtidig med at et anseeligt antal monumentale bygninger blev opført i en overdådig stil.

Det var her borgerskabet levede med plys og klunker, og hvor finansmænd grundlagde virksomheder. Og her at tidens litteratur skulle sætte "problemer under debat", som Brandes agiterede for i en forelæsningsrække på Københavns Universitet. Og her hvor malerkunsten begyndte at skildre almindelige mennesker.

Det var en tid, hvor nye transportmuligheder åbnede dørene mod Europa, og Guldalderens idealiserende verdensbillede måtte vige pladsen for realismens mere virkelighedsnære opfattelse.

Samtidig var det en tid, hvor gudsskabt mening ikke længere var en given størrelse, men derimod kunne og blev diskuteret. For det enkelte menneske havde dét afgørende betydning, for med relativiteten opstod nye krav til individets selvforståelse. En selvforståelse, som både karakteriseres af det fremmedgørende og frigørende.

På redaktionens vegne,  
Sidsel Risted Staun og Anne-Mette Birkvad

# Titanens kamp

## – om teknologifascination på tærsklen til det moderne gennembrud

Ifølge den græske mytologi stjal titanen Prometheus ilden fra Zeus og bragte den til menneskene. Som straf blev han lænket til en klippe, hvor en ørn sønderhakkede hans lever, inden Herakles befriede ham. Prometheus symboliserede altså menneskeåndens oprør mod guderne.

Prometheus var også navnet på en ejendommelig flyver, som forfatteren Vilhelm Bergsøe beskrev i sin novelle "Erindringer fra en Reise med Flyvefisker Prometheus". Novellen blev første gang trykt i ugebladet *Illustreret Tidende* (1870) under betegnelsen fremtidsskildring. Den var udformet som et brev dateret den 19. november 1969. I brevet beretter videnskabsmanden William Stone om en farefuld flyvetur over Atlanterhavet i det amerikanske konstruerede luftfartøj "Prometheus". Målet for rejsen var indvielsen af Panamakanalen, men så langt nåede William Stone ikke. I en orkan blev "Prometheus" slået ud af kurs, inden den til sidst styrtede ned i et hvinende inferno af rædselsskrig og "*Dødshyl fra det tilbageblevne Mandskab*". Til alt held overlevede William Stone det tragiske flystyrt ved at springe ud i faldskærm.

Læserne har sikkert moret sig over dramaet i Vilhelm Bergsøes fremtidsskildring, men næppe fundet beskrivelserne af "Prometheus" urealistiske. Dengang fungerede *Illustreret Tidende* som talerør for ny teknologi og bragte gerne meddelelser om videnskab og industri. Vilhelm Bergsøe havde samtidig en baggrund som naturvidenskabsmand, hvilket gav novellens mange tekniske udredninger troværdighed. Endelig blev der i disse år arbejdet internationalt med at udvikle en flyvemaskine, som kunne løfte sig ved egen kraft.

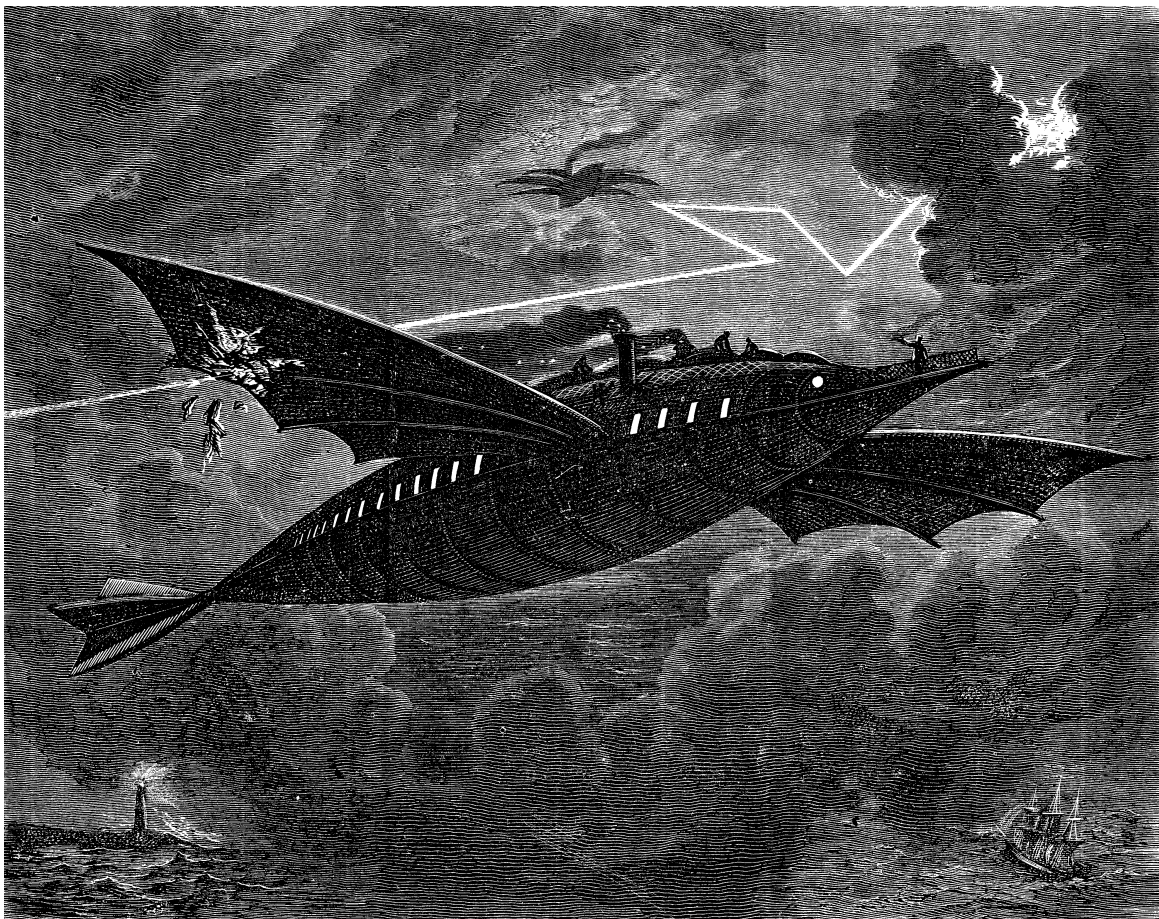
Det forekom heller ikke urealistisk, at "Prometheus" var på vej til indvielsen af Panamakanalen. I november 1869 åbnede Suezkanalen, og mange vendte allerede blikket mod Panamas uvejsomme terræn. De store kanalbyggerier blev også dengang betragtet som fantastiske ingeniørmæssige bedrifter. I det hele taget var ingeniøren en populær skikkelse i sidste halvdel af 1800-tallet og optrådte som helt i en række af 1870'ernes romaner. På Den polytechniske Anstalt lærte man "*at see Verden efter i Sømmene*" – det skrev H. C. Andersen i "Marionetspilleren" (1868) og sammenlignede ingeniørerne med de gamle guder. Der gik ikke hundrede år, før Panamakanalen kunne indvies som antaget af Vilhelm Bergsøe.

I 1879 påbegyndte Frankrig byggeriet. Men efter mange skandaler og flere kanalselskabers fallit måtte projektet dog overgives til USA, som fuldførte det i 1904-14. I forhold til samtidens danske litteratur udtrykte Vilhelm Bergsøes novelle en uhørt teknologifascination. Derfor må det undre, at "Prometheus" ikke blev bemærket i tidens litteraturdebat, ligesom den aldrig har sat sig spor i litteraturhistorien. Var fremtidsskildringen trods sine realistiske tekniske beskrivelser alligevel for fjern og uvirkelig i sit indhold til, at læserne kunne forstå den? Spørgsmålet lader sig ikke besvare uden først at vurdere teknikken i "Prometheus".

### En maskine af tiden

Som maskine og fremtidsvision var "Prometheus" både moderne og tidstypisk. I 1870 var flyvende maskiner en del af fremtidsforestillingen, men de fungerede ved en fremskrivning af samtidens teknik. H.C. Andersen havde allerede i eventyret "Om Aartusinder" (1853) beskrevet, hvordan amerika-





*Illustration til novellen om Prometheus,  
Illustreret Tidende, 1870.*

nerne en dag ville komme “*paa Dampens Vinger igjennem Luften hen over Verdenshavet*”. Selv om “Prometheus” beskrives med større teknisk detaljering end H.C. Andersens luftfartøj, så fløj begge maskiner med damp som drivkraft.

I sidste halvdel af 1800-tallet vandt dampmaskinen frem i Danmark og kom gradvist til at symbolisere det moderne. Med dampmaskinen ændrede produktionsformerne sig grundlæggende, mens lokomotiver og dampskibe bogstaveligt talt nedbrød alle grænser med en rasende fart og stor præcision. For en teknologiorienteret forfatter var det altså ikke urealistisk at fremskrive tidens teknik til flyvende dampmaskiner. Desuden kunne både Vilhelm Bergsøe og H.C. Andersen støtte sig til helt konkrete eksperimenter.

I 1843 havde englænderen W.S. Henson taget patent på et propeldrevet monoplan, også kaldet en “luft-dampvogn”. For at trække investorer til projektet udarbejdede W.S. Henson et flot salgsprospekt, som blev trykt i alverdens tekniske tidsskrifter. Maskinen blev desværre aldrig bygget, da det ikke lykkedes at rejse den fornødne kapital. Omvendt var den næppe kommet i luften, idet konstruktionen var for tung i forhold til motorens ydeevne.

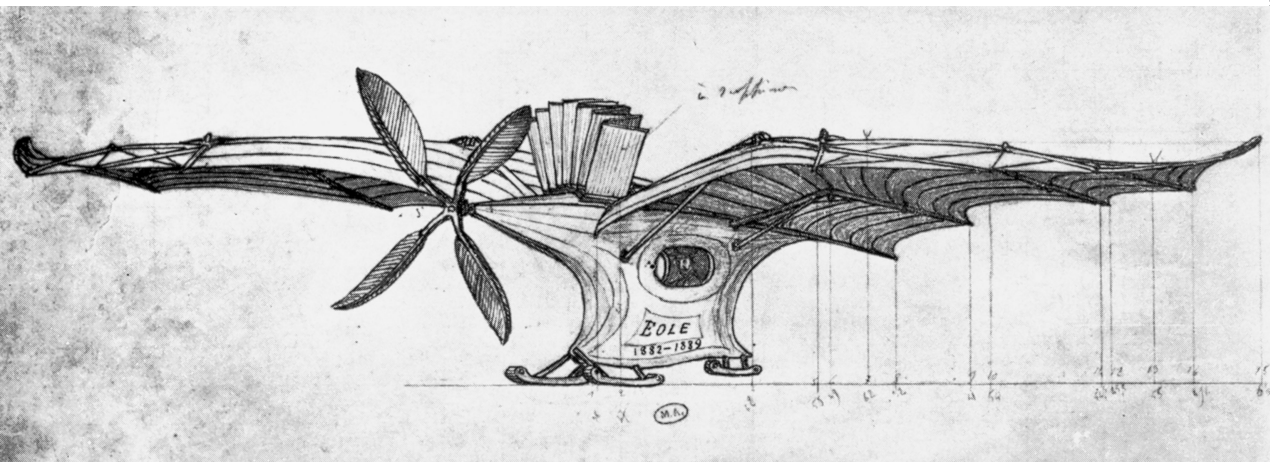
Men W.S. Hensons propeldrevne monoplan inspirerede opfindere i England og Frankrig til at fortsætte arbejdet med at få en flyvemaskine i luften ved egen kraft. Det blev til mange visionære projekter, som endte med, at man i 1868 afholdt verdens første flyvetekniske udstilling i Crystal Palace i London.

Disse tidlige visioner om dampdrevne flyvemaskiner byggede mere på teknologifascination end naturvidenskabelige studier. Selv om den engelske adelsmand Sir George Caylay siden 1800-tallets begyndelse havde arbejdet målrettet med at forstå lovene for luftens bevægelse, blev det først i 1860'erne acceptabelt for videnskabsfolk at interessere sig for flyvningens fysik. Herved begyndte et systematisk arbejde med at indkredse flyvningens principper anført af brødrene Lillienthal. I mere end 30 år foretog de eksperimenter, som afdækkede vindens betydning for flyvning samt vigtige konstruktionsmæssige forhold for flyveren. Deres forsøg med bl.a. vingeprofiler anses fortsat som det væsentligste pionerarbejde inden for flykonstruktion.

“Prometheus” fløj altså ikke alene med fantasien som drivkraft. Vilhelm Bergsøes fremtidsforestilling havde et konkret afsæt i samtidens teknologiske eksperimenter og naturvidenskabelige studier.

*W.S. Hensons salgsprospekt fra 1843, Science Museum, London.*





Clement Aders dampdrevne flyver fra 1890 lignede "Prometheus" i sit vingedesign, mens kroppen var en kopi af W.S. Hensons monoplan. Musée de L'air, Paris.

### Den moderne konstruktion

Flyveteknik var "Prometheus" også et produkt af tiden. I sin novelle beskrev Vilhelm Bergsøe, hvordan man kun hørte "Vingernes mægtige Susen, deres taktfaste Aareslag, medens de roede frem gennem Lufthavet". Med sine vingeslag efterlignede "Prometheus" altså fuglens flugt. Denne type vingeslagsflyver kaldes en ornithopter. Allerede i slutningen af 1400-tallet tegnede Leonardo da Vinci forskellige ornithoptere, men dem kendte Vilhelm Bergsøe ikke, da tegningerne først blev offentliggjort i 1870'erne. Også Sir George Cayley havde eksperimenteret med ornithoptere, ligesom brødrene Lilienthal forsøgte sig med bevægelige vinger. Selv om de hurtigt afskrev ornithoptere som vejen til menneskets succesfulde flyvning, foretog franskmændene Clément Ader et lille hop med en dampdrevet flyver, der i sit design mindede meget om "Prometheus".

En ting er naturligvis flyvemaskinernes flugt, når de først er i luften. Noget andet er, hvordan man overhovedet skal få dem i vejret. Her valgte Vilhelm Bergsøe en avanceret teknisk løsning med tydelig inspiration fra undervandsbådene, som i disse år var under udvikling. For at "Prometheus" kunne stige til vejrs, måtte den først dykke ned under vandet og fylde sine vandtanke op. Fra en næsten opretstående position på havbunden begyndte den sin opflugt. I tre voldsomme stød blev vandet pumpet ud af tankene, og "de rhythmiske Vandstraalers Udsprøjtning var saa voldsom, at den ganske overdøvede Larmen af Skruen, skjøndt ogsaa denne var i fuld Gang. En Plasken og Brusen, som af uhyre Vandmasser, der slyngedes iveiret, en Hvæsen, Brølen og Larmen af Vandbeholderne, der nu udtømte deres sidste Rest, en hvinende Fløiten af Damppiben, der udsendte sit længe tilbageholdte Aandedræt, forkyndte tillige med Skibets forandrede Stilling, at vi vare i Luften."

Det fysiske princip, som Vilhelm Bergsøe her anvender for at få "Prometheus" på vingerne, kaldes reaktionsprincippet. I sin enkleste form kan det forklares med, at sidder man i en båd og kaster en stor sten agterud, så vil bådens reaktion være en bevægelse fremad. Ud fra en nutidig betragtning

synes Vilhelm Bergsøe her at overdrive sine tekniske løsninger. Men i virkeligheden var de næppe mere overdrevne end Jules Vernes raket i "Rejsen til Månen" (1865), der brugte en lang underjordisk kanon til affyring.

Et væsentligt problem for flykonstruktørerne har altid været at stabilisere flyverne. Vilhelm Bergsøe var opmærksom på dette problem. Han gjorde derfor meget ud af at beskrive en løsning, der forekom troværdig. Særligt "*Maskinernes Fortræffelighed og de nye Luftpuders Anvendelse*" var skyld i, at "Prometheus" lå roligt i luften. Men også den smalle kam, der løb langs ryggen på fartøjet, spillede en rolle. Det var en stor nedfaldsskærm, "*der i sin sammenfoldede Form bidrog til Skibets Balance i Luften*". Samtidig blev passagererne fordelt i kahytterne efter ligevægtsprincippet og skulle "*holde sig hver paa sin Plads for ikke at komme ud af Balance*". Da en af passagererne først mødte op, efter at kahytterne var fordelt, anbragte man ham på en balancevogn, og halvdelen af balancelodderne blev bragt i land. Opstod der så uligevægt undervejs, kunne han i hast "*forskydes paa den lille Skinnebane, der løber langs mellemste Dæk*".

Med hensyn til materialevalg var Vilhelm Bergsøe meget fremsynet. "Prometheus" var bygget af aluminium og det på et tidspunkt, hvor store, tunge støbejernskonstruktioner var moderne. H.C. Ørsted havde i 1825 fundet en metode til fremstilling af aluminium, men først i 1886 var metoden tilstrækkeligt udviklet til at fremstille dette letmetal i større mængder.

Vilhelm Bergsøe beskrev også et fænomen, som den tids mange ballonflyvninger havde afdækket. Nemlig at lufttrykket aftager, jo højere man flyver. For "Prometheus" gav det problemer, da et uvejr tvang fartøjet op i de tyndere luftlag. Maskinerne arbejdede voldsomt, og vingslagene var bragt op til det højest mulige, "*men i den fortyndede Luft havde Nedslaget ingen Kraft, og Forbrændingen under Maskinerne var ikke længere livlig af Mangel paa Ilt*". "Prometheus" tabte højde og faldt ned midt i orkanen, hvor den blev slået omkuld af de heftige vindstød for til sidst at styrte i havet.

### **Fremtidsskildringer i samtiden**

"Prometheus" var en maskine af tiden. Den fløj ved brug af kendt teknologi og var underlagt den tids viden om luftens fysik. Novellen beskrev nok en fremtidsvision, men ikke en utopi. Der herskede i 1870 en reel og videnskabeligt funderet tro på, at mennesket ville få lært sig at flyve. For Vilhelm Bergsøe var flyvning et symbol på menneskeåndens oprør mod guderne. Teknologien og naturvidenskaben repræsenterede det moderne menneskes udvikling, ligesom ilden i oldtiden havde bragt vores forfædre videre. Men forstod læserne dette, og kunne de overhovedet relatere sig til den verden, han skildrede?

Umiddelbart er "Prometheus" det eneste danske værk, der kan måle sig med Jules Vernes teknologifascination. Men det betyder ikke, at Vilhelm Bergsøe var ude af trit med sine læsere. De kunne godt forholde sig til fremtidens teknologi. I hvert fald havde Jules Verne et stort publikum i 1870'ernes Danmark, og mange af hans romaner blev bearbejdet til teaterstykker eller revyer.

Det lader sig umuligt afgøre, hvorfor tidens øvrige danske forfattere ikke på samme måde lod sig inspirere af teknologien. En af forklaringerne skal formentlig søges i den franske litteraturredebat. Jules Verne havde markeret sig internationalt med romaner som "Rejsen til Månen" (1865) og "En Verdensomsejling under Havet" (1869). Det var fortællinger, der skildrede industrialiseringens muligheder, men helt undlod at nævne skyggesiderne. For Jules Verne var teknologiens udvikling et udtryk for individets frie selvrealisering. I opposition hertil skrev Émile Zola om individets underordnede rolle i et upersonligt konkurrencesamfund drevet af anonyme aktieselskaber. Samtidig udpenslede han med en social realisme hele den nød og elendighed, industrialiseringen førte med sig. Hans synspunkter gav genlyd i hele Europa og inspirerede mange af det moderne gennembruds forfattere. I Danmark kom det måske bedst til udtryk i Herman Bangs "Stuk" (1887), hvor de væsentligste sider af Émile Zolas forfatterskab blev koncentreret.

Tilbage står "Prometheus" uden en plads i litteraturhistorien. Indholdsmæssigt adskilte novellen sig væsentligt fra periodens danske litteratur og har derfor været svær at håndtere. Det kan ikke udelukkes, at litteraturhistorikerne også har følt en vis faglig berøringsangst over for Vilhelm Bergsøes tekniske og naturvidenskabelige beskrivelse. Under alle omstændigheder har de overset en vigtig pointe. "Prometheus" var et skarpt øjebliksbillede af menneskets stræben efter at udvikle en maskine, som kunne flyve ved egen kraft.

*Af Jan Rindom*



# Historiemaleri og portrætkunst på Frederiksborg



Otto Bache: *De sammensvorne rider fra Finderup Lade efter mordet på Erik Glipping* 1886, 1882, Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Hillerød.  
Foto: Kit Weiss.

Samtidig med at det moderne gennembrud fejede hen over landet i opposition til romantikkens efterdønninger, blev der på Frederiksborg Slot skabt et museum, som i hele sin idé var traditionsbevarende. Da brygger J.C. Jacobsen i 1878 stiftede Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, var grundtanken, at museet skulle styrke det lille folks selvfølelse og gøre det bevidst om nationens glørværdige fortid. Museet var et barn af den nationale nederlagsstemning efter tabet af Sønderjylland i 1864, som havde skabt tvivl om nationens mulighed for at fortsætte som en selvstændig stat. For brygger Jacobsen handlede det om at styrke den nationale identitet.

Med dette formål for øje begyndte man indsamlingen af museumsgenstande i 1878. Fra begyndelsen lå det klart, at Jacobsen ville etablere et portrætgalleri for markante danskere på slottet. Hermed genoplivede man det gamle kongelige portrætgalleri, hvor Jacobsen i sine unge dage selv havde oplevet Danmarkshistorien, før Christian IV's stolte kongeborg blev ødelagt ved branden i 1859, hvor en stor del af den kongelige samling gik tabt. Ud over portrætterne var brygger Jacobsen særligt interesseret i historiemaleriet. I Frankrig havde han besøgt museet på Versailles og dér beundret de store historiemalerier af nationens heroiske personer og begivenheder. Han

sig for at skabe et dansk sidestykke til det historiske museum i Versailles og udkastede derfor en stor plan med 80 emner for historiemaleri af markante begivenheder og højdepunkter fra Danmarkshistorien, som han fandt særligt velegnede til at styrke den nationale selvfølelse. Derefter indbød han sin samtids kunstnere som Otto Bache, Carl Bloch, Laurits Tuxen og Heinrich Hansen til at udføre motiverne på kæmpelærreder som i Versaillesmuseet.

### De sammensvorne

Museets vel nok bedst kendte historiemaleri er Otto Baches "De sammensvorne rider fra Finderup lade efter mordet på Erik Glipping 1286". Det blev bestilt af Jacobsen i 1880, efter at maleren havde vist ham en akvarelskitse af motivet, som han havde udført på eget initiativ. Inspirationen havde han fra B.S. Ingemanns roman "Erik Menveds barndom", men selve scenen med kongemordernes ridt væk fra åstedet findes ikke i romanen. Den er kunstnerens egen opfindelse. Billedet er fuldt af dramatik. De to forreste rytteres bevægelser viser trods og vrede, de er flygtet i al hast, og fråden står hestene om munden. Deres blodplettede tøj er tegn på en blodig udåd, og selv om kongemordet ikke er direkte skildret, er det i høj grad til stede. Den brændende lade i baggrunden fremhæves kompositionelt ved, at alle linier i billedet peger i dens retning. Det gælder lanserne, stien med gruppen af ryttere, endog grenene på træer og buske peger mod laden. Forrest i lyngen til venstre ligger der ydermere et blodigt hesteådsel, som en hentydning til den dræbte konge. Alt i billedet peger på, at der er sket noget skæbnsvangert og ulykkeligt. De grålige farver er mørke og dystre, der er tretten sorte fugle over mordstedet, korset på højen er ved at vælte, og en mand ved siden af har skrækken malet i trækkene. Han er tydeligvis en almindelig bonde, der ufrivilligt bliver vidne til stormændenes udåd.

Mordernes identitet fremgår ikke klart. De er forklædt som gråmunke, ligesom det angives i de ældste årbøger, men deres ringbrynjer, våben, og hestenes seletøj afslører dem som stormænd. Spørgsmålet er så, om den forreste rytter er Marsk Stig, som var hovedmanden blandt de dømte. På Otto Baches første akvarelskitse var hovedpersonen tydeligt karakteriseret som Marsk Stig, fordi hans slægtsvåben var synligt på skjoldets forside. I det færdige billede har maleren drejet skjoldet og sløret hans identitet, og billedets titel "De sammensvorne" røber intet. Kunstneren har altså ændret sin idé, efter at han modtog bestillingen fra Jacobsen. Billedet blev ikke en illustration til Marsk Stigs historie, men lagde sig nu snarere op ad folkevisens omkvæd "*Nu stander landet udi våde*". Derved fik billedet et mere overordnet nationalt perspektiv, så det passede bedre til Jacobsens projekt. Det er en national ulykke, som skaber gru og rædsel, når et lands hersker brutalt myrdes. Det var budskabet i en tid med forfatningskamp og provisoriske finanslove. "De sammensvorne" står i dag som et monument over den nationalromantiske historieopfattelse, som prægede museet i dets første tid.

### Christian IV's kroningstog

Otto Bache kom til at male endnu et historisk motiv fra brygger Jacobsens liste, et gigantisk, figurrigt maleri af Christian IV's kroningstog malet 1885-



Otto Bache: Christian d. IV's kroningstog 29. august 1596, 1887. Det nationalhistoriske Museum på Frederiksberg, Hillerød. Foto: Ole Haupt.

87. Motivet er fra den periode, hvor der er et fyldigt historisk kildemateriale i form af samtidige kobberstik, portrætter og genstande. Kunstneren lagde megen vægt på at gøre alt så historisk korrekt som muligt. Fra farven på den unge konges røde dragt til gengivelsen af kronen, der stadig eksisterer på Rosenborg. Han anvendte originale portrætter som forlæg for gengivelsen af de historiske personer. Derudover tog kunstneren sig den frihed at inkorporere personer fra sin egen tid blandt tilskuerne. Blandt andre ses den gamle brygger Jacobsen med gråt hår og skæg i vinduet til venstre. Undertiden foregiver Otto Bache ikke engang, at personerne er fra 1500-tallet. Drengene i forgrunden, som kaster sig over de mønter, kongen lod uddele, ligner i deres påklædning og fremtræden mere gadedrenge fra København i 1880'erne end børn fra 1590'erne. Her får det ellers realistiske, men højstemte billede et præg af en socialrealisme, som er i slægt med det moderne gennembruds idéer.

#### Portræt- og historiemaleriet

Med hensyn til portræterhvervelser viste det sig nødvendigt, at museet selv tog initiativet og bestilte billeder. Et af de første, som blev malet allerede i 1879, var Universitetets rektor, den klassiske filolog J.N. Madvig, der tillige var nationalliberal politiker. Bestillingen blev givet til Carl Bloch, der efter museets ønske afbilledede Madvig stående på talerstolen ved Københavns Universitets 400 års jubilæum i 1879. Museumsbestyrelsen var særdeles tilfreds med resultatet, der ikke blot var et portræt, men tillige viste en historisk begivenhed. Dette blev retningsgivende for de øvrige portrætter, museet bestilte i 1880'erne. Modellerne blev afbildet i de situationer, der havde skabt deres berømmelse. Blandt de tidligste portrætbestillinger er admiral Edouard Suenson, helten fra slaget ved Helgoland 1864, som var krigens





eneste danske sejr. Otto Bache har malet ham stående på broen af admiral-skibet Niels Juel, mens han modtager besætningens hyldest over, at det østrigske skib Schwarzenberg var skudt i brand. Således er også dette billede en kombination af portræt og historiemaleri.

Et andet portræt fra 1880'erne, der kan betragtes som et sidestykke til dem, museet bestilte, er brygger Jacobsens billede malet af August Jerndorff i 1886, det vil sige året før bryggerens død. Billedet er udført til Jacobsen privat, og det skildrer ham i hans privatbolig på Carlsberg. Jacobsen er skildret stående ved et bord med arbejds-papirer og genstande, der har med bryggerivirksomhed at gøre. Han er tilsyneladende midt i arbejdet med en blyant i den ene hånd og et tidsskrift i den anden. På bordet ligger bøger om ølbrygning, deriblandt Louis Pasteurs "Sur la bière", en flaske gammel Carlsberg lagerøl, et mikroskop og kemiske kar og kolber. Disse genstande fortæller om, hvordan Jacobsen gennem videnskabelige metoder som pasteurisering og udvikling af det rene gær forbedrede øllets kvalitet og skabte grundlaget for Carlsbergs succes. Jacobsen står midt i sit private paradis, vinterhaven Pompei med frodige vækster og doriske søjler, som demonstrerer hans beundring for den klassiske oldtid. Således skildrer portrættet ham både som privatmand og som den betydelige industrimagnat.

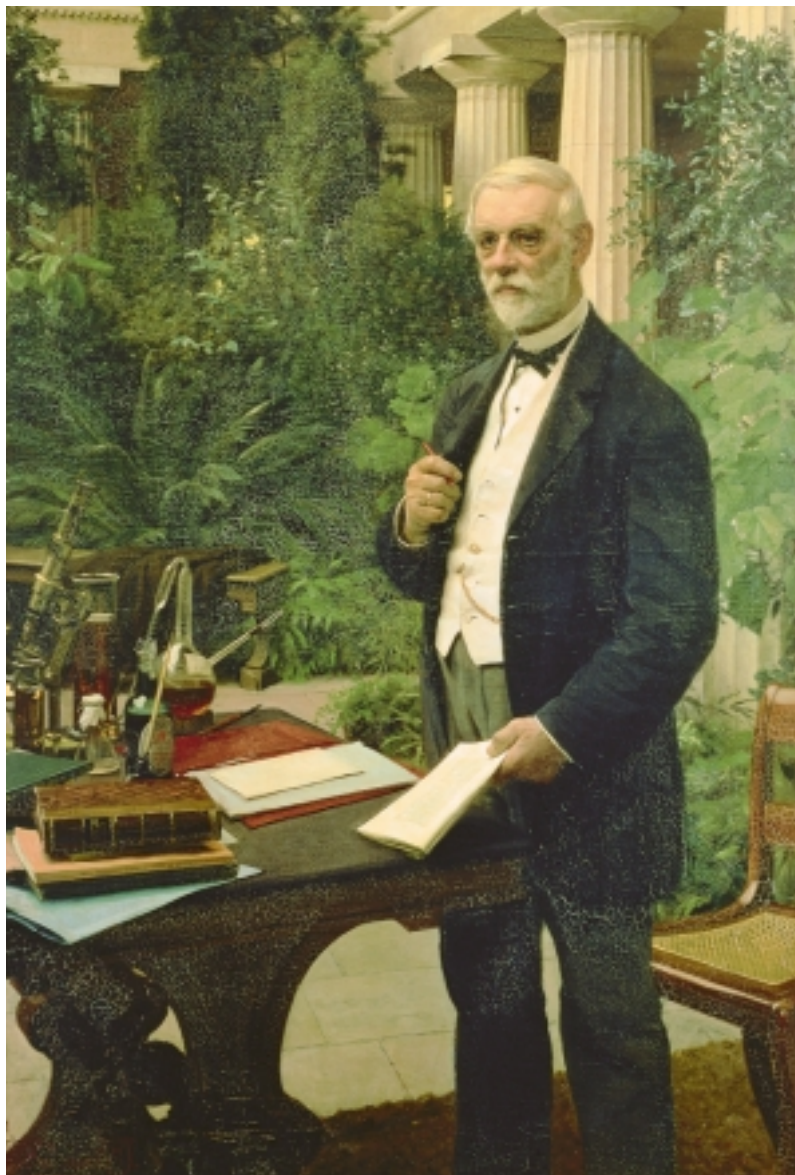
#### Det nationale

Efter Jacobsens død i 1887 forsøgte museet at fortsætte hans linje med be-

*Øv.tv.: Edouard Suensen: Slaget ved Helgoland 9. august 1864, 1882, Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Hillerød. Foto: Kit Weiss.*

*Øv.th.: Carl Heinrich Bloch: Johan Nicolai Madvig, 1880, Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Hillerød. Foto: Lennart Larsen.*

*August Andreas Jerndorff:  
Jacob Christian Jacobsen, 1886,  
Det nationalhistoriske Museum  
på Frederiksborg, Hillerød.  
Foto: Hendriksen Eft.*



stillinger på historiemaleri, men i løbet af 1890'erne måtte man opgive den store plan, bl.a. fordi det var vanskeligt at finde kunstnere, der var villige til at påtage sig de meget bundne bestillingsopgaver. Derimod har man fortsat portrætbestillingerne frem til i dag. Historiemalerierne fra hans tid har stadig en vigtig plads i museets udstilling, og således er hans Danmarkshistorie blevet en del af folkets historiske minder, der stadig kan indgå i den nationale identitetsdannelse.

*Af Hanne Lopdrup*

# København-Paris tur/retur

## – dansk-franske kunstforbindelser under det moderne gennembrud

I begyndelsen af 1870'erne stod det etablerede danske kunstliv over for et pres. Mange af de unge kunstnere, der studerede på Kunstakademiet i København, var utilfredse med undervisningen, som de syntes var gammeldags. De var også kritiske over for de årlige censurerede udstillinger på Charlottenborg, der afstak rammerne for kunstneres udfoldelsesmulighed ved at stille lige så konservative krav til værkerne som lærerne på akademiet.

Utilfredsheden kulminerede i begyndelsen af 1880'erne, hvor en gruppe yngre kunstnere dannede De Frie Studieskoler som et uafhængigt modstykke til undervisningen på Kunstakademiet. Og som alternativ til de årlige udstillinger på Charlottenborg grundlagde man i 1891 Den Frie Udstilling ved Østerport.

### Paris – oprørets centrum

De unges oprør udgik fra Paris, hvor en generation af malere på lignende vis brød med et etableret system. Den franske stats årlige censurerede udstillinghed Salonen, og her vogtede en censurkomité nidkært over de akademiske idealer, som både angik motiv og teknik. Kunsten skulle frem for alt tegne et flatterende billede af nationen og dens idealer, omsat til lærredet i passende skala og malet i perfekt teknik. Det var på Salonen, man fandt både de vel-etablerede kunstnere, som underviste på Kunstakademiet, og deres unge elever, som drømte om deres første Salonsucces. Salonen var en uomgængelig, kulturel magtfaktor, der kunne afgøre en kunstners karriere.

Men verden omkring dette sæt af regler og idealer gennemgik store ændringer i løbet af det 19. århundrede. Paris undergik en gennemgribende forandring fra middelalderby til moderne metropol med brede boulevarder, og industrialiseringen satte sine spor overalt i Frankrig. Den moderne erfaringsverden trængte sig på og påvirkede naturligvis også tidens kunstnere. *“Man må være af sin tid”*, sagde nogle yngre franske malere, ansporet af digteren Charles Baudelaire og maleren Edouard Manet. De hævdede, at de eneste gyldige motiver var den samtidige omverden, som skulle skildres så autentisk og nøgternt som muligt. Der skulle ikke være anden lidenskab i billedet end lidenskab efter sandhed.

### Det ny maleri

I forsøget på at formidle sansningen så levende som muligt begyndte malerne at eksperimentere med farverne. At gengive lys var ikke et spørgsmål om at blande hvidt i farven, men om at bruge farverne på en ny måde i en koloristisk motivfortolkning. I det nye maleri blev lyset drevet frem af spændstige virkninger mellem komplementære farver, dvs. mellem rød og grøn, orange og blå, gul og violet etc., der indbyrdes fremhævede hinanden. Genstandenes rene, mættede farver skulle i det hele taget have lov til at komme til usvækket udfoldelse, så man kunne udnytte deres farveegenskaber. Man satte farverne ublandet på lærredet og lod dem blande sig optisk i beskuerens øje. Sort var bandlyst som “lysdæmper” i skyggezoneerne, der i stedet skulle opbygges af rene farveklange af f.eks. kolde farver, som kunne danne kontrast til varmere farver i de belyste områder.

Det var det teoretiske og praktiske udgangspunkt for den gruppe af yngre malere, som i frustration og protest mod det etablerede udstillingssystem

stablede deres første egen gruppeudstilling på benene i 1874. De var trætte af at få deres eksperimenterende billeder afvist på Salonen med begrundelser som "upassende motiv" eller "utilstrækkelig teknisk udførelse". I gruppen var malere som Claude Monet og Camille Pissarro, og sammen fik de hurtigt tilnavnet "impressionisterne" efter et af Monets billeder på udstillingen, "Indtryk, solopgang" (Impression, soleil levant).

Denne første impressionistudstilling gjorde modsætningsforholdet mellem Salonen og de unge avantgarde malere helt tydeligt. I årene, som fulgte, afholdt impressionisterne flere udstillinger, og de første år strømmede publikum til for at blive forargede. Men efterhånden skiftede stemningen til fordel for de unge oprørere, mens Salonen og Kunstakademiet måtte se deres anseelse svækket betydeligt.

### Danske kunstnere i Paris

Den nyorientering, som dansk kunst gennemgik i løbet af 80'erne, havde altså fransk kunst som forbillede. Paris blev, i stedet for Rom, rejsmål for en lang række unge kunstnere, der ville søge inspiration og undervisning uden for den danske aneddam. Fra midten af 1870'erne til begyndelsen af 80'erne var der en stor skandinavisk kunstnerkoloni i Paris, som talte danskerne Laurits Tuxen, Karl Madsen, P.S. Krøyer, Holger Drachmann, Carl Locher, Theodor Philipsen, Frants Henningsen, Hans Nikolaj Hansen, Joakim Skovgaard og Georg Brandes.

Men de danske kunstnere var ikke i første omgang tiltrukket af impressionisterne. De blev elever hos to af datidens mest berømte salonmalere. Det var hos Léon Bonnat og Jean-Léon Gérôme. Gérôme var kendt som en kunstner, der stærkt modarbejdede de nyere strømninger inden for maleriet, deriblandt impressionismen. Bonnat var tidens mest feterede portrætmaler, men havde en mellem-position: Han fastholdt sin tætte forbindelse til gruppen af akademiske malere og var samtidig venner med avantgardemalere som Degas og Manet.

Karl Madsen blev optaget på Kunstakademiet hos Gérôme, mens Theodor Philipsen, P.S. Krøyer, Carl Locher, Frants Henningsen, Hans Nikolaj Hansen, Joakim Skovgaard m.fl. kom ind på Bonnats private kunsthøjskole. Bonnat ville fremme elevernes studie af en realisme, der var tilpasset akademiske normer, dvs. uden politiske implikationer og dermed snarere en naturalisme.

### En dansk kritikers forvandling

Danskerne møde med den franske avantgarde var altså i begyndelsen noget forbeholdent – og dét er mildt sagt i Karl Madsens tilfælde: *"Jeg var til en Udstilling i forrige Uge af 'Impressionisternes' Billeder. Mage til Ragelse – har jeg aldrig set. Al den Farve og det gode Lærred og de dyre Rammer, der var spildt på det Snavs."* Sådan skrev han i 1877 fra Paris til en af sine venner. Madsens kunstsyn var ikke blot kendetegnende for en generelt kritisk dansk holdning til kunsten fra det store udland. Det var også i tråd med, hvordan hovedparten af det etablerede franske kunstliv selv så på "det nye maleri".

Men den oprørsstemning, der glødede i mange af datidens unge danske kunstnere, blev tændt i lys lue i 1878 efter Verdensudstillingen i Paris. Her



blev de danske repræsentanter sablet ned af flere franske kritikere, som synes, at det danske maleri var for detaljeret og tørt. Det har formodentlig også påvirket Karl Madsen, for da han vendte hjem til Danmark i foråret 1879 fra studieopholdet i Paris, var han om ikke forvandlet så dog modnet af sit ophold. Nu fremhævede han det værdifulde i at hente inspiration i udlandet. Og han argumenterede for, at skitser og studier også kunne betragtes som færdige værker – ja, at de endog havde en større “sandhedsværdi” end værker, der var “færdige” i traditionel forstand.

I løbet af 1880'erne formidlede Karl Madsen den viden, han havde fået under sit pariserophold. Gennem sit virke som kunstkritiker opmuntrede han tidens unge kunstnere i deres bestræbelser på at tage ved lære af den franske avantgarde og deres farvesyn. Han skrev: *“Impressionismen” staar i nært Forhold til Nutidens Liv, og en redelig Naturalisme, der holder sig til det, hvis Sandhed vi kan garantere for, er det eneste uangribelige Standpunkt. Paris er Verdensstaden hvor det essentielt moderne Liv er stærkest koncentreret. Det pulserer højt, uroligt, og Impressionismen genspejler den ny Livsform ved sit Indhold og sin Form, en Form der synes bestemt ved de nervøse Nutidsmenneskers flygtige, men fine Sansning af Tingene. En saa ægte og karakteristisk Affødning af Nutiden, som Impressionismen er, tør antages at blive blandt det, som Fremtiden vil betragte med størst Interesse.*” Det var en profeti, som han skulle få ret i.

Men af alle de danske kunstnere, som opholdt sig i Paris i 1870'erne og stiftede bekendtskab med impressionisterne, var det kun Theodor Philipsen, der egentlig tog den til sig og skabte en foreløbig kulmination på dansk friluftsmaleri i slutningen af 1880'erne. De andre holdt fast i Bonnats naturalistiske lære og beundrede kunstnere, som brugte de nye teknikker på en mere moderat måde end impressionisterne.



Theodor Philipsen: Køer ved et vandhul på Saltholm, 1910, Ny Carlsberg Glyptotek.

Jules Bastien-Lepage: Tiggeren, 1880.  
Ny Carlsberg Glyptotek.



### At male hverdagen i stort format

En af de kunstnere, som var mest populær blandt de danske malere, var Jules Bastien-Lepage. Han var i Frankrig blevet berømt for sine realistiske skildringer af bøndernes hårde livsvilkår. I 1881 udstillede han værket "Tiggeren" på Salonen og fik med det fornyet succes. Det var en realistisk og genkendelig skildring af en tigger, som man kunne møde dem overalt i datidens Frankrig. Billedet var ikke for rå i sin realisme, men gav publikum mulighed for at udforske et øjeblik ladet med psykologisk dybde. Og det var formodentlig denne fortællende opbygning i billedet, der mildnede publikums konfrontation med tiggeriet som socialt problem. Værket tiltalte både Salonjury, publikum og den danske brygger Carl Jacobsen, som købte maleriet og tog det med til København. Her fik det stor indflydelse på flere generationer af unge danske malere, særligt L.A. Ring og H.A. Brendekilde.

Det særlige ved Bastien-Lepage var, at han tilføjede nye træk i maleriet uden dog at bryde afgørende med den kendte akademiske stil. Han varierede sin maleteknik, så visse partier blev udført efter den konventionelle realistiske metode, mens andre var mere summarisk gengivet for at videregive en fornemmelse af det sansede øjeblik. På den måde forsøgte Bastien-Lepage at reformere den stivnede akademiske stil, og det tiltrak de yngre kunstnere, blandt andre P.S. Krøyer.



Camille Pissarro: Skovlandskab. Forår, 1878, Ny Carlsberg Glyptotek.

### Paul Gauguin og Danmark

Periodens dansk-franske kunstforbindelser havde også andre kanaler. Maleren Paul Gauguin var gift med danske Mette Gad og gæstede København i 1884-85. I de tidlige år af sin malerkarriere var han stærkt inspireret af impressionisterne – særligt af Camille Pissarro, som blev en slags mentor for ham. Gauguin var desuden en af de første samlere af impressionistisk kunst, og da han rejste fra Danmark i 1885, efterlod han, foruden familien, sin samling af franske impressionistbilleder. Et af disse var Pissarros "Skovlandskab. Forår", som var med på den 4. impressionistudstilling i Paris i 1879. Da Gauguins samling i 1889 blev vist i Kunstforeningen i København, var billedet med. Her beskrev en kritiker det som et stemningsbillede og mente, at mellem "Stammerne gaar en lille Dreng og sanker Brænde". Måske huskede han forkert, da han skrev sin artikel i avisen, for på billedet ser man en pige

med en spand. Men misforståelsen er meget sigende, for den understreger, hvor stor en udfordring det dengang var at se impressionistiske billeder. Publikum var ikke vant til selv at skulle bidrage ved at få de flimrende penselstrøg til optisk at flyde sammen til en helhed.

Gauguin mestrede også selv den impressionistiske maleteknik. Hans tidlige hovedværk "Syende kvinde" fra 1880 blev vist på den 6. impressionist-udstilling, hvor det blev rost af den indflydelsesrige kritiker Karl Huysmans. I stort format skildrede Gauguin her en nøgen kvinde uden at pynte på virkeligheden. Hendes krop er beskrevet i røde, gule og grønne farver, hun har appelsinhud og blodsprængninger og er ude over sin første ungdom.

Mette Gauguin solgte i 1892 billedet til Theodor Philipsen, som så det på en udstilling i København. Philipsen havde blik for billedets kvaliteter – han var jo selv den danske maler, i hvis værker man tydeligst kan finde spor af impressionismens indflydelse.

Men selv om de øvrige danske malere ikke tog imod det franske avantgardemaleri med åbne arme, så var mødet med storbyen Paris og dets blomstrende kunstliv med til at hjælpe det moderne gennembrud på vej i Danmark. De internationale strømninger, som det danske kunstmiljø fik fra Frankrig, var først og fremmest fødselshjælper for en holdningsændring, der tillod de danske kunstnere at eksperimentere mere frit med maleriets egne virkemidler. Eller som Karl Madsen skrev i 1888: "*Det er netop vor uddannelse til moderne malere, som Pariserrejserne have fremhjulpet.*"

*Af Sidsel Maria Søndergaard*

*Paul Gauguin: Syende kvinde, 1880,  
Ny Carlsberg Glyptotek.*





# En konge – et folk

## – processen mod demokratiet

Tiden fra 1870 og frem til århundredskiftet er blevet kaldt “Det moderne gennembrud”. Det er egentlig en litterær betegnelse for en periode, som var præget af opbrud i vante forestillinger om samfundets indretning. Man begyndte at stille spørgsmålstegn ved de eksisterende normer og forestillinger inden for både kultur og politik. Selv monarkiet som styreform blev debatteret og kritiseret, bl.a. fordi kongen, Christian IX (1818-1863-1906), støttede meget konservative politiske kræfter i samfundet. Hans holdninger bar præg af, at han var blevet opdraget ved den enevældige Frederik VI's hof, og



*Portræt af Christian den IX af H. Olrik, 1871. De Danske Kongers Kronologiske Samling. Amalienborg.*

han forstod ikke de nye tanker og kravet om folkestyre, der voksede frem i løbet af hans regeringstid. Med Grundloven af 1849 var kongens magt blevet begrænset. Grundloven markerede overgangen fra enevælde til repræsentativt folkestyre, men vejen mod demokrati i moderne forstand blev lang, da kongen ifølge Grundloven selv kunne vælge sine ministre. I mange år var der store modsætninger mellem de politiske magthavere, støttet af kongen, og en befolkning, der efterhånden krævede øget politisk debat og indflydelse. Modsætningen mellem et konservativt styre og et samfund i hastig udvikling var medvirkende årsag til en heftig litterær og politisk debat anført af en række fremtrædende mænd, som f.eks. Hørup og brødrene Brandes.

### Den politiske situation

Med Grundloven fik Danmark en Rigsdag med et tokammerssystem, der bestod af Landstinget og Folketinget. Som resultat af en ændring af Grundloven i 1866 blev den politiske sammensætning i Landstinget og Folketinget væsentligt ændret. I Landstinget sad primært godsejere, der sammen med en række veluddannede og velhavende borgere, de nationalliberale og konservative, tilhørte Højre. Folketinget bestod overvejende af bønder, der tilhørte partiet Venstre. Fra 1884 fik Socialdemokratiet, det ny arbejderparti, to repræsentanter i Folketinget, men den politiske kamp om magten udspillede sig primært mellem Højre og Venstre.

Det var almindeligt accepteret fra alle sider i den politiske verden, at det var kongen, der valgte konseilspræsidenten, (statsministeren), som herefter udpegede sine ministre. Kongen kunne således sikre sig, at regeringen var af samme politiske overbevisning som han selv, og det parti, han støttede, var Højre. Han ønskede ikke, at Venstre, og dermed bønderne, skulle få for stor magt, da han tillige med Højre ikke havde tillid til deres evner til at styre landet. Kongen valgte udelukkende konseilspræsidenter fra Højre, selv om Venstre fra 1872 havde flertal i Folketinget.

Venstre krævede derfor indførelse af parlamentarismen; dvs. at regeringen skulle dannes på baggrund af flertal i Folketinget, men det synspunkt stod i modsætning til kongens ret til selv at vælge sine ministre. Dette betød, at landet ikke blev styret efter det parlamentariske princip, der sikrer, at en regering repræsenterer Folketingets flertal. Først fra 1901 – med systemskiftet – blev det praksis, at en regering skal dannes på baggrund af et flertal i Folketinget og gå af, hvis den har et flertal imod sig.

### Provisorietiden

I 1875 udnævnte Christian IX godsejeren J.B.S. Estrup (1825-1913) som konseilspræsident. Estrup var kendt som hård og kompromisløs og nød Christian IX's fulde tillid. Med sit valg af Estrup vidste kongen, at landet ville blive ledet, som han ønskede det. Han kunne således holde sig i baggrunden og trygt overlade de politiske beslutninger til Estrup.

Ifølge Grundloven skulle en lov have et flertal bag sig både i Landstinget og Folketinget for at blive vedtaget, men Grundloven indeholdt også en undtagelse af dette princip. I § 25 stod, at kongen "*i særdeles påtrængende tilfælde*" kunne udstede provisoriske love, dvs. midlertidige love. Denne pa-

*Portræt af Brandes,  
Georg Morris Cohen af Krøyer,  
Peter Severin, 1902.  
Det nationalhistoriske Museum  
på Frederiksborg, Hillerød.*



ragraf benyttede regeringen Estrup sig af gennem en lang årrække (1877-1894). Venstre var uenige i regeringens prioritering af landets midler i finanslovsforslagene, men Højre ville ikke gå på kompromis, hvorfor alle forhandlinger brød sammen. Venstre krævede regeringen Estrups afgang i og med at den havde et flertal imod sig, og som et led i den politiske kamp nedstemte de alle regeringens lovforslag. De sammenbrudte forhandlinger gav Estrup anledning til at udstede provisoriske love, der tilgodeså Højrefløjens interesser. På denne måde var de folkevalgte i Folketinget i realiteten sat ud af spillet, så længe kongen, regeringen og Landstinget var enige.

#### **Kritikerne**

At en stor del af befolkningen blev holdt uden for magten, medførte en hård kritik af både regeringen og kongen. Kritikken var et led i den større debat, der gennemsyrede hele samfundet både kulturelt og politisk; for eksempel skete der en opblusning af tanker om afskaffelse af monarkiet og indførelse af republikken som styreform. Kritikerne ønskede, at kulturen og

samfundet skulle moderniseres, og frigørelse fra eksisterende moralske bindinger og begrænsninger blev essentiel i denne sammenhæng. Man har senere betegnet periodens kulturelle og politiske opbrud under ét som det moderne gennembrud. Betegnelsen er inspireret af kulturkritikeren Georg Brandes' (1842-1927) bog "Det moderne Gjennembruds Mænd" fra 1883, der handler om nogle af tidens store nordiske forfattere. Brandes var en af de kritikere, der satte kulturlivet under debat. I perioden fra 1871-1890 holdt han en række forelæsninger på Københavns Universitet under titlen "Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur". Her kritiserede han den danske litteratur for at være utidssvarende og ude af trit med samfundsudviklingen. Brandes kritiserede mange af de herskende idealer og udtalte sig for eksempel kritisk om ægteskabet og tidens kvindeundertrykkelse. Han chokerede mange med sine tanker og holdninger og havde derfor kun begrænset opbakning.

Georg Brandes var kulturelt, men ikke politisk engageret. Det var derimod hans yngre bror, politikeren og journalisten Edvard Brandes (1847-1931), og med ham fik Georg Brandes' tanker også politisk betydning. Edvard Brandes var tilknyttet Venstre, og sammen med partifællen Viggo Hørup (1841-1902) markerede han sig i den politiske debat. Hørup var meget kritisk over for den måde, hvorpå samfundet blev styret, hvilket kom til udtryk gennem en lang række taler og skrifter. I hans øjne var demokratiet ikke meget værd, når det folkelige flertal ikke blev respekteret.

### Samfundsdebatten

I den politiske magtkamp blev kongen knyttet stærkt til Højre og til regeringen Estrup, hvilket medførte en stor uvilje mod ham blandt Venstres medlemmer og støtter. Man slap dog ikke ustraffet fra at kritisere kongen. I midten af 1880'erne blev en lang række sager om majestætsfornærmelse bragt for retten. For eksempel blev en gårdejer, Christoffer Christoffersen, hængt ud i den landsdækkende presse og dømt til 30 dages fængsel på vand og brød, fordi han ved et sognemøde havde udtalt sig letsindigt om kongen til sin sidemand. Ligeledes blev Hørup flere gange tiltalt for majestætsfornærmelse, og det var kun med nød og næppe, at han undgik fængselsstraf. De mange retssager og de hårde straffe var kun med til at skærpe modviljen mod kongen og regeringen.

I fællesskab grundlagde Edvard Brandes og Viggo Hørup i 1884 avisen Politiken, der blev et organ for Venstre og et vigtigt talerør i den nye samfundsdebat. Brandes var frustreret over den brede befolknings passivitet og manglende politiske modstand over for den gammeldags og fastlåste samfundsorden. Han ønskede, at Politiken skulle være en avis, der diskuterede og tog stilling til tidens nye og frisindede ideer. Havde det stået til ham, var avisen blevet kaldt "Fritænkeren", men Hørup insisterede på navnet Politiken, idet han mente, at "alting er politik, og også det litterære er politisk."

### Kongehuset

Selv om der var modstand mod den venstrefjendske politik i Danmark, havde kongen og monarkiet stadig en central plads i mange menneskers bevidsthed og samfundsforståelse. Mange beundrede Christian IX's og dron-



*Christian IX's og dronning Louises  
guldbryllup 26. maj 1892.  
Æresport ved Højbro Plads.  
De Danske Kongers Kronologiske  
Samling. Amalienborg.*



ning Louises levevis. De var kendt vidt omkring for deres eksemplariske familieliv, som herhjemme vandt befolkningens gunst på trods af den langvarige politiske strid. Da kongeparret i 1892 kunne fejre guldbryllup, var den folkelige opbakning og interesse kolossal. Hele København blev sat på den anden ende og udsmykket som aldrig før til ære for dem. Da parret kørte gennem byens gader i guldkaret, blev de hyldet af en enorm folkemængde, der også talte en lang række politiske foreninger. Om aftenen lå Kongens Nytorv badet i elektrisk lys for første gang, vel at mærke i en tid, hvor kun de færreste havde elektricitet.

### **Den nye frihed**

Som begreb dækker det moderne gennembrud over en tid præget af modsætninger og nybrud i og uden for det politiske liv. Centralt for dem, der deltog i debatten, var ønsket om at gøre sig endeligt fri af Enevældens livsformer og tankegang, men det lod sig ikke alene gøre med Grundloven. Brødrene Brandes og Viggo Hørup tilhørte en lille gruppe mennesker, der kæmpede for deres idealer om frihed og imod kongens og regeringens udemokratiske metoder. Når regeringen langt hen ad vejen kunne gennemføre sin politik, var det fordi, der stadig var for mange modsætninger i befolkningen til, at der kunne mobiliseres en samlet modstand mod styret. Befolkningens kamp om frihed foregik i stedet på det nære plan mellem for eksempel mestre og svende, mænd og kvinder, godsejere og bønder. Kampen for demokrati blev et langt træk, og først ved systemskiftet i 1901 blev det parlamentariske princip anvendt i praksis. Her kom Venstre til magten for første gang. Fra nu af blev folkets stemme respekteret; de idealer om frihed, som Brandes og andre havde kæmpet for, havde vundet bred opbakning og kunne ikke mere overhøres af magthaverne.

*Af Sarah Didrichsen & Louise Lefevre*

# Det moderne København bryder frem



*Kort over København, 1876,  
Københavns Bymuseum.*

København er under rivende forvandling. Byen emmer af aktivitet og byggeiver, og overalt hvor blikket falder, skyder nye bygninger op. Store højloftede herskabslejligheder med dekorative facader blander sig med nye prangende teatre, solide hospitalsbygninger og billigt spekulationsbyggeri. Vi befinder os i 1800-tallets anden halvdel, og København er under forvandling til en moderne storby. Forandringen sker meget hurtigt, og *“Folk fra Provinserne eller fra Udlandet, som ikke havde set byen i nogle Aar, kunde næsten ikke kende den igen”*, som Henrik Pontoppidan skriver i sin roman *“Lykke-Per”* fra århundredeskiftet – et af de mange eksempler på, hvordan byens radikale forandringer blev oplevet i samtiden.

### **Den indeklemte by**

Den hektiske byggeaktivitet er usædvanlig for København. Ikke siden Christian IV's tid har byen lagt nye store områder til sit areal. I 200 år lå fæstningsbyen København trygt inden for de grønne massive volde, der var bygget til byens forsvar. Det var ikke muligt for byen at brede sig – de store områder uden for byens volde skulle af militære hensyn være ubebyggede.

Bag det beskyttende voldanlæg lå København hen som en sovende provinsby, skærmet for den faretruende omverden. Men indbyggertallet voksede støt, og mod midten af 1800-tallet var byen fyldt til bristepunktet med over 120.000 indbyggere. Københavnerne boede stuvet sammen i kældre og under tagrygge, i de tættest befolkede kvarterer med kun 2 m<sup>2</sup> til hver. Kloakering var der intet af, og vandet var udrikkeligt.

### **København sprænger sine rammer**

Men fra midten af 1800-tallet bliver det anderledes. I 1856-57 nedrives de fire porte, der i 200 år har været de eneste adgange ind og ud af byen. Hermed ophæves Københavns status som fæstningsby, og det bliver nu endeligt tilladt at bygge uden for voldene.

Det første nybyggeri finder sted på brokvartererne. Det går særligt hurtigt på Nørrebro og Vesterbro, hvor ivrige byggespekulanter bygger voldsomt og planløst. Udviklingen skal have lov til at gå sin naturlige gang uden indgreb fra statsmagten. I takt med tidens nye ideal, liberalismen, sættes der næsten ingen begrænsende regler for, hvordan der må bygges. I 1850'erne og 60'erne bygges der uden reguleringer med usselt spekulationsbyggeri til den nye arbejderklasse til følge. Lidt senere i 1870'erne og 1880'erne kommer de første bygge love, og byggeriet på brokvartererne ændrer karakter. Gaderne bliver bredere og lejlighederne en anelse større.

Området fra den gamle bygrænse og ud til søerne ligger i 1850'erne og 1860'erne dog stadig hen som grønt voldområde. I samme periode er der blandt fremtrædende personer af borgerskabet store debatter om, hvordan man skal udnytte det gamle voldareal bedst muligt. På trods af liberalismens idealer vil man ikke risikere byggeri som på brokvartererne, og man efterlyser byplaner for området. I nogle af planerne bevares store dele af voldanlægget, hvorimod andre planer vil fjerne stort set hele voldanlægget, inkl. Kastellet og Tivoli, og i stedet bebygge hele området i vinkelrette gader. En sløjfningskommission fremkommer i 1872 med en byplan, der er et kompromis mellem de mange forslag. Størstedelen af voldene forsvinder, men rester af vold og grav får stadig lov til at blive kernen i Københavns grønne haver: Tivoli, Ørstedsparken, Botanisk Have, Østre Anlæg og Kastellet.

Hermed er de fysiske rammer til det nye moderne København lagt. I sammenligning med Europas øvrige hovedstæder er København stadig ingen imponerende metropol, men i danskernes og i særdeleshed byens borgerskabs sind er der ingen tvivl: København er blevet en storby!

### **Forskellige drømme om et bedre liv**

I tiden hvor København var lukket inde bag sine volde, boede rig og fattig tæt op og ned af hinanden i den overbefolkede by. De gik ad de samme snævre gader, måtte skræve over de samme ildelugtende rendestene, de



måtte alle famle sig frem om natten i den ringe gadebelysning. De måtte alle udholde den stank og larm, som gennemtrængte alle kroge af byen. Men i den nye storby København er der anderledes gode muligheder for at markere og opretholde de sociale skel.

På landet er det svært for den voksende befolkning at finde arbejde, og drømmen om et bedre liv får mange til at rejse til byen. Her er industrialiseringen slået igennem og henviser de nye arbejdere til at tage dårligt lønnet fabriksarbejde og bo i det dårlige spekulationsbyggeri, der opføres i små sidegader og baggårde på Nørrebro og Vesterbro. Den begyndende urbanisering gør sig for alvor gældende i disse år, og frem til århundredeskiftet bliver Københavns indbyggertal flerdoblet til omkring 400.000.

Der er også nogle, der drømmer om et bedre liv helt andre steder end i København. De vil til "den nye verden": Til Amerika, hvor man kan skabe sig et nyt liv, frigjort fra den fattigdom og de sociale begrænsninger, man er hæmmet af i Danmark. Fra ca. 1870-1910 rejser næsten 300.000 mennesker til Amerika – det svarede til hver 10. dansker.

Samtidig indtager borgerskabet de flotte åbne områder omkring det gamle voldterræn, på hovedgaderne i brokvartererne, og på Frederiksberg og Østerbro. De behøver ikke at rejse efter deres drømme – de har mulighed for at udleve dem, hvor de bor, og de får lov til at sætte deres umiskendelige præg på det moderne gennembruds København.

### **Internationale strømninger**

Inspirationen og forbillederne for det nye København finder borgerskabet uden for Danmarks grænser. De drømmer om scenarier fra de moderne europæiske storbyer. Særligt Paris tjener som inspiration. Sidst i 1800-tallet sker der store ændringer i gadebilledet. Her vil man forandre den slidte middelalderlige bymasse til en moderne metropol med velfungerende infrastruktur, der lever op til de krav, som den moderne byboers nye hurtige

*Nørrevoldgade anlagt som parisisk boulevard, 1880, Københavns Bymuseum.*



livsstil stiller. I Paris gennemføres en omfattende omlægning af byen, der betyder flytning af tusindvis af beboere, gennembrydning af gamle områder og etablering af moderne boulevarder.

Så vidt går det ikke i København. Her vælger borgerskabet i stedet de ubebyggede voldområder som rammen om deres storbydrømme. Over for den nye brede Dronning Louises Bro, der forbinder Nørrebro med det gamle voldområde, anlægges Søtorvet som en storslået symmetrisk plads. Pladsen samler seks forskellige gader, omgivet af de monumentale stukprydede boulevardejendomme, som også er typiske for Paris. Også på Nørre Voldgade aner man muligheden for at skabe en ægte Pariserboulevard med rækker af træer og brede vejbaner, hvor man kan køre i åbne vogne og vise sine nye kjoler og hatte frem. Boulevarden bliver omgivet af brede fortove med fortovscafeer, hvor man kan drikke kaffe og læse de internationale aviser.

### De nye magthavere

København i slutningen af 1800-tallet er virkelig borgerskabets by. I tiden efter Grundloven 1849 slår den liberalistiske økonomi igennem, og de friheder, det giver for produktion i kombination med den teknologiske udvikling, forstår borgerskabet at drage nytte af. De nye dampmaskiner muliggør storproduktion og overflødig med tiden meget manuelt arbejde. Det er troen på den spirende industri, opfindsomheden til at anvende den på nye måder, viljen til at rationalisere og kapitalen til at sætte det hele i gang, der karakteriserer det nyskabende industriborgerskab.

*Den grundlovgivende rigsforsamling  
– stik efter maleri af Constantin Hansen  
fra 1865, Københavns Bymuseum.*





*Poul Fischer: Tivoli, 1890,  
Københavns Bymuseum.*

De store summer, som borgerskabet tjener, bruger de bl.a. på at forme København. De mødes gennem fonde og i foreninger, hvor de diskuterer deres ideer og får dem realiseret i bybilledet. Den prestigefyldte “Foreningen til Hovedstadens Forskønnelse” står bag mange nyskabelser i København i denne periode, bl.a. Storkespringvandet på Amager Torv, som er fra 1894.

Også fremstående enkeltpersoner markerer sig med gaver til byen. Den velansete brygger Carl Jacobsen skænker bl.a. byen Glyptotekets samlinger og et nyt spir til den nedbrændte Nicolaj Kirke. Privatbankens grundlægger Tietgen – en anden fremtrædende personlighed – er bl.a. med til at sikre, at Marmorkirken endelig bliver bygget færdig i 1894. At gaverne udover at bidrage til byens udvikling også kaster glans over giveren, er en sidegevinst, der bestemt også kalkuleres med.

#### **De sorgløse forlystelsers by**

Omgangsformerne i København ændres ligeledes i denne periode. Borgerskabet supplerer visitterne i de hjemlige stuer med et udbygget forlystelseliv i den pulserende storby. Her skyder et væld af nye forlystelsessteder op, hvor borgerskabet kan omgås og more sig som moderne, europæiske storbymennesker. Tivoli åbner allerede i 1843, og mange andre etableringer følger

efter. Der findes i København efterhånden alt fra velansete teatre, koncertsale og restauranter, over pæne kaffehuse og konditorier, til tvivlsomme dansesaloner, hvor kun mænd eller "løsagtige kvinder" af de lavere klasser færdes.

Når borgerskabets mænd og kvinder sammen går i de mondæne teatre eller til koncert, er det sjældent dyrkelsen af kunsten, der er det vigtigste. Langt vigtigere er det at blive set de rigtige steder, samtale med de rigtige mennesker, og holde øje med, hvad de andre af borgerskabets klasse foretager sig. Journalister og forfattere færdes hjemmevant i det vitale københavnske forlystelsesliv og skriver levende reportager til aviser og blade, som har borgerskabet selv som læsere.

### **Storbyens kraft**

Også i kulturlivet mærker man Københavns forvandling til storby. Inden for litteraturen gøres storbyen med sit eget liv og særlige kraft til en vigtig aktør i tidens romaner. Ikke kun Henrik Pontoppidan beskæftiger sig med byen, også forfattere som Johannes V. Jensen og Herman Bang tager byen til sig og gør den til omdrejningspunkt i deres romaner. Vi møder i disse romaner de nye mennesketyper, der er indbegrebet af det moderne: Ingeniøren, journalisten, grosserer og byggematadoren, og vi følger dem rundt i det hektiske, fragmentariske storbyliv.

I tråd med det moderne gennembruds ideer om en samfundsdebat er den kunst nøjes disse nye romaner dog ikke med at skildre de glade og muntre sider af det nye københavnske forlystelsesliv. De ser bag den umiddelbare sorgløshed og skildrer det chok, mødet med den moderne storby kan være for det enkelte menneske. "Svært, saa vi bygger facader" siger hovedpersonen i Herman Bangs roman "Stuk" og sætter dermed fokus på den dobbeltthed, som den ukritiske dyrkelse af moderniteten og storbyen også rummer: At de pyntede facader ikke nødvendigvis dækker over noget indhold, at den evige jagt på adspredelser også betyder rastløshed, overfladiskhed og ligegyldighed, og at frigørelsen i mødet med storbyens turbulente menneskemasser samtidig betyder anonymisering, rodløshed og fremmedgørelse.

*Af Marie Damsgaard Andersen*



# Virkelighedens indtog – Kunsten 1870-90

Perioden mellem 1870 og 1890 var domineret af store konflikter i det politiske felt. Industrialiseringen var begyndt, og folk fra landet søgte arbejde i byerne. Mange valgte at udvandre til Amerika på grund af de dårlige vilkår for samfundets nederste. J.B.S. Estrup satte den politiske dagsorden, hvor han i hele ni år regerede uden om folketinget og reelt satte folkestyret ud af kraft. Oprøret lå og ulmede, men blev aldrig til noget. Nogle kunstnere begyndte at bevæge sig væk fra romantiske idealiseringer af de græske guder og helte, eller nedtonede fremstillingerne af det brave danske folk, hvor nationalkarakteren spillede den centrale rolle. Den samtidige sociale virkelighed, som bestemt ikke var ideel, begyndte at snige sig ind i billederne. Men det skete ikke ved at ændre på det tekniske i maleriet. Man bevarede i hovedtræk en malerisk teknik, der lagde vægt på naturalisme og korrekthed. Det begyndende moderne samfund kan i stedet ses i emnerne og måden, de skildres på.

## Redningsbåden

Michael Anchers store billede rummer både det romantiske og det moderne. Det er fiskere fra Skagen, rigtige hverdagshelte, der skal ud på en farlig redningsaktion. I en stor bue fra billedets højre mod dets venstre side går fiskerne hen over de yderste klitter. I forgrunden taler de sammen, men da de kan se, hvad der venter dem, bliver de tavse. Motivet fortæller dermed om storheden og det heroiske i de solide skikkelser, hvilket ligger i forlængelse af en romantisk tradition. Men i forgrunden til højre afskæres billedet usædvanligt brat. To af fiskerne henvender sig til personer, der slet ikke er med i billedet, så beskueren får en fornemmelse af, at motivet fortsætter uden for billedrammen. En af fiskerne råber ud af billedets ramme, en anden ser bagud over sin højre skulder. Beskuerens opmærksomhed sendes derved til højre og helt ud af billedet. Det er, som om et nyere billedmedie, nemlig fotografiet



*Michael Ancher:  
Redningsbåden køres gennem klitterne.  
1883, Statens Museum for Kunst.*

med sine tilfældige afskæringer, har haft noget at sige her. Det ændrer nu ikke ved den næsten sentimentale heroisme, som Ancher har bygget ind i sit billede.

#### **Fra Burmeister og Wain**

P.S. Krøyer var, også mens han levede, berømt for sit maleri. Hans tekniske dygtighed var fabelagtig, særligt i behandlingen af lys og skygge, og hans billeder bærer altid præg af det. Han var meget efterspurgt, og hans kunder var velstående. Hans billede fra skibsværftet "Burmeister og Wain" indeholder forskellige problemstillinger. Det er primært lyset i motivet, der har interesseret ham. Det glødende, smeltede metal, som skaber effektfulde kontraster til fabrikkshallens dunkelhed. Men man kommer ikke uden om, at billedet også rummer modsætningen mellem de arbejdende mænd på den ene side, og den højtråbende herre i kjole og hvidt bag smeltekarret på den anden side. Krøyer var dog ikke politisk kunstner, og billedet er ikke et forsøg på at fremvise kapitalens udbytning af arbejdernes slid. Motivet er mere et udtryk for, at den moderne verdens virkelighed endelig, og bl.a. ved Krøyers hjælp, havde fået en plads i billedkunsten. Det var en ny mission i forhold til de tidligere årtiers indadvendte kredsen, om hvad der var særligt dansk, særligt nordisk.

Krøyer var én af kunstnerne i kredsen omkring periodens intellektuelle rebel nummer ét, nemlig Georg Brandes. Georg Brandes krævede, at kunsten skulle forholde sig til sin samtid. Den skulle sætte problemer under debat og ikke fremvise en ideel og forløjet skønhed. Mange andre malere, litterære og forfattere deltog i disse diskussioner med det samme udgangspunkt. Nu var det den virkelige virkelighed, det gjaldt, og dén virkelighed var væsentligt større end den kunstneriske andedam i Danmark.



*P.S. Krøyer:  
Fra Burmeister og Wains jernstøberi.  
1885, Statens Museum for Kunst.*



*Erik Henningsen: Vagtparade. 1888,  
Statens Museum for Kunst.*

### Vagtparade

Billedet her har næsten karakter af at være et pressefoto. Det er hurtigt opfanget, som om man står lige ved siden af optoget som tilskuer til paraden af forbigående musikanter. Det er afskæringen af personerne, der giver denne effekt. Billedets forgrund er næsten helt fyldt op af de marcherende mænd og de to børn. Pigen rækker hånden ud af billedets højre kant, hvor hun trækkes afsted af en voksen hånd. I venstre side kan man netop nå at få et glimt af de smilende mennesker i festhumør på den anden side af gaden. Men billedets yderste venstre kant er optaget af endnu en uniformsklædt mand. Hans entré sørger for, at den bevægelse mod højre, som hele billedet er bygget op over, er ubrudt.

Billedet her er ikke tynget af hverken romantik, politisk bevidsthed eller nordisk sentimentalitet. Det er næsten tørt i sin registrering af situationen. Men det er effektivt skruet sammen. Henningsen får skabt en illusion af at være til stede i det hektiske og levende byliv, som virkelig fungerer.

### Dyrehaven

Theodor Philipsen var en af de få kunstnere i Danmark, der virkelig fornyede sin maleriske teknik i 1880'erne. Efter at have set billeder af de franske malere, der blev kaldt impressionisterne, begyndte han at bruge farverne og lyset på en ny måde. I billedet fra Dyrehaven uden for København falder lyset skråt ind fra venstre. Det spiller mellem træerne, reflekteres i grenene og kaster striber af lys og skygge ned på jorden. Farverne både i lyset og skyggen er klare og stærke. Helhedsindtrykket af det lille stykke skov er meget levende. Man kan fornemme fugten i jorden og køligheden i luften.





*Theodor Philipsen: En sen efterårsdag i Dyrehaven. Solskin. 1886, Statens Museum for Kunst.*

Den maleriske teknik er ikke nær så præcis og nøjeregnende som f.eks. hos Michael Ancher. Den lille flok høns i billedets højre side er blot malet op med et par hurtige penselstrøg. Men den hurtige teknik er måske dét, der giver billedet et helt anderledes levende indtryk af, hvordan årstiden, vejret og lyset var lige netop dén eftermiddag, på dét sted og i Philipsens blik. I Philipsens udgave blev maleriet hurtigere, mere skiftende, bedre egnet til at fange indtryk. Måske svarede dette maleri bedre til den mere omskiftelige moderne verden?

Philipsen havde samlet sine ideer til maleriet op i udlandet. Han havde været i Frankrig og Italien og vidste, at man ikke kunne isolere sig, hvis man skulle udvikle sig. Verden var også i kunsten blevet et større sted end det, der kunne rummes i Kongens København.

#### **Den gamle kone og døden**

Maleriet viser hen til den vej, som kunsten følger efter 1890. Billedet er blevet til efter inspiration fra forfatteren Henrik Pontoppidans novelle "Knokkelmanden". Novellen fortæller om et ældre ægtepar, der efter et helt livs slid skal til at nyde deres otium. Så dør konen. Den nådesløse virkelighed,





Laurits Andersen Ring:  
*Aften. Den gamle kone og døden,*  
1887, Statens Museum for Kunst.

som fortællingen beskriver, går igen i billedet. Konen har sat sig ned på sin tunge byrde. Vejen, hun har gået ad, strækker sig langt ind i billedet. Hendes arm falder slapt ned, og ovenover er forklaringen: Dér svæver en meget kontant knokkelmand, klar til at høste hende med sin le. Hun dør efter at have gået en lang og tung vej gennem livet. Men billedet giver os ingen tegn på, hvad der sker med hende efter døden. Der er ingen rejse mod himmelen, ingen hvile. Hun er bare død.

Ring var fritænker, ateist, og havde ikke mange illusioner om livet. Han havde ikke selv haft det for nemt, hverken økonomisk eller kunstnerisk. Hans billede bliver derfor en sær blanding af en oprigtig harme over de vilkår, som en stor del af den almindelige befolkning levede under, og så et mere eksistentielt problem: Den gamle verden med guldalderens romantik, H.C. Andersens eventyr og billedhuggeren Thorvaldsens smukke skulpturer eksisterede ikke længere. Den gamle forklaring på verden med Gud foroven, hans modsætning forneden og os selv midt imellem var også sunket sam-

men. Derfor blev det et mere privat problem at finde sin plads. Hvad skulle man tro på? Hvordan hang verden egentlig sammen? Det skulle det moderne menneske selv finde ud af.

### **Kunsten og samfundet**

Kunsten i de tyve år mellem 1870 og 1890 har, som man kan se, mange forskellige udgangspunkter. Nogle kunstnere tog fat i det heroiske og romantiske og omskrev det til et mere realistisk billedsprog. Kunstnere som Philipsen koncentrerede sig om maleriet selv, udviklede dets formsprog, så det bedre kunne svare til vores ændrede opfattelse af virkeligheden. Nogen tog udgangspunkt i den sociale virkelighed og endte, som L.A. Ring, med at stille spørgsmål til, hvordan mennesket skulle finde sin plads i en moderne, omskiftelig og ofte usikker verden.

Billederne her viser, at det mere tekniske aspekt af, hvordan billederne var malet, ikke ændrede sig så markant i Danmark. Med undtagelse af Philipsen holdt man fast i traditionen. Men indstillingen til, hvad kunsten skulle være, ændrede sig så meget desto mere. Opfattelsen af, hvad kunstens rolle var, hvilket mål den skulle have, hvad den skulle skildre, og i høj grad hvem der skulle bestemme alle disse ting, forandrede sig. Diskussionerne gik bl.a. på, om noget så uædelt som fattige menneskers livsvilkår kunne lukkes ind i kunstens hellige haller. Kunne man vise den politiske og sociale situation, armodet og den menneskelige fornedrelse, der naturligvis ikke var billedskøn? Var det kunstens rolle at viderebringe disse alt for virkelige almindeligheder? Et af de grundlæggende spørgsmål i perioden var altså, om kunsten skulle vise os skønheden, eller om den skulle vise os virkeligheden.

De konflikter, som diskussionerne udsprang af, kom bl.a. til at betyde, at der blev oprettet et alternativ til Kunstakademiets forholdsvis konservative uddannelse. De frie skoler blev oprettet i 1880'erne, og mange af de kunstnere, der havde en anderledes indstilling til, hvad kunsten skulle være, fik deres uddannelse eller underviste her.

Perioden byder derfor på et varieret bud på, hvordan den kunstneriske virkelighed i Danmark var. Der var opbrud og nytænkning på mange fronter, og kunstnerne, ligesom alle andre mennesker, måtte hver især bestemme sig for, hvordan de skulle tackle det nye.

*Af Søren Granat*

# Forskønnet Sandhed – Arkitekturen 1870-90

En betydelig del af byggesubstansen i København stammer fra 1800-tallets slutning. Efter byportenes fald i 1857 blev Københavns volde lidt efter lidt sløjfet, og byggeaktiviteten i København var overvældende. Der skød tusindvis af boligblokke op på Nørrebro og Vesterbro, og senere blev også Østerbro bebygget. København ekspanderede.

Med voldenes fald blev København åben mod omverdenen. Fra at være en lille fæstningsby begyndte byen at hente forbilleder i moderne europæiske hovedstæder som Paris, Berlin og Wien. Det resulterede blandt andet i opførelsen af et ganske betydeligt og forskelligartet antal monumentale bygninger, lige fra Kommunehospitalet, Statens Museum for Kunst, det ny Kongelige Teater, Dagmar-teatret, Zoologisk Museum i Krystalgade, Ny Carlsberg Glyptotek og Marmorkirken til Botanisk Haves Væksthus, Østre Gasværk og Pantomime Teatret.

I slutningen af 1800-tallet var skellet skarpt imellem almindeligt byggeri og arkitektur. Boligbyggeriet, der som regel blev varetaget af bygmestre, fik ikke den store opmærksomhed rent æstetisk set. Arkitektur derimod hørte til "De skønne Kunster" og havde derfor en ganske anden og højere status. Det var derfor det monumentale og offentlige byggeri, der havde arkitekternes interesse og bevågenhed ved 1800-tallets slutning. Og det er gennem disse bygninger, vi i dag kan få en fornemmelse for, hvilken arkitekturopfattelse, der var gennemgående på den tid. Tre faktorer gør sig gældende: En ny brug af historiske forbilleder, industrialiserens nye udbud af materialer og muligheder, og et nyt krav om realisme i arkitekturen.

## Historicisme

"En let og festlig maskerade af forskellige stilarter" blev stilen i slutningen af 1800-tallet kaldt af en samtidig kritiker. Ordene var særligt møntet på en af tidens førende arkitekter Vilhelm Dahlerups (1836-1907) bygninger. I karikaturtegningen er han afbildet efter en rejse til udlandet, hvor han har ladet sig inspirere. Han har hovedet fuldt af historiske bygninger – et godt billede



Her ses de en  
Arkitekt, som er  
kommet hjem fra  
Reisen.

Karikaturtegning af Vilhelm Dahlerup.  
Ukendt kunstner, udateret. Kunstakade-  
miets Bibliotek. Samlingen af arkitektur-  
tegninger.

på en mand, der i sine bygninger altid citerede ældre arkitektur. Det var Dahlerup, der gav det nye Statens Museum for Kunst (1888-95) en romersk triumfbue i indgangsfacaden og fik det Kongelige Teaters (1872-74) facade til at ligne et fyrsteligt palads fra italiensk renæssance.

Dahlerups arkitektoniske udtryk var ikke noget særtilfælde, men en del af den europæiske strømning, der kaldes historicisme. Det var ikke en egentlig stil, men snarere en holdning – alt, der tidligere var blevet bygget, kunne nu bruges som inspiration. For første gang blev arkitektur for alvor analyseret, bygningernes stilarter blev klassificeret, og arkitekturhistorien kunne bruges som et opslagsværk, alt efter hvilken stilart arkitekten ønskede.

Den nye historiske bevidsthed skabte et væld af muligheder for arkitekterne. Hvor arkitekterne før mere eller mindre havde været bundet af en bestemt stil, knyttet til en bestemt periode, kunne fantasien i slutningen af 1800-tallet få mere frit løb. Stilarterne blev valgt, alt efter hvad arkitekten ønskede at kommunikere, så man i princippet kunne betegne arkitekturhistoriens mange muligheder som et arkitektonisk sprog. Sproget var ikke tilfældigt brugt, de forskellige stilarter kommunikerede forskellige ting. I København blev der bygget adskillige bygninger, der havde italienske renæssancepaladser som forbillede. I slutningen af 1800-tallet associeredes de italienske paladser med borgerlig og dannet kultur, hvor åndsliv og kunst stod stærkt. Det var idealer for en by med et stærkt voksende borgerskab, så sådanne bygninger skulle København også have.

Der findes mange eksempler på bygninger fra den tid, hvor stilartern er valgt på baggrund af et ønske om, at bygningen skulle signalere værdier, der var værd at stræbe efter. Triumfbuemotivet på Statens Museum for Kunst signalerer storhed og sejr, en hentydning til det fascinerende (og efterligningsværdige) romerrige. Dermed blev kunsten ophøjet og fik, med datidens terminologi, “et tempel”. Andre bygninger skulle signalere fromhed, hvilket gotikkens opadstræbende arkitektur var velegnet til. Middelalderkatedralerne var ideelle af en anden årsag: Konstruktionerne er tydeligt aflæselige i den færdige bygning – det var et centralt arkitekturideal i slutningen af 1800-tallet.

Arkitekter har altid hentet inspiration hos hinanden, både i fortiden og i nutiden. Det specielle ved den historicistiske indstilling er, at arkitekterne ikke kun brugte enkelte stilarter som inspiration, men blandede de mange stilarter og brugte dem i utallige variationer. På den måde kunne bygningerne få et helt individuelt udtryk og signalere præcis det, arkitekten ønskede, da netop kommunikation var et centralt element i tidens arkitektur. 1800-tallets sidste år er i tiden efter blevet udskældt for at være “stilforvirringens tid” og for blot at være en “efterligning” af fortiden. Med det mentes, at arkitekterne ikke gik nye veje, men blot anvendte andres stiludtryk.

### De nye materialer

Arkitekterne på Dahlerups tid hang i virkeligheden ikke så fast i fortiden som tidligere antaget. De var bevidste om, at de levede i en periode, hvor udviklingen gik stærkt. Industrialiseringen havde store konsekvenser for arkitektstanden, der skulle tegne helt nye bygningstyper som jernbanestationer, fabrikker og gasværker. Og de var ikke alene om budet. Mange af de bygnin-



*Johan Daniel Herholdt:  
Universitetsbiblioteket, 1857-61.  
Foto: Københavns Arkitekturguide,  
Arkitektens Forlag.*

ger, der blev mest omtalt og beundret i slutningen af 1800-tallet, var slet ikke tegnet af arkitekter; Crystal Palace, der var rammen om den første verdensudstilling i 1851, var tegnet af gartneren Josef Paxton. Det provokerende nøgne, men også meget populære Eiffeltårn var tegnet af ingeniøren Gustave Eiffel i 1889. Mange arkitekter frygtede derfor, at der slet ikke var plads til dem i det nye industrisamfund. De valgte at tage konkurrencen med ingeniørerne op og eksperimenterede med nye konstruktionsprincipper.

Nye materialer gav helt nye muligheder. Den vigtigste nyhed var støbejern. Når det bruges som vertikale elementer har det en meget høj bæreevne, som førte til lyse og lette rum kun afbrudt af smalle søjler. Støbejern blev først anvendt til nyttebyggeri og broer, men fra midten af århundredet også i monumentalbyggeri som eksempelvis i Johan Daniel Herholdts (1818-1902) Universitetsbibliotek i Fiolstræde fra 1857-61. For, som det blev sagt af J.J. Jacobsen og Thyge Rothe i 1879, kan materialet: *“på grund af sin Styrke (...) benyttes i lette, smukke Former og derfor ogsaa (...) have det Fortrin, at der ved dets Anvendelse opnaas mindst Lystab”*.

J.J. Jacobsen og Thyge Rothe lod det ikke blive ved ordene. De blev inspireret af Crystal Palace og tegnede Væksthuset til Botanisk Have. Væksthuset er ligesom Krystalpaladset bygget op af en række moduler, der gjorde opførelsen af det lette jern- og glashus nem og hurtigt, men i modsætning til valget af helt moderne materialer er valget af grundplan traditionel. Vækst-



*J.J. Jacobsen og Thyge Rothe:  
Væksthus, Botanisk Have  
København, 1872-74.  
Foto: Københavns Arkitekturguide,  
Arkitektens Forlag.*



huset er bygget symmetrisk op med en markeret hovedakse og et indgangsparti som et slot eller et prægtigt landsted. Det samme gør sig i øvrigt gældende i Krystalpaladset. Bygningsmidten i Væksthuset markeres med en rund kuppelbygning, der indeholder tropiske planter. For at signalere bygningens funktion har arkitekterne valgt at give alle søjlerne palmekapitæler.

Selv om Væksthuset ikke ligner moderne byggeri, som vi kender det i dag, findes nogle af det modernistiske byggeris grundlæggende visioner her. Vægten er lagt på bygningens funktion, og glæden ved inddragelse af nye muligheder inden for bygningskonstruktion har Jacobsen og Rothe tilfælles med moderne arkitekter.

Ikke alle arkitekter fulgte dog de nye muligheder og krav, som industrialiseringen førte med sig. I England kritiserede den indflydelsesrige Arts-and-Crafts bevægelse, med John Ruskin og William Morris i spidsen, den "uretfærdighed" og "fremmedgørelse", som de nye produktionsteknikker medførte. Mange var enige i dette synspunkt – byggeri og kunsthåndværk burde igen produceres ved hjælp af håndlavede elementer. Industriens rå materialer hørte ikke hjemme i boligbyggeri.

#### **Sandhedskrav i arkitekturen**

I 1990'erne blev den realistiske bevægelse inden for arkitektur genopdaget. Bevægelsen er kendt fra litteratur og billedkunst, men at realisme også var et centralt arkitekturideal fra og med 1880'erne er nyt i arkitekturhistorisk forskning. Realisternes vigtigste slagord var, at bygninger skulle udtrykke

“sandhed”. For godt og vel hundrede år siden rungede sandhedskravet gennem arkitekturmiljøer i hele Europa. En “sand” bygning var en, som først og fremmest kunne opfylde de funktionelle behov, som var knyttet til eksempelvis sygehuse, arbejderboliger eller fabrikker. Arkitekten skulle også bruge de, til opgaven, bedste konstruktionsmæssige principper. Den færdige bygning måtte ikke “lyve” om sin konstruktion, men fremvise dele af den. Samtidig skulle det være tydeligt, hvilke materialer der var blevet brugt.

Ingeniørerne kunne opfylde krav som disse; det, arkitekterne havde eneret på, og som retfærdiggjorde deres eksistens og overlevelse i industrisamfundet, var, at kun de kunne ophøje en funktionel bygning til kunst. Det er denne opfattelse, der har fået en af tidens indflydelsesrige arkitekter, Martin Nyrop (1849-1921), til at beskrive arkitekturens væsen således: *“at give alle uskønne Ting en smuk og rimelig Form og derved hædre deres nødvendighed, at smykke Sandheden i Stedet for at besmykke Usandheden”*. En sådan opgave fik den unge Nyrop, da han tegnede Østre Gasværk omkring 1881. Bygningens essentielle, og sandfærdige, kerne (dvs. selve den runde gasbeholder) var allerede udfærdiget af ingeniører. Nyrop blev ansat til at lave facaden. Som arkitekt havde han eneret på at beklæde bygningen og dermed tilføre gasbeholderen en æstetisk og kommunikativ dimension. Nyrop valgte en helt enkel facade, eftersom bygningen i princippet ikke var andet end en container. De halvrunde blændbuer over vinduerne er til stede for at føre det enorme tryk fra beholderen og ned i jorden – de er med andre ord be-



*Ukendt ingeniør (konstruktion og interiør) og Martin Nyrop (facade):  
Østre Gasværk, 1881.  
Foto: Københavns Arkitekturguide,  
Arkitektens Forlag.*

tinget af konstruktionen. Samtidig giver de, sammen med de runde vinduer, gasbeholderens runde form og kuppel, associationer til antikken. Eftersom bygningen ikke indeholder andet end en stor hal, har facaden ingen udsmykning eller gesimser, der hentyder til etageadskillelser, som det eksempelvis er tilfældet med Cirkusbygningen (1885-86 ved H.V. Brinckopff).

Cirkusbygningen er klædt på til fest og forestilling, så selv om de to bygninger i grundformen ligner hinanden, har de et meget forskelligt kommunikativt indhold. Eksteriøret afspejler interiøret. At Østre Gasværk skulle blive omdannet til teater er derfor skæbnens ironi.

### **Den oversete periode**

Tidens arkitektoniske udtryk satte sig spor i eftertiden. Ikke bare med de mange bygninger fra 1870'erne til 1890'erne over hele Europa, men også i senere byggeri. Kravet til en bygnings sandhed har med den funktionalistiske arkitektur levet videre i store dele af det 20. århundrede. Det samme gælder ønsket om at komme på højde med samtiden ved at inddrage de nyeste materialer og konstruktionsteknikker fra nyttebyggeriet. Og selv om man i eftertiden ikke har bygget efter historicistiske principper, er de diskussioner, som blev ført, stadig aktuelle: Hvordan forholder vi os til fortiden, og på hvilken måde bør bygninger "kommunikere" med byboerne?

Alligevel er byggeriet fra denne periode længe blevet hængt ud som overornamenteret, uinteressant og gammeldags. Funktionalisterne kunne med sin enkle og udekorede arkitektur ikke se de mange lighedstræk mellem deres eget arkitektursyn og realisternes. Fra starten af 1900-tallet og til i dag har arkitekter vendt perioden ryggen, men måske overset en vigtig pointe. Ved 1800-tallets slutning blev mange af den moderne arkitekturs principper grundlagt. Med andre ord; den moderne arkitektur står i gæld til det sene 1800-tals arkitekter, på trods af modviljen imod den. Perioden lader sig ikke så let overse endda!

*Af Svava Riesto*

# Spyt i bakken!

## – om nye produkter, vaner og kulturskel

Paraplystativer, støvleknægte, komfurer, køkkentøj, ligkistefødder, landbrugsmaskiner og spytebakker. Det var næsten kun fantasien, der satte grænser for, hvad der kunne fremstilles i støbejern. Støbejernet var et af industrialiseringens nye modematerialer, og det egnede sig fremragende til massefremstilling af en lang række nye produkter. Med industrialiseringen blev det muligt for almindelige mennesker f.eks. at skaffe sig nipsgenstande eller finere møbler til hjemmet, og i aviserne kunne man finde talrige annoncer for industrifremstillede møbler og andet indbo.

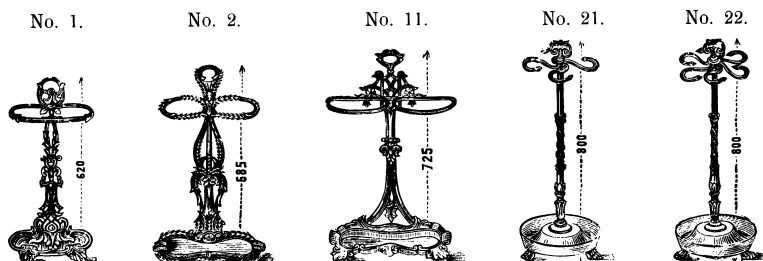
Landbobefolkningen var en af de samfundsgrupper, der i stigende grad efterspurgte de fabriksfremstillede forbrugsvarer. Husfliden, arbejdet med selv at fremstille sengetøj, tøj og diverse redskaber var for alvor på retur. Bondekonerne sad ikke længere aften efter aften og kartede uld, vævede hørlagner eller strikkede varme uldsokker. De valgte i stedet at købe tidens nye industrielt fremstillede tøj. Men selv om det var muligt at anskaffe sig disse ting, var det ikke ensbetydende med, at landbobefolkningen ukritisk tog tidens nye ting til sig. De ændrede ikke vaner fra den ene dag til den anden.

### Borgerskabet og den gode smag

Det var i høj grad borgerskabet, der var med til at fremme landbobefolkningens brug af nye redskaber og industriprodukter. I fremskridtets ånd og nationens interesse var det vigtigt – ja ligefrem nødvendigt – at få ændret på bøndernes vaner. Det gjaldt om at få dem til at investere og til at effektivisere. Med hovedrysten så borgerskabet på al den “døde” kapital, som f.eks. lå gemt i kister og skabe rundt om på landets bondegårde. En bondekone kunne traditionen tro måle sit eget værd på, hvor mange lagner eller skjorter hun havde fremstillet. Jo mere der var i kister og skabe, desto større prestige fik hun blandt landsbyens nabokoner. Desuden opfattede man på landet indholdet i kisterne som en økonomisk sikkerhed. Men som lærer Anton Nielsen kunne konstatere i sin lille bog om den danske bonde, så kom næsten ingen af lagnerne eller skjorterne nogen sinde i brug. Derfor burde de enten sælges og pengene investeres i mere nyttige ting, eller også burde bondekonerne bruge deres tid og arbejdskraft på en bedre og mere samfundsnyttig måde.

Borgerskabet ønskede også at fremme og forbedre bøndernes smag. Når man omgav sig med smukke og ordentlige ting, var det også lettere at tænke

### Paraplystativer.



*Paraplystativer af støbejern,  
katalog fra Carlschütte jernstøberi 1888.*

smukke og ordentlige tanker. Et af de steder, man søgte at fremme industri og håndværk, var på 1800-tallets store udstillinger, som i løbet af 1800-tallet udviklede sig til at blive internationale udstillinger for de industrielt førende lande. Det udstillede var den nyeste teknologi, de nyeste produkter, redskaber og maskiner. Udstillingerne var ikke så meget til for, at man skulle købe og sælge, de var mere til for at sætte gang i den økonomiske fremdrift og bane en vej for fremskridt. Nationerne kæmpede om at kunne producere de bedste og smukkeste ting. For det var ikke nok i sig selv at kunne producere forskellige industriprodukter, hvis ikke også produkterne var af god æstetisk og håndværksmæssig kvalitet.

### De nordiske udstillinger

I 1872 og 1888 blev der i København afholdt to store nordiske udstillinger. Den første var en industri- og kunstudstilling, den anden udstilling inddrog også landbruget. Det var vigtigt, at hele landet, både land og by, tog del i den økonomiske udvikling. På udstillingen i 1888 kunne man i landbrugsafdelingen bl.a. se et mejeri med centrifuge og smørkerne drevet af damp-



*Dykkerbassinet på Den Store Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i København i 1888. Billedet er tegnet af Karol Sedivy/ Familiejournalen 1888.*



kraft. Et andet sted var der et dykkerbassin, hvor en dykker viste mulighederne for at opholde sig under vandet. Endnu et sted blev der vist store vindmaskiner (vindmøller). Og i en stor bygning var der et helt maskinrum, hvor man kunne beundre de mange dampmaskiner, som gav strøm til hele udstillingen. For eksempel gav de strøm til det, som nok var udstillingens hovedattraktion, nemlig det elektriske lyshav som udstillingen lå badet i om aftenen, samt til det elektriske springvand.

De store udstillinger rundt omkring i Europa udstillede dog ikke alene nye opfindelser og maskiner for at fremme industrien. Udstillingerne blev også det sted, hvor landenes nationale særpræg og kultur kom til udtryk. Hvor man for at fremme industrien viste de nyeste og mest moderne maskiner frem, var det anderledes, når det gjaldt styrkelsen af det nationale. Her holdt man derimod fast i det gamle og det, som man opfattede som det mest oprindelige, nemlig den gamle bondekultur. På udstillingerne vistest derfor byggeskik, møbler og dragter, ofte opstillet i interiørs, i form af f.eks. bondestuer med voksdukker klædt i dragter. Husflid som udskårne træting, vævede og syede tekstiler, lertøj m.m. blev også en vigtig ingrediens på udstillingerne, for her kom folkekunsten til udtryk. Samtidig med at man ønskede udvikling og at fremme industrien, søgte borgerskabet også at holde fast i den gamle bondekultur, som var ved at forsvinde.

#### **Forandringer på landet**

1800-tallet bød på store forandringer for befolkningen på landet. Der var langt fra tidligere tiders fæstebonde til 1800-tallets selvbevidste og selvejende gårdmand, som både kunne læse og skrive, og som tog på højskole eller landbrugsskole. Udskiftningen af markerne og udflytningen af gårdene hjalp med til, at landbruget kunne rationaliseres og effektiviseres. Bønderne bevægede sig langsomt mod en mere ensidig vareproduktion, og den overvejende vegetabiliske produktion blev ændret til en overvejende animalsk produktion. Naturalieøkonomi blev erstattet af pengeøkonomi, og den nye tids bonde måtte ud og købe varer, han tidligere selv havde fremstillet. Andelslagterier, andelsmejerier og brugsforeninger blev efterhånden en integreret del af livet på landet. Det var dog langt fra alle på landet, der fik del i den økonomiske fremgang. For mens det generelt gik bønderne godt, havde husmændene og daglejerne svært ved at få mad på bordet. For dem var det ikke tapet og paraplystativer, som stod øverst på ønskelisten. Det gjorde det til gengæld hos bondekonerne.

I løbet af 1800-tallet blev der gradvist vendt op og ned på bøndernes traditionelle boligindretning. Den åbne skorsten eller kaminen, hvor man før havde tilberedt mad over åben ild, blev skiftet ud med støbejernskømfuret. Køkkenet blev udstyret med nye ting som vask, kødhakkemaskine og emaljeret køkkentøj. Fra at have sovet i en alkove i stuen fik bonden nu et separat soveværelse med dobbeltseng, toiletmøbler og servantestel. Stuens lerstampede gulv blev beklædt med brædder. Malede træbænke og borde blev skiftet ud, bl.a. med polstrede plysmøbler og nye møbler som chaiselonger, skriveborde og bogskabe. Stuernes vinduer blev pyntet med gardiner. Den nye tid lod end ikke væggene stå upyntede hen. De smykkedes med paneler og tapet. Der blev hængt billeder op, og man købte nips til pynt og piede-



*Gæstekammer med seng og servante med vandfad og kande, Nationalmuseet.  
Foto: R. Fortuna.*

staler til potteplanterne. Den tid, pigerne tidligere havde brugt på at karte og spinde, blev nu i stedet brugt på at lave kunstfærdige broderier på løbere, puder og pyntehåndklæder.

At bønderne begyndte at indrette deres hjem med de samme ting som borgerskabet i byerne betød dog ikke, at hjemmene blev ens. Der var stadig forskel på kvalitet, og på hvordan tingene blev anvendt. Og selv om bonden ikke længere måtte spytte på gulvet, men i stedet måtte øve sig på at ramme spyttebakken i støbejern eller blankpoleret messing, var det langt fra alle vaner, der blev ændret. Den nyindkøbte servante og servantestel ændrede ikke på det faktum, at man stadig vaskede sig ved zinkspanden i bryggerstet og lod det fine porcelæn stå ubrugt hen i soveværelset. Der findes endda en beretning om en bondekone, der hittede på at servere suppe i servantestellet. Borgerskabets visitkortskål hørte til en af de ting, det umiddelbart var svært at finde anvendelse for ude på landet, hvor man hverken gik på visit eller havde visitkort. Alligevel anskaffede manganen en bondekone sig en skål og placerede den ligesom borgerskabet helt centralt på stuebordet. Men i stedet for at blive fyldt med visitkort, blev den snart brugt til ting som frugt eller nødder.

### Nye tider og gamle dyder

Samtidig med at overklassen ønskede at højne og udvikle landbobefolkningen, fandt de det yderst provokerende og forkert, når bønderne gjorde som overklassen selv. Borgerskabet så ikke med milde øjne på, at bondehjemmet på landet eller for den sags skyld et arbejderhjem i byen havde møbler, der lignede borgernes egne. For der var stadigvæk forskel på klasserne, og forskellen måtte gerne være synlig. Det viser sig blandt andet i nogle læserbreve i Dansk Husflidstidende fra 1890'erne, skrevet af en godsejerfrue ved navn Christine Hvass. Læserbrevene diskuterede, om landbokvinder burde eller ikke burde sy og brodere unyttige ting til hjemmet. Christine Hvass mente, at det var forkert, at kvinderne på landet var begyndt at sy broderier til f.eks. sofapuder, hjørnehylde og avisholdere. Hun så langt hellere, at de holdt fast i de gamle traditioner for husflid og brugte tiden på nyttige håndarbejder som spinding, vævning og linnedsyning. Hun fandt det desuden aldeles upassende, at bondekonerne udstillede deres broderier på husflidsudstillinger. Broderier var noget, der hørte til i en borgerskabskvindes hverdag. Det hørte ikke til hos almindelige mennesker på landet. Derfor fandt hun det også endnu mere forargeligt, at præmien på en af udstillingerne var en visitkortskål.

Christine Hvass' læserbreve betød ikke, at man på landet holdt op med at brodere unyttige ting til hjemmet. Ændringerne fortsatte. Lige meget om borgerskabet brød sig om det eller ej, havde bonden fået smag for den nye tids produkter, og udviklingen var ikke til at stoppe. Men kvalitetsmæssigt var der forskel. Det mere velstillede borgerskab anskaffede sig møbler i en håndværksmæssig bedre udformning end de industrielt fremstillede møbler, som bønderne købte. Der var altså stadig forskel. Det undlod Anton Nielsen heller ikke at kommentere i sin lille bog; her skrev han, at selv om bønderne fik møbler i mahogni- eller nøddetræ, tapet, gardiner osv., så kom deres dårlige smag alligevel altid til udtryk, og bondehjemmet var og blev på trods af den nye indretning et bondehjem. Spyttebakke eller ej for ham ville bønder altid være bønder!

*Af Ida Lund-Andersen og Mette Boritz*

## Den moderne arbejder



Erik Henningsen:  
"Bønder i Hovedstaden",  
1887, Arbejdermuseet.

### Det gamle København

I 1850 havde København ca. 130.000 indbyggere. På den tid var erhvervslivet domineret af handel og traditionelt håndværk. Der var kun få industrier, og hovedparten af produktionen foregik hos håndværksmestre, der var organiseret i "privilegerede laug". Laugenes privilegier bestod blandt andet i, at de bestemte, hvor mange mestre der måtte være i byen inden for deres fag. Laugene satte også selv priserne på deres produkter. Der var altså ikke tale om fri markedsøkonomi, tværtimod var en af laugenes væsentlige funktioner at forhindre konkurrence mellem fagets mestre.

Laugene var baseret på århundreders håndværksmæssige viden og traditioner. De ansatte hos en håndværksmester – svendene og lærlingene – var i princippet en del af husholdet og fik ofte både kost og logi som en del af deres løn. Mesteren havde på den måde et vist ansvar for sine ansattes ve og vel. På mange måder var laugene en hæmsko for en industriel udvikling, og de få private industrier, som fandtes i København i 1850, var da også etableret på dispensation fra de gældende regler.

### Den nye industri

I perioden 1857-1862 blev loven om næringsfrihed indført. Loven betød, at det blev væsentligt nemmere at starte en virksomhed. Man var ikke længere bundet af de gamle laugs traditioner og begrænsninger. Industrien voksede, og håndværkerlaugene mistede deres betydning.

På de nye fabrikker havde arbejdsgiverne ikke noget socialt ansvar for de ansatte. De gamle laug slap deres traditionelle ansvar for medarbejdernes velfærd, da næringsfriheden blev indført, og der kom ikke noget i stedet. Både de ansatte i industrien og i det traditionelle håndværk befandt sig i et tomrum, hvor der ikke fandtes generelle regler for løn- og arbejdsforhold. Der var ingen bindinger mellem arbejdsgiver og ansatte (udover lønnen og arbejdet), så arbejdsgiveren var ikke forpligtet til at tage sig af de ansatte, hvis de blev syge, eller når de blev gamle. Enkelte virksomheder begyndte at oprette aldersforsikringer, men det var mest for at holde på de ansatte. Aldersforsikringen gjaldt nemlig kun de arbejdere, som havde været ansat i en længere årrække.

Arbejdsdagen var lang – arbejdstiden kunne godt løbe op på 13 timer inkl. hvile- og spisepauser. Den nye industri ansatte, i modsætning til de gamle håndværk, en lang række ufaglærte mænd, kvinder og børn. Kvinder og børn var billig arbejdskraft, og de var ofte mere efterspurgt end mændene – netop fordi de var billigere. Der var ingen begrænsninger på, hvor små børnene måtte være, eller hvor lang tid de måtte arbejde. Børnearbejdet blev først reguleret ved lov i 1873. Her blev arbejdstiden for børn begrænset til 6 1/2 time, og det blev forbudt at ansætte børn under 10 år på fabrikkerne.

### Fattigdom

Lønnen steg i 1850'erne og 1860'erne, men den fulgte ikke med prisstigningerne på de almindelige forbrugsvarer, så mange arbejdere oplevede en nedgang i reallønnen. Flere og flere måtte søge fattighjælp, selv om de var i arbejde. Det københavnske borgerskab var ikke blind for denne udvikling.



*Arbejde på tændstikfabrik, 1905,  
Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv.*



Idealistiske borgere oprettede flere velgørende foreninger, som prøvede at afhjælpe fattigdommen ved blandt andet velgørende arrangementer og uddelelse af mad og tøj. En af de velgørende foreninger hed meget sigende "Fattige Børns Fodbeklædning".

Den største borgerlige forening var "Arbejderforeningen af 1860". Formålet med foreningen var at "højne" arbejdernes moral gennem oplysning og undervisning. Fælles for de borgerlige foreninger var, at de kun beskæftigede sig med fattigdommen som et isoleret fænomen. Ingen af foreningerne satte sig for at ændre det grundlæggende problem: De dårlige løn- og arbejdsforhold.

I 1860'erne gav arbejdernes utilfredshed med den faldende realløn og de dårlige arbejdsforhold anledning til spredte strejker. Men arbejderne havde endnu ikke en organisation, der kunne tale deres sag. Når der skulle forhandles løn, var det stadig en sag mellem den enkelte arbejder og ledelsen.

### De første konflikter

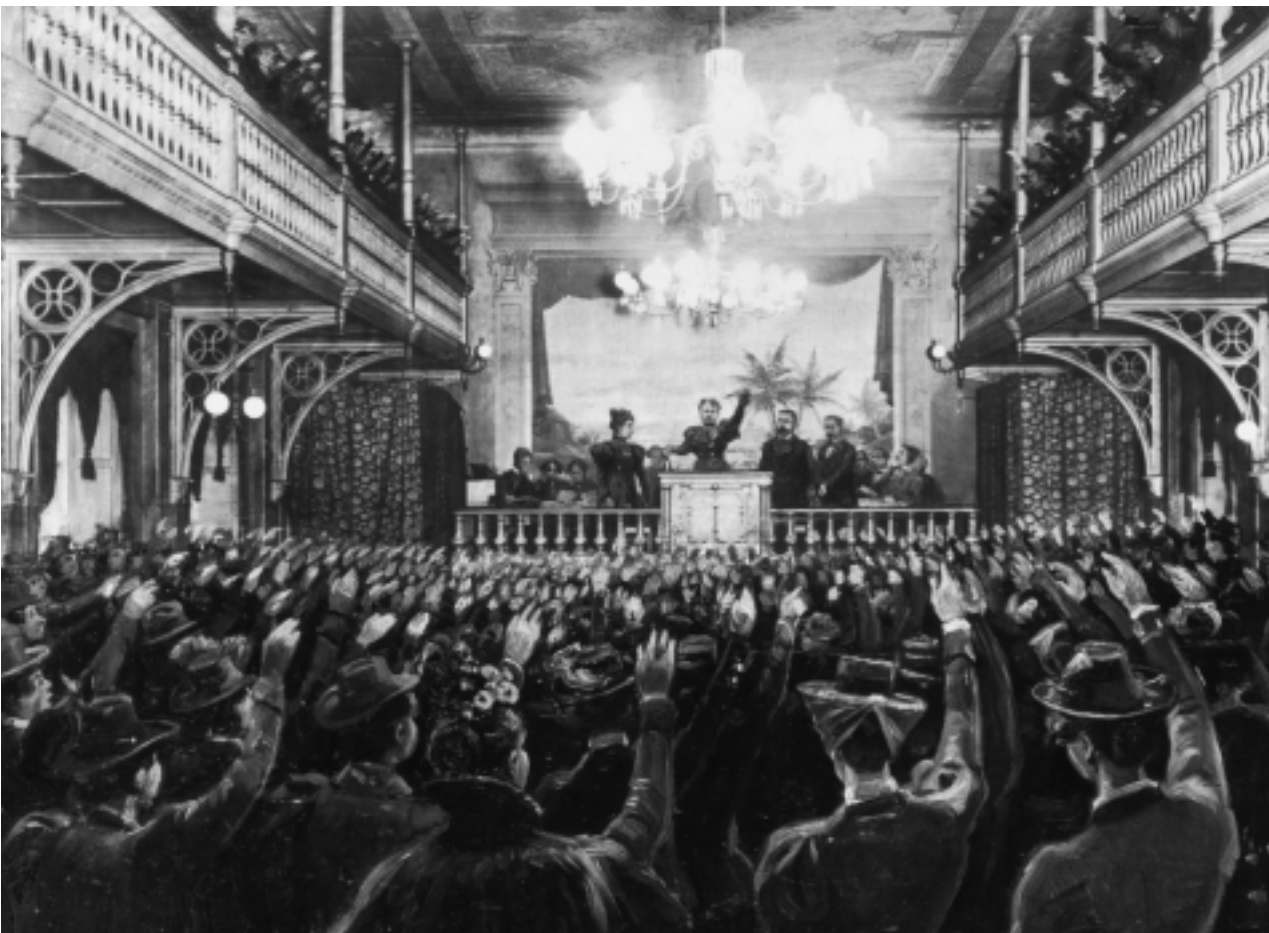
Ude i Europa havde der siden midten af 1800-tallet været flere tilfælde af arbejderuroligheder. I 1864 blev den første "Internationale" stiftet i London, men der var ingen tegn på oprør blandt de danske arbejdere. 1871 blev et afgørende år for den danske arbejderbevægelse. I foråret havde arbejderne i Paris – i desperation over deres elendige forhold – overtaget magten og dannet en socialistisk kommune. Pariserkommunen overlevede kun et par måneder, så blev oprøret slået ned af den franske regerings tropper, men det viste det europæiske borgerskab, at arbejdere selv kunne rejse sig og blive en politisk magtfaktor.

Den første rigtige store strejke i Danmark fandt sted i efteråret 1871. Trehundrede skibsbyggere på B&W nedlagde arbejdet i protest over, at de ikke fik udbetalt en halv dagløn i forbindelse med, at et skib blev søsat, sådan som der var tradition for. Det udviklede sig til håndgemæng mellem nogle arbejdere og deres formænd, og det endte med, at de trehundrede arbejdere blev lockoutet.

Konflikten var startskuddet til, at arbejderne dannede deres egne organisationer. I forbindelse med strejken afholdt arbejderne et stort møde i danserrestauranten "Phønix". Mødet fik avisernes opmærksomhed, og nogle blade kaldte det for "Socialismødet". Få uger efter blev den danske afdeling af den "Første Internationale Arbejderforening" stiftet. I 1872 havde den danske "Internationale" fået ca. 9000 medlemmer, heraf de 5000 i København, og de første danske fagforeninger så dagens lys.

De organiserede arbejdere udgjorde kun en mindre del af den københavnske arbejdsstyrke, men de havde fået et samlingspunkt i kampen for bedre løn- og arbejdsvilkår. En ny bevidsthed hos arbejderne var så småt ved at slå igennem. Det var muligt selv at sætte krav til arbejdsgiverne og gennem fællesskabet gøre sig mindre afhængige af den enkelte arbejdsgivers mere eller mindre velvillige indstilling over for arbejderne. De nye fagforeningers direkte indflydelse på arbejdsforholdene var i begyndelsen begrænset, men frygten for "socialismen" fik regeringen og ordensmagten til at reagere kraftigt.

I maj 1872 kom det til den første direkte konfrontation mellem arbej-



*Tegning af festsalen i Arbejdernes almindelige Forsamlingsbygning, hvor "De kvindelig herreskrædderes Fagforening" holder møde under strejken, 1899, Arbejdermuseet.*

derne og myndighederne, i hvad der senere er blevet kaldt "Slaget på fælled". Et stormøde på Københavns Fælled (i dag Fælledparken) i forbindelse med en murerstrejke var blevet erklæret forbudt af politiet. Men arbejderne mødte alligevel op, og det kom til slagsmål med politiet. Året efter blev "Internationale" forbudt, mens arbejderne lod sig organisere i nye fagforeninger.

### Den seje kamp

De nye fagforeninger blev imidlertid også forfulgt af myndighederne. Værts-husholdere og restauratører, der gav husly til fagforeningernes møder, blev truet med at få frataget deres bevilling, og det var vanskeligt at finde egnede steder at mødes. Derfor begyndte fagforeningerne at indsamle penge, så de kunne bygge deres egen forsamlingsbygning. I 1879 stod "Arbejdernes almindelige Forsamlingsbygning" færdig i Rømersgade nr. 22 i København. Bygningen var i arbejderbevægelsens barndom ramme om mange vigtige møder, og flere fagforeninger fik med tiden deres adresse her.

Det kom til at tage mange år, før fagforeningerne kom til at stå stærkt. Antallet af organiserede arbejdere steg og faldt med konjunkturerne. Var der

højkonjunktur, steg efterspørgslen efter arbejdskraft, og det samme gjorde medlemstallet i fagforeningerne. Omvendt faldt mange arbejdere fra igen, når industrien var i krise, og arbejdsløsheden truede.

I vinteren 1885-86 var omkring  $\frac{1}{3}$  af arbejdsstyrken ledig. Myndighederne ydede ingen økonomisk hjælp til de arbejdsløse – regeringen ville ikke yde bidrag til socialisternes strejkekasse gennem nødhjælp. De borgerlige velgørende foreninger gav dagligt middagsmad til ca. femtusinde personer, men det var fagforeningerne, der satte ind med det største nødhjælpsarbejde. Der blev samlet ca. 100.000 kr. ind blandt dem, der var i arbejde. For de penge blev der købt 20.000 pund flæsk og 25.000 rugbrød, som blev uddelt til de nødlidende. Flere og flere arbejdere blev overbevist om, at de kun i fællesskab kunne klare problemerne. De organiserede arbejdere fik også vist, at de var i stand til at modstå presset fra arbejdsgiverne om at gå ned i løn, da indvandringen til København var størst, og ledigheden var højest i midten af 1880'erne. Og det lykkedes efterhånden også gennem strejker at presse lønnen i vejret. Tilgangen til fagforeningerne voksede, og i 1890 var ca. 75% af arbejderne i København organiseret.

### **Anerkendelsen**

Sidst i 1880'erne var fagbevægelsen en politisk magtfaktor, som magthaverne måtte regne med – i hvert fald i København. Det var blevet en del af arbejdernes bevidsthed, at man stod stærkest, hvis man stod sammen. Det var ikke længere forholdet mellem den enkelte arbejder og arbejdsgiveren, der var vejen til at sikre sig bedst. Det var kollektivets styrke i forhold til arbejdsgiverne, der var afgørende.

Gennem forhandlinger og kamp, hvor strejken var fagforeningernes stærkeste våben, fik parterne lavet overenskomster, der satte rammerne for løn- og arbejdsvilkår. Forholdet mellem arbejder og arbejdsgiver var et helt andet end det gamle forhold mellem svend og mester. En ny type arbejder var skabt; Den moderne arbejder.

Arbejdsgiverne dannede også deres egen organisation, Dansk Arbejdsgiver- og Mesterforening i 1898. Samme år var antallet af organiserede arbejdere i hele landet kommet op på ca. 80.000, og De samvirkende Fagforbund (det senere LO) blev stiftet. I 1899 trak det op til storkonflikt. En lønkonflikt blandt jyske snedkere udviklede sig hurtigt til en styrkeprøve mellem arbejdsgiverforeningen og De samvirkende Fagforbund. 35.000 arbejdere blev lockoutet, og konflikten kom til at vare fra maj til september. Her endte konflikten med en aftale, "Septemberforliget", hvor arbejdsgivernes "*ret til at lede og fordele arbejdet*" blev stadfæstet, og arbejdernes "*ret til at strejke og til at organisere sig*" blev slået fast. Arbejdernes egne organisationer var nu blevet anerkendt som en del af arbejdsmarkedet.

*Af Torkil Adersen*

# Litteraturliste

## Litteratur

- Bang, Herman: Stuk. 1887. 2 oplag, København. Schubothe. 1908.
- Bergsøe, Vilhelm: Erindringer fra en Reise med Flyvefisken Prometheus, 1870. Genoptryk: Science Fiction Cirklen. 1996.
- Brandes, Georg: Hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur – emigrantlitteraturen. Genoptryk: Det lille Forlag. 1999.
- Busk-Jensen, Lise m.fl.: Dannelse, folkelighed, individualisme: 1848-1901. Dansk litteraturhistorie. Bd. 6, 3. udgave. Gyldendal. 2000.
- Handested, Lars, (red.): Alligevel så elsker vi byen – København i dansk digtning – en antologi. København. C.A. Reitzels Forlag. 1996.
- Levy, Jette Lundbo m.fl.: Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700- 1970. København. 1994.
- Munk, Jens Peter: Fransk Impressionisme. Katalog. Ny Carlsberg Glyptotek, København. 1993.
- Mødested Paris. 1880'ernes avant-garde. Udstillingsnoter 11. Randers Kunstmuseum. 1983.
- Pontoppidan, Henrik: Lykke-Per. Nordisk Forlag. 1898-1904.

## Kunst

- Fonsmark, Anne-Birgitte: Gauguin og Danmark. Ny Carlsberg Glyptotek, København. 1985.
- Feldman, William: Jules Bastien-Lepage og Tiggeren. I: Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek, vol. 34., København. 1977.
- Gombrich, E. H.: Kunstens historie. 5. danske reviderede udgave, Gyldendal. 1997.
- Larsen, Peter Nørgaard: Sjælebilleder: Symbolismen i europæisk maleri 1870-1910. Udstillingskatalog, Statens Museum for Kunst. 2001.
- Hornung, Peter Michael, (red.): Realisme. Ny dansk kunsthistorie. Bd 4. Fogtdal. 1993-96.
- Nørregård-Nielsen, Hans Edvard: Dansk kunst. 2 bd. 4. oplag, Gyldendal. 1999.
- Roskill, Mark: Van Gogh, Gauguin and the impressionist Circle. New York Graphic Society. 1970.

## Arkitektur

- Jacobsen, J. J. og Rothe, Thyge: Beskrivelse af Væksthuse i Universitetets Botaniske Have i København. Med Oplysninger om Havens Anlæg og Ordning i 1871-74. København. 1879.

Lund, Hakon og Millech, Knud, (red.): Danmarks Bygningskunst. Fra oldtid til nutid. København. H. Hirschsprung's Forlag. MCMLXIII.

Sestoft, Jørgen: En bygning på Østre Gasværk. København. Kooperativ Byggeindustri. 1985.

Watkin, David: Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement. Oxford, Clarendon Press. 1977.

### **Teknik**

Christensen, Dan Ch.: Det moderne projekt. Gyldendal. 1996.

Kragh Helge, (red.): I røg og damp. Teknisk Forlag. 1992.

Buhl, Hans og Nielsen, Henry, (red.): Made in Denmark? Klim. 1994.

Lütken, André og Holst, Helge, (red.): Opfindelsernes Bog. bd. 1-4. Gyldendal. 1912-14.

Rostgård, Marianne, Remmen, Arne og Christensen, Jens, (red.): Samfundet i teknologien. Aalborg Universitetsforlag. 1990.

### **Historie**

Bjørn, Claus: Blot til pynt? – monarkiet i Danmark – i går, i dag og i morgen. Fremad. 2001.

Bramsen, Bo: Huset Glücksborg. Bd. 1-2. 2. udgave, Forum. 1992.

Drømmen om Amerika. Udstillingskatalog, Nationalmuseet. 1984.

Faye, Aase: Støbejern – et moderne materiale fra den tidligste industri. I: Det forsømte Århundrede, Arv og Eje, Årbog for Dansk Kulturhistorisk Museumsforening. 1976.

Friis, Birte: Det urbaniserede bondehjem. I: Det forsømte Århundrede. Arv og Eje, Årbog for Dansk Kulturhistorisk Museumsforening. 1976.

Scavenius, Bente, (red.): Grib tiden 1900-2000. Gyldendal. 2001.

Hess, Carsten: Sofapuder og klassekamp. En kulturdebat i Husflidsbevægelsen i 1880'erne. I: Folk og Kultur. 1976.

Holm, Axel og Johansen, Kjeld: København 1840-1940, Det københavnske Bysamfund og Kommunens Økonomi. Nyt nordisk Forlag. 1941.

Hvidt, Kristian: Det folkelige gennembrud og dets mænd: 1850-1900. I: Politikens og Gyldendals Danmarkshistorie. Bd. 11. Olaf Olsen, (red.) Gyldendal. 1990.

Hyldtoft, Ole: Københavns industrialisering 1940-1914. Systime. 1984.

Knudsen, Tim: Storbyen støbes – København mellem kaos og byplan, 1840-1917. Akademisk Forlag. 1988.



Linvald, Steffen: Den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunststilling i København 1888: et hundredårsminde. København. 1988.

Lopdrup, Hanne: J. C. Jacobsen og historiemaleriet, I : J. C. Jacobsen og Frederiksborg. Frederiksborgmuseet. 1997.

Lopdrup, Hanne: De sammensvorne... Et maleri af Otto Bache. Frederiksborgmuseet. 1989.

Lützen, Karin: Byen tæmmes – Kernefamilie, sociale reformer og velgørenhed i 1800-tallets København. Hans Reitzels Forlag. 1998.

Nielsen, Anton: Den danske bonde. Et kulturhistorisk forsøg. Den Milo'ske boghandel. Odense. 1887.

Nielsen, Niels Jul: Virksomhed og arbejderliv. Bånd, brudflader og bevidsthed på B&W 1850-1920. Museum Tusulanums Forlag. 2002.

Stangerup, Hakon: Kulturkampen 1878-1883. Bd. 2. København. 1946.

Stoklund, Bjarne: Nationens kulturelle arena. 1800-tallets verdensudstillinger. I: Kulturens Nationalisering. Et etnologisk perspektiv på det nationale, Bjarne Stoklund (red.) Museum Tusulanums Forlag. 1999.

Wassard, Erik: København, før, nu – og aldrig. Nørrevold, Østervold og Kastellet – en billedkavalkade om København indenfor voldene og søerne. Forlaget Palle Fogtdal. 1990.

### **Portrætter**

Heiberg, Steffen: Nationalt portrætgalleri eller nationalhistorisk museum. I : J. C. Jacobsen og Frederiksborg. Frederiksborgmuseet. 1997.

Hvidt, Kristian: Edvard Brandes. Portræt af en radikal blæksprutte. Gyldendal. 1987.

Nielsen, Vilhelm, (red.): V. Hørup i skrift og tale. Udvalgte artikler og taler. Bd. 1-2. 1903. København. 1990.

Reich, Ebbe, (red.): Viggo Hørup. Retning til venstre. Artikler og taler. København. 1968.

# Nyttige Web-sites

Oversigt over museer i Danmark: [www.museums.dk](http://www.museums.dk)

Golden Days in Copenhagen: [www.goldendays.dk](http://www.goldendays.dk)

Skoletjenesten: [www.skoletjenesten.dk](http://www.skoletjenesten.dk)

## Museer tilknyttet projektet:

Amalienborgmuseet: [www.kulturnet.dk/homes/rosenb](http://www.kulturnet.dk/homes/rosenb)

Arbejdermuseet: [www.arbejdermuseet.dk](http://www.arbejdermuseet.dk)

Danmarks Tekniske Museum: [www.tekniskmuseum.dk](http://www.tekniskmuseum.dk)

Dansk Arkitektur Center – Gammel Dok: [www.gammeldok.dk](http://www.gammeldok.dk)

Den Hirschsprungske Samling: [www.hirschsprung.dk](http://www.hirschsprung.dk)

Frederiksborgmuseet: [www.frederiksborgmuseet.dk](http://www.frederiksborgmuseet.dk)

Københavns Bymuseum: [www.bymuseum.dk](http://www.bymuseum.dk)

Køge Skitsesamling: [www.skitsesamlingen.dk](http://www.skitsesamlingen.dk)

Nationalmuseet: [www.natmus.dk](http://www.natmus.dk)

Ny Carlsberg Glyptotek: [www.glyptoteket.dk](http://www.glyptoteket.dk)

Statens Museum for Kunst: [www.smk.dk](http://www.smk.dk)

Thorvaldsens Museum: [www.thorvaldsensmuseum.dk](http://www.thorvaldsensmuseum.dk)

## Gode links:

Bibliotekernes fælles søgemaskine: [www.bibliotek.dk](http://www.bibliotek.dk)

Kunst Indeks Danmark: [www.kid.dk](http://www.kid.dk)

Kulturnet Danmark: [www.kulturnet.dk](http://www.kulturnet.dk)

Danske museer online: [www.dmol.dk](http://www.dmol.dk)

Plads til os alle: [www.pladstilosalle.dk](http://www.pladstilosalle.dk)

Rundetårn: [www.rundetaarn.dk](http://www.rundetaarn.dk)

Teknologi: [www.teknik-og-kultur.dk](http://www.teknik-og-kultur.dk)

# Forfatter- og museumsliste

Jan Rindom:

“Titanens Kamp – om teknologifascination på tærsklen til det moderne gennembrud”

Danmarks Tekniske Museum

Fabriksvej 25-27

3000 Helsingør.

Tlf.: 49 22 26 11

Hanne Løpdrup:

“Historiemaleri og portrætkunst på Frederiksborg”

Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot

3400 Hillerød

Tlf.: 48 26 04 39

Sidsel Maria Søndergaard:

“København-Paris Tur/Retur – dansk-franske kunstforbindelser under det moderne gennembrud”

Ny Carlsberg Glyptotek

Dantes Plads 7

1556 København V

Tlf.: 33 41 81 41

Sarah Didrichsen og Louise Lefèvre:

“En konge – et folk – om processen mod demokratiet”

Amalienborgmuseet

Chr. VIII's Palæ, Amalienborg

1157 København K

Tlf.: 33 12 21 86

Marie Damsgaard Andersen:

“Det moderne København bryder frem”

Københavns Bymuseum

Vesterbrogade 59

1620 København V

Tlf.: 33 21 07 72

Søren Granat:

“Virkeligheden indtog – Kunsten 1870-90”

Statens Museum for Kunst

Sølvgade 48-50

1307 København K.

Tlf.: 33 74 84 84

Svava Riesto:

“Forskønnet Sandhed – Arkitekturen 1870-90”

Dansk Arkitektur Center – Gammel Dok

Strandgade 27 B

1401 København K

Tlf.: 32 57 19 30

Mette Boritz og Ida Lund-Andersen:  
"Spyt i bakken! – om nye produkter, vaner og kulturskel"  
Nationalmuseet  
Ny Vestergade 10  
København K.  
Tlf.: 33 47 44 11

Torkil Adsersen:  
"Den moderne arbejder"  
Arbejdermuseet  
Rømersgade 22  
1362 København K  
Tlf.: 33 93 25 75

I redaktionen

Sidsel Risted Staun  
Københavns Bymuseum  
Vesterbrogade 59  
1620 København V  
Tlf.: 33 21 07 72

Anne-Mette Birkvad  
Golden Days  
Øster Farimagsgade 4  
2100 København Ø  
Tlf.: 32 42 14 32

Vibeke Mader  
Nationalmuseet  
Frederiksholms Kanal 12  
1220 København K  
Tlf.: 33 47 38 12











Skoletjenesten

**GOLDEN  
DAYS IN  
FESTIVAL  
COPEN  
HAGEN**

BIKUBENFONDEN