



SMÅSKRIFTER FRA

CØNK 1



## **DIANAS JAGT** **I KØBENHAVN 1882**

HANS MAKARTS BILLEDE UDSILLET I  
INDUSTRIFORENINGENS FOREVISNINGSSAL

Af **Karin Bang**

---



### Professor Hans Makarts maleri "Dianas Jagt" i Industriforeningens Forevisningsal 1882

Det var lørdag den 27. maj 1882. Uden for Industriforeningens Forevisningsal i København prangede med store, farvede bogstaver, der var omgivet af flag: *Makart. Dianas Jagt*. Inden for var der liv. Her kunne man studere den østrigske maler Hans Makarts meget omtalte kæmpemaleri *Dianas Jagt*, der måler ikke mindre end 4,57 meter i højden og 9,83 meter i længden.

Arrangørerne af udstillingen havde helt i Makarts ånd udfoldet deres dekorative talent og havde omgivet billedet af draperier, potteplanter, palmegrene, dyreskind, skærme, naturlige og forgyldte hjortetakker, pedestaler og en mangfoldighed af andre genstande – en efterligning af Makarts berømte atelier i Wien, som havde været omtalt i blandt andet ugebladet *Nær og Fjern* i august 1875:

For ret at forstaa Manden maa man se ham i de Omgivelser, han selv har skabt – i hans Atelier. Det lader sig ikke beskrive. Man maa selv og i længere Tid have dvælet i det forunderlige Rum, maa, udstrakt paa det kæmpemæssige Isbjørneskind, have beruset sig i den Formskjønhed og den vidunderlige Farvepragt, der overalt frembyder sig for Øjet, for tilfulde at føle dette enestaaende Gemaks poetiske Trylleri [1]

I den ene ende af udstillingssalen var der udsalg af fotografier af alle Makarts hidtidige malerier og af et par mindre skrifter, der fortalte om denne sælsomme og geniale kunstner, der var tidens mest omdiskuterede, fordi hans frie og kraftige billeder både forskrækkede og provokerede.



Den kunstindustrielle udstilling. Den store sal (Forevisningssalen) i Industriudstillingsbygningen 1880. Det Kongelige Bibliotek. Kort- og Billedsamlingen.

Både *Dagbladet* og *Morgenbladet* [2] havde lørdagen forinden omtalt det nydannede bureau for udstilling af berømte fremmede kunstneres arbejder i Danmark, som kunsthandlerne Emil Bergmann, Ernst Bojesen og Stockholm havde taget initiativ til, og havde også annonceret, at bureauet ville starte sin virksomhed med Hans Makarts *Dianas Jagt*. *Berlingske Tidende*, *Dagbladet* og *Nationaltidende* havde den 24., 25. og 27. maj tospaltede annoncer for udstillingen, *Dagbladet* endda på forsiden den 27., da udstillingen åbnede [3]

I pressen var man enige om, at det var et prisværdigt initiativ, de tre kunsthandlere havde taget. *Morgenbladet* mente, at såvel kunstnere som publikum havde et uberegnelig stort behov for belæring udefra, blandt andet fordi Danmarks beliggenhed var skyld i den isolation, man led under, som bevirkede, at danskerne ikke kunne følge med den almindelige bevægelse på kunstens område [4]. Dette havde især afsløret sig fire år tidligere på Verdensudstillingen i Paris, der var en stor fiasko for de deltagende danske malere. De fulgte stadig kunsthistorikeren N.L. Høyens opfordringer fra 1844 om at lade fædrelandskærligheden være inspirationsgrundlag og malede billeder af dansk folkeliv, dansk historie og danske landskaber. Sammenlignet med udenlandske malerier på udstillingen i Paris virkede de danske malerier så støvede, at selv danske besøgende blev forfærdede [5].

Derimod var der delte meninger, om det nu også var heldigt at starte den ny udstillingsvirksomhed med netop Hans Makart, hvis kunst blev kaldt "sensationskunst" og blev bedømt meget forskelligt, og om hvem kompetente dommere rent ud havde erklæret, "at Makart slet ikke kan male" [6]. Modstanden mod Makart skyldtes blandt andet, at hans malerier var fulde af hentydninger til den irrationelle følelse erotik, for det var netop på det seksuelle område, borgerskabet lettest lod sig chokere. Desuden lod Makart fantasien få frit spil, og her adskilte han sig i vid udstrækning fra dansk malerkunst, der i hele 1800-tallet lod virkelighedsstudiet have forrang, kun i ringe grad dyrkede mytologien og ikke gav fantasien meget plads. Undtagelser er malerne Ludvig Abelin Schou (1838-1867) og Carl Bloch (1834-1890). Schou svingede sig fra den hjemlige almuestil op i fantasiens verden med billeder først fra nordisk og siden fra klassisk mytologi og var enestående i sin evne til at tilføre motivet et stærkt erotisk indhold som i billedet *Mytologisk scene* (ca. 1865) [7]. Bloch søgte i sit maleri ind i fantasien og havde stor succes med sit mytologiske billede *Prometeus' befrielse* (1864), som folk flokkedes om at komme ind at se på Charlottenborg [8].

Men det må siges, at *Dagbladet* skønnede rigtigt med sin udtalelse den 27. maj: "Heldigt er det vistnok, at man har villet aabne Rækken netop med Makart's Arbejde; det vil uden Tvivl vise sig godt

egnet til at vække Interesse for hele Foretagendet" [9], for der blev tale om et tilløbsstykke: Den første dag, da udstillingen først åbnede klokken tre om eftermiddagen, var der 400 besøgende, og hver af de to følgende dage omkring 1000.

### *Farlige, irrationelle følelser*

Hans Makart (1840-84) malede *Dianas Jagt* i 1880. Billedet blev udstillet i *Wiener Künstlerhaus* i maj og juni samme år, hvorefter det, som mange af hans tidligere billeder, blev sendt på rundrejse i Europa – først til Berlin og Köln i 1880, så til Nürnberg i 1881, senere til Newcastle, hvor det vakte så stor opmærksomhed, at udstillingen måtte forlænges, og endelig var det, før det kom til København, udstillet i Liverpool.

Makart tyr til et kendt mytologisk motiv. Diana er romersk gudinde for jagt og den fri natur; hun svarer til grækernes Artemis, hvis dominerende træk er kyskhed og strengthed. Myten beretter, at jægeren Aktæon belurede Artemis, da hun badede, og som straf blev han forvandlet til en hjort, der blev sønderrevet af sine egne hunde. Den tyske kunstkritiker Ludwig Pietsch beskriver billedet på følgende måde:

Jagtens Gudinde har med sit Følge af Nymfer forfulgt Hjorten gennem en idealistisk Fortids-Skov nær ved de klippefulde Bredder af en Sø. De have fulgt det flygtende Vildt gennem Busk og Krat til Søens stejle Klippeskraent, fra hvilken det hidsede Dyr i sin Dødsangst har styrtet sig i Bølgerne, i Haab om derved at frelse sig for de ubarmhjertige Forfølgeres Spyd og Pile. Men den undgaar dog ikke den truende Dødsfare. Gudinden, en høj og majestætisk Skikkelse, let ombølget af et flagrende Purpur-Klædebon, er naaet hen til Skrænten; med sin højre Haand løfter hun Spydet mod Dyret, der kløver de fraadende Bølger. Hun tager rolig Sigte, og det dræbende Vaaben vil ikke fejle sit Maal. Ved Siden af hende har en ung Nymfe grebet sin Bue for at lade Pilen flyve efter det flygtende Dyr, men forinden Haanden rører ved Strængen, vender hun sit yndige, medynksfulde Ansigt om mod sin Herskerinde, som for at bede om Skaansel for den Forfulgte. Med venstre Haand gjør Diana en afværgende Bevægelse, - hun nægter at opfylde sin Ledsagerindes Bøn. Af Jagtselskabet er der til Venstre grupperet fem Nymfer, der have naaet Bredden samtidig med Gudinden. En slank, blond Nymfe, klædt i en lys guldgrøn Dragt af et let gjennemsigtigt Stof, glider ned ad Skrænten med Buen i sin Haand. Det yndefulde højre Ben, der er formet med den mest kunstneriske Elegance, strækker hun saa langt frem, at den fintformede Fod allerede berører den tilbagevigende Bølge. Bag hende løfter en smuk brunet Ledsagerske sit Jagtspyd i Vejret, vinkende de Efternølende fremad. En tredie staar lige bag ved i en anspændt, spejdende Stilling, og en Fjerde kommer længer til Venstre ilende frem, idet hun med Haanden skygger for Øjnene. En femte, klædt i et fra Midien nedfaldende, dybt broncefarvet Klædebon, holder med et stærkt Ryk igjen paa et Kobbelt Hundehoved, som ere i Begreb med at plumpe i Vandet for at svømme efter det undslupne Dyr [10].



Hans Makart: *Dianas Jagt*.

Billedet spiller tydeligt på forbindelsen mellem de to irrationelle følelser frygt og erotik, og den ene af bidragerne til det skrift, der blev udgivet i anledning af udstillingen, Johannes Buntzen, henviser da også til myten om Diana og skriver blandt andet:

Man forstaar, at Aktæon kunde vove Livet for at betragte denne herlige Diana, denne guddommelige Kvinde, hvis brændende Blik saarer dybere end det hvasse Jagtskyd, hun holder i Haanden; man fatter Grunden til den Understrøm af Sanselighed, der gaar gennem Grækernes Mythologi, hvis de har tænkt sig Halvgudinderne som disse bedaarende Skikkelser op fra Søens grønlig lysende Vande [11].

Diana er blot et af navnene på historiske kvindeskikkelser, der bliver brugt som et tegn, som skal fremprovokere en bestemt forestilling om den smukke, men samtidig dæmonisk grusomme kvindes dobbelte funktion: Hun er objekt for et begær, hvis genitale tilfredsstillelse hun samtidig forbyder – hun både lokker og truer. Denne dobbelthed viser sig også i Hans Makarts maleri fra 1875 af Burgteatrets "tragedienne" Charlotte Wolter iført kostumet fra stykket *Arria und Messalina*, der i perioden 1874-98 blev spillet 73 gange. Karlheinz Rossbacher skriver om billedets erotik:

Charlotte Wolter er på dette maleri på den ene side anbragt i en skødesløs stilling, hendes arm hænger slapt ned over ottomanens armlæn; på den anden side er hendes venstre blottede arm spændt, fingrene griber efter hendes venstre knæ, hviler altså ikke på det. Hun er den smukke nervøse i den for gründertiden typiske overdrivelse i det dæmonisk-kraftfulde [12].

Stykket *Arria und Messalina*, som Adolf Wilbrandt havde skrevet specielt til Charlotte Wolter, spiller på variationer i masochismen, hvis grundkonstellation man allerede på dette tidspunkt kendte fra Leopold von Sacher-Masochs fortællinger, og samtidige beretter ifølge Rossbacher [13], at Charlotte Wolter var specielt god til at spille herskerinderoller, der viste kvindens overlegenhed over manden, som var et

legetøj for hendes luner, at hun med ubeskrivelige lyde, stillinger og gebærder forstod at antyde sanselighedens rus, og at den klogt udtænkte påklædningsvirkning overgik en afklædning. Som til andre af hendes roller, for eksempel Kleopatra og Adelheid, var det Hans Makart, der havde kreeret kostumerne, der var så dyre at fremstille, at det gav anledning til offentlig kritik. Charlotte Wolter var også Makarts model til alle hans Kleopatrabilleder fra 1870'erne.

Det er denne række af kvindeskikkelser, Diana hører til. Hun viser sig stolt i hele sin højde, står roligt uden tegn på frygt eller sårbarhed og holder det glatte spyd parat til kast. Hun besidder den højeste magt, magten over liv og død, magten, der vender op og ned på kønsrollerne. Over for sig, eller netop under sig, har hun en mand, der er blevet degraderet til et dyr – allerede deri er der en fornedrelse – som har mistet sine rettigheder og er truet af såvel fjendtlige pile og spyd som af ophidsede hunde – trængt ud i vandet, ude af stand til at forsvare sig, alene afventende hendes dom.

### *Distancens doktrin*

På *Morgenbladets* skribent virkede *Dianas Jagt* ikke overbevisende, blandt andet fordi Diana set med skribentens øjne er skildret som "en Primadonna i en Ballet", og der derfor ikke er nogen, "som tror, at hun vil gøre Alvor af sin Trusel"; men skribenten må dog indrømme, at et par af kvindefigurerne har "en ganske virkningsfuld Holdning": "Der er en som rejser sig i Vejret; hun er ved sit mægtige Legeme og sin svulmende Kjødridgdom en pragtfuld Fantasi" [14]. *Berlingske Tidendes* kritiker fandt ved første øjekast billedet tiltalende på grund af dets stærke kolorit, kække behandling, dristige udfoldelse, det humør, kunstneren havde grebet sagen an med og hele den virkning af lys og glans, som billedet gav.

Imidlertid udviskes dette Indtryk hurtigt ved nærmere Bekjendtskab. Figurene ere Skjønheder – eller Ikke-Skjønheder – med Skjønhedsvæsen; de kokettere med Beskueren og bestræbe sig for at indtagede mest bedaarende Stillinger; deres Smil er stereotyp, man mærker Modelfiguren i dem, de synes at lægge an paa at behage fremfor at passe deres Dont som Dianas Nympher [15].

Hvad kritikeren hermed udtrykker, og som andre samtidige betragtere af Makarts billeder har givet udtryk for, er, at kvindefigurerne på billedet bryder "distancens doktrin", og at billedet repræsenterer den ny tendens, der trængte sig frem i billedkunsten i sidste halvdel af forrige århundrede, nemlig tendensen til at vise "provokativ kvindelighed i billederne", som Albrecht Koschorke udtrykker det [16]. Den viser sig ved, at man begynder at fremstille kvindens selvnydelse, selvbevidste sanselighed og seksuelle lidenskabelighed i modsætning til tidligere, hvor kvindens lidenskabelighed blev dæmpet, så den mandlige betragter kunne føle, at han havde eneret på lidenskabeligheden. Kvinden var nemlig til for at tilfredsstille begær, ikke for selv at begære.

Med den nye tendens får kvindens fremtræden, hendes holdning og specielt ansigtsudtrykket en voksende betydning. Det yndige smil viger for beregnende charme, koketteri og pedanteri, og i modsætning til tidligere går blikket nu i interaktion med betragterens; "kvinden sætter sig selvbevidst i besiddelse af sin tillokkelse, sit blik, sin erotiske præsentation" [17], og som beskuet genstand udbyder hun sin kvindelighed.

Men dermed bryder hun netop den "distancens doktrin", der ikke kun blev frembragt af betragteren, men også skulle understøttes af kunstværket selv. Som Rossbacher forklarer det, blev det at betragte billeder i en tid, hvor mændene stort set kun så kvindernes ansigt og hænder, erstatningsbetragtning, men

på betingelse af stærk distancering. Betragteren kunne holde sig til den konvention, at han havde at gøre med et kunstværk, og kunstværket kunne fremstille en halv- eller helnøgen krop, bare den var del af historisk eller mytisk stof.

Når der var sikkerhed for, at man ikke reagerede på et seksuelt, men på et historisk eller litterært budskab, når opløftende associationer var mulige via en stiltiende overenskomst mellem kunstner og publikum, så kunne nøgenmaleri være både øjenfråds og sansefaste [18].

Allerede i 1868 havde Hans Makart vakt stor opsigt med sit maleri *Moderne Amoretten*, der, med Karl Landsteiners ord, fremstiller børn og halvvoksne kvinder, som dels er uden tøj, dels helt moderne påklædt og friseret, hvorved der opstår en sælsom kontrast, som man har kaldt "en vanhelligelse af barnenaturen". Landsteiner mener iøvrigt, at de makartske amoriner opviser "et sygeligt, sanseligt træk, der ånder moderne fordærvedhed, sædelig korrupsion" [19]. Det var dog ikke det eneste, der virkede frastødende på datidens betragter; det gjorde også afkaldet på den realistiske fremstillingsmåde.



Hans Makart: *Moderne Amoretten*.  
Midterbilledet i det tredelte billede fra 1868.

## *Den maleriske frihed*

I sin fremstilling af Makarts kunst gør Gerbert Frodl opmærksom på, at Makart, indtil han havde malet *Moderne Amoretten*, ikke var noget enestående tilfælde blandt datidens unge kunstnere i München, hvor han på *Münchner Akademie* var elev hos historiemaleren Karl Theodor von Piloty fra 1861-66; men at det ændrede sig med eet slag, da han i sommeren 1868 udstillede dette billede i *Münchner Kunstverein* [20]. På den ene side var kunstværket en fortsættelse af den tendens, der havde været herskende de sidste ti år til "rent maleri", det vil sige til maleri, der ikke var tematisk bundet. Dette var i det hele taget ifølge Frodl en af de vigtigste erobringer for kunstnerne på den tid, for den gav dem fuldkommen frihed med hensyn til det, de skabte og dermed skete en betoning af individualiteten. På den anden side hilste begejstrede kommentarer fra samtidige værket velkomment som noget fuldstændigt nyt, der var "en sejr for kunsten efter dens underkuelse af videnskaben" [21].

Ganske vist havde Anselm Feuerbach i begyndelsen af 60'erne malet nogle badende og musicerende

amoriner, der havde fået kritikerne til at beskyldte Feuerbach for at foragte al sandhed og sandsynlighed for blot at frembringe strålende farvespil – lignende beskyldninger haglede ned over Makart; men Frodl pointerer, at der er stor forskel på Feurbachs og Makarts amoriner. Feuerbachs

er resultatet af et udførligt modelstudium, mens Makart i sine knogleløse amoriner ikke lægger vægt på anatomisk funktionsevne, men snarere indspinder dem i den dekorative koncept. Den overleverede udtalelse fra hans senere liv, at det i første række for ham drejede sig om harmoni, havde allerede gyldighed i *Moderne Amoretten* [22].

*Morgenbladets* skribent klandrer i sin omtale af *Dianas Jagt* Makart for at have brugt farver til omgivelserne, træerne, sivene, vandet osv., "som ikke ere af denne Verden" [23], og også *Berlingske Tidendes* kritiker påpeger, at landskabet er "fuldkommen dekorativt" og farverne "usande". Desuden er Hjorten ikke ubetinget god, "den er ligesom skaaret i Træ og flad" [24].

Kritikernes indvendinger er forståelige, for tiden fra den store guldaldermaler Eckersbergs død i 1854 og frem til slutningen af 1870'erne havde været en meget stille tid for dansk malerkunst, som var idyllisk, nogle gange sentimental, stilfærdig og provinsiel, helt uden kraft og energi. Det skyldtes blandt andet, at den førømtalte kunsthistoriker N.L. Høyens program, som malerne stadig i stor udstrækning holdt sig til, ikke omfattede individets frigørelse, ikke kunstnerens ret til at udtrykke sig selv, og at ingen af dem "var stærke nok til at fægte sig alene frem ad denne vej" [25].

Det havde derimod Makart været, og Frodl påpeger, at han – også i *Moderne Amoretten* – skabte noget bemærkelsesværdigt med landskabet:

Træer står sakseklipagtigt foran den gyldne himmel, hvorved skelettet, grenene og ikke omridset spiller en rolle. Dybde eksisterer ikke, trækulisser, der er anbragt bag hinanden, overlader kun de små aktører en smal scenestribе [26].

Frodl er af den opfattelse, at indflydelse fra teatret har spillet en ikke ubetydelig rolle, ligesom japansk træsnit, der blev kendt i Europa i 1860'erne, kan have inspireret Makart.

Hans specielle interesse for farver var blevet støttet af hans lærer Piloty, som Landsteiner citerer for at have sagt: "Han (Makart) har et mærkværdigt koloristisk talent, han skal nok give folk noget at snakke om" [27]. Først i 1880'erne blev der skabt en dansk kolorisme med maleren Theodor Philipsen (1840-1920).

## *Makarts portrætkunst*

*Berlingske Tidendes* kritiker savner udtryk i figureernes hoveder på billedet *Dianas Jagt*, og skribenten på *Morgenbladet* undrer sig over, at Makart nyder så stor anseelse i Wien som portrætkunstner, fordi "det at dømme efter det her udstillede Arbejde netop er Individualitet og Særmærke, som Ansigterne mangle" [28]. På lignende måde efterlyser Julius Lange "Sjælen. Livet i de enkelte Figurer!" på billedet *Venedig hylder Catarina Cornaro*, der også får ham til at spørge: "Hvad bringer disse Figurer saaledes sammen? Hvad motiverer denne Stilling?" Hvortil han selv svarer: "Intet Andet end Kunstnerens Haand, som har arrangeret Tableauet" [29]. Denne grupperdannelse, som er helt uforståelig for Julius Lange, betegner Frodl som en egenart i kompositionen hos Makart, der findes i både hans yngre og ældre billeder, og det typiske er netop ifølge ham, at egenværdige grupper står side om side, uden at der er noget tematisk forhold til stede mellem dem.

Modtagelsen og bedømmelsen af billedet *Catarina Cornaro*, som Makart malede specielt til Verdensudstillingen i Wien i 1873, og som sammen med udsmykningen af Dumbas "studiolo" gjorde ham til den førende kunstnerpersonlighed i Wien, er i øvrigt et godt eksempel på, hvor forskelligt samtiden bedømte hans kunst. Mens den danske kunstkritiker Julius Lange, der var Høyens elev og den første magister i kunsthistorie på Københavns Universitet brugte næsten 14 sider i sin bog *Strejftog i Verdens Kunstudstillingen i Wien 1873* på at nedgøre billedet, gav det i Stockholm anledning til, at *Kungliga Akademien för de fria konsterna* i november 1873 instillede og med stort flertal – 14 stemmer for og 3 imod – valgte Hans Makart til æresmedlem.



Han var ganske rigtigt en eftertragtet portrætmaler, som det højere borgerskab i Wien overøste med opgaver i perioden fra 1870 til 1884. Ikke alene lod enhver betydende kvinde i samfundet sig male af ham, da et portræt fra hans hånd både var en prestigegevinst og samtidig et værdiobjekt; men kunsthandlere i Wien pralede også med, at byens kendte damer stod model for ham, hvad disse damer efter sigende med stor iver forsøgte at bekræfte.

Renata Mikula, der har studeret Makarts portrætkunst, giver for så vidt de ovenstående kritikere ret i den manglende individualitet i de portrætteredes ansigter, når hun skriver, at alle Makarts kvindelige portrætter repræsenterer samme type kvindeskønhed, som også findes i hans øvrige malerier, og at de portrætterede på en måde ligner hinanden mere, end de ligner sig selv; men som hun forklarer, tillod Makart sig ikke nogen realisme, der gengav det enestående ved en person, tværtimod:

Makart eliminerede med sine modelagtige idealforestillinger de portrætteredes specifikke ydre fremtræden. Sådan dannede naturen kun et raster for en ny strålende instrumentering [30].

Det Makart tilstræber i den nye type portrætter, som han har sat sit præg på, er en samlet dekorativ virkning, hvor billede og ramme ofte fremstilles som et ensemble. Som andre kendetegn nævner Mikula udarbejdelsen af optisk-sanselige elementer, begunstigelsen af maleriske strukturer og ikke at forglemme den erotiske overbetoning, der dog ofte kun er synlig som en overpointering af feminiteten hos den portrætterede.

Det er disse hovedelementer i den Makartske portrætkunst, som den næste malergeneration griber tilbage til. Makarts kvindeportrætter kan – det bliver især iøjnefaldende i portrætterne af Clotilde Beer eller Dora Fournier-Gabillon – gælde som legitime forløbere for Gustav Klimts portrætmaleri [31].



Hans Makart: *Clotilde Beer* (ca. 1880).  
Clotilde Beer var Makarts kusine

### ***Makart som indretningsarkitekt***

Selv om de danske aviser forholdt sig meget kritiske til billedet *Dianas Jagt*, frakendte skribenterne

ikke Makart kunstnerisk begavelse og fremhævede da også i deres omtaler hans dygtighed og talent på andre områder end lige maleriets. I gründertidens Wien, der var perioden med industriel ekspansion, hvor formuer blev opbygget og gik tabt, blev bourgeoisiægteskaberne arrangeret som om de først og fremmest var forretningsanliggender. Den enkeltes lykke afhang af finansiel succes, der blev gjort synlig i den ejendom, han besad. Hans æstetiske smag var et barometer for hans sociale og økonomiske status, og det er måske en af årsagerne til Makarts succes. Som *Morgenbladets* skribent bemærker, "skal Makart have stor Fortjeneste, hvad Udbredelsen af kunstnerisk Smag angaar ved Indretningen af private Boliger i Wien" [32].

I 1871 fik Hans Makart til opgave at indrette og udsmykke Nikolaus Dumbas arbejdsværelse i hans Ringstrassepalæ, Parkring 4. Han blev på Dumbas regning sendt til Italien for at gøre studier, og han skulle ikke alene stå for den maleriske udsmykning, men også for alle enkelthederne ved møbleringen. Dumba var en kapacitet både som finansmand, industrimand, kunstkender og musiker, og ifølge hans selvbiografi løste Makart opgaven på en mere adækvat måde, end den danske arkitekt Theophil Hansen gjorde det for Gustav Epstein. Der var på den tid en stadigt stigende tendens til at lade arbejdsværelset blive til et "studiolo", hvor man alene hengav sig til sine interesser eller yndlingsbeskæftigelser, og dermed var flugten ind i et ideelt, smukt rige, der lå uden for virkelighedens forvirrende støj, garanteret.

Mara Reissberger beskriver, hvordan Makart tog fuldt hensyn til den fortrinsstilling, Dumbas interesse for musik havde ved at placere allegorierne for den åndelige musik, militærmusikken, jagt- og dansemusikken i loftet, "det ikonologiske centrum af rummet", hvormed han gjorde dem "til bærere af en pseudobarok apoteose" [33]. Den praktiske forretningsverden, handel og industri fik sin plads væggene. En mængde aktører og rekvisitter blev samlet til en overdådig iscenesættelse, "som snarere kvæler end frigiver, hvad der egentlig ligger til grund for den" [33]. Det er æstetiseringen af fremstillingen og ikke så meget indholdet, der taler til den dannede betragter. "I kraft af dette bliver Dumba – også her – fremfor alt defineret som mæcen for kunsten og mindre som industrimand og handelsdrivende" [33]. Og det var den selvfremsættelse, han ønskede. Han ville ikke ses som det, han producerede, men som det han repræsenterede som kunstkender.

At han virkelig var kunstkender og kunne opspore nye talenter ses også af, at han i sit palæ forenede hovedværker fra gründertidens og jugendstilens dekorationskunst, idet musikværelset og spisesalen i 1890-erne blev indrettet af henholdsvis Gustav Klimt og Franz Matsch. Denne forening beviser også, at Makart for sine samtids var lige så moderne, som senere Gustav Klimt, der konsekvent videreudviklede den dekorative udstyrsstil.

### ***Pompøsitet og pragt – Makart som festarrangør***

I sin præsentation af Hans Makart minder *Morgenbladets* skribent læserne om, at det var efter udkast af Makart, at optoget i anledning af det østrigske kejserpars sølvbryllup, blev ordnet [34]. Den 22. januar 1879 bad Wiens kommunalbestyrelse Hans Makart om at overtage den øverste ledelse af udførelsen af det festoptog, man havde planlagt skulle finde sted på Wiener Ringstrasse i april samme år for at fejre kejser Franz Josefs sølvbryllup med Elisabeth. I februar udarbejdede han sammen med nogle medarbejdere 28 store olieskitser til de hovedgrupper, der tilhørte hans del af triumftoget: Herolder, bannerførere, musikanter, jægere, bryggere, bagere, møllere, guldsmede, bogtrykkere, bog- og kunsthandlere, kunstnere og diverse grupper fra håndværk og industri, i alt 34 grupper. Skitserne blev i begyndelsen af marts udstillet i *Wiener Künstlerhaus*, hvor de fik bragende succes.

Under forberedelserne til festoptoget viste Makart sig ikke alene som en førsteklases kostumetegner, men også som en utrættelig organisator. Kostumer og festvogne blev udført i renæssancestil og smigrede dermed billedet af Wien som hjemsted for en ny renæssance; men til medlemmerne af *Wiener Künstlergesellschaft* lod Makart sig inspirere af det optog, han to år tidligere havde set i Antwerpen i anledning af maleren Rubens' 300 års jubilæum, og udstyrede malerne med Rubens-kostumer. På den store dag dannede han selv bagtroppen som sidste person i

optoget, klædt i sort silke og ridende på en hvid hest.

Den meget specielle iscenesættelse af festoptoget som en næsten filmisk kæde af levende billeder skulle garantere den store tilskuermængde en attraktiv, afvekslingsrig og stimulerende oplevelse, og den 27. april så i omkring fem timer en million tilskuere et triumftog på cirka 14.000 deltagere og 29 festvogne drage ned over Wiener Ring i badende solskin.

Med festoptoget nåede Hans Makart højdepunktet af personlig succes – ikke engang Josef Strauss var så populær som Makart,

som den måbende beundring, efter festoptoget i 1879, hang ved med en sådan umættelighed, at trafikken i Kärtnerstrasse dagligt var truet, når den lille, forlegne mand med det venetiansk dekorative sorte skæg, en miniaturredoge, sad og spillede skak i vinduet i Café Scheidl [35].

## *En selvskabt verden*

Makarts atelier – ja, i hæftet, der er lavet til udstillingen af *Dianas Jagt* i København, står der, at Makart i sit atelier modtager "Besøg af alt, hvad der hører til 'den store Verden'" [36], og *Berlingske Tidendes* kritiker bemærker, at fyrster og rigmænd er valfartet til atelieret for at sikre sig en prøve på Makarts kunst [37]. Ganske vist havde Makart i efteråret 1872 besøg af kejserinde Elisabeth i sit atelier, og flere af hans malerier blev solgt for store summer til bankierer, kunstsamlere og kunstspekulanter; men faktisk var atelieret offentlig tilgængeligt hver eftermiddag mellem klokken 16.00 og 17.00 og var netop kendetegnet af en stands- og klasseblandende sfære, som udtrykt hos Ludwig Hevesi: "Det var en hyggelig aften hos Makart. Kunstnere, unge kvinder, forfattere, et par grever, en fyrste" [38].

Frodl henviser til en anekdote om den lille pengekasse, der i atelieret stod åben for venner med tomme lommer [39], og han fortæller også, at ikke alene gik mange kunstnere ud og ind i atelieret; men nogle af dem fik i perioder stillet et mindre atelier, der lå ved siden af, til rådighed. Den unge kunstner Euard Charlemont arbejdede fra 1872 i det lille atelier, som i årene fra 1873 til –75 i perioder også blev benyttet af Makarts malerven Franz von Lenbach og i 1874-75 af kollegaen Carl Leopold Müller [40].

Makart havde i sit atelier indrettet en æstetisk verden af kostbarheder. Ifølge Christine Hoh-Stodczyk skulle indretningen alene have kostet 127.000 gylden [41]; men Frodl forklarer, at atelieret var en erstatning for naturen for Makart, en vigtig stimulans, der var et forsøg på at forvandle indendørsindretning til et maleri:

Møbler og andre brugsgenstande tjente mindre til benyttelse end til beskuelse, beboere og besøgende havde et 'billednydende' forhold til boligen. I og med at kunstneren arbejdede i disse omgivelser, trak han sig tilbage fra hverdagen og skabte sig oven i en afstand, en kløft, der fremmedgjorde ham for hans omgivelser [42].

Oven over atelieret var der et galleriagtigt rum, hvor Makart plejede at arbejde, og fra hvilket der var et godt overblik over det store atelier.

I en årrække var Makarts atelier et kulturelt midtpunkt i Wien med udstillinger og fester, hvor deltagerne var iført historiske kostumer. Atelierfesterne var samtaleemne i Wien, hvad måske ikke var så mærkeligt, når man tænker på, at berømte personligheder som skuespillerinden Sarah Bernhardt kunne være blandt deltagerne. Den 3. marts 1875 holdt Makart også en kostumefest til ære for komponisten Richard Wagner og dennes kone Cosima.



Hans Makarts lejlighed i Wien  
Kunstakademiets bibliotek, København. Billedkunstnerisk arkiv

### *Den sande selvfremstilling*

"Også han selv var hele sin levetid kostumeret. Ikke blot udvendig som en skuespiller, men fremfor alt indvendig" [43]. Monika Oberhammer har analyseret et selvportræt af Hans Makart, som hun har dateret til hans sidste tid, og det er hendes opfattelse, at dette billede indtager en særstilling, fordi der findes så få selvvidnesbyrd fra Makart, der har skjult sin egen person for både sine samtidige og for efterverdenen bag en kulørt jakke [44].

Selvportrættet viser Makart i hans atelier. Man ser kun et lille udsnit af rummet, hvor Makart sidder i profil foran sit staffeli med en pensel i højre hånd op mod lærredet og den venstre hånd hvilende på venstre knæ. Han er iført en brun jakke - ved kraven og manchetterne stikker hans hvide skjorte frem -, lyse bukser med brune bånd ned langs sømmen i siderne og pæne sko, hvorover man kan ane gamacher. Ved væggen til højre står endnu et staffeli.

Det, der gør billedet interessant, er ifølge Monika Oberhammer, at det viser Makart som det, der alene er vigtigt for ham: "som maler; uden kostume, uden positur, uden dekoration, uden præcisering af ansigtstrækkene, vendt mod lærredet, på hvilket der ikke opstår noget konkret billede, men Makart slet og ret". Kunstneren har forladt sin loge i verdensteatret, kommenterer Oberhammer, "har forladt sine beundrere og har trukket sig tilbage bag tarvelige vægge, hvor han ved hjælp af sin brillante håndskrift skaber sin eneste sande selvfremstilling..." [45].

### *Makart og Norden*

*Dianas Jagt* var udstillet i Industriforeningens Forevisningssal til og med den 19. juni 1882, og hver dag var der åbent fra klokken 9-20. At udstillingen var en succes, kan blandt andet ses af, at *Morgenbladet* allerede den 4. juni bragte en annonce for en stor fotografisk gengivelse af billedet,

"elegant udstyret", som der står. Dette fotografi kunne erhverves for 50 øre hos Chr. Henriksen, Store Kjøbmagergade 47 150; "skraas for Rundetaarn". Desuden fortæller annoncer i *Morgenbladet* og *Nationaltidende* den 19. og 20. juni, at billedet *Dianas Jagt* var gratis tilgængeligt tirsdag den 20. og onsdag den 21. juni for Industriforeningens medlemmer med damer, mod forevisning af adgangskort.

Hans Makarts direkte forbindelse til Norden er ellers begrænset. I 1880 lavede han på opfordring af den danske arkitekt Theophil Hansen et udkast til frisen over hovedindgangen til parlamentsbygningen i Wien, som Theophil Hansen havde tegnet, og det var også i 1880, at Makart om sommeren var en tur i Danmark sammen med venen Wilhelm Lauser. Hvor og hvor længe han opholdt sig i landet, findes der tilsyneladende ikke oplysninger om.

Et Makart-portræt af forfatterinden Christine del Negro har været i privatbesiddelse i Stockholm. Christine del Negro hed egentlig Christine von Thaler – Negro var hendes kunstnernavn. Makart havde lært hende at kende på en rejse til Egypten og malede portrættet af hende efter hjemkomsten fra rejsen i 1876 og gav hende det som gave. Før billedet kom til Stockholm, tilhørte det K.A. Prisko i Wien og vendte også tilbage til Wien i 1919 til fru von Thaler. Det blev stjålet i 1972, og ejeren er stadig ukendt.

Et andet billede *Der Kuss der Walküre*, som opstod i slutningen af 1870-erne, befinder sig på Nationalmuseet i Stockholm, der har modtaget det i 1924 som arv fra Christina Nilsson. Museets arkiv har desværre ikke oplysninger om, hvordan og hvornår Christina Nilsson fik Hans Makarts maleri, hvis svenske titel er *Valkyria och döende hjälte*. Billedet er opbevaret i et af museets magasiner, men bliver af og til udstillet i en af udstillingssalene og kan også ses gengivet i museets katalog over ældre udenlandske malerier fra 1990.



Hans Makart: *Valkyria och döende hjälte* (ca. 1878).  
Nationalmuseet i Stockholm

---

## Noter:

[1] Lindau, Paul: *Hos Hans Makart og Johann Strauss*. Nær og Fjern, Nr. 164, 1875, s. 13

[2] Dagbladet, Lørdagen den 20. Maj 1882.  
Morgenbladet, Lørdagen den 20. Maj 1882.

[3] Berlingske Tidende, Onsdagen den 24. Maj 1882.  
Dagbladet, Torsdag den 25. Maj 1882.  
Dagbladet, Lørdagen den 27. Maj 1882.  
Nationaltidende, Lørdagen den 27. Maj 1882.

[4] Morgenbladet, Onsdagen den 31. Maj 1882.

[5] Dansk Kunst Historie 4. Red. af Vagn Poulsen et al. København: Politikens Forlag 1974, s. 9.

[6] Morgenbladet, som 4.

[7] Dansk Kunst Historie 4, som 5, s. 76.

[8] Fogtdals Kunstleksikon Bind 2. Red.: Bjarne Jørnæs & P.M. Hornung. København: Forlaget Palle Fogtdal 1989, s. 27.

[9] Dagbladet, Lørdagen den 27. Maj 1882.

[10] Pietsch, Ludwig: *Dianas Jagt*. I: Professor Hans Makart og hans Maleri Dianas Jagt. Kjøbenhavn: I. Cohens Bogtrykkeri 1882, s. 10-11.

[11] Buntzen, Johannes: *Brev fra Liverpool*. I: Professor Hans Makart og hans Maleri Dianas Jagt. Kjøbenhavn: I. Cohens Bogtrykkeri, s. 16.

[12] Rossbacher, Karlheinz: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien*. Wien: Dachs Verlag 1992, s. 130.

[13] Ibid., s. 168, 167.

[14] Morgenbladet, som 4..

[15] Berlingske Tidende, Tirsdagen den 1. Juni 1882.

[16] Koschorke, Albrecht: *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. München: Piber Verlag 1988, s. 125.

[17] Ibid., s. 125.

[18] Rossbacher, som 12, s. 160.

[19] Landsteiner, Karl: *Hans Makart und Robert Hamerling. Zwei Repräsentanten moderner Kunst*. Wien: Alfred Hölder 1873, s. 11.

[20] Frodl, Gerbert: *Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis. Mit einem Beitrag von Renata Mikula*. Salzburg: Residenz Verlag 1974, s. 34.

[21] Gurlitt, c. Her citeret efter Frodl s. 34.

[22] Frodl, som 20, s. 34.

[23] Morgenbladet, som 4.

[24] Berlingske Tidende, som 9.

[25] Skovgaard, Bente: *Dansk billedkunst 1800-1880*. I: Verdens Billedkunst efter 1800. Politikens Kunstleksikon II. København: Politikens Forlag 1955, s. 118.

[26] Frodl, som 20, s. 34.

[27] Landsteiner, som 19, s. 10.

[28] Mikula, Renata. *Porträt*. I: Makart. Staatliche Kunsthalle. Baden Baden 23. Juni bis 17. September 1972, s. 77.

[29] Ibid, s.77.

[30] Morgenbladet, som 4.

[31] Rieger, Renate Wagner & Reissberger, Mara: *Theophil Hansen*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1980, s. 246.

[32] Morgenbladet og Berlingske Tidende, som 4 og 9.

[33] Lange, Julius: *Strejftog i Verdens Kunstudstillingen i Wien 1873*. Kjøbenhavn: P.G. Philipsens Forlag 1874, s.79.

[34] Morgenbladet, som 4.

[35] Bahr, Hermann: *Selbstbildnis*. 1923.

[36] *Hans Makart*. I: Professor Hans Makart, som 10, s. 6.

[37] Berlingske Tidende, som 9.

[38] Hevesi, Ludwig: *Wiener Totentanz*, 1899, s. 162.

[39] Frodl, som 20, s. 32.

[40] Ibid., s. 17.

[41] Hoh-Slodczyk, Christine: *Das Atelier*. I: Makart, som 32, s. 204-11.

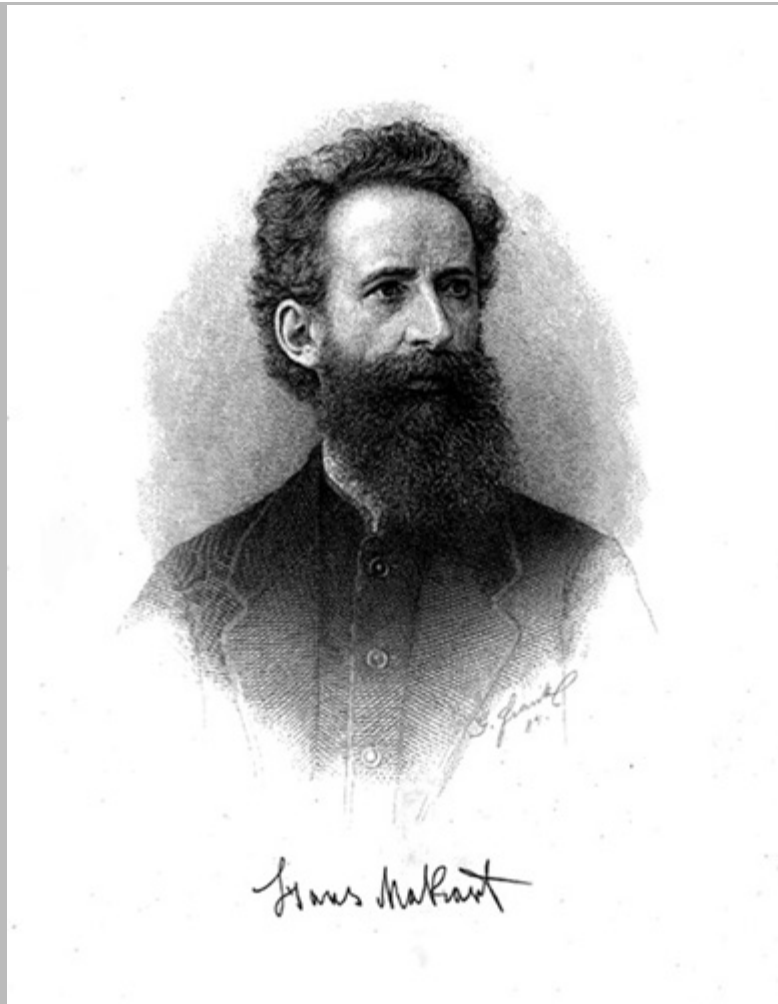
[42] Frodl, som 20, s. 17.

[43] Hevesi, Ludwig: *Hans Makart und die Sezession*. I: Acht Jahre Sezession, Wien 1906, s. 265. Her citeret efter Oberhammer, s. 311.

[44] Oberhammer, Monika: *Ein Selbstbildnis Hans Makarts*. I: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag. Hrsg. Klaus Ertz, 1980, s.311.

[45] Ibid., s. 312.

---



Hans Makart  
Det Kongelige Bibliotek, København. Kort- og Billedsamlingen.

---

· Universität Roskilde · Institut für Sprache und Kultur · Abteilung für Deutsch · Postfach 260 · DK-4000 Roskilde · Dänemark

---

Webdesign: Karin Bang & Erik Swiatek - Opdateret d. 3/7 – 2000 af: Erik Swiatek ([swiatek@ruc.dk](mailto:swiatek@ruc.dk))