

**En resepsjonshistorisk analyse av Munchs separatutstilling i
Kristiania 1892,**

**også sett i relasjon til resepsjonen av ”Skandaleutstillingen” i
Berlin samme år.**



Torill Rambjør

Masteroppgave i Kunsthistorie

Universitetet i Oslo

**Historisk-filosofisk fakultet, Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Vårsemesteret 2006**

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse	i
Forord	iii
1 Innledning	1
2 Problemstilling	3
3 Teori	3
4 Tidligere forskning	5
5 Materialet	7
5.1 Utstillingene	7
5.2 Presseomtale	8
6 Metode	10
7 Resepsjonen av Kristiania-utstillingen	13
7.1 Kristiania-utstillingen – omtalenes innhold	14
7.1.1 Hele eller deler av utstillingen	14
7.1.2 Utstillingen – samlet sett	14
7.2 Den spesifikke verksomtale	15
7.2.1 Utvalg og hyppighet	15
7.3 Karakteristikkene	16
7.3.1 Munch som kunstner	16
7.3.1.1 Oppsummering	18
7.3.2 Malemåten	18
7.3.2.1 Det skisseaktige	19
7.3.2.2 Fargebruk	19
7.3.3 Fremstillingen av mennesker og natur	20
7.3.3.1 Oppsummering	21
7.3.4 Det estetiske	22
7.3.4.1 Det heslige – ikke kunst	22
7.3.4.2 Det skjønne	23
7.3.4.3 Oppsummering	23
7.3.5 Opplevelser i møte med verkene	23
7.3.5.1 Det livgivende, engasjerende og bevegende	23
7.3.5.2 Redsel og melankoli	24
7.3.5.3 Gjør og ap	25
7.3.5.4 Oppsummering	25
8 Øvrige utstillinger	25
8.1 Statens Kunstutstilling	25
8.2 Arbos, Peters og Willumsens utstillinger	27
8.3 Utstillingsomtalenes omfang og annonsering – en oppsummering	28
9 Kristiania-utstillingen – en resepsjonsanalyse	28
9.1 Den sosialhistoriske kontekst og smaksdannelsen	28
9.1.1 Fra småby til storby	28
9.1.2 Kunstinstitusjonenes fremvekst	30
9.1.2.1 Christiania Kunstforening – et konservativt smaksbarometer	31
9.1.2.2 Nasjonalgalleriet	32
9.1.2.3 Statens Kunstutstilling - samtidskunstens arena	33
9.1.3 Kunstnerne og Kristianiabohemen	33
9.1.3.1 Christian Krohg	35
9.1.3.2 Thomas Peter Krag (1868-1913) og Vilhelm Andreas W. Krag	35
9.1.4 Kunsthistorikerne	36

9.2	Kristiania-pressen og kunstkritikken	37
9.2.1	Venstreavisene.....	39
9.2.2	De konservative	40
9.2.3	De upolitiske.....	41
9.2.4	Kunstreportasjens plass i dagspressen.....	42
9.2.5	Kritikerne.....	43
9.2.6	Tradisjonelt eller moderne kunstsyn?.....	45
9.2.7	Oppsummering	46
9.3	De rådende smaksoppfatninger	47
9.3.1	Kritikernes smaksoppfatninger.....	49
9.3.2	Kritikkpunktene – smak og behag.....	51
9.3.3	Munch som kunstner	51
9.3.4	Maleåten	52
9.3.5	Det estetiske.....	53
9.3.6	Opplevelser i møte med verkene	53
9.3.7	Omtalenes helhetsinntrykk	56
9.4	Det fortiede	57
9.5	Kritikerne - ulik kompetanse	58
9.6	Resepsjonen av Kristiania-utstillingen – oppsummering og konklusjon	59
10	Kristiania- og Berlin-utstillingen – sammenlignende resepsjonsanalyse	62
10.1	Kunstkritikkens plass i Berlins dagspresse.....	63
10.2	Kritikerne og deres kompetanse	65
10.3	Omtalen av Berlin-utstillingen - likheter og forskjeller	66
10.4	Kritikernes kunstsyn og avisenes ideologier	67
10.5	Tradisjonalist eller liberaler.....	69
10.5.1	”Det heslige” - som kritikkpunkt.....	71
10.5.1.1	Fargebruken	72
10.5.1.2	Billedkomposisjonen – fremstillingen av mennesker og natur	73
10.5.1.3	Det moralsk kritikkverdige.....	74
10.5.1.4	Et utvidet skjønnhetsbegrep.....	75
10.5.2	Det fragmentariske	76
10.6	Kunstnerne.....	78
10.7	Publikum.....	79
10.8	Rett til individualitet.....	79
10.9	Berlin-utstillingen - omtalen i Kristiania-pressen	80
10.10	Forskjeller og likheter – oppsummering og konklusjon.....	81
11	Avslutning	84
	Bibliografi.....	86

Forord

”Munch affæren! Utstillingslukning i Berlin.” Alle som interesserer seg for Munch møter tidlig disse utsagnene. Utsagnene antyder dramatik, og flere spørsmål lokkes umiddelbart frem. Hva var det som skjedde? Hvorfor ble utstillingen lukket? Mange Munch-entusiaster har stilt disse og tilknyttede spørsmål - og mange svar er funnet. Arbeidet har vært et krevende puslespill. Fortsatt er det brikker som kan føyes til, og nye innfallsvinkler som kan benyttes.

Jeg ble inspirert av den nimbus Munchs separatutstilling i Berlin har fått, og det faktum at Munchs henimot identiske utstilling i Kristiania, avholdt bare noen uker tidligere, ikke ble lukket eller skapte skandale. Hvorfor var ikke reaksjonen på Munchs utstilling i Kristiania den samme som på utstillingen i Berlin? Siden henimot de samme verkene ble vist må forklaringen være å finne i omgivelsene. Eller var kanskje ikke reaksjonene så skandalepregede som historien forteller?

Innledningsvis favnet jeg ganske vidt og ønsket å gjøre en sammenlignende resepsjonshistorisk undersøkelse av begge 1892-utstillingene. Det å gjennomføre et slik arbeid viste seg imidlertid raskt å bli for omfattende. Dessuten viste undersøkelser at den tyske kunsthistoriker Monica Krisch for ni år siden hadde foretatt en detaljert resepsjonshistorisk undersøkelse av utstillingen i Berlin.

Jeg valgte derfor å fokusere på utstillingen i Kristiania. Hensikten har vært å bidra til å belyse spørsmålene ovenfor gjennom å kartlegge og analysere hvordan denne utstillingen ble mottatt. Også min innfallsvinkel har vært resepsjonshistorisk. Krischs tidligere undersøkelse av utstillingen i Berlin har imidlertid gjort det mulig, innenfor rammen av dette arbeidet, også å foreta visse sammenligninger.

I mitt arbeid har jeg fått hjelp og støtte fra mange. Først vil jeg takke professor Øivind Storm Bjerke for veiledningen og førstekonservator Gerd Woll på Munch-museet for bistand i forbindeser med identifikasjonen av verk vist på de to utstillinger. På Munch-museet vil jeg også takke Magne Bruteig for nyttige synspunkter og bibliotekarene Lasse Jacobsen og Inger Engan for nyttig bistand. Også Nasjonalbibliotekets ansatte har vært gode støttespillere. Jeg vil også takke venner og medstudentene Unni Tanberg og Kristin Arnesen for støtte og inspirasjon.

Sist, men på ingen måte minst, vil jeg takke min kjære ektemann Kristian og våre to sønner Anders Magnus og Christian for uoppslitelig tålmodighet, støtte, inspirasjon, diskusjoner og praktisk hjelp.

Torill Rambjør
Tjøme, mai 2006.

Greben af de nye, i mange Henseender epokegjørende Retninger i det moderne franske Maleri, men endnu dengang ingenlunde, hvad Flere af dem senere ere blevne, Mestere i sit Fag, fordrede de straks høirøstet, at Publikum, der aldeles ikke var fortroligt med de nye Retninger, straks skulde bøie Knæ for Kolorismens Undere; - og det ovenikjøbet overfor Billeder, der i saa mange Henseender dog endnu vare Begynderarbejder - om end meget respektable saadanne.

Og ligesaa lidet overbærende Kunstnerne viste sig mod Publikums indgroede Smag, som naturligvis ikke lod sig overvinde pludselig og paa den Maade, likesaa lidet imødekommende var Publikum paa sin side;

[L. Dietrichson 1892]¹

1 Innledning

Edvard Munch (1863-1944)² er den norske billedkunstner som har oppnådd størst internasjonal anerkjennelse, så vel i sin egen samtid som senere. Den omfattende internasjonale pressedekning og de mange uttalelser fra faglig hold etter tyveriet av verkene *Skrik* og *Madonna*, i august 2004 og utstillingen i Museum of Modern Art,³ er eksempler på dette. Den hendelse som første gang satte Munch på det internasjonale kunstkartet var imidlertid separatutstillingen i Berlin i 1892 ("Berlin-utstillingen")⁴ i regi av *Verein Berliner Künstler*.⁵ Reaksjonene på utstillingen var så sterke at den ble stengt en uke før tiden. Hendelsen kan hevdes å ha vært kimen til stiftelsen av *der Berliner Sezession* i 1898.⁶

Foranledning til invitasjonen fra Verein Berliner Künstler, var landskapsmaler Eilert Adelsten Normanns (1848-1918)⁷ besøk på Munchs separatutstillingen i Juveler Tostrups Gaard i Kristiania ("Kristiania-utstillingen")⁸, i september 1892. Heller ikke denne separatutstilling gikk upåaktet hen. Resepsjonen av begge utstillinger indikerer at Munch var en omdiskutert kunstner i sin samtid.

Munchs betydning i kunsthistorisk sammenheng har allerede avfødt et stort antall fagpublikasjoner. Flere av disse omtaler de to nevnte utstillinger. De fleste av publikasjonene har en ikonografisk, verkspesifikk eller biografisk tilnærning. Publikasjoner med en resepsjonestetisk eller resepsjonshistorisk tilnærming synes derimot å være få, både i Norge

¹ L. Dietrichson, *Kunstnerisk Selvstyre og kunstnerisk Eksklusivitet. Særtrykk af "Morgenbladet" No. 291, 295 og 296, 1892*. (Christiania: R. Hviids Enkes Bogtrykkeri, 1892). 2.

² Atle Næss, *Munch. En Biografi* (Oslo: Gyldendal Norske Forlag, 2004).

³ Museum of Modern Art "Edvard Munch: The Modern Life of the Soul." February 19-May 8, 2006. <http://www.moma.org/exhibitions/2006/Munch.html>. (oppsøkt 25.02.06)

⁴ Edvard Munch, *Katalog der Sonder-Ausstellung des Malers Eduard Munch aus Christiania*. (Berlin: 1892).

⁵ Foreningens offisielle hjemmeside: <http://www.verein-berliner-kuenstler.de/> (oppsøkt 20.01.06)

⁶ Peter Paret, *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, President and Fellows of Harvard College ed. (Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1980). 50-55.

⁷ Heid Gjøstein Resi, "Landskapsmaleren Eilert Adelsteen Normann (1848-1918) - Streiflys på en uvanlig karriere," i *Adelsteen Normann. "Gentlemen" fra Vågøya og keiserens venn*. (Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 1998).

⁸ Edvard Munch, *Katalog. Edvard Munchs Maleriutstilling. Juveler Tostrups Gaard, Karl Johansgade, 2den Egt.* (Kristiania: 1892).

og internasjonalt. Det kan således fortsatt reises mange interessante kunsthistoriske spørsmål, problemfelt og problemstillinger som egner seg for en slik tilnærming.

I mange, til dels toneangivende fagpublikasjoner omtales resepsjonen av Kristiania- og Berlin-utstillingen. Hovedinntrykket som etterlates oppfattes som alt overveiende negativt, med preg av skandale. Eksempelvis karakteriserte kunsthistorikeren Jens Thiis (1870-1942)⁹ den tidlige resepsjonen av Munch som følger:

Indtil 91 havde Munch jevnlig udstillet på Statens udstilling, og i 89 og 92 havde han holdt store separatutstillinger i Kristiania. ... Men hver gang var han blitt mødt med den argeste forbitrelse eller åpenbar hån fra pressen, som fra publikums side ...¹⁰

Cirka 80 år senere beskrev Ragna Stang på sin side resepsjonen av både Kristiania-utstillingen og Berlin-utstillingen slik:

... I dette året åpnet han sin annen separatutstilling i hjembyen, og til tross for temmelig nedsablende kritikk hendte det merkelige at han på grunnlag av denne utstillingen fikk innbydelse til å stille ut i Berlin. Berlin-utstillingen ble en skandale og måtte lukkes etter 8 dager.¹¹

Selv om ytterligere faglitterære forfattere, som Arne Eggum¹², Johan H. Langaard og Reidar Revold¹³, Pola Gauguin¹⁴ og Ingrid Langaard¹⁵, i hele den mellomliggende periode og senere har omtalt begge utstillinger på tilsvarende måte, er det allikevel, basert på erfaring og sunn skepsis, nærliggende å stille spørsmålstegn ved om samtidens resepsjon av utstillingene var så altoverveiende negativt. Eller om det i tidens løp har dannet seg et fortegnet eller falskt bilde av datidens resepsjon av de nevnte utstillinger?¹⁶

En hovedhensikt med dette arbeid vil være å finne svare på dette spørsmål i relasjon til Munchs separatutstilling i 1892. Dette, sammen med det øvrige ovenfor nevnte, er utgangspunktet for at jeg har valgt å fokusere på problemfeltet: ”Den tidlige resepsjon av Munch i Norge og Tyskland.” Valg av problemfelt er i tillegg påvirket av det personlige anliggende at jeg, etter fem års studier ved Eidgenössische Technische Hochschule i Zürich, Sveits, behersker tysk. En ferdighet som gir gode forutsetninger for å gjennomgå eventuelle

⁹ Ole Mæhle, *Jens Thiis. En kunstens forkjemper* (Oslo: Gyldendal Norske Forlag, 1970).

¹⁰ Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst.*, 1. utg. Bd. II, III (Bergen: John Griegs forlag, 1907). 418-419.

¹¹ Ragna Stang, *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren* (Verona: Aschehoug & Co. 1989). 84.

¹² Arne Eggum, *Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien* (Oslo: J.M. Stenersens Forlag, 1995). 86-87.

¹³ Johan H. Langaard og Reidar Revold, *Edvard Munch. Mesterverker i Munch-museet* (Oslo: Forlaget norsk kunstproduksjon (Stenersen), 1963). 9.

¹⁴ Pola Gauguin, *Edvard Munch* (Stockholm: Albert Bonniers forlag, 1947). 88-89.

¹⁵ Ingrid Langaard, *Edvard Munch. Modningsår. En studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme* (Oslo: Gyldendal norske forlag, 1960). 84..

¹⁶ I artikkelen “Edvard Munch and His Critics in the 1880s” publisert i *Kunst og Kultur*, stilte Nils Messel i 1994 et tilsvarende spørsmål hva gjaldt resepsjon av Munch i 1880-årenes, hvor han konkluderte med at dette nok var tilfellet, og at den negative kritikken primært ble ytret av ”ill-temperet, anonymous amatører”.

kilder og tidligere tyske akademiske arbeider på originalspråket, noe som har vist seg å være av avgjørende betydning i dette arbeide.

Gitt den akademidominerte, men også samtidig antatt provinsielle kunstverden i keiser Wilhelm II's Preussen, og den samtidige norske, formentlig mer internasjonalt inspirerte og influerte kunstverden, synes det dessuten nærliggende å fremsette en hypotese om at resepsjonen av Kristiania-utstillingen i Kristiania og resepsjonen av Berlin-utstillingen i Berlin var ulik. Siden de viste verk, med noen få unntak, var de samme på begge utstillinger, vurderes det også som interessant og mulig å undersøke holdbarheten av denne hypotese nærmere. Med utgangspunkt i ovennevnte hypoteser er det valgt å foreta en resepsjonshistorisk analyse av Kristiania-utstillingen og å sammenligne funnene i denne med hovedtrekkene i resepsjonen av Berlin-utstillingen.

Forberedende litteratursøk har avdekket at resepsjonen av Berlin-utstillingen, i motsetning til resepsjonen av Kristiania-utstillingen, allerede har vært gjenstand for en detaljert resepsjonshistorisk analyse. Det er derfor i dette arbeidet valgt å legge hovedfokus på å undersøke resepsjonen av Kristiania-utstillingen.

2 Problemstilling

Med utgangspunkt i de ovenfor beskrevne forhold søkes det, innenfor problemfeltet "Den tidlige resepsjon av Munch i Norge og Tyskland", å gi svar på følgende hovedspørsmål:

- ▶ *Hvordan var samtidens resepsjon av Edvard Munchs Maleriuutstilling i Juveler Tostrups Gaard i 1892(Kristiania-utstillingen) i Norge?*
- ▶ *Hvilke hovedlikheter og/eller forskjeller finnes i resepsjonen av Kristiania-utstillingen og resepsjonen av die Sonder-Ausstellung des Malers Eduard Munch aus Christiania vom 5. bis 19. November 1892(Berlin-utstillingen) i Tyskland?*

3 Teori

I akademisk forskning vil det være en målsetting å kunne tegne et så korrekt bilde av de faktiske forhold som mulig. Innen kunsthistorieforskningen vil dette bilde normalt være mangefasettert. Først gjennom å tegne et slikt mangefasettert helhetsbilde kan de ulike aspekter ved en kunstner, et kunstverk eller en gruppe kunstverk komme frem.

Resepsjonsundersøkelser oppfattes å representere en viktig fasett i et slikt bilde.

Dette arbeidet kan tilordnes den kritiske kunsthistorieforskning¹⁷., med forankring i resepsjonsteoriens domene¹⁸. Resepsjonsteoriens røtter kan spores tilbake til 1500-tallet,¹⁹ selv

¹⁷ Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven: Yale University Press, 1982). xviii-xxvi.

¹⁸ Wolfgang Kemp, red., *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Kemp, Wolfgang ed. (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992).

om de mellomliggende cirka to hundrede år domineres først av ”autonomi-estetikken”²⁰ og senere av ”geni-estetikk.”²¹ Kunstverkets virkningskraft på publikum fattet i denne perioden derimot mindre interesse. En konsekvens av dette har vært at det resepsjonsteoretiske domenet først i de senere tiår har fått økt oppmerksomhet og større utbredelse innen kunsthistorieforskningen. De toneangivende i denne utviklingen er å finne innen litteraturvitenskapen,²² hvor Konzanser-skolen²³ var et viktig arnested. Hans Robert Jauss (1921-1997) var skolens fremtredende representant.²⁴

Denne senere resepsjonsteoriutviklingen har fulgt to løp, henholdsvis det rent resepsjonsestetiske og det resepsjonshistoriske. I resepsjonsteorien fokuseres det på tre hovedelementer: (i) identifikasjon av tegn og virkemidler i verket som bringer det i kontakt med betrakter, (ii) at lesningen og tolkning av disse gjøres ut ifra en sosialhistorisk²⁵ kontekst og (iii) tegnenes og virkemidlenes egentlige eller opprinnelige estetiske uttrykk.²⁶ I den resepsjonsestetiske tilnærming er betrakter ikke reell, men tenkt eller virtuell. Ved den resepsjonshistoriske tilnærming er derimot betrakter og betraktergrupper reelle personer, som eksempelvis en tilfeldig betrakter, en kunstkritiker eller en gruppe utstillingsbesøkende²⁷. Betrakter representerer i denne sammenheng et empirisk, sosiologisk faktum. Denne ulike definisjon av betrakter representerer den fundamentale forskjellen mellom de to teoriretninger. I dette arbeidet, som har en resepsjonshistorisk tilnærming, vil betrakter være den eller de personer som gir uttrykk for sitt kunst-, og smakssyn i samtidens presse.

Som nevnt, bygger både den resepsjonsestetiske og den resepsjonshistoriske tilnærming på forutsetningene om sosialhistorisk kontekstuell lesning og tolkning av funn under

¹⁹ Gabriele Paleottis(1522-1597) skrift fra 1582 fremhevet nødvendigheten av interaksjon mellom kunstverk og betrakter i Ibid. 9-10. I

²⁰ Paleottis tilnærming kom senere i skyggen av 1700-tallets ”autonomi-estetikk” som, eksempelvis, arkeologen og kunsthistorikeren Johann Joachim Winckelmann(1717-1768) var en representant for. I den autonomi-estetisk tilnærming var betrakter ikke lenger vesentlig. Snarere, så teoretikerne på distanse mellom kunstner og betrakter som en grunnforutsetning for det kunstneriske skaperverk. Autonomi-estetikken fant bred tilslutning og forble dominerende frem til slutten på 1800-tallet. Først da Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) i 1835, i verket *Ästhetik*, fremholdt at ”die Kunst lebt nicht mehr aus sich selbst, sonder aus ihren Aussenbeziehungen” fikk en resepsjonsestetisk tilnærming til kunsten igjen fokus. Hegels oppfatning av en koeksistens eller sammensmeltning av ”for seg” og ”for oss”, den ”indre” og ”ytre” enhet i alle kunstverk må være å betrakte som en forutsetning innen resepsjonsestetikken. Kunsthistorikeren Alois Riegl (1858-1905) behandlet senere temaet i tekst *Das holländische Gruppenportät*. Hegels og Riegls publikasjoner bidro i beste fall til å slå en kile i datidens rådende estetiske syn. Innen kunsthistoriefeltet fortsatte allikevel den autonomi-estetiske oppfatning å dominere.

²¹ I ”geni-estetikken” var kunstnerens skaperkraft det essensielle. Til langt inn på 1900-tallet forble det estetiske fokus knyttet til skaperkraften som går inn i verket.

²² Innen kunsthistoriefaget stoppet utviklingen opp og anknypningen til Kant, Hegel og Riegl ble underordnet.

²³ Paul de Man, ”Introduction,” i *Toward an Aesthetic of Reception*, ed. Wlad og Jochen Schulte-Sasse Godzich (Brighton, Sussex: The Harvard Press, 1982). viii.

²⁴ Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (München: Mäander Verlag, 1983). 28-29.

²⁵ ”Sosialhistorie er den gren av historievitenskapen som særlig befatter seg med sosiale (og økonomiske) emner. En videre definisjon av sosialhistorie går i retning av å se hele den fortidige sosiale virkelighet som en enhet. Her innebefattes politisk historie, økonomisk historie og religionshistorie osv. ”angitt i *Aschehoug Og Gyldendals Store Norske Leksikon*.

²⁶ Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. 22-23.

²⁷ Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. 29.

hensyntagen til det opprinnelige estetiske uttrykk. Kunsthistorikeren Nicos Hadjinicolaou (1938-) uttrykker dette presist og dekkende, som følger:

„das Kunstwerk, das uns gegenübersteht, ist die Geschichte seiner Konsumtion, die zu jeder Zeit von den ästhetischen Ideologien der Epoche bestimmt wird, die wiederum von den Ideologien der sie Tragenden Gruppen abhängig sind.“²⁸

Hovedhensikten med resepsjonshistoriske undersøkelser vil med andre ord være å få økt innsikt i betrakters og/eller betraktergruppers kunstsyn og smaksoppfatning, samt å frembringe økt kjennskap til de vekselvirkninger som finner sted mellom kunstkritikk og kunstproduksjon. Undersøkelsen kan baseres på muntlige og/eller trykte kilder. I dette arbeidet er det valgt en litterarisk resepsjonshistorie tilnærming.²⁹ I en slik tilnærming vil materialet for undersøkelse være betrakters eller betrakternes skriftlige reaksjoner på det enkelte verk, flere verk samlet eller en utstilling som helhet. Valget og begrensning av materialet og begrunnelsen for valgene behandle nærmere under kapitlet ”Materialet”(kapittel 5) nedenfor. Det valgte materialet vil bli undersøkt og drøftet med hensyn på henholdsvis samtidens sosialhistoriske kontekst og de ulike betrakters eller betraktergruppers kunstsyn og smaksoppfatninger. En viktig del av det videre arbeid og en forutsetning for den resepsjonshistoriske analysen bestå i å etablere en forståelse for og innsikt i den sosialhistoriske kontekst, samt å dokumentere og/ eller sannsynliggjøre betrakter eller betraktergruppers smaksoppfatninger.

Avslutningsvis i dette kapitlet bør det bemerkes at den beskrevne litterariske resepsjonshistoriske tilnærming ikke er å forveksle med andre resepsjonshistoriske tilnærminger. Dette kan være tilnærminger som fokuserer på utviklingen og gjenopptagelsen av kunstneriske motiver og/eller uttrykk over tid, smakshistoriske tilnærminger³⁰ eller resepsjonspsykologiske undersøkelser.³¹

4 Tidligere forskning

En systematisk gjennomgang av relevante databaser tilgjengelig i Nasjonalbiblioteket, Universitetet i Oslos bibliotekjenester, samt undersøkelser i Munch-Museets bibliotek er det funnet to tyske doktorgradsavhandlinger av henholdsvis Jan Kneher³² og Monica Krisch³³ som vurderes som klart relevante. Begge har en resepsjonshistorisk tilnærming.

²⁸ ”Kunstverket, vi står overfor, representerer sin egen konsumpsjonshistorie. En konsumpsjonshistorie som til enhver tid bestemmes av epokens estetiske ideologier, som igjen avhenger av de toneangivende grupperes ideologier.” [forfatters oversettelse]. Sitat i Ibid. 30.

²⁹ Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. 20-21.

³⁰ Her menes undersøkelse av kunstresepsjon gjennom studier av kunstsamleres ervervelser til samlinger, kunsthandel og kunsttyveri.

³¹ Kemp, *Der Betrachter ist Im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. 21-22.

³² Jan Kneher, *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst* (Worms am Rhein: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1994).

Knehers avhandling dokumenterer grundig Munchs verkspresentasjoner på utstillinger i Europa, i perioden 1892 til 1912, med Berlin-utstillingen som startpunkt. Hovedvekt er lagt på dokumentasjonen av de respektive utstillinger i perioden, samtidig som den beskriver resepsjonen av den enkelte utstilling og tilhørende konsekvenser på et overordnet nivå. I analysen er det også fremført kunst- og kulturhistoriske betraktninger i forhold til Munchs liv som kunstner i Berlin. Knehers perspektiv er således i hovedsak, det samme som for dette arbeidet.

Krisch har, i motsetning til Kneher, gått mer detaljert til verks og analyserer de estetiske og kulturpolitiske vurderingskriterier benyttet i kunstkritikker, i Berlins dagspresse, i relasjon til Berlin-utstillingen. Hennes tilnærming er også resepsjonshistorisk. Krisch har som undertegnede hatt som utgangspunkt at det i den kunsthistoriske litteraturen tidvis er tegnet et ukorrekt eller falskt bilde av datidens kunstmåte og kunstkritikk. For å avkrefte eller bekrefte denne antagelse, har hun valgt å undersøke kunstmåten/kunstkritikken i dagspressen. Hun begrunner valget med at dagsavisenes samtidskritikk er en viktig historisk kilde for utforskning av meningsbredden blant publikum. Deres synspunkter tilkjennegitt i dagspressen antas å gi et representativt og bredt øyeblikksbilde av resepsjonen av politiske, sosiale så vel som kulturelle hendelser. Et slikt syn legges også til grunn dette arbeidet.

I motsetning til Kneher, har Krisch i sin avhandling tatt i betraktning kritikernes biografiske bakgrunn og deres holdninger til samtidens strømninger i kunsten og kunstverden. Krisch vurderes å ha samme hovedperspektiv som Knehers, samtidig som hun har en mer spesifikk, og reproducerbar analytisk tilnærming. Det er derfor vurdert som formålstjenlig primært å se an til Krischs analytiske tilnærming. Hennes kildemateriale omfatter et relevant utvalg aviser utgitt i perioden 5. november 1892 til 31. januar 1893. Både materialomfang og tidsperiode anses som relevant og meget dekkende. Hennes detaljerte og bredt anlagte undersøkelse vil, med støtte i Kneher, i hovedsak bli benyttet som kilde hva gjelder resepsjonen av Berlin-utstilling i Berlin. Ut over dette er det ikke funnet vitenskapelige arbeider med klart resepsjonshistoriske tilnærming som spesifikt behandler spørsmålet om samtidens resepsjon av Munch i Tyskland i 1892. Det er imidlertid funnet et magisterarbeid av Carola Franke som behandler Munchs første opphold i Berlin og derunder Berlin-utstillingen. Den vurderes primært som et supplement til de ovenfor nevnte avhandlinger og Hellers artikkel nevnt nedenfor.³⁴

³³ Monika Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892* (Berlin: Tenea Verlag für Medien Dr. Thomas Gerstmeyer: Mahlow bei Berlin, 1997).

³⁴ Carola Franke, *Edvard Munch und sein erster Berlin-Aufenthalt in den Jahren 1892-1895* (Magisteravhandling, Universität Tübingen, 1979).

Det er imidlertid ikke funnet større vitenskaplige avhandlinger som spesifikt omhandler resepsjonen av Kristiania-utstillingen. Det er derimot funnet flere relevante bøker og artikler. Av tidlige sentrale verk refereres til Jens Thiis,³⁵ Ingrid Langaard³⁶ og Arne Eggum³⁷ Tilsvarende er Nils Messels³⁸, Trygve Nergaards³⁹ og Reinhold A. Hellers⁴⁰ artikler, alle publisert i *Kunst og Kultur* funnet av relevans. Messels artikkel omhandler Munch og hans kritikere i 1880-årene. Nergaards artikkel omhandler Kristiania-utstillingen og dens to kataloger, de viste verk med hovedfokus på Munchs verk "Vision (En Illustration)", mens Heller behandler hendelsene rundt Berlin-utstillingen. I tillegg til de ovenfor allerede nevnte fagartikler, er Trygve Tveteraas (1904-1991) artikkel om kunstkritikken i 1880-årenes Kristiania funnet relevant.⁴¹ Det synes derimot ikke å foreligge forskningsarbeid som sammenlikner samtidens resepsjon av de valgte utstillinger i Norge og Tyskland.

5 Materialet

Materialet i denne undersøkelsen kan beskrives som todelt, hvor den ene del er de to valgte utstillinger og de deri viste verk, også betegnet som "gjenstandsmaterialet". Den annen del er de faktiske presseomtaler av gjenstandsmaterialet.

5.1 Utstillingene

Utstillinger representerer det ideelle objekter for undersøkelse av resepsjonshistoriske fenomener og kunstnerisk uttrykk. Utstillinger kan ses som krystallisasjonspunkter i forholdet mellom kunstner og betrakter, hvor resepsjonen av kunstneren og hans verk vil være en funksjon av betrakters eller betraktergruppers reaksjoner på verkene. Disse reaksjoner vil igjen være en funksjon av betrakters bevisste eller ubevisste smaksoppfatning eller kunstsyn. Ved utstillinger, i motsetning til ved presentasjon av enkelt verk, gis betrakter dessuten mulighet til å danne seg et samlet og større bilde av kunstnerens produksjon og kunstneriske uttrykk. Utstillinger fungerer med andre ord som et "koblingssted" i resepsjonshistorisk sammenheng. I dette arbeidet er Kristiania-utstillingen og Berlin-utstillingen valgt fordi begge representerer to av de første større samlede presentasjoner av Munchs tidlige arbeider og fordi de fant sted innenfor en kort tidsperiode, på vel to måneder. Det korte tidsspenn gir grunn til å forutsette at de sosiale forhold og ideologiske strømninger var henimot uforandret i tidsperioden og således uten betydning for den lokale smaksoppfatning. Likeså vesentlig for

³⁵ Jens Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten. Geniet* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933).

³⁶ Langaard, *Edvard Munch. Modningsår. En studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme*.

³⁷ Eggum, *Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien*.

³⁸ Nils Messel, "Edvard Munch and His Critics in the 1880s," *Kunst og Kultur* 77, no. 4 (1994).

³⁹ Trygve Nergaard, "Edvard Munchs Visjon. et bidrag til Livsfrisens historie," *Kunst og Kultur* (1967).

⁴⁰ Reinhold A. Heller, "'Affæren Munch'. Berlin 1892-1893.," *Kunst og Kultur*, nr. 3 (1969).

⁴¹ Trygve Tveteraas, "Publikum i åttiårene," *Samtiden* (1931).

valg av utstillinger er det faktum at ”gjenstandsmaterialet”, med noen få unntak, var identisk.⁴²

For å få frem bredere bilde av de rådende smaksoppfatninger tilkjenne gitt i Kristiania-pressen er det også parallelt valgt å se på resepsjonen av ”Statens Kunstutstilling” samme år⁴³.

Utstillingen ble åpnet før Munchs utstilling ble lukket og forble åpen noen uker etter. Gitt overlapp i tid vurderes dette som relevant og av interessant.

I forbindelse med Kristiania-utstillingen ble det utgitt to kataloger med ikke-identisk billedangivelsene. Den sist utgitte inneholder også prisangivelser. I det videre arbeid er det valgt å ta utgangspunkt i den siste katalog, heretter betegnet ”Katalog B”.(vedlegg I). I alt femti malerier og ti studier og tegninger er oppført. Alle verk antas vist på utstillingen. Katalogen for Berlin-utstillingen angir i alt femtifem verk (vedlegg II). Her angis ikke tegninger og studier. Også her må det fortutsettes at de angitte verk er vist i utstillingen.

For å kunne besvare siste del av problemstillingen formulert ovenfor er det i tillegg nødvendig å foreta en sammenlignende resepsjonsanalyse av Kristiania- og Berlin-utstillingene. To nødvendige forutsetninger for en slik analyse er (i) at ”gjenstandsmaterialet” vist henholdsvis i Kristiania og Berlin alt overveiende er det samme og (ii) at visningene skjer innen en kort tidsperiode, slik at den sosialhistoriske kontekst, begge steder, kan anses konstant. Begge disse forhold anses oppfylt.

Et ytterligere forhold som kan ha påvirke betrakernes resepsjon er presentasjonen av verkene i utstillingsrommet. Fotomateriale eller detaljerte beskrivelser av hengningene har ikke vært tilgjengelig for dette arbeidet. Det har således slik at det ikke har vært mulig å få et klart inntrykk av dette. Derimot forefinnes et fotografi (vedlegg III) av utstillingen i Equitable-Palast i Berlin, åpnet desember 1892. Fotografiet, som viser deler av utstillingene, indikerer en tradisjonell utstillingshengning. Siden Munch personlig var involvert i begge hengninger, er det rimelig å anta at også de to foregående utstillinger var arrangert på tradisjonelt vis.

5.2 Presseomtale

Hovedfokuset i dette arbeidet er ikke de utstilte verk, men derimot betrakernes resepsjon av verkene, enkeltvis eller mer samlet. Resepsjon kan uttrykkes både skriftlig og muntlig. Av hensyn til etterprøvbarhet og tidsramme for arbeidet, er det, som nevnt under teoridelen ovenfor, valgt å fokusere på trykte kilder, med hovedvekt på dagspressen, men også kunst- og kulturtidsskrifter er gjennomgått med tanke på relevans. Som nevnt under kapitlet ”Teori og

⁴² I følge Thiis' omtale på side 197 i *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten* er det, med tillegg av noen få verk, de samme arbeider som er vist på begge utstillinger. Dette er en påstand som antas å ha gehalt.

⁴³ Statens Kunstutstilling, *Katalog* (Kristiania: 1892).

tidligere forskning” har Krisch allerede i sitt resepsjonshistoriske arbeid undersøkt og behandlet et meget omfattende primærkildemateriale relatert til utstillingen i Berlin. Krischs undersøkelser vurderes som tilstrekkelig og tilfredsstillende. Det er det derfor valgt ikke å gjøre ytterligere primærkildesøk, men å basere resepsjonen av denne utstillingen på Krisch funn, med støtte i Kneher. I den grad det er funnet relevant er det også sett hen til artikler om og presseomtaler av Berlin-utstillingen i Kristiania-pressen.

I relasjon til Kristiania-utstillingen er det derimot både nødvendig og riktig å basere vurderingen på primærkildematerialet. Det totale materialtilfang innen de allerede nevnte kategorier er stort, og ikke alt like relevant. Det er derfor valgt å avgrense det undersøkte materialet både i tid og volum. Tidsmessig er det valgt å avgrense tidsrommet for undersøkelsen til tiden like før, under og noe etter utstillingen, konkretisert til perioden 1. september til 31. desember 1892. For å kvalitetssikre at dette er en tilstrekkelig undersøkelsesperiode er det foretatt et utvidet søk i de to dagsaviser som trykket mest omtale av utstillingen. En gjennomgang av først kvartal 1893 ga ingen funn av betydning. Det konkluderes derfor med at det initialt valgte tidsrom for primærkildesøk er tilstrekkelig.

Hva gjelder kildematerialets omfang, vurderes det som naturlig å begrense utvalget til primært å gjelde dagspresse i Kristiania. Begrunnelsen for dette er at Kristiania i Norge som Berlin i Tyskland, i tillegg til å være utstillingssted, var det dominerende og toneangivende kulturelle sentrum i de respektive land. Resepsjonen gjengitt i de respektive hovedsteders dagspresse anses å ha vært dominerende i nasjonal sammenheng. Det synes derfor videre nærliggende å hevde at den nasjonale resepsjon fremstod som tilsvarende resepsjonen i hovedstedene.

I 1892 ble det i Kristiania utgitt i alt tjuefire publikasjoner, inklusive Lysningsbladet. (vedlegg IV) Utgivelsesfrekvensen var fra en gang pr. uke til daglig. I relasjon til dette arbeidet er det valgt primært å fokusere på aviser som utgis seks til syv ganger per uke. Dette reduserte innledningsvis antall relevante aviser til syv, tre venstre eller uavhengig venstre aviser, tre konservative og en uavhengig. De fleste av avisene er etablert i perioden 1883-1892, mens de øvrige, med unntak av Norske Intelligenssedler, etablert i 1763, er etablert i perioden 1819-1869. I arbeidet med primærkildene har det etterhånden vist seg relevant også å inkludere ytterligere en aviser, Kristianiaposten, som utkom tre ganger pr uke. Alle de undersøkte aviser har fire sider. Det er dessuten foretatt søk i tidsskrifter⁴⁴ utgitt i samme periode. Avisene og de fleste tidsskriftene foreligger på mikrofilm på Nasjonalbiblioteket i Oslo og er gjennomgått der. De tidsskrifter som foreligger i originalformat er også gjennomgått ved

⁴⁴ *Adressebladet, Følgeblad til Almuevennen, Krydseren, Vor tid og Nora.*

samme institusjon. For å sikre og gjøre kildematerialet mer tilgjengelig for bearbeidelse er det tatt hardkopi av samtlige funn.

6 Metode

Det er funnet hensiktsmessig å velge en kvalitativ undersøkelsesmetode. Dette primært fordi antallet aviser og omtaler per avis er for få, og antallet undersøkte variabler er for mange, til å gjennomføre en signifikant kvalitativ undersøkelse. Undersøkelsene vil, som nevnt ovenfor, ha et resepsjonshistorisk perspektiv. Ved spesifikk omtale av enkeltverk i utstillingen er det, spesielt i den sammenlignende resepsjonsanalyse vesentlig å fastlegge om omtalen gjelder identiske verk vist på begge utstillinger. Som kjent, og vist av Kneher⁴⁵ er flere av Munchs verk gitt flere navn over tid, både av ham selv eller av andre - med kunstnerens aksept. Munch laget dessuten ofte flere versjoner av samme motiv. Dette er forhold som i mange tilfelle vanskeliggjør en utvetydig identifikasjon av det enkelte verk. Den første fase i det metodiske arbeidet var derfor, i den utstrekning det var relevant for dette arbeidet, å fremskaffe en mest mulig entydig identifikasjon av verkene vist henholdsvis på utstillingen i Kristiania og Berlin. Hva gjelder Kristiania-utstillingen er det søkt støtte i kunsthistoriker og førstekonservator ved Munch-Museet, Gerd Wolls⁴⁶ sammenlignende opptegnelser over verk vist på de to nevnte utstillinger, samt Nergaard⁴⁷ og Thiis⁴⁸ omtaler av de utstilte verk. I relasjon til Berlin-utstillingen er dessuten Kneher⁴⁹ benyttet.

Som angitt under kapitelet ”Teori”(kapitel 3) er det valgt en litterarisk resepsjonshistorisk tilnærming, som innebærer å undersøke betrakternes skrevne utsagn om de valgte utstillinger. I dette tilfelle en undersøkelse av omtalene funnet i gjennomgangen av utvalgte aviser⁵⁰ og tidsskrifter definert i forrige kapitel. Samtlige artikler, annonser relatert til Munchs utstilling funnet i disse er tatt ut i hardkopi. Det samme gjelder omtale av andre samtidige utstillinger, herunder ”Statens Kunstutstilling” og utstillinger av andre kunstnere i samme tidsrom. Avisgjennomgangen har vist at Norges Sjøfartstidende ikke innholdt materiale av interesse. Denne avisen vil derfor ikke bli behandlet ytterligere. Av de gjennomgåtte tidsskrift var ingen spesielt rettet inn mot billedkunst.⁵¹ Det er ikke gjort funn i disse av relevans for Kristiania-utstillingen. Med unntak av en artikkel i ”Samtiden” som omtaler Berlin-

⁴⁵ Kneher, *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. 1-2.

⁴⁶ Gerd Woll, etter personlig samtale med og gjennomgang av Wolls egne notater i Munch-museet. <http://www.munch.museum.no/content.aspx?id=23&mid=23> (oppført 29.03.06)

⁴⁷ Nergaard, "Edvard Munchs Visjon. et Bidrag til Livsfrisisens historie." 69-76.

⁴⁸ Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten. Geniet*. 196-199.

⁴⁹ Kneher, *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. 9-22.

⁵⁰ Norske Intelligenssedler, Morgenbladet, Aftenposten, Morgenposten, Verdens Gang (I), Dagbladet (III), Ørebladet, og Kristianiaposten.

⁵¹ Det første spesialorgan for billedkunst, *Kunstneren*, kom først ut i 1894.

utstillingen, er det ikke funnet kunstmaler i de gjennomgåtte tidsskrifter. Det videre arbeid vil derfor være konsentrert om omtalene i de utvalgte aviser. Som nevnt tidligere, har hensikten vært å få frem et så fullstendig materiale som mulig, slik at analysen av resepsjon av de valgte Munch-utstillinger blir mest mulig utsagnskraftig. Dette forutsetter videre at den enkelte artikkel gjennomgås i detalj og de enkelte utsagn katalogisert, kategorisert og systematisert etter type og innhold. Resultatene av systematiseringen og kategoriseringen vil danne basis for den resepsjonshistoriske analysen.

En litterarisk resepsjonshistorisk tilnærming er ikke omnipotent, men har sine begrensninger. Et litterært vitnesbyrd forutsetter at kunstneren(e) vekker tilstrekkelig interesse hos de betraktere som har evne og mulighet til å fremme sitt syn i de trykte medier. I praksis betyr dette at kun kunstnere av et visst format og betydning kan forventes å oppnå skriftlig omtale i et omfang slik at det mulig å foreta en litterarisk resepsjonshistorisk undersøkelse. I tillegg må det kunne antas at kun meningsytringer som får redaksjonens aksept vil bli trykt. Den redaksjonelle aksept kan igjen forutsettes styrt eller påvirket av ulike forhold, som avisens ideologiske og politiske syn, redaktørens personlige ideologier, hensynet til avisen renommé og lesernes gunst. Med dette som utgangspunkt kan det være en rimelig antagelse at de trykte smaksdommer som regel var representativ for samtidens toneangivende opinions smak. Den valgte undersøkelsesmetode er med andre ord kun egnet for resepsjonshistorisk undersøkelse av kunstnere av et visst format og betydning. I relasjon til Munch, som allerede fra 1880-tallet hadde fanget Kristiania pressens oppmerksomhet⁵², vurderes den valgte metode som egnet og relevant.

Fastholdes forutsetningen om at opinionens stemme var dominerende i presseomtalen medførte dette sannsynligvis at den uttrykte resepsjon var noe ensidig. Dette er ikke særskilt for de smakssyn som ble fremmet i dagspressen. Også kunsthistorikernes syn må antas å ha vært påvirket av de rådende ideologier og smaksoppfatninger innen fagmiljøet. De innledende sitater gir dessuten sterke indikasjoner på at oppfatninger til tidligere, toneangivende representanter for faget har festnet seg og blitt videreformidlet både i og utenfor kunsthistoriefaget.

Som nevnt ovenfor, representerer resepsjonshistoriske undersøkelser en nyere fasett i de akademiske kunsthistoriske undersøkelser. Tidligere har både Kneher og Krisch valgt å anvende denne metoden i undersøkelsen av resepsjonen av Berlin-utstillingen i Berlin. Dette, sammen med at det ikke eksisterer en tilsvarende undersøkelse av Kristiania-utstillingen, vurderes som solide og valide argumenter for også her å anvende en slik metode.

⁵² Messel, "Edvard Munch and His Critics in the 1880s."

Hovedforutsetninger for den resepsjonshistoriske undersøkelsen er, som nevnt i kapitlet "Teori" (kapitel 3), at lesning og tolkning av utsagnene foretas i datidens sosialhistorisk kontekst og ut fra de gjeldende estetiske oppfatninger. Det er således i vurderingssammenheng nødvendig å ta i betraktning de rådende sosialhistoriske forhold, og de smaksoppfatninger og kunstsyn som er rådende blant publikum, kritikere, kunstnere, toneangivende sosiale grupperinger eller institusjoner. Samtidig som de aktuelle avisers ideologiske posisjon og påvirkningsmulighet også må tas i betraktning. Det er valgt, alt overveiende, å adressere de nevnte forhold i forbindelse med vurderingen av de relevante funn i det gjennomgåtte materialet.

Dette arbeidet faller naturlig i to hoveddeler, den første og mest omfangsrike, omhandler den resepsjonshistoriske analyse av Munchs separatutstilling i Kristiania i 1892. Den andre delen inneholder en sammenlignende analyse av hovedlikeheter og hovedforskjeller i resepsjonen av Kristiania-utstillingen og Berlin-utstillingen i henholdsvis Kristiania og Berlin.

Arbeidet med første hoveddel innledes med en mer summarisk gjennomgang av hver enkelt omtale funnet i de enkelte, utvalgte aviser i det ovenfor definerte tidsrom. Deretter gis en beskrivelse av "funn" relatert til Kristiania-utstillingen. Avslutningsvis i den beskrivende del omhandles de øvrige, samtidige utstillinger, samt annonseringsomfanget relatert til de omtalte utstillinger. I relasjon til Kristiania-utstillingen gis en utførlig beskrivelse av omtaleinnhold av resepsjonshistorisk relevans. Beskrivelsene er valgt delt inn to hovedgrupper, henholdsvis de som relateres til utstillingen som helhet, og de som i tillegg spesifikt omtaler et eller flere verk. Det er i forbindelse med omtalene av enkeltverk benyttet en rekke ulike karakteristikk. I systematiseringen av karakteristikkene er det, av hensyn til det videre analysearbeidet, valgt å inndele karakteristikkene og beskrivelsene av disse i fire grupper som angitt innledningsvis i kapittel 7.3.

Etter de gjorte "funn" er beskrevet som angitt nedenfor under kapittel 7 og 8, innledes neste del av den resepsjonshistoriske analysen med å gå nærmere inn på Kristiania-utstillingens sosialhistoriske kontekst, derunder de toneangivende aktører og institusjoner relevant for datidens smaksoppfatninger. Disse forhold er beskrevet i kapitlene 9.1 og 9.2. Deretter, er det, med basis i de beskrevne funn, den sosialhistoriske kontekst, og de i samtiden rådende smaksoppfatninger, foretatt en resepsjonshistorisk analyse av Kristiania-utstillingen. Analysen er beskrevet i kapitlene 9.3 til 9.5 og innledes med en "De rådende smaksoppfatninger". Deretter behandles i kapittel 9.4 mulige årsaker til at enkelte viste verk utelates i kritikkene. Avslutningsvis, før oppsummering og delkonklusjon, behandles kritikernes kompetanse som kunstkritikere.

I arbeidets annen hoveddel foretas en sammenlignende analyse av hovedlikheter og forskjeller mellom resepsjonen av Kristiania-utstillingen og Berlin-utstilling. Analysen foretas løpende, parallelt med den punktvis omtale av resepsjonen av Berlin-utstillingen i Berlinerpressen. Den punktvis omtalen følger i store trekk oppbygningen av gjennomgangen i første del av arbeidet. Avslutningsvis, før oppsummering og delkonklusjon, gjøres dessuten en sammenligning av omtalen av Berlin-utstillingen i Kristiania-pressen med den i Berlinerpressen.

Arbeidet som helhet avsluttes med en sammenfatning av oppsummeringene nevnt ovenfor og en endelige konklusjoner.

7 Resepsjonen av Kristiania-utstillingen

På 1890-tallet var norsk presse allerede veletablert med representanter for de ulike toneangivende politiske partier og større interessefelleskap. Som indikert ovenfor er en relevant kjennskap til de ulike aktører i presseverden, deres ideologiske forankring og politiske ståsted en av forutsetningene for dette arbeidet. I relasjon til Berlin-utstillingen legges som nevnt Krischs funn til grunn. For resepsjonsanalysen av Kristiania-utstillingen er det imidlertid nødvendig med en mer detaljert beskrivelse av datidens Kristiania-presse og dens aktører.

I avisgjennomgangen er det i alt funnet tjueto omtaler av Kristiania-utstillingen. Omtalene er fordelt med fem artikler i Verdens Gang, fire i Ørebladet, tre i Norske Intelligenssedler og Kristianiaposten, to i Morgenbladet, Morgenposten og Aftenposten og en i Dagbladet, alle trykket i perioden 10. september til 11. oktober 1892. Plasseringen i avisene er fordelt på elleve artikler på første side, ni på side to og to på side tre. Ørebladet er den eneste avisen som ikke benyttet først side, kun annen og tredje side. Kristianiaposten og Dagbladet benyttet kun første side, Morgenbladet kun side to, mens de øvrige avisen benyttet både først og annen side. Selv om Verdens Gang i tillegg til fire eksponeringer på først side hadde en artikkel på annen, er førstesideeksponering større enn i Kristianiaposten. I tillegg til den redaksjonelle eksponering er det funnet annonser for utstillingen i alle aviser med unntak av Kristianiaposten og Morgenposten.

Som et supplement et det funnet interessant å se nærmere på de valgte avisers dekning av øvrige, samtidige kunstbegivenheter i Kristiania. Av de øvrige begivenheter oppfattes Høstutstillingen i denne sammenheng å være av størst interesse, fordi den representerte den eneste årlige, store norske mønstring av billedkunst og fordi den fikk solid pressedekning. Den solide pressedekningen gir således et ytterligere målepunkt for samtidens skriftlig

uttrykte smaksoppfatning. Smaksoppfatninger som ble ytret i relasjon til Høstutstillingen vil bli tatt inn i drøftingen av resepsjonen av Kristiania-utstilling og sett i relasjon til denne. I tillegg oppfattes det som interessant å få inntrykk av det innbyrdes omfang av pressedeckningen av Kristiania utstillingen, Høstutstillingen og de øvrige utstillinger.

7.1 Kristiania-utstillingen – omtalenes innhold

7.1.1 Hele eller deler av utstillingen

Med unntak av Vilhelm Krag(1871-1933) dikt ”Text til Edvard Munchs maleri ”Stemning ved Solnedgang” (Katalog Nr.8)”⁵³ i Dagbladet, omhandlet alle øvrige tjueen artikler hele utstillingen. I åtte av disse nevnes ikke enkeltbilder. Ørebladet var helt konsekvent i så måte. Det samme gjelder også Verdens Gang, siden avisen kun ga mer generelle henvisninger til billedtemaer i forhåndsomtalen publisert fire dager før åpning av utstillingen. Norske Intelligenssedler derimot henviste til spesifikke verk i en av tre omtaler, Morgenposten og Morgenbladet i en av to, mens Kristianiaposten og Aftenposten omtalte enkeltverk i alle artikler.

7.1.2 Utstillingen – samlet sett

Ørebladet og Verdens Gang omtalte, som nevnt, kun utstillingen uten referanse til enkeltverk. Konservative Ørebladet publiserte i alt fire artikler. I en av omtale ytres det ikke noen spesifikk om utstillingen. I de tre øvrige artikler gis det derimot uttrykk for ulike syn. Den første omtalen, med initialen ”T.” publisert dagen etter åpning, karakteriserer utstillingen som ”fremmedartet”, men samtidig appellerende. Omtalen er overveiende positiv og oppfordrer publikum til et besøk. Fem dager senere skriver signatur ”W.”, en meget negativ artikkel, hvor utstillingen karakteriseres som ”humbug”. Den siste usignerte omtalen, trykket dagen etter var en sammenlignende omtale av Munchs utstilling og utstillingen til danske Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958). Artikkelforfatteren fremholdt at ”Ingen kan negte, at Munch byr paa meget slet og pa meget godt. Han ser på Naturen med egne Øine, ...” Artikkelen avsluttes som følger ”Mod ham [Willumsen] er vor egen Munch rent ud at betragte som en Klassiker”⁵⁴.

Venstreavisen Verdens Gang publiserte fem artikler. Av de fem artiklene omhandlet kun tre utstillingens innhold. De to øvrige var en positiv forhåndsomtale og en angivelse av besøkstall og salg. Det ene innlegget, som var omfattende og udelt positivt var signert Thomas Krag

⁵³ *Dagbladet*, 19.9.1892, 1.

⁵⁴ Begge sitater i *Ørebladet*, 21.9.1892, 3.

(1868-1913).⁵⁵ Han fremhevet spesielt fargegjengivelser, den ikke naturalistisk menneskefremstilling og ikke minst verkenes evne til å frembringe et emosjonelt engasjement hos betrakter. Dessuten fremholdt Krag at opptattheten av det ”naturlige” som en ” lille Sidegade”, og at publikum ”har tabt Utsigten til den store Hovedvej, som lar alt gaa frem, som har den ægte Kunst’s Stempel over sig”⁵⁶. Det oppfattes å ha vært Krag’s syn at Munch derimot gikk ”Hovedvejen”. Det andre innlegget, signert Christian Krohg, omhandlet primært Willumsens utstilling, samtidig som Krohg reflekterte over mottagelsen Kristiania-utstillingen fikk hos publikum. Totalt sett var omtalen i *Verdens Gang* udelt positiv. Omtalene i de to nevnte aviser hadde dessuten til felles at de var av generell karakter.

7.2 Den spesifikke verksomtale

7.2.1 Utvalg og hyppighet

Selv i de aviser som omtalte spesifikke verk var det et begrenset antall verk som ble nevnt. Enkelte verk nevnes flere ganger og av flere, mens andre kun nevnes av enkelte aviser en enkelt gang. I alt tretti verk angitt i billedoversikten i vedlegg V ble omtalt. Av disse, nevnes figur 1 til og med figur 20 i verksoversikten i de spesifikke verksomtaler relatert til Kristiania-pressen. Flere av de første tjue verkene nevnes også i omtalene i *Berlinerpressen*. De resterende elleve verk (figur 21 - 30) nevnes derimot kun i omtaler av Berlin-utstillingen.

Det vil si at cirka halvparten av de viste verk, ble spesielt nevnt i en eller flere aviser. De fleste av verkene nevnes kun en gang (figur 10 - 20). Syv verk navngis derimot fra to til fire ganger. Det to malerier som fikk mest omtale var to versjoner av hva flere kritikerne referer til som ”den gule Baaden”⁵⁷ og ”Syg Stemning ved Solnedgang”(figur 3) Det første to versjonene av ”den gule Baaden” nevnes i *Norske Intelligenssedler*, *Morgenposten*, *Aftenposten* og *Morgenbladet*. I Katalog B er verkene oppført med titlene ”Aften”(figur 1) og ”Trist Aften”(figur 2).⁵⁸ ”Syg Stemning ved Solnedgang”(figur 3)⁵⁹ er omtalt i *Kristianiposten*, *Dagbladet*, *Aftenposten* og *Morgenbladet*. I tillegg trekker *Kristianiposten* og *Aftenposten* frem verkene ”Ved Rulletten, Monte Carlo”(figur 4), ”Spillere i Monte Carlo” (figur 5), ”Portræt af Hans Jæger” (figur 6) og ”Portræt af Gunnar Heiberg” (figur 7), mens *Kristianiposten* nevner ”Udsigt over en Gade i Paris” (figur 8)⁶⁰ i to artikler.

⁵⁵ Jon Gunnar Arntzen, ed., *Norsk Biografisk Leksikon*, Bd. 5 (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2002). 354-355.

⁵⁶ Begge sitater i *Verdens Gang*, 19.9.1892, 2.

⁵⁷ Begrepet ”den gule Baaden” referer til Krohg’s omtale, i *Verdens Gang*, av en av ”Melankoli”-versjonene vist på høstutstillingen i 1891. Omtalen gjengis i sin helhet i Thiis (1933), 183-184.

⁵⁸ Begge verk er senere gitt flere ulike titler, hvorav ”Melankoli”. Videre er det funnet praktisk å omtale ”Aften og ”Trist Aften” som ”Melankoli”-versjonene.

⁵⁹ I først opplag av katalogen har maleriet navnet ”Stemning ved Solnedgang”.

⁶⁰ Roy Asbjörn Boe, ”Edvard Munch: His Life and Work from 1880 to 1920” (New York University, 1969). 160. [identifiserer verket]

7.3 Karakteristikkene

For å kunne foreta en nærmere analyse av verksomtalen, er det nødvendig å avdekke hvilke elementer ved utstillingen og/eller de enkelte verk som ble trukket frem og karakteristikkene som ble benyttet. I forbindelse med karakteristikkartleggingen vurderes det dessuten som interessant å se nærmere hvordan karakteristikkene fordeler seg innbyrdes, hvordan de fordeler seg på de ulike aviser, og, ikke minst, hvilke karakteristikk som forbindes med hvilke verk.

Selv om mange ulike karakteristikk er gitt, kan disse inndeles i noen hovedgrupper eller temaer. "Munch som kunstner" er et slikt tema, hvor Munchs talent, hans tegneferdigheter, hans individuelle blikk og selvstendige kunstneriske prosjekt omtales og kritiseres. Et annet tema er "malemåten", hvor "det skisseaktige", "det klatteaktige", fargebruken og fremstillingen av natur og mennesker inngår. Et tredje tema er vurderingen av "det estetiske", hvor karakteristikkene fordeler seg mellom det vakre og skjønne på den ene siden og det fæle og vanvittige på den annen side. Et fjerde tema er "betrakters opplevelse i møte med verkene", hvor den følelsesmessige virkning, hvor følelse av liv og tilstedeværelse fremheves på den ene siden og det melankolske, mystiske og symbolske på den annen.

Nedenfor beskrives de forskjellige karakteristikk som er funnet i henhold til ovennevnte temainndeling. Det har i praksis, i enkelte tilfeller, vært vanskelig å behandle karakterstikkene stringent i henhold til temainndeling uten at relevant meningsinnhold går tapt. Fra tid til annen vil det derfor være en viss overlapp i beskrivelsen av de enkelte karakteristikk. Det samme vil, i noen grad være tilfelle i relasjon til resepsjonsanalysen i kapittel 9.

7.3.1 Munch som kunstner

De fleste av avisene erkjente Munchs kunstneriske evner, hans talent og kunstneriske vilje. Oppfatningene av hvordan Munch forvaltet og utnyttet sin kunstneriske vilje og evne og hvilke arbeider som beviste hans talent var derimot forskjellige.

Eksempelvis gis det på første side i *Verdens Gang* følgende positive omtale:

Her er nok baade at beundre og forundre sig over, men altsammen viser Kunstnerens modige Selvstændighed og absolute Upaavirkelighed af den ofte saa uforstandige Nedrakning, han har været Gjenstand for; også denne Gang viser Udstillingen, at Munch er en af dem, der ikke slaar sig til Ro med det allerede vundne; han eksperimenterer stadigUdstillingen taler ogsaa højt om den unge Kunstners Flid og Energi ⁶¹.

⁶¹ *Verdens Gang*. 15.9.1892, 1.

”W.” i Ørebladet ga imidlertid uttrykk for et annet ytterpunkt. ”W.” definerte Munch som en som vil bedra verden til å tro at de ” ... har realisert Høiden av Kunst”.⁶² Artikkelen avsluttes med følgende fyndsats ”Verden vil bedrages, og den skal bedrages, leve Humbugen!”⁶³ I samme avis, fem dager tidligere, hadde derimot ”T.” omtalt Munchs talent positive ordelag: ” ... jo mer man forliger sig med den unge Kunstners Talent”.⁶⁴

Morgenbladet benyttet, i den eneste karakteriserende artikkel, betegnelser som ”en ret fin Udførelse” om noen få verk og ”tiltalende Udførelse”⁶⁵ om portrettarbeidene. Aftenposten fant derimot beviset på Munchs talent i hans tegninger. Maleriene levnes derimot ingen positiv omtale: ”At Hr. Munchs, er en dyktig Tegner, derom vidner de Tegninger, han har udstillet i Forværelse; de røber virkelig Talent, men naar han saa kommer over Farvekassen – ja, da begynner Mystiken, for ikke at sige Mystifikationen”.⁶⁶ I en senere, sammenlignende artikkel av Munch- og Willumsen-utstillingen ble det imidlertid gitt uttrykk for at ” ... baade hans Portræter og enkelte andre af hans tidligere Billeder viser at han k u n d e male, naar han bare vilde”.⁶⁷ Samtidig var artikkelforfatteren meget kritisk til måte Munch forvaltet sitt talent, sett i relasjon til at han har nytt godt av statens kunstnerstipender.

Kristianiaposten synes langt på vei å ha delt Aftenpostens oppfatning og uttrykte sig som følger om Munchs talent:

Mange af Billederne røber det mest afgjørende Talent, f. Eks. de fortræffelige Portrætter af Hans Jæger og Gunnar Heiberg. Men disse Billeder ligger Aar tilbage. De, han har malt i de senere Aar, synes at have ført ham ind paa Veie, hvor det bliver besværlig at komme ut igjen.⁶⁸

Artikkelen har videre følgende sluttsats: ” Det er bedrøvelig, at den talentfulde Kunstneren ikke snart kan arbeide sig ud af sine kaotiske og golde Fantastierier”⁶⁹. Kristianiaposten trykket senere en positiv omtale av utstillingen. I denne ytres dog ikke spesifikke syn på Munchs talent. Avisens vurdering av hans bilder, som ” ... en Række Landskaber saa nydelig udførte, ... ”, kan oppfattes som indirekte anerkjennelse av Munch som kunstner. Morgenposten derimot omtalte ikke Munchs talent eller kunstnervilje. I Norske Intelligenssedler roste ”K.” uforbeholdent Munchs dyktighet som tegner. ”Hvem tegner bedre Kulltegninger? Den, som ved det, ræk Haaden i Veieret!”. Den samme forfatteren anknytter

⁶² med ”de” refereres det til ” de moderne Kladdekunstnere” og ” disse Hurtigmalere”

⁶³ Begge sitater i *Ørebladet*. 20.9.1892, 2.

⁶⁴ *Ørebladet*. 15.9.1892, 3.

⁶⁵ *Morgenbladet*. 14.9.1892, 2.

⁶⁶ *Aftenposten*. 14.9.1892, 2.

⁶⁷ *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

⁶⁸ *Kristianiaposten*. 24.9.1892, 1.

⁶⁹ *Kristianiaposten*. 24.9.1892, 1.

Munch til ” ... vore fremragende Malere, ... ”⁷⁰ Dagbladet, på sin side, synes ikke å ha trykket tradisjonelle prosakritikker om Kristiania-utstillingen. Krag's dikt, ”Text til Edvard Munchs maleri ”Stemming ved Solnedgang”. (Katalog Nr.8)”⁷¹. berører ikke Munchs talent og kunstneriske vilje, men dikterens opplevelser og emosjoner i møte med verket.

7.3.1.1 Oppsummering

Med unntak av Morgenposten og Dagbladet, som ikke ga noe syn til kjenne, delte de fleste artikkelforfattere i de øvrige aviser, oppfatningen av at Munch hadde et betydelig talent. I de fleste av avisene anknyttet talentet til kunstnerens tegneferdigheter. Noe færre aviser anknyttet kunstnerens talent til hans tidlige malerier, herunder landskapsmalerier og portrettene, hvor portrettet av Hans Jæger og Gunnar Heiberg nevnes spesielt. Hva gjelder utviklingen i Munchs talent er oppfatningene ulike, Verdens Gang er rosende. Det samme er ”T.” i Ørebladet. Begge fremhever og ser positivt på Munchs selvstendighet og dedikasjon til eget kunstnerprosjekt. Morgenbladet formidlet en noe mer nøytral posisjon, mens Aftenposten og Kristianiaposten derimot uttrykte klare bekymringer for Munchs senere utvikling som kunstner. Ørebladet, som den eneste, tok ikke stilling, men trykket bevisst artikler som representerer ulike syn på Munchs kunstneriske evne og vilje.

De to sitater i begynnelsen av dette kapittel, er hentet fra aviser som representerte henholdsvis et liberalt og konservativt samfunnssyn. Sitatene oppfattes å være i harmoni med de angjeldende avisers respektive samfunnssyn. Hvorvidt dette er et gjennomgående trekk er i en resepsjonshistorisk sammenheng interessant å vurdere ytterligere og vil bli drøftet nærmere senere i dette arbeidet.

7.3.2 Malemåten

”Malemåte” er her å forstå som et samlebegrep for de mange og ulike elementer, teknikker og virkemidler kunstneren anvender i verksfremstillingen. I de gjennomgåtte avisartikler er det funnet tre elementer eller karakteristika ved Munchs malemåte som fremheves, kommenteres og vurderes. Disse er henholdsvis det, som med et samlebegrep, kan betegnes som ”det skisseaktige”, fargebruken og fremstillingen av mennesker og natur. Begrepet ”det klatteaktige” er derimot ikke funnet spesifikt benyttet i de gjennomgåtte omtaler. Begrepene ”klatt”⁷² og ”fleck”⁷³ er derimot benyttet i forbindelse med fargebruken og vil bli omtalt i kapitlet ”Fargebruk”(kapittel 7.3.2.2). Selvom flere aviser benyttet de nevnte karakteristika i forbindelse med omtalte av enkeltverk, var anvendelsen av disse ulike. Også hvilke

⁷⁰ *Norske Intelligenssedler*. 15.9.1892, 2.

⁷¹ Diktets tittel overensstemmer med tittelangivelsen i Katalog A. I Katalog B er tittelen endret til ”Syk Stemning ved Solnedgang”.

⁷² *Kristianiaposten*. 25.9.1892, 1.

⁷³ *Kristianiaposten*. 25.9.1892, 1.

karakteristika som anknyttes til hvilke verk var forskjellig. For å få et konkret og detaljert bilde av dette er det funnet nødvendig å gå nærmere inn på de enkelte karakteristika.

7.3.2.1 Det skisseaktige

Begrepet ”det skisseaktige” er ikke entydig. Begrepet benyttes for å karakterisere detaljfremstillingen i flere av Munchs verk. Munchs detaljfremstillinger er lite naturtro, ofte kun antydninger eller fragmenter av motiver. ”Det skisseaktige” oppfattes i denne sammenheng som synonymt med ”fragment” eller ”fragmentarisk”. Det bør i denne sammenheng bemerkes at begrepet ”fragment” har endret meningsinnhold over tid.⁷⁴ På slutten av 1800-tallet ble ”det fragmentariske” oppfattet som bruddstykker som en rest av et hele eller også som noe enda ikke fullendt i en skapelsesprosess.⁷⁵ Betegnelsen ”utkast” oppfattes å være synonymt med ”det skisseaktige”.

Aftenposten, Morgenbladet, Ørebladet og Kristianiaposten hadde alle beskrivelser som kan anknyttes til betegnelsen ”det skisseaktige”. Morgenbladet skrev ”Munchs genre er kjendt af enhver Christianiamand; man kjender saa vel disse svaiende Linier, ... ”.⁷⁶ Uttalelsen kan tydes som en referanse til at utførelsen er skisseaktig, uten at begrepet benyttes direkte. Aftenposten, på sin side, benyttet betegnelsen ”Udkast”⁷⁷ om de utstilte verkene samlet, mens ”H.B.O.” i Kristianiaposten karakteriserer to barn i en akvarell ved inngangen som ” ... disse halvt udførte Skikkelser”⁷⁸. Det har i forbindelse med dette arbeidet ikke vært mulig å identifisere sistnevnte verk nærmere.

7.3.2.2 Fargebruk

Dagbladet trykket som nevnt kun Vilhelm Kragts dikt attribuert til ”Syk Stemning ved Solnedgang”. Selv om diktet omhandler fargebruk, lys og skygger, oppfattes diktet primært som en stemningstolkning. Det er derfor valgt å se diktet i relasjon til temaet ”Opplevelser i møte med verkene”(kapittel 7.3.5) nedenfor. ”K.” i Norske Intelligenssedler beskrev fargebruken med ”hvilken Rikdom av Farve” uten å karakteriser nærmere. Også Morgenbladet hadde generelle referanser til fargebruken, som ” ... de blaaviolette Farveblandinger, ... ”, samtidig som den karakteriserer fargebruken i enkeltverk, som ”.. og en ”Stemning ved Solnedgang”, der med sine iltert røde Skyer virker som et rent Slagteriinteriør”⁷⁹ Aftenposten på sin side ga følgende koloristiske verkskarakteristikk: ”...

⁷⁴ Siden 1700 tallet er begrepet ”det fragmentariske” i billedkunstsammenheng benyttet som en betegnelse på arbeider som ble oppfattet som enda ikke å være ferdigstilt, et utkast som skal videreforarbeides til et ferdig produkt - maleriet.

⁷⁵ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung Der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892.* 57-59.

⁷⁶ *Morgenbladet.* 14.9.1892, 2.

⁷⁷ *Aftenposten.* 14.9.1892, 2.

⁷⁸ *Kristianiaposten.* 27.9.1892, 1.

⁷⁹ *Morgenposten.* 14.9.1892, 2.

disse merkelige nye Vandformationer i blaat og violet”.⁶⁶ Det er her noe usikkert hvilket verk det refereres til. Siden karakteristikken gjøres som en kontrast til ”den gule Baaden” er det dog rimelig å anta det ikke er denne som omtales. Det dreier seg sannsynligvis heller ikke om ”[?]”/”Måneskinn på stranden”(figur 9)⁸⁰. Basert på eliminasjon og de foran nevnte utsagn, er det ikke usannsynlig at det kan dreie seg maleriet ”Om Natten”(figur 10).

Noe senere, i samme avis, sammenlignende omtale av Willumsen og Munch karakteriseres igjen Munchs fargebruk:

... gufne og blege Farver, ligesaa udvaskede og udvaskede som Undermaling paa en Husvæg, - svindsottige Farver, formelig Tæringspasienter av Farver, som aldrig har kjendt Blodets Næring og Dagens Lys, eller – naar det kommer høit – skjærende gule Pletter, hektisk røde skrigende Klatter, smurt på Lærredet uden Mening og Maal.⁸¹

Billedtittelen angis ikke. Etter beskrivelsen å dømme kan det muligvis være tale om ”Udsigt over en Gade i Paris”. Også her kommenteres fargebruken i de to ”Melankoli”-versjonene: ”... med nogle graa-violette Puder og Nøster i Forgrunden”⁸². I samme artikkel ble dessuten et tredje verk trukket frem på grunn av fargebruken: ”Han bestryger Lærredet med citrongult og ovenover glørødt, som havde han klattet derpaa med blodige Fingre, - og det kalder han Aftenstemning!”⁸³ Morgenposten og Kristianiaposten henviste også til fargebruken i ”No. 8” på følgende måte: ”... ” Syg Stemning ved Solnedgang”. Hva ialverden er det for noget? ... en rivende rød Flæk eller Klat med nogle forte og blå Streger under – det er det hele”⁸⁴.

7.3.3 Fremstillingen av mennesker og natur

Morgenbladet har en delvis positiv holdning til Munch ”Figurbehandling” og uttrykker følgende: ”Munchs Figurbehandling kan ogsaa af og til vise Resultater, der overrasker ved tiltalende Udførelse; hans Portræter ere saaledes i det hele taget ingenlunde uefne; han griper sine Figurer meget godt an.”⁸⁵ Aftenposten, hvis omtaler er relativt detaljert, fokuserer på fremstillingen av både natur og mennesker. Avisen var klart negativ til Munchs naturfremstillinger:

... disse Strandpartier, der ser du som Levningerne av ophugne Hvaler og gamle Ridesadler. Der er store Blækspruter med lange Arme anbragt næsegrus på Marken, hvilke skal forestille Træstubber med Rødder; der er Maaner, som kan speile sig på Jorden hele 4 Gange under hverandre, saa det ser du som en Kjede

⁸⁰ I betegnelsen av verk er verksnavnet i Katalog B benyttet. Der dette ikke er kjent angis dette med ”[?]” med senere verksnavn etter skråstreken.

⁸¹ *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

⁸² *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

⁸³ *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

⁸⁴ *Kristianiaposten*. 24.9.1892, 1.

⁸⁵ *Morgenbladet*. 14.9.1892, 2.

af Guldmynter nedover de merkelige Strandformasjoner, som den skarpsindige Impresjonist har opdaget.⁸⁶

Karakteristikkene antas å gjelde henholdsvis verket "Om Natten" og "[?]" "Måneskinn på stranden". Noen uker senere, i fellesanmeldelsen av Munch og Willumsen var naturfremstillingen igjen tema. " ... nogle graa-violette Puder og Nøster ... som sandsyneligvis skal betyde stener, ... ".⁸⁷ I samme artikkel kritiseres også Munchs menneskefremstilling. Denne gang benyttes verket "Vision (En Illustration)" (figur 11) som eksempel.

Han lader noget, der ligner et Dødningshoved, stikke op af noget, der formodentlig skal være Vand, anbringer herover en Svane og paa begge dens Sider noget andet hvidt, som det er umulig at udbringe til nogetsomhelst, ...⁸⁸

"H.B.O." i Kristianiaposten var derimot ikke opptatt av kunstnerens naturfremstillinger, men fremhevet to barnemotiver som gode. Fremstillingen av barn karakteriseres i relasjon til et av verkene som "ægte."⁸⁹ Forfatteren av denne artikkelen fremhevet med andre ord helt andre verk enn Aftenposten. Ørebladet kommenterte også fremstillingen av natur og mennesker uten å knytte kommentaren opp til enkeltverk.

7.3.3.1 Oppsummering

I omtalen av Munch "malemåte" ble som nevnt "det skisseaktige", fargebruken og fremstillingen av mennesker og natur kommentert, hvor "det skisseaktige" fikk langt mindre oppmerksomhet enn fargebruken og fremstillingen av mennesker og natur. Aftenposten betegnet de utstilte verk, samlet som "Udkast". Mens Morgenbladet og Kristianiaposten referer til "svaiende linjer" og "halvt utførte Skikkelser" i relasjon til henholdsvis "den gule Baaden" og en akvarell av to barn.

Når det gjelder fremstillingen av mennesker og natur var omtalene noe mer omfattende. Spesielt Aftenposten var kritisk til naturfremstillingen i flere verk, alle med et symbolistisk preg. Avisen var spesielt kritisk til naturfremstillingen i "Om Natten" og "[?]" "Måneskinn på stranden". I verket "Vision (En Illustration)" kritiseres i tillegg menneskefremstillingen. Det er her samtidig interessant å bemerke at Munch i denne omtalen betegnes som impresjonist. Morgenposten og Kristianiaposten omtalte begge Munchs menneskefremstilling med referanser til verk med relativt naturalistisk i fremstilling.

I Munchs verksfremstilling fikk fargebruken utvilsomt størst oppmerksomhet V. Krag i Dagbladet og Norske Intelligenssedler hadde mer generelle kommentarer til fargebruken.

⁸⁶ *Aftenposten*. 14.9.1892, 2.

⁸⁷ *Aftenposten*. 9.10. 1892, 1.

⁸⁸ *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

⁸⁹ *Kristianiaposten*. 27.9.1892, 1.

Krag var utvilsomt positivt innstilt, mens sistnevnte avis var mer nøytral. Aftenposten og Morgenbladet var derimot kritiske. Uttalelsene var til dels meget krasse og omfattende. ”Syk Stemning ved Solnedgang” er det verk som fikk mest negativ omtale i relasjon til fargebruk. Aftenposten, Morgenbladet, Kristianiaposten og Morgenposten ga alle, til dels sterkt negativ omtaler av sistnevnte verk. Aftenposten fremmet dessuten en tilsvarende kritikk i relasjon til ”Melankoli”-versjonene og ”Udsigt over en Gade i Paris”.

7.3.4 Det estetiske

”Det estetiske” er her benyttet som et samlebegrep for karakteristikk som kan anknyttes til det skjønnne, det vakre, det heslige, det merkelige og andre lignende betegnelse. Flere og ulike karakteristikk relatert til det estetiske ble benyttet i de gjennomgått avisomtaler. Nedenfor er det valgt å gruppere karakterstikkene under henholdsvis ”det heslige” og ”det skjønnne”. Grupperingen er valgt fordi det vurderes som formålstjenelig for de videre vurderinger, fordi ”det skjønnne” og ”det heslige” helt siden antikken og senere i den klassiske estetikken er betraktet som motpoler, og fordi ”det heslige” i løpet av 1800-tallet fikk større betydning i estetikken. Eksempelvis, utga Hegel-eleven Karl Rosenkranz i 1853 *Ästhetik des Hässlichen* som spesifikt omhandlet dette⁹⁰ I tillegg er det av hensyn til den sammenlignende resepsjonsanalysen av Kristiania-utstillingen og Berlin-utstillingen, sett hen til at Krisch har valgt en tilsvarende inndeling i sitt arbeid.

7.3.4.1 Det heslige – ikke kunst

Den eksakte betegnelsen heslig er ikke funnet benyttet i de gjennomgåtte omtaler. Flere betegnelser som vurderes å kunne ha et tilsvarende innhold er derimot benyttet. Det trekkes dessuten i flere omtaler begrepsmessige forbindelseslinjer eller likhetstegn mellom det heslige og ”ikke kunst”. I Morgenbladets omtale, som var gjennomgående positiv, trekkes avslutningsvis, som en kontrast, ”det Barokke gebet” i Munchs arbeid frem. Billedet ”På Karl Johan” (figur 12) nevnes i denne sammenheng som et eksempel. Maleriet gis karakteristikk ”rent ud vanvittig ... med dets blaafarvede Figurer”.⁹¹ Aftenposten på sin side stilte spørsmål ved om maleriet ”Vision (En Illustration)” i det hele tatt er kunst. I tillegg kan innholdet i de krasse beskrivelser av ”Det mystiske i en natt” og ”Måneskinn på strande” gis en tilhørighet i ”det heslige – ikke kunst”. Kristianiaposten derimot holdt i sin omtale frem ”Nr. 8” som ”Et særlig meningsløst Billede”⁹².

⁹⁰ Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Königsberg 1853 Herausgegeben von Walter Gose und Walter Sachs* (Stuttgart - Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag, 1968).

⁹¹ *Morgenbladet*. 14.9.1892, 2.

⁹² *Kristianiaposten*. 24.9.1892, 1.

7.3.4.2 Det skjønne

”Det skjønne” ble som nevnt ovenfor i perioder betraktet som motsatsen til ”det heslige”. Betegnelsen som vakkert, fint, deilig anses her å kunne oppfattes som synonyme begreper med det skjønne. Kun tre omtaler beskriver skjønnhet i de utstilte arbeider. Både ”K.” og ”En Besøkende” i Norske Intelligenssedler skrev begeistret om utstillingen som helhet. ”K.” skrev: ”Se paa det, han har malt; føl, hvor vakkert det er – hvilken Rigdom af Farver og Skjønhed.”, mens sistnevnte kritiker hevder: ”For den, som vil se det smukke, ... ”.⁹³ I tillegg til Norske Intelligenssedlers kritikere, hevdet ”S.” i Morgenposten at ”Edvard Munchs Billeder paa den Udstilling,, gir formelig Skjønhedsindtryk ved siden av Hr. Willumsens Verden”.⁹⁴ Kristianiaposten, Morgenbladet og Aftenposten betegnet verken utstillingen som helhet eller enkeltverk som vakre, skjønne eller fine.

7.3.4.3 Oppsummering

Anvendelsen av karakteristikkene ”det heslige” og ”det skjønne” er delt mellom Aftenposten, Morgenbladet og Kristianiaposten på den ene side og Norske Intelligenssedler og Morgenposten på den annen. Omtalene i de to sistnevnte aviser er relatert til utstillingen som helhet, mens Aftenposten, Morgenbladet og Kristianiapostens karakteristikk er knyttet til enkeltverk. De nevnte verk kan alle betegnes som symbolistiske.

7.3.5 Opplevelser i møte med verkene

Betraktors, i dette tilfelle avisskribentenes eller kritikernes emosjonelle opplevelser i møte med utstillingen og verkene fikk relativt stor plass i de gjennomgåtte omtaler. De emosjonelle opplevelser som ble beskrevet var ulike, fra det livgivende, engasjerende og bevegende til det skremmende og melankolske. Mens atter andre tolket det, spesielt de nyere bildene som gjøn og ap med godtfolks smak. I det videre arbeidet er det valg å gruppere avisomtalen i henhold til nettopp de nevnte ytterpunkter.

7.3.5.1 Det livgivende, engasjerende og bevegende

”K.” i Norske Intelligenssedler oppfordret, som nevnt ovenfor til ”føl, hvor vakkert det er –”. Videre hevdet kritikeren at ”M u n c h s rige, store Lyrikk maa henrive alle, som eier Følelser i Livet.”⁹⁵ ”En Besøkedes” artikkel i samme avis handlet også kun om de opplevde følelser i møte med verkene: Eksempelvis skrev han:

Man blir vetat af en egen Følelse, naar man ser disse Billeder. Hver for sig som en Stemning, der meddeler sig til Beskueren, ... Foran den lange Strand f. Eks.,

⁹³ Kristianiaposten. 24.9.1892, 2.

⁹⁴ Morgenposten. 17.9.1892, 1.

⁹⁵ Norske Intelligenssedler. 15.9.1892,2.

den som snor sig om den rolige Bugt. Denne strandlinje er likefrem mestererlig, den ligger er saa tryk og tilforladelig, svinder saa hen mer og mer; det er ligesom Ensomhedens Symbol.⁹⁶

Avslutningsvis går det i samme artikkel til rette med ”den Vildfarelse, at disse Billeder er ”mystiske” og hevdes at de snarere er ”smukke, ... som en gammel Sang med fine Melankolske Akkorder”.

Morgenbladet gjenkjente også stemning av liv i noen få av de viste bilder. Som eksempler på dette trekkes de impresjonistisk pregede verkene ”Morgen på Promenade des Anglais”(figur 13) og ”Eftermiddag på Promenade des Anglais”(figur 14), ”Vårdag på Karl Johan”(figur 15) og ”Aften”⁹⁷ frem. Som ytterligere og bedre eksempel nevnes også sujerter fra byer og gater, og da spesielt ”Bylandskap”.^{98, 99} På lik linje med Morgenposten fant ”H.B.O.” Munch impresjonistiske verk som viser ”Pariserfærdselen sett oppe fra Balkongen”⁶⁰ stemningsfullt og livaktig: ”Det er næsten, som om man selv stod der oppe, mens Livet strømede forbi dybt, dybt nede”. Artikkelforfatteren fremhever også ”det fine Stemningsbillede at de to der vandrer langs Stranden iden halvmørke Nat og en Række Landskapsbilleder”. ”H.B.O.” nevnte ytterligere eksempler på ”det ekte og livaktige i Munchs arbeider.”¹⁰⁰ Omtalene i Aftenposten, Morgenposten, Ørebladet og Verdens Gang synes derimot ikke å være opptatt av det livgivende, engasjerende og bevegende i Munch arbeider.

7.3.5.2 Redsel og melankoli

Kun to omtaler omhandler opplevelsen av redsel og/eller melankoli, en i Dagbladet og en i Norske Intelligenssedler. Det mest følelsesladede bidrag må kunne sies å ha vært Kragts dikt attribuert til ”Stemning ved Solnedgang”. Diktet oppfattes å formidle Kragts opplevelse av verket. Uten nærmere verksanalyse, synes dikterens opplevelse å ha vært en sterk, eksistensiell angst, redsel og ensomhet. Følelser som oppsummert i diktets siste vers som følger.

”Dybt udi natten alene jeg sad,
Jeg følte, der drog
et våndefuldt skrig
over den gudsforladte verden.”¹⁰¹

⁹⁶ *Norske Intelligenssedler*. 19.9.1892, 1.

⁹⁷ Det må her dreie seg om et annet verk en tidligere versjon av *Melankoli*. Flere alternativer er mulig siden tre verk i Katalog B bærer navnet ”Aften”. En entydig identifikasjon er ikke foretatt. Det er dog sannsynlig at det omtalte maleri har et impresjonistisk eller naturalistisk preg.

⁹⁸ Verket har ikke kunnet identifiseres.

⁹⁹ *Morgenbladet*. 14.9.1892, 2.

¹⁰⁰ *Kristianiposten*. 27.9.1892, 1.

¹⁰¹ *Dagbladet*. 19.9.1892, 1.

Mens Krag var opptatt av angst og redsel anvendes karakteristikken ”melankolske.” annerledes i den andre omtalen.¹⁰² I sistnevnte omtale oppfattes melankolibegrepet å referere til det vemodige, men samtidig det fortrolige og trygge snarere enn det dypt sorgtunge og depressive. I øvrige gjennomgått omtaler benyttes karakteristikken redsel og melankoli ikke.

7.3.5.3 Gjøn og ap

Ingen av venstreavisene eller de uavhengige fremholdt at Munch med Kristiania-utstillingen drev gjøn eller ap med de besøkende, deres smak eller kunstforståelse. I fellesomtalen av Munch og Willumsen ga derimot Aftenposten uttrykk for nettopp dette. ”Eller skulde, naar alt kommer til alt, det hele maaske blot være en behagelig Spøg, - er det blot for at gjøre Nar af det stakkars dumme og ringeagtede Publikum, at disse vanvittige Gespenster har set Dagens Lys? For Munchs Vedkommende skulde man næsten være fristet til at tro det...”¹⁰³ Morgenbladet delte Aftenspostens syn og skriver.” ... virker forbløffende paa alle Begreber om Kunst og dernest saa smaat forargende, fordi man har Følelse af, at Kunstneren gjør Skøi med Folks Smag”¹⁰⁴ Ørebladet valgte, som tidligere nevnt, å trykke omtaler med ulike syn på utstillingen. Kritikerens ”W.” ga uttrykk for henimot samme syn som de to øvrige konservative aviser og karakterisert utstillingen som humbug og bedrag.

7.3.5.4 Oppsummering

De fleste omtaler i den konservative presse er opptatt av om Munch med sine bilder, særlig de nyere, ønsket å gjøre ap og drive gjøn med publikum og publikums kunstsmaak. De uavhengige aviser og venstre avisene delte ikke en slik oppfatning. Kritikerne i venstreavisene var snarere opptatt av at flere av verkene formidlet en følelse eller opplevelse av liv og engasjement, og at de evnet å bevege betrakter følelsesmessig. I den sammenheng henvises eksempelvis til flere av de impresjonistisk pregede arbeider som eksempler på verk som formidler det pulserende liv. Redsel og melankoli omtales relativt sett i mindre grad, og kun i Krags dikt gjøres dette med referanse til enkeltverk, det symbolistisk pregede ”Syk Stemning ved Solnedgang”.

8 Øvrige utstillinger

8.1 Statens Kunstutstilling

”Statens Kunstutstilling”¹⁰⁵ heretter kalt ”Høstutstillingen”, åpnet 1. oktober og lukket 6. november 1892. I alt åttien kunstnere, hvorav åtte skulptører, fra inn- og utland var

¹⁰² *Norske Intelligenssedler*. 19.9.1892. 1.

¹⁰³ *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

¹⁰⁴ *Morgenbladet*. 14.9.1892, 2.

¹⁰⁵ Kunstutstilling, red. *Katalog*.

representert på utstillingen med i alt hundredeogåttien verk. Med unntak av Norske Intelligenssedler og Ørebladet hadde alle de øvrige undersøkte aviser omtaler av Høstutstillingen, enten kun første eller begge opphengninger. I alt nitten anmeldelser av Høstutstillingen er funnet i det undersøkte avismaterialet. Selv om antall anmeldelser av Høstutstillingen var tre færre enn anmeldelsene av Munchs separatutstilling, var den enkelte omtale i de fleste aviser langt mer omfangsrike. Dagbladet og Morgenbladet hadde begge seks anmeldelser, Aftenposten tre, Verdens Gang to, mens Morgenposten og Kristianiaposten hadde en anmeldelse Verdens Gang¹⁰⁶ nevner utstillingen men ga ingen egentlig kritikk, mens Kristianiaposten¹⁰⁷ ga en forholdsvis kort, positiv omtale av fem navngitt kunstnere.¹⁰⁸ Avisen fremhevet dessuten at "Mystiken er svært i Kurs".¹⁰⁷

Morgenposten¹⁰⁹, Morgenbladet¹¹⁰, Dagbladet¹¹¹ og Aftenpostens¹¹² trykket derimot lange kritikerføljetonger om utstillingen. Noe som på grunn av utstillingens omfang, antas å ha vært naturlig og nødvendig. Landskapsbilleder, som dominerte i antall, figurmalerier og portretter fremheves og gis positiv omtale. Alt overveiende er de kunstnere som navngis og hvis verk nevnes, de samme som senere er fremhevet og omtalt i norsk kunsthistorie. I relasjon til dette arbeidet er det interessant og registrere at også maleren Adelsten Normann var representert på utstillingen med tre malerier og en pastell, hvor haveinteriør "Mellom Roser" (katalog nr. 85) trekkes frem i kritikken. Bennetters eneste maleri "Den flyvende Hollænder" (katalog nr. 3) og Gustav Wentzels (1859-1927) "Døden og Doktoren"¹¹³ (katalog nr. 141) nevnes også av flere anmeldere. Her trekkes det mytiske frem. Utstillingen betegnes også som god men kjedelig. Morgenbladet etterlyser "de vilde Udslag af koloristisk Eksperimentalfysik...":¹¹⁴

Aftenpostens anmelder avdekker kunnskap om utviklinger i det kunstneriske uttrykk og malemåter. Eksempelvis refereres det til malemåter og foretas sammenligninger med utenlandske kunstnere som den sveitsiske maleren Arnhold Böcklin (1827-1901).¹¹⁵ Også den nye retning "Friluftsmaleri"¹¹⁶ trekkes frem og bejaes. Her nevnes Eilif Petersen (1852-1928) nevnes som et godt eksempel. Wentzels mer symbolistisk pregede "Døden og Doktoren"

¹⁰⁶ *Verdens Gang*. 5.11., 1. og 7.11.1892, 1..

¹⁰⁷ *Kristianiaposten*. 6.10.1892, 1.

¹⁰⁸ Otto Sinding (1842-1909), Erik Werenskiold (1855-1938), Christian Skredsvig (1854-1924), Krohg, Johan Jacob Bennetter (1822 - 1904) og Thorolf Holmboe (1866 – 1935).

¹⁰⁹ *Morgenposten*. 7.10.1892, 2.

¹¹⁰ *Morgenbladet*. 1., 9., 12., 17. og 22.10.1892.

¹¹¹ *Dagbladet*. 6.10, 1., 9.10, 1., 12.10, 1., 16.10, 1., 19.10.1892, 1. og 27.10.1892, 1.

¹¹² *Aftenposten*. 16., 21. og 25.10.1892.

¹¹³ Begge sistnevnte verk nevnes i Leif Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888-1895*. (Oslo: Gyldendal norske forlag, 1934). 120.

¹¹⁴ *Morgenbladet*. 9.10.1892, 1.

¹¹⁵ Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. http://de.wikipedia.org/wiki/Arnold_B%C3%B6cklin (oppført 21.02.06)

¹¹⁶ *Aftenposten*. 21.10.1892, 1.

betegnes derimot som merkelig. I Dagbladet omtaler Peter Rosenkrantz Johnsen(1857-1929)¹¹⁷ Høstutstillingen i en føljetong på seks deler¹¹⁸. I tillegg til å ha oppfatninger om utstillingen og et utvalg av de viste verk som i hovedsak sammenfaller med allerede nevnt ovenfor, reflekterer Rosenkrantz Johnsen over kunstkritikernes rolle, kunstens samfunnsrolle, utviklingen i norsk kunst og i det kunstneriske uttrykk og teknikk. Hans formidlede oppfatning av kunstens samfunnsrolle, Kristiania-publikumets egen smaksoppfatning og utviklingen i kunsten oppfattes å harmonere med et mer allmenngyldig bilde, noe som vil bli drøftet nærmere senere i dette arbeidet.

8.2 Arbos, Peters og Willumsens utstillinger

I tillegg til Kristiania-utstillingen fikk tre separatutstillinger avholdt i Kristiania spesifikk omtale i en eller flere aviser. Disse var Wilhelm Otto Peters (1851-1935)¹¹⁹, Per Nicolai Arbos (1831-1892)¹²⁰ minneutstilling og Willumsens utstilling. Willumsens utstilling ble omtalt i *Verdens Gang*¹²¹, *Morgenposten*¹²², *Ørebladet*¹²³, *Aftenposten*¹²⁴ i sammenlignende omtaler med Munchs utstilling, mens *Norske Intelligenssedler*¹²⁵ kun trykte en kort notis. Kritikkerne, med unntak av Krohg, som var positiv, var alle klart negative til Willumsens arbeider. Peters-utstillingen ble derimot gitt positive separatomtaler i *Aftenposten*¹²⁶, *Morgenbladet*¹²⁷ og *Ørebladet*¹²⁸. Arbos minneutstilling ble imidlertid omtalt kun i *Aftenposten*¹²⁹. Dagbladet og *Kristianiaposten* trykket ingen omtaler av de tre kunstnere. *Verdens Gang* skilte seg ut ved kun å trykke Krohgs positive omtale av Willumsens utstilling.¹³⁰

Som nevnt innledningsvis i kapitlet ”Resepsjonen av Kristiania-utstillingen”(kapittel 7.1) er hensikten med å beskrive omtaleomfanget relatert også til disse utstillinger å få frem et mest mulig helhetlig bilde av pressens omtale av kunstutstillinger innenfor den for dette arbeid definerte undersøkelsesperiode. Det faller imidlertid utenfor rammen av denne oppaven å behandle disse omtaler i detalj.

¹¹⁷ Einar Jansen, ed., *Norsk Biografisk Leksikon*, 1. ed., Bd. 7 (Oslo: Aschehoug). 78-80.

¹¹⁸ *Dagbladet*. 6.10, 1., 9.10, 1., 12.10, 1., 16.10, 1., 19.10.1892, 1. og 27.10.1892, 1.

¹¹⁹ Nasjonalgalleriet, ed., *Norsk Kunstner Leksikon*, Bd. 3 (Oslo: Universitetsforlaget., 1986). 193-196.

¹²⁰ Nasjonalgalleriet, ed., *Norsk Kunstner Leksikon*, Bd. 1 (Oslo: Universitetsforlaget, 1982). 72-73.

¹²¹ *Verdens Gang*, 11.10.1892. 1.

¹²² *Morgenposten*. 17.9.1892, 1.

¹²³ *Morgenposten*, 17.9.1892. 1. og *Ørebladet*, 21.9.1892. 3.

¹²⁴ *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

¹²⁵ *Norske Intelligenssedler*. 16.9.1892, 2.

¹²⁶ *Aftenposten*. 23.11.1892, 1.

¹²⁷ *Morgenbladet*. 26.11.1892, 1.

¹²⁸ *Ørebladet*. 1.12.1892, 2.

¹²⁹ *Aftenposten*. 24.11.1892, 1.

¹³⁰ *Verdens Gang*, 11.10.1892, 1.

8.3 Utstillingsomtalenes omfang og annonsering – en oppsummering

Av de nevnte utstillinger, Munchs utstillingen inklusive, fikk Høstutstillingen den bredeste og mest omfattende omtale. Det ble dessuten gitt langt mer informasjon om besøkstall i relasjon til Høstutstillingen enn de øvrige. Også annonseringen for utstillingen var mer omfattende.

Det ble annonsert for Høstutstillingen en eller flere ganger i samtlige aviser foruten Kristianiaposten. Samtidig fikk Munchs separatutstilling lang mer omtale enn de øvrige tre separatutstillinger. Også annonseringen for denne var vesentlig mer omfattende. Kun Kristianiaposten og Morgenposten hadde ikke annonser for Kristiania-utstillingen.

Annonseringen for Arbo, Peters og Willumsen var derimot langt mer sporadisk. Av disse tre var det flest annonser for Willumsen utstillingen.

Hvorvidt dette fører til økt besøkstall kan ikke hevdes med sikkerhet, men menes å kunne være en riktig antagelse.

9 Kristiania-utstillingen – en resepsjonsanalyse

Som nevnt ovenfor under ”Metode”-kapitlet (kapittel 6) representerer resepsjonshistoriske undersøkelser en nyere undersøkelsesmetode innen kunsthistorien. Metoden forutsetter at lesning og tolkning av funn, i dette tilfellet avisomtaler av Munchs separatutstilling i Kristiania og Berlin, foretas henholdsvis i samtidens sosialhistoriske kontekst og de rådende estetiske oppfatninger. I dette arbeidet er det valgt å benytte begrepene ”kunstsyn”, ”smaksoppfatning”, ”smaksdannelse” og ”smak” som likeverdige med og som oftest istedenfor formuleringen ”de estetiske oppfatninger”.

I resepsjonsanalysen av Kristiania-utstillingen vil de nettopp gjennomgåtte kritikker bli vurdert i lys av de rådende sosialhistoriske forhold, og ikke minst, de rådende smaksoppfatninger blant publikum, kritikere, kunstnere, toneangivende sosiale grupperinger eller institusjoner. De aktuelle avisers ideologiske posisjon og påvirkningsmulighet er også tillagt betydning i denne sammenheng.

9.1 Den sosialhistoriske kontekst og smaksdannelsen

9.1.1 Fra småby til storby

Etter en økonomisk nedgangstid utviklet Kristiania seg, frem mot 1890-årene, rask og vedvarende fra småby til storby.¹³¹ Folketallet hadde vokst sterkt, og forretningsvirksomheten

¹³¹ Edvard Bull karakteriserte veksten på følgende måte: ”... frem av de nakne tal og kjendsgjæringer stiger billedet av byens vekst, ... av det vældige spranget fra smaaby til storby i 1880 og 90-aarene, av den moderne industrialismes seirrike fremmarsch.....” . Sitat i Jacob (red.) Riege, m.fl., *Kristiania forretningsstand i 300 aar. Jubileumsaaret 1924*, 1 utg. (Kristiania: A-S Helge Erichsens forlag, 1924), 57.

økt tilsvarende¹³². Flere industribedrifter ble etablert og bankvesenet var i sin spede begynnelse.¹³³ I kjølvannet av veksten i industri og forretningsvirksomhet, ble 1880-årene også preget stor tilflytning, bolignød, fattigdom, lovløshet, dårlige sanitære forhold og sykdom.¹³⁴ Det var med andre ord store sosiale forskjeller med en økende, relativt fattig arbeiderklasse, men også en økende middelklasse. Det var samtidig en betydelig vekst i det kulturelle liv. Eksempelvis, etableres Blomquists kunsthandel i 1870, mens Grand Hotell, kunstneres og Kristianiabohemens¹³⁵ stamsted, åpnet dørene fire år senere. Et privat marked for kunstomsetning vokste også frem.¹³⁶

1880-årene var, i tillegg til å være en tid for store sosiale endringer, også en brytningstid innen det politiske¹³⁷ så vel som det kulturelle området¹³⁸. En endring som også bidro til at mange norske billedkunstnere vendte hjem fra utlendighet.¹³⁹ Parallelt med de politiske brytningene og sosiale endringer skjer det en oppmykning i samfunnet. Embetsstanden, borgerskapet og bøndernes sosiale dominans ble gradvis utfordret av en økende, bemidlet middelklasse og en voksende arbeiderbevegelse. Endringene ga rom for en gryende liberalisme og kulturelt frisinn. På det litterære området kom, eksempelvis, de liberalistiske strømninger til uttrykk ved utgivelse av Hans Jægers (1854-1910) *Fra Kristiania-bohêmen* i 1885 og utgivelsen av Christian Krohgs (1852-1925) *Albertine* året etter. Begge forfattere ble i sin samtid oppfattet som toneangivende kulturradikalere. Sammen med likesinnede bidro de til et større, friere, mer modent og langt mindre provinsielt Kristiania. Litterater og andre kunstneres stamsted var, som tidligere indikert, Grand kafé, hvis mest prominente stamgjest, etter hjemkomsten i 1891, var Henrik Ibsen (1828-1906).

I denne perioden økte også interesse for utviklingen i Europa, primært i de kondisjonerte kretser.¹⁴⁰ Tyske keiser Wilhelm IIs Norgesbesøk, i 1891, skapte eksempelvis betydelig engasjement og pressedekning og gjorde Kristiania til midtpunkt for internasjonal

¹³² fra cirka 39 000 i 1855 til cirka 175 000 ved slutten av 1894, gjengitt i S.C. Hammer, *Kristianas Historie*, 1.utg. Bd. V. 1878 -1924 (Oslo: J.W. Cappelen, 1928). 188-192.

¹³³ Akers Mekaniske Verksted, etablert 1842, Nydalens Compagnie, etablert 1843, Vøien Bomuldsspinneri, etablert 1846, Myrens Verksted, etablert 1849, Hjula Væveri, etablert 1850, Kristiania Seilduksfabrikk, etablert 1851, Kværner Brug, etablert 1853, Kristiania Spigerverk, etablert 1854 og Nylands Mekaniske Verksted, etablert 1855. Den norske Creditbank ble etablert i 1857, som Norges første bank. Opplysningene angitt i Riege, *Kristiania forretningsstand i 300 aar. Jubileumsaaret 1924*.

¹³⁴ Jan E. Myhre og Jan S. Østberg (red.), *Mennesker i Kristiania. Sosialhistorisk søkelys på 1800-tallet*. (Oslo - Bergen - Tromsø: Universitetsforlaget, 1979).

¹³⁵ Halvor Fosli, *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*. (Oslo: Det Norske Samlaget, 1994).5-7.

¹³⁶ Nina Sørlie, *Kunsten møter publikum. De private kunstformidlerne og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania 1870 -1914* (Universitet i Oslo, 1998).

¹³⁷ Det skjer store politiske omveltninger, med Krigsrettssaken og innsettelsen av Johan Sverdrups (1816-1892) venstregering i 1884. Frem mot 1890 snur de politiske vinder og høyremannen Emil Stang overtar regjeringmakten i 1889.

¹³⁸ Hammer, *Kristianas historie*. 169-230.

¹³⁹ I de første tiår med indre selvstyret syntes det å være liten grobunn for den norske kunstnerstand i Norge og Kristiania. Datidens publikum syntes ikke særlig interessert i billedkunst. Konsekvensen av dette var at billedkunstnerne, de fleste etter en tid ved *Den kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania* ("Tegneskolen") reiste ut. Det kulturelle fokus var i hovedsak rettet mot det litterære, mot teater og til dels det musikalske.

¹⁴⁰ Hovedstadens aviser spilte en viktig rolle som kilde i så henseende. I 1889 bevilget, eksempelvis, Stortinget 4000 kroner til den åttende orientalistikkongressen, som ble behørig markert i flere dager.

oppmerksomhet. Parallelt styrkes den nasjonalistiske bølge i Norge og Kristiania og ny dramatik oppstod på politisk hold.¹⁴¹ Flere kulturpersonligheter engasjerte seg i den offentlige debatten.¹⁴² Den jevne Kristianienser forble imidlertid konservativ og motstander av store og brå omveltninger¹⁴³. Parallelt med samfunnsutviklingen for øvrig vokste også gradvis interessen for billedkunsten, først blant det europeisk inspirerte borgerskap og senere blant det bredere borgerskap og middelklassen. Samtidig med den voksende interesse for billedkunst vokste også kunstinstitusjonene frem. Blant disse grupper eksisterte dessuten en interesse for kulturorientert litteratur. Det er rimelig å anta at også denne litterære interesse bidro til økt kunnskap og interesse også for billedkunst. Dette var imidlertid en mer individuell påvirkning som vurderes å ha av mindre betydning for dette arbeidet og derfor ikke behandlet nærmere. Hovedstadens beboere var med andre ord ikke helt avskåret fra en mulig påvirkning av billedkunst.

9.1.2 Kunstinstitusjonenes fremvekst

Dag Solhjells behandler inngående, i boken *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime*,¹⁴⁴ interessante aspekter ved fremveksten av landets kunstinstitusjoner og hvordan denne var politisk drevet. Solhjell relaterer institusjonsfremveksten gjennom 1880-årene og perioden frem til 1909 til de toneangivende samfunnsgrupper eller ”regimer” og deres fremvekst. I relasjon til dette arbeidet er det imidlertid funnet for omfattende å gå nærmere inn på disse mer sosiologiske og politiske aspekter.

Det er derimot, i institusjonsbehandlingen nedenfor, valgt et mer overordnet men allikevel utsagnskraftig perspektiv.

”Christiania Kunstforening”¹⁴⁵ ble allerede etablert i 1836, mens ”Nasjonalgalleriet”¹⁴⁶ og ”Statens Kunstutstilling”¹⁴⁷ ble åpnet henholdsvis i 1842 og 1882. Selv om interessen for billedkunsten var økende, var den relaterte fagkompetanse henimot fraværende. Først trettitre år etter åpningen av Nasjonalgalleriet fikk Norge sitt første kunsthistorieprofessorat. Som bakgrunn for den videre resepsjonshistoriske analysen oppfattes det som nødvendig å gi en noe nærmere redegjørelse for disse, i 1890-tallets Kristiania, sentral kunstinstitusjoner¹⁴⁸

¹⁴¹ Konsulatsaken, foranledningen til unionsoppløsningen i 1905, var i emning og ble behandlet i stortinget allerede 10.juni 1892.

¹⁴² Her må Bjørnsterne Bjørnson (1832-1910) anses å ha vært blant de mest markante og aktive.

¹⁴³ Henrik Jæger, *Kristiania og Kristianienserne* (Kristiania: F. Beyers Forlag, 1890). 292-313.

¹⁴⁴ Dag Solhjell, *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime. Kunstpolitikk 1850-1940* (Oslo: Unipub AS, 2005).

¹⁴⁵ Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst.* 104.

¹⁴⁶ Nasjonalmuseet, Museumsbygninger, Nasjonalgalleriet: <http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/300>. (oppført 24.01.06).

¹⁴⁷ Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst.* 149-153.

¹⁴⁸ Ibid. 95-116.

9.1.2.1 Christiania Kunstforening – et konservativt smaksbarometer

Christiania Kunstforening, i dag Oslo Kunstforening og heretter benevnt ”Kunstforeningen”, er landets eldste.¹⁴⁹ Kunstforeningen var sentral i utviklingen av Kristianias kunst- og kunstnerliv i perioden frem mot 1890-tallet.¹⁵⁰ Foreningen vokste raskt. I 1879 var medlemstallet cirka to tusen og innkjøpsbudsjettet, målt i 2005-kroner, knappe 3,4 millioner kroner. Foreningene var den gang kunstens eneste betydelige norske mesen. Foreningens årlige kunstlotteri bidro dessuten til publikumsinteressen.

Frem mot 1860-tallet var innkjøpene preget av en tysk smaksdominans.¹⁵¹ Selv om nasjonaliteten på de innkjøpte kunstnerne på 1870-tallet var dreid i norsk retning, synes direksjonen representanter å ha vært ensidig orientert mot ”Düsseldorferne” slik at den foretrukne stil fortsatt var dominert av tysk malertradisjon og smak. Norske kunstnere, hvis arbeider gikk i mer moderne retning, ble sågar bortvist fra foreningens utstillinger så sent som i 1880. Dette skapt store spenninger i kunstmiljøet. Motsetningene utløste i 1881 en toårig kunstnerstreik, som førte til at cirka femti kunstnere brøt forbindelsen med foreningen.¹⁵² Kunstforeningens innflytelse i hovedstadens kunstverden var dermed desimert. Da Frits Thaulow (1847-1906), tre år senere, forlot Kunstforeningen i og etablerte ”Bildende kunstneres fagforening”¹⁵³ og fikk de fleste unge kunstnere med, forsvant dynamikken i Kunstforeningen definitivt. I den forbindelse uttrykte Thiis følgende om Kunstforeningen:

Denne var nærmest blit til en selskabelig klub for skuespillere, arkitekter og jurister eller andre ”passive” medlemmer, og blant dem hadde de ”reaktionære” malere sin bedste støtte.¹⁵⁴

Bildende kunstneres fagforening ble derimot arnestedet for den datidens moderne norske kunst. Kunsten beveget seg fra atelierkunst til ”plain air” maleri. Publikums reaksjon på denne endringen i det kunstneriske uttrykk beskrives av Thiis slik: ”Fuldstændig desorientert stod publikum overfor den nye friluftretning og følte til at begynde med ikke andet end en eneste stor fornærmelse.”¹⁵⁵

¹⁴⁹ Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo* (Oslo: Kunstforeningen i Oslo, Blix forlag A.S, 1936).

¹⁵⁰ Tilsvarende foreninger ble, i løpet av de neste ti år, etablert både i Bergen og Trondheim. I sin samtid var foreningene av stor betydning for spredning av kunst og for norsk kunstliv.

¹⁵¹ Norske malere, som Hans Fredrik Gude (1825-1903), Adolf Tidemand (1814-1876) og Johan Fredrik Eckersberg (1822-1870), kom først i forgrunn flere år senere. Deretter økte andelen innkjøp norsk kunst gradvis. Eksempelvis, anvendte foreningen i 1868 vel nitti prosent av budsjettet til å erverve hele femtifire norske verk. I den samme perioden hadde en krets av ”kunstforstandige”, ikke kunstnere, overtatt i foreningens direksjon.

¹⁵² En alvorlig konsekvens av dette var at de streikende kunstneres eneste mulighet for eksponering og salg ble lukket. En annen konsekvens var at foreningens innkjøp av utenlands kunst økte dramatisk på bekostning av den norske. Dette bidro til dalende interesse, dramatisk synkende medlemstall og vesentlig mindre kapital til rådighet til kunstinnkjøp.

¹⁵³ Thiis, *norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst*. 154.

¹⁵⁴ *Ibid.* 154.

¹⁵⁵ *Ibid.* 157.

Den ovenfor beskrevne utviklingen i Kunstforeningens medlemsmasse og innkjøpskomiteens valg av verk illustrere godt borgerskapets voksende interesse for billedkunst og utviklingen av borgerskapets smak fra grunnleggelsen og frem til 1880-tallet. Smaken hadde beveget seg fra den tyskdominert akademisk kunst til düsseldorffinspirerte norske naturalistiske maleri. De yngre norske malere falt derimot enda ikke i smak. Gitt innkjøpskomiteens sammensetning kan det hevdes at den smaksutvikling som ble manifestert gjennom innkjøpene var representativt for smaksutviklingen hos det toneangivende og konservative borgerskap. En illustrasjon i denne sammenheng er den manglende reaksjon på Auberts anmodning til Kunstforeningen, i sin omtale av Høstutstillingen i 1890, om å kjøpe noe av Munch.¹⁵⁶ Denne oppfatningen harmonerer godt med Tveteraas syn gitt til kjenne i artikkelen Publikum i åttiårene.⁴¹

9.1.2.2 Nasjonalgalleriet¹⁵⁷

”Nasjonalgalleriet” åpnet i kongeboligens øverste etasje, i 1842.¹⁵⁸ Frem mot 1880-årene fortsatte museet å konsentrere seg om innkjøp av utenlandske samtidskunstnere som, eksempelvis, Julius Hübner (1806-1882) og Carl Sohn (1805-1867). Norske kunstner som Dahl, Fearnley eller Tidemand ervervedes derimot først mot slutten av perioden. Jens Thiis karakteriserte innkjøpspolitikken som følger: ”Dette præg af tilfældighed og en rådende diletantisme gjør sig gjennemgående gjældende i norsk kunstliv”¹⁵⁹. Diletantismen kan sies å ha fortsatt til 1885, da professor Lorentz Diedrichson (1834-1917)¹⁶⁰, som den første fagmann i ledelsen, ble oppnevnt som formann i museets direksjonskollegium. Professoren så det som en tilleggsoppgave å formidle kunstforståelse også til et større publikum. I følge Thiis forstod han; ”...at i den æsthetiske brakmark, som var hans arbeidsfelt hjemme, kunde det lidet nytte at plante specialvidenskabens kuldskjære spire.”¹⁶¹. Dietrichson var instrumentell innen datidens, norske kulturelle institusjonsutvikling¹⁶². Basert på Nasjonalgalleriets innkjøpspolitikk oppfattes indirekte museets smaksoppfatning å ha harmonert med Kunstforeningens.

¹⁵⁶ Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*. 172.

¹⁵⁷ Sigurd Willoch, *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år* (Oslo: Gyldendal norske forlag, 1937).

¹⁵⁸ Syttini malerier ble vist, hvorav kun fire norske, to av Johan Christian Dahl (1788-1857) og to av Thomas Fearnley (1802-1842). Frem til 1882, til ferdigstillingen av det kommunale Skulpturmuseets bygning, vandret utstillingen fra det ene tilfeldige lokale til det andre. På dette tidspunkt var ledelse av museet en frivillighetsoppgave og den opprinnelige innkjøpspolitikken opprettholdt.

¹⁵⁹ Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst*. 100.

¹⁶⁰ Jon Gunnar Arntzen, ed., *Norsk Biografisk Leksikon*, Bd. 2 (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000). 355-337.

¹⁶¹ Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst*. s. 114.

¹⁶² Allerede i 1875 stiftet han *Kunstvennernes Samfund*, et selskap som skulle støtte det å frembringe større og kostbare kunstverk. Året etter opprettet han videre, sammen med arkitekten Christian Heinrich Grosch (1801-1865), *Kunstindustrimuseet* i Kristiania. Samme år opprettes *Skulpturmuseet* og året etter *Kobberstiksamlingen*.

9.1.2.3 Statens Kunstutstilling - samtidskunstens arena¹⁶³

”Statens Kunstutstilling”¹⁶⁴ heretter kalt ”Høstutstillingen” åpnet dørene for første gang i 1882. Thaulow stod i spissen. To år senere, etter vedtak i den nyetablerte Sverdrup-regjeringen, fikk utstillingen offentlige lokaler og statsbidrag. Stortingsvedtaket var siste ledd i arbeidet med å skape mer forutsigbare demokratisk inspirerte rammebetingelser for norske kunstnerne, og myndighetene mer kontroll.¹⁶⁵

Den årlige Høstutstillingen må anses som den viktigste skueplass for datidens norske kunstproduksjon. Utstillingen fikk dessuten, som allerede omtalt ovenfor i kapitlet ”Øvrige utstillinger” bred omtale i pressen. Det er derfor valgt å se nærmere på omtalene av utstillingen for derigjennom å få et bredere bilde av den rådende smaksoppfatning og kunstsyn.

9.1.3 **Kunstnerne og Kristianiabohemen**

Halvor Foslis *Kristianiabohemen. Byen, miljøet og menneska*¹⁶⁶ behandler fenomenet Kristianiabohemen meget grundig. Hans fremstilling av de sosialhistoriske forhold i Kristiania harmonerer med tilsvarende beskrivelser i øvrige kilder gjennomgått i forbindelse med dette arbeid og hvis hovedtrekk er beskrevet ovenfor i avsnittet ”Fra småby til storby”(kapittel 9.1.1). Selv om det i denne sammenheng vil bli for omfattende å behandle fenomenet Kristianiabohemen i detalj, kan det, med utgangspunkt i Foslis arbeid, hevdes at Kristianiabohemens reelle betydning i sosialhistorisk sammenheng, eller for datidens kunstnerliv, ikke var er entydig. Psykiater Henrik Arnold Thaulow Dedichens (1963 - 1935) beskrivelse av bohembevegelsen i Kristiania fra 1880, gjengitt i Fosli, oppfattes å være ganske passende. Han skrev følgende: ”Hele den berømte bohembevegelse er en alt annet enn ensartet strømning og i det hele feil bedømt - Bohemen – det var et snes personer som daglig samledes på Grand og var sammen med Hans Jæger, Krohg og noen flere”.¹⁶⁷ Det synes imidlertid rimelig å anta at skandalene og presseomtalen forbundet med utgivelsene og inndragelsene av de foran nevnte romaner, forfatterens markante personligheter og synlighet i bybildet, samt deres frilynte livssyn og livsstil har bidratt vesentlig til Kristianiabohemens historiske berømmelse.

¹⁶³ Olga Schmedling, *Høstutstillingen - Bildende kunstneres styre – Forutsetninger*. (Magistergradsavhandling i Kunsthistorie, Oslo:Universitetet i Oslo, 1980).

¹⁶⁴ Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst*. 149-153.

¹⁶⁵ Viktige elementer i det hele var etableringen av kunstnerens representative komité, hvis oppdragsgiver var Kirkedepartementet, de faste utstillinger, juryordning, stipendiekomiteer og galleristyre. Ideen til dette var fransk og dens toneangivende talsmann Werenskiold.

¹⁶⁶ Fosli, *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*.

¹⁶⁷ *Ibid.* 349.

Sett i relasjon til Munchs resepsjonen i Kristiania synes det viktigste aspektet ved Kristianiabohemen å ha vært Munchs anknytning til kretsen og vennskap med kretsens toneangivende personer, Jæger og Krohg. Thiis oppsummerte sitt syn på Munchs forhold til Kristianiabohemen som følger: ”I det hele mener jeg at man kan redusere Munchs virkelige forhold til bohêmen til den personlige følelse og beundring som han nærte for sin venn Hans Jæger”.¹⁶⁸ Frank Høifødt fremholder på sin side i en artikkel i den nylig utgitte Edvard Munch antologi at: ”The ”Kristiania Bohemia” of the 1880s, ... , played a significant role in the life and the myth of Edvard Munch”¹⁶⁹. Sistnevntes syn oppfattes sammenfallende med mange andres, både innenfor og utenfor kunsthistoriefaget. Det som synes ganske utvilsomt er at Kristianiabohemen spilte en signifikant rolle i mytedannelsene rundt Munch. Hvor stor bohémkretsens faktiske innflytelse på Munch liv som menneske og kunstner var synes derimot noe vanskelige å fastlegge entydig. Psykiater Dedichens og Thiis syn referert ovenfor vurderes som likeså troverdig og kanskje mindre myteomspunnet enn Høifødts.

I følge kunsthistoriker Arne Brenna kunne Munch forhold til Jæger deles inn i to perioder, fra 1886 til 1889 og fra 1890 til 1892.¹⁷⁰ Jægers innflytelse etter 1889 oppfattes imidlertid å ha vært mer begrenset, eller i det minste uavklart. Dette underbygges av Brenna av i hans annen artikkel om de to herrer: ”Hans Jæger og Edvard Munch. II – Billedkunsten og litteraturen” i *Nordisk tidskrift*, hvor han påpeker at det gjenstår å undersøke om Munchs malerivirksomhet etter 1889 har en tilsvarende tilknytning til Jæger som malerier produsert tidligere.¹⁷¹ Det er ikke funnet litteratur som omhandler en slik undersøkelse. Uavhengig av dette synes det rimelig å anta at forbindelsen har hatt en viss negativ effekt på datidens etablerte borgerskaps syn på ham som kunstner og således også på hans kunst. Arne Brenna uttrykker dette slik: ”Jæger var utstøtt og brennmerket av samfunnet, og strenge sosiale sanksjoner rammet også hans unge ledsagere”¹⁷²

Innenfor Kristianiabohemen var dette motsatt. Krohg var, som allerede nevnt, de første årene positiv til Munch og skrev tidlig flere positive omtaler. Det samme var Thomas og spesielt Vilhelm Krag, som også kan regnes til Kristianiabohemen.¹⁷³ Krohgs omtale av Kristiania-utstillingen i forbindelse med omtalen av Willumsen viser at han fortsatt er opptatt av og positivt innstilt til Munch. Dessuten er det i flere av de gjennomgåtte omtaler gjort referanser til malerens omtale av ”den gule Baaden”, året før.

¹⁶⁸ Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten. Geniet*. 172.

¹⁶⁹ Frank Høifødt, ”The Kristiania Bohemia Reflected in the Art of the Young Edvard Munch,” in *Edvard Munch. An Anthology*, 15. red. Erik Mørstad (Oslo: Unipub forlag, Oslo Academic Press, 2006).

¹⁷⁰ Arne Brenna, ”Hans Jæger og Edvard Munch. I - Vennskapet,” *Nordisk tidskrift* 52, no. 2 (1976). 111.

¹⁷¹ Arne Brenna, ”Hans Jæger og Edvard Munch. II - Billedkunsten og litteraturen,” *Nordisk tidskrift* 52, nr. 3 (1976). 203.

¹⁷² Brenna, ”Hans Jæger og Edvard Munch. I - Vennskapet.” 99.

¹⁷³ Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. slekten, livet og kunsten. Geniet*. 172.

De tre nevnte kunstnere bør således omtales nærmere.

9.1.3.1 Christian Krohg¹⁷⁴

Krohg mente at Munch representerte noe nytt, en kontrast til den da toneangivende realisme uten personlig uttrykk. Munch var i henhold til Krohgs kunstsyn ”den eneste norske impresjonisten”.¹⁷⁵ Men Krohg talte ikke bare varmt om Munch impresjonistisk pregede verk men også de mer symbolistiske. Eksempelvis omtalte Krohg farge- og linjebruken i ”Melankoli”-versjonen vist på Høstutstillingen i 1891 med referanse til musikken¹⁷⁶. I følge Hans-Martin Frydenberg Flaaten vektla Krohg ved denne sammenligningen at billedkunsten skal virke ved sine abstrakte egenskaper, på samme måte som i musikken.¹⁷⁷ Hans syn på kunsten de nærmeste tiår etter 1880-tallet fremheves her fordi han var toneangivende i sin samtid og kunstnermiljø i Kristiania. Krohg var en aktiv kommunikator av sitt kunstsyn og kunstteorier.¹⁷⁸ Krohgs publisering av tre artikler i årene 1886, 1888 og 1889, senere gjengitt i *Kampen for tilværelsen*, er godt eksempler i så måte. Krohgs tekster fokuserte på to overordnede temaer. Det ene handlet om forholdet mellom billedkunst og skjønnlitteratur og det annet om hvorvidt kunsten skulle være til nytte eller ikke. I ettertid er disse artikler vurdert som sentrale innlegg i datidens kunstdebatt.¹⁷⁹ Det faller utenfor rammen av dette arbeidet å utdype teoriene nærmere, samtidig som disse indirekte reflekteres i de artikler av Krohg det henvises til senere i dette arbeidet.

I tillegg til malerens innflytelse i samtidens kunstdebatt øvet han tidlig en ikke ubetydelig innflytelse på Munch og hans kunstnerskap. Han var dessuten positivt innstilt både til dennes impresjonistisk og symbolsk pregede arbeider. Krohgs fortrolighet med de moderne strømminger eller retninger innen spesielt fransk kunst vurderes å ha vært utslagsgivende for hans positive holdning til Munchs arbeider - noe som vil bli utdypet nærmere senere i dette arbeidet.

9.1.3.2 Thomas Peter Krag (1868-1913) og Vilhelm Andreas W. Krag

Thomas og Vilhelm Krag var forfattere, oppvokst i Kristiansand. Begge er betegnet som nyromantikere med sterkt utviklet naturfølelse. Thomas ble betegnet som en mystiker av legning som følte sterk dragning til naturen og de irrasjonelle krefter i menneskesinnet. Brødrene sammen med Gabriel Scott dannet det som ble kalt ”den sørlandske dikterskole”. De debuterte begge rundt 1890. Vilhelm var dessuten en venn av Munch. Munch ble kjent

¹⁷⁴ Oscar Thue, "Christian Krohgs sosiale tendenskunst" (Magisteravhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1955).

¹⁷⁵ Hans-Martin Frydenberg Flaaten, "Edvard Munchs "Skrik". En studie av maleriets kunstteoretiske og litterære bakgrunn i perioden 1891-92." (Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2004). 35-36.

¹⁷⁶ Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. slekten, livet og kunsten. Geniet*. 183-184.

¹⁷⁷ Flaaten, "Edvard Munchs "Skrik". En studie av maleriets kunstteoretiske og litterære bakgrunn i perioden 1891-92." 40.

¹⁷⁸ Oscar Thue, "Christian Krohg - Bibliografi," i *Norsk bibliografisk bibliotek*, red. Kaare Haukaas (Oslo: Universitetsforlaget, 1968).

¹⁷⁹ Erik Mørstad, "Christian Krohgs kunstteori i 1880-Årene," *Kunst og Kultur* 74, nr. 2 (1991). 69-107.

med Krag i 1891 og arbeidet bant annet på en vignett til Krag's første bok¹⁸⁰. Krag på sin side lar i forbindelse med Kristiania-utstillingen, trykke diktet "Text til Edvard Munchs maleri "Stemming ved Solnedgang". Det synes således å ha vært en gjensidig sympati mellom litterat og maler. En gjensidig påvirkning må også kunne antas å ha funnet sted. Flaaten's påstand om at Munch hadde et felles kunstnerisk prosjekt med sine yngre samtidige forfatteres fremstår dermed som plausibel.¹⁸¹ Samholdes ulike omtaler av Krag og Munchs vennskap fremstår dette som noe ensidig. Krag var nok mer opptatt av Munch enn omvendt. Eksempelvis forsøkte Krag, sommeren 1892, på eget initiativ å arrangere en utstilling for Munch i Bergen.¹⁸²

9.1.4 Kunsthistorikerne

En siste, men ikke mindre viktig, gruppe kulturelle opinionsdannere var kunsthistorikerne. Som nevnt innledningsvis i dette kapitlet var kompetansen innen det kunstfaglige felt ganske beskjeden i datidens Kristiania.. I 1890 eksemplifiserte kritiker og litteraturhistoriker Henrik Bernhard Jæger (1854 - 1895) dette ved å referere til at Nasjonalgalleriet i 1840 gikk til anskaffelse av et meget utypisk verk av Leonardo da Vinci, som senere, i museets katalog, ble presentert som et arbeid fra Caravaggio-skolen. Jæger konkluderte som følger: "Lionardo da Vinci forvekslet med en elev af Caravaggio – mage til kunsthistorisk fadæse skal man lede længe efter!"¹⁸³

Selv om realiteten muligvis kan ha vært noe mer nyansert, anses det, på basis av den gjennomgåtte litteratur, dekkende å hevde at den kunst- og kunsthistoriefaglige kompetanse av betydning i 1890-årenes Kristiania var representert ved professor Dietrichson, kunsthistorikerne Andreas Aubert (1851-1913)¹⁸⁴ og Thiis. De tre kunsthistorikere skrev gjennom 1880-årene en rekke avisartikler om kunst og kultur og derigjennom allerede hadde bidratt til "folkeopplysningen" på området. Med unntak av Dietrichson, skrev de også jevnlig kunstkritikker i avisene. Professoren, som var assosiert med konservatisme, skandinavist og en forkjemper for romantikken, valgte derimot bevist ikke å skrive kunstkritiker i dagspressen. Han skrev selv i Morgenbladet i 1892 følgende: "Det var ... to Gebeter, jeg omhyggeligt søgte at holde mig borte fra: Dagspressens Kunstkritik og Kunsforeningens Virksomhed"¹⁸⁵ Aubert var som Dietrichson forankret i den klassiske kunstforståelse og delte langt på vei dennes oppfatninger, samtidig vektla Aubert i større grad naturen og det

¹⁸⁰ Flaaten, "Edvard Munchs "Skrik". En studie av maleriets kunstteoretiske og litterære bakgrunn i perioden 1891-92." 60-66, 74-76.

¹⁸¹ Ibid. 80.

¹⁸² Gunvald Opstad, *Fandango! En biografi om Vilhelm Krag*, 1. utg. (Bergen: Vigmostad & Bjørk, 2002). 199.

¹⁸³ Jæger, *Kristiania og Kristianienserne*. 241.

¹⁸⁴ Jon Gunnar Arntzen, ed., *Norsk Biografisk Leksikon*, Bd. 1 (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999). 161-162.

¹⁸⁵ Dietrichson, *Kunstnerisk Selvstyre og kunstnerisk Eksklusivitet. Særtrykk af "Morgenbladet" No. 291, 295 og 296, 1892. 2.*

nasjonale.¹⁸⁶ Han var imidlertid motstander av ” ... den Slegt [kunstnere] med fine, sygelig følsomme nerver, ... og som ikke sjelden finder en egen Tilfredstillelse i at kalde sig selv ”Dekadenter” ... ” og han fortsatte ”En Tid, hvis væsentlige Gruntræk skulde vise i denne Retning, den hilser jeg ikke velkommen.”¹⁸⁷ Dette syn gir Aubert til beste i en omtale av et av Munch bilder på Høstutstillingen i 1890, trykket i Dagbladet 5. november.¹⁸⁸ Aubert synes med dette å ha vært den første som behandlet det nye fenomenet ”decadancen” i billedkunsten.¹⁸⁹

Thiis var den mest liberale av de tre og en forkjemper for de unge norske samtidskunstnere¹⁹⁰. Dette sammen med de samme herrers enerådende posisjon innen kunsthistoriefaget ville normalt ha krevet en mer utfyllende omtale. Det er imidlertid ikke funnet bevis for at noen av herrene forfattet og publiserte omtaler av Kristiania-utstillingen. Det er heller ikke funnet referanser til noen av fagmennene i de omtaler som er gjennomgått. Thiis var på utenlandsreise og har senere skrevet at han ikke så utstillingen.¹⁹¹ Aubert på sin side sendte kun inn en meddelelse til Dagbladet¹⁹² med oversatte sitater fra omtale av Berlin-utstillingen i ”Frankfurter Zeitung” og ”Münchener Neuste Nachrichten”. Meddelelsen er uten personlig kommentar. Gitt dette er det utifra en relevansbetraktning, i relasjon til dette arbeidet, valgt å ikke å omtale kunsthistorikerne nærmere.

9.2 Kristiania-pressen og kunstkritikken¹⁹³

Avisen¹⁹⁴ spilte i stigende grad en formidlende rolle mellom kultur, politikk og næringsliv. På midten av 1870-tallet stod den akademiske borg fortsatt fast. De gamle, akademisk orienterte menn skrev lange innlegg i Morgenbladet og Aftenposten. De mer moderne samfunnsideer ble derimot ikke omtalt i samme omfang. Den konservative presse kjempet for sitt syn og mot de nye nedbrytende krefter.¹⁹⁵ I løpet av 1880-90-årene skiftet pressens gradvis fokus. Skiftet var en refleksjon av samfunnsutviklingene, og av de toneangivende norske litteraters interesseskift fra unionsspørsmål og moraldebatt til sjelslivets indre dybder. På dette tidspunkt

¹⁸⁶ Nils Messel, ”Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet,” i *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, red. Tone Skedsmo (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1995). 49-67.

¹⁸⁷ Begge sitater i *Ibid.* 64-65.

¹⁸⁸ *Ibid.* 64-65.

¹⁸⁹ Marit Ingeborg Lange, ”Sannhet og sunnhet. Aubert, Dahl og den norske tradisjon (1990),” i *Fra romersk Barokk til norsk nyromantikk. utvalgte artikler*, red. Ina og Knut Ljøgodt Johannesen (Oslo: Ortiz Forlag A/S, 2003). 51.

¹⁹⁰ Mæhle, *Jens Thiis. En kunstens forkjemper.* 51-57.

¹⁹¹ Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. slekten, livet og kunsten. Geniet.* 197.

¹⁹² *Dagbladet.* 30.11.1892, 1.

¹⁹³ Gunnar Christie Wasberg, *Norsk presse i hundre år. 1820 -1920* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1969).

¹⁹⁴ Spiren til norsk presse ble sådd med utgivelsen av *Norske Intelligenz-Seddeler* i 1763. Vesentlig betydning fikk pressen dog først på 1830-tallet, da økonomiske oppsving og en stadig livligere politisk debatt ga bedre kår. Den politiske debatt hadde mange aktører, blant disse var markante norske skribenter av europeisk format. I den sammenheng må Bjørnson nevnes som et markant eksempel. Litteratur og politikk gikk hos ham til de grader hånd i hånd at dikteren og politikeren vanskelig kunne skilles ad. Henrik Ibsen var en annen markant kulturpersonlighet som helt siden 1849 fikk pressens oppmerksomhet. Hans utlendighet bidro dessuten til økt interesse for internasjonalt stoff.

¹⁹⁵ Wasberg, *Norsk presse i hundre år. 1820 -1920.* 226.

var, i tillegg til Bjørnson og Ibsen flere kulturpersonligheter¹⁹⁶ aktive avisskribenter. De av konkret relevans for dette arbeidet er allerede nærmere omtalt ovenfor i kapitlet ”Kunstnerne og Kristianiabohemen”(kapittel 9.1.3).

Som nevnt og begrunnet i kapitlet ”Materialet”(kapittel 5) ovenfor er det i det videre valgt å fokusere på åtte aviser. Tre av disse, Norske Intelligenssedler¹⁹⁷, Verdens Gang (I)¹⁹⁸, heretter kalt Verdens Gang og Dagbladet (III)¹⁹⁹, heretter kalt Dagbladet, er venstre/venstre uavhengige. De venstre eller venstre uavhengige aviser betegnes heretter samlet som ”venstreaviser” eller liberale aviser. Med venstreaviser eller liberale aviser forstås her aviser som er ideologisk forankret i liberalisme i tradisjonell forstand. Aftenposten²⁰⁰ og Morgenbladet²⁰¹ og Ørebladet²⁰² tilhører de konservative. Begrepet konservative her benyttet som et samlebegrep for presseorganer forankret i et konservativt samfunnssyn, som ønsker å bevare det bestående og overleverte. Morgenposten²⁰³ er derimot en uavhengig avis, mens Kristianiapostens²⁰⁴ politiske farge er ukjent.

Det er tidligere i dette arbeidet gjort en antagelse om at aviser primært eller utelukkende vil trykke kritikker som harmonerer med avisens ideologier og eventuelle politiske forankring. Et eksempel på nettopp dette er Morgenbladet refusjon av Vilhelm Krag's motsvar til en kritisk omtale av ”Aften”, i 1889.²⁰⁵ Et annet og tidligere eksempel er redaktør Christian Friele (1821-1899)²⁰⁶ i Morgenpostens refusjon av Werenskiold's innlegg i avisen. Werenskiold skrev om dette følgende:

”Friele nektet mig at ta inn en artikkel under fullt navn i anledning av et forslag om innførelse av kunstnerjury i Kunstforeningen. da jeg synes det var urimelig, sa han: Det hele kommer fra Johan Sverdrup. At jeg aldri hadde truffet Sverdrup eller vekslet et ord med ham, hjalp ikke.”²⁰⁷

Dette sitatet synliggjør dessuten den tette forbindelsen mellom toneangivende personer i politikk og presse, samtidig som det indikerer at det i arbeidet med resepsjonsanalysen er vesentlig også å ha et klart bilde av den enkelt gjennomgatte avis' politiske og ideologiske

¹⁹⁶ forfatteren Hans E. Kinck (1865-1926), Thomas og Vilhelm Krag, maleren og forfatteren Christian Skredsvig, Christian Krohg og forfatteren og teatermannen Gunnar Heiberg (1857-1929) m.fl.

¹⁹⁷ Riege, *Kristiania forretningsstand i 300 aar. Jubileumsaaret 1924*.

¹⁹⁸ Henrik P. Thommessen, "Verdens Gang og redaktør O. Thommessen - Fra Johan Sverdrup til Christian Michelsen. En analyse av redaktørens politiske bevegelse fra det "rene" Venstre til borgerlig samling." (Hovedfagsoppgave i historie, Universitetet i Trondheim, Dragvoll, 1991).

¹⁹⁹ Hans Fredrik Dahl (red.), m.fl., *Dagbladet gjennom 125 år. Utskjelt og utsolgt*. (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1993).

²⁰⁰ Gunnar Christie Wasberg, *Aftenposten i hundre år. 1860-1960*. (Oslo: Chr. Schibsteds forlag, 1960).

²⁰¹ Riege, *Kristiania forretningsstand i 300 aar. Jubileumsaaret 1924*.

²⁰² Odd Inderhaug, "Ørebladet 1891 - 1894. En innholdsanalyse" (Hovedfagsoppgave i historie, Universitet i Oslo, 1970).

²⁰³ Yngvar Holm, (red.) *Svæta: Morgenposten - En gang Norges største avis* ([Oslo]: Orion, 1999).

²⁰⁴ Tom Arbo Høeg, *Norske aviser 1763 - 1969, En bibliografi, I. Alfabetisk fortegnelse*, Bd. 1 (Oslo: Universitetsbiblioteket i Oslo, 1973). 275.

²⁰⁵ Opstad, *Fandango! En biografi om Vilhelm Krag*. 197.

²⁰⁶ Arntzen, red., *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 3. 195-196.

²⁰⁷ Erik Werenskiold, "Kunst og politikk i åttiårene. II," *Samtiden* 42 (1931). 663.

ståsted. I den videre behandling av tema nedenfor, er det av oversiktshensyn valgt å gruppere avisene etter politisk tilhørighet.

9.2.1 Venstreavisene

De tre venstre avisene, som var høyst aktive i den politiske arena, trykket i mindre grad kunstomtaler. Kristiania-utstillingen omtales med kun et innlegg Dagbladet, to i Norske Intelligenssedler, mens Verdens Gang trykte fire artikler.

Norske Intelligenssedler var eiet av private interesser med Hjalmar Løken (1852-1932)²⁰⁸ i spissen. Løken forble utgiver og redaktør av avisen fra overtagelsen frem til 1913. Avisen var en stabil venstre avis, som på den tiden ble regnet som en mer lojal venstreavis en Dagbladet. Det er ikke funnet omtale som beskriver nærmere de enkelte bidragsytere til avisen.

Verden Gang, etablert i 1868, ble på sin side styrt av cand jur. Olav Anthon Thommessen (1851- 1942).²⁰⁹ Han var vel forbundet i politiske kretser og hadde gode kontakter blant kunstnerne og kunstkjennere.²¹⁰ Thommessen hadde derigjennom mange fra "Kristianiabohemen" som en del av omgangskretsen. Mange av deres synspunkter fikk plass i avisen.²¹¹ Den som, foruten den danske filosofen Georg Brandes (1842-1927)²¹², øvet størst innflytelse på Thommessen var Bjørnson.

Dagbladet ble etablert året etter Verdens Gang og skulle være et aktivt kamporgan for en mer systematisk opposisjonspolitikk. Avisen støttet indre folkestyre, ytringsfrihet, norsk kultur og europeisk orientering, den nye vitenskap, samt realismen i kunst og litteratur. Den var motstander av idylliserende klassisisme og embetsmannsvelde. Lars Holst (1848- 1915)²¹³ var avisens redaktør fra 1883 til 1898. Holst hadde en ambisjon om å gjøre Dagbladet til det ledende kulturorgan i Norge. Irgens Hansen (1854 - 1895)²¹⁴, som var naturalistisk orientert, var Dagbladets kulturredaktør i 1880-årene, men forlot avisen i 1890. Flere kulturpersonligheter var tilknyttet også denne avisen.²¹⁵ Eksempelvis var G. Brandes avisens Berlin-korrespondent i 1880-årene.

²⁰⁸ A.W. Brøgger og Einar Jansen, red., *Norsk Biografisk Leksikon*, Bd. 8 (Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co., 1938). 578-579.

²⁰⁹ Jon Gunnar Arntzen, ed., *Norsk Biografisk Leksikon*, Bd. 9 (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2005). 146-147.

²¹⁰ Her kan nevnes; Aubert, Th. Kittelsen, Arne Garborg, Edvard Grieg, Munch, Gerhardt Munthe, Olaf Gulbrandson, Axel og Gunnar Heiberg, Camilla Collett og Hans Jæger. Chr. Krohg var også en nær venn av Thommessen og frue, og skribent i avisen. Jonas Lie var en annen av Thommessens kontakter. Amalie Skram skrev også i avisen.

²¹¹ Thommessen, "Verdens gang og redaktør O. Thommessen - Fra Johan Sverdrup til Christian Michelsen. En analyse av redaktørens politiske bevegelse fra det "rene" Venstre til borgerlig samling." 21-22.

²¹² SV. Cedergreen Bech, red., *Dansk biografisk leksikon*, Bd. 2 (København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, 1979). 454-461.

²¹³ Mer detaljert info om Holst er ikke funnet.

²¹⁴ Edv. Bull og Einar Jansen, red., *Norsk Biografisk Leksikon*, Bd. 5 (Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co., 1931). 388-391.

²¹⁵ I tillegg til Gunnar Heiberg, var skribenter i avisen på slutten av 1800-tallet: Arne Garborg, Bjørnstjerne Bjørnson, Jonas Lie og Alexander Kielland, Knut Hamsun, Hans E. Kinck, Nils Kjør, Obstfelder og to blad Krag kan også nevnes i den forbindelse.

9.2.2 De konservative

De konservative avisene skrev flere omtaler av Kristiania-utstillingen enn venstre avisene. Aftenposten og Morgenbladet hadde to omtaler, Ørebladet fire, samtidig som innholdet i omtalene var mer detaljert og større grad relatert til spesifikke verk.

Morgenbladets ideologi var å fremstå som en ikke ytterliggående avis. Morgenbladet ble regnet som den største og politisk viktigste avis på 1870-tallet²¹⁶, og som de konservatives hovedorgan. Avisen ble oppfattet som et talerør for den liberalkonservative linje. Avisen støttet helt opp om embetsstyret og unionen. Bergenseren cand jur. Friele var avisens redaktør i 1857 til 1894. Også Morgenbladet hadde flere av datidens prominente litterater som bidragsytere til avisen.²¹⁷ Da Verdens Gang ble etablert gled mange av de nevnte imidlertid over til denne.

Aftenposten, grunnlagt som Aftenbladet, hadde på sin side den stadig voksende middelklasse og borgerstanden som målgruppe. Avisen må anses å ha vært disse grupperes talerør. For ikke å støte lesere fra seg, utviste avisen forsiktighet i politiske spørsmål, men støttet og tok del i folkeopplysningsarbeidet. Gradvis, frem mot 1890, kom en opposisjonell konservativ-liberal kurs tydeligere frem. Avisen ble en forkjemper for et hevdvunnet samfunnssyn. Avisens redaktører i 1892 var Samuel Fredrik Bætzmann (1841-1913).²¹⁸ Han ble i stillingen frem til 1902. Avisen engasjerte tidlig mer spesialiserte skribenter for utenriksstoff, kunst og kultur. Eksempelvis var kongelig fullmektig Jonas Rasch kunstkritiker²¹⁹. I følge Tveteraas var ”Den typiske representant for dette store gross av mer eller mindre anonyme og stadig skiftende kunstkritikere i åttiårene ... ”²²⁰ mens professor Dietrichson skrev åndfulle fremstillinger av kunsthistorien. Avisen var opptatt av diktning og idé-debatt.²²¹ Bredo Henrik von Munthe af Morgenstjerne (1851-1930)²²², fikk i denne sammenheng, etter hver, en innflytelsesrik posisjon. Han var i stor grad dikternes venn og beskytter, men skrev også andre redaksjonelle artikler, spesielt i perioden 1890-1910. Aftenposten hadde imidlertid liten eller ingen sympati for Jæger og Kristianiabohemen. Avisen mente at her var samfunnets grunnvoller truet. Krohgs ”Albertine” ble betraktet som et ledd i den samme undergraving av samfunnets tre

²¹⁶ Dahl, *Dagbladet gjennom 125 år. Utskjelt og utsolgt*. 327.

²¹⁷ Bjørnson, Wergeland, Welhaven, Ibsen, Jonas Lie og Vinje ytte til midt på 1860-tallet alle bidrag til avisen.

²¹⁸ Edv. Bull, Anders Krogvig og Gerhard Gran, red., *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 2 (Oslo: H. Aschehaug & Co., 1925). 429-432.

²¹⁹ Wasberg, *Aftenposten i hundre år. 1860-1960*. 49.

²²⁰ Tveteraas, ”Publikum i åttiårene.” 512.

²²¹ Avisen hadde eksempelvis et nært forhold til Bjørnson. Camille Collett (1813 - 1895) var også knyttet til avisen og leverer mange litterære bidrag, rundt 1880. Også Henrik Ibsen skrev i avisen på 1870-tallet Aftenposten skrev dessuten flere velvillige anmeldelser av Ibsens verk, noe som antas å ha vært viktig i Ibsens profileringen. Dessuten kunne hans diktning ses som innlegg i debatten om datidens samfunnsmoral. Det samme gjaldt Bjørnsons diktning. Begge diktere skapt store bølger i litterære kretser. Bredo Henrik von Munthe Morgenstjerne anmeldte dem begge. Ibsen, i større grad enn Bjørnson, vendte seg gradvis, men lenge før mange av sine samtidige, fra den samfunnsrefsende diktningen og tok tak i sjel livets skjulte dybder, akkurat som Edvard Munch gjorde det innen malerkunsten. Det synes, [i følge Wasberg, side 81], som om Ibsen var fornøyd med avisens stort sett saklige tonen de la for dagen.

²²² Brøgger, ed., *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 9. 520-523.

støttepilarer, kristendommen, moralen og rettsbegrepet. Det eksisterte med andre ord motsetninger mellom de ulike felt innen kulturlivet. Motsetningen kunne komme til uttrykk på forskjellige vis.²²³

I 1892 var **Ørebladet**, etablert året før, den desidert yngste av de gjennomgatte aviser. Kristian Wollnick [?] overtok rollen som utgiver og redaktør fra august 1892, etter grunnleggeren Halfdan W. Konow. Han forble i stillingen til ultimo desember samme år. Avisen fremholdt politikken som det vesentligste og tok mål av seg til å rettlede i slike spørsmål og andre samfunnsforhold. Det synes rimelig å anta at avisens synspunkter i samfunnsmessige og kulturelle spørsmål fulgte den samme linje som innen politikken.²²⁴ Det vil si en fremskrittorientert, men moderat linje forankret i et kristent grunnsyn. Avisen så på den konservative høyre siden som for statisk og for lite fremskrittsvillig, men mente også at Venstres syn er for radikalt. Avisen oppfattes av Inderhaug til å være en offensiv forsvare av det bestående samfunn og de herskende klasser og tok sterkt avstand fra det de kaller den sosialistiske bevegelsen. Bjørnson ble eksempelvis av avisen definert som erklært sosialist og Venstre som et haleheng til sosialistene. Det kulturelle stoffet utgjorde en liten del av avisens totale stoffmengde.²²⁵

9.2.3 De upolitiske

Selv om de upolitiske avisene var færre enn de konservative og venstreavisene, var antallet omtaler i den enkelte avis derimot på samme nivå som hos de konservative aviser. Morgenposten trykket to omtaler mens Kristianiaposten trykket tre. Kristianiaposten går mer detaljert til verks i sine omtaler enn Morgenposten.

Morgenposten ("Sverta"), etablert i 1861, bar i 1892 navnet Kristiania Nyheds- og Avertissements-Blad, med "Morgenposten" som undertittel. Avisen ble drevet av redaktør Torleiv Olavson [?], som forble i stillingen til 1906. Troen på folkeopplysningen var vel forankret i avisredaksjonen, noe som må antas å ha påvirket valg av avisstoff. Denne antagelse harmonerte, eksempelvis godt med at avisen under tittelen "For hvermand."²²⁶ trykte lange referater fra professor Dietrichsons foredrag om kunst i de romerske katakomber. Når det gjelder avisens holdning til kulturelt stoff for øvrig kan det refereres til følgende sitat: "Men lenge varte den tradisjon at våre diktere og andre kunstnere drev store deler av

²²³ Eksempelvis, kom motsetningen mellom litteraturen og kunsten frem da en rekke kunstnere med Fritz Thaulow i spissen hadde arrangert et "marked" for å samle inn penger. Aftenposten harselerte over foretaket og antydte at noe av pengene hadde godt med til å væte noen kunstners struper. Thaulow ble rasende og da han møtte Amandus Schibsted (1849 - 1913) ga Thaulow ham en knallende ørefik. Det kostet ham 60 dagers fengsel. Senere fant derimot redaktører og maleren tonen. (Wasberg, *Aftenposten I Hundre År. 1860-1960*. 87.)

²²⁴ Inderhaugs avhandling tar primært for seg avisens behandling av politiske spørsmål i bred forstand og ikke de kulturelle eller kulturpolitiske aspekter.

²²⁵ Den eneste kulturpersonlighet som er nevnt, er Bjørnson og hans politiske engasjement spesielt i 1892.

²²⁶ *Morgenposten*, 26.10., 1., 03.11., 2. og 28.11.1892, 1.

samfunnsdebatten gjennom artikler i avisene. Den reflekterende skrivetradisjon hadde sin faste forankring i pressen”²²⁷. Eksempelvis valgte Krohg avisen som et talerør på begynnelsen av 1900-tallet.

I motsetning til for Morgenposten, er det få detaljerte opplysninger å finne om **Kristianiaposten(II)**, heretter kalt Kristianiaposten. Avisen ble etablert i 1885. I perioden 1887-nr. 44. i 1891 var forfatteren Per Sivle (1857 -1904)²²⁸ redaktør. Innledningsvis var hensikten å gjøre avisen om til et venstreorgan og talerør for Sverdrup og det moderate venstre, men det lyktes ikke helt. Sivles vantrivsel i redaktørstillingen var tiltagende frem mot fratredelsen i 1891. Hvem som overtok etter Sivle er derimot ikke kjent. Avisens politiske ståsted etter Sivles fratreden er ikke klart angitt i den gjennomgåtte litteratur. Gitt dette, avisens innhold og profil er det valgt å tilordne avisen til grupperingen ”de upolitiske”, selv om det er rimelig å anta at avisen ideologiske lå nærmest de liberale.

9.2.4 Kunstreportasjens plass i dagspressen

Det er ikke funnet kilder som omhandler kunstmaltens plass i pressen i årene rundt 1890 per se. Tvetraas²²⁹ har imidlertid skrevet om kunstmaltene i 1880-årene, mens Messel har behandlet presseomtale av Munch og hans verk i 1880-årene. Det er dessuten interessant å registre at det i 1931 fortsatt hersker uenighet om hvor konservativt publikum var i 1880-årene. Eksempelvis foranlediget Tvetraas’ artikkel to tilsvarende i samme årgang av *Samtiden*.²³⁰ Det første var fra Oberst Johan Nyquist til Tvetraas, hvor Nyquist forsvarte publikums tradisjonelle kunstsinn. Den andre var et tilsvarende til Nyquist fra Werenskiold som sa seg uenig med denne og enig med Tvetraas. Denne polemikk oppfattes ikke å svekke Tvetraas standpunkt. Forøvrig refereres det i en del av den kunstfaglige Munch-litteraturen mer summarisk og fragmentarisk til presseomtaler relatert til Kristiania-utstillingen.

I følge Tvetraas inntok kunstkritikken i 1880-årene en forholdsvis stor plass i pressen:

... den brer sig ofte spalte efter spalte, og det skjönt hver enkelt kritikk ofte gjelder et eneste billede av en eneste kunstner”. Selv om omtalene var mange i antall og omfang var de i følge Tvetraas ” ... de var alle like,²³¹

med unntak av Auberts og muligvis fru Margrete Vullums [?] anmeldelser. På den bakgrunn fremholder han videre at det var publikums mening som kom til uttrykk i aviskritikkene. Tvetraas beskriver publikum slik: ”For den tids publikum, det var byens gode borgere,

²²⁷ Holm, *Svarta: Morgenposten -En gang Norges største avis*. 74.

²²⁸ Jon Gunnar Arntzen, red., *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 8 (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2004). 239-240.

²²⁹ Tvetraas, ”Publikum i åttiårene.”

²³⁰ *Samtiden*, 1931. 661-663

²³¹ *Ibid.* 511.

embedsmenn og kjøbmenn, kort sagt hele byens konservative borgerstand.”²³² Tveteraas artikkel og dette arbeid har det til felles at det tas utgangspunkt i omtaler av billedkunst trykket i dagspressen. Siden materialet i begge tilfelle omfatter de toneangivende aviser er det rimelig å anta at funnene har en relativt allmenngyldig karakter og dermed er representative for sin samtid. Tveteraas undersøkelse vurderes å skape et fundament for å sammenligne kritikken av Munch i 1880-årene, beskrevet av Messel og omtalene av Kristiania-utstillingen. En slik sammenligning gjør det mulig å få et bilde av hvorvidt det i dette tidsrommet har skjedd en utvikling av kunstsyn og smaksoppfatning innen kunstkritikken i pressen og resepsjonen av Munch.

I 1892 ble det i avisene, i tillegg til utstillingsomtalen, også trykket mer generelle artikler om billedkunstens vilkår og utbredelse, omtaler av enkeltverk, utstillingsomtaler, omtaler i forbindelse med den nasjonale Leif Erikson-konkurransen og omtaler knyttet til kunstauksjoner, som eksempelvis hos kunsthandler Blomquist.²³³ Normalt inngikk imidlertid omtaler av enkeltverk, med unntak av Christian Krohgs oljemaleri ”Leif Erikson”²³⁴ som en del av utstillingsomtalen. Også Munchs Berlin-utstilling omtales via korrespondent direkte eller, som regel indirekte, med referanse til og sitat fra oppslag i tyske aviser.

Sammenlignes egne funn med Tveteraas beskrivelse av kunstkritikken på 1880-tallet synes det som om kunstkritikkens omfang er redusert. Tveteraas betegnelse ”dette store gross av kunstkritikere”²³⁵ oppfattes ikke som dekkende for den undersøkte perioden i 1892. Selvom nok de fleste av omtaler fortsatt vitne om liten spesifikk kompetanse innen kunst og kunsthistorie, er det også funnet indikasjoner på at enkelte skribenter var fortrolig med de nyere kunstretninger som ”plain air”-maleri og impresjonisme. Dette vil bli utdypet senere i dette arbeidet.

I 1892 var dessuten omtalen av billedkunsten og billedkunstnere beskjedent sammenlignet med omtale av litteratur, teater og musikk. En skribent i Morgenbladet, med signatur ”T.”, påpeker og beklager dette spesielt.²³⁶ Siden Tveteraas ikke adresserer billedkunstens relative plass i forhold til de øvrige kunstarter er det ikke grunnlag for sammenligning på dette punkt.

9.2.5 Kritikerne

I følge Thiis var kunstkritikk i 1880-årene av elendig kvalitet: ”Og det, som man dengang kaldte kritiken, var ikke synderlig andet end en publikums øretuder, som med advarsler og

²³² Ibid. 513.

²³³ *Aftenposten*, 13.11.1892, 2.

²³⁴ *Aftenposten*, 06.10.1892, 1.

²³⁵ Tveteraas, ”Publikum i åttiårene.” 512.

²³⁶ *Morgenbladet*, 15.10.1892, 1.

skjældsord bare hidsede til begge sider og utvidede kløften mellom publikum og den nye kunstretning.²³⁷ Her har med andre ord Thiis og Tveteraas sammenfallende syn. Han hevdet videre at den eneste kyndige aviskritiker var Aubert.²³⁸ I kildegjennomgangen i dette arbeidet dannes dog et mer nyansert bilde. Først og fremst vil det være nødvendig og korrekt å inkludere professor Diedrichson, om enn lite aktiv, og også Thiis selv i gruppen av kyndige kritikere. Flere kyndige kritikere, som ikke også var utøvende kunstnere, hadde Kristiania ikke i 1880-90 årene.

Av de øvrige kritikere bør følgende omtales noe nærmere;

Halfdan W. Konow²³⁹ grosserer, grunnlegger og utgiver av Ørebladet benyttet som nevnt signaturen "W.". Gitt hans posisjon i avisen og avisens unge år er det rimelig å anta at Konows og avisens kunstsyn i hovedsak var ett og samme. I følge Inderhaug skrev eier H. W. Konow[?] under signaturen "W."²⁴⁰ I dette tilfellet kan det, siden Kristian Wollnick[?] overtok som redaktør allerede i august 1892, dog reises spørsmålsteget ved om artikkelsignaturen "W." tilhørte Konow, eller om den likeså gjerne kunne tilhørt Wollnick. Hvorvidt også Wollnick skrev under signaturen "W." vites ikke. Det er ikke funnet ytterligere informasjon om Wollnick.

Peter Marcus Gjøre Rosenkrantz Johnsen var Haugsunder, forfatter og journalist. Johnsen var journalist først for Christiania Intelligenssedler, senere Verdens Gang og Dagbladet i perioden 1887-1897. Rosenkrantz Johnsen ga omfattende omtaler av Høstutstillingen 1892.

I tillegg til de allerede omtalte, nevner Thiis i *Norske malere og billedhuggere*²⁴¹ filosofen Marcus Monrad (1816-1897)²⁴² og juristen og kritikeren Emil Tidemand (1812-1865).²⁴³ På grunn av tidspunktet for sistnevntes bortgang, konkluderes med at han ikke er relevant i relasjon til dette arbeidet. Siden det heller ikke er funnet signaturer som forbinder Monrad direkte til Kristiania-utstillingen anses filosofen heller ikke som relevant her.

De navnløse: I tillegg til Krag-dikterne, Krohg og muligvis Konow er det funnet ytterligere fem "signaturer", fire bestående av en eller flere store bokstaver og en med "En Besøkende". Sistnevnte signaturen, sammen med signaturen "K.", finnes i Norske Intelligenssedler. Signaturen "T." finnes i Ørebladet, "H.B.O." i Kristianiaposten og en siste, "S.", skrev i

²³⁷ Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst*. 157.

²³⁸ Ibid. 145-146.

²³⁹ Riege, *Kristiania forretningsstand i 300 aar. Jubileumsaaret 1924*. 130.

²⁴⁰ Inderhaug, "Ørebladet 1891 - 1894. En innholdsanalyse". 8.

²⁴¹ Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst*. 103

²⁴² Jon Gunnar Arntzen, ed., *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 6 (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003). 344-345.

²⁴³ Jonas Jansen, Øyvind Anker og Gunvald Bøe, red., *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 16 (Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co., 1969). 378-384.

Morgenposten. Identiteten bak signaturene forblir ukjent. Med utgangspunkt i Konows signatur, er det heller ikke mulig å fastslå om det dreier seg om etter- eller fornavns initialer. Signaturene ”S.S.” og ”U.E.P.” som ble beskrevet av Tveteraas og senere Thiis²⁴⁴ i relasjon til kunstkritikken i pressen i Kristiania i 1880-årene er ikke gjenfunnet i forbindelse med dette arbeidet. I de tilfeller hvor signatur ikke angis vil meningsytringene i det videre arbeidet bli ansett som synonyme med avisens oppfatninger.

9.2.6 Tradisjonelt eller moderne kunstsyn?

I dette arbeidet, som i de fleste sammenhenger, oppfattes det som rimelig å anta at de verk som nevnes hyppigst og av flest også er de verk som har engasjert betrakteren eller betraktergrupper mest. Årsakene til engasjementet, sammenhengene de nevnes i og ikke minst hvilke aspekter ved verkene som fremheves kan dog ha vært ulike. Mer spesifikt, vil positive omtaler her kunne tolkes som ensbetydende med et moderne kunstsyn, mens et tradisjonelt eller konservativt kunstsyn mest sannsynlig vil føre til en helt eller delvis negativ omtale. I denne sammenheng er et moderne kunstsyn å forstå som et kunstsyn der de nyeste internasjonale retninger innen kunsten er assimilert. Et tradisjonelt eller konservativt kunstsyn vurderes derimot som ensbetydende med en forankring i akademikunstens tradisjon. De to tidligere nevnte eksemplene på refusjon av avisinnlegg gir i tillegg klare indikasjoner på at det eksisterte en sammenheng mellom de respektive avisers ideologier og politiske syn og de omtaler som ble tillatt trykt i disse.

Det interessante spørsmål blir dermed om omtalene i det gjennomgåtte avismaterial underbygger antagelsene ovenfor. I så fall er det rimelig å anta at venstreavisene Verdens Gang, Dagbladet og Norske Intelligenssedler var positive i sine omtaler, mens ”de konservative” avisene, Aftenposten, Morgenbladet og Ørebladet må forventes å ha vært negative. Når det gjelder ”de upolitiske” avisene, Kristianiaposten og Morgenposten fremstår Morgenposten som kultur- og dannelsesorientert, men ikke radikal. Kristianiapostens antas derimot, som nevnt, å ha vært mer liberal.

Samtlige omtalene i venstreavisene formidlet et helhetsinntrykk som vurderes som udelt positive. Av de fem innleggene er tre signert av henholdsvis dikterne Thomas og Vilhelm Krag og Krohg, alle kjent som Munchs støttespillere. Av de øvrige tre artikler er kun en artikkel i Verdens Gang usignert. Denne omtale anses derfor å representere avisens egen oppfatning. En oppfatning som synes å harmonere godt med Thommessens redaktørskap. Selv om de øvrige to positive meningsytringer ikke kan hevdes å representere avisenes eget

²⁴⁴ Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. slekten, livet og kunsten., Geniet.* 153-156.

syn direkte, er det allikevel, basert på de ovenfor nevnte eksempler på enkelte avisers refusjonspraksis, nærliggende å hevde at trykningen av disse avhang av avisredaksjonens liberale holdning.

På samme måte er det, eksempelvis, i konservative Aftenposten kun funnet negative omtaler av Kristiania-utstillingen. I Morgenbladet er det derimot funnet en omtale som i hovedsak er positiv. Samtidig er artikkelforfatteren negativ til "det Barokke Gebet" av utstillingen. Ørebladet valgte, i motsetning til de Aftenposten og Morgenbladet, bevisst ikke å ta stilling og "undertrykket" således avisens eget syn.

På basis av de gjennomgåtte omtaler kan det med andre ord ikke trekkes den entydige konklusjon at det er samsvar mellom avisens ideologiske og politisk ståsted, sett som gruppe, og de kunstsyn som formidles i disse. I enkelt aviser fra begge fløyer, som Verdens Gang og Aftenposten oppfattes imidlertid samsvaret som godt. Det begrensede antall Munch-omtaler per avis svekker imidlertid utsagnskraften noe. Sammenholdes Munch-omtalen med omtalene av de øvrige, samtidige utstillinger understøtter disse konklusjonene ovenfor.

9.2.7 Oppsummering

Kritikken av billedkunsten i Kristianias presse var både i 1880-årene og i den undersøkte perioden i 1892 dominert av publikums kunst- og smaksoppfatning, hvor publikum var så og si ensbetydende med det gode borgerskap og et tradisjonelt kunssyn. I løpet av tiåret skjedde det imidlertid en endring ved at de tre kunsthistorikerne i økende grad formidlet sitt kunstsyn gjennom avisene, noe som menes å ha bidratt til en utvikling av publikums smaksoppfatning og kunstsyn i perioden. Det er dog ikke funnet bevis for at noen av kunsthistorikerne utalte seg i pressen om Kristiania-utstillingen.

Også flere av de yngre kunstnerne, som Krohg, Werenskiold, Thaulow med flere ga offentlig uttrykk for sitt kunstsyn. Disse, og da i særdeleshet Werenskiold og Krogh, utmerket seg ved å være sterke talsmenn for de nye retninger innen malerkunsten, som plain air-maleri og impresjonisme. Kunsthistoriker Anne Aaserud omtaler nærmere, i artikkel "Tolkninger av impresjonismen i Norge i 1880-årene", de to kunstneres formidlede oppfatninger av impresjonismen.²⁴⁵ Det oppfattes som rimelig å legge til grunn de samme forståelser av impresjonisme når begrepet benyttes i omtaler av Kristiania-utstillingen. Det er kjent at Krohg nevnte impresjonismen som det mest moderne innen kunsten i den sammenlignende omtalen

²⁴⁵ Anne Aaserud, "Tolkninger av impresjonismen i Norge i 1880-årene," *Kunst og Kultur* 2 (1994).

av Munch og Willumsen.²⁴⁶ I tillegg til Krohg, skrev også kunstnerbrødrene Krag innlegg i avisen i relasjon til utstillingen, alle med fullt navn.

De fleste omtalene har imidlertid ingen signatur og anses å ha representert de respektive aviser syn. Noen artikler er imidlertid signert med en eller flere store bokstaver. Kunnskapen om at åtte personer skrev under signaturen "S.S." på 1880-tallet og Konows bruk av mellomnavnsinitialen W som signatur gir grunnlag for fundamental usikkerhet om bokstaven(e) representerer initialer eller ikke. Det er det hele ikke vært mulig å identifisere personen eller personene bak denne type signaturer. Heller ikke direkte kontakt med avisene har ført frem.

Det er funnet eksempler på at det eksisterer sammenhenger mellom publisert kunstsyn og de respektive avisers ideologiske og politiske ståsted. Samtidig kan det ikke trekkes en tilsvarende konklusjon når avisene grupperes etter ideologisk og politisk forankring.

9.3 De rådende smaksoppfatninger

Som beskrevet gjennomgikk smaksoppfatningene blant publikum, kritikere, kunstnere og toneangivende personer i perioden fra slutten av 1870-årene og frem til 1892 endringer på flere plan og i ulik takt. Selv om takten i smaksdannelsens utvikling er ulik var smaksutviklingen drevet frem av de samme krefter. Krefter som sprang ut fra nasjonale ildsjeler opptatt av nasjonalbygging og folkets dannelse, samt en økende kunsthistoriske innsikt og kunnskapsbase. Denne var representert ved Dietrichson, Aubert og Thiis og en aktiv norske kunstnerstand. Både kunsthistorikerne og kunstnerne var vel orientert og fortrolig med de nyeste og mest radikale ideologiske strømninger og kunstretninger i Europa, der Paris var datidens avantgardistiske sentrum.

Den gang, som nå, eksisterte det en faseforskyvning i smaksdannelsen. Den mest konservative del av borgerskapet så i 1892 fortsatt på de akademiinspirerte "düsseldorferne" som de ypperste kunstnere. Kunstforeningens innkjøpspolitikk, Tveteraas artikkel og Krohgs artikkel i "Den bildende kunst som led i kulturbevægelsen" fra 1886 underbygger dette.²⁴⁷ Selvom denne gruppen fortsatt var skeptiske til de mer moderne friluftsmalerne var deler av publikum allerede fortrolig med plain air-maleri og "impresjonistenes"²⁴⁸ arbeider. Dette kommer eksempelvis til uttrykk i en av Morgenbladets anmeldelser hvor det impresjonistisk pregede maleriet "Vårdag på Karl Johan" fikk karakteristikken "Fin utførelse".²⁴⁹ De yngre

²⁴⁶ *Verdens Gang*. 11.10.1892, 1.

²⁴⁷ Christian Krohg, "Den bildende kunsten som led i kulturbevægelsen," i *Kampen for tilværelsen* (København: Egemont H. Petersens Kgl. Hof-bogtrykkeri, 1920). 9-19.

²⁴⁸ Den relevante forståelsen av "impresjonistene" oppfattes å være den formidlet i Aaseruds artikkel nevnt tidligere i dette arbeidet.

²⁴⁹ *Morgenbladet*. 14.9.1892,2.

norske kunstnere hadde, som synliggjort ovenfor i kapittelet ”Kunstnerne og Kristianiabohemen” (kapittel 9.1.3), allerede assimilert den impresjonistiske retningen som en videreføring av den naturalistiske og den etterfølgende realistiske retning innen kunsten.

Den symbolistiske kunsten var der derimot færre som enda forstod seg på. Maleren Krohg må antas å være en av de første. Kroghs omtale av Willumsen-utstillingen i *Verdens Gang*²⁵⁰ viser at maleren var kjent med og positiv til symbolistisk kunst allerede i 1892. To år senere ga Krohg i en lengre artikkel om symbolismen følgende beskrivelse av kunstretningen:

For saa vidt staar altsaa Symbolismen, naar den lægger Hovedvægten paa det Aandelige, som en videre Udvikling og nær beslægtet med Imrepssionismen.

Men unægtelig er det Skridt, den har taget videre, meget stort og meget dristigt.

Det er ikke alene det enkelte Indtryk med flere eller færre Detailler af det enkelte Landskab eller den enkelte Scene i et enkelt Oieblik, som det har Værdi at fremstille, siger Symbolismen. Det er alt det, som man i den Anledning kommer til at tænke paa og se for sit indre Blikk, forsaavidt som man formaar at give det et enkelt og kunsterisk Udtryk.²⁵¹

I samme artikkel fremhevet han Willumsen som den eneste nordiske maler som holder seg til denne retningen.²⁵² Flere norske kunstnere deriblant Munch vurderes i artikkelen. Munch karakteriseres som ” ... mere universelt anlagt”. Krogh skrev videre om Munch:

Han er en høist interessant, eiendommelig Personlighet som Menneske og har derfor ogsaa, da han vendte sig fra Naturalismen, høit begavet som han er, oppnaadd at frembringe meget eiendommelig og interessant Billeder. Men de har i alt Fald hidtil havt en Mangel. De mangler i en vis Henseende Helhed. De er aldrig fuldt færdige – ikke færdige fra hans Haand.”²⁵³

Krohg oppfattet med andre ord på dette tidspunktet ikke Munch som en rendyrket symbolist. Samtidig beskrev han den nye retningen som ” ... nøie i Overensstemmelse med Tidsaanden” og ny fordi den ” ... proklamerer den absoluteste kunstneriske Frihed.” og har ”... utvidet ” Sandhedens Rige”²⁵⁴ Krohg utdyper dette som følger:

Han [kunstneren] er med andre Ord ikke tvungen til at holde sig til noget som helst, han er fuldstændig suveræn over Naturen og alt mellem Himmel og Jord, kan tage og bruge og sammenstille og omdanne efter sit Hoved, hva han vil og som han vil²⁵⁵

²⁵⁰ *Verdens Gang*. 11.10.1892, 1.

²⁵¹ Christian Krohg, ”Symbolisme i nordisk bildende kunst,” in *Kampen for tilværelsen* (København: Egemont H Petersens Kgl. Hofboktrykkeri, 1920), 27.

²⁵² Krohg kritiserte samtidig maleren for at hans tilhørende tekster og tanker ikke holdt mål.

²⁵³ Krohg, ”Symbolisme i nordisk bildende kunst.” 28-29.

²⁵⁴ *Ibid.* 30.

²⁵⁵ *Ibid.* 27.

Retrospektivt er det interessant å se Krohg synspunkter i relasjon til omtalen av Kristiania-utstillingen, ikke minst fordi det ble skrevet flere sammenlignende omtaler av Willumsen og Munch, hvor begrepet ”symbolsk” anvendes og fordi det ikke er funnet andre, samtidige norske artikler som omhandler symbolismen.

Det er allerede synliggjort at spennet i samtidens smaksoppfatning var stort, fra den konservative, akademiorienterte til den moderne. Hvordan plasserte så de smaksoppfatninger som kom til uttrykk i presseomtalen av Kristiania-utstillingen seg i dette bildet? Hvilke stilretninger faller i smak hos hvem?

9.3.1 Kritikernes smaksoppfatninger

Siden kunsthistorikerne glimret med sitt fravær i omtalen av Kristiania-utstillingen, må det forutsettes at det, med unntak av brødrene Krag og Krohg, var det dannede publikums smak som kom til uttrykk i de gjennomgåtte omtaler. For å synliggjøre denne gruppes smaksoppfatning, er det, som nevnt innledningsvis, valg å ta utgangspunkt i kritikkene av Høstutstillingen, beskrevet i kapitlet ”Statens Kunstutstilling”(kapittel 8.1.) ovenfor.

Det er her valgt å se nærmere på Rosenkrantz Johnsens anmeldelser, publisert i Dagbladet. Rosenkrantz Johnsen er valgt fordi han har vært aktiv som kunstkritiker i minst ett desennium og har anmeldt høstutstillingene i hele denne perioden. Gitt avistilhørighet og Rosenkrantz Johnsens erfaring er det rimelig å anta at hans omtaler er representativ for det mer kulturelt opplyste, dannede publikum. Rosenkrantz Johnsen oppsummerte i første del av sin femdelte føljetong den rådende smaksoppfatning som følger:

Som Stamgjæst i Høstutstillingernes Sal har man først den Erindringens Glæde, som vækkes ved de mer kjendte Navne i Katalogerne – Erindringen om den første Vaarbrydning og om de Gjennembrudd, som siden er gjort af dem, der var ganske nye og mere eller mindre ukjende for ti Aar siden.²⁵⁶

Han refererte i den forbindelse til en rekke kunstnere, som Munch, Hjerløv, Wentzel, Gløersen, Holmboe mf. og skrev videre om disse:”.... nesten alle de forlængst anerkjendte Kunstnere ...”²⁵⁶ Rosenkrantz Johnsen mente at noen også brøytet nye veier som Thoralf Holmboe. Otto Sinding fremheves også. Rosenkrantz Johnsen sporet dessuten en mykere linje i utstillingen, med mer innlevelse enn den tidligere harde realisme. Diriks trekkes også frem som en fortsatt robust friluftsmaler. Werenskiolds, Krohgs og Heyerdahls portrettbidrag fremheves i tillegg som ”fortræffelige”.

²⁵⁶ *Dagbladet*. 6.10.1892, 1-2.

Sitatene gir indirekte uttrykk for smaksutviklingen fra 1880-årene til 1892 og bekrefter at det har skjedd en utvikling i publikums smaksoppfatning. Kunstverk som tidligere ikke falt i smak ble nå akseptert og likt. Rosenkrantz Johnsen beskrivelse av publikums reaksjon på årets Høstutstilling: ”hvordan folk formelig ærgres sig over Udstillingens stillfærdige Fremtræden”²⁵⁷ underbygger ytterligere at de viste verk overensstemmer med publikums rådende smaksoppfatning. I den anledning skrev Rosenkrantz Johnsen som følger: ” ... Helhed er kunstnerisk god og vakker. ... men ... her er ingen utfordrende, klattede Billeder af uvørne Malerelever, intet at sige små Morsomheder om, intet stygt eller noget, som faar en til at vende Blikket krænket mot Gulvet”²⁵⁷

En sammenligning av Rosenkrantz Johnsens omtaler av Høstutstillingen med de øvrige omtaler av Høstutstillingen viser dessuten at hans fremhevelser og positive omtaler harmonerer godt med den sammenfattede fremstillingen av omtalene gitt i kapittel 8.1.

I kapittelet ”Tradisjonell eller moderne kunstsyn?”(kapittel 9.2.6) er det sannsynliggjort at en negativ reaksjon er ensbetydende med en tradisjonelt, konservativ smaksoppfatning. Hvilke kunstverk ville i 1892 kunnet ha en slik effekt?

Omtalegjennomgangen har vist at enkelte av Munchs arbeider, men langt fra alle, hadde en slik en effekt. To klare eksempler i så måte er ”Syk Stemning ved Solnedgang” og ”På Karl Johan”. ”[?]” ”Det syke barn”(figur 21)²⁵⁸ neves imidlertid ikke lenger. Dommen over Willumsens arbeider var imidlertid klart negativ. Rosenkrantz Johnsen skrev i relasjon til sistnevnte maler følgende:

Ja, hvem ved. Kanske vi om nogen Tid lærer at sætte Pris paa ogsaa det Slags Billedkunst [Willumsens]; men inden man naar saa højt, - hvis vi virkelig staar foran en Afvigelse i denne Retning, vil der uden Tvil bli kjempet mange hidaige Bataljer. Tenk dem en Udstilling med mange Willumeanske Arbejder – hvilke Ideernes, Symbolernes, Linjernes og Farvernes Dillerium der vil bli, hvilken svir bare at læse Katalogerne.”²⁵⁹

Litt senere i samme artikkel skrev han videre: ”De Willumske Kunstværker taler jo ikke for sig selv saaledes som for Exempel Werenskiolds Portræter av Grieg og Fru Nissen og Christian Krohgs fortræffelig karakteriserede gamle Dame.”²⁵⁹ De siste to setninger illustrerer hvor grensen mellom det smaksmessig akseptable og det enda ikke aksepterte går. Verken Rosenkrantz Johnsen eller de øvrige omtaler av Høstutstillingen gir et klart bilde av hvordan

²⁵⁷ *Dagbladet*, 16.10.1892, 1.

²⁵⁸ Billede, malt i Munchs hjem, ble først vist på høstutstillingen i 1886 med tittelen ”Studie”. Mottagelsen var blandet. Krohg og noen flere kunstnere forsvarte maleriet. Publikum visste i mindre grad hva de skulle mene, men fant det visstnok ikke frastøtende. De konservative avis kritikere som ”U.E.P.” i *Morgenbladet* og ”S.S” og Aubert var negative i sine omtaler. For mer utførlig beskrivelse av billedets mottagelse, se Thiis, (1933), 132-136.

²⁵⁹ *Dagbladet*, 16.10.1892, 1.

publikum oppfatter den impresjonistiske kunstretning. I den videre diskusjonen av de positive og negative elementer ved de spesifikke verk vil dette imidlertid komme klarere frem.

9.3.2 Kritikpunktene – smak og behag

Det ble i materialgjennomgangen, som nevnt i kapitlet ”Kristiania-utstillingen – omtalenes innhold”(kapittel 7.1), funnet tjueto omtaler av Kristiania-utstillingen. Åtte er omtaler av utstillingen som helhet, mens det i fjorten omtaler henvises til et eller flere enkeltverk. Den detaljerte analysen av enkeltverksomtalen, som nevnt i kapitlet ”Karakteristikkene”(kapittel 7.3), har avdekket enkelte gjentakende karakteristikk. Karakteristikkene oppfattes å reflektere og synliggjøre de respektive artikkelforfatters smaksoppfatning, kunstsinnsikt, samt indirekte dennes sosiale og politisk forankring. En nærmere analyse av karakteristikk vil med andre ord bidra til å frembringe et nyansert bilde av de ulike betrakters og/eller betraktergruppers resepsjon av Kristiania-utstillingen.

Hvilke karakteristika ved det enkelte verk frembringer hvilke reaksjoner? Er det ulike reaksjoner på de samme verk? Hvilke betraktergrupper reagerer hvordan på hva? Hvordan fordeler reaksjonene seg i forhold til verk av ulik stilmessig karakter? Spørsmålene er mange. Analysen nedenfor søker å belyse de nevnte spørsmålsstillinger nærmere og er i all hovedsak basert på omtalebeskrivelsen, resonnementer og referansen fra ”Den spesifikke verksomtale”(kapittel 7.2). Nye elementer som bringes inn i denne delen av arbeidet vil imidlertid bli markert med referanser og noter. Det er av sammenligningshensyn valgt også å la analysen følge de fire karakteristikkgrupperingene og den innbyrdes rekkefølge benyttet i omtalegjennomgangen i kapittel 7.3.

9.3.3 Munch som kunstner

Betrakterne var alt overveiende samstemte i at Munch var en begavet kunstner. Hva som ble fremholdt som bevis for malerens begavelse var derimot ulikt. Aftenposten fremholdt tegningene som bevis men tar avstand fra maleriene, dog med unntak av de tidlige arbeider, det vil si arbeider som er naturalistiske eller realistiske i utførelsen. Morgenposten og Kristianiaposten delte langt på vei Aftenpostens syn men var samtidig noe mer positive til flere av maleriene. Både Kristianiaposten og Morgenbladet er positive til portrettmaleriene samtidig som avisene uttrykte stor bekymring for Munchs seneste utvikling som maler. Selv om det ikke refereres til enkeltverk i den forbindelse, gir en antitetisk tolkning sterke indikasjoner på at denne bekymring kan relateres til de impresjonistisk og symbolistisk

pregede verk. Kun venstreavisen Norske Intelligenssedler karakteriserte Munch uforbeholdent som en fremragende maler.

Avisenes ulike oppfatninger av hvilke av Munchs arbeider som vitner om begavelse formidler samtidig den enkelte kritikers kunstoppfatning og smak. Det er åpenbart at Aftenpostens kunstoppfatning er konservativ, trygt forankret i en borgerlig dannelsesstradisjon og en klassisk smakstradisjon. Avisens smaksoppfatning kan hevdes å harmonere med Kunstforeningens. Dette er en smaksoppfatning som dessuten oppfattes å være tråd med den toneangivende smak i 1880-årene, slik som eksempelvis Tveteraas beskriver den. Samtidig er det visse indikasjoner på at også Aftenposten har blitt noen mindre konservativ i løpet av de siste år. Eksempelvis, fastholder ikke Aftenposten, ved "S.S.", lenger kritikk mot utførelsen av Jensen-Hjells portrett fra 1885, sitert hos Tveteraas.²⁶⁰ Morgenbladet og Kristianiaposten har derimot et noe mer moderne kunstsyn enn de to forannevnte organer. "K." i Norske Intelligenssedler oppfattes, ikke overraskende, som den mest liberale. Samtidig er omtalen så generell at den ikke gir holdepunkt for en mer presis vurdering av "K."s smaksoppfatning. Nærmere studier av omtalene av Munchs malemåte bidrar imidlertid til å få en bedre innsikt i dennes smaksoppfatning og kunstsyn.

9.3.4 Maleåten

I relasjon til Munchs malemåte har kritikerne vært opptatt av fargebruken og i hvilken grad mennesker, dyr og natur fremstilles realistisk med mange og naturtro utførte detaljer eller mer skisseaktig med få detaljer. Aftenposten omtalte Munchs fargebruk gjennomgående negativt. Avisen var udelt kritisk til fargebruken i de symbolistisk pregede verk og ga dessuten en negativ omtale av fargebruken i ytterligere et verk i den sammenlignende analysen av Munch og Willumsen. Fargebeskrivelsen kan indikere at det her er tale om maleriet "Udsigt over en Gade i Paris".²⁶¹ Morgenbladet på sin side karakteriserer de røde skyene i "Syk Stemning ved Solnedgang" "som et rent Slagteriinteriør".⁶⁵ Morgenposten og Kristianiaposten var også negative til fargebruken i dette maleriet. Her skiller "K." i Norske Intelligenssedler seg ut ved å skrive om en rikdom av farger. Aftenposten var, i tillegg til å være negativ til fargebruken, også negativ til den skisseaktige fremstilling av mennesker og natur. Morgenbladet var også svært negativ til fargebruken i de symbolistisk pregede verk som "Syk Stemning ved Solnedgang", men var mer positiv til figurbehandlingen og fremhevet i denne sammenheng portrettene. Kristianiaposten delte syn med de øvrige to hva gjelder fargerbruken i sistnevnte verk, men ytret seg ikke negativt om figurfremstillingene.

²⁶⁰ Tveteraas, "Publikum i åttiårene." 516.

²⁶¹ *Aftenposten*. 9.10.1892, 1.

Ses det helhetlig på de enkelte kritikeres oppfatning av malemåte og figurfremstilling fremstod Aftenposten også på dette "kritikkpunktet" som høyst konservativ. Morgenposten oppfattes derimot som noe mindre konservativ, mens Kristianiaposten synes å inneha en mellomposisjon. "K." i Norske Intelligenssedler var imidlertid og igjen den mest liberale. Funnene i relasjon til resepsjonen av Munchs malemåte underbygger antagelsene om de ulike avisers og skribenten "K."s smaksoppfatning allerede skissert ovenfor i kapitlet "Munch som kunstner"(kapittel 9.3.3) Forutsatt at antagelsen om at Aftenposten i den sammenlignende omtale henspeilet på "Udsigt over en Gade i Paris" gir dette i tillegg en klar indikasjon på at avisen ikke oppfatter impresjonistisk kunst som god kunst. Skillelinjen for hva Aftenposten oppfatter som god og dårlig kunst kommer her tydelig frem. For de øvrige aviser del er dette fortsatt noe uklart.

9.3.5 Det estetiske

Spesifikke estetiske karakteristikk ble i liten grad benyttet i omtalene. Aftenposten, Morgenbladet og Kristianiaposten vurderte alle symbolistisk pregede verk negativt og karakteriserte disse henholdsvis gjennom å stille spørsmålsteget ved om verket eller verkene var kunst eller ved å betegne arbeider som barokke eller meningsløse. Også her refererte omtalene til spesifikke verk som "På Karl Johan", "Vision. (En Illustration)" og "Syk Stemning ved Solnedgang"

"K." i Norske Intelligenssedler ga derimot en positiv estetisk karakteristikk og beskrev malerier som vakkert og skjønt utført. Likeså gjorde "S." som i samme avis fremholdt at i sammenligning med Willumsens arbeider ga Munchs arbeider et skjønnhetsinntrykk. Igjen gjøres det uten referanser til enkeltverk. De estetiske karakteristikkene bringer lite ny informasjon i relasjon til den uttrykte smaksoppfatning i den enkelte omtale, men underbygger ytterligere de ulike smaksoppfatninger som allerede har begynt å avtegne seg. Den begrensede og ulike anvendelse av spesifikke estetiske karakteristikk kan også ses som en ytterligere indikasjon på ulikt kunstfaglig nivå, innsikt og kompetanse blant kritikere av Kristiania-utstillingen. Dette vil bli diskutert nærmere nedenfor. Det er i relasjon til Kristiania-utstillingen heller ikke avdekket en bevist estetisk diskurs: De estetiske begrepene benyttes mer sporadisk i omtalene og avdekker således i beste fall den enkelte kritikers estetiske oppfatninger.

9.3.6 Opplevelser i møte med verkene

Som beskrevet i kapitlet "Den spesifikke verksomtale"(kapittel 7.2) fikk kritikernes beskrivelser av egne emosjonelle opplevelser i møte med utstillingen og verkene

gjennomgående stor plass i kritikken. Beskrivelsene var alt fra negative til positive. De spant fra redsel til henrivelse. Kritikerne "K." og "En besøkende" tilhørte sistnevnte kategori. Det er dessuten verdt å bemerke at begge, på samme måte som Krohg året før, trakk paralleller til en annen kunstart, musikken. Også Vilhelm Krag omtalte Munch med referanse til en annen kunstart, diktningen. I artikkelen Olsen i Morgenbladet refuserte i 1889, skrev Krag:

Siden har han [Krag] skjønt at hvis det er noen som legger noe av seg selv i sin kunst, som maler med sitt hjerteblod, så er det Edvard Munch. Våre unge kunstnere er utelukkende malere, Munch er en dikter som maler,²⁶²

Sammenligningen av malerkunsten med andre kunstarter indikerer at de nevnte kritikere hadde et, for sin tid, moderne kunstsyn. Østbys beskrivelse av symbolistenes syn på forbindelseslinjene mellom de ulike kunstformer bestyrker denne indikasjonen:

Symbolistene så det som sin oppgave å uttrykke stemninger, fornemmelser og forestillinger som egentlig ikke lar seg uttrykke direkte med malerkunstens midler, ja ofte ikke engang i ord, i høiden kan ligge mellom linjene i et dikt som en "diktets ånd" eller komme til uttrykk i musikken.²⁶³

Brenna formulerer senere, den samme oppfatning mer presist.²⁶⁴

At Vilhelm Krag valgte å rykke inn et dikt som "Text til Edvard Munchs maleri "Stemming ved Solnedgang" (Katalog Nr.8)" oppfattes å kunne være i tråd med et slikt symbolistisk kunstsyn. Det samme kan hevdes om Thomas Krag som mente at publikum i sin opptatthet av det naturlige befant seg i en sidegate, mens Munch derimot fulgte den ekte kunsts hovedgate.

Samtidig kan reaksjonene ikke uten videre og utelukkende anknyttet til symbolismen slik Krohg beskrev den. Flere av reaksjonene kan like gjerne henseile på en impresjonistisk kunstoppfatning. Østby skrev følgende om impresjonismen i Norge og datidens utøvere av denne.

Vilde man forstå ham [impresjonisten], måtte man nøie sig med å konstatere om billedets v i r k n i n g var sterk, om farven var vakker og harmonisk, om maleren hadde følt noget for sitt motiv, så strøk og koloritt hadde fått liv og personlig uttrykk; kort sagt, billedet måtte bedømmes efter sin rent kunstneriske kvalitet. Det nyttet ikke lenger å slå opp i naturens store hovedbok for å avgjøre et billedes kunstverdi: ...²⁶⁵

Østbys beskrivelse harmonerer godt med kritikernes omfangsrige beskrivelser av egne opplevelser i møte med verket og med deres kommentarer til fargebruken. Eksempelvis

²⁶² Opstad, *Fandango! En biografi om Vilhelm Krag*. 197

²⁶³ Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888-1895*. 114.

²⁶⁴ Brenna, "Hans Jæger og Edvard Munch. II - Billedkunsten og litteraturen." 201

²⁶⁵ Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1880-1895*. 33.

oppfattes ”K.” i Norske Intelligenssedler å ha foretatt sine tolkninger utifra en grunnleggende forståelse og innsikt i den impresjonistiske kunstretning som ovenfor beskrevet. Noe som dessuten harmonerer godt med avisens ideologiske forankring. Også ”En besøkende” i samme avis og Morgenbladet oppfattes å dele ”K.”s forståelse og innsikt.

Vilhelm Krag's positivitet til ”Syk Stemning ved Solnedgang” og Thomas Krag's omtaler i Verdens Gang indikerer imidlertid et annet kunstsyn enn det tilkjennegett av de tre ovennevnte, moderne kritikere. Flere kunsthistoriske forfattere, som har omtalt Krag i relasjon til Munch, har betegnet disse som nyromantikere. Eksempelvis skrev Inger Langaard i *Edvard Munch. Modningsår* følgende:

Det møtet som ble holdt den 25. oktober [1890] innledet ”nyromantikens semester” i Studentersamfundet. ...Krag's dikt ”Fandango” ble en feiende fanfare for den unge fremadstormende nyromantikerskare.²⁶⁶

og utdypet ytterligere ved å referere til pressetalsmannen og politikeren

H. Smitt Ingebretsen's (1891-1961) uttalelse om dikteren:

Det har vært sagt at Krag's debut fant sted under innflytelse fra de franske symbolister, fra Baudelaire, Mallarmé og Veraine. Men det er formodentlig en litterær etterpåkonstruksjon.²⁶⁷

Krag karakteriseres i kunsthistorisk litteratur allikevel fortsatt som symbolist. I boken *Edvard Munch and Harald Solberg. Landscapes of the Mind* karakteriseres Krag eksempelvis som “... the Standardbearer of Symbolism in Norway”.²⁶⁸ Hvorvidt det eksisterer et motsetningsforhold i de to karakteristikker av forfatteren avhenger av forståelse av symbolismens plass i norsk kunst, sett i relasjon til nyromantikken. Østby angir i *Fra naturalisme til nyromantikk* 1890-årenes romantiske bevegelses felles kjennetegn.²⁶⁹ Han oppfattet symbolismen som en viktig del av den tids ”fantasikunst”.²⁷⁰ Symbolismen var i følge Østby en ny retning innen kunsten som krevet ”en personlig innsats så stor at bare de virkelig dype og originale kunstnere klarer det.”²⁷¹ Samtidig oppfattes Østby å ha plassert retningen godt innen for datidens romantiske bevegelse.

Øivind Storm Bjerke, på sin side, knytter romantisk kunst og symbolisme sammen og skriver klargjørende: ”Symbolisme” blir betraktet som et viktig kjennetegn ved ulike former for

²⁶⁶ Langaard, *Edvard Munch. Modningsår. En studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme*. 83.

²⁶⁷ Langaard, *Edvard Munch. Modningsår. En studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme*. 83.

²⁶⁸ Øivind Storm Bjerke, *Edvard Munch and Harald Solberg. Landscapes of the Mind* (New York: National Academy of Design, 1995). 30.

²⁶⁹ Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888-1895*. 14-15.

²⁷⁰ *Ibid.* 114-124.

²⁷¹ *Ibid.* 116-117.

romantisk kunst,”²⁷² Han skriver videre ”Symbolisme binder sammen ulike perioder på 1800-tallet som romantikken, historismen og de ulike bestrebelsler på ideal-kunst ved århundrets avslutning, som vi vanligvis sammenfatter under begrepet symbolisme ”.²⁷² Forannevnte synliggjør at begrepene nyromantikk og symbolisme griper inn i og over i hverandre, slik at begge betegnelser kan benyttes om Krag-brødrenes kunst. Samtidig er det nærliggende å hevde det samme må være gjeldende for deres kunstoppfatning. Siden begrepet symbolistisk er benyttet i karakteristikken av de spesifikt omtalte verk, er det i dette arbeidet valgt å benytte dette begrepet videre her.

Motpolen til kritikerreaksjonene diskutert ovenfor er den totale avstandtagen til Munchs symbolistisk pregede verk. Aftenpostens, Morgenbladets og ”W.” i Ørebladets gjorde nettopp dette ved å karakterisere Kristiania-utstillingen som ”gjøn” og ”ap”. For Morgenbladets del dreier det seg i denne sammenheng imidlertid kun om deler av utstillingen. Avisen beskrev, som angitt i kapitlet ”Opplevelser i møte med verkene”(kapittel 7.3.5), reaksjonen på flere av de impresjonistisk pregede verk som ”å gi stemning av liv”.

Samholdes analysene av kritikernes egne opplevelser i møte med Munchs arbeider med de angitte særtrekk for impresjonismen og symbolismens, trer de ulike kritikernes smaksoppfatninger frem med ytterligere tydelighet. Aftenposten oppfattes å ha et klart verdikonservativt kunstsyn på linje med eksempelvis Dietrichsons.²⁷³ Omtalene i Morgenbladet synliggjør også et tradisjonelt kunstsyn, samtidig som avisen avdekker innsikt i og aksept av den nye, impresjonistiske retning innen billedkunsten. Ses de to avisers konservative kunstsyn og smaksoppfatning i forhold til Rosenkrantz Johnsens oppfatning, tilkjenne gitt i omtalen av Høstutstillingen ,oppfattes disse i hovedtrekk som overensstemmende. Rosenkrantz Johnsen vurderes å inneha en middelposisjon i forhold til de to førstnevnte. Mest fremskrittsoverret var allikevel kunstnerne Thomas og Vilhelm Krag og Krohg som oppfattes å ha være fortrolige også med den symbolistiske kunstretning.

9.3.7 Omtalenes helhetsinntrykk

I analysen av de relativt detaljorienterte elementer i avisomtalen foretatt ovenfor kommer helhetsinntrykket eller det helhetssyn den enkelte omtale formidlet i bakgrunnen. Det er derfor avslutningsvis i innholdsanalysen valgt å gå noe nærmere inn på nettopp dette aspektet ved omtalene. Er omtalen positiv eller negativ eller mer eller mindre balansert? Er det elementer ved utstillingen som ikke er gjenstand for omtale?

²⁷² Øivind Storm Bjerke, "Symbol Og Fantasi Møtes I Maleriet," i *Tradisjon og Fornylse. Norge rundt århundreskiftet*, red. Tone Skedsmo (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1995). 94.

²⁷³ Dietrichson, *Kunsterisk Selvstyre og kunstnerisk Eksklusivitet. Særtrykk af "Morgenbladet" No. 291, 295 Og 296, 1892.*

Omtalene i venstreavisene er gjennomgående positive. Både Verdens Gang og Norske Intelligenssedler vurderes dessuten som generelt støttende i den forstand at de på redaksjonell plass spesifikt oppfordret til publikumsbesøk og informerte om godt besøk, besøkstall og salg. Besøk, besøkstall og salg publiseres også på redaksjonell plass i Morgenbladet. Avisen ga overveiende positive omtaler av utstillingen, men fremhevet samtidig det mindre rosverdige. Her anknyttet det positive primært til de impresjonistisk pregede verk, mens det mindre attraktive forbindes med de symbolistisk pregede arbeider. Ørebladet omtalte, som de fleste av de foran nevnte aviser, utstillingen som godt besøkt, samtidig som avisens omtalestrategi var å trykke både positive og negative omtaler. Redaksjonen oppfattes her med andre ord ikke å ha tatt stilling til utstillingen. Den negative stemmen antas samtidig å ha vært avisens egen. I så faller harmonerer det frembrakte syn med avisens ideologier. Det samme gjør den udelt negative kritikk av Willumsens arbeider. Sett under ett oppfattes omtalene i Ørebladet å ha vært balansert med en positiv overtone.

Aftenposten tar derimot stilling. Her oppfattes omtalen å være gjennomgående negative til Munchs senere malerier. Hans tegninger og tidligere arbeider faller allikevel i smak. Avisens kritikk relateres til utviklingen av Munchs kunstneriske uttrykk og utvikling oppfattes også som negativ. I den forbindelse trekkes de symbolistisk pregede verk frem som eksempler. Også temavalg, som fremstillingen av ruletten i Monte Carlo, ble ansett som upassende. Omtalen i Morgenposten var, som nevnt, gjort i sammenligning med Willumsens arbeider. Sammenlignet med den danske kunstner ble Munch oppfattet å gi ”skjønheidsindtryk” og ”en Aabenbaring fra Romantikens Tid”²⁷⁴. Hvordan avisen ville ordlagt sig i en separat omtale av Kristiania-utstillingen vites dog ikke. Kritikken i Kristianiaposten var relativt balansert. De tidligere arbeider ble fremholdt som bevis på talent. Også flere impresjonistiske verk falt i smak.

9.4 Det fortiede

Avslutningsvis i denne delen av arbeidet vurderes det som interessant å få et bilde av hvilke verk som ikke vies oppmerksomhet i presseomtalen. Som tidligere nevnt, ble rundt halvparten av verkene omtalt. Det vil si at cirka halvparten av de viste malerier ikke nevnes særskilt. En gjennomgang av Katalog B indikerer, som tidligere nevnt, at Munch tidligere verk, rene landskapsbilleder, individuelle kvinneportretter, verk med sosialt tvilsomme og kontroversielle motiver har falt utenfor omtalene. Utvalget indikerer at de bakenforliggende seleksjonsårsaker kan ha vært ulike. Kristianiaposten skriver eksempelvis: ”Naar man besøger Munchs Udstilling behøver man ikke absolut at henge sig i alt det rare. Derfor er det

²⁷⁴ *Morgenposten*. 17.9.1892, 1.

bedst at tage med det vi kan have Nydelse av og lade resten være”.²⁷⁵ Denne kritikeren omtaler med andre ord kun det som er akseptabelt i henhold til egen smaksoppfatning. Verkene Kristianiaposten finner uakseptable forties derimot.

Når det gjelder omtalemessig utelatelse på grunn av at billedene oppfattes som tradisjonelle og vel innefor den rådende smaksoppfatning oppfattes maleriet. “[?]”/”Det syke barn” å være et godt eksempel. Da verket første ble vist fikk maleriet stor oppmerksomhet og negativ omtale av så vel Aubert, som Morgenbladet og Aftenposten. Selv om omtalene av ”Det syke barn” ved utstillingen i 1889 ikke er undersøkt nærmere, er det i dette arbeidet interessant å konstantere at det ikke er funnet spesifikke omtaler av “[?]”/”Det syke barn” i forbindelse med Kristiania-utstillingen. Maleriet synes å ha være forbigått i stillhet, noe som oppfattes som plausibelt og i tråd smaksutvikling i perioden. Aksepten av portrettet av Jensen-Hjell, beskrevet ovenfor i analysekapitlet ”Munch som kunstner”(kapittel 9.3.3) er et annet eksempel i så måte.

Aksepten blant det store gross av kritikere hadde imidlertid sine grenser. I tillegg til et konservativt kunstsyn var denne kritikergruppen kjennetegnet ved en tradisjonell holdning til sex, samliv og livsførsel mer generelt. Reaksjonene på Kohgs *Albertine* og Jægers *Kristianiabohemen* tydeliggjorde hvor grensen gikk på slutten av 1880-tallet. Aftenposten og Morgenbladet ga den gang aktivt uttrykk for en fortielsesstrategi som følger: ”ønsket ikke dette Æmne med et Ord berørt i sine Spalter”.²⁷⁶ Uten at det er mulig å trekke en slik klar grense i 1892, oppfattes billedmotivene i maleriene ”Kys”(figur 23) og ”Dagen derpå”(figur 22) å ha gått utenfor sømmelighetsgrensen, slik at det var upassende å gi disse maleriene spesifikke omtale i pressen. Dette er ikke overraskende og harmonerer godt med Henrik Jægers beskrivelse av Kristianienserne som konservative og motstandere av store og små forandringer.¹⁴³ Det faller dessuten også godt sammen med at avisene ”håndhevet” sine ideologier.

9.5 Kritikerne - ulik kompetanse

Allerede i gjennomgangen av omtalene kom det tydelig frem at kjennskapen til eller forståelsen av de moderne kunstretninger var ulik. Brødrene Krag og Krohg vurderes å ha vært de mest innsiktsfulle, moderne og liberale, men disse representerte minoriteten.

Majoriteten av kritikerne var representanter for det dannede publikum. Det vil si et publikum vel forankret i en tradisjonell smak og med begrenset eller liten innsikt i impresjonisme og / eller symbolisme. Unntakene i så måte var imidlertid Aftenposten og Morgenbladet.

²⁷⁵ *Kristianiaposten*. 27.9.1892, 1.

²⁷⁶ sitat i Thue, ”Christian Krohgs sosiale tendenskunst”. 42.

Aftenposten ga de fleste og mest detaljerte beskrivelser av motivfremstillinger og utførelse av enkeltverk, samtidig som de gjennom karakteristikkene synliggjorde innsikt i den impresjonistiske kunstretning. Det samme gjaldt Morgenbladet og til en viss grad Morgenposten. Omtalene i de øvrige aviser var av mer generell karakter og indikerer en mindre spesifikk kunstkompetanse.

Samlet sett vurderes de samtidige kunstnere, ikke overraskende, å inneha høyest kompetanse på området. Dernest kommer de konservative avisene, mens venstreavisene ikke på samme måte synliggjør en spesifikk kunstkompetanse. Samtidig er ikke kunnskap om de moderne retninger innen kunsten ensbetydende med en positiv holdning. Her synes avisens ideologiske forankring av større betydning. Aftenposten er her et klart eksempel.

Omtalene i Morgenbladet og Aftenposten den 14. september og Morgenposten den 17. samme måned bringer i tillegg frem ett nytt spørsmål. Er det en eller flere skribenter som skriver for flere aviser? En indikasjon i så måte er at både Morgenposten og Aftenposten spesifikt refererte til Krohgs omtale av ”den gule Baaden”²⁷⁷. Den andre indikasjonen, som oppfattes som sterkere er at både Morgenbladet og Aftenposten benytter nesten identiske karakteristikker av ”Syk Stemning ved Solnedgang”. Ingen av de to sistnevnte omtaler er signert, mens Morgenposten bærer signaturen ”S.” Siden det ikke foreligger konklusive funn er det valgt å legge spørsmålet bi.

9.6 Resepsjonen av Kristiania-utstillingen – oppsummering og konklusjon

Munchs separatutstilling i Kristiania i 1892 fikk flere omtaler enn samme års høstutstilling, samtidig var omfanget noe mindre. De tre øvrige, samtidige separatutstillinger, ble derimot omtalt i langt mindre grad. Omtalen av utstillingen til den symbolistisk orienterte danske kunstneren Willumsens skilte seg imidlertid ut blant de tre, fordi flere aviser trykket sammenlignende omtaler av Munchs og Willumsens utstillinger.

Utstillingsomtalen er identifisert ved en gjennomgang av et utvalg konservative, venstreorienterte og politisk uavhengige dagsaviser, utgitt siste trimester 1892. Blant disse er det identifisert tjueto omtaler av Kristiania-utstillingen som er gjennomgått i detalj og analysert ut fra et resepsjonshistorisk perspektiv. Cirka en tredjedel av artiklene omtalte utstillingen som helhet, mens en omhandlet kun maleriet ”Syk Stemning ved Solnedgang”. De øvrige omtalte både utstillingen som helhet og en eller flere enkeltverk. Omlag halvparten av de viste verk var gjenstand for spesifikt omtale. De symbolistisk pregede verk nevnes

²⁷⁷ Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. slekten, livet og kunsten. Geniet*. 183-184.

hyppigst, dernest de med impresjonistisk preg og portrettene. ”Melankoli”-versjonene og ”Syk Stemning ved Solnedgang” nevnes klart oftest og av flest aviser.

Betrakternes resepsjon av de enkelte verk gis til kjenne ved ulike karakteristikk av en eller flere aspekter ved verkene. Disse karakteristikk, eller kritikkpunkter er av analysehensyn gruppert etter tematikk (i) Munch som kunstner, (ii) malemåten, (iii) det estetiske og (iv) opplevelser i møte med verkene. De identifiserte kritikkpunkter danner basis for og gjør det mulig å vurdere de enkelte kritikeres og/eller kritikergruppers ulike smaksoppfatning og kunstsyn. Ved å se kritikernes eller kritikergruppenes smaksoppfatninger og kunstsyn i datidens gjeldende sosialhistoriske kontekst i Kristiania frembringes et mer helhetlig, korrekt og nyansert bilde av resepsjonen av Munchs separatutstilling i Kristiania i 1892.

Kritikerne var ingen homogen gruppe og kan naturlig deles i undergruppene: presse, publikum, kunsthistorikere og kunstnere. Undersøkelsen har dessuten vist at det innefor den enkelte undergrupper også eksisterer en polarisering mellom de konservative og de mer liberale. Undersøkelsen har dessuten avdekket at den kunstfaglige kompetanse og innsikt i de moderne kunstretninger er ulik og at dette påvirker den enkeltes resepsjon og dermed dennes utstillings- og verksomtale.

Selv om det må kunne hevdes at landets tre kunsthistorikere, de forangående par tiår har bidratt vesentlig til kunstinstitusjonenes fremvekst, samt bidratt til å øke publikums innsikt og forståelse av både norsk og internasjonal kunst og derigjennom påvirket publikums smak og kunstoppfatning, var de samme herrer fraværende i omtalen av Kristiania-utstillingen. Hvilken resepsjon denne utstillingen ville fått hos kunsthistorikere kan således ikke dokumenteres. Samtidig oppfattes deres kunstsyn og holdning til Munchs nyere arbeider å ha vært forskjellig. Dietrichson og Aubert var negative, mens Thiis var positivt innstilt.

I 1892, som på 1880-tallet, vurderes det som sannsynliggjort at de aller fleste kritikker var skrevet av avisene selv eller av representanter for publikum. Publikum kan i denne sammenheng ses som henimot identisk med det verdikonservative borgerskap. Analysen av Rosenkrantz Johansens omtale av Høstutstillingen synliggjør denne gruppens smaksoppfatning og kunstsyn. Det verdikonservative kunstsyn avdekkes også gjennom at majoriteten av omtalene er negative til Munchs nyere arbeider. Det vil primært si de symbolistiske men også til dels de impresjonistisk pregede verk. Ikke overraskende er de mest verdikonservative omtalene funnet i Aftenposten. Dette indikerer en korrelasjon mellom avisens samfunnssyn og ideologiske eller politiske ståsted.

På samme måte som de mest konservative omtaler er funnet i Aftenposten, finnes de udelt positive omtalene, skrevet av de unge forfatterbrødrene Krag og Krohg, i de liberale

venstreavisene Verdens Gang og Dagbladet. De mest positive omtaler ble med andre ord skrevet av representanter for kunstnermiljøet og publisert i liberale aviser. Mellom disse ytterpunktene lå Morgenbladet, Morgenposten, Kristianiaposten og Norske Intelligenssedler. Av disse var Norske Intelligenssedler mest positivt innstilt overfor Kristiania-utstillingen. Samtidig er det ikke en entydig sammenheng mellom avisene sett som gruppe basert på politisk og ideologisk ståsted og de kunstsyn som ble tilkjennegitt i kritikkene. Variasjonene er størst blant de konservative avisene.

I tillegg til variasjoner i kunstsyn og smak er det avdekket variasjoner i den kunstfaglige kompetanse og innsikt i de nye hovedsakelig franskinspirerte kunstretninger, impresjonisme og symbolisme. Kritikkene i Morgenbladet, med sin positive omtale av flere impresjonistiske verk, er her et godt eksempel på de mer velorienterte. Også Aftenpostens skribent avdekket tilsvarende kompetanse og kunnskap. Kritikerne i de øvrige avisene, med unntak av kunstnerne, avdekket ikke en tilsvarende kompetanse som de foran nevnte. De mest kompetente og fremskrittsoverrettede av kritikerne var kunstnerne, som alle var forbundet med Kristianiabohemen og en del av Munchs vennekrets.

Majoriteten av kritikerne gjenkjente og delvis berømmet Munch kunstneriske talent og dedikerte kunstnervilje, men var splittet i synet på hans senere kunstneriske utvikling. Det skisseaktige i fremstillingen av mennesker og natur, den ikke naturalistiske fargebruken ble gjenstand for mye omtale og kritikk. Det samme gjaldt kritikernes opplevelser i møte med verkene. Det estetiske, det skjønne og det hellige, fikk derimot liten spesifikk omtale. Tegningene, de mer naturalistiske maleriene og portrettene falt i smak hos de fleste. De impresjonistisk pregede verkene fant gjenklang hos enkelte, mens de symbolistisk pregede verkene kun falt i smak hos kunstnerne. I forhold til Willumsen ble Munch dog oppfattet som moderat også på dette området.

Til sist, men ikke minst, har det vært av interesse å dvele ved ”det fortiede”. Omtrent halvparten av arbeidene omtales ikke spesifikt. Det var sannsynligvis to hovedgrunner til dette. Den ene antas å være at verkene harmonerte med kritikerens kunstsyn og smaksoppfatning og var ”passende” for fremvisning i det offentlige rom. Disse ble derfor heller ikke viet spesiell oppmerksomhet. Den andre grunnen til fortielse antas å ha vært av motsatt karakter. Det vil si at verkets motiv og / eller utførelse faller utenfor det sosialt og smaksmessig akseptable. Resultatene fra gjennomgangen av omtalene understøtter de fremsatte alternative årsaker.

Spørsmålet som ble stilt innledningsvis i dette arbeidet, om samtidens resepsjon av utstillingen var alt overveiende negativt oppfattet ikke å ha blitt bekreftet gjennom den resepsjonshistoriske undersøkelsen beskrevet ovenfor. De foretatte undersøkelser har derimot

vist at resepsjonen av Kristiania-utstillingen ikke var udelt negativ, men relativt nyansert. Selv om det verdikonservative publikum, som skrev majoriteten av presseomtalene, var negative til de impresjonistiske og symbolistiske verk, var de positive til de eldre mer naturalistiske arbeider. Den konservative pressen trykket også mer balanserte og positive omtaler. Denne overvekt av konservative og til dels svært negative kritikker kan også ha bidratt til at mange av omtalene av Kristiania-utstillingen i den kunsthistoriske faglitteraturene er blitt for ensidig negativ.

Etter en helhetlig vurdering av resepsjonen i Kristiania, kan det konkluderes med (i) at omtalen ikke var så ensidig negativ som fremstilt i store deler av Munch-litteraturen og (ii) at det i tidens løp har dannet seg et fortegnert eller falskt bilde av samtidens resepsjon av Kristiania-utstillingen.

En passende oppsummering av resepsjonen av Kristiania-utstillingen er hentet fra Krohgs artikkel ”Willumsen”:

Publikums Holdning ligeoverfor Munchs Udstilling viser, at Kristiania atter har gjort et Ryk fremad ved hensyn til Forstaaelse av Kunst. I lang Tid behandlet man Munch som en gal Mand, men saa forandret baade Pressen og Publikum straks ved Aabningen af hans siste Udstilling Tone og anerkjendte i høj Grad ikke alene hans Talent, men ogsaa hans Dygtighet – og det endskjønt hans siste Arbejder var endda mer yderliggaaende end de tidligere. Ja, man fandt sig ogsaa i at kunne se igjen en Del af dem, der før har spillet en stor Rolle som Forargelsens Gjenstand.

Vi vidste nok, at dette Omslag engang maatte komme, men vi trodde ikke det skulde komme saa fort og saa pludselig. ... Det er godt gjort av Kristiania, en saa ung og afsidesliggende By at kunne følge med saa fort.

For Munch har jo mer end nogen anden kastet Hansken til den herskende Smag.¹²¹

Krohg avslutter den samme artikkel med følgende refleksjon:

Det har ikke været nogen liden Anstrængelse at naa frem til Munch.²⁷⁸

10 Kristiania- og Berlin-utstillingen – sammenlignende resepsjonsanalyse

Innledningsvis i dette arbeidet er det fremsatt en hypotese om at resepsjonen av Munchs separatutstilling i Kristiania og Berlin var forskjellig. Hypotesen begrunnes med at kritikerne, publikum og kunstnere i de to hovedsteder, på grunn av ulik sosialhistorisk og kulturell påvirkning hadde forskjellig smaksoppfatninger og kunstsyn. Det faktum at Berlin-utstillingen etter mye oppstuss ble lukket en uke før tiden mens Kristiania-utstillingen forble åpen kan

²⁷⁸ *Verdens Gang*. 11.10.1892, 1.

tolkes som en indikasjon i så måte. Eller, var det muligvis helt andre årsaker til at utstillingen ble lukket?

Ovennevnte hypotese er basert på kunnskap om at kunstverden i keiser Wilhelm IIs Berlin var mer akademiorientert og provinsiell enn den samtidige internasjonalt inspirerte norske kunstverden²⁷⁹. Den norske, eller mer konkret, Kristianias kunstverden og dens aktører i 1892 er nøye beskrevet ovenfor i dette arbeidet, mens datidens berlinske kunstverden er godt beskrevet både i Paret's *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*²⁸⁰ og i Krischs dissertasjon.²⁸¹ Hun oppsummer dominansen i det offisielle kunstlivet i Berlin som følger²⁸²:

Beherrscht wurde das offizielle Kunstleben der Stadt von der Königlichen Akademie der Künste, die untere dem Protektorat des Königs stand und von Preußischen Kulturminister verwaltet wurde, und von dem privaten Verein Berliner Künstler,....²⁸³

Hun fremholder videre:

Unter Anpassung an die äußerst konservativ geprägte, auf nationale Interessen beschränkte Kunstauffassung des Kaisers Wilhelm II wurde das Kulturleben der Stadt entsprechend auf die einheimische und akademische Kunst zugerichtet.^{284,285}

Ovennevnte uttalelser tydeliggjør at den sosialhistoriske og kulturelle kontekst for de to byers kunstliv var klart forskjellig, men besvarer ikke ovennevnte spørsmål.

En sammenligning av kunstkritikkens plass i dagspressen, dagspressens sammensetning og de ulike kritikeres resepsjon av Munchs utstilling i Berlin med den tilsvarende norske vil derimot kunne bidra i så måte.

10.1 Kunstkritikkens plass i Berlins dagspresse

Berlinerpressen var i 1890-årene ledende i Tyskland. Den hadde således en tilsvarende posisjon som Kristiania-pressen i Norge. Antallet aviser var imidlertid flere, i alt trettiseks mot Kristianias tjuefire. Også antall aviser relevante for denne undersøkelsen var større.

²⁷⁹ Kunstverden, i denne sammenheng er å forstå som universet av aktører relatert til kunsten, i dette tilfellet primært billedkunsten., så som kulturministeriet, kunstinstusjonene som kunstakademiet, kunstnerne, kunstforeningen, pressen og dens kritikere, mesenene, galleristene og publikum.

²⁸⁰ Paret, *Berlin Secession*. 9-28.

²⁸¹ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 11-17.

²⁸² Siden den sammenlignende analysen primært er basert på Krisch dissertasjon vil referanser normalt bli gitt i relasjon til sitater og ved anvendelse av andre kilder enn Krisch.

²⁸³ Det offisielle kunstliv ble behersket av det kongelige kunstakademiet som stod under kongens beskyttelse og ble forvaltet av det prøyssiske kulturministeriet, og av den private Verein Berliner Künstler,.... [forfatters oversettelse]

²⁸⁴ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Begge sitater. 15.

²⁸⁵ Under tilpasning til den ytterst konservativt pregede, til nasjonale interesser begrensede kunstoppfatning til keiser Wilhelm II, ble byens kulturliv på tilsvarende måte rettet inn mot det hjemlige og den akademiske kunst. [forfatters oversettelse]

Krisch har gjennomgått sytten aviser.²⁸⁶, mens åtte Kristiania-aviser er gjennomgått. Ikke bare var antallet aviser større. Også kulturstoffets plass i dagspressen var større og mer etablert. Siden midt på 1800-tallet var kunst- og kulturstoff dedikert en fast plass i Berlins dagspresse, som oftest i form av en egen seksjon i avisen.

I motsetning til Kristiania-avisene, hadde dessuten majoriteten av avisene i Berlin egen kulturseksjon, med egen redaktør og faste kritikere. De liberale avisene "Berliner Tageblatt", "Tägliche Rundschau" og konservative "Vossische Zeitung" fremheves i denne sammenheng som de mest ambisiøse og som utmerkede eksempler. Vossische Zeitung trykket dessuten artikler, som i forhold til avisen kulturideologi, representerte et ulikt syn. Et eksempel på dette er den svenske dikteren Olav Hannsons (1860 - 1925) essay over filosofen Max Stirners (1806-1856) antiborgerlige og individualanarkistiske filosofi. En filosofi som forøvrig var tilsvarende den bohem-kretsen tilknyttet "Zum Schwarzen Ferkel" forfektet.²⁸⁷ Her kan det trekkes en parallell til konservative Ørebladet som bevisst trykket omtaler som representerte ulike syn på Kristiania-utstillingen.

Også i flere av de mindre "ambisiøst" anlagte kultureddaksjoner, og da spesielt de i mer liberale aviser, holdt det kulturelle stoffet en kvalitet over gjennomsnittet. Den tilstrebede objektivitet i kunstmalerne bidro i særdeleshet til dette. Eksempel her er "Berliner Zeitung" og "Berliner Börsen-Courier". Den konservative presses redaksjonelle utforming av kulturdelen, som i "Kreuzzeitung" og "Die Post", holdt derimot ikke samme nivå som de liberale aviser, selv om også disse hadde kvalifiserte medarbeidere som jevnlig skrev kunstanmeldelser. Typisk for disse avisene var at de unngikk de mer kontroversielle diskusjoner på området. Kritikerne tilpasset seg her i større grad avisens politikk. Sentrumspressen og den sosialistiske presse førte, i motsetning til de foran nevnte, en skyggetilværelse hva gjelder kunstmaler. Som eksempel kan nevnes "Berliner Lokal-Anzeiger". Avisen hadde ingen egen kunstkritiker, men overtok Adolf Rosenbergs²⁸⁸ kritikker, eller sammenfattet disse.²⁸⁹ I disse aviser ble derimot litteratur gjenstand for betydelig omtale. Et fellestrekk for mange av avisene var dessuten at kultureddaksjonens kunstsyn og smaksoppfatning kunne avvike vesentlig fra avisens politiske og ideologiske syn for øvrig.

²⁸⁶ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 29 [note 111]

²⁸⁷ Ibid. 35.

²⁸⁸ Ibid. 44-45.

²⁸⁹ Ibid. 35-39.

Samtidig er det også i Berliner-pressen funnet indikasjoner på at redaksjoner skuer hen til opplagstall og lesepreferanser når stoffvalget skulle foretas. Berliner Börsen-Courier nevnes her som eksempel.

10.2 Kritikerne og deres kompetanse

I forbindelse med Berlin-utstillingen skrev i alt elleve navngitte og seks ikke navngitte kritikere omtaler av denne.²⁹⁰ Majoriteten av disse var erfarne kunstkritikere med solid bakgrunn. Mange hadde kunstfaglig eller annen akademisk skoling. Her eksisterer en betydelig kontrast til kritikerne i Kristiania-pressen, som, med unntak av kunstnerne Krag og Krohg, verken var navngitte eller kompetente på det kunstfaglige området. Av de elleve navngitte kunstkritikerne i Berlin var fire²⁹¹ negativt innstilt til Berlin-utstillingen, mens seks²⁹² var positive. En var mer nøytral.²⁹³

I Berlin, som i Kristiania, var kritikkene å finne i liberale, konservative så vel som i de partiuavhengige aviser. I begge byer fikk dessuten Munchs utstilling, samlet sett, bred omtale. Hvilken relativ plass omtalen av Munchs utstilling fikk i Berlin-pressen, i forhold til den øvrige kunstmotale vites derimot ikke. Det oppfattes imidlertid at det også i Berlinerpressen har vært tradisjon for at andre kunstretninger enn billedkunsten har dominert kunstspaltene. Uavhengig av politisk tilhørighet hadde Berlins dagspresse i 1892 mange kvalifiserte kunstkritikere, hvis artikler formentelig kunne måle seg med det kunsthistorieprofessorene offentliggjorde i fagtidsskriftene. 1850-tallets ”småprat”, hvor kunstverkene ble beskrevet mer eller mindre etter skribentens egen smaksoppfatning, var med andre ord erstattet og dominert av en mer objektiv betraktermåte. Kritikerens egen skjønnhetsoppfatning stod ikke lenger i sentrum. I stedet ble forholdet til den tradisjonelle kunsten og de moderne strømninger innen kunsten trukket frem. Også kunstnerens rammebetingelser var gjenstand for refleksjon.²⁹⁴ I motsetning til i Kristiania-pressen, hvor det hovedsakelig var det dannede publikums syn som kom til uttrykk i omtalene av Kristiania-utstillingen, var det i Berlin et kompetente kritikerkorps som ga uttrykk for sine meninger om Munchs utstilling. De syn og spesifikke kritikkpunkter som kritikerne fremførte i relasjon til Berlin-utstillingen vil bli behandlet nærmere nedenfor.

²⁹⁰ Ibid. 39-52.

²⁹¹ Rudolf Elcho (K) (”Volks-Zeitung”(L)), Ludwig Pietsch (K) (”Vossische Zeitung” (K)), Adolf Rosenberg (K) (”Die Post” (K)) og Reinhold Schlingmann (Impr.=OK Symb.=neg) (”Berliner Tageblatt” (L)). [K=konservativ og L=liberal].

²⁹² Isidor Landau (L) („Berliner Börsen-Courier“ (K)), Siegfried Lilienthal (L) („Deutsche Warte“(K)), Leopold Schönhoff (L) („Freisinnige Zeitung“(L)), Helene Vollmar (L) („Norddeutsche Allgemeine Zeitung“(K)), Georg Voss (L/K)(„National-Zeitung“(?) og „Tägliche Rundschau“(L)) og Theodor Wolff(L) („Berliner Tageblatt“(L)). [K=konservativ og L=liberal].

²⁹³ Philipp Stein som skrev i ”Berliner Zeitung”, ”Berliner Abendpost” og ”Berliner Presse”.

²⁹⁴ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 34.

Selv om majoriteten av omtalene i Kristiania-pressen var skrevet av publikum ble også synspunkter fra fremtredende, samtidige, moderne orienterte kunstnere, som Krohg og brødrene Krag publiserte. I Berlin-pressen var dette annerledes. Eksempelvis, kom ikke den moderne, anti-akademiske estetikk til uttrykk i dagspressen. Denne ble publisert i dedikerte, radikale tidsskrifter som "die Freie Bühne".²⁹⁵ Et aktuelt eksempel er Walter Leistikows (1865-1908) artikkel som blant annet forsvarte Munchs rett til å vise sine bilder.²⁹⁶ Et annet senere, sentralt eksempel, i så måte, er Stanislaw Przybyszewski (1868-1927) artikkel om Munch i "Freie Bühne" i 1894, senere utgitt i særtrykk, sammen med artikler av Franz Servaes, Willy Pastor og Julius Meier-Graefe.²⁹⁷

10.3 Omtalen av Berlin-utstillingen - likheter og forskjeller

En sammenligning av antallet positive, negative og nøytrale omtaler av de to utstillinger indikerer at andelen positive omtaler er på henimot samme nivå, mens de mer nøytrale er noen flere. De negative omtalene er derimot noen færre i Kristiania-pressen enn i Berlin-pressen. Begge steder omhandler majoriteten av kritikkene utstillingen som helhet, samtidig som enkeltverk trekkes frem som eksempler enten på det positive eller negative. På samme måte som Kristiania-kritikerne stilte de fleste kritikere i Berlin seg positivt til Munchs tidlige, naturalistiske verk, mens noen færre var positive til de impresjonistisk pregede verkene. De symbolistisk pregede verkene fant derimot enda mindre kritikeraksept i Berlin enn i Kristiania.

Begge steder reageres det dessuten på henimot det samme og på samme måte, slik at de enkelte kritikkpunktene som er angitt ovenfor i kapittelet "Karakteristikkene"(kapittel 7.3) i all hovedsak sammenfaller med de karakteristikkene som er benyttet i kritikken i Berlins dagspresse.²⁹⁸ Krisch har imidlertid valgt en noe annen gruppering av karakteristikkene eller kritikkpunktene enn den valgt i dette arbeid. Hun deler karakteristikkene inn i to hovedgrupper, relatert henholdsvis til "das Fragmentarische"["det fragmentariske"]²⁹⁹ og "das Hässliche"["det heslige"].³⁰⁰ I relasjon til "det fragmentariske" diskuteres det skisseaktige, lite detaljert og summariske fremstilling av mennesker og natur. I relasjon til "det heslige" diskuteres derimot "Helligkeit"³⁰¹ ["det lyse"], "Dunkelheit"³⁰¹ ["det dunkle"], "Bundheit"

²⁹⁵ Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. Artikel, "Freie Bühne (Zeitschrift),...
http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_B%C3%BChne_%28Zeitschrift%29. (oppsøkt 10.04.2006)

²⁹⁶ Artikkelen ble publisert i Freie Bühne ultimo 1892

²⁹⁷ Stanislaw Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor Og Julius Meier-Graefe* (Berlin: 1894).

²⁹⁸ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 57-58.

²⁹⁹ Ibid. 57-78.

³⁰⁰ Ibid. 81-128.

³⁰¹ Ibid. 87-94.

[”det fargerrike”], billedkomposisjon og valg av billedtema. Det er med andre ord, med unntak av kritikkpunktene ”det lyse” og ”det dunkle”, ikke funnet vesentlige forskjeller hva gjelder de enkelte kritikkpunkter som er fremhevet i omtalene.³⁰²

Når det i Berlin-pressen, i relasjon til de enkelte kritikkpunkter, ble nevnt enkeltverk som eksempler, var også disse i de fleste tilfeller de samme som angitt i innledningen til ”Den spesifikke verksomtale”(kapittel 7.2) og vedlegg V. I tillegg nevnes i Berlin-kritikkene ytterligere elleve verk, hvorav ti er spesifisert i vedlegg V(figur 21-30)³⁰³. Alt overveiende dreier det seg her om verk med et symbolistisk preg eller med sosialt uakseptable og dermed kontroversielle billedtemaer.³⁰⁴

En vesensforskjell avdekkes imidlertid i måten henholdsvis de liberale og konservative kritikerne anvender begrepene ”det heslige” og ”det fragmentariske”. Her har Krisch funnet en vesensforskjell mellom de liberale og de konservative kritikerne. Forskjellene i begrepsanvendelsene utdypes nedenfor.

10.4 Kritikernes kunstsyn og avisenes ideologier

På samme måte som i Kristiania-pressen oppfattes det å være en relasjon mellom den enkelte kritikers kunstsyn og dennes holdning til Munchs utstilte arbeider. Kritikere med et moderne kunstsyn ga i hovedsak positive omtaler, mens de med et konservativt syn var gjennomgående mer negative. Eksempelvis, avviste den konservative Adolf Rosenberg³⁰⁵ Munchs utstilling som helhet og skrev i avisen Die Post som følger”... Über die Munch’schen Bilder ist weiter kein Wort zu verlieren, weil sie mit Kunst nichts zu tun haben“.³⁰⁶ Rosenbergs reaksjon var med andre ord helt sammenfallende med den til ”W.” i Ørebladet.³⁰⁷ Begge representerte de den mest konservative fløy og bygget sine kunstsyn på de klassiske idealer. Blant de liberale var tonen en annen. Kritikeren Georg Voss³⁰⁸ i National-Zeitung benyttet eksempelvis begreper som ”poetisch”[”poetisk”] og til og med ”Schönheit”[”skjønnhet”]³⁰⁹. Tilsvarende betegnelser ble benyttet i Morgenposten³¹⁰ og Norske Intelligenssedler.³¹¹

³⁰² At Krisch benyttet andre hovedgrupperinger anses som uvesentlig i denne sammenheng.

³⁰³ Maleriet, ”Auf der Bude” / ”Drei betrunkenen Herren” (juni 1888) er destruert. Det er ikke lyktes å finne foto av verket.

³⁰⁴ ”En Pige som greier sig”(figur 18). ”Dagen derpå”(figur 22), ”Kys”(figur 23) ”Nat”(figur 24), ”Farvestemming i sort og violet”(figur 25), ”[?]”/”Vår”(figur 26), ”Regnveirsdag på Karl Johan”(figur 27), ”[?]”/”Tête-à-tête”(figur 28), ”En Pige som ser gjennom vinduet”(figur 29) og ”[?]”/”Morgen”(figur 30). Se vedlegg V.

³⁰⁵ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 44.

³⁰⁶ „Over de Munchske bilder er det ingen hensikt å kaste bort flere ord, fordi de ikke har noe med kunst å gjøre”.[forfatters oversettelse]. Sitat i Ibid. 59.

³⁰⁷ *Ørebladet*. 20.9.1892, 1.

³⁰⁸ Ibid. 49-50.

³⁰⁹ Ibid. 81.

³¹⁰ *Morgenposten*. 17.9.1892, 1.

³¹¹ *Norske Intelligenssedler*. 15.9.1892. 2 og 19.9.1892. 1.

I motsetning til i Kristiania-pressen ga i mange tilfelle kritikere tilhørende den konservative pressen uttrykk for et klart moderne kunstsyn.³¹² Denne konstellasjon manifesteres gjennom frikoblingen mellom kulturredaksjonene syn og avisens ideologiske forankring. Den korrelasjon mellom avisens ideologiske ståsted og formidlet kultursyn, funnet i Kristiania-pressen, gjenfinnes normalt ikke i Berlinerpressen.³¹³

En ytterligere forskjell mellom omtalene i henholdsvis Kristiania- og Berlinerpressen synes å være kvaliteten i argumentasjonen. Denne vurderes å ha vært langt høyere blant kritikerne i Berlin enn blant kritikerne i Kristiania. Gitt kunstkritikkens tradisjon og plass i pressen i de to byer, beskrevet ovenfor, oppfattet dette som plausibelt. Denne kvalitetsforskjell synliggjøres best i den estetiske diskurs hvor begrepene ”det heslige” og ”det skjønne” inngikk. Begrepet ”det heslige” ble benyttet i henimot alle omtaler i Berlinerpressen. Begrepet ble i kritikkene tillagt to ulike dimensjoner. Henholdsvis en rent estetisk dimensjon i relasjon til verksutførelsen og/eller en mer moral-estetisk relatert til billedets innhold eller motiv. Av de undersøkte aviser tilla kritikerne i cirka halvparten av avisene ”det heslige” en negativ dimensjon, mens de øvrige ga begrepet en positiv valens. Det kan i denne sammenheng spores et skille mellom de estetisk konservative, tradisjonalisten og de mer liberale, moderne kritikere. Skillet fulgte imidlertid ikke slavisk det tradisjonelle skille mellom konservative og liberale kritikere.³¹⁴

Karakteristikken ble allikevel ikke benyttet på alle verk vist på Berlin-utstillingen. Den ble ikke benyttet på eldre naturalistisk utførte verk. Tradisjonalistene benyttet betegnelse ”det heslige” som en negativ karakteristikk av både de impresjonistisk og symbolistisk pregede verkene. Selv om de mer moderne kritikernes positive anvendelse av begrepet var mer nyansert, var også mange av disse kritiske til Munchs symbolistisk pregede arbeider. Eksempelvis, karakteriserte den moderne innstilte Helene Vollmar³¹⁵ i Norddeutschen Allgemeinen Zeitung Munchs nyere arbeider som ”aller Traditioner spottend” hvor ”jedes Gesetz, welches Anatomie und Perspektive vorschreibt”³¹⁶ er tilsidesatt.

Hva lå så bak den massive, negative kritikkene av de symbolistisk pregede verk?

³¹² Oversiktene i note 270 og 271 underbygger dette.

³¹³ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 35-39.

³¹⁴ Ibid. 110-111.

³¹⁵ Ibid. 48-49.

³¹⁶ begge sitater i Ibid. 112. [... ”som spotter aller tradisjoner” og hvor ” alle regler for anatomi og perspektiv” er tilsidesatt [forfatters oversettelse]]

10.5 Tradisjonalist eller liberaler

En årsak synes åpenbart å ha vært at de impresjonistisk og i særdeleshet de symbolistisk pregede verk stred i mot en tradisjonell kunstoppfatning forankret i antikkens estetikk og implementert i akademikunstens uttrykksform. En annen, bakenforliggende årsak til de negative reaksjoner, vurderes av Krisch å ha vært av mer sosialpolitisk karakter. Med referanse til og sitat av historiker Wolfgang J. Mommsen (1930-2004)³¹⁷ fremholdes det at tradisjonalistene så den moderne kunsten som en kritikk og sannsynligvis en trussel mot borgerlige verdier, grunnforestillinger og den der tilhørende livsstil. Wilhelm II's kunst og kulturmiljø viste på dette tidspunkt allerede betydelige sprekkdannelser, så trusselen kan synes berettiget. Et eksempel på denne sprekkdannelse var etableringen av den lukkede teaterforeningen "die Freie Bühne".³¹⁸ Foreningen var et anknytningspunkt for de mer moderne "litterære naturalister".³¹⁹ Her ble de ellers sensurerte naturalistiske/realistiske stykker vist. Henrik Ibsens "Gjengangere" var eksempelvis foreningen åpningstykke. Et annet, tilsvarende samlingssted var "der Friedrichshagener Kreis"³²⁰ også etablert på slutten av 1880-årene. Her var blant andre August Strindberg (1849-1912), Ola Hansson, Richard Dehmel (1863-1920), Przybyszewski og Leistikow (1865-1908) med.³²¹ Kretsen hadde sosialreformerende ambisjoner og var opptatt av romantiserende naturmystisisme. Senere, høsten 1892, etablertes "der Kreis "Zum Schwarzen Ferkel""³²² som en konkurrent til der Friedrichshagener Kreis. Denne ble samlingssted for internasjonale bohemer og Przybyszewski, Strindberg og Dehmel dannet kretsens kjerne. Også Kneher tolker kritikken av Berlin-utstillingen som tradisjonalistenes motangrep på fiendebildet "Naturalismus"³²³ Ikke bare litteratene dannet egne radikale grupperinger. I februar 1892 ble Berlins første opposisjonelle, uformelle kunstnerfellesskap "der Elf"³²⁴ etablert med Max Liebermann (1847-1935) og Leistikow i spissen. Gruppen var primært opptatt av den estetiske utvikling og yrkesmessige spørsmål, ikke det politiske. Det offisielle kunstliv var derimot fortsatt behersket av representanter fra kunstakademiet, som hadde Wilhelm II som høy beskytter. Her nøt Anton von Werner(1843-1915) høyest rang med sine glørefiserende historiemalerier. En konsekvens var at de arbeider som ble vist på akademiets årlige "Salongen", arrangert av

³¹⁷ Ibid. 112.

³¹⁸ Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. [http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_B%C3%BChne_\(Verein\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_B%C3%BChne_(Verein)).(oppøkt 25.04.06)

³¹⁹ Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. [http://de.wikipedia.org/wiki/Naturalismus_\(Kunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Naturalismus_(Kunst)) (oppøkt 25.04.06)

³²⁰ Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, artikkel „Friedrichshagener Dichterkreis“ http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrichshagener_Dichterkreis (oppøkt 10.04.2006)

³²¹ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892.* 12.

³²² Kneher, *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst.* 47-52.

³²³ Ibid. 14.

³²⁴ Paret, *Berlin Secession.* 37-38.

Verein Berliner Künstler, falt godt innenfor den i akademiet rådende stilkategori. Tradisjonelt utformede genre- og landskapsmalerier dominerte på Salongen. Der Elf var på sin side kritiske til nettopp den akademiske retnings etterlignende, historiske stil og stilte i protest ut hos kunsthändler Eduard Schulte[?], dog uten å bryte med Verein Berliner Künstler. Dessuten fortsatte alle, unntatt en, å levere bilder til den årlige Salongen.³²⁴

I tillegg til å stå for utvelgelsen til "Salongen" styrte Verein Berliner Künstler Nasjonalgalleriets innkjøpspolitikk, fordelte midler til den statlige kunsts fremme og ga stipender, med mer. Alt i tråd med Wilhelm IIs nasjonale interesser. Fransk impresjonisme og tyske kunstnere, inspirert av denne retningen, hadde med andre ord liten sjanse i den offentlige kulturvirksomhet. Denne situasjonen førte til stadig økende interne spenningervi Verein Berliner Künstler og blant kunstnerne.

I denne allerede pågående striden mellom tradisjonelistene og tilhengerne av de nye retninger innen kunsten ble Munch separatutstilling en slags katalysator. Berlin-utstillingen provoserte Verein Berliner Künstlers konservative krefter til den grad at disse straks forlangte umiddelbar stengning av utstillingen og valg av ny utstillingskommisjon. På den ekstraordinære generalforsamling, avholdt den 12. november 1892, ble det med relativt knapt flertall besluttet å lukke utstillingen. I møtet foregikk en heftig ordveksling mellom de konservative og de moderne orienterte medlemmer. Resultatet var at sytti-åtti foreningsmedlemmer forlot møtet i protest, og at "Freien Künstlervereinigung" ["Den frie kunstnerforening"] ble stiftet. Berlin-utstillingen ble som kjent steng allerede dagen etter.

Disse frontene og spenningene mellom de konservative og liberale gjenspeilte seg også i kritikken i dagspressen. I motsetning til i Verein Berliner Künstler syntes den fremskrittsoverrettede stemme å ha hatt større dominans. Striden i Verein Berliner Künstler ble av datidens kunstkritikere betegnet som en generasjonskonflikt: "... als Rebellion der Jungen gegen die Werte des Alten...".³²⁵

Hendelsene beskrevet ovenfor synliggjør at stengningen av Berlin-utstillingen må ses i lys av de ovenfor beskrevne motsetninger i Berlins kunstnerkrets og som en konsekvens av denne. Denne oppfatning støttes også av Krisch, Kneher³²⁶ og Heller³²⁷

Leistikow indikerte, på sin side, at det i tillegg lå personlige motiver bak agitasjonen og skrev følgende i denne forbindelse:

³²⁵ „... de unges opprør mot de gamles verdier...“ [forfatters oversettelse]. Sitat i Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 15.

³²⁶ Kneher, *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 Und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. 18-22.

³²⁷ Heller, ""Affären Munch". Berlin 1892-1893."

Hva var det da, der bragte de berømteste repræsentanter for den spidsborgerlige, indslumrende berlinske kunst saaledes i harnisk foran disse billeder? Jeg frygter, jeg frygter, at havde der ikke været mangt et ganske lidet personlig motiv med i spillet, saa havde dog ikke Munch alene med sine dristige farvesymfonier faaet denne indignasjon i stand.³²⁸

Det var med andre ord ikke Munchs kunst som forårsaket oppstandelsene.

Selv om gjennomgangen av omtalene i Kristiania-pressen har avdekket tilsvarende motsetninger hva gjaldt holdninger til de moderne retninger innen kunsten, foranlediget Kristiania-utstillingen ikke tilsvarende drastiske handlinger. Grunnene til dette kan nok være flere, men det er nærliggende å trekke en parallell mellom de indre spenninger og stridigheter i Verein Berliner Künstler i 1892 og de spenninger og stridigheter som eksisterte i Kunstforening cirka elleve år tidligere. Den gang endte motsetningene i "kunstnerstreiken" i 1881, Staten Kunstutstilling og opprettelsen av "Bildende kunstneres fagforening" tre år senere. Legges denne sammenligning til grunn, kan det hevdes at utviklingen i norsk kunstmiljø og aksepten av de nyere retninger innen kunsten skjedde tidligere i Kristiania enn i Berlin. Dette igjen harmonerer godt med datidens ulike sosialhistoriske og kulturelle forhold i Berlin og Kristiania, nevnt ovenfor.

10.5.1 "Det heslige" - som kritikkpunkt

Som indikert ovenfor gjenspeilet motsetningen mellom et tradisjonelt, akademiforankret, klassisk kunstsyn og et mer moderne kunstsyn i presseomtalen. Samtidig kom disse til uttrykk på forskjellig måte. De konservative var i langt mindre grad enn de moderne opptatt av detaljerte analyser av Munchs utstilling og arbeider. De så det hele mer summarisk, som et angrep og trussel mot tradisjonelle og bestående. Eksempelvis fremholdt Rudolf Elcho³²⁹ i Volks-Zeitung antikkens og renesansens skjønnhetsidealer samtidig som han aviste Munchs arbeider som "geist-und geschmacklose Abschrift des Hässlichen".³³⁰

De gjennomgående summariske omtaler skrevet av de konservative kritikere står i kontrast til omtalene i Kristiania-pressen, hvor de konservative avisene ga de mest detaljert omtaler. Samtidig kan ikke kritikkene i Berlinerpressen reduseres til uttrykk for motsetninger hva gjaldt kunstretninger eller politiske motpoler, de konservative mot de liberale. Det oppfattes i tillegg å ha dreid seg om motpoler i forhold til kunstens og kunstens demokratiske rettigheter. For å få et bedre innblikk i dette er det nødvendig å gå mer detaljert til verks og se nærmere

³²⁸ Walter Selber (Leistikow), "Edvard Munch I Berlin," *Samtiden* Fjerde aargang (1893).. 40.

³²⁹ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892.* 39-40.

³³⁰ „smaks- og åndsløs avskrift av det heslige“ [forfatters oversettelse]. Sitat i Ibid. 81.

på de enkelte kritikkpunkter benyttet i utstillingsomtalen og hvilke kritikere som representerer hvilke syn.

Som nevnt innledningsvis i den sammenlignende analysen har Krisch gruppert kritikkpunktene under betegnelsen ”det heslige” og ”det fragmentariske”. Siden anvendelsen av og de ulike innholdsforståelser av ”det heslige” allerede er behandlet ovenfor er det her funnet hensiktsmessig, først å gå videre i undersøkelsen av ”det heslige”. I de fleste tilfeller ble karakteristikken, ”det heslige”, benyttet i forbindelse med verk av ulik stilmessig karakter. Karakteristikken ble også tildels benyttet på de impresjonistiske og i særdeleshet på de symbolistisk pregede verk. Dessuten ble begrepet også benyttet på malemåte, enkelte billedkomposisjoner og på billedinnhold.

10.5.1.1 Fargebruken

Som allerede nevnt benyttes ikke begrepene ”det lyse” eller ”det dunkle” spesifikt i omtalene i Kristiania-pressen. Det kan allikevel spores en parallell mellom Aftenpostens³³¹ omtale av fargebruken i ”Udsigt over en Gade i Paris” og Staatsbürger-Zeitungs bemerkning om enkelte bilders blasshet. Bemerkningen er åpenbart negativ og gis med referanse til verkene ”Vårdag på Karl Johan” og ”Udsigt over en Gade i Paris”. Berliner Neuesten Nachrichten var en annen avis med samme oppfatning. Liberale Voss i Tägliche Rundschau var derimot positiv.³³² Totalt sett var kritikerne ikke spesielt opptatt av det lyse, noe som Krisch begrunner med at tidligere utstillinger allerede hadde skapt fortrolighet til plain-air maleriets ”lyshet”.

Bruken av dystre farger ble derimot strekt kritisert, både av de konservative og de mer liberale kritikerne. På den konservative siden skrev Berliner Neueste Nachrichten om ”... , in dem ein schmutziges Blau den vorrang behauptet”³³³, mens ”Berliner Börsen-Zeitung” kritiserte ”Nat” for den gjennomgående blå tonen.³³⁴ Blant de fremskrittsoverrettede skrev Voss, med referanse til ”Melankoli”-versjonene, i Tägliche Rundschau også kritisk om fargebruken. Den dunkle paletten falt ikke i smak blant kritikerne i Berlinerpressen. Det samme kan sies om kritikkene i den konservative del av Kristiania-pressen. I motsetning til Berlinerpressen var representanter for de liberale, eller venstreorienterte, som Norske Intelligenssedler, positivt innstilt.

I Berlin, som i Kristiania, diskutertes fortsatt det proto-impresjonistiske/impresjonistiske som den nyeste parisiske kunstretning. Av de konservative ble fargebruken benyttet som eksempler på manglende profesjonalitet, som i Kreuzzeitung og Vossische Zeitung. De

³³¹ Aftenposten. 9.10.1892,1.

³³² Ibid. 88.

³³³ ”... i hvilket [maleriet] en skitten blå påberopte seg forrang” [forfatters oversettelse].

³³⁴ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. 89.

liberale på sin side gikk til rette med slike påstander og refererte i den forbindelse til Munchs tidligere arbeid som "[?]" "Morgen" og "[?]" "Vår".³³⁵ Voss i *Deutscher Reichs-Anzeiger* gikk i denne sammenheng inn i en konkret analyse av fargebruken som virkemiddel for å skape stemningsinnhold i verkene.³³⁶ Han var fordomsfri og analytisk i sin tilnærming. Her skilte Voss seg fra de mer slagordspregede positive og negative omtaler til mange av de øvrige kritikerne. Han var i denne sammenheng en foregangsmann blant kritikerne. Han representerte dessuten en klar motsetning til de konservativt orienterte kritikerne. I tillegg til ovennevnte, eksemplifiserer Voss' analyser den kompetanseforskjell som eksisterte mellom de kompetente Berlinerkritikerne og kritikerne i Kristiania-pressen.

Theodor Wolff,³³⁷ en annen av de moderne orienterte kritikerne, så farge- og belysningseffektene i de impresjonistisk pregede maleri som overlegent til akademimaleriet, men forutsatte en fortsatt realisme i fremstillingen. En tredje, liberal kritiker i *Deutschen Reichs-Anzeiger* så på sin side på fargebruken, de kontrasterende fargekomposisjoner, primært som understøttende virkemidler i billedfremstillingen. Han benyttet i den forbindelse "Farvestemming i sort og violet" som eksempel.³³⁸ De tre sistnevnte kritikere hadde samtlige, i motsetning til konservative kritikerne, et positivt syn på "det fargerike" i Munchs arbeider, samtidig som deres vurderinger var kunsthaglig fokusert og forankret.

10.5.1.2 Billedkomposisjonen – fremstillingen av mennesker og natur

Formløshet! Med referanser til primært de impresjonistisk pregede verkene tok de moderne kritikerne i sine omtaler opp den maleriske formoppløsning eller stiliseringen i Munchs yngre arbeider. De konservative kritikere, derimot, skilte i denne sammenheng ikke på de ulike stiltyper. Eksempelvis, karakteriserte Berliner *Bösen-Zeitung* både "Nat" og "Melankoli"-versjonene som "Verrückten" ["forrykte"], mens "Kys" ble brukt som eksempel på en totalt mangel på talent. *Volks-Zeitung* tok også for seg "Kys" og kritiserte oppløsningen av form og mangel på perspektiv. Denne relativt unyanserte kritikken tolkes av Krisch som et symptom på at kritikken egentlig handlet om et verbalt angrep og "nedrakking" på det nye og et "uhemmet" forsvar av den akademiske kunstretning.³³⁹ Dette harmonerer godt med de konservatives summariske kritikker og negative holdning til fargebruken, beskrevet ovenfor. En slik bakenforliggende agenda kombinert med det spente klima i Verein Berliner Künstler oppfattes dessuten å kunne ha bidratt til at disse faglig svakere og summariske kritikker i tillegg var noe fordreid.

³³⁵ Ibid. 94-95.

³³⁶ Ibid. 95.

³³⁷ Ibid. 50-51.

³³⁸ Ibid. 97.

³³⁹ Ibid. 98.

De mer moderne kritikere hadde en mer profesjonell tilnærming. De forsøkte å sette Munchs arbeider i konkurranse med akademikunstens tegneriske strenghet. Munchs impresjonistiske teknikk, fargebruk, bruk av form og kontur kunne etter disse kritikeres oppfattning bidra til en gjenoppliving av nettopp modell- og akademikunsten.³⁴⁰ En kunstfaglig argumentasjon basert på henvisninger til franske impresjonister og nyere vitenskaplige synsteorier ble ført prennen.

De symbolistisk pregede verk, som eksempelvis Melankoli-versjonene, fikk derimot negativ omtale også av fremskrittorienterte kritikere. Dette fordi utførelsen av disse både gikk imot akademikunstens krav til detaljrealisme og forutsetningen om at impresjonistiske maleri kunne forstås som "naturwissenschaftliche "Abschrift" von "Wasser und Luftspiegelungen""³⁴¹

Skulle Munchs symbolistisk pregede verker ytes rettferdighet måtte det legges andre og nye vurderingskriterier, uten forankring i natur og ytre realisme, til grunn. Kriterier som er forankret i det indre subjektive og emosjonelle. Slike vurderingskriterier var ikke å finne i omtalene i den samtidige, berlinske dagspresse. Dette er forskjellig fra omtalen av Kristiania-utstillingen hvor også de moderne kunstsyn blir synliggjort gjennom Krohgs og Kragbrødrenes avisomtaler.

En annen vesentlig ulikhet mellom kritikere i Berlin og Kristiania, synliggjort ovenfor, er de liberale tyske kritikernes kunstfaglige og estetisk forankrede argumentasjon og begrepsanvendelse. Denne type spesifikke, kunstfaglig forankret argumentasjon var fraværende i de norske presseomtalen.

10.5.1.3 Det moralsk kritikkverdige

Kritikerne som forsvarte det tradisjonelle innen kunsten skilte i sine kritikker dårlig mellom de ulike verk når de tok avstand fra utstillingen. "[?]" / "Vår" og "Vision (En Illustration)" fikk eksempelvis samme negative omtale. Krisch mener dette bunner i at disse kritikere primært reagerer på motivvalgene eller billedtemaene, som uttrykk for "eine negative Lebenshaltung" ["en negativ livsstandard eller livsvilkår"] som disse kritikere oppfattet som defaitistisk og samfunnstruende.³⁴² Fremstilling av sykdom, død, seksualitet og mer realitetsfjerne sinnstilstander ble av mange forsvaret av konservative samfunnsverdier i beste fall sett på som høyst upassende eller som samfunnsnedbrytende. Et eksempel i så måte er Rudolf Elchos konstantering: "... künstlerische Verlotterungen in der Regel mit der moralischen Hand in Hand geht".³⁴³ I interpretasjonen av verksmotiv, som betraktere basert på egen samfunnsmoral og livsholdninger fant støtende, overskygget betrakters holdninger til de

³⁴⁰ Ibid. 99.

³⁴¹ "naturvitenskapelig "avskrift" av "vann- og luftspeilinger"[forfatters oversettelse]. sitat i og fra Ibid. 102

³⁴² Ibid. 104.

³⁴³ "kunstnerisk demoralisasjon / forfall som regel går hånd i hånd med det moralske [forfall]" [forfatters oversettelse]

rene verksfremstillinger. I tillegg til "[?]" "Vår" og "Vision (En Illustration)" trekkes arbeider som "Tête-à-tête", "En Pige som greier sig", "Kys", "[?]" "Det syke barn", "Nat" og "Dagen derpå" frem som upassende eller umoralske. Eksempelvis karakteriserte Rosenberg i en av sine kritikker kvinnen i "Dagen derpå" som en "hore".³⁴⁴

Også i resepsjonen av og Munchs valg av billedtema finnes fellettrekk mellom kritikken i Kristiania og Berlin. De konservative tok avstand fra de mer kontroversielle billedtemaene fordi de oppfattes som moralsk støtende og som en trussel mot de borgerlige samfunnsverdier. Samtidig er det en forskjell i det at de støtende og sosialt uakseptable omtales spesifikt i Berlin men ikke Kristiania-pressen. Foruten Aftenpostens hentydning til det moralsk forkastlige i valg av billedtemaer fra "det grønne bord, ties de kontroversielle verkene i hjel."³⁴⁵ En ytterligere forskjell mellom kritikken i Berlin og Kristiania er hvilke verk som ble oppfattet som moralsk upassende. "[?]" "Det syke barn" var akseptert av kritikerne i Kristiania mens de konservative kritikerne i Berlins presse oppfattet maleriet som støtende. En sannsynlig forklaring på dette er en ulik oppfatning av hva som er "passende" å vise i det offentlige rom. En annen tilknyttet forklaring kan være at av Kristiania-publikum allerede varer motivmessig desensibilisert på grunn av tidligere, gjentatte eksponeringer for motivet "sykt barn".³⁴⁶

10.5.1.4 Et utvidet skjønnhetsbegrep

De mer liberale kritikerne hadde derimot en noe annen tilnærming. Også disse gjenkjente "det heslige" i mange av Munchs bilder, men oppfattet dette som uttrykk for blant annet "det sanne", "det levende" og "det poetiske". Dessuten ble innholdet i begrepet "det heslige" av representanter for den liberale kritikken gitt positiv valens, gjennom en utvidelse av skjønnhetsbegrepets innhold. Voss omtale av "[?]" "Det syke barn" i National-Zeitung er et eksempel i så måte:

Wird ... nicht auch über hässliche Gesichtszüge, über Züge voll Kummer, Sorge und Krankheit ... ein poetischer Schimmer verbreitet, der auch in Werken dieser Art das ernste Ringen nach Schönheit des malerischen Ausdrucks erkennen lässt?³⁴⁷

Også her holdt Voss seg konsekvent til det estetiske og trekker ikke inn sosialkriske dimensjoner. Ingen av de liberale kritikerne synes å ha tolket Munchs motivvalg som kvasi-dokumentariske fremstillinger av samfunnsmessige, sosiale realiteter. Realitetsreferanser ble

³⁴⁴ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse Zu Munchs Ausstellung 1892*. 106.

³⁴⁵ *Aftenposten*. 19.4.1892, 2.

³⁴⁶ Tidligere malerier med samme motiv er eksempelvis Hans Heyerdahl: "Det døende barn" (1881) og Chr. Krohgs "Syk pike" (1880-81)

³⁴⁷ "Blir det... ikke også over heslige ansiktstrekk, over trekk fulle av bekymring, sorg og sykdom utbredt ... et poetisk skimmer, som også i verk av denne karakter lar seg gjenkjenne som en seriøs kamp for [streben etter] det maleriske uttrykks skjønnhet"[forfatters oversettelse] sitat i *Ibid.* 108.

derimot benyttet med henvisning til resepsjonsfysiologiske fakta, som en naturvitenskaplig legitimering av det impresjonistiske formoppløsende stilkjennetegn. Formoppløsningen ble av liberale kritikere sett som et fremstillingsvirkemiddel, en ny metode for å oppnå livaktighet. Voss var resonerementsmessig den mest stringente. Den liberale kritikeren Wolffs tilnærming var derimot mer tradisjonell enn Voss'. Han trakk inn disse verkenes samfunnsmessige betydning, som et utgangspunkt og virkemiddel for betrakter til å utvide egen, følelsesmessige erfaringsbase. Wolff benytter imidlertid ikke Munch for å angripe eller forsvare verken den eldre eller nye retning innen kunsten. Wolff var sammen med Voss en av de få Berlin-kritikere som anstrengte seg for å forstå Munchs arbeider. Begge hevet seg over samtidens kunstnerstand ideologiske kamp for eller mot den tradisjonelle eller moderne kunstretning.³⁴⁸

De kunstnerisk og estetisk mer moderne innstilte kritikerne i Berlin var i større grad opptatt av nettopp det formale i verksfremstillingen enn kritikerne i Kristiania-pressen. Denne forskjell kan forklares med at Berliner kritikerne besatt en større kunstfaglig og estetisk kompetanse. Denne kompetansen ga disse den nødvendige forutsetning for spesifikt å behandle kunstfaglige temaer, som det formoppløsende i det impresjonistiske, det estetiske i det heslige og en mulig emosjonell nytteeffekt hos betrakter. Denne forutsetning finner ikke sidestykke hos Kristiania-kritikerne, kunstnerne unntatt.

10.5.2 Det fragmentariske

Også kritikerne i Berlinerpressen, som kritikerne i Kristiania-pressen, benytter begrepet "det fragmentariske" eller lignende begrep som "det skisseaktige", "utkast" eller "ufullstendig" for å karakterisere verk som ble oppfattet som uferdige. Karakteristikken ble også her benyttet på ulike typer verk og med ulik betydning.

Kun Rosenberg aviste utstillingen på grunn av "Formlosigkeit" og "... solchen rohen Anstreicherarbeiten ...".³⁴⁹ Som nevnt hadde "W." i Ørebladet en tilsvarende tilnærming. Av de øvrige kritikerne i Berlins dagspresse benyttet kun få denne karakteristikken om Munchs impresjonistisk pregede verk. I den grad begrepet ble benyttet var dette som regel i relasjon til den summariske, oppløste, og uskarpe fremstillingen som ikke ved første blick ga klar motivmessig detaljgjenkjenning. Her fremholdes "En Udsigt over Gade i Paris", "En Pige som greier sig" og "En Pige som speiler sig" som negative eksempler i så måte. Det er nærliggende å tolke disse kritikernes reaksjon som et uttrykk for at deres smaksoppfatning var forankret i en estetikk som forutsatte klare omriss, realisme i figurgjengivelsene og presist gjengitte detaljer. Med andre ord en estetikk forankret i akademiets malertradisjon. Flere av

³⁴⁸ Ibid. 109.

³⁴⁹ Sitat i Ibid. 60.

de moderne kritikere så derimot positivt på Munchs impresjonistisk pregede arbeider, som eksempelvis ”Vårdag på Karl Johan” og ”Morgen på Promenade des Anglais”.³⁵⁰ Samtidig var selv disse kritikerne relativt tradisjonelle i sine vurderinger og fokusert på at verkene på avstand visuelt ”samlet” seg til et hele og derigjennom fortsatt var realitetsfremstillende.

En annen argumentasjon mot de impresjonistisk pregede verkene var at disse bildene var for mye form og for lite innhold. Isidor Landau (?) hevdet et slikt syn.³⁵¹ Leopold Schönhoff³⁵² delte denne oppfatning. Munch ble dessuten av flere av de samtidige kritikere sett på som kun en etteraper, en epigon, av de impresjonistiske formalister Noe som i ettertid er bestridt. Et eksempel i så måte er kunsthistoriker Gösta Svenaeus.³⁵³

Sett under ett, vurderer Krisch det slik at kritikerne i større grad har vært opptatt av at verksutførelsen ikke stemmer overens med den vante, tradisjonalistiske billedfremstillingen enn å bygge bro til det moderne. Med andre ord enda et uttrykk for spenningen mellom tradisjonelistene og de moderne.

De fleste kritikerkommentarer relatert til ”det uferdige” var imidlertid knyttet til de nyeste, symbolistiske bildene. Følgende bilder skapte ergrelse: ”Roulette”-versjonene, begge ”Melankoli”-versjonene, ”Kys”, ”Nat”, ”Syg Stemning ved Solnedgang” og ”Vision (En Illustration)”³⁵⁴. Kritikpunktene var også her den manglende detaljrikdom og flekkete fremstilling. I den sammenheng karakteriserte kritikeren i Berliner Börsen-Zeitung fremstillingen av ansiktet i de to ”Melankoli”-versjonene som: ” ... glatte, durch keinerlei Gesichtslinien verunzierte Scheiben.”³⁵⁵ Samtidig ble den manglende detaljrikdommen av de konservative gjenkjent som et negativt kjennetegn på de moderne kunstretninger, som i grunnen ikke var kunst. Norddeutsche Allgemeine Zeitung karakteriserte disse arbeider som ”Auswüchse der modernen Richtungen”³⁵⁶ Det ble sågar stilt spørsmålsteget ved og påstått at Munch ikke var en god kunstner. Samtidig var flere av de liberale kritikerne var derimot av motsatt oppfatning. Her spores det, indirekte, igjen en forskjell fra kritikken av Kristiania-utstillingen, som samlet sett vurderte Munch som et stort kunstnerisk talent.

Det ble imidlertid ikke bare sett negativt på det fragmentariske. Enkelte fremhever det snarere som en forbedring. Voss i National-Zeitung formulerte eksempelvis det paradoks at Munch med sine ufullstendige skisser skapte ”vollendete Charakterschilderungen”[fullendte

³⁵⁰ Ibid. 63.

³⁵¹ Ibid. 40-41.

³⁵² Ibid. 46-47.

³⁵³ Gösta Svenaeus, *Edvard Munch: Im männlichen Gehirn I* (Lund: Skrifter utgivna av Vetenskaps-societeten i Lund, 1973). 78.

³⁵⁴ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse Zu Munchs Ausstellung 1892*. 66.

³⁵⁵ ”glatte, av ingen slags ansiktslinjer vansirede skiver” [forfatters oversettelse]. sitat i Ibid. 67.

³⁵⁶ ”Den moderne retnings utvekster” [forfatters oversettelse] sitat i Ibid. 69.

karacterskildringer] ³⁵⁷ ”[?]”/”Vår” nevnes her som eksempel. Kritikerne i Kristianiaposten gjør en tilsvarende refleksjon i relasjon til Munchs fremstilling av to barn. ³⁵⁸ Voss fortsetter med å karakterisere verkene ”Vårdag på Karl Johan” og ”Reinveirdag på Karl Johan”, ”Morgen på Promenade des Anglais” og ”Udsigt over en Gade i Paris” som eksempler på ”ausserordentlicher Schönheit”[”usedvanlig skjønnhet”]. ³⁵⁷ Voss begrunnet dette med autentisitet og tidløs skjønnhet. Også Deutschen Reichs-Anzeiger erkjennte en autentisk karacterskildring i disse verkene, men med referanse til lukkethet og det fullendte kunstverk. Portrettet av Inger Munch fremheves her som eksempel. ³⁵⁹ Begge forfattere var dessuten opptatt av betrakters rolle i møte med verket. Dette tolkes av Krisch som uttrykk for et moderne, avante-gardistisk kunstsyn. ³⁶⁰

Det fragmentariske ble akseptert av de liberale kritikerne og sett som uttrykk for en eksperimentell overgangsfase til en ny kunst som enda ikke har funnet sin form. De så her en mulighet til å bidra og påvirke denne utviklingen gjennom diskusjon av den estetiske forankring og det kunstneriske uttrykk per se. Tradisjonelistene, på sin side, tok avstand fra en slik tilnærming og holder fast ved det gamle. Også her synliggjøres den iboende spenning i Berlins kunstnerstand. ³⁶¹

10.6 Kunstnerne

Som nevnt ovenfor i kapitlet ”Et utvidet skjønnhetsbegrep” (kapittel 10.5.1.4) kom selv de mest moderne kritikere til kort i vurderingen av Munchs symbolistiske verk fordi deres estetiske vurderinger var forankret i natur og ytre realisme. En forståelse av disse verk forutsatte en estisk målestokk basert på indre subjektivitet og det emosjonelle, som kritikerne ikke var fortrolig med. En slik målestokk var derimot å finne i Berlins bohemmiljø, og da spesielt i Schwartzen Ferkel-kretsen. Kretsens positive syn på Munch ble, som allerede nevnt, formidlet av Przybyszewski først to år senere. ²⁹⁷ Her betegnes Munch som ”neuen Kunstideal” som ” ... das sich nicht einmal einer realistischen Technik bedient, das lediglich im Psychischen ... besteht”. ³⁶² Den indre realitetsopplevelse gis her legitimitet som grunnlag for billedfremstilling.

Det er imidlertid interessant at Leistikow, i sitt forsvarsinnlegg for Munchs rette som invitert kunstner til å vise sin kunst også ga en positiv omtale av Munchs utstilling som helhet.

³⁵⁷ Ibid. 71.

³⁵⁸ *Kristianiaposten*. 27.9.1892, 1.

³⁵⁹ Ibid. 72.

³⁶⁰ Ibid. 73.

³⁶¹ Ibid. 76.

³⁶² ”nytt kunstideal” som ” ... ikke engang betjener seg av en realistisk teknikk, men som utelukkende består i det psykiske (sjelen)”[forfatters oversettelse]. Begge sitater i Ibid. 103.

Samtidig som han ga uttrykk for at ”alt” ikke var like bra.³⁶³ Han fremhevet landskapsmalerier og portrettene, samt interessant nok også ”Kys” som han kommenterte slik ”Det er seet, det er oplevet, det er følt”.³⁶⁴ Den etter tyske forhold moderne malerens omtale oppfattes å avdekke et kunstsyn med samme forankring som de liberale kritikere. Malerens synspunkter indikerer at dennes smaksoppfatning og kunstsyn lå mellom de mest liberale kritikere og Przybyszewskis syn formidlet to år senere. Sammenlignes dette med Krohg og Krag-brødrenes kunstoppfatninger fremstår den moderne orienterte tyske kunstners kunstoppfatning som mindre fremskrittvennlige og mindre oppdatert. Ikke overraskende oppfattes Przybyszewskis oppfatning av kunsten og kunstnerens rolle å ha vært mest på linje med de norske kunstneres.

10.7 Publikum

Flere av de moderne kritikerne ytret seg om publikums kunstforståelse. Det ble ytret bekymringer i relasjon til publikums forutsetninger for å forstå de moderne arbeider. Slike ytringer gir indikasjon på at Berlinerpublikum i sin alminnelighet ikke var fortrolig med datidens moderne kunstretning. Noe som oppfattes som plausibelt gitt datidens provinsielle, kulturelt tradisjonelle, sterkt keiserinfluerte berlinske kulturliv. I sammenligning oppfattes Kristiania-publikummet som mer moderne og informert om de nye, spesielt franske retninger innen kunsten. Publikum ble oppfordret til å anstrenge for å ”forstå” nettopp maleriene.³⁶⁵ Både Berlinerkritikerne og de norske kritikere oppfordret dessuten publikum til å at seg tid til å oppleve verkene.

Ovennevnte ytringer underbygges ytterligere av at Kristianias publikum allerede i flere år og ved gjentatte anledninger hadde vært eksponert for moderne samtidskunst. I Berlin var det derimot kun holdt en impresjonistisk inspirert utstilling.³⁶⁶

10.8 Rett til individualitet

I Berlin varierte meningene om hvor mange av verkene som egentlig fortjente å bli vist for publikum fra 5 til 40 verk. Dette illustrerer også meningsbredden som kom til uttrykk i pressen. En sammenligning med omtalene av Kristiania-utstillingen viser at det også her eksisterte paralleller i holdninger til hva som skal og bør vises. De konservative ønsker kun å vise verk i tråd med den rådende smaksoppfatning og ikke ”nymotens” arbeider. De mer liberale mente prinsippelt at alle kunstnere måtte få slippe til med sine verk. En uttalelse som

³⁶³ ”Die Affaire Munch” publisert i *Freie Bühne* 15. 9.1892. Artikkelen ble senere oversatt og publisert i *Samtiden* primo 1893.

³⁶⁴ Selber (Leistikow), ”Edvard Munch i Berlin.” 41.

³⁶⁵ Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892.* 71.

³⁶⁶ *Ibid.* 17.

indikerer en åpen og demokratisk holdning til nyutvikling innen kunsten er Wolffs artikkel i Berliner-Tageblatt:

In Raffael sagte man, war die Vollendung und über die Vollendung führt kein Weg hinaus. Aber um dieselbe Zeit begann in den Niederlanden eine Blüthezeit der Malerei; hier kümmerte man sich nicht viel um Raffael, ... hier ging man über ihn hinweg und kam zu einer neuen Kunst. Und so hat immer dem Fortschritt der Sieg gehört, denn viel höher als das recht der Ueberlieferung steht das Recht der Zeit und vor Allem das Recht der Individualität.³⁶⁷, ³⁶⁸.

På denne bakgrunn gikk Wolff, i samme artikkel, imot å lukke utstillingen. Liberale Schönhoff³⁶⁹ støttet Wolffs syn på individualitetens rett. Hvorvidt sistnevnte konkret protesterte mot lukning av utstillingen vites derimot ikke. Også maleren Leistikow delte de to forannevntes oppfatning.

Kunsten og kunstnerens rett til individualitet representerte de liberale kritikeres tredje argumentasjonslinje for Munch. De to øvrige var, som ovenfor diskutert, et utvidet skjønnhetsbegrep og en vitenskaplig legitimeringsstrategi.

10.9 Berlin-utstillingen - omtalen i Kristiania-pressen

Wolffs protest, nevnt ovenfor, ble også fanget opp av Kristiania-pressen. Aftenposten brakte et langt sitat av Wolffs innlegg, med referanse til det utgivende presseorgan. Også Morgenbladet refererte i en kortere notis til det samme. Denne omtale av resepsjonen av Munchs utstilling i Berlin var ikke den eneste i Kristiania pressen. Det er derfor funnet interessant å se noe nærmere også på Kristiania-pressens omtale av Berlin-utstillingen.

Flere interessante spørsmål kan stilles i den forbindelse. Hvilket omfang hadde omtalene? Ga omtalene et representativt bilde av de tilsvarende omtaler i Berlins dagspresse eller ikke? Eller hadde omtalene en slagside?

Av de åtte gjennomgåtte aviser trykket seks aviser artikler i relasjon til Berlin-utstillingen. Ørebladet og Kristianiaposten var unntakene. Samlet sett referer avisene kun til et fåtall av de sytten aviser Krisch har gjennomgått. Majoriteten av referansene var til Berliner Tageblatt. National-Zeitung ble også referert til av flere. For øvrig var referansene spredt på flere aviser. Samtlige aviser rapporterte mer eller mindre detaljert om kravet om lukningen av Berlin-utstilling, Verein Berliner Künstlers ekstraordinære generalforsamling, avstemningen, som

³⁶⁷ "Hos Raffael sa man, var det fullendte [å finne] og utover det fullendte fantes ingen vei videre. Men på samme tid begynte i Nederlandene en maleriets blomstringstid; her bekymret man seg ikke mye om Raffael, ... her gikk man forbi ham og kom fram til en ny kunst. Og slik har alltid seieren tilhørt fremskrittet, for meget høyere en rett til overlevering står tidens rett, og fremfor alt individualitetens rett." [forfatters oversettelse]

³⁶⁸ Sitat i Krisch, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse Zu Munchs Ausstellung 1892*. 119.

³⁶⁹ Ibid. 46-57.

med 120 mot 105 stemmer, førte til utstillingslukningen. Aubert skrev også hjem om samme tema.³⁷⁰ Av disse tok Dagbladet, Aftenposten og Morgenbladet samtidig opp valget av ny utstillingskommisjon og Adelsten Normanns rolle i den sammenheng.³⁷¹ Normann fant det i den forbindelse til og med påkrevet å sende en notis til Dagbladet for å oppklare forholdene rundt utstillingskommisjonens avgang.³⁷² Forøvrig behandler Langaard, i *Edvard Munch. Modningsår*, Kristiania-pressens omtale av Berlin-utstillingen utførlig. Det er derfor valg ikke å gå nærmere inn på de enkelte omtaler i dette arbeidet.

Det kan imidlertid med utgangspunkt i ovennevnte konkluderes med at omtalen i Berlin-utstillingen var beskjeden og ensidig fokusert på lukningen. Samlet sett gir omtalene i Kristiania-pressen ikke et korrekt bilde av resepsjonen Berlin-utstillingen formidlet i Berlins dagspresse.

10.10 Forskjeller og likheter – oppsummering og konklusjon

Den sammenlignende analysen av resepsjonen av Munchs separatutstillinger i henholdsvis Kristiania og Berlin har avdekket både vesentlige likheter og forskjeller. Den mest iøynefallende forskjell er at Berlin-utstillingen ble lukket før tiden, men Kristiania-utstillingen ikke. Den sammenlignende analysen har vist at Berlin-utstillingen ikke ble lukket på grunn av en massiv negativ reaksjon og total avvisning fra et samlet publikum, bestående av kritikerne, publikum og kunstnerne. Forklaringen er med andre ord ikke å finne i disse grupperes konservative smaksoppfatninger og kunstsyn, skapt gjennom påvirkningen fra keiser Wilhem II's konservative og provinsielle Berlin. Nei, utstillingen ble lukket fordi de toneangivende konservative krefter i Verein Berliner Künstler fant utstillingen sterkt provoserende. Munchs utstilling virket som en katalysator, og de lenge eksisterende, sterke motsetninger mellom de akademiorienterte, tradisjonalistene, og de moderne orienterte kunstnerne tilspisset seg ytterligere. Ekstraordinær generalforsamling var uunngåelig og vedtak om stengning, valg av ny utstillingskommisjon og etableringen av Freie Künstlervereinigung var et faktum. Hypotesen om en massiv negativ reaksjon fra et samlet publikum kan dermed avkrefte.

Hvorfor skjedde så ikke det samme i Kristiania? En plausibel hovedforklaring vurderes å være at kunstnerverden i Kristiania allerede elleve år tidligere hadde kjempet seg i gjennom dette. Den gang var arenaen i Kristiania Kunstforening. Resultatet var de yngre kunstneres boikott av foreningen ("kunstnerstreiken"), opprettelse av Statens kunstutstilling og Bildende

³⁷⁰ *Dagbladet*.30.11.1892, 1.

³⁷¹ Adesten Normann skrev ikke under utstillingskomiteens formann, Wischers erklæring som førte til at den sittende kommisjons avgang. Ny utstillingskommisjon ble valgt på den ekstraordinære generalforsamlingen. Adelsten Normann ble gjenvalg, samtidig med at syv nye medlemmer med et tradisjonalistisk kunstsyn ble valgt.

³⁷² *Dagbladet*. 21.11.1892, 2.

kunstneres fagforening. En ytterligere, medvirkende årsak oppfattes å ha være at kritikere og publikum var mer fortrolig med de mer moderne kunstretninger generelt og Munchs kunst spesielt. Dette var forskjellig fra situasjonen i Berlin, hvor publikum knapt hadde blitt eksponert for impresjonistisk inspirerte arbeider og sannsynligvis heller ikke sett Munchs arbeider.

Publikum var ikke en del av Berlins kritikerkorps. Dette var også annerledes enn i Kristiania, hvor majoriteten av kritikerne var representanter for publikum fra det gode borgerskap. En tilsvarende forskjell finnes også i relasjon til kunstnerne. Mens tre representanter for de moderne orienterte kunstnerne omtalte Kristiania-utstillingen i pressen, er det ikke funnet omtaler skrevet av kunstnere i Berlinerpressen. Kunstnere benyttet derimot tidsskriftet *Freie Bühne* som talerør.

Kritikerne i Berlinerpressen oppfattes, i motsetningen til kritikermajoriteten i Kristiania, som kunnskapsrike på det kunstfaglige felt. Den kulturelle kritikertradisjon var vel befestet i Berlins dagspresse, og de fleste aviser hadde en egen kulturelledaktør og egen seksjon for kulturelt stoff. Slik forholdt det seg ikke i Kristiania-pressen. Antallet navngitte kritikere i Berlinerpressen var dessuten langt større enn i Kristiania-pressen. Også antall aviser, totalt sett, antall aviser relevante for de resepsjonshistoriske undersøkelser og omtaleomfanget av Munchs utstilling var vesentlig større i Berlin. Det er dessuten i Berlinerpressen i langt mindre grad enn i Kristianias dagspresse funnet sammenheng mellom avisens ideologiske og politiske ståsted og det kunstsyn som avisens kunstkritiker(e) ga uttrykk for.

Krischs resepsjonshistoriske analyse har avdekket at de fleste Berlinerkritikerne innehadde en høy kunstfaglig kompetanse. Samtidig holdt de liberale kritikerne en vesentlig høyere faglig standard enn de konservative. Berlinerkritikernes høye kunstfaglige nivå representerer dessuten en forskjell fra Kristiania-kritikernes mer allmenne kompetanse som dannede borgere, kunstnerne unntatt. En ytterligere forskjell er at kritikere med størst kunnskap om kunst var å finne i den konservative Kristiania-pressen, mens den i Berlinerpressen i størst grad var å finne i de liberale aviser. Dette gjenspeiles også i at de estetisk forankrede vurderinger av og resonnementer rundt Munchs arbeider er funnet hos de liberale kritikere. Tilsvarende resonnementer var fraværende i Kristiania-pressen. Denne forskjellen vurderes å ha sin rot i at majoriteten av kritikerne i Kristiania besatt en begrenset kunstfaglig kompetanse. I relasjon til de konservative kritikere i begge byer, speilvendes dette forholdet.

De konservative kritikere i Berlin er, i tillegg til å være konsekvent negative også summariske i sine omtaler av Berlin-utstillingen. Denne tilnærmingen tolkes av Krisch som et uttrykk for at disse kritikere primært var opptatt av å forsvare det tradisjonelle og befestede,

akademiforankret kunstsyn og i mindre grad av Munchs arbeider. De konservative kritikeres forsvar for det bestående må ses i sammenheng med de sterke motsetninger mellom tradisjonelistene og de mer liberale kunstnerne som manifesterte seg i Verein Berliner Künstlers ekstradordinære generalforsamling med påfølgende konsekvenser.

De gjennomgåtte kritikker har også avdekket hvilke av Munchs arbeider som ble akseptert og hvilke ikke. I Berlin var kritikerne unisont negative til de symbolistisk pregede verk. Også maleren Leistikow tolkes å ha vært negativ til disse. Dette er ulikt resepsjonen i Kristiania, hvor forfatterbrødrene Krag og Krohg oppfattes å ha vært positive også til Munchs symbolistisk pregede arbeider. Forklaringene på denne forskjell i smaksoppfatning og innsikt i de nyere kunstretninger, er sannsynligvis å finne i en ulik kunstnerisk tradisjon og ulik kjennskap og eksponering for de nye internasjonale strømninger og kunstretninger. Det kan her hevdes at majoriteten av Berliner kunstnerne var hemmet av kunstakademiet og akademikunstens dominans i et ellers provinsielt preget kunstmiljø, mens de norske kunstnerne tradisjonelt var velinformert om og orientert mot de nyeste kunstretninger i Europa.

I tillegg til at kritikerne var negative til verk med impresjonistisk eller symbolistisk preg, tok de avstand fra verk med billedinnhold eller motiver som ble oppfattet som moralsk anstøtende og som derfor ikke burde vises i det offentlige rom. Kritikerne i Berlins dagspresse tok i den forbindelse aktivt og klart avstand fra flere navngitt verk i kritikkene. Kristiania-kritikerne valgte derimot å tie slike arbeider i hjel. I denne forbindelse er "[?]" "Det syke barn" et godt eksempel. Berlinerpressen oppfattet maleriet som "upassende" mens det ikke nevnes i Kristiania-kritikerne. Kritikerne i Kristiania synes ikke lenger å finne verken utførelse eller billedtema kontroversielt.

I sammenligningen av utstillingsresepsjonen i Kristiania og Berlin er det ikke bare funnet forskjeller. Den største, og i utgangspunktet, noe overraskende likhet kommer frem i helhetsvurderingen av kritikkene. Det er funnet en ganske lik fordeling av positive og negative kritikker. I all hovedsak er de negative kritikkene skrevet av de konservative kritikerne, mens de positive omtalene er skrevet av de liberale. Begge steder unngår de konservative kritikerne det kontroversielle. I omtalene er det, med unntak av de moralsk anstøtende verk, henimot de samme verk som spesifikt trekkes frem. Begge kritikerkorps aksepterte de tidlige, naturalistiske verk, mens de impresjonistisk pregede verk fikk positive omtalte av noen kritikere. Når Krag-brødrene og Krohg unntas, ble de symbolistisk pregede verk ikke akseptert verken av kritikerne i Berlin eller Kristiania. I de spesifikke verksomtaler er dessuten så å si de samme karakteristikker eller kritikkpunkter benyttet. Samtidig var

anvendelsen av karakteristikkene i kritikken likeartet i den forstand at konservative kritikere ga enkeltbegrep, som eksempelvis ”det skisseaktige”, negativ valens der liberale eller mer moderne kritikere tilla begrepet en positiv innholdsforståelse.

Kunstmotale i Kristiania-pressen og Berlinerpressen hadde dessuten også det til felles at kritikken av billedkunst hadde langt mindre omfang enn omtalene av de øvrige kunstformer, og da i særdeleshet litteratur og teater. Om dette henger sammen med at begge byer den gang også hadde, separate, opposisjonelle, litterat dominerte, kunstnermiljøer vites derimot ikke.

Konklusjonen på den sammenlignende analysen må være at, totalt sett, var resepsjonen av Kristiania-utstillingen tilkjennegitt i Kristiania-pressen relativt lik resepsjonen av Berlin-utstillingen tilkjennegitt i Berlinerpressen. Begge steder var resepsjonen av Munchs utstilling og arbeider langt mer nyansert enn store deler av den toneangivende kunstfaglige litteraturen gir inntrykk av. Hypotesen om en ulik lokal resepsjon av Kristiania-utstillingen og Berlin-utstillingen kan dermed ikke verifiseres. Dette finner sin forklaring i at kritikermajoriteten i de to byer representerte helt ulike grupperinger. Kristiania-kritikerne representerte publikum mens Berlinerkritikerne overveiende var kunstfaglige eksperter. Kristiania-publikummet var med andre ord i praksis vel så fortrolige med de nye internasjonale kunstretninger som Berlins kunstspeialister.

Det kan i forlengelsen av dette videre konkluderes med at årsaken til at Berlin-utstillingen ble stengt ikke er å finne i en massiv negativ mottagelse og avvisningen av Munch og hans arbeider, men i de indre sterke spenninger i Berlins kunstverden, generelt og Verein Berlin Künstler spesielt.

Berlin-utstillingen ble et ”tilfelle” og en katalysator for en allerede pågående generasjonskonflikt:

”.... als Rebellion der Jungen gegen die Werte des Alten”³²⁵

11 Avslutning

Innledningsvis i dette arbeidet fremsettes to hovedhypoteser i relasjon til resepsjonen av Munchs separatutstillinger i henholdsvis Kristiania og Berlin i 1892. Den ene er at samtidens resepsjon av utstillingene ikke var så ensidig negativ, men mer nyansert enn kunsthistorien ofte kan gi inntrykk av. Den andre hypotese er at resepsjonen av Kristiania-utstillingen i Kristiania er ulik resepsjonen av Berlin-utstillingen i Berlin fordi den sosialhistoriske kontekst, kunstsyn og smaksoppfatninger i de to hovedsteder er forskjellig.

Basert på hypotesene er det formulert en todelt problemstilling angitt innledningsvis i kapittel 2. Den første delen av dette arbeidet, undersøkelsen og analysen av resepsjonen av Kristiania-utstillingen er behandlet i kapitlene 7, 8 og 9 besvarer første del av problemstillingen. Den andre del av problemstillingen besvares gjennom den sammenlignende resepsjonsanalysen beskrevet i kapittel 10. Arbeidet er med andre ord naturlig delt i to hoveddeler. Hver del avsluttes med en oppsummering og konklusjon i relasjon til angjeldende delproblemstilling, beskrevet henholdsvis i kapittel 9.6 og 10.10.

Når resultatene av den resepsjonshistoriske analysen ses under ett kan det her konkluderes med at resepsjonen av Munchs separatutstilling og hans arbeider i henholdsvis Kristiania og Berlin, ikke var så ensidig negative, men mer nyansert enn fremstilt i store deler av Munch-litteraturen. Det har med andre ord, i tidens løp, dannet seg et fortegnert eller falskt bilde av samtidens resepsjon av Munchs separatutstilling i henholdsvis Norge og Tyskland.

Totalt sett er resepsjonen av utstillingene i henholdsvis Berlin og Kristiania funnet å være relativt lik. Hypotesen om en ulik lokal resepsjon av Kristiania-utstillingen og Berlin-utstillingen på grunn av ulikheter i sosialhistorisk forhold, kunstsyn og smaksoppfatning kan dermed ikke verifiseres. Dette finner sin forklaring i at kritikermajoriteten i de to byer representerte helt ulike grupperinger. Kristiania-kritikerne representerte publikum mens Berlinerkritikerne overveiende var kunstfaglige eksperter. Kristiania-publikummet var med andre ord i praksis vel så fortrolige med de nye internasjonale kunstretninger som Berlins kunstspesialister.

Det kan imidlertid konkluderes med at årsaken til at Berlin-utstillingen ble stengt ikke er å finne i en massiv negativ mottagelse av Munch og hans arbeider, men i de indre sterke spenninger i Berlins kunstverden, generelt og Verein Berlin Künstler spesielt.

Selv om problemstillingene som ble formulert i forbindelse med dette arbeidet har funnet sine svar og hypoteser er avkreftet og bekreftet, er det minst to interessante spørsmål som blir stående:

Hva var rasjonale bak den konservative Verein Berliner Künstlers beslutning om å innby den dengang internasjonalt ubetydelig norske kunstner Edvard Munch som separatutstiller ved åpningen og innvielsen av foreningens nye lokaler i Architektenhaus?

Lå det dypere kulturpolitiske motiver bak Verein Berliner Künstlers konservative fløys beslutning om å stenge utstillingen?

Bibliografi

Avisartikler

Aftenposten:

14.9.1892. 2.
6.10.1892. 2.
9.10.1892. 1.
16.10.1892. 2.
21.10.1892. 1.
25.10.1892. 1.
13.11.1892. 2.
23.11.1892. 1.
24.11.1892. 1.

Dagbladet:

19.9.1892. 1.
6.10.1892. 1-2.
9.10.1892. 1.
12.10.1892. 1.
16.10.1892. 1.
19.10.1892. 1.
27.10.1892. 1.
21.11.1892. 2.
30.11.1892. 1.

Kristianiaposten:

24.9.1892. 1.
27.9.1892. 1.
6.10.1892. 1.

Morgenbladet:

14.9.1892. 2.
1.10.1892. 2.
9.10.1892. 1.
12.10.1892. 1.
15.10.1892. 1.
17.10.1892. 1.
22.10.1892. 1.
26.11.1892. 1.

Morgenposten:

14.9.1892. 2.
17.9.1892. 1.
7.10.1892. 2.
26.10.1892. 1.
3.11. 1892. 2.
28.11.1892. 1.

Norske Intelligenssedler:

15.9.1892. 2.
16.9.1892. 2.
19.9.1892. 1.

Verdens Gang:

15.9.1892. 1.
19.9.1892. 2.
11.10.1892. 1.
5.11. 1892. 1
7.11.1892. 1

Ørebladet:

15.9.1892. 3.
20.9.1892. 2.
21.9.1892. 3.
1.12.1892. 2.

Internettkilder

- Museum of Modern Art. "Edvard Munch: The Modern Life of the Soul." February 19-May 8, 2006. <http://www.moma.org/exhibitions/2006/Munch.html>. (oppsøkt 25.02.06).
- Nasjonalmuseet, Museumsbygginger, Nasjonalgalleriet: <http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/300>. (oppsøkt 24.01.06).
- Verein Berliner Künstler. Foreningens offisielle hjemmeside: <http://www.verein-berliner-kuenstler.de/> (oppsøkt 20.01.06).
- Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: http://de.wikipedia.org/wiki/Arnold_B%C3%B6cklin (oppsøkt 21.02.06)
- Wikipedia. Die freie Enzyklopedia. Artikkel, "Freie Bühne (Zeitschrift),,
http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_B%C3%BChne_%28Zeitschrift%29. (oppsøkt 10.04.2006)
- Wikipedia. Die freie Enzyklopädie.
[http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_B%C3%BChne_\(Verein\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_B%C3%BChne_(Verein)).(oppsøkt 25.04.06)
- Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. [http://de.wikipedia.org/wiki/Naturalismus_\(Kunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Naturalismus_(Kunst)) (oppsøkt 25.04.06)
- Wikipedia, Die freie Enzyklopedia, artikkel „Friedrichshagener Dichterkreis“
http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrichshagener_Dichterkreis (oppsøkt 10.04.2006)
- Woll, Gerd , Munch-museet. <http://www.munch.museum.no/content.aspx?id=23&mid=23> (oppsøkt 29.03.06)

Kataloger

- Munch, Edvard. *Katalog. Edvard Munchs Maleriudstilling. Juveler Tostrups Gaard, Karl Johansgade, 2den Egt.* Kristiania: 1892.
- Munch, Edvard. *Katalog der Sonder-Ausstellung des Malers Eduard Munch aus Christiania.* Berlin: 1892.
- Kunstudstilling, Statens, red. *Katalog.* Kristiania: 1892.

Tidsskrift og bøker

- Arntzen, Jon Gunnar, red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 1. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- , red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 2. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000.
- , red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 3. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2001.
- , red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 5. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2002.
- , red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 6. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003.
- , red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 8. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2004.
- , red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 9. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2005.
- Bech, SV. Cedergreen, red. *Dansk biografisk leksikon*. 3 utg. Bd. 2. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, 1979.

- Bjerke, Øivind Storm. *Edvard Munch and Harald Solberg. Landscapes of the Mind*. New York: National Academy of Design, 1995.
- . "Symbol og fantasi møtes i maleriet." I *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, redigert av Tone Skedsmo, 93-112. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1995.
- Boe, Roy Asbjörn. "Edvard Munch: His Life and Work from 1880 to 1920." Dr. Artes-avhandling, New York University, 1969.
- Brenna, Arne. "Hans Jæger og Edvard Munch.I - Vennskapet." *Nordisk tidskrift* 52, nr. 2 (1976): 89-115.
- . "Hans Jæger og Edvard Munch.II - Billedkunsten og litteraturen." *Nordisk tidskrift* 52, nr. 3 (1976): 188-215.
- Brøgger, A.W. og Einar Jansen, red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 8. Oslo: Forlagt av H. Aschehoug & Co., 1938.
- Bull, Edv., Anders Krogvig og Gerhard Gran, red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 2. Oslo: H. Aschehoug & Co., 1925.
- Bull, Edv. og Einar Jansen, red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 5. Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co., 1931.
- Dahl, Hans Fredrik (red.), Gudleiv Forr, Leiv Mjeldheim og Arve Solstad. *Dagbladet gjennom 125 år. Utskjelt og utsolgt*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1993.
- Dietrichson, L. *Kunstnerisk Selvstyre og kunstnerisk Eksklusivitet. Særtrykk af "Morgenbladet" No. 291, 295 og 296, 1892*. Christiania: R. Hviids Enkes Bogtrykkeri, 1892.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag, 1995.
- Flaaten, Hans-Martin Frydenberg. "Edvard Munchs "Skrik". En studie av maleriets kunstteoretiske og litterære bakgrunn i perioden 1891-92". Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2004.
- Fosli, Halvor. *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1994.
- Franke, Carola. *Edvard Munch und sein erster Berlin-Aufenthalt in den Jahren 1892-1895*. Magisteravhandling, Universität Tübingen, 1979.
- Gauguin, Pola. *Edvard Munch*. Stockholm: Albert Bonniers forlag, 1947.
- Hammer, S.C. *Kristianias historie*. 1.utg. Bd. V. 1878 -1924. Oslo: J.W. Cappelen, 1928.
- Heller, Reinhold A. "'Affæren Munch". Berlin 1892-1893.'" *Kunst og Kultur*, nr. 3 (1969): 175-191.
- Henriksen, Petter (red.). *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon. Samf-Stt*. Bd. 13. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- Holm, Yngvar (red.). *Svæarta: Morgenposten - En gang Norges største avis*. [Oslo]: Orion, 1999.
- Høeg, Tom Arbo. *Norske aviser 1763 - 1969, En bibliografi, 1. Alfabetisk fortegnelse*. Bd.1. Oslo: Universtitetsbiblioteket i Oslo, 1973.
- Høifødt, Frank. "The Kristiania Bohemia Reflected in the Art of the Young Edvard Munch." In *Edvard Munch. An Anthology*, 15-41. Redigert av Erik Mørstad Oslo: Unipub forlag. Oslo Academic Press, 2006.
- Inderhaug, Odd. "Örebladet 1891 - 1894. En innholdsanalyse." Hovedfagsoppgave i historie, Universitet i Oslo, 1970.
- Jansen, Einar, red. *Norsk Biografisk Leksikon*. 1. utg. Bd. 7. Oslo: Aschehoug.
- Jansen, Jonas, Øyvind Anker og Gunvald Bøe, red. *Norsk Biografisk Leksikon*. Bd. 16. Oslo: Forlaget av H. Aschehoug & Co., 1969.
- Jæger, Henrik. *Kristiania og Kristianienserne*. Kristiania: F. Beyers Forlag, 1890.

- Kemp, Wolfgang. *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander Verlag, 1983.
- Kemp, Wolfgang (red.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992.
- Kneher, Jan. *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. Worms am Rhein: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1994.
- Krisch, Monika. *Die Munch-Affäre – Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Berlin: Tenea Verlag für Medien Dr. Thomas Gerstmeyer: Mahlow bei Berlin, 1997.
- Krohg, Christian. "Den bildende kunsten som led i kulturbevægelsen." I *Kampen for tilværelsen*, 9-19. København: Egemont H. Petersens Kgl. Hof-bogtrykkeri, 1920.
- . "Symbolisme i nordisk bildende kunst." I *Kampen for tilværelsen*, 26-30. København: Egemont H Petersens Kgl. Hof-bogtrykkeri, 1920.
- Lange, Marit Ingeborg. "Sannhet og sunnhet. Aubert, Dahl og den norske tradisjon (1990)." I *Fra romersk barokk til norsk nyromantikk. Utvalgte artikler*, redigert av Ina og Knut Ljøgdott Johannesen, 44-55. Oslo: Ortiz Forlag A/S, 2003.
- Langaard, Ingrid. *Edvard Munch. Modningsår. En studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme*. Oslo: Gyldendal Norske Forlag, 1960.
- Langaard, Johan H. og Reidar Revold. *Edvard Munch. Mesterverkeri i Munch-museet*. Oslo: Forlaget norsk kunstproduksjon (Stenersen), 1963.
- Man, Paul de. "Introduction." I *Toward an Aesthetic of Reception*, edited by Wlad og Jochen Schulte-Sasse Godzich. Brighton, Sussex: The Harvard Press, 1982.
- Messel, Nils. "Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet." i *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, redigert av Tone Skedsmo, 49-67. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1995.
- . "Edvard Munch and His Critics in the 1880s." *Kunst og Kultur* 77, no. 4 (1994): 213-77.
- Munch, Edvard. "Katalog der Sonder-Ausstellung Des Malers Eduard Munch aus Christiania." Berlin, 1892.
- . "Katalog. Edvard Munchs Maleriutstilling. Juveler Tostrups Gaard, Karl Johansgade, 2den Etg." Kristiania, 1892.
- Myhre, Jan E. og Jan S. Østberg (red.). *Mennesker i Kristiania. Sosialhistorisk søkelys på 1800-tallet*. Oslo - Bergen - Tromsø: Universitetsforlaget, 1979.
- Mæhle, Ole. *Jens Thiis. En kunstens forkjemper*. Oslo: Gyldendal Norske Forlag, 1970.
- Mørstad, Erik. "Christian Krohgs kunstteori i 1880-Årene." *Kunst og Kultur* 74, nr. 2 (1991): 69-107. Nasjonalgalleriet, ed. *Norsk Kunstner Leksikon*. Bd. 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- , red. *Norsk Kunstner Leksikon*. Bd. 3. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Nergaard, Trygve. "Edvard Munchs Visjon. Et bidrag til Livsfrisens historie." *Kunst og Kultur* (1967): 69-92.
- Næss, Atle. *Munch. En Biografi*. Oslo: Gyldendal norske forlag, 2004.
- Opstad, Gunvald. *Fandango! En biografi om Vilhelm Krag*. 1 utg. Bergen: Vigmostad & Bjørk, 2002.
- Paret, Peter. *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*. President and Fellows of Harvard College. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1980.
- Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press, 1982.

- Przybyszewski, Stanislaw. *Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor og Julius Meier-Graefe*. Berlin, 1894.
- Resi, Heid Gjøstein. "Landskapsmaleren Eilert Adelsteen Normann (1848-1918) - Streiflys på en uvanlig Karriere." I *Adelsteen Normann. "Gentlemen" Fra Vågøya og Keiserens Venn*. (Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 1998):11-28.
- Riege, Jacob (red.), E. Hoffstad, John O. Egeland, S.H. Hammer, E. Sandberg, Chr. Hansson og C.J Hambro. *Kristiania forretningsstand i 300 aar. Jubileumsaaret 1924*. 1 utg. Kristiania: A-S Helge Erichsens forlag, 1924.
- Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Hässlichen. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Königsberg 1853 Herausgegeben von Walter Gose und Walter Sachs*. Stuttgart - Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag, 1968.
- Schmedling, Olga. "Høstutstillingen - Bildende kunstneres styre - Forutsetninger.Oslo": Magisteravhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1980.
- Selber (Leistikow), Walter. "Edvard Munch I Berlin." *Samtiden* Fjerde aargang (1893): 38-43.
- Solhjell, Dag. *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime. Kunstpolitikk 1850-1940*. Oslo: Unipub AS, 2005.
- Stang, Ragna. *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*. Verona: Aschehoug & Co, 1989.
- Svenæus, Gösta. *Edvard Munch: Im männlichen Gehirn*. I. Lund: Skrifter utgivna av Vetenskaps-societeten i Lund, 1973.
- Sørli, Nina. "Kunsten møter publikum. De private kunstformidlerne og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania 1870 -1914". Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitet i Oslo, 1998.
- Thiis, Jens. *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten. Geniet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933.
- . *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversikt over samtidig fremmed kunst*. 1. utg. Bd. II, III. Bergen: John Griegs forlag, 1907.
- Thommessen, Henrik P. "Verdens Gang og redaktør O. Thommessen - Fra Johan Sverdrup til Christian Michelsen. En analyse av redaktørens politiske bevegelse fra det "rene" Venstre til borgerlig samling." Hovedfagsoppgave i historie, Universitetet i Trondheim, Dragvoll, 1991.
- Thue, Oscar. "Christian Krohg - Bibliografi." I *Norsk bibliografisk bibliotek*. Redigert av Kaare Haukaas. Oslo: Universitetsforlaget, 1968.
- . "Christian Krohgs sosiale tendenskunst." Oslo:Magisteravhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1955.
- Tveteraas, Trygve. "Publikum i åttiårene." *Samtiden* (1931): 511-25.
- Wasberg, Gunnar Christie. *Aftenposten i hundre år. 1860-1960*. Oslo: Chr. Schibsteds forlag, 1960.
- . *Norsk presse i hundre år. 1820 -1920*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1969.
- Werenskiold, Erik. "Kunst og politikk i åttiårene. II." *Samtiden* 42 (1931): 663.
- Willoch, Sigurd. *Kunstforeningen i Oslo*. Oslo: Kunstforeningen i Oslo, Blix forlag A.S, 1936.
- . *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal norske forlag, 1937.
- Østby, Leif. *Fra naturalisme til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888-1895*. Oslo: Gyldendal norske forlag, 1934.
- Aaserud, Anne. "Tolkninger av impresjonismen i Norge i 1880-årene." *Kunst og Kultur* 2 (1994): 105-125.

069
"9-10.
1892"
M92

"1892"
K

Katalog

1892

Edvard Munchs Malerudstilling.

Hjvaldi Testrups Gaard, Karl Johansgade, 2de. Etg.



[14. 9 - 4. 10. 1892]

Kristiania 1892

Johannes Bjørnstads Bogtrykkeri.

OSLO KOMMUNES KUNSTSAMLINGER

2356 ex 2

Vedlegg I

Pr. med Schmitt-katalogen

Næsten exakt samme titler som i kat Oslo 1892

B. C. 3

	1.	Pige, som falder i tanker	privat.
2	2.	Blaaklædt Dame mod blåt Vand	Kr. 400,00
3	3.	En Mand og en Kvinne en Sommernat	» 1 000,00
4?	4.	Om Natten	» 600,00
5	5.	Nat	privat.
6	6.	Kys	Kr. 400,00
7	7.	Aften	» 400,00
8	8.	Syg Stemning ved Solnedgang	» 500,00
10	9.	Italienerinde	» 100,00
	10.	Trist Aften	» 300,00
	11.	På Karl Johan	» 200,00
12	12.	Farvestemning i sort og violet	» 800,00
	13.	Udsigt over en gade i Paris	» 500,00
17?	14.	Tusmørke	» 200,00
	15.	Ved Mødestedet	» 300,00
	16.	Aften	» 300,00
22	17.	Dagen derpå	500,00
24	18.	Lili (<i>Peberrot?</i>)	» 200,00
36	19.	Høstregn	100,00
	20.	Badet	» 300,00
16	21.	Farveskitse	200,00
28	22.	Vårdag på Karl Johan	» 600,00
29	23.	Regnveirsdag på Karl Johan	» 200,00
30	24.	En Pige som speiler sig (Solvirkning)	» 400,00
31	25.	En Pige som greier sig (Solvirkning)	» 400,00
32	26.	Søndag i Åsgårdstrand	» 300,00
38	27.	Morgen på Promenade des Anglais	» 500,00

	28.	Ettermiddag på Promenade des Anglais	Kr. 200,00
39	29.	Vinterdag i Nizza	300,00
40	30.	En Pinje	200,00
	31.	Skitse fra en Pinjeskov	100,00
42	32.	Cypresse i Måneskin	300,00
41	33.	Fra Rivieraen	100,00
	34.	Do	100,00
	35.	Do	100,00
	36.	Do	100,00
35	37.	Bal	150,00
46	38.	Ved Rouletten. Monte Carlo	150,00
47	39.	Spillere i Monte Carlo	200,00
48	40.	Portræt af Hans Jæger	800,00
	41.	Portræt	privat
49	42.	Portræt af Maleren Brafland	400,00
2	43.	Varm Soldag i en Furuskog	200,00
13	44.	En Pige, som ser ud gennem et Vindu	300,00
33	45.	«Jarlsberg» kommer (Fra Asgårdstrand)	800,00
	46.	Portrætskisse	150,00
37	47.	Smabørn	200,00
	48.	Aften	200,00
51	49.	Portræt af Gaunar Helberg	200,00
26	50.	Vision (En Illustration)	300,00
		Fra 51—61 Studier og Tegninger	

VEREIN BERLINER KÜNSTLER

Wilhelm-Strasse 92, Architektenhaus.

KATALOG

der

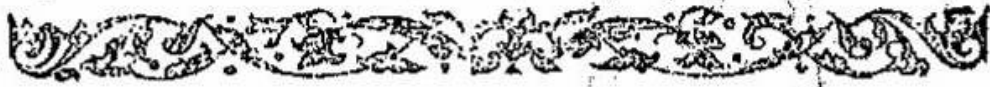
SONDER-AUSSTELLUNG

des Malers

EDUARD MUNCH

AUS CHRISTIANIA

vom 5. bis 19. November 1892.



1. Der Morgen.
2. Blaugekleidete Dame, mit blauem Wasser.
3. In einer Sommernacht Norwegens.
4. Das Mystische in einer Nacht
5. Nacht.
6. Kuss.
7. Die Sorge.
8. Sonnenuntergang.
9. Der Abend.
10. Italienerin.
11. Männer umschwärmen hellgekleidete Damen.
12. Schwarz und Violet
13. Dame in einer Sommernacht.
14. Frühling.
15. Ein krankes Mädchen.
16. Farbenskizze.
17. Dämmerung.
18. Sommerabend.
19. Erotisch.
20. Strand.
21. Ein junges Mädchen.
22. Des anderen Tages.
23. Mädchen, aus dem Fenster sehend
24. Drei betrunkene Herren
25. Bei dem Glase.
26. Eine Vision.

27. Heisser Sommertag in einem Föhrenwalde.
 28. Frühling in Christiania.
 29. Regenwetter in Christiania.
 30. Mädchen, sich spiegelnd.
 31. Mädchen, ihr Haar kämmend.
 32. Sommertag auf einer norwegischen Fischerstelle.
 33. Das Dampfschiff kommt.
 34. Kinder.
 35. Ball.
 36. Herbstregen
 37. Beim Meeresufer.
 38. Morgen auf der Promenade des Anglais.
 39. Wintertag in Nizza.
 40. Eine Pinie.
 41. An der Riviera
 42. Cypresse im Mondschein.
 43. Mondschein.
 44. Mondschein
 45. Aussicht über das mittelländische Meer.
 46. Spielende in Monte Carlo. I.
 47. Spielende in Monte Carlo. II.
 48. Portrait von Hans Jaeger
 49. Portrait von Maler Bratland.
 50. Portrait von Maler Jensen.
 51. Portrait von Gunnar Heiberg
 52. In einem Pariser Restaurant
 53. Strand.
 54. Eine Strasse in Paris.
 55. Sommernacht in Norwegen.
-



0
069 "11.1892"
M92

OSLO KOMMUNES KUNSTSAMLINGER
MUNCH MUSEET
10445

Vedlegg III



Edvard Munchs utstilling i Equitable Palast i Berlin, desember 1892.

Aviser utgitt i Oslo og omegn* 1892 -1893

* inkluderer Aker, Bekkelaget, Bestum og Nordstrand

Nr.	Navn	Etablert	Slutt- eller innlemmelses - år	Utgivelses - frekvens
1	Norske Intelligenssedler	1763	1920	6 gg: u
2	Morgenbladet	1819	1943	6 gg: u
3	Adressebladet	1855	1892	2 gg: u
4	Aftenposten	1860	2005	6 gg: u
5	Morgenposten	1861	1971	6 gg: u
6	Fædrelandet (II)	1868	1892	3 gg: u
7	Verdens Gang (I)	1868	1923	6 gg: u
8	Dagbladet (III)	1869	1943	7 gg: u
9	Morgengryet	1883	[?]	3 gg: u
10	Norsk Kunngjørelsestidene	1883	1937	6 gg: u
11	Kristianiaposten (II)	1885	1896	3 gg: u
12	Social-Demoktaten	1886	1923	3 gg: u
13	Jernbaneavisen (I)	1887	1910	1 gg: mnd.
14	Dagbladet (III): Ukeutgave	1888	1911	2 gg: u
15	Aftenpostens Ugeutgave	1889	1903	2 gg: u
16	Tidens Krav (I)	1889	1898	2 gg: mnd.
17	Norges Sjøfartstidende	1890	1912	6 gg: u
18	Norges Sjøfartstidende: Alfabetisk Skibsliste	1890	1892	2 gg: mnd.
19	Ørebladet	1891	1924	6 gg: u
20	Eiendoms-Hotel-& Leie.Tidende for Christiania og Omegn	1892	1892	1 gg: u
21	Folkets Vel (III)	1892	1900	1 gg:u
22	Landsbladet (I)	1892	1911	6 gg: u
23	Nordmannen (V)	1892	1901	2-3 gg:u
24	Norges Sjøfartstidende: Søndagsnummer	1892	1893	1 gg:u

Avisene relevante for undersøkelsen er markert med skyggelagt bakgrunn

Sammenlignende billedoversikt

Billedene er angitt fortløpende i henhold til figurnummereringen i dette arbeidet. Tittel i Katalog B er angitt i kursiv, mens senere titler angis i anførselstegn. Er det i dag flere titler i bruk, skilles disse med en skråstrek. Deretter følger datering, tekniske spesifikasjoner eierforhold. I kolonne tre og fire angis katalognummer i Katalog B og i katalogen for Berlin, mens verket er vist i høyre kolonne. Der informasjonen ikke er tilgjengelig er dette markert med [?]. Spørsmålstegn angir usikkerhet i forhold til den angitt informasjon.

Følgende forkortelser er benyttet:









NI: Norske Intelligenssedler , K.posten: Kristianiaposten, Morgenp.: Morgenposten, Morgenbl.: Morgenbladet, VG: Verdens Gang, Aftenp.: Aftenposten, Dagbl.: Dagbladet

Figur nr.	Verksnavn med spesifikasjoner	Nr. Katalog B	Nr. Berlin-katalogen	Omtalt:	Verk
Fig. 1	<i>Aften</i> : "Melankoli"/"Jappe på stranden"/"Sjalusi", 1891, olje på lerret, 64 x 96 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. Nr. 2813.	7	9	NI, Morgenp., Aftenp., Morgenbl.	
Fig. 2	<i>Trist Aften</i> : "Melankoli"/"Jappe på stranden", 1891, olje på lerret, 73 x 100,5 cm, Munch-Museet, Oslo. M58.	10	7	NI, Morgenp., Aftenp., Morgenbl.	
Fig. 3	<i>Syg Stemning ved Solnedgang</i> : "Fortvilelse", 1892, olje på lerret, 92 x 67 cm, Thielska Galleriet, Stockholm.	8	8	K.posten, Dagbl., Morgenbl. Dagbl.	
Fig. 4	<i>Ved Rouletten. Monte Carlo</i> : "Roulette II", 1891-92, olje på lerret, 54 x 65 cm, Munch-Museet, Oslo. M266.	38	46	K.posten., Aftenp.	
Fig. 5	<i>Spillere i Monte Carlo</i> : "Ved spillebordet"/"Spillebanken i Monte Carlo", 1892; olje på lerret, 74,5 x 115,5 cm, Munch-Museet, Oslo. M50.	39	47	K.posten., Aftenp.	
Fig. 6	<i>Portræt af Hans Jæger</i> : "Portrett av Hans Jæger", 1889, olje på lerret, 109 x 84 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo. Nr. 485.	40	48	K.posten, Aftenp.	

Vedlegg V



Fig. 7	<i>Portret af Gunnar Heiberg</i> : "Portrett av Gunnar Heiberg", 1892, pastell på lerret, 73,5 x 59,5 cm., privat eie.	50	49	K.posten, Aftenp.	
Fig. 8	<i>Udsigt over en Gade i Paris</i> : "Rue Lafayette", 1891, olje på lerret, 92 x 73, cm., Nasjonalgalleriet, Oslo. Nr. 1725.	13	54	K.posten, Aftenp.	
Fig. 9	[?]: "Måneskinn på stranden", 1892, olje på lerret, 62,5 x 96 cm, Munch-Museet, Oslo. Rasmus Meyers Samling, Bergen.	[?]	20	Aftenp.	
Fig. 10	<i>Om Natten</i> : "Strandmystikk", 1892, olje på lerret, 86,5 x 124,5 cm, privat eie.	4	4	Aftenp.	
Fig. 11	<i>Vision (En Illustration)</i> : "Visjon", 1892, olje på lerret, 72 x 45 cm, Munch.Museet, Oslo. M114.	50	26	Aftenp.	
Fig. 12	<i>På Karl Johan</i> : "Aften på Karl Johan", 1892, olje på lerret, 85 x 121 cm, Rasmus Meyers Samling, Bergen.	11	[?]	Morgenbl.	
Fig. 13	<i>Morgen på Promenade des Anglais</i> : "Fra Nice. Morgen på Promenade des Anglais", 1891, olje på lerret, 64,8 x 106,7 cm., privat eie.	27	38	Morgenbl.	
Fig. 14	<i>Eftermiddag på Promenade des Anglais</i> : "Promenade des Anglais", 1891, olje på lerret, 54 x 73.5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo. Nr. 842.	28	[?]	Morgenbl.	
Fig. 15	<i>Vårdag på Karl Johan</i> : "Vårdag på Karl Johan", 1890, olje på lerret, 80 x 100 cm, Billedgalleriet, Bergen.	22	28	Morgenbl.	

Vedlegg V

Fig. 16	<i>Portræt af Maleren Bratland:</i> "Maleren Jacob Bratland" 1891-92, olje på lerret, 100 x 66 cm. Munch-Museet, Oslo. M998.	42	49	Aftenp.	
Fig. 17	<i>Portræt:</i> "Maleren Jensen-Hjell", 1885, olje på lerret, 190 x 100 cm. privat eie.	41?	50	Aftenp.	
Fig. 18	<i>En Pige som greier sig:</i> "Pike grer sitt hår", 1892, olje på lerret, 91,5 x 72 cm, Rasmus Meyers Samling, Bergen.	25	31	Morgenbl.	
Fig. 19	<i>En Pige som speiler sig:</i> "Kvinne som steller håret", 1892, olje på lerret, 92 x 72,5 cm. privat eie.	24	30	Morgenbl.	
Fig. 20	<i>En Mand og en Kvinne en Sommernat:</i> "De ensomme", 1891-92 cm., eie ukjent.			K.posten	
Fig. 21	[?]: "Det syke barn", 1885-86, olje på lerret, 120 x 118,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.	[?]	15	Berlinpressen	
Fig. 22	<i>Dagen derpå:</i> "Dagen derpå", 1892, olje på lerret, 115 x 152 cm Nasjonalgalleriet, Oslo. ¹	17	22	Berlinpressen	
Fig. 23	<i>Kys:</i> "Kyss", 1892, olje på lerret, 72 x 91 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.	6	6	Berlinpressen	

¹ I følge Jan Kneher handler det her mer sannsynlig om den andre versjonen av motivet, som ble laget mellom 1890 og 1892. Den først versjonen fra rundt 1885 er formodentlig ødelagt i en brann i 1890. (Kneher 1994, 369, anmerkning 30)

Vedlegg V

Fig. 24	<i>Nat</i> : "Natt i St. Claud", 1890, olje på lerret, 64,5 x 54 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.	5	5	Berlinpressen	
Fig. 25	<i>Farvestemning i sort og violet</i> : "Portrett av Inger Munch", 1892, olje på lerret, 172,5 x 122,5 cm., Nasjonalgalleriet, Oslo.	12	12	Berlinpressen	
Fig. 26	[?]: "Vår", 1889, olje på lerret, 169,5 x 263,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.	[?]	14	Berlinpressen	
Fig. 27	<i>Regnveirsdag på Karl Johan</i> : "Karl Johans gate i regn", 1891, olje på lerret, 38 x 55 cm, Munch-Museet, Oslo. M1112.	23	29	Berlinpressen	
Fig. 28	[?]: "Tête-à-tête", ca. 1885, olje på lerret, 65,5 x 75,5 cm, Munch-Museet, Oslo. M340.	[?]	25	Berlinpressen	
Fig. 29	<i>En Pige, som ser du gjennom et Vindu</i> : "Piken ved vinduet", ca. 1892, olje på lerret, 96 x 65 cm, privat eie.	44	23	Berlinpressen	
Fig. 30	[?]: "Morgen", 1884, olje på lerret, 96,5 x 103,5 cm, Rasmus Meyers Samling, Bergen.	[?]	1	Berlinpressen	