

Landboreformer og malerkunst

Om billedkunst som kilde til historieoplevelse

Af Margit Mogensen

Sværmeri for det landlige trivedes i lange perioder af Europas kunst, men interessen for at male bønder, kvæg og landskaber tog mærkbart til i anden halvdel af det 18. århundrede. Først i England og Frankrig, siden også herhjemme. Det var nogenlunde samtidig med landboreformernes gennembrud, at danske malere begyndte at søge »moderne« landlige motiver som alternativer til det bibelhistoriske og mytologiske, der længe havde været det dominerende.

Et bedre landbrug og efterhånden også bondens frigørelse blev det enevældige styres erklærede mål, og ikke overraskende afspejles visioner herom i litteratur og billedkunst, som jo ofte mere eller mindre direkte blev udført for kongen, hoffet og de ledende kredse.

Landboreformerne i Danmark er stavnsbåndsløsningen 1788, det er udskiftningsbølgen efter 1781-forordningen, det er den gradvise hoveriafløsning, overgang til selveje m.v. Men det er mere. Indirekte er det også oplysningsfilosofien, naturretstankernes gennemslag og det mangeartede natursværmeri, som bogstaveligt talt trak bonden og hans omgivelser ind i billedet. Sammenhængen mellem de mere luftige visioner og de konkrete jordnære reformer er ingenlunde ligetil – og derfor dragende. Studier over tidens fag- og skønlitteratur har af dækket meget.¹ Derimod er der i mindre grad gjort brug af dansk og udenlandsk malerkunst som kilde eller akkompagnement til landboreformernes tid. En del af de mest kendte malerier har nok været anvendt som illustrationer i artikler og bøger om landboreformerne, men det er sjældent, at billederne er blevet rigtigt integreret i teksten som samtidig kilde. En

Margit Mogensen, f. 1946, cand. mag. (historie/kunsthistorie), arkivar i Rigsarkivet. Har bl.a. skrevet: *Fæstebønderne i Odsherred*. 1974, og *Landbruget i dansk malerkunst ca. 1840 – 1915*. 1984.

dybere analyse af kunsten kunne tænkes at give en ekstra dimension eller en mere sanset oplevelse af forholdet mellem nogle af visionerne og det historiske forløb, som det ellers kan være svært at få tag i.²

For at indkredse hvilke muligheder, der her ligger, er der valgt et mindre antal tegninger og malerier af danske kunstnere, som var virksomme i perioden ca. 1750–1810, det spændte af år, hvor landboreformerne var under udvikling og gennemførelse.

Det bliver i essayistisk form et møde med bl.a. Peter Cramer, Jens Juel, N. A. Abildgaard og C. W. Eckersberg.³ Undervejs bliver der søgt svar på, hvorfor og hvordan kunstnerne behandlede de landlige motiver, herunder de egentlige landboreformer.

Prospekt og landbrug

Endnu i 1730'erne var det især byerne og deres erhverv, det enevældige styre interesserede sig for. Men fra 1740'erne vendtes opmærksomheden mere og mere mod det skræntende landbrug. A. G. Moltkes program for Frederik 5.s regering lagde op til agerdyrkningsreformer efter ideer, som allerede praktiseredes i hertugdømmerne. I 1755 kom opfordringen til at indgive forslag navnlig til landvæsenets forbedring, og i 1757 nedsattes den første landbokommission til »landvæsenets fremtarv og nytte«. Herved forstod man fællesskabets begyndende ophævelse mellem byerne og i overdrevene, men også forskellige former for jordforbedring. Efter indsamling af indberetninger om forholdene rundt om på godserne udsendtes så de første forordninger om fællesskabsophævelse 1758–60.⁴

Samtidig med dette, summarisk beskrevne, handlingsforløb skød en dansk topografi frem, og det frister at sidestille med den trang til viden og regulering, der er nedlagt i de tidlige landboreformer. Man ville se byerne og de omgivende landskaber for sig på papir, og rigt illustrerede topografiske værker udkom.⁵ Det mest kendte herhjemme er Erik Pontoppidans: Den danske Atlas, som begyndte at udkomme i 1763. Forlæggene til kobberstikkene heri af danske byer og slotte omgivet af marker var tegnet af den særdeles produktive J. J. Bruun, der havde leveret tegninger til flere danske værker



Fig. 1. J. J. Bruun. Prospekt af Helsingør set fra sydsiden, 1753. (Den kgl. Kobberstiksamling). Nok er byen det egentlige motiv, men markerne blev der også god plads til i tidens topografi.

allerede i 1740'erne. Til Bruuns fineste arbejder hører de bevarede farvelagte tegninger af nogle af de danske købstæder i 1750'erne. Fælles for dem er, at byen nok er med, men den er set på afstand, så der i forgrunden og mellemgrunden er god plads til marker, hvor der høstes, passes kvæg – eller hviles.

Billedet fra Helsingør 1753 (fig. 1)⁶ er et udmærket eksempel på disse såkaldte objektive prospekter, som blev så yndede også i Danmark. Med det objektive var det dog så som så. Byens tage og tårne har kunstneren sikkert stræbt efter at få placeret korrekt, men markerne og de høhøstende bønder er staffage, som ingen har forventet skulle have særlig meget med virkeligheden at gøre. Det skulle bare se nydeligt og fredeligt ud. Inspirationen til udformningen er hentet i udlandet, og der var nok at lære af, for landskaber med genkendelige steder blev efterhånden almindelige. I England sås identificerbare landskaber allerede hos George Lambert i 1730'erne⁷ og fra 1750'erne kendes Th. Gainsboroughs frodige Sudbury-landskaber.⁸ I Frankrig og Italien begejstredes man over henholdsvis Vernets og Canaletto's klare by- og landskabspanoramaer.

Postmester- og byskriversonnen J. J. Bruun fra Slagelse var på afstand af det meste, men bøger og stik nåede ham, og han

forstod som den første at bearbejde noget af det til dansk, så han med rette nævnes som den, der lægger grunden til dansk landskabsskildring.

I hele opbygningen og i forkærligheden for høstscenerierne er der tydelig forbindelse helt ned til de senmiddelalderlige kalender- og årstidsbilleder, og dog er der noget tidsbundet over Bruuns arbejder. Bønderne er endnu med småt, men de inddelte og ordnede marker fylder godt op som en sribet grøn løber foran byen. Moltke og hans ligesindede må have nikket samtykkende i forbindelse med den dominerende plads, landskabet blev tildelt – selvom de nok vidste bedre med hensyn til, hvordan *rigtige* marker skulle se ud.

Tidlige hverdagsbilleder

Med 1500-tals maleren Pieter Brueghel den ældres billeder af arbejdende, spisende, sovende, dansende og elskende bønderfolk var der skabt en europæisk model for skildringer af landbefolkningen, også i hverdagslivet. Nye versioner kom til i det 17. århundrede i Nederlandene, men også i Frankrig, og ned i det 18. århundrede vedblev bondebilleder at være kendte og yndede. De fandtes i det genremaleri, som lige så stille genopstår i 1730'erne og fremefter. Man begynder at opdage borgernes hverdagsliv. I Frankrig er det bl.a. Chardin, i England Hogarth og i Danmark fornemmes lidt af det samme hos Johan Hörner og i nogle tidlige arbejder af Peter Cramer,⁹ som skal omtales igen senere i denne artikel. Cramer holdt sig ikke kun til byens borgere som Hörner, men tegnede også bønder, først og fremmest for teateret, hvor man siden Holbergs komedier udkom i 1720'erne havde beskæftiget sig med bonden i hans miljø.¹⁰

Formentlig er Peter Cramer den første danske kunstner, som »løfter« bonden op fra at være staffage i et landskab, og placerer ham i hans egen stue. D.v.s., måske er det ikke hans egen stue, men et teaterinteriør. Cramer var fra 1750'erne aktiv ved teateret som maler, i øvrigt også som sanger, og det er et åbent spørgsmål, om en tegning (fig. 2) fra 1759 af en bonde i færd med at give en dreng mad er en teatertegning, eller den er tænkt som en selvstændig genrescene.¹¹ Under alle omstændigheder er den et sprudlende eksempel på, at det hele



Fig. 2. Peter Cramer. Scene i en bondestue, 1759. (Den kgl. Kobberstiksamling). Forlægget kan være ældre hollandsk kunst, men det stemmer med de nye tendenser i Danmark, at bonden kom til at »sidde model«.

ikke var ophøjet historiemaleri dengang. Billedet er fuld af liv og hverdag. Bonden damper på kridtpiben inde i stuen, imens han langer grødskeen over bordet til ungen på den anden side, for hvem det ikke kan gå stærkt nok. Det er set – enten i virkeligheden eller f.eks. i form af Jan Steens billeder af børn, der indtager deres måltider under højst afslappede former.

Det var i slutningen af 1750'erne, debatten om »ejendomsbønder« begyndte, og nogle steder i Jylland blev til realitet. Det var ved samme tid, fæsterne i de gode egne fik stabile forhold, som i vid udstrækning gjorde familiefæste muligt.¹²

Desuden var det i 1750'erne digteren Ambrosius Stub i »Den kedsom vinter gik sin gang« bl.a. skrev:

Ak se, hvor tegner marken vel,
for bonden, hele verdens træl!
Han ler, fordi
hans slaveri
skal endes med sin frugtbarhed
i fred.

Det var tiden med tro på oplysning og fornuft, men også leg, poesi og teater. Med hensyn til forestillingen om bonden flyder begreberne tit sammen.

I Bernstorffs stuer

Blanding af digt og virkelighed angående bønder ser man også illustreret hos en af forkæmperne for reformer, J. H. E. Bernstorff. Selv kunne denne verdensmand og Frederik 5. s. udenrigsminister nok skelne, men i hans stuer på landstedet, Bernstorff i Gentofte, som opførtes af N. H. Jardin i årene 1759–64 og ca. 1768 blev forsynet med malerier indvendig, kan det være svært nok. Virkeligheden var, at J. H. E. Bernstorff og nevøen A. P. Bernstorff under ledelse af godsinspektøren Torkel Baden 1764–67 gennemførte hoveriafløsning, arvefæste og udskiftning for bønderne på det lille gods. Muligvis følger det sig til den sommerlige udsmykning, som formentlig Johan Mandelberg udførte i form af en række dørstykker i rummene mod den smukke park.¹³

Der er moderne prospekter af København, og der er prospekter fra kendte landsteder i nærheden, hvor man, ligesom det var meningen med Bernstorff, kunne få fortjent hvile fra forretninger i byen. Herudover er der billeder af det nybyggede Bernstorff, som oprindeligt stod gulkalket og med anden tagkonstruktion end nu. To dørstykker skal omtales lidt nærmere (fig. 3 og 4).

Man ser bygningen skråt fra henholdsvis gård- og havesiden, så der meningsfyldt kunne forekomme landlige scener; bonden havde jo normalt ikke noget at gøre hverken midt i haven eller lige foran indgangen. For kunstneren har byg-

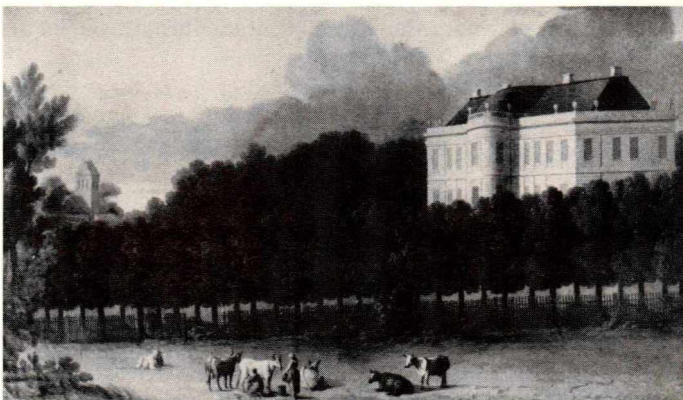


Fig. 3-4. Dørstykker på Bernstorffs Slot i Gentofte. 1760'erne, muligvis malet af Johan Mandelberg (Gengivet fra Aage Friis, *Bernstorfferne og Danmark II*, 1919).

ningen været det centrale, men landbrugsstaffagen er i forhold til ældre prospekter mere fremtrædende. Folkene kommer hjem mod slottet med et bugnende hølæs, og til venstre holdes der lidt inde med noget gravearbejde for at få hvile over spaden og en slurk af et krus. Som pendant hertil ses på billedet fra havesiden malkepiger i aktion, d.v.s. én malker, en anden står og underholder sig med hende med den fyldte mælke-spand i hænderne. Der er bygget op helt efter Paulus Potters,

Adriaen van de Veldes eller Aelbert Cuyps model for malkescener, men køerne og dragterne kan nemt være hentet fra Bernstorffs gods. Køerne er kantede og magre med lange horn, som den tids danske ko havde, og pigerne har på karakteristisk måde hæftet skørterne op under arbejdet. De er ganske enkelt klædt. Der er stadig lidt af rokokoynden – Mandelberg havde arbejdet hos Boucher i Paris – men måske mere rene linier og enkelhed i formen, som peger mod de klassiske idealer. Heller ikke dette kunne være ukendt for Mandelberg, som senest havde opholdt sig i Rom.

Har Bernstorfferne set godsets beboere for sig, når de hævede blikket over dørhøjde? Næppe. Derimod har man set en pæn, moderne dekoration med det stolte hus garneret med billeder på vindskibelighed, harmoni og frodighed, så i den forstand kan det sikkert nok forstås som en hyldest til bonden og de lokale reformer. Man var stolt af landbruget, og det ses på billederne.

Kunst, bonde og fædreland

På Christian 7.s fødselsdag den 29.1.1769 åbnedes den første Charlottenborgudstilling – for en uge. Salon, som den benævntes efter fransk skik. Det kongelige Kunstakademi var bestemt ikke for folket, men stedet hvor kongen uddannede de kunstnere, der skulle bruges til f.eks. slotsudsmykning. Det blev derfor opfattet som en stor nåde, at kunsten blev vist frem, således at »indgangen udi Akademiets store sal om morgenen og indtil aftenen alle og enhver være tilladt«. ¹⁴

Den 6.5. samme år udkom den første forordning om indgreb over for det ubestemte hoveri, og den nye landbokommission, som udnævntes efter Christian 7.s tronbestigelse var blevet et kollegium, der bl.a. skulle arbejde for at lette bondens kår.

På overfladen har disse udspil måske ikke sammenhæng; dog var de ledende i kultur og politik i nogen grad de samme, og på begge felter var der tegn på liberalisering, fremstillet som udslag af kongens milde og humane styre. Alt i alt betød kongeskiftet og skiftet i rådgivere omkring monarken da også lige straks en fornyelse.

Billeder fra samtiden med bønder, malkepiger og kvæg duede til dekoration i privat sammenhæng, jf. Bernstorff, ligesom

man tidligere havde anvendt stykker med hyrder og hyrdinder, galante scener i naturen á la Watteau, Lancret eller Boucher. Men til meget officielt brug gik den slags ikke an, og det var anderledes alvorligt, hvad der blev udstillet på den første danske salon. Højstemte portrætter af kendte personer samt historiemaleri dominerede. Der ses dog også nogle fantasilandskaber fra Italien og deromkring! På et enkelt Peder Als portræt optræder en herre i »jagthabit«, men det er også det eneste, som antyder den landlige, mere skødesløse stil, der forlængst var blevet mode for den engelske landadel, i virkeligheden og når den skulle males.¹⁵

Det havde været meningen at holde salon hvert andet år, men næste salon åbnede først i 1778. Med tidens enestående evne til at pakke tingene pænt ind sprogligt skrev man i forordet til denne salons katalog, at det ikke havde været muligt »at tilvejebringe så meget arbejde, som til en sådan udstilling udfordres«. Desuden var der det år, salon nummer to skulle holdes (1771), »adskillige omstændigheder«, der bevirkede, at »konsterne« måtte standse.¹⁶ Hvad der hentydes til, er formentlig billedhuggeren Saly's pludselige afgang som direktør for Kunstakademiet og den almindelige opløsning i kølvandet på det nationale skred omkring Struensees fald.

Det var ikke bare »konsterne«, der måtte standse. Det var også de landboreformer af mere social art, der var sat i værk. Struensees forordning af 20.2. 1771 om fastsat avlingshoveri blev fejlet til side med den mere upræcise hoveriforordning af 12.8.1773, som igen lod avlingshoveriet komme an på lokal sædvane.

1770'erne blev tiden, hvor det danske og nordiske blev sat på piedestal.¹⁷ Der skulle luges ud efter Struensee. Meget konkret ses det i indfødsretsforordningen af 1776. Bestræbelserne på at trække det danske frem gennemsyrede også kunst og kultur. De udenlandske syngespil var det slut med på teateret, nu skulle det være patriotisk og nordisk-mytologisk som Johs. Ewalds syngespil (Fiskerne, Balders død m.fl.) Ifølge Ove Malling's bekendte historiebog fra 1777¹⁸ kunne danske helte også være almuefolk.

Litterært beskæftigede man sig faktisk en hel del med bønder, men undertiden på en lidt pudsigt måde, nærmest som om de var børn. Sådan omtales de da også i et syngespil, »Landsbyhøjtiden«, som Ewald forfærdigede til kongens fødselsdag i

1775. Her belærer en klog bonde en mindre klog om, hvordan man skal opføre sig. Man skal takke kongen og baronen, som »gør sig så megen flid, så stor bekostning og skænker og bespiser os så herlig«. ¹⁹ Lidt længere fremme bekender en »omvendt« ridefoged, at han hidtil havde anset bonden for et dumt lastdyr, men et glimt fra Tronen havde fået ham på rette vej i synet på bønder: »Jeg kender dem for mennesker, for brødre, jeg elsker dem. Og vor baron har lært mig, at de kan elskes uden tab«. Her må have været bifald!

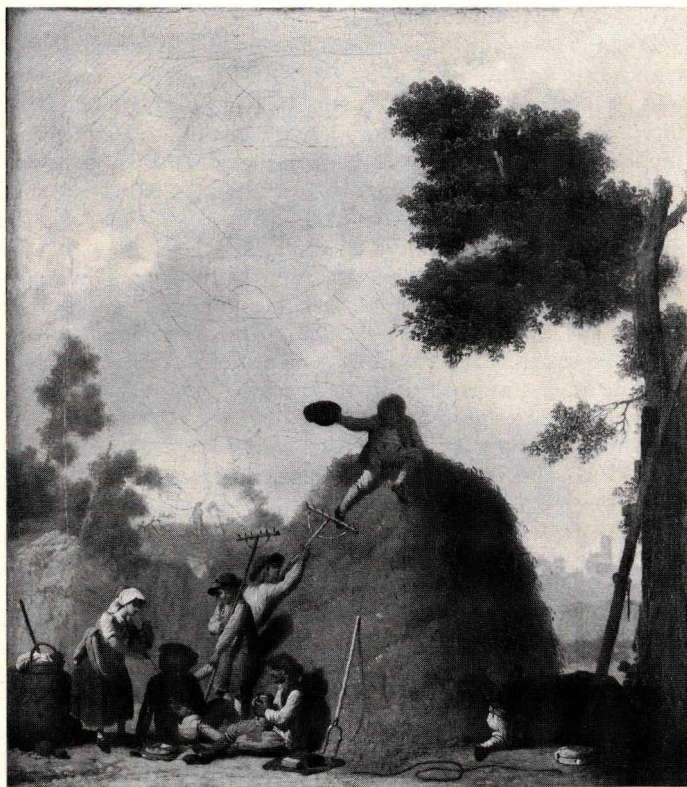


Fig. 5. Peter Cramer. Nogle bønder ved en høstak (1778), (Kunstakademiet i København). Billedet anvendtes af kunstneren som besvarelse af opgaven: »Et moderne national conversationsstykke«.

Bondegenren

Også på maleriets område blev bonden nu officielt lukket ind. Salonen 1778 var fortsat domineret af billeder i »den store stil«, men for første gang udstilledes også genrestykker med samtidens bønder – eller hvad der var tænkt sådan.²⁰ Peter Cramer udstillede enkelte danske landskaber og en del billeder af by- og landalmuen. Nogle var ren pastiche (»et lidet hoved med hat på, i Rembrandts måde«), mens det for andres vedkommende måtte forstås, at de var selvopfundne.

Da salonen 1778 åbnede, var Cramer ved at blive optaget som akademimedlem i egenskab af genremaler; det var nyt. Som optagelsesbilleder anvendtes et par af de billeder, som udstilledes på salonen. Opgaven lød: et »moderne national conversationsstykke«, og det må man have ment at have fået med to små billeder, som stadig er på Kunstakademiet²¹. Det er et kabinetsstykke, altså beregnet til ophængning i private stuer. De passer sammen. Det ene viser byalmue, en kone, der sælger peberkager fra en bod på gaden, det andet (fig. 5) landalmue: »Nogle bønder ved en høstak«²² hvilket var den titel, det blev udstillet under i 1778.

I forgrunden midt i billedet ses høstakken, hvorpå en bondekarl troner, glad svingende med hatten. Årsag: arbejdet er endt, og forfriskningen på vej! Det er varmt, men et plankeværk til højre og et – meget traditionelt – halvt udgået træ kaster lidt skygge over karlen på stakken og over øltønden på jorden. En anden karl er allerede gået igang med at tappe de liflige (?) dråber. I venstre side ses en gruppe med karle eller bønder på spring til madkurven, hvis indhold allerede danner et smukt stilleben på jorden. En stående pige hælder beredvilligt øl i en af de tørstendes krus. Som kulisse for denne glade scene ses en landsbykirke og et par træpyntede bakker, den bageste med et par personer.

Om situationen er at bemærke, at det omtrent som en selvfølge foregår i den gode høsttid, her høhøsten. Hvil i høhøsten var i tidligere århundreders kunst ofte et erotisk tegn, men det synes Cramers lidt dukkeagtige »nationale karakterer«²³ nu ikke at fornemme.

Billedet er fuld af komedie, hvad der ikke udelukker, at nogen virkelighed indfanges. Muligvis er både karlenes og pigernes dragter fikset for meget op, men de er varierede og sammenstykkede, som de må have været i virkeligheden.

Foruden på sin erfaring som teatermaler har Cramer givetvis støttet sig til 17. århundredes hollandske landskaber og genrestykker. Det var der flere malere i 18. århundrede, der gjorde. En af dem var svenskeren Pehr Hilleström, som nogenlunde ved samme tid gav sig til at malte skånske bønder omkring bordet i festligt lag.²⁴ I England malte Gainsborough bondefamilier²⁵ og i Frankrig havde Greuze allerede i 1761 udstillet belærende bondestueoptrin på salonen.²⁶

Fra 1781 findes fra Cramers hånd to meget indtagende »familiestykker«. På det ene ses en bonde i færd med at give sin søn noget at drikke, og det andet viser en bondekone i gang med grødskeen over for en lille datter (fig. 6–7).²⁷ Begge billeder rummer i skildringen af samværet mellem barn og voksen intimitet som næppe set tidligere i dansk maleri. Ligesom i tegningen fra 1759 (fig. 2) kan ideen være opstået ved udsyn til ældre genremaleri, men begge billeder passer fortrinligt ind i Cramers egen tids forestillinger om familieliv, børneopdragelse, følsomhed, bonden og naturen. Kort sagt, det kompleks af forestillinger, som afledtes af Rousseaus skrifter, der også var udbredte i Danmark.²⁸ Når Cramer maler *både* drengen og pigen sammen med henholdsvis far og mor, har det måske reference til de Rousseauske ideer om, at også pigernes opdragelse var vigtigt for samfundet.

Hvad de to køns opdragelse angår, kan man i dag ikke lade være at bemærke drengens sprælskhed og pigens tålmodige og stiltfærdige holdning. Noget urealistisk er børnene på bare fødder på det lerstampede gulv i bondestuen. Sådan var kronprinsen – af bl.a. Peter Cramer – blevet tegnet som barn på slottenes gulve,²⁹ og det synes at have dannet mode for bønderbørn – i malerkunsten.

Den lidt sværmeriske beskæftigelse med bonden, som har kunnet konstateres både i litteratur og maleri, har ikke i sig selv ført fremt til konkrete reformer for bønder og landbrug, men det har nok været med til sætte scenen og forberede publikum på bondens tilsynekomst som samfundsborger.

Det gamle landskab

Forordninger om personlig frihed lå dog ikke straks for i 1780'erne, men målet var fællesskabets afvikling også under

det ellers reaktionære Guldberg-styre efter Struenseetiden. Bønderne ønskede selv i vid udstrækning at udskifte. Det sås tidligt i Nordsjælland, på godset i Københavns amt, Hørsholm og i de gamle såvel som nye selvejeregne i Jylland.³⁰ Den store udskiftningsforordning af 23.4. 1781, som opsamlede og erstattede de tidligere udskiftningsforordninger, var trods alt et resultat, også for bønderne. Hovedbestemmelserne var, at enhver lodsejer havde ret til at få sin jord samlet i bymarken, og det gjaldt, uanset om nogen skulle være imod. Blot én ville fri af fællesskabet, skulle der lægges en samlet plan for udskiftning, og alle skulle være med til at betale for det. Da forordningen også gav mulighed for beskeden bygningshjælp ved udflytning, kom der godt hjulpet af supplerende lovgivning og gode konjunkturer i slutningen af 18. århundrede, gang i udskiftningen »mand og mand imellem«. Ca. 90% af landets byer blev udskiftet efter 1781-forordningen.³¹

Gradvis betød det store landskabsforandringer. Overdrevene forsvandt efterhånden, flere hegn blev plantet eller sat og afgrødemønstret og kobbelfruget forandrede synet af landsbyens marker. Hertil bidrog tillige de op til 50–60% af gårdene, som straks eller senere blev flyttet ud. Hvor udskiftningen blev god, var der også sket opdeling til husmandslodder, og nogle af herregårdene udparcellerede, så også herregårdssomvelserne ændredes.

Dette »nye« landskab har man fra slutningen af 18. århundrede, i hele guldalderen og nationalromantikken mange udgaver af i maleriet. Det gamle landskab fra før udskiftningen er derimod sjældent at se, hvilket hænger sammen med, at landskabsmaleri med virkeligt dansk præg knap eksisterede, da de mange fysiske forandringer satte ind. Der findes heldigvis enkelte daterede landskaber af Jens Juel, som kan bruges til støtte for forestillingen om det landskab, der var før udskiftningen. Et af dem skal nærmere omtales efter et par ord om Juels virksomhed.

Jens Juel var som bekendt portrætmaler, men man kender landskaber fra hans hånd allerede fra læreårene i Hamburg i 1760'erne. Da han 1774–80 var på den afgørende rejse i Europa, arbejdede han meget med landskaber, enten som selvstændige stykker eller som studier til baggrunde i portrætterne. Fra Schweizertiden 1777–80 findes de karakteristiske bjerglandskaber med dramatiske lysvirkninger, som Juel si-



Fig. 6-7. Peter Cramer, *En bondemand, som giver sin søn at drikke og En bondekone, som giver sin datter at spise. Begge 1781.* (Statens Museum for Kunst). Her anes de Rousseauske forestillinger om det →

den arbejdede videre med. Trods professorat og tiltagende efterspørgsel på portrætter blev der efter hjemkomsten tid til at fortsætte med landskaberne – i ledige timer og af lyst, som det



enkle liv hos bonden med plads til børnenes sunde opdragelse og udfoldelse.

hed sig.³² Meget muligt, men lysten er måske også blevet styrket ved, at der var kommet et godt publikum til sådanne billeder.



Fig. 8. Jens Juel. *Prospekt af egnen om Jægerspris. 1782.* (Statens Museum for Kunst).

Et smukt herregårds- og bondelandskab kunne meget praktisk findes hos tidens mæcener. Det var ikke mindst de kongelige, og i 1782 færdiggjorde Juel således både et portræt af arveprinsen³³ og et prospekt af omgivelserne ved samme prins' gods, Jægerspris i Hornsherred (fig. 8)³⁴. Billedet er så vidt vides det ældste egentlige landskabsmaleri, som tæt på viser en dansk landsby, urørt af udskiftning og udflytning. Som pedant til dette billede findes et billede fra Esrom sø ved Fredensborg³⁵. Også der ses marker og gårde, men i fjern dis i baggrunden. Både kunstnerisk og historisk er Jægersprisbilledet stærkest, og det er da også blevet reproduceret igen og igen i alle mulige sammenhænge. Alle kender det og »genkender« Danmark for 200 år siden i det! Men hvad ser man mere præcist, og hvordan forholder det sig til, hvad man ellers ved om tid og sted?

Akkurat som i nogle Juel-landskaber fra Schweiz ser man *ned* over et stort landskab, hvor forgrunden er vekslende be-lyst, resten mere ensartet. I højre side af forgrunden ses et par

løvtræer med svagt gulnede blade på en stenrig lille knold i landskabet. Mod venstre nærmest på vej ud af billedet mødes man af to personer i bondedragt og lidt bagved kommer en pige med en rive på nakken og en kurv under armen. De synes at være på hjemvejen fra arbejde på Jægerspris' hovmarker. Forgrunden adskilles, som traditionen bød, klart fra mellemgrunden. Det sker dels ved den lette trægruppe til venstre, dels ved risgærdet og den lange skygge, der breder sig mod højre. I lavningen nedenfor ses en ende af en landsby, 4-5 gårde og huse tæt bygget sammen. Der er liv, røg i skorstenen, stork på taget og kvinder og børn rundt omkring frugttræerne i de frodige bondehaver. Bag gårdene og den lille sø stiger terrænet igen, så den store herregårdsmark med pløjesporene ses meget tydeligt.

Fladen brydes af græssende kvæg og store, hvide fugle (svaner?), som søger mod søen. Mellemgrund og baggrund adskilles af et skovbælte og alléen med herskabet til vogns. I skillelinien ses til venstre store avlsbygninger, og helt i baggrunden mod vandet selve Jægerspris Slot. Himmelens lette skyer understreger den horisontale opbygning af billedet.

Man må forestille sig, at Juel har taget en udflugt til Jægerspris ved den tid, hvor billedet er blevet til, men den måde lys og skygge er anvendt på samt hele synsvinkelen viser, at billedet har fået den endelige form i atelieret. Således er de to træer i forgrunden meget lig træerne i et træstudie, Juel udførte i Geneve et par år tidligere.³⁶

Der var mange sten på markerne, men hos Juel ligger de præcis som hos 17. århundredes nederlandske malere, smukt arrangeret i den ene side af forgrunden. Resten af markerne er påfaldende glatte og stenfri. Hvad med bønderne da, tør man fæste lid til dem? Instinktivt har man lyst til at svare bekræftende, for de virker naturlige, som de går småsnakkende med leen på nakken. Dragterne regnes for autentiske i den forstand, at tøjet er sat sammen, som det brugtes, men der er tale om noget standardiseret bondetøj, lidt vel fint og farvestærkt i forhold til det sædvanlige hverdagstøj, som formentlig var mere gråt - af snavs.³⁷ At de to mænd skal være bønder, markeres i øvrigt helt klart af, at de er kortklippede og uden paryk. Også den bredskyggede hat var almindelig brugt af bønder ved den tid. Juel kan udmærket have set bønder af denne type, hvor han færdedes på Sjælland, men tilsvarende

fysiognomier kunne også ses i landbobilleder af f.eks. Teniers mere end hundrede år før.³⁸

Der er ingen grund til at tro, at »egnen om Jægerspris« har haft nøjagtig form som vist her; gærder og bevoksning har muligvis været fordelt anderledes. Men ligesom bønderne som *typer* virker troværdige, gør en hel del i landskabet det. Der er pløjemønsteret, som korrekt viser de højryggede agre, og tilføjes kan arealet ved slottet. Samtidige skovkort bekræfter, at skoven dækkede de nære omgivelser, og i kanten af skoven eller parken ved alléen ses nogle monumenter, hvilket må være en del af den såkaldte mindelund, som billedhuggeren Wiedewelt havde påbegyndt i 1776.

Ifølge en beskrivelse fra 1801³⁹ er ladegårdsbygningerne en blanding af mur og bindingsværk »dels med sten, dels med stråtag«. Det passer fint med Juels smukke, varierede bygningsgruppe i baggrunden. Landsbyen må forstås som værende den vestlige ende af Neder Dråby, den landsby, der ligger tættest ved slottet. At byen fortsætter ud af billedet virker rimeligt, da der iflg. folketællingen 1787 var tale om en større landsby med 270 indbyggere fordelt på 16 gårde, 17 husmandssteder og omkring 30 indsidderboliger. De havde alligevel aldrig kunnet være i ét billede.

Skildringen af landsbyen er mangelfuld i den forstand, at man kun ser den ene ende, men som *eksempel* på den førudskiftede landsbybebyggelse er billedet enestående. Man fornemmer den intime atmosfære – måske på godt og ondt – som selv det bedst bevarede kort fra tiden aldrig kan give på samme måde. Blot må det huskes, at smagen på Juels tid så afgjort stadig var mest for det smukke, og det vil fortsat være et spørgsmål, hvor meget man tør »genkende« af det gamle landskab i denne kunstneriske udgave.

På hovmarken

Så tilfredse som Juels bønder i Jægerprislandskabet gik ikke alle hjem fra hoveri. Fra det i 1768 lå klart, at der var optræk til fastsættelse eller afløsning af hoveriet, reagerede bønder og godsejere landet over – ofte i forskellig retning.⁴⁰

Klager over for stort hoveri fra grupper af bønder var især hyppige, når der fra myndighedernes side blev rørt ved spørgs-



Fig. 9. Del af et af Erik Paulsens vægmalerier fra 1786 i den nuværende Haandværkerforening i København. Den følsomme høstscene i parkliggende omgivelser er fra Dronninggård ved Furesøen.

målet, og det blev der igen fra slutningen af 1780'erne og århundredet ud. Det var ubetinget det mest ømtålelige område at røre ved, fordi det greb så dybt ind i godsejernes gamle rettigheder og lokal skik og brug. For den store landbokommision, der nedsattes 1786, blev det den mest seje del af reformkomplekset. Et udspil kom med C.D. Reventlows hoveribetænkning 1788,⁴¹ der søgte tilbage til tiden før 1773-forordningen. Men hoveristrejker og godsejermodstand mod hoveriafløsning omkring 1790⁴² bevirkede, at sagen herefter af kommissionen blev behandlet med fløjlschandsker. Der blev ikke tale om pligt til at afskaffe hoveriet, men krav om indgåelse af overenskomster på de godser, hvor hoveriet in natura stadig brugtes.⁴³ Først med forordningen af 6.12.1799 blev det endelig påbudt, at gårdmændenes hoveri skulle være bestemt, og at forøgelse ikke måtte finde sted uden Rentekammerets godkendelse. Som udgangspunkt for hoverioverenskomsterne kunne man efter retningslinier fra 1791 sætte hoveriet, som

det var i 1789. Det var ikke noget bondevenligt træk, for hoveriet var bl.a. p.g.a. hovedgårdenes intensiverede drift og nyopdyrkning steget op igennem 1770'erne og 1780'erne. 200 dage om året med pligt til at sende hovbud eller hestespand var på Sjælland det almindelige.⁴⁴

I hoveriegnene var det for bonden og navnlig tjenestefolkene en god del af året, man tilbragte på herregårdens mark, og man kunne forestille sig, at også denne side af landbolivet blev motiv for kunstnerne i slutningen af 18. århundrede. Det blev det dog kun undtagelsesvis. Den klassicistiske smag, der var den foretrukne i århundredets sidste årtier, lagde afstand til noget så jævnt som livet på en hovmark. Bønder måtte godt forekomme, men helst i allegorisk eller på anden måde ophøjet udgave. Der var dog også i dansk kunst et mere rokokopræget eller tidligt romantisk spor. Det har en hel del med Jens Juel at gøre, men navnlig med maleren Erik Pauelsen og C. A. Lorentzen og hans elever. Hos dem blev der også plads til scener fra selve herregårdsmarken, der ganske vist havde tendens til at antage karakter af park på lærrederne. Et smukt eksempel er et af de store vægmalerier, som Pauelsen 1785–86 udførte for storkøbmanden og godsejeren Fr. de Coninck til hans palæ i København (nu Haandværkerforeningen) med motiv fra landstedet/godset Dronninggård i Søllerød. Med Furesøen som baggrund ses karle og piger i færd med at høste korn på de stykker, der stødte op til skoven og den nyanlagte engelske have (fig. 9)⁴⁵. De høstende var dog næppe bogstaveligt tænkt som hovfolk, men som »vindskibelige« indslag, der fuldendte naturen og gjorde den afvekslende for den forbi-passerende, eller som her, den, der skulle nyde synet hjemme i stuen.

Sådanne landskaber med gyldent korn og unge høstfolk i en slags rytmiske arbejdskæder findes ved samme tid hos den engelske landskabs- og dyremaler George Stubbs⁴⁶. I godskredse var man mange steder også i Danmark interesseret i, at folkene tog sig godt ud, for på den måde blev det lettere at sværme for landlivet og at drømme sig tilbage til naturen! I en rejseberetning fra 1787 fortælles således om godser, hvor ejerne udstyrede malkepigerne med hatte med farvede bånd, så de ret kunne pynte i landskabet⁴⁷.

Til noget, der er tænkt som en egentlig hovmark, kommer man mere sikkert med Frederiksborgmuseets laverede (d.v.s.



Fig. 10. Tegning af C. A. Lorentzen i Frederiksborgmuseet. 1780'erne? Kunstneres gengivelser af hoveri er sjældne, og når det sker, er det oftest under hvile i arbejdet, som her. I virkeligheden havde hoveriet en fremskudt plads i reformatidens debat.

med fortyndet farve) tuschtegning med katalogtitlen »Hovbønder holder hvil under høstarbejdet« (fig. 10)⁴⁸. Tegningen regnes for udført af C. A. Lorentzen før 1808. Mellem korntre sidder i grupper de hvilende hovfolk, og også hestene er spændt fra. Træer i forskellige højder danner en blød bugtet baggrund. Atter er det høst, og med dybe rødder ned i europæisk landskabstradition hviles der pittoresk og fortjent i naturen.

Lorentzen tegnede nok ude, men han vides i de genreprægede stykker at have gjort flittigt brug af kobberstik af ældre kunst⁴⁹, hvilket formentlig også er tilfældet med denne tegning. Man ser det pastorale og harmoniske landboliv, hvortil der er paralleller i den præromantik, Ewald og Th. Thaarup repræsenterer på det litterære område.

Virkeligt hoveri, hvis indhold kendes fra tidens hoverireglementer, klager m.v. ser man sjældent gengivet på landboreformernes tid. En enkelt tegning af C. D. Gebauer, der var elev af Lorentzen og en i sin tid kendt dyremaler, kendes dog fra en privatsamling. Tegningen, der er udateret, men vel fra først i 1800 tallet, viser harvning under en ridefogeds opsyn⁵⁰.

Det var sikkert ikke alene p.g.a. smagen for det klassicisti-

ske, at man ikke ser meget til hovmarkerne, mens landboreformerne stod på. Forklaringen er nok også, at emnet netop i slutningen af 18. århundrede gav den vidende alt andet end ro i sindet, og derfor ikke lod sig passe ind.

En æresstøtte

I 1788 blev der vistnok for første gang af en anerkendt kunstner færdiggjort et billede af landboreformer, forstået helt direkte. Her tænkes på Erik Pauelsens »Æresstøtten for J. E. H. Bernstorff på Gentofte Bakke« (fig. 11)⁵¹. Billedet hører ikke til det mest fremragende i Pauelsens værk, men der er dog fine koloristiske partier i det, og i hvert fald i sammenhæng med landboreformerne er det værd at se nærmere på. Det er nemlig samtidig anskuelsesundervisning i landboreformer, nærmere betegnet de, der var gennemført på Bernstorffs gods fra 1760'erne.

Billedet domineres helt af støtten i midten, omkranset af høje nåletræer. Lige foran på vejen står tre mænd, hvoraf den ene synes at være stedkendt. Han peger sigende op på monumentet: Se, hvad der er udrettet! Fra højre rider et par standspersoner frem mod støtten, og i venstre sides forgrund ses i skyggen et par fattige, siddende i vejgrøften. På marken bagved er en bondevogn næsten læsset færdig med hø, og som det kendes fra Pauelsens Dronninggårdbilleder, arbejdes der faktisk på marken.

Baggrunden er mere bakket, end den kan have været i virkeligheden, men Gentofte Kirke er rigtigt set lidt fra siden, som det måtte blive fra Lyngbyvejen. Himmelen er høj og klar med rosatonede skyer, og det er her og i den kønne høhøstscene, kunstneren får udfoldet sig med farven som middel til atmosfære og stemning. Det er færdigheder, som også beherskedes af Cuy og Potter i 17. århundrede, men i øvrigt af flere af udlandets landskabsmalere i den senere del af 18. århundrede. Pauelsen var meget på rejse i 1780'erne. Bl.a. var han i Rom, hvor alt på kunstens område kunne læres. Her mødte man engelske, franske, tyske og italienske kunstnere, hvis idealer og stil utvivlsomt smittede af på det nationalt-topografiske stemningslandskab, som Pauelsen her har givet. 1780'erne var på alle måder en særdeles international periode

i kunsten, åndslivet i det hele taget. Ideerne udefra sugedes ind, som bekendt også i det politiske og faglige liv.

De Bernstorffske reformer er allerede berørt ovenfor. Også i samtiden dukker de op flere gange. De forløb godt, foregik tidligt og tæt på byen. De blev derfor hurtigt et velkendt element i argumentationen for, at frihed og ejendom lønnede sig. Selvom det hele var foregået, før der var indenlandske forbilleder af betydning, var det blevet en god udskiftning med grundig opmåling og taksering. Ingen blev snydt, og »indretningerne« blev efterhånden en økonomisk gevinst for både gods og bønder. Udskiftningen var begyndt i Ordrup, den mindste af det lille gods tre byer, og det er her, man finder den udflytningsivrige Hans Jensen, Bjerregården, som blev model for den Bernstorffske, frie bonde.⁵²

Tanken om et æresminde for Bernstorff og reformerne dukkede tidligt op, og efter alt at dømme var initiativet bøndernes. I 1773, altså efter den gamle Bernstorffs død i 1772, forelå et udkast af billedhuggeren C. F. Stanley, der viser den Bernstorffske bonde i arbejdstøj med den uundværlige spade samt foden på et åg. Der er peget på inspiration fra de norske folketyper, som opstilledes i parken ved Fredensborg⁵³, men i billedhuggerens forestilling kan også have indgået den hvilende bonde med en spade i det ene af dørstykkerne just på Bernstorff, jf. fig. 3.

Hvorom alting er, så blev det ikke til noget med et mindesmærke i 1770'erne. Muligvis fordi projektet blev for dyrt for bønderne. I begyndelsen af 1780'erne kom ideen frem igen, men nu godt støttet af folk uden for bøndernes rækker, og planen var da udformet af klassicisten Wiedewelt.

På Pauelsens maleri ses det færdige monument⁵⁴: en stor obelisk i norsk marmor med agerbrugssymbolerne, aks, spade og hakke på forsiden. Man ser naturligvis ikke bagsidens omvendte overflødhedshorn. Allerøverst på obelirken er der anbragt en krans af egeløv som symbol for borgerdyd og fred⁵⁵.

På dansk og latin påførtes en tekst, der taler om »takfulde beboere«, som mindes J. H. E. Bernstorff for »udskiftede, hovningsfrie arvelige gårde« til mønster for efterslægten. Den 28.8.1783 blev støtten indviet under festlige former. Støtten blev blomsterkranset, der blev holdt taler, og bondeungdommen dansede den halve nat⁵⁶.

Man har ikke overleveret nogen forklaring på, hvorfor Pau-

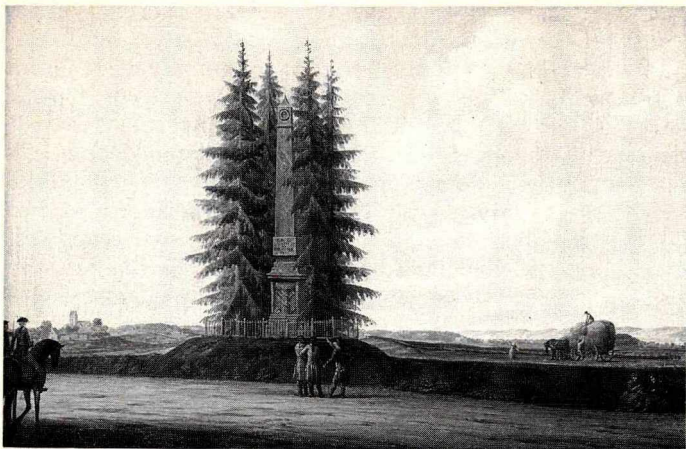


Fig. 11. Erik Paulsen. Æresstøtten for J. H. E. Bernstorff på Gentoft Bakke. 1788. (Statens Museum for Kunst). Der hentydes til de berømmede tidlige reformer på Bernstorff, begivenheder som fik ny aktualitet i forbindelse med reformlovene i 1780'erne. Støtten kan i let forvitret udgave stadig ses ved Lyngbyvejen (ved gaden Fristedet).

elsen brugte denne æresstøtte som motiv, ej heller hvorfor den blev skildret i en hverdagssammenhæng og f.eks. ikke ved den farverige indvielse.

Der er i sig selv ikke noget underligt i, at begivenhederne på Bernstorff blev hentet frem netop i 1788. Siden magtskiftet i 1784 i forbindelse med kronprinsens myndighedsalder var spørgsmålene om bondens retsstilling kommet mere i søgelyset, og i forhold til årene forud gik det hele nu meget stærkt, hvad bestemt heller ikke kunstnerne overså. Efter et indledende arbejde, som bl.a. førte til forordningen af 8.6.1787 om fæsternes rettigheder m.v. fortsatte den store landbokommision bl.a. med stavnsbåndssagen. Med forordningen af 20.6.1788 fastsattes, at stavnsbåndet for alle skulle være ophævet senest år 1800. Erik Pauelsen var knyttet til de borgerlig-intellektuelle kredse i byen, som lagde stor vægt på denne klart politiske del af landboreformerne, hvorfor et billede med udhævelse af et friheds- og velstandssymbol i grunden ikke er overraskende fra hans hånd – heller ikke uden bestilling. I

øvrigt havde »Minerva« skrevet om, at kongen med stavnsbåndsløsningen havde rejst sig et monument⁵⁷. Fysisk var det der endnu ikke, men en slags model var der i Bernstorffstøtten, hvad Pauelsen kan have ønsket at fremhæve med maleriet.

Som støtten udstråler maleriet værdierne flid og frugtbarhed, men helt indlysende er dog ikke alt i billedet. Hvorfor skulle der anbringes et par tiggere i billedet, ganske vist i næsten mørke til venstre? At noget skulle befinde sig her, er rimeligt for kompositionens balance, men måske er meningen med disse dunkle personer også at dryppe lidt malurt i hyldestbægeret til de nærmest mytiske reformer. Hvordan dette træk end skal forstås, er der paralleller hos andre malere i tiden. Det er nærliggende at pege på Gainsborough, hvis »sociale staffage« Pauelsen udmærket kan have kendt til.

Dele af det sceneri, som Pauelsen viser ved støtten kan have inspireret Th. Thaarup til syngespillet »Høstgildet«, skrevet til kronprinseparrets stort opsatte indtog i København i september 1790. Stykket handler især om stavnsbåndsløsningen og i Th. Bruuns dekorationer indgik en »frihedsstøtte«⁵⁸.

Stavnsbåndets løsning

»Ingen bondekarl må give sig fra det gods, hvor han er født, så længe hans husbond kan skaffe ham tjeneste med mindre han er over de til indrulleringen ansatte år... eller ved landmilitsen rigtig haver udtjent...« Det var stavnsbåndet som det blev indført for bondekarlene ved forordningen af 4.2. 1733, der samtidig genindførte landmilitsen. Forordningens bestemmelser betød arbejdskraft til de klagende godsejere og hold på soldaterrekrutteringen. At det samtidig betød tvang og ufrihed, der med tiden fik flere ekstra omdrejninger, bekymrede man sig, til skade for landbrug og befolkning, først langt senere om.

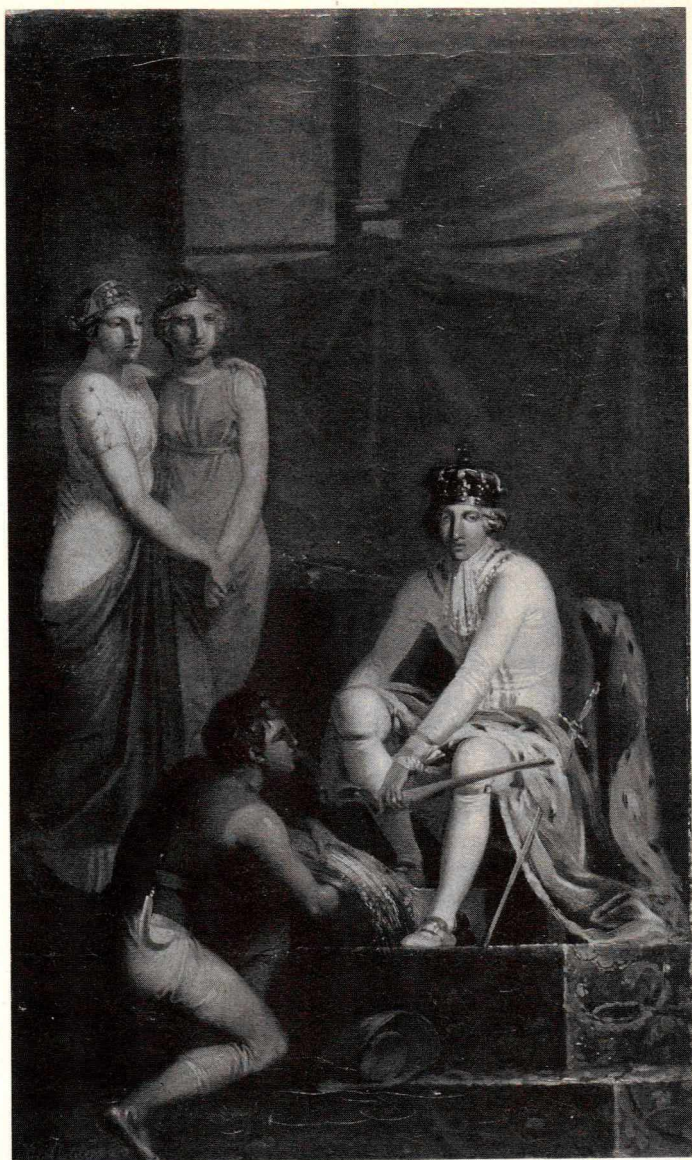
En løsning fandtes altså først et par år inde i den store landbokommissions virke. Det erkendtes i indledningen til forordningen af 20.6.1788, at staten havde brug for bondestanden til landets forsvar og opretholdelse af velstand, og derfor »kunne Vi ikke gøre et for Os selv kærere og for det almindelige gavnlige brug af Vor kongelige myndighed end at an-

vende samme til at opmuntre disse borgerlige dyder [i vindskibelighed og fædrelandskærlighed] ved omhyggeligen at beskyerme og med kraft håndhæve Vor kære og tro undersætter af bondestanden i deres rettigheder, især den personlige frihed...«

Forordningen redegør dernæst detaljeret for den nye udskrivningsmåde, som fritager godsejerne for at stille soldater, og dermed fratager dem magten til at holde på karlene. En bondekarl kunne dog så længe han stod i rullen ikke uden videre flytte fra amtet, og både før og efter 1800 var det stadig udelukkende landalmuen, soldaterpligten påhvilede.

For bønderne blev stavnsbåndsløsningen i første omgang ikke den begivenhed, det blev for de mere oplyste kredse, navnlig i København, hvor frihedsbudskabet straks blev tolket som begyndelsen til mere vidtgående samfundsreformer, ikke bare for bønderne. Med Frihedsstøtten, hvis grundsten blev nedlagt under stor festivitas sommeren 1792, fik stavnsbåndsløsningen og bondefrigørelsen *monumentet*⁵⁹. Men allerede inden indbydelsen til økonomisk støtte til den planlagte Frihedsstøtte udgik i foråret 1791, havde en af initiativtagerne, professor i historiemaleri ved Kunstakademiet, N. A. Abildgaard, der også udformede helhedsplanen for monumentet, som maler beskæftiget sig med stavnsbåndsløsningen. Det skete som led i udsmykningen af Christiansborg Slots riddersal. Denne mammutopgave havde Abildgaard fået overdraget, da han efter seks år i Rom vendte hjem og fik det ledige malerprofessorat. Det var i 1778. I 1790 var han i gang med det, der skulle være det sidste af de store billeder fra de Oldenborgske kongers periode. Han var nået til samtiden under Christian 7., og malte skitse til et stort billede med titlen »Stavnsbåndets løsning 1788« (fig. 12)⁶⁰. Det siger sig selv, at handlingen måtte blive symbolsk skildret, da f.eks. et portræt af kongen, mens han underskrev forordningen, ville have virket idéforladt både for de dannede beskuere og for en kunstner, som beherskede hele den klassicistiske ikonologi.

Fig. 12. N. A. Abildgaard. *Stavnsbåndets løsning. Allegori* (1790). → (Statens Museum for Kunst). I klassicistisk stil »citeres« fra stavnsbåndsløsningen: det er kongen selv, der bryder bondens åg!



I billedet ses på en trone med et par høje trin kongen i hvid silkedragt, kronen på hovedet og hermelinskåben svøbt lidt skødesløst omkring sig. Over højre ben bryder han bogstaveligt bondens åg. Foran knæler en ung atletisk bonde, idet han frembærer et kornneg. Han er iført tætsluttende tyndt tøj, der ikke har meget at gøre med datidig bondedragt. Hatten har han lagt ved siden af på trinnet. I baggrunden ses to kvinder, som holder ømt om hinanden. De symboliserer Danmark og Norge! Billedet er bygget op med lys og diagonaler, så man ser det centrale, nemlig åget, der brydes af kongen selv.

Der er tale om en ophøjet handling, en delvis allegori, som vel især skal minde om den passus i forordningen, hvor bondens personlige frihed nævnes. Et åg, der brydes eller trædes under fode, var fast billede på frihed. Det er helt i overensstemmelse med forordningens tekst, at det er kongen, der er den aktive i handlingen, og naturligvis måtte bonden være taknemmelig, ydmyg og ofrende. Alle personer i billedet er måske p.g.a., at det er en skitse ret ens i ansigtstrækkene, men det er Abildgaards figurer nu ofte, og her passer det til den ikke naturalistiske fremstilling. På samme måde kan man forstå de næsten frosne bevægelser i billedet.

Man skal ikke tage fejl. Abildgaard viste udmærket, hvordan samtidens bønder så ud og gik klædt – det viser flere af hans fortrinlige almuetegninger fra 1780'erne – men den viden var der ikke brug for at demonstrere her. Dels var der billedets placering i en riddersal at tænke på, dels tillod allegoriske fremstillinger ikke, at man fik for tæt på virkeligheden. Den danske bonde havde heller ikke altid det ydmyge sind, som her vises. Mange steder var han, som tidligere berørt, godt i gang med at organisere protester over hoveriet, og hvad der ellers trykkede.⁶¹

Emnet, stavnsbåndsløsningen, er formentlig valgt at kunstneren selv. I adskillige år havde Abildgaard været optaget af frihedstanker og samfundskritik, og også for ham må stavnsbåndsløsningen straks have stået markant. Hans synspunkter også vedrørende landboreformer kendes fra breve og satiriske tegninger, som 1780'ernes delvise trykkefrihed tillod at blive spredt som kobberstik. Kobberstikkeren Clemens udgav efter Abildgaards tegninger i 1787 serien »Kakkellorum«, hvori bl.a. indgik det kendte billede af en bonde og ridefoged på en vippe med den store landbokommission tegnet i baggrun-

den⁶². Hvor sympatien ligger, behøver man blot at kaste et blik på den usympatisk skildrede ridefoged for at blive klar over.

Den slags blev tolereret i 1780'erne, men fra 1790 ser situationen anderledes ud. Hvad der antydede revolutionære tanker, var myndighederne snart på vagt over for. Den franske revolution udviklede sig set fra det enevældige styres side foruroligende, og da klagen fra de jyske godsejere skabte røre om landbokommissionens arbejde og navnlig Chr. Colbjørnsen 1790–91, satte reaktionen ind. Angsten for virkelig uro i landet bredte sig, og det kan alt sammen have været medvirkende til den skæbne, Abildgaards stavnsbåndsbillede fik. Det blev kasseret som forlæg for et officielt riddersalsbillede. Skildringen af kongen som frihedsgiveren kan have været for tydelig nu, og måske blev man også betænkelig ved at skulle se på en bonde i en riddersal, hvor idealiseret han end var skildret. Resultatet blev, at Abildgaard leverede et historiemaleri med det temmelig uskadelige emne: Christian 7. forener den heretugelige del af Holsten med den kongelige del i 1767⁶³.

Straks efter disse hændelser i 1791 blev Abildgaard i øvrigt frataget opgaven med videre udsmykning af Christiansborg, og for at føje spot til skade, brændte de fleste af hans møjsommeligt udførte historiemalerier ved Christiansborgs brand i 1794. En række skitser er heldigvis bevaret. Smerten må have været ulidelig, og man forstår, at der både skulle en forelskelse og ny hæderspost til for at lysne hans sind. Det skete, og det førte fra omkring 1800 til en stribe fremragende litterært inspirerede billeder; men samtidigt historiemaleri, herunder landbohistorien, holdt Abildgaard sig herefter fra.

Det nye landskab

Når landboforholdene i 1790'erne betragtes, er det vigtigt ikke alene at hæfte sig ved opbremsningen i reformlovgivningen og alle kontroverserne om hoveriet. Med i billedet hører, at det også er årtiet, hvor der udskiftes, udflyttes og nyopdyrkes på fuld kraft. I nogle år på begge sider af århundredskiftet må länddistrikterne virkelig have set noget oprodede ud! Når udskiftningsplanen var lagt og godkendt af myndighederne, kunne det store arbejde med omlægningerne begynde: nedbrydning af måske halvdelen af en landsbys gårde med efter-

følgende nybygning på udlodder, hvor der skulle ryddes sten, afvandes, sættes hegn, graves brønde og anlægges haver. Så først kunne tilværelsen i den grundmurede og brandforsikrede gård begynde at finde sin form. Der er adskillige vidnesbyrd om, at det hele gennemførtes i løbet af ganske få år. Medvirkende hertil var naturligvis højkonjunktoren og bygningshjælp, men nok også en vis mentalitetsændring, en vilje til at forbedre og selv tage ansvar for tingene, som spores gennem bl.a. bondedagbøger fra tiden⁶⁴.

Desværre har man ikke i malerkunsten nogen udlægning af de direkte implicerede tanker og følelser ved alle de fysiske og sociale forandringer, som udskiftning og navnlig udflytning medførte. Nok spillede følelsen nu en større rolle i kunsten end nogensinde tidligere, men den placeredes, om man så må sige, på et højere niveau. Det var naturen, historien, mytologien og kunstnernes oplevelse heraf, som betog både digtere og malere.

Naturbegejstringen styrkede imidlertid interessen for dansk landskab, og da kunstnerne mere end tidligere gik ud i naturen for at få dannet indtrykkene, kom der også noget af det aktuelle, det nye landskab med på lærrederne. Det kunne være de solide udflyttergårde og de hegnede marker, man ser som tryghedsbastioner, kontrasterende den til tider faretruende natur, som romantikken dyrkede.

Jens Juels mest vellykkede danske landskaber er fra 1790'erne og tiden omkring 1800. De indeholder en hel del af det netop beskrevne. Eksempler er uvejrsmalerierne fra Gentofte og Ordrup, hvor udflyttergårdene spiller en vigtig rolle i helheden. At det endnu engang er Bernstorff gods, der figurerer, skyldes vist nok kun, at Juel i 1790'erne alligevel lå på landet her, idet hans svigerfar var gartner for Bernstorff.

»En sjællandsk bondegård under optrækkende uvejr« (fig. 13)⁶⁵ er som Juels Jægersprisbillede særdeles kendt, men det er stadig et velegnet billede til at vise, hvad Juel formåede som moden kunstner også på landskabsområdet. Dertil giver det en forestilling om, hvordan en udflyttergård med nærmeste omgivelser kunne tage sig ud, når det hele var vokset lidt til. I det uhyggelige lys, der varsler uvejret, ser man den typiske, hvidkalkede sjællandske bondegård, ekstra hvid p.g.a. det særlige lys. I vindens retning skråt fra højre søger bonden med



Fig. 13. Jens Juel. En sjællandsk bondegård under optrækkende uvejr. 1790'erne. (Statens Museum for Kunst). Gården menes at være Eigård, der blev udflyttet fra Ordrup under Bernstorff.

hest og vogn hastigt hjem mod gården, hvor en pige i den åbne port står klar til at tage imod folk og fæ.

Det synes så ærkedansk, men når det gjaldt billedopbygning og det stemningsskabende, var meget fortsat knyttet til udlandet. Således menes trækket med den kørende vogn, som går igen i Juels »bondelandskaber«, at være hentet direkte fra et Rubenslandskab⁶⁶, og det romantiske præg i form af forpiskede træer og uvejrshimmelen kan meget vel være inspireret af samvær med den tyske romantiske maler C. D. Friedrich, som studerede ved Kunstakademiet i København 1794-98.

Uvejrsmaleriet ejedes oprindeligt af den tidligere hofmand Johan Bülow, der som privatmand og ejer af Sanderumgård på Fyn udfoldede mæcenvirksomhed og købte masser af samtidskunst, ud over Jens Juel bl.a. J. C. Dahl og C. W. Eckersberg⁶⁷. Miljøet på Sanderumgård har været tiltalende for de mange følgende og begavede gæster. Der var smukke udflyttergårde under godset, og dertil den udsøgte romantiske have, som

Eckersberg i 1806 malte prospekter af, da han sammen med nogle kunstner venner var Bülow's gæst.

I uddannelsesårene før rejsen til udlandet i 1810 var Eckersberg temmelig afhængig af formuende godsejere, og det førte til sommerophold på flere godser. Resultatet blev adskillige indtagende tegninger og malerier fra egne, der for engangs skyld ikke lå lige nord for København⁶⁸. Eckersberg var i 1809 på Nordfelt på Møn – ejet af Johan Bülow's nevø siden 1806 – og umiddelbart før rejsen til Paris og senere Rom opholdt han sig på Svenstrup og Skjoldnæsholm godser⁶⁹.

I landbohistoriens lys er især tegninger og malerier fra Nordfeltopholdet givende. I en tegning, der danner forlæg for et maleri fra 1810 med titlen »Bondepige ved stente« (fig. 14)⁷⁰ ses, at kunstneren virkelig havde bevæget sig uden for herregårdsparken, som ved den tid ellers for mange var lig med naturen. Fra et nydeligt flettet risgårde, hvor karl og pige får sig en snak ved stenten, ser man ud over et stort landskab med udflyttede gårde og lave, levende hegn. Eckersberg's hensigt

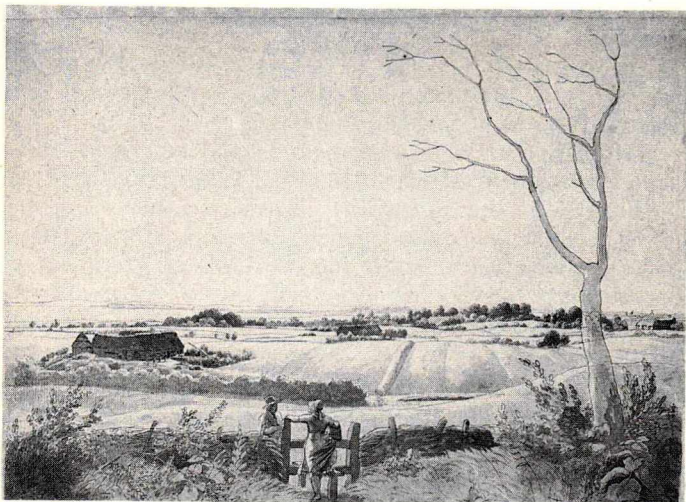


Fig. 14. C. W. Eckersberg. *Bondepige ved stente*, ca. 1809. (Den kgl. Kobberstiksamling). Tegningen udførtes under kunstnerens ophold på godset Nordfelt på Møn. Her var udskiftning og udflytning netop gennemført.

har ikke været topografisk akkurat, men man må antage, at der er tale om udflytning fra Udby eller Spejlsby, hvorfra Stege og Ulf Sund som på tegningen ville kunne ses i horisonten. Begge byer blev udskiftet lige omkring 1800. Det helt nyanlagte ses endnu tydeligere i et maleri af Eckersberg med titlen »En udflyttergård af bondebyen Speitsby på Møen«, udstillet på Charlottenborg 1810⁷¹. Her har kunstneren ligesom Juel kombineret udflyttermotivet med et særligt dramatisk vejr, idet hele motivet er spændt ud under en stor regnbue mod en blåsort himmel.

Nogle rent malerisk muligheder knyttede sig til de hvide gårde i det lidt nøgne, åbne land, men når man inddrog udflyttergården så meget, at den endog indgik i billedtitlen, kan der ligge mere i det. Det kan være kunstnerens gestus mod den godsejer, der gav husly m.m. eller ærlig betagelse af alt det nye, der skød op på markerne. Det kan også være et udtryk for, at man fornemmede nu i højere grad at ramme publikums behov og følelser, hvis udgangspunktet var virkeligheden, her gårdene i et nyt kulturlandskab, og lod det stå op imod den store natur.

Afslutning

Med guldaldermalerne og senere de egentlige friluftmalere i det 19. århundrede fik landskabet som bekendt en helt central placering i dansk maleri. Også dette er værdt at beskæftige sig med i landbohistorisk sammenhæng, men efterhånden ændrede kunstnernes rolle sig – de blev friere stillet m.h.t. motivvalg og -behandling samt i mindre grad afhængige af kongen, hoffet og den politiske top. Man finder ikke i samme grad som på de store landboreformers tid i årene omkring 1800 samstemthed mellem billedkunsten og de politiske initiativer med forspil og fysiske følger, og *måske* er billedkunsten og landboreformerne derfor i særlig grad velegnet til gensidig belysning. Som det turde være fremgået af disse sider, er en egentlig analyse af billederne, her malerier, dog en nødvendighed, hvis man vil søge at undgå misforståelser af det set og overfortolkning i sammenhæng med de historiske hændelser. Oplevelsen af billederne som kunst skulle ikke tage skade heraf, snarere tværtimod.

Noter

1. Hans Jensen, *Dansk Jordpolitik 1957–1919, I*, 1936, især s. 20–35. Desuden Helge Paludan, »Vor danske Montesquieu«. (Historie XIII, 1980 s. 1–32).
2. John Barrell, *The dark side of the landscape. The rural poor in english painting 1730–1840*. London 1980. Mere generelt om billeders »signal«, John Berger, *Ways og Seeing* (på dansk: *Se på billeder*, 1984).
3. For kunstnernes (malere, billedhuggere) fødsels- og dødsår henvises til alfabetisk liste i bilag s. 91. Vedr. liv og arbejder dels til Weilbachs *Kunstnerleksikon* (3. udg. 1947–52 I–III ved M. Bodelsen og P. Engelstoft) dels til omtale i *Politikens Dansk Kunst-historie* bd. 3., 1972 (Torben Holck Colding, Vagn Paulsen, Henrik Bramsen og Lisbeth Balslev Jørgensen, Akademiet og guldalderen 1750–1850).
4. Margit Mogensen og Poul Erik Olsen (udg.) *Godsejerrøster. Land-økonomiske indberetninger fra Roskilde amt 1735–1770*. 1984, s. 18–27.
5. Henrik Bramsen, *Landskabsmaleriet i Danmark 1750–1870*. 1935, s. 14 ff.
6. Billedet findes i original i Den kgl. Kobberstiksamling. Blev stukket af Hans Quist, med visse ændringer, og anvendt i værket »Novus Atlas Danicus«. Se iøvrigt Henrik Bramsen. *Købstæderne set og oplevet*, 1971.
7. »Hilly landscape with a cornfield«, 1733 (Tate Gallery, London).
8. F.eks. »Mr. & Mrs. Andrews«, (1748–49) i National Gallery, London.
9. Chr. Elling, Peter Cramer som kronikør (Kulturminster 1944 s. 143–158) samt Otto Andrup, Peter Cramers tidlige værker (Kunstmuseet Årsskrift 1944 s. 205–209).
10. Torben Krogh, *Danske Teaterbilleder fra det 18. årh. En teater-historisk undersøgelse*, 1932, genudg. 1976.
11. Peter Cramer: Scene i en bondestue, 1759. Bet. Tegnet på brunt papir, 127 × 114 mm. Den kgl. Kobberstiksamling td. 526, 51. Der er ikke i katalogen angivet, at denne tegning evt. skulle være en teatertegning som tilfældet er ved nogle andre tidlige tegninger, hvori bondefigurer optræder.
12. Fridlev Skrubbeltrang, *Det danske landbosamfund 1500–1800*, 1978 s. 219.
13. Aage Friis, *Bernstorfferne og Danmark II*, 1919, s. 290–91, daterer billederne 1768, men angiver ingen kunstner. På grundlag af Chr. Elling, Johan Mandelberg (*Nordisk Tidsskrift* 1938, s. 492–506) kan det formodes, at Mandelberg, der i forvejen havde arbejdet for Bernstorff ved bypalæets udsmykning, også har været

- med på landstedet. I en brochure – uden forf. eller kildehenv. – udg. af Civilforsvarets Befalingsmandsskole, som nu bruger bygningerne, nævnes Mandelberg uden forbehold som den, der har udført havestuernes dørstykker.
14. Trykt katalog i Kunstakademiets Bibliotek.
 15. Landbrugsfagligt var der løbende kontakt med England. Under besøg i London 1768 mødte Jardin og Wiedewelt både Gainsborough og Reynolds (P. Johansen, Før Thorvaldsen. Blade af dansk kunsthistorie. 1910).
 16. Trykt katalog i Kunstakademiets Bibliotek.
 17. Ole Feldbæk, Kærlighed til fædrelandet. 1700–tallets selvforståelse (Fortid og Nutid 1984 bd. XXXI s. 270–288), navnlig 278 ff.
 18. Ove Malling, Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere. Udk. 1. gang 1777.
 19. Her citeret fra Johs. Ewald, Udvalgte Skrifter. 1904.
 20. Trykt katalog i Kunstakademiets bibliotek.
 21. Kunstakademiets arkiv, Rigsarkivet, Dagbogen Litr. C (1.1.8.) fol. 206 og 214.
 22. Mål: 37 × 33 cm. Pt. ophængt i katalogværelset på Kunstakademiets Bibliotek.
 23. Nic. Jonge, Københavns Beskrivelse, 1783, s. 266.
 24. Karl Madsen, Pehr Hilleström 1732–1816 (Tilskueren 1931, s. 203–207). Navnlig inv. 966 i Nationalmuseum, Stockholm.
 25. John Hayes, Gainsborough. Paintings and drawings, 1975, p. 217 ff.
 26. J.-B. Greuze, »L'accordée de village«, 1761. Louvre (inv. 5037).
 27. Statens Museum for Kunst, inv. 1020 og 1021. Begge 26 × 19.5. Træ. Bet. på bagsiden »Opfunden og malet af P. Cramer«.
 28. Olaf Carlsen, Rousseau og Danmark. Et pædagogisk og lærdomshistorisk længdesnit til belysning af Rousseaus indflydelse på dansk pædagogik til o. 1900. 1953. Især s. 30 ff.
 29. V. Thorlacius-Ussing, Kunstværker fra Dronning Caroline Mathildes Hof. (Kunstmuseets Årsskrift 1944–45, s. 117–201).
 30. Fridlev Skrubbeltrang, Det danske landbosamfund, s. 293–97.
 31. Claus Bjørn, Udskiftningsforordningen 23. april 1781 og dens plads i dansk historie. Skrift udg. af Landbrugsministeriet og Matrikeldirektoratet 1981.
 32. Ellen Poulsen, Jens Juel. Kunst i Danmark, 1961, s. 27.
 33. Medlemsstykke til Kunstakademiet iflg. inventar i Kunstakademiets arkiv i Rigsarkivet, 8.2.1.
 34. Statens Museum for Kunst, inv. 1824 Bet. af Juel 1982, mål 63 × 77,5 cm.
 35. Lolland-Falsters Kunstmuseum inv. 156. Ikke bet. Omtrentlig dat. 1782. Mål som Jægersprisbilledets.
 36. »Schweizerlandskab med en rideknægt holdende to heste«. Den

- kgl. Kobberstiksamling td. 558, c.6. Afb. og udførligt omtalt af Ellen Poulsen i »Mægtige Schweiz«, Thorvaldsens Museum 1973, s. 104, kat. nr. 87.
37. Ellen Andersen, Danske bønders klædedragt, 1960, s. 165.
 38. F.eks. Teniers bonde i »Sommer«, et af fire små årstidsbilleder i National Gallery, London. Afb. p. 9 i The Neglected National Gallery 20 April – 31 May, 1983.
 39. G. Begtrup, Beskrivelse over Agerdyrkningens Tilstand i Danmark II 1803, s. 502 (indberetningen fra Jægerspris dateret 1801).
 40. Claus Bjørn, »De danske cahiers«. Studier i bondereaktioner på forordningen af 15. april 1768. Landbohistorisk Tidsskrift, Bol og By 2. rk. 5, 1983, s. 145–70.
 41. Thorkild Kjærgaard, Konjunkturer og afgifter. C. D. Reventlows betænkning af 11. februar 1788 om hoveriet. Landbohistorisk Selskab 1979.
 42. Emnet er meget indgående behandlet af Claus Bjørn i Den jyske proprietærfejde. Et studie over godsejerpolitik og bondeholdninger omk. 1790. (Historie XIII, 1979, s. 1–70).
 43. Fridlev Skrubbeltrang, H. M. Løvenskiolds Hoveridagbog 1795–1797. Bol og By, 1973 s. 18–24.
 44. Smst, s. 20.
 45. Frédéric de Coninck og Dronninggaard. En mosaik af tekster og billeder, udgivet i 200-året for Henry Drevons beskrivelse af parkanlægget. Ved Jens B. Friis-Hansen og Finn Slente. Historisk-Topografisk Selskab for Søllerød Kommune, 1987. Malerierne er gengivet i farver. Det her omtalte s. 57.
 46. »Haymakers« og »Reapers«, 1785 i Tate Gallery London.
 47. Matthias Lundings rejsedagbog 1787, udg. ved Charlotte Paludan (Kulturminde 3. rk. bd. 2, 1979, s. 29 (Hindsgavl, Fyn), s. 43. (Allingegaard v. Viborg)
 48. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, inv. A 6373.
 49. C. A. Lorentzen blev nyvurderet af H. D. Schepelern i kataloget til Frederiksborgmuseet udstilling af hans arbejder i 225 året for hans fødsel, 1971. Bl.a. blev Lorentzens betydning som alternativ til klassicismen fremhævet.
 50. Claus M. Smidt, Tegnekunst på Nivaagaard 2, 1760–1860 (B. Wolffs samling) kat. nr. 28, afb.
 51. Statens Museum for Kunst, inv. 910. Var 1951–1985 deponeret i Reventlowmuseet på Pederstrup. Der kendes et forarbejde fra 1786, jvf. Bruun Rasmussens auk. nr. 500 i efteråret 1987 (kat. nr. 87).
 52. En udmærket oversigt over gods og reformer er givet i E. Nystrøm, Gentofte sogn, 1916, s. 138–48. For en nyere vurdering se Fridlev Skrubbeltrang, Det danske landbosamfund, s. 283–84.
 53. Karin Kryger, Frihedsstøtten. Landbohistorisk Selskab 1986, s. 17.

54. Står nu ved gaden Fristedet v. Lyngbyvejen – dog fredeligt er her ikke! Monumentet er rykket i forhold til opr. placering p.g.a. vejudvidelser.
55. Karin Kryger, Frihedsstøtten, s. 18–19 og 68.
56. E. Nystrøm, Gentofte sogn, s. 162.
57. Karin Kryger, Frihedsstøtten s. 34.
58. Smst. s. 27–28.
59. Karin Kryger behandler i ovennævnte monografi Frihedsstøtten i samtid og eftertid, kunsthistorisk og historisk.
60. Statens Museum for Kunst inv. 598, bet., mål: 62,5 × 37.
61. Claus Bjørn, *The Peasantry and Agrarian Reform in Denmark* (SEHR, Vol. XXV, No. 2, 1977, p. 128).
62. Else Kai Sass, *Lykkens Tempel. Et maleri af Nicolai Abildgaard.* 1986, s. 132.
63. Karin Kryger, Frihedsstøtten s. 23.
64. En fæstebondes liv. Erindringer og optegnelser af gårdfæster og sognefoged Søren Pedersen, Havrebjerg (1776–1839), Ved Karen Schousboe, Landbohistorisk Selskab, 1983 s. 35.
65. Statens Museum for Kunst inv. 137. Ikke sign. Billedet er fyldigt omtalt under kat. nr. 92 i kataloget til guldalderudstillingen i Grand Palais i Paris 1985.
66. Henrik Bramsen, *Landskabsmaleriet i Danmark*, s. 22.
67. Else Kai Sass, *Lykkens Tempel*, s. 159–92.
68. Marianne Saabye, *Eckersberg på romantiske stier (Fra Vestsjællands museer, 1980 s. 45–53).*
69. Emil Hannover, *Maleren C. W. Eckersberg. En Studie i dansk Kunsthistorie.* 1898, s. 38–42.
70. Den kgl. Kobberstiksamling, blyant, sort blæk, pensel grå lavering mål 250 × 335 mm. Hannovers værkfortegnelse nr. 88.
71. Billedet ejes af Kunsthalle i Kiel. Hannovers værkfortegnelse nr. 85. Kat. nr. 7 på udstillingen C. W. Eckersberg og hans elever, som afholdtes på Statens Museum for Kunst 1983.

Bilag – malere og billedhuggere, nævnt i teksten

Abildgaard, N. A. (1743–1809)
 Als Peder, (1726–76)
 Boucher, Francois (1703–70)
 Brueghel, Pieter, d. æ. (1525–69)
 Bruun, J. J. (1715–89)
 Canaletto, Giovanni Antonio (1697–1768)
 Chardin, J.-B.-S. (1699–1779)
 Clemens, J. F. (1748–1805)
 Cramer, Peter (1726–82)

Cuyp, Aelbert, (1620–91)
Dahl, J. C. (1788–1857)
Eckersberg, C. W. (1783–1853)
Friedrich, Caspar David (1774–1840)
Gainsborough, Thomas (1727–86)
Gebauer, C. D. (1777–1831)
Greuze, Jean-Baptiste, (1725–1805)
Hilleström, Pehr (1732–1816)
Hogarth, William (1697–1764)
Hörner, Johan (1711–63)
Juel, Jens (1745–1802)
Lambert, George (1700–65)
Lancret, Nicolas (1690–1743)
Lorentzen, C. A. (1746–1828)
Mandelberg, Johan (1730–86)
Pauelsen, Erik (1749–90)
Potter, Paulus (1625–54)
Rubens, Peter Paul (1577–1640)
Saly, J.-F.-J. (1717–76)
Stanley, C. F. (1738–1813)
Steen, Jan (1625/26–79)
Stubbs, George (1725–1806)
Teniers, David d. y. (1610–90)
Velde van de, Adriaen (1636–72)
Vernet, Joseph (1714–89)
Watteau, Jean Antoine (1684–1721)
Wiedewelt, Johannes (1731–1802)