



UiO • Universitetet i Oslo

Oscarshall - fra Laurentium til Lidskjalv

*Mellom modernitet og tradisjon: en studie av formenes
skiftende konnotasjoner i den kollektive erindring*

Jarle Tollefsrud

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder professor Espen Johnsen

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2021

Forord

*Hvor barskoven krandses med eviggrønt
minder fra gamle dage,
hæver nu hallen frit og skjønt
i veir de tindrende tage.
Her kongen skal løfte sin krone af,
og lægge en stund den gyldne stav;
Han vil på den taarnede tinde
et smilende hidskjalf finde.*

Jørgen Moe, «Oscarshall»

En viktig side ved kunst- og arkitekturhistorien er å oppnå økt innsikt om hvordan menneskene fungerer, som individer og samfunn. Et verk kan i større eller mindre grad fungere som en port inn til ulike aspekter ved den menneskelige erfaring. Etter mitt syn er Oscarshall et eksempel på et verk som har et spesielt stort potensial som nettopp en slik port. Jeg har i denne avhandlingen forsøkt å vise frem noen av de perspektivene jeg mener kommer til syne om en åpner porten.

Jeg vil takke min veileder, professor Espen Johnsen, for gode råd og kritiske kommentarer som stadig har tvunget meg til å tenke gjennom tingene på nytt. Takk også til alle medstudenter for interessante innblikk i ulike masterprosjekter, og spesielt til Therese & Therese for selskap underveis. Takk til Nina Høye, kunsthistoriker og fagleder for formidling i De kongelige samlinger, som åpnet dørene på Oscarshall en deilig augustdag. Takk til Anette og Thomas for spaserturer, lufting av ideer og oppmuntring underveis.

Jarle Tollefsrud

Oslo, 13. juni 2021

Innholdsfortegnelse

Forord	ii
1. Innledning	1
1.1. Avhandlingens tema	1
1.2. Bakgrunn: Aktørene, eiendommen og tidligere forskning	2
Presentasjon av byggherre og arkitekt	2
Presentasjon av eiendommen	4
Tidligere forskning og publisering	5
1.3. Teoretiske perspektiver	8
Sekundære funksjoner: formenes skiftende konnotasjoner	8
Modernitet og tradisjon: arkitektonisk form som diskurs	10
Erindringssteder: Nasjonsbygging og kollektiv erindring	12
1.4. Problemstillinger, struktur og litteratur	15
Problemstillinger og struktur	15
Kilder og litteratur	16
2. Villaen som form og idé	18
2.1. Terminologiens betydning	18
Villa eller slott?	18
Kongehusene i den borgerlige offentlighet	20
2.2. Villaen som ideologi	21
Villaideologiens historiske opphav	21
Bygdøy som plattform for realisering av villaideologien	23
2.3. De italienske villaene i Potsdam	25
Utviklingen av den asymmetriske villatypen	25
Oscarshall som italiensk villa	28
2.4. Forbindelsene til landskapet	30
«Det maleriske»	30
Villaen som lengselsdestinasjon	31
3. Det gotiske formspråket: synteser og skiftende konnotasjoner	34
3.1. Syntetisering: Fra Nibelungens dype skoger til Middelhavet	34
Stilstrid	34
Syntetisering av formspråk	35
Nord-sør som dikotomi og syntese	37
3.2. Formale forbindelser til Berlin-skolens gotiske profanarkitektur	39
Berlin-skolens anvendelse av gotiske former i herskkelig profanarkitektur	39
Stüler og Schloss Erdmannsdorf	40
3.3. Det gotiske som byggherrens moderne selvuttrykk	42
Gotikk som modernitet	42
Horace Walpole: Det gotiske som normbrudd	43
Oscar I og det gotiske formspråket	45
3.4. Gotikkens liberalitet	47
Oscar Is liberale samfunnssyn	47
Gotikkens liberale konnotasjoner	48
4. Oscarshall blir dynastisk-nasjonalt erindringssted	52
4.1. Det politiske og kulturelle bakteppet	52

Revolusjonsåret 1848.....	52
En mer konservativ konge?.....	53
Nasjonsbygging i Norge.....	54
4.2. Fra villa til kongeborg: rekonfigurering av arkitekturens konnotasjoner.....	55
Tekstlig forskyvning av terminologien.....	55
Borgen som tegn.....	56
4.3. Bygdøy som historisk scene.....	58
Den tekstuelle oppbyggingen av Bygdøys historiske identitet	58
Kammerherre Holsts rolle: Bygdøys kurator?	60
4.4. Oscarshall som kongehusets medieplattform i en borgerlig offentlighet	62
Visuell tilstedeværelse.....	62
Møteplass mellom konge og folk	63
«Oscarshall maa De see, inden De forlader byen»: kongens villa som severdighet	64
5. Oscarshalls interiører som dynastisk-nasjonalt erindringssted.....	67
5.1. Kongehusets visuelle tilstedeværelse.....	67
Svanemotivets mulige konnotasjoner	67
Kongens seng – eller trone?.....	68
«Norges gamle Kongestol»	70
5.2. Bonden som nasjonsbærer	72
Tidemanns frise med motiver fra bondens liv	72
Bonden som historisk-politisk symbol.....	73
Kollektiv og kontinuitet	75
5.3. Landskapet som erindringssted	76
Det politiske landskapet	76
Det nasjonale landskapet	77
5.4. Norsk-svensk forbrødring i sagaens verden.....	79
Fridtjof-sagaen.....	79
Historiske paralleller i dynastisk legitimering	81
Saga og landskap som bånd mellom unionslandene.....	81
6. Oppsummering	84
Litteratur.....	86
Illustrasjonsliste.....	99

1. Innledning

1.1. Avhandlingens tema

Eiendommen Oscarshall på Bygdøy i Oslo, tegnet av Johan Henrik Nebelong på oppdrag fra kong Oscar I av Norge og Sverige og oppført i perioden 1847 til 1852, er et kjent og mye omtalt verk i den norske kunst- og arkitekturhistorien. Utgangspunktet for valget av tema var et ønske om å se nærmere på de formale forbindelsene mellom Oscarshall og samtidens europeiske arkitektur. Dette spørsmålet er lite inngående behandlet i den eksisterende faglitteraturen, og de konklusjonene som trekkes, mangler ofte en utdypende argumentasjon. Samtidig ble det ved nærmere undersøkelse av materialet tydelig at eiendommens funksjon er et vel så interessant tema. Oscarshall ser ikke ut til å ha dekket noe praktisk behov for kongehuset, som allerede hadde Bygdøy Kongsgård til bruk ved sommeropphold i den norske hovedstaden. Den begrensede nyttefunksjonen gjør spørsmålet om arkitekturen som idébærer desto mer interessant. I boken *To kongeslott* fra 1952 skrev Stephan Tschudi-Madsen: «Kong Oscars mening og hensikt med det lille slottet på Bygdøy synes ikke å være formet skriftlig av kongen selv».¹ En lignende formulering finnes i Nina Høyes bok *Oscarshall* fra 2009: «Det er ikke funnet noen uttalt programerklæring fra kong Oscar I».² Formuleringene sier noe om at Oscarshall er et byggverk en antar må ha en mening, nærmere bestemt en mening som ikke åpenbart lar seg forklare ved byggets eller eiendommens praktiske funksjon. Meningen må altså ligge på det kommunikative eller opplevelsesmessige plan, hvor eiendommen realiserer eller fungerer som projeksjonsflate for ideer og forestillinger.

Denne avhandlingen er lagt opp som en verksanalyse som gjennom ulike lesninger søker å utdype og nyansere det eksisterende bildet av Oscarshall. Målet er ikke å gi en komplett monografisk fremstilling av anlegget, men å trekke frem og belyse aspekter som fremstår som vesentlige og som har vært lite vektlagt i tidligere publisering. Sentralt i undersøkelsen står formenes sekundære funksjon som meningsbærere og hvordan dette meningsnivået utvikles og endres innenfor den kollektive erindring. Form er her anvendt i vid forstand og omfatter både bygningene, enkeltelementer i arkitekturen og interiørene, den kunstneriske utsmykningen, eiendommen selv og landskapet som omgir den.

¹ Stephan Tschudi-Madsen, *To kongeslott. Studie i norsk arkitektur*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1952), 45.

² Nina Høye, *Oscarshall*, (Oslo: Cappelen Damm, 2009), 9.

1.2. Bakgrunn: Aktørene, eiendommen og tidligere forskning

Presentasjon av byggherre og arkitekt

Oscarshalls byggherre, kong Oscar I av Norge og Sverige (1799–1859), (ill. 1) var født som sønn av Jean-Baptiste Bernadotte (1763–1844), fransk advokatsønn og general under Napoleon. Moren, Désirée Clary (1777–1860), kom fra en borgerlig fransk familie. Da Bernadotte ble valgt til svensk kronprins og adoptert av den svenske kong Karl XIII (1748–1818) i 1810, tok han navnet Karl Johan. Sønnen Oscar ble da svensk arveprins. I 1814 ble Karl Johan og Oscar også henholdsvis kronprins og arveprins av Norge. Oscar ble i 1823 gift med Josefine av Leuchtenberg (1807–1876). (ill. 2) Hun var datter av Eugène de Beauharnais (1781–1824), sønn av Napoleons første ektefelle, keiserinne Joséphine. Moren var Augusta av Bayern (1788–1851), datter av kong Maximilian I (1756–1825). Eugène var under Napoleon visekonge i Italia, men måtte forlate landet etter Napoleons fall. Familien fikk opphold i Bayern, hvor kongen ga Eugène fyrstedømmet Eichstätt og tittelen hertug av Leuchtenberg. Gjennom ekteskapet mellom Oscar og Josefine fikk de borgerlig fødte Bernadottene en familiær tilknytning til de europeiske fyrstehusene. Da Oscarshall ble påbegynt, var dronning Josefines onkel, Ludvig I (1786–1868), konge av Bayern, mens tanten Elisabeth (1801–1873), var dronning av Preussen, gift med Friedrich Wilhelm IV (1795–1861). De to kongene av Preussen og Bayern er kjent for sin sterke arkitekturinteresse og sine mange byggeprosjekter. Josefine og Oscar fikk fem barn, Karl (1826–1872), Gustaf (1827–1852), Oscar (1829–1907), Eugénie (1830–1889) og August (1831–1873). Ved Karl Johans død i 1844 overtok Oscar tronen som Oscar I. To av sønnene skulle etterfølge faren på tronen, Karl i 1859 og Oscar i 1872. Oscar II satt som norsk konge frem til unionsoppløsningen i 1905.

Oscarshalls arkitekt, Johan Henrik Nebelong (1818–1871) var født i København og fikk sin utdannelse under arkitekten Gustav Friedrich Hetsch (1788–1864), først ved hans private tegneskole, siden ved Det kongelige kunstakademi. Nebelong kom til Norge i 1840 for å assistere H.D.F. Linstow (1787–1851) under byggingen av Det kongelige slott. Fra ankomsten arbeidet han som lærer ved Tegneskolen og hadde i tillegg til enkelte offentlige oppdrag en omfattende privatpraksis. I 1843 fikk han stipend fra staten for å gjennomføre en studiereise i Tyskland.³ Etter at Oscarshall var fullført, vendte han tilbake til København og

³ Årstallet oppgis i litteraturen flere steder feilaktig som 1842, men bevilgningen er publisert i Departements-Tidende 8. mai 1843: «Architekt Johan Henrik Nebelong 200 Spd., for ved en Reise i Tyskland paa 4 a 5 Maaneder videre at uddanne sig for sit Fag». Søknaden var sendt i desember året før. Se Jens Christian Eldal, «Ikke at følge med Tiden har derfor i vore Dage samme Virkning som at skride tilbage.» Slottsarkitekt Linstows

fortsatte sitt virke som lærer og arkitekt der. Under arbeidet med Oscarshall hadde Nebelong bistand fra Jacob Wilhelm Nordan (1824–1892). Et av de mest fremtredende trekkene ved det norske arkitekturmiljøet i Norge i første halvdel av 1800-tallet er de tette forbindelsene til Tyskland. Disse relasjonene er godt kjent, men det skal her bare kort påpekes at aktørene som var direkte involvert i Oscarshall-prosjektet, også kan ha fått impulser og ideer fra sine kollegaer.⁴

Hoffsjef Ferdinand Wedel Jarlsberg (1781–1857) og kammerherre Christian Holst (1809–1890) innehadde nøkkelroller i forbindelse med administreringen av arbeidene og de økonomiske bevilgningene. Holst var fra 1846 bestyrer på Bygdøy Kongsgård og spilte en sentral rolle i det historieinteressert miljøet i Christiania. Hans rolle i forbindelse med arbeidene på Bygdøy vil bli nærmere behandlet i kapittel 4.

Det var små og tette forhold i Christiania i første halvdel av 1800-tallet, og en møter på mange av de samme aktørene i ulike sammenhenger. Det er eksempelvis påfallende hvor mange av de viktigste aktørene i forbindelse med Oscarshall-prosjektet som også var involvert i opprettelsen av Fortidsminneforeningen. Innbydelsen til å være med og stifte foreningen, publisert i Morgenbladet 17.5.1844, var forfattet av maleren Joachim Frich.⁵ I komiteen som ble valgt til å forestå det videre arbeidet med opprettelsen av foreningen, skulle alle utenom historieprofessor Rudolf Keyser senere bli direkte involvert i Oscarshall-prosjektet. Her finner vi Frich, arkitekten Nebelong, maleren Tidemand og kammerherre Holst. De samme mennene utgjorde også foreningens første direksjon. Holst ble foreningens sekretær. Kong Oscar I ble foreningens høye beskytter, og prinsene ble medlemmer. I forbindelse med foreningens utgravinger av klosteret på Hovedøya, som ble ledet av Nebelong, var enkedronningen, dronning Josefine og prinsene på omvisning. Ved denne anledningen ble også de to dronningene medlemmer av foreningen. Dette eksempelet illustrerer hvordan ideer og kjennskap til utviklingstrekk innen kunst- og arkitekturfeltet enkelt har kunnet bli overført mellom de ulike aktørene.

kamp for en lengre studiereise 1836–1837 og hans inntrykk fra Berlin» i *Kunst og kultur* nr. 3 (1987), note 25. Nærmere detaljer om reiseruten og hva Nebelong så, er ikke kjent.

⁴ Truls Aslaksby, «Utenlandsk innflytelse på Oslo-arkitekturen i 1800-årene» i *Byminner* nr. 4 (2000); Eldal, «'Ikke at følge med Tiden har derfor i vore Dage samme Virkning som at skride tilbage.'».

⁵ Dag Myklebust, «Historien 1844–1914» i *Fortidsminneforeningens årbok* (1993), 41–64.

Presentasjon av eiendommen

Etter at han overtok tronen i 1818, begynte kong Karl Johan å kjøpe opp eiendommer på den nordre delen av Bygdøy og på nordsiden av Frognerkilen. Kjøpene har antakelig hatt sammenheng med en plan om å anlegge en større folkepark etter mønster av Djurgården i Stockholm. En av eiendommene kongen kjøpte på Bygdøy, var Thulstrupløkken på den nordøstre delen av halvøya.⁶ I 1837 kjøpte Karl Johan også Ladegårdsøens hovedgård, den nåværende Bygdøy Kongsgård, fra staten.⁷ Etter at Oscar I overtok tronen i 1844, hadde han først planer om å bygge om hovedgården, og arkitekten Johan Henrik Nebelong utarbeidet planer for ombyggingen. Prosjektet ble imidlertid skrinlagt og erstattet av en plan om å reise et helt nytt bygg på Thulstrupløkken. Nebelong tegnet utkast til hovedbygningen med kostnadsoverslag, datert 30. august 1847. Den 21. august 1849 ble det feiret kranselag for hovedbygningen, og den 18. mars 1852 ble eiendommen overlevert som ferdig. Prosjektet hadde underveis vokst i omfang, blant annet på grunn av den kunstneriske utsmykningen og sidebygninger som kom til, og budsjettet hadde økt fra 16 200 til 51 000 spesidaler. Det hele var finansiert av kongen privat.

Oscarshall-eiendommen slik den sto ferdig i 1852, besto av en hovedbygning (ill. 3–4), en portnerbolig, Kavalerbygningen nede ved sjøen (ill. 7) og et parkanlegg med en utsiktspaviljong kalt Røkepaviljongen.⁸ (ill. 5–6) Både bygningene, parken og hovedbygningens interiører og de fleste av møblene i de viktigste rommene var tegnet av Nebelong. Hovedbygningen består av et bygningsvolum på tre etasjer med forbindelsen mellom etasjene lagt til et noe høyere åttekantet tårn. I første etasje er det en vestibyle (ill. 8) og et større rom som kalles salongen (ill. 9). Andre etasje rommer kongens leilighet som består av et forværelse, dagligværelse (ill. 16), soveværelse (ill. 17) og et rom til kammertjeneren. Kongens leilighet har utgang til balkonger både på nord- og sørsiden. I

⁶ Fremstillingen i dette avsnittet er basert på Høye, *Oscarshall* og Gunnar Hjelde, *Oscarshall. Lystslottet på Bygdøy*, (Oslo: Dreyers Forlag, 1978).

⁷ Navnet Bygdøy stammer fra middelalderen, men ble endret til Ladegaardsøen på 1500-tallet. Dette skjedde i forbindelse med at gårdsbruket på halvøya ble ladegård for Akershus slott. I 1877 ble det opprinnelige navnet tatt tilbake, og Ladegårdsøens hovedgård ble ved kongelig resolusjon av 20. februar samme år omdøpt til Bygdøy Kongsgård. I denne avhandlingen anvendes navnene Bygdøy og Bygdøy Kongsgård med mindre det er snakk om referanser til samtidige tekster.

⁸ I 1856 ble det bygget en selvstendig kjøkkenbygning tegnet av Heinrich Ernst Schirmer og Wilhelm von Hanno. Mellom Oscarshall og Bygdøy Kongsgård ble det etablert et gartneri med bygninger tegnet av Jacob Wilhelm Nordan. Disse bygningene og Nebelongs portnerbolig vil ikke bli trukket inn i analysene.

tredje etasje ligger det værelser for dronningen og prinsene.⁹ Fra salongen i første etasje fører en åpen loggia over til et atskillig lavere bygningsvolum på én etasje, men med en kjelleretasje som på grunn av plasseringen i terrenget kun delvis ligger under bakkenivå. I dette bygningsvolumet ligger spisesalen. (ill. 10) Den opptar hele grunnflaten, med unntak av det apsidale utbygget mot øst som rommer trappen til kjelleren, der kjøkkenet opprinnelig lå.

De mest sentrale interiørene – salongen, spisesalen og kongens dagligværelse – ble utsmykket med verk av billedhuggerne Hans Michelsen (1789–1859) og Christopher Borch (1817–1896) og malerne Adolph Tidemand (1814–1876), Hans Gude (1825–1903) og Joachim Frich (1810–1858). Dette utsmykkingsprogrammet vil bli nærmere presentert i kapittel 5.

I 1863 solgte kong Karl XV kongehusets private eiendommer på Bygdøy, inkludert Oscarshall, til staten.¹⁰ Anlegget har siden vært i statlig eie, men kongen har disposisjonsretten. Overflater innvendig og utvendig har blitt restaurert ved flere anledninger, senest og mest omfattende på begynnelsen av 2000-tallet. Fasadenes fargesetting og enkelte innvendige overflater ble da tilbakeført til det opprinnelige uttrykket. Møbleringen i enkelte underordnede rom er endret, og veiføringen i parken ble lagt om på begynnelsen av 1900-tallet, men utover dette fremstår anlegget nå i hovedsak som ved ferdigstillingen i 1852.

Tidligere forskning og publisering

Den første publikasjonen om Oscarshall kom allerede i 1854, forfattet av kammerherre Christian Holst.¹¹ Holst skrev flere tekster om anlegget utover på 1800-tallet, men siden Holst var en sentral aktør i forbindelse med prosjektet, er disse tekstene å betrakte som primærkilder.

Den første forskningsbaserte fremstillingen av Oscarshalls historie finnes i Arno Bergs bok om Bygdøy kongsgård fra 1952.¹² Gjennom en strengt empirisk-historisk tilnærming skriver Berg der Bygdøys historie fra middelalderen og frem til moderne tid. Fremstillingen er i stor grad basert på regnskaper og annet materiale knyttet til ulike byggesaker og suppleres for den

⁹ Disse vil ikke bli behandlet nærmere i avhandlingen. Det viktigste interiøret her er det som kalles Prinsens værelse. Det har furupaneler med utskåret og malt dekor og innfelte malerier av Siegwald Dahl og Frants Bøe.

¹⁰ Dette skyldtes ikke manglende interesse for eiendommene, men et ønske om å unngå at eiendommene måtte selges for å gjennomføre arveoppgjøret. Kongen hadde mange arvinger, og ingen hadde anledning til å løse ut de andre.

¹¹ Christian, Holst, *Beskrivelse over Oscarshall*, (Christiania: P.T Mallings Forlags-Boghandel, 1854).

¹² Arno Berg, *Bygdøy kongsgård. Haakon V – Haakon VII*, (Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1952).

senere perioden av samtidige omtaler i aviser og tidsskrifter. Boken er først og fremst verdifull på grunn av den grundige oversikten over historien til Bygdøy og de kongelige anleggene der.

Samme år som Berg utga boken om Bygdøy kongsgård, publiserte Stephan Tschudi-Madsen boken *To kongeslott. En studie i norsk arkitektur*.¹³ Denne boken er lagt opp som en kunsthistorisk analyse hvor Det kongelige slott og Oscarshall sammenlignes og kontrasteres. Studien er interessant og verdifull som et tidlig og relativt sjeldent eksempel på at en mer teoretisk-analytisk tilnæringsmåte anvendes på eldre norsk arkitektur. Tschudi-Madsen anvender noe han kaller «den intensjonale metode». Tanken bak metoden er: «1: Finne fram til bygningenes egentlige oppgaver – den arkitektoniske intensjon som ligger bak – og ut fra dette undersøke om løsningen svarer til hensikten. 2: Ved analyse av formen å nå fram til en forståelse av bygningenes arkitektoniske verdier. Dette er måten vi kan finne fram til et grunnlag for en vurdering på.»¹⁴ Bygningens evne til å realisere intensjonen kan så karakteriseres med en grad av «intensjonal intensitet». Studien åpner for en del interessante perspektiver, men den fremstår tidvis som litt uklar, og begrepet intensjon er anvendt på en noe problematisk måte. Forfatteren baserer eksempelvis sin tolkning av Oscarshalls intensjoner på avisartikler som ble skrevet etter at bygget var ferdigstilt, og erkjenner samtidig selv at en ikke vet hvilke intensjoner byggherren egentlig hadde.¹⁵ Tschudi-Madsen ser sterke forbindelser mellom Oscarshalls formspråk og samtidens tyske arkitektur og trekker frem Schloss Babelsberg i Potsdam og Schloss Kamenz i Schlesien (i dag i Polen), begge tegnet av Karl Friedrich Schinkel (1781–1841).¹⁶

Den hittil grundigste og mest omfattende behandlingen av Oscarshall kom i boken *Oscarshall. Lystslottet på Bygdøy* av Gunnar Hjelde, utgitt i 1978.¹⁷ Boken er basert på en omfattende anvendelse av kildemateriale og gir en presentasjon av bygningshistorie og utforming. Interiører og kunst får stor plass i presentasjonen. Boken er mer empirisk og historisk-biografisk anlagt enn Tschudi-Madsens mer analytisk-teoretiske tekst, men mange sentrale poenger er likevel de samme. Hjelde trekker også frem de tyske slottene som hadde blitt bygget eller ombygget med anvendelse av gotiske former, og legger spesielt sterk vekt på

¹³ Tschudi-Madsen, *To kongeslott*.

¹⁴ *Ibid.*, 9.

¹⁵ *Ibid.*, 43–44.

¹⁶ *Ibid.*, 60.

¹⁷ Hjelde, *Oscarshall*.

Schloss Babelsberg og Schloss Hohenschwangau i Bayern, det siste tegnet av Domenico Quaglio (1787–1837).

I løpet av de siste tjue årene har det kommet til mye ny kunnskap om Oscarshall. Fra 2005 til 2009 gjennomgikk hele anlegget en omfattende restaurering. Både bygningenes fasader og interiører, hageanlegg, inventar og kunst ble restaurert og konserververt. I denne sammenhengen ble det foretatt grundige forundersøkelser, med blant annet fargeprøver, noe som førte til ny kunnskap om bygningenes utvikling og opprinnelige utseende. Samtidig kom en del nytt kildemateriale for dagen. Restaureringsarbeidet er presentert i Nina Høyes bok *Oscarshall* fra 2009.¹⁸ Når det gjelder forbilder og forbindelser til tysk arkitektur, nevner også Høye slottene Hohenschwangau og Babelsberg. I 2004 frasa kong Harald seg disposisjonsretten over Bygdøy Kongsgård, med unntak av hovedbygning med park og Oscarshall-anlegget. Gårdsbruket og tilhørende områder, som omfatter store deler av det gamle kongelige parkanlegget, ble overført til Norsk folkemuseum. Museet har siden forsket på Bygdøys historie, og det har blitt publisert en rekke artikler om parkanlegget, bygninger og monumenter.¹⁹ Landskapsarkitekt Bjørn Anders Fredriksen fullførte i 2012 en doktoravhandling om landskapsparken på Bygdøy og har siden publisert nye funn knyttet til hagen på Oscarshall.²⁰

Oscarshall er omtalt og publisert i en rekke sammenhenger, oftest i publikasjoner som tar for seg kongehusets eiendommer eller har et overordnet arkitekturhistorisk perspektiv. De fleste tekstene baserer seg imidlertid på eldre litteratur og traderer videre oppfatninger derfra. Hovedtendensen er at Oscarshall blir presentert som eksempel på nygotikk, romantikk eller nasjonalromantikk. Et unntak er Samlagets arkitekturhistorie fra 2003. Her er stil- og periodefremstillingen av arkitekturhistorien forlatt, og Oscarshall presenteres under kapitlet om 1800-tallets villaarkitektur.²¹

¹⁸ Høye, *Oscarshall*. Se også Nina Høye, «Lystslottet i folkeparken» i Monica Mørch og Marianne Leisner (red.), *Gartneriet på Bygdøy Kongsgård*, (Oslo: Forlaget Press, 2019).

¹⁹ Bjørn Anders Fredriksen og Monica Mørch «Christian Augusts monument på Bygdøy Kongsgård – et forsonende minne?» i *Kunst og kultur* nr. 3 (2010); Bjørn Anders Fredriksen og Monica Mørch «Dronning Louises seterhytte på Bygdøy Kongsgård» i *Kunst og kultur* nr. 1 (2012); Monica Mørch, «Et historisk tilbakeblikk» i Monica Mørch og Marianne Leisner (red.), *Gartneriet på Bygdøy Kongsgård*, (Oslo: Forlaget Press, 2019)

²⁰ Bjørn Anders Fredriksen, «Oscarshall's hage», i *Fortidsminneforeningens årbok 2013*; Bjørn Anders Fredriksen «1800-tallets hagehistorie» i Monica Mørch og Marianne Leisner (red.), *Gartneriet på Bygdøy Kongsgård*, (Oslo: Forlaget Press, 2019)

²¹ Nils Georg Brekke, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau, *Norsk arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2003). Her basert på 2. utgave fra 2008.

1.3. Teoretiske perspektiver

«Historians treat theory the way rattlesnakes approach small mammals. They either strike to kill or swallow whole.»²² Denne formuleringen fra historikeren David Waldstreicher kan nok ha en viss relevans også for kunst- og arkitekturhistorien. Slik arkitekturhistorikeren Alice T. Friedman beskriver det, har det i nyere tid vært en tendens til en splitting i to leire – teoretikerne og historikerne.²³ Friedman argumenterer imidlertid for at ulike teoretiske perspektiver har beriket og fornyet arkitekturhistoriefaget. Teoretiske perspektiver kan, anvendt på en god måte, åpne opp verket for nye lesninger og ikke minst knytte arkitekturhistorien sammen med forskning på andre fagfelt. I denne avhandlingen er det teoretiske utgangspunktet en semiotisk forståelse av form som tegn eller symboler med tidvis skiftende konnotasjoner. Dette ses i sammenheng med en tenkning omkring arkitektonisk form som markør i diskurser omkring temaer som modernitet og tradisjon. Perspektivet utvides så ved å trekke inn tenkning omkring kollektiv erindring og dens forankring i steder og fenomener.

Sekundære funksjoner: formenes skiftende konnotasjoner

I artikkelen «Function and Sign: The Semiotics of Architecture» drøfter Umberto Eco arkitektur fra et semiotisk perspektiv²⁴. Selv om arkitekturen, i motsetning til billedkunsten, primært er skapt med tanke på sin funksjon, har den også i varierende grad evne til kommunikasjon. På et mer grunnleggende plan handler dette om at det er selve funksjonen som kommuniseres, som når et hus med tak og vegger kommuniserer evnen til å gi beskyttelse mot elementene, også når det ikke er i bruk. En bygning eller et annet objekt kan imidlertid også ha andre funksjoner enn de grunnleggende praktiske. Eco argumenter for at formenes symbolske eller ideologiske konnotasjoner også er funksjoner. Disse sekundære funksjonene er ikke underordnet, men betegner en funksjon som hviler på eller bygger videre på den primære funksjonen. Som eksempel anvender han den gotiske katedralen. Formene denoterer sine primære funksjoner som konstruksjon og bærende elementer, men konnoterer også symbolske, sekundære funksjoner. De vertikale formene kan eksempelvis konnotere

²² David Waldstreicher, «Two Cheers for the ‘Public Sphere’ ... and One for Historians' Skepticism» i *The William and Mary Quarterly* nr. 1 (2005).

²³ Alice T. Friedman, «The Way You Do The Things You Do: Writing the History of Houses and Housing» i *Journal of the Society of Architectural Historians* nr. 3 (1999).

²⁴ Umberto Eco, «Function and Sign: The Semiotics of Architecture», i Neil Leach (red.) *Rethinking Architecture – a reader in cultural theory*, (London: Routledge, 1997).

forestillinger om sjelen som løftes mot himmelen, og lyset som strømmer gjennom store glassflater i et åpent kirkerom, kan konnotere en guddommelig tilstedeværelse. Disse sekundære funksjonene er imidlertid åpne for variasjon, slik at ulike konnotasjoner kan opptre samtidig. Formenes konnotasjoner kan også endres over tid og vil kunne forsvinne og bli erstattet av nye. Eksempelvis hadde de greske templene i antikken sine viktigste konnotasjoner knyttet til det guddommelige, lik de senere gotiske katedralene, mens de viktigste konnotasjonene i nyere tid er knyttet til det kulturelle aspektet i form av deres rolle som representanter for den klassiske arkitekturen.

Denne plastisiteten i et verks konnotasjoner er inngående behandlet i artikkelen «Semiotics and Art History» av Mieke Bal og Norman Bryson.²⁵ Tegn er ikke statiske, men i bevegelse: «They enter into a plurality of contexts: works of art are constituted by different viewers in different ways at different times and places.»²⁶ Et tegn blir lest av en mottaker som danner seg et mentalt bilde, og dette vil kunne variere med tid og sted og mottakerens erfaringshorisont. Et kunstverk – og studert med utgangspunkt i sekundære funksjoner er arkitekturen også å betrakte som kunstverk – vil fra det blir til, bli involvert i et *semiotic play*, eller den prosessen Charles Sanders Peirce kalte *semiose*: «Once launched into the world, the work of art is subject to all of the vicissitudes of reception.»²⁷ Dette betyr ikke at en kunsthistoriker ikke vil kunne si noe meningsfylt om et verks meningsinnhold eller forsøke å rekonstruere hvilket meningsinnhold det kan ha hatt for mennesker i sin umiddelbare samtid, men en vil aldri kunne rekonstruere fullt ut verken avsenderens eller en bestemt opprinnelig mottakers fortolkning. Det er også viktig å være bevisst på at en selv deltar i «det semiotiske spillet» når en foretar ulike lesninger av et verk. Matthew M. Reeve, som forsker på både middelalderarkitektur og anvendelsen av det gotiske formspråket i England på 1700-tallet, sier at lesning kan betraktes som «a metaphor for the interaction between the eye, the object and/or its contexts, and the mind».²⁸ Leseren selv er viktig siden lesning «implies a personal or individual interpretation of the object from a particular position, whether physical, conceptual or theoretical».²⁹ Gjennom ulike lesninger kan en åpne for rekonstruksjon av ulike kontekster. Det er her viktig at kontekst hele tiden omtales som et flertallsbegrep, siden et

²⁵ Mieke Bal og Norman Bryson, «Semiotics and Art History» i *The Art Bulletin* nr. 2 (1991).

²⁶ *Ibid.*, 179.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Matthew M. Reeve, «Introduction: Reading Gothic Architecture» i Matthew M. Reeve (red.), *Reading Gothic Architecture*, (Turnhout: Brepols Publishers, 2008), 2.

²⁹ *Ibid.*

verks kontekst, slik det også påpekes av Bal og Bryson, heller ikke er statisk eller et lukket rom.³⁰ Det kontekstuelle aspektet ved konnotasjonene vil i denne avhandlingen bli sett i sammenheng med en tenkning omkring arkitektonisk form som diskurs.

Modernitet og tradisjon: arkitektonisk form som diskurs

I nyere tid har flere forskere satt spørsmålsteget ved konvensjonen for å skrive arkitekturhistorien som en beretning om stiler og stilperioder. Sarah Williams Goldhagen er en av dem som har skrevet om dette i forbindelse med modernismen, mens Marvin Trachtenberg har gjort det samme når det gjelder middelalderens arkitektur.³¹ Begge forfatterne viser til hvordan verk eller objekter som ikke passer inn i den etablerte stilperiodiseringen, må bortforklares, eksempelvis som overgangsfenomener eller protoversjoner av neste epokes formspråk, og viser hvordan antall anomalier innenfor en periode blir så mange at selve strukturen i periodeinndelingen bryter sammen. Trachtenberg har i flere tekster problematisert betegnelsen gotikk og har foreslått å erstatte begrepet med «medieval modernism», hvor det nye modernistiske formspråket står i kontrast til det historiserende formspråket i den romanske arkitekturen. Han foreslår å erstatte paradigmet som fokuserer på inndeling i stilepoker med et «cultural-historical consciousness paradigm», hvor en ser på ulike modaliteter av fenomenene historisme og modernisme.³² Siden det er snakk om ulike bevissthetsmodi, unngår en det absolutte og ekskluderende som kan være noe av problemet med stil- og epokeparadigmet, og åpner for at ulike uttrykk kan eksistere side om side: «It allows for irrationality and exception, for the messy complexity and contradiction of life, and of art.»³³ Den skotske kunsthistorikeren Eric Fernie mener Trachtenbergs forslag åpner for nye, verdifulle perspektiver på arkitekturhistorien, men er uenig i hans avvisning av stilbegrepet.³⁴ Det eksisterer selvfølgelig karakteristiske former som er distinkt forskjellige fra andre former, og disse må kalles noe: «Whereas historicism and modernism are relative to each other, style labels are intended to identify the phenomena themselves.»³⁵ Stilbetegnelser

³⁰ Bal og Bryson, «Semiotics and Art History», 175.

³¹ Sarah Williams Goldhagen, «Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style» i *Journal of the Society of Architectural Historians*, nr. 2 (2005); Marvin Trachtenberg, «Desedimenting time: Gothic column/paradigm shifter» i *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 40 (2001); Marvin Trachtenberg, «Suger's Miracles, Branner's Bourges: Reflections on 'Gothic Architecture' as Medieval Modernism» i *Gesta*, nr. 2, (2000).

³² Trachtenberg, «Desedimenting time: Gothic column/paradigm shifter», 13–19.

³³ *Ibid.*, 18.

³⁴ Eric Fernie, «Medieval Modernism and the Origins of Gothic» i Matthew M. Reeve (red.) *Reading Gothic Architecture* (Turnhout: Brepols Publishers, 2008)

³⁵ *Ibid.*, 15.

som gotikk er nyttige og kanskje nødvendige når en skal referere til et bestemt konstruksjonssystem eller formrepertoar. Det er imidlertid viktig at betegnelsene ikke blir anvendt på en for rigid og dogmatisk måte, som en form for *a priori* kategorier alle verk kan sorteres inn under, men som «fluid parts of normal human discourse and behaviour».³⁶ Dette minner om Goldhagens forslag om at modernismen bør betraktes som en diskurs, «a set of arguments that cohere around a core cluster of propositions and have produced a plurality of patterned difference in the answers given, the ends sought, and the architecture proposed and built – including its stylistic inclinations.»³⁷ Formuttrykkene blir altså i en form for *semiotic play* aktivert som markører for aktørens posisjonering i forhold til ulike temaer.

I denne avhandlingen er det formenes konnotasjoner som er hovedfokus i analysene, men formene i seg selv, og spesielt de formale sammenhengene, blir også betraktet som viktige siden det er disse konnotasjonene er knyttet til. Konnotasjonene eller de sekundære funksjonene knyttet til anvendelsen av gotiske former på 17- og 1800-tallet hviler på en bevissthet og kunnskap om de formale sammenhengene med middelalderarkitekturen. På den annen side kan eksempelvis anvendelsen av gotisk formspråk i Tyskland på 1800-tallet ha sine konnotasjoner knyttet til nettopp de formale forbindelsene til engelsk arkitektur. Konnotasjonssammenhenger og formale sammenhenger kan med andre ord ikke skilles fra hverandre. Et annet viktig aspekt er at første halvdel av 1800-tallet var en periode hvor den arkitekturteoretiske diskursen beskjeftiget seg spesielt intenst med nettopp spørsmål omkring stil, og at tenkningen omkring stil og periodisering har sitt opphav nettopp i det sene 17- og tidlige 1800-tallet.³⁸

Gotikk og andre stilbetegnelser er imidlertid mer problematiske når de anvendes om perioder, ikke minst i det mangefasetterte arkitekturlandskapet på 17- og 1800-tallet. I arkitekturhistorien har eksempelvis anvendelsen av gotiske former i England på 1700-tallet, og i Tyskland og Skandinavia i første halvdel av 1800-tallet, fått rollen som starten på utviklingen av nygotikken som historiserende stil. Dette har, som Matthew M. Reeve sier, «tended to obscure its radical character and the aesthetic and social contexts in which it was formed»³⁹, eller med andre ord å lukke for lesningen av deler av denne arkitekturen som

³⁶ Ibid., 14.

³⁷ Goldhagen, «Something to talk about», 162.

³⁸ Samtidens forhold til stil vil bli behandlet i kapittel 3.

³⁹ Matthew M. Reeve, *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*, (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2020), 2.

uttrykk for modernitet. En annen betegnelse som har vært anvendt både om stil og periode, er «romantikk». I eldre forskning ble den tyske anvendelsen av gotiske former i første halvdel av 1800-tallet for det meste behandlet som eksempler på «romantisk arkitektur». Et kjent eksempel er Heinz Biehns bok *Residenzen der Romantik* fra 1970, hvor de middelalderinspirerte tyske slottene er sortert i ulike underkategorier av romantikk.⁴⁰ Ursula Rathkes studie av det prøyssiske kongehusets gjenoppbygging av middelalderborger ved Rhinen fra 1979 har betegnende nok tittelen «Preußische Burgenromantik am Rhein».⁴¹ Det meste av den eldre litteraturen om Oscarshall har føyd seg inn i den tradisjonen, og i verket *Norges kunsthistorie* fra 1981 er eiendommen presentert i avsnittet om romantikkens arkitektur, under overskriften «Oscarshall: Romantikkens høyborg».⁴² I nyere tid har imidlertid tyske kunsthistorikere som Catharina Hasenclever og Jan Werquet bidratt til å dekonstruere deler av den romantiske mytologien omkring byggverk, arkitekter og byggherrer og i stedet rettet blikket mot de politiske og ideologiske aspektene ved arkitekturen.⁴³ Werquet har undersøkt hvordan Friedrich Wilhelm IVs byggeprosjekter i Rheinland, som ble overført til Preussen etter Napoleonskrigene, ble anvendt for å knytte den nye provinsen til kongeriket og forankre monarkiet i det lokale borgerskapet. De omfattende byggearbeidene til kongen som har gått under tilnavnet «romantikeren på tronen», var på ingen måte bare uttrykk for «estetisk eskapisme», men må betraktes som manifestasjoner av politiske holdninger og redskaper i kongedømmets legitimeringsarbeid.⁴⁴

Erindringssteder: Nasjonsbygging og kollektiv erindring

En interdisiplinær tilnærming hvor en trekker inn forskning og begrepsapparat fra andre fagfelt, kan bidra til å gi nye perspektiver på kunsten og arkitekturen. Innen historiefaget finnes det en omfattende forskning på hvordan samfunn utvikler historiske tradisjoner og symboler for å legitimere institusjoner eller styrke ulike former for fellesskap. Dette er spesielt interessant i forbindelse med spørsmål omkring begrepene nasjon og nasjonal identitet. Dette er begreper det er notorisk vanskelig, kanskje umulig, å finne fullgode og

⁴⁰ Heinz Biehn, *Residenzen der Romantik*, (München: Prestel Verlag, 1970).

⁴¹ Ursula Rathke, *Preußische Burgenromantik am Rhein*, (München: Prestel Verlag, 1979).

⁴² Ulf Hamran, «Det nye Norge bygger. Norsk arkitektur 1814–1870» i Knut Berg (red.) *Norges kunsthistorie*, bind 4 (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981), 72–75.

⁴³ Catharina Hasenclever, *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. – Herrschaftslegitimation zwischen Revolution und Restauration*; Jan Werquet, *Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in den preußischen Rheinprovinzen*; Jörg Meiner og Jan Werquet (red.), *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik. Kunst. Ideal*, (Berlin: Lukas Verlag, 2014).

⁴⁴ Werquet, *Historismus und Repräsentation*, 16.

allmenngyldige definisjoner på. Et av de sentrale problemene er at det ikke nødvendigvis er en sammenheng mellom politiske statsdannelser og populære eller kulturelle forestillinger om nasjonal identitet. Var Norge en nasjon før 1814, eller ble nasjonen skapt etter at den politiske statsdannelsen hadde funnet sted? Antakelig må en, slik Øystein Sørensen sier, betrakte det som en historisk prosess, hvor visse objektive kriterier for definisjonen av en nasjon spiller sammen med en bevissthet om en nasjon i befolkningen.⁴⁵ I forbindelse med oppbyggingen av en stat kan det imidlertid av hensyn til den politiske legitimiteten være nødvendig å styrke og videreutvikle den kollektive bevisstheten om nasjonen, og i dette vil det kunne oppstå et element av noe konstruert. Benedict Anderson omtalte nasjoner og nasjonalisme som «cultural artefacts of a particular kind» og pekte på det paradoksale i at et objektivt betraktet moderne fenomen som oppsto i siste del av 1700-tallet, subjektivt blir oppfattet som svært gammelt.⁴⁶ Noe av forklaringen på dette paradokset ligger i at nasjonsbyggingen på 1800-tallet i så stor grad anvendte historien som legitimeringsgrunnlag og identitetsleverandør.⁴⁷ Dette var også tilfellet i den norske nasjonsbyggingsprosessen etter 1814, hvor forestillingene om det norske middelalderkongedømmet utgjorde et viktig referansepunkt. I den ofte siterte essaysamlingen *The Invention of Tradition* fra 1983 viste Eric Hobsbawm og en rekke andre forfattere hvordan tradisjoner som blir betraktet som gamle, i virkeligheten er relativt nye «oppfinnelser» som stammer fra 1800-tallets nasjonsbyggingsprosjekter.⁴⁸ Tenkningen omkring nasjonal identitet og tradisjoner som noe konstruert, slik det fremstilles blant annet hos Hobsbawm, har imidlertid blitt kritisert for at den med utgangspunkt i en marxistisk ideologikritikk ville dekonstruere tradisjonene og avsløre dem som falske.⁴⁹

Kulturteoretikeren Aleida Assmann, som har arbeidet mye med erindringsteori og kollektiv erindring, påpeker at individet har sin hukommelse som et resultat av kognitive evner og nevrologiske prosesser, mens: «Institutions and larger social groups, such as nations,

⁴⁵ Øystein Sørensen, «Når ble nordmenn norske?» i Øystein Sørensen (red.), *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet* (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998).

⁴⁶ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revidert utgave, opprinnelig utgitt 1983 (London: Verso, 1991), 4–5.

⁴⁷ Anderson viser også til hvordan etablering av historie som moderne fagdisiplin utviklet seg parallelt med utviklingen av nasjonalstaten, og hvordan historikerne bidro til det siste ved nettopp å skrive nasjonens historie: Anderson, *Imagined Communities*, 197–199. Om norske forhold: Anne Eriksen, *Historie, minne og myte*, (Oslo: Pax Forlag, 1999), 43–55.

⁴⁸ Eric Hobsbawm og Terence Ranger, (red.) *The Invention of Tradition*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1983). Her er ny utgave fra 1992 anvendt.

⁴⁹ Aleida Assmann, «Transformations between History and Memory», i *Social History* nr. 1 (2008), 66; Odd Arvid Storsveen, *Henrik Wergelands norske historie. Et bidrag til nasjonalhistoriens mythos*, Norges forskningsråd, KULTs skriftserie, nr. 80, 82–84.

governments, the church, or a firm do not ‘have’ a memory – they ‘make’ one for themselves with the aid of memorial signs such as symbols, texts, images, rites, ceremonies, places, and monuments. Together with such a memory, these groups and institutions ‘construct’ an identity.»⁵⁰ For Assmann er imidlertid ikke, slik som hos Hobsbawm, hovedpoenget å avdekke tradisjoner eller identitetsmarkører som fabrikkerte og dermed falske. Hensikten er i stedet å undersøke hvordan slike «memorial signs» knyttet til kollektiv erindring utvikles og anvendes. Den franske historikeren Pierre Nora utviklet begrepet *lieux de mémoire* om den typen steder eller rom hvor den kollektive erindringen er forankret.⁵¹ Utgangspunktet er at identiteten til en nasjon eller en annen form for fellesskap kan lokaliseres til ulike erindringssteder – *lieux de mémoire*. Et erindringssted kan være et konkret sted, som en by eller et byggverk, men det favner også en rekke andre fenomener som musikk, tekster, historiske personer eller begivenheter. I norsk sammenheng kan eksempelvis vikingtiden, nasjonalsangen, Asbjørnsen og Moes folkeeventyr og okkupasjonen under andre verdenskrig være slik erindringssteder. Ifølge Noras definisjon er et *lieu de mémoire* «any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community».⁵² I noen tilfeller opptrer enkelte aktører som bevisste skapere av tradisjoner, slik som Henrik Wergeland i forbindelse med feiringen av 17. mai.⁵³ Ofte er det imidlertid snakk om kollektive prosesser hvor et råmateriale over tid redefineres eller kodes om i en form for hermeneutisk prosess hvor det blir etablert som et a posteriori erindringssted.⁵⁴ Et norsk eksempel er bunaden. Noe som opprinnelig var lokale festdrakttradisjoner med utgangspunkt i hvordan folk generelt gikk kledd, ble i forbindelse med nasjonsbyggingsprosessen på 1800-tallet kartlagt og kodifisert og omdannet til en nasjonal identitetsmarkør. Slik Bjarne Hodne formulerer det, fantes det før utviklingen av nasjonalkulturen på 1800-tallet «... bare regionale subkulturer knyttet til ulike sosiale lag i by og bygd. Det som ble skapt utover 1800-tallet av en felles kulturell plattform, ble oppfattet som norsk.»⁵⁵

⁵⁰ Assmann, «Transformations between History and Memory», 55.

⁵¹ Begrepet, som baserer seg på eldre erindringsteori fra blant andre Maurice Halbwachs, ble anvendt i en omfattende kartlegging av den franske nasjonens identitet, noe som resulterte i sjubindsverket *Les Lieux de mémoire*, publisert i perioden 1984 til 1992 med bidrag fra over hundre forskere fra ulike fagfelt. En redigert utgave på tre bind ble i etterkant utgitt på engelsk under tittelen *Realms of memory*.

⁵² Pierre Nora, «General Introduction: Between Memory and History» i *Realms of Memory. Volume 1: Conflicts and Divisions*, (New York: Columbia University Press, 1996), xvii.

⁵³ Storsveen, *Henrik Wergelands norske historie*, 95.

⁵⁴ Nora, «Between History and Memory», XII-XIII.

⁵⁵ Bjarne Hodne, *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1995), 15.

Denne utviklingen av nasjonal identitet bød på spesielle utfordringer for kongehusene. De førmoderne statsdannelsene ble i realiteten definert som de geografiske områdene og folkegruppene som til enhver tid hørte inn under en bestemt fyrste, og fyrstehusene hadde dermed en overnasjonal karakter. Utviklingen av den moderne nasjonalstaten var derimot basert på tenkningen fra opplysningstiden om at suvereniteten utgår fra folket eller nasjonen. I denne sammenkoblingen mellom populær nasjonalisme i et «forestilt fellesskap» og en politisk nasjonalisme knyttet til statsdannelsene, risikerte dynastiene å bli marginalisert eller i verste fall ekskludert. For å opprettholde sin egen legitimitet måtte derfor dynastiene knytte seg selv til de kollektive forestillingene om nasjonen. I denne perioden «oppdaget» eksempelvis Romanov-dynastiet og den hannoveranske kongefamilien i Storbritannia at de var henholdsvis russiske og engelske.⁵⁶ Etter modell av den populære nasjonalismen utviklet dynastiene så en offisiell nasjonalisme som «concealed a discrepancy between nation and dynastic realm».⁵⁷ I denne sammenhengen var kongelige eiendommer, monumenter, kunstverk og seremonier viktige redskap eller medier for å knytte kongehusene til det nasjonale fellesskapet. Oscar Is opprettelse av en norsk orden, St. Olavs-ordenen, umiddelbart etter at han hadde overtatt tronen, er et eksempel på etableringen av et nasjonalt erindringssted som knytter bånd mellom historien, kongehuset og folket. For kongehusene, og ikke minst aktører rundt dem som ønsket å styrke monarkiets posisjon, kunne kunst og arkitektur aktiveres som tegn som konnoterte tradisjon, stabilitet og fellesskap mellom dynasti og folk.

1.4. Problemstillinger, struktur og litteratur

Problemstillinger og struktur

Avhandlingen tar utgangspunkt i en oppfatning av at Oscarshall's viktigste funksjon fra starten av har vært å fungere som plattform for realisering av og projeksjonsflate for ideer og forestillinger. Den sentrale problemstillingen i denne avhandlingen er å undersøke hvilke sekundære funksjoner og konnotasjoner som kan ha vært knyttet til Oscarshall-eiendommen, og hvordan disse kan ha blitt endret eller forskjøvet over tid. Dette er en kompleks problemstilling, siden både eiendommen selv, dens forhold til landskapet, bygningenes form, det arkitektoniske formspråket, enkeltelementer i interiørene og den kunstneriske utsmykningen kan fungere som tegn med ulike konnotasjoner. Dette åpner også for at ulike

⁵⁶ Anderson, *Imagined Communities*, 83–86.

⁵⁷ *Ibid.*, 110.

konnotasjoner samtidig kan være operative i anlegget betraktet som helhet. Parallelt med denne hovedproblemstillingen vil også spørsmålet om formale og typologiske sammenhenger med den europeiske arkitekturen bli diskutert.

Avhandlingen søker ikke å utdype eller skrive om Oscarshalls bygningshistorie, og for detaljer omkring byggeprosessen, involverte håndverkere, materialbruk og de delene av bygningene, interiørene og parkanlegget som ikke er omtalt her, vises det spesielt til bøkene til Hjelde og Høye.

Avhandlingens struktur er basert på noen sentrale hypoteser om anleggets formale og ideologiske opphav og forskyvningene i sekundære funksjoner som fant sted underveis i byggeprosessen.

Kapittel 1 behandler byggeprosjektet slik det fremsto ved starten i 1847 og diskuterer hvilke formale og ideologiske kontekster eiendommen og det planlagte byggverket hører hjemme i.

Kapittel 2 ser nærmere på anvendelsen av gotiske former i det opprinnelige prosjektet. Formspråket diskuteres med utgangspunkt i tenkningen om arkitekturen som en diskurs hvor formenes konnotasjoner kan knyttes til en posisjonering i forhold til begrepene modernitet–tradisjon og liberalt–konservativt.

Kapittel 3 er basert på en hypotese om at det underveis i byggeprosessen foregikk en forskyvning i eiendommens funksjon og konnotasjoner, fra det private mot det representative og fra modernitet mot tradisjon, slik at Oscarshall fikk en rolle som et dynastisk-nasjonalt erindringssted. Analysen vil undersøke hvordan denne forskyvningen manifesterte seg i den videre utviklingen av eiendommen, og hvordan de sekundære funksjonene og konnotasjonene ble utviklet og styrket gjennom tekstuell bearbeiding og bruken av eiendommen.

Kapittel 4 tar utgangspunkt i at interiørene og den kunstneriske utsmykningen er det viktigste resultatet av den forskyvningen som ble beskrevet i kapittel 3. Det blir her diskutert hvordan de mest sentrale interiørene og utsmykkingsprogrammet kan leses i lys av Oscarshalls endrede rolle som dynastisk-nasjonalt erindringssted.

Kilder og litteratur

Siden denne avhandlingens sentrale spørsmålsstillinger er knyttet til ideer og konnotasjoner, spiller tekster en sentral rolle. Det er i disse en kan finne nøklene til å forstå hvilke

forestillinger som kan være operative i formene. Dette gjelder først og fremst samtidige utsagn om Oscarshall i aviser, tidsskrifter og andre publikasjoner. Den litterære behandlingen av eiendommen i samtiden, spesielt i form av lyrikk, er spesielt relevant. Eldre tekster og tanketradisjoner blir også trukket inn. Kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman anvender begrepet «sovereignty of anachronism», eller anakronismens nødvendighet om behovet for å se utover et verks umiddelbare samtid når en snakker om kontekst.⁵⁸ Fortiden er ikke bare den utviklingen som har gått forut for samtiden, men elementer fra den kan også manifestere seg i samtiden, overført som taus kunnskap i den kollektive erindring. Et kunstverk eller arkitektonisk verk kan slik bære i seg ideer og forestillinger som har sin opprinnelse i en tid lenge før verkets tilblivelse.

En del nyere internasjonal forskning på perioden har overføringsverdi på Oscarshall og vil bli trukket inn i argumentasjonen. Avhandlingen trekker veksler på biografisk materiale om kongefamilien, først og fremst slik det gjengis i den eksisterende litteraturen. Når det gjelder spørsmålet om de formale sammenhengene med den tyske arkitekturen, suppleres den tradisjonelle komparative formanalysen med samtidige tekster og utsagn som beskriver tenkningen bak de arkitektoniske formene.

⁵⁸ Didi-Huberman, Georges. «Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism» i Claire Farago og Robert Zwijnenberg (red.), *Compelling Visuality: The Work of Art In and Out of Art History*, 2003.

2. Villaen som form og idé

Basert på de spede opplysningene som finnes fra første fase av arbeidet med Oscarshall-anlegget, er det lite som tyder på noe annet enn at stedet primært var tenkt som en eiendom til bruk for kongefamilien under sommeropphold i Christiania. I dette kapitlet vil Oscarshall bli lest som en moderne villa med ideologiske røtter tilbake til den romerske antikken og et formalt opphav i den samtidige villaarkitekturen utviklet av arkitektene fra Berlin-skolen.

2.1. Terminologiens betydning

Villa eller slott?

Det ser ut til at samtiden konsekvent omtalte Oscarshall som villa, mens betegnelsen slott eller lystslott først dukker opp i litteraturen lenger ut på 1800-tallet. Kongens opprinnelige plan var å bygge om hovedbygningen på Ladegårdsøens Hovedgård, dagens Bygdøy Kongsgård, og Nebelong ble valgt som arkitekt. Allerede i forbindelse med dette prosjektet anvendes i avisenes omtale betegnelsen villa om byggeprosjektet på Bygdøy: «Kongen har under sit Ophold i Christiania approberet et smagfuldt Udkast af Nebelong til en Villa paa ‘Ladegaardsøen’ .»⁵⁹ Året etter, da ombyggingen på Hovedgården hadde blitt forkastet til fordel for et nybygg på Thulstrupløkken, det som skulle bli Oscarshall, opprettholdes villabetegnelsen: «Under sit sidste Ophold her bestemte hs. Mai. Kongen sig til at lade opføre en Villa paa et af de smukkeste Punkter i Hovedstadets Omegn, i hvilken Anledning det overdroges Hr. Architect Nebelong at udføre de fornødne Planer og Tegninger.»⁶⁰ Nebelong selv anvendte betegnelsen allerede fra det første kostnadsoverslaget som omtaler «den af Hs Majestæt Kongen paatænkte Villa paa Ladegaardsøen ved Christiania».⁶¹ I kammerherre Holsts publikasjon om Oscarshall fra 1854 omtales også stedet som villa, mens betegnelsen slott ikke forekommer.⁶² I Holsts beskrivelse av Oscarshalls oppførelse i beretningen om Hovedgården fra 1875 presenteres imidlertid eiendommen som «det Kgl. Lystslot – det første i Norge».⁶³ Her dukker ordet villa opp igjen senere i teksten.⁶⁴ Tschudi-Madsen og Hjelde

⁵⁹ *Morgenbladet*, 29.10.1846,

⁶⁰ *Morgenbladet*, 19.3.1848.

⁶¹ Sitert fra Hjelde, *Oscarshall*, 145, note 14.

⁶² Holst, *Beskrivelse over Oscarshall*, 3.

⁶³ Christian Holst, *Anden Beretning om Ladegaardsøens Hovedgaard, for aarene 1872 og 1875*, (Christiania: B.M. Bentzens Bogtrykkeri, 1875), 85

⁶⁴ *Ibid.*, 86.

anvender kun betegnelsen slott og nevner ikke ordet villa i sine bøker om Oscarshall, og dette kan være en av grunnene til at de ser så sterke sammenhenger med tyske slott, først og fremst Babelsberg. I Samlagets arkitekturhistorie fra 2003 er Oscarshall derimot omtalt i avsnittet om villaarkitekturen på 1800-tallet. Anlegget beskrives som «ein rein sommervilla (...) etter mønster av samtidige konge- og rikmannsvillaer, særleg i Tyskland.» Med utgangspunkt i Oscarshalls tårn blir anlegget satt i sammenheng med «den nye høgborgarlege villatypen som no slo gjennom på begge sider av Atlanterhavet».⁶⁵

Terminologien er i denne sammenhengen viktig av flere grunner. For det første virker den styrende når en skal se etter formale forbindelser til den europeiske arkitekturen. For det andre fører den terminologiske endringen til forskyvninger i forståelsen av eiendommens sekundære funksjoner og deres historisk-ideologiske sammenhenger. Slottene var fra middelalderen og fremover ikke bare kongens eller fyrstens residenser, men også administrasjons- og maktsentra. Opprinnelig hadde de også en forsvarsfunksjon som gradvis ble overflødig på grunn av den forsvarsteknologiske utviklingen. De fortsatte imidlertid å fungere som maktsentra og som scene for utfoldelsen av kongemakten. Jürgen Habermas beskrev den før-revolusjonære kongerollen i *l'ancien régime* som del av det han kalte en «representativ offentlighet».⁶⁶ Kongen representerte i denne offentligheten ikke et folk eller en nasjon, men sin egen makt. Slottene, og andre verdighetssymboler, dannet en ramme om og bygget opp kongen som bærer av statsmakten. Når kongene tilbrakte tid på mindre eiendommer i landlige omgivelser, som Ludvig XIVs Marly og Trianon, var disse eiendommene dermed fremdeles uttrykk for statens makt gjennom fyrstens person, og som en logisk konsekvens er det naturlig å anvende betegnelsen lystslott.⁶⁷ Siden det ikke var noe egentlig skille mellom kongen som privatperson og kongen som legemliggjørelse av staten, var det heller ikke mulig å operere med noen kongelig privatsfære. Dette står i kontrast til det Habermas kaller «den borgerlige offentlighet», hvor det oppsto et skille mellom offentlige og private sfærer.

⁶⁵ Brekke, Nordhagen og Lexau, *Norsk arkitekturhistorie*, 265.

⁶⁶ Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1991).

⁶⁷ Ludvig XIV og hans etterfølgere levde riktignok relativt enkelt og tilbaketrukket under oppholdene i Trianon- og Marly-slottene, i hvert fall sammenlignet med forholdene i Versailles. Likevel fikk også disse slottene representative dimensjoner og ble trukket inn i kongens maktutøvelse overfor adelen: Christa Birkenmaier, *Eremitagen des europäischen Adels von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert*, (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020), 43–51.

Kongehusene i den borgerlige offentlighet

Som en konsekvens av opplysningstidens ideer om at makten utgår fra folket, utviklingen av nasjonalstaten, fremveksten av et sterkere borgerskap og representative styreformer ble også kongens rolle endret. Slik Habermas beskriver det, fant det sted en polariseringsprosess som endte med at aktørene i den representative offentligheten til slutt ble splittet i private og offentlige elementer.⁶⁸ Denne utviklingen gjorde det både mulig og nødvendig med en borgerliggjøring av kongehusene. På den ene siden kunne ikke kongehusene lenger basere seg kun på adelen, men måtte knytte bånd til borgerskapet. På den annen side var det mulig for kongene å etablere en privatsfære som skilte seg fra den offisielle utøvelsen av maktfunksjonen. I likhet med borgeren kunne også kongelige i større grad tre inn og ut av den offentlige sfære. Dette fikk også konsekvenser for de kongelige eiendommens funksjon og utforming. En kongelig privateiendom kunne nå fungere primært som ramme om familieliv, rekreasjon og private forlystelser. Betrakter en Oscarshall som en privat eiendom bygget av en konge som agerte i en ny borgerlig offentlighet, er det derfor naturlig å se eiendommen ikke primært som videreføring av en lystslott-tradisjon fra *l'ancien régime*, men som en representant for en mer borgerlig orientert villatradisjon. James Ackerman mener at kongers og fyrsters villaer er en form for hybrider, siden de er bygget for offentlige midler og krever en representativ form som uttrykker byggherrens maktposisjon. Størrelsen og prakten gjør at de nærmest blir en form for antitese til forestillingen om det gode og enkle liv på landet.⁶⁹ Dette bør imidlertid modereres litt når det gjelder kongelige villaer på 1800-tallet. De er ikke nødvendigvis spesielt store og prangende, noe Oscarshall, men også Karl Johans Rosendal og villaene Karl Friedrich Schinkel tegnet for de prøyssiske prinsene i Potsdam, er eksempler på. De var dessuten ofte, som i tilfellet Oscarshall, oppført for private midler. 1800-tallet må i denne sammenhengen betraktes som en overgangsperiode. Det representative aspektet ved de kongelige eiendommene forsvant ikke helt, men ble tonet ned og orientert mer mot det borgerlige samfunn enn mot adel og utenlandske standsfeller.⁷⁰ Rosendal, Karl Johans sommersted på Djurgården i Stockholm, kan betraktes som en representant for denne overgangen.⁷¹ Mens Gustav III etter mønster fra Frankrike hadde inntatt offentlige måltider på

⁶⁸ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 11.

⁶⁹ James Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, (London: Thames and Hudson, 1990), 10.

⁷⁰ Først på 1900-tallet blir skillet mellom offentlig og privat så sterkt at enkelte av eiendommene til kongehusene helt mister sin offentlige funksjon. I Norge kan Kongsseteren, med sin skjermede beliggenhet og betont private karakter, betraktes som et tidlig eksempel på dette.

⁷¹ Tegnet av Fredric Blom, oppført 1823–1825.

Stockholm slott med et invitert adelig publikum som tilskuere, kunne hvem som helst stå utenfor vinduene til spisesalen på Rosendal og betrakte Bernadottene ved spisebordet.⁷² Spenningsforholdet mellom det offisielle og det private i kongehusets eiendommer illustreres også ved at Rosendal i samtiden omtales vekselvis som villa og slott. Dette spenningsforholdet opptrer i tilspisset form i en engelsk reiseskildring fra 1840-årene der Rosendal omtales som kongefamiliens «pretty villa palace».⁷³ Oscarshall som møteplass i en borgerlig offentlighet og betydningen av den terminologiske forskyvningen vil bli nærmere drøftet i kapittel fire.

2.2. Villaen som ideologi

Villaideologiens historiske opphav

James Ackerman definerer villaen som bygningstype som «a building in the country designed for its owner's enjoyment and relaxation».⁷⁴ En kan skille mellom to ulike typer knyttet til to ulike økonomiske fundament for villaen. Villaen kan være en del av en landbrukseiendom som skaffer det økonomiske grunnlaget for livet som leves der. Den kalles da en *villa rustica*. Palladios villaer er eksempler på denne typen villatradisjon, hvor eierens bolig ikke bare er bygget på en landbrukseiendom, men også tidvis er tett forbundet med økonomibygningene.⁷⁵ Grensene mellom en *villa rustica* og et våningshus på en gård er selvfølgelig flytende, men det sentrale aspektet for å definere bygget som en villa er at eieren hovedsakelig anvender bygget til rekreasjon og hvile. Bygdøy Kongsgård, som har vært drevet som gårdsbruk, men av eierne har vært anvendt som sommersted, kan betraktes som et eksempel på en *villa rustica*.⁷⁶ Som beskrevet ovenfor, fanges dette også opp ved at betegnelsen villa i samtiden anvendes om hovedbygningen der. En villa kan imidlertid også være etablert uavhengig av en landbrukseiendom og ha sitt økonomiske fundament i eierens virksomhet i byen, og den vil da gjerne ha en større nærhet til denne. I disse tilfellene snakker en om en *villa suburbana*. Det er denne villatypen kongen gikk over til da han valgte å bygge Oscarshall som et selvstendig

⁷² Nils Ekedahl «Mot en modern mediemonarki» i Nils Ekedahl (red.) En dynasti blir till. Medier, myter och makt kring Karl XIV Johan och familjen Bernadotte, (Stockholm: Norstedts, 2010), 293.

⁷³ Christian Laine, «Lustslottet på Djurgården», i Christian Laine (red.), *Rosendals slott*, (Stockholm: Byggförlaget, 2003), 81. Den engelske reisende, Selina Bunbury, hadde blitt med sine svenske venner til Rosendal nettopp for å se kongefamilien spise og skildrer med forbløffelse hvordan et stort antall skuelystne ser inn gjennom vinduene mens Oscar I og familien sitter til bords.

⁷⁴ Ackerman, *The Villa*, 9.

⁷⁵ Ibid., 98–107.

⁷⁶ En grundig gjennomgang av forholdene på Bygdøy Kongsgård før Bernadottene finnes i Berg, *Bygdøy kongsgård*.

anlegg et stykke unna gårdsdriften. En kan dermed se kongsgården og Oscarshall som representanter for to forskjellige villatradisjoner. I begge tilfeller er imidlertid kontrasten til livet i byen det sentrale elementet i ideologien bak villatradisjonen. Mens byen er assosiert med arbeid, representasjon og forpliktelser, forbindes livet på landet med ro, fornøyer og dyrking av åndelige og sportslige sysler. Villaen som bygningstype opplever, i tråd med dette, blomstringsperioder på steder og i epoker preget av sterk urbanisering, som i de sentrale områdene av Romerriket, i Italia på 1400- og 1500-tallet og i det øvrige Europa på 1800- og 1900-tallet. Antikkens villaideologi fortsatte gjennom resten av historien å fungere som forbilder og inspirasjon. Før utgravningene av Pompeii og Herculaneum hadde en imidlertid liten kjennskap til hvordan antikkens villaer faktisk var utformet, og måtte derfor i stor grad basere seg på de til dels vage skriftlige skildringene. En av de viktigste er Plinius den yngres brev hvor han beskriver sine store og komplekse villaanlegg i Laurentium og Tusculum. Vitruvius vier den sjettede av sine *Ti bøker om bygningskunsten* til temaet boliger, og hans tekster ble sentrale for arkitektene som i renessansen tok opp igjen villaen som bygningstype. Leon Battista Alberti og Andrea Palladio er av de mest sentrale arkitektene som kombinerte praktisk byggekunst med teoretiske utlegninger.

En villa defineres imidlertid ikke primært ut fra sin form, men fra sin funksjon. Funksjonen er ikke primært praktisk, men «psykologisk og ideologisk». ⁷⁷ Villaen er et sted hvor en kan ta fri fra hverdagens plikter og arbeid, det romerne kalte «negotium», og dyrke åndelige og sportslige fritidssysler i ro og harmoni. Dette ble, som en motsats til negotium, kalt «otium». ⁷⁸ Plinius anvendte disse kontrasterende termene i en beskrivelse av livet i villaen i Laurentium ved kysten utenfor Roma: «O sweet and honorable *otium*, lovelier than any *negotium*.» ⁷⁹ I et annet brev, som beskriver livet i villaen i Toscana, sier Plinius at «there is no need for a toga, the neighbors do not come to call, it is always quiet and peaceful». ⁸⁰ Togaen står i denne sammenhengen for det representative antrekk som må bæres i forbindelse med offisielle plikter i byen. En parallell til dette dukker opp i Jørgen Moes dikt om Oscarshall fra 1850: «Her kongen skal løfte sin krone af, og lægge en stund den gyldne stav (...) Og saa skal kongen en sollys stund, inddrage til sommerhvile ...» ⁸¹ Kong Oscar kan, i et borgerliggjort

⁷⁷ Ackerman, *The Villa*, 9.

⁷⁸ Ackerman, *The Villa*, 37.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid., 13.

⁸¹ Jørgen Moe, «Oscarshal», publisert i *Skilling-Magazin* nr. 38, 1850. Her gjengitt etter Hjelde, *Oscarshall*, 125.

monarki, legge av seg kongeverdigheten for å nyte sitt otium, slik de romerske patrisiere la av seg sin toga.

Bygdøy som plattform for realisering av villaideologien

Det har vært diskutert hvorvidt Oscarshall faktisk ble anvendt som sommerbolig av kongehuset, og fokuset er gjerne hvorvidt kongen eller andre medlemmer av familien bodde der.⁸² Eiendommene på Bygdøy kan imidlertid ha fungert som plattform for realisering av villaens idealer uavhengig av spørsmålet om overnatting. En villa suburbana kan med sin nærhet til byen like gjerne anvendes for dagsopphold og utflukter. For en villaeier med et viktig embete eller forretninger å se til må nødvendigvis nytelsen av *otium* ofte bli av kortere varighet. Plinius beskrev for eksempel hvordan han reiste fra Roma til villaen i Laurentium etter endt arbeidsdag.⁸³ En indikasjon på at Oscar I var i en lignende situasjon, får vi blant annet i en merknad i sønnen prins Gustafs dagbok.⁸⁴ Den 17. august 1850 noterer han at han selv, prins August, dronningen og «damene» reiste ut til Bygdøy klokken to, mens kongen kom etter først klokken fire.⁸⁵ To andre eksempler på denne måten å anvende en villa suburbana på er Karl Johans Rosendal og Charlottenhof i Potsdam, bygget for den prøyssiske kronprinsen, den senere Friedrich Wilhelm IV, etter tegninger av Karl Friedrich Schinkel.⁸⁶ At Rosendal ikke var ment som bolig, men som destinasjon for dagsutflukter, understrekes av at det kun i perioder fantes senger på stedet.⁸⁷ Fra prinsesse Eugénies dagbok har vi skildringer av hvordan familien under den russiske storfyrsten Konstantins besøk i Stockholm i 1848 anvendte Rosendal og det eldre Haga til utflukter og måltider, men med retur til slottet i byen på slutten av dagen.⁸⁸ Charlottenhof hadde riktignok soverom, men disse ble knapt anvendt, og villaen ble ansett som for liten som faktisk bolig. De kongelige bodde om

⁸² Trond Norén Isaksen har vært spesielt opptatt av spørsmålet om Oscarshall som bolig: Trond Norén Isaksen, «Det undersköna Oscarshall – hoffliv på sommerslottet i 1855» i *Byminner* nr. 3, (2010).

⁸³ Antje Adler, *Gelebte Antike – Friedrich Wilhelm IV. und Charlottenhof*, (Berlin: Duncker & Humblot, 2012), 246.

⁸⁴ To dagbøker fra prins Gustaf, med regelmessige innføringer i årene 1845 og 1850, er oppbevart i Riksarkivet i Oslo, sammen med et hefte med reisebeskrivelser forfattet av prins Oscar, den senere Oscar II. De tre bøkene ble funnet i diplomhvelvet i Norges bank i forbindelse med flyttingen i 1978 og er etter overlevering til Riksarkivet innført som egen samling: Bernadotte – PA-0318. Dagbøkene består ikke av personlige refleksjoner, men er mer å betrakte som almanakker med notiser om vær, begivenheter og dagsprogram.

⁸⁵ Prins Gustafs dagbok, 17.8.1850.

⁸⁶ Schloss Charlottenhof ble i samtiden også omtalt som villa. Eiendommen besto av et eldre hus som ble bygget om i et klassisistisk formspråk. Ombyggingen ble gjennomført i 1826, mens interiørene først ble ferdigstilt i 1829: Adler, *Gelebte Antike*, 154–155.

⁸⁷ Bo Vahlne, «Slottets inredningar», i Christian Laine, (red.) *Rosendals slott*, (Stockholm: Byggförlaget, 2003), 130.

⁸⁸ Göran Alm, *Prinsessan Eugénie. Bilder från en glömd värld*, (Lund: Bokförlaget Signum, 1987), 54–55.

sommeren i det eldre slottet Sanssouci, omkring ti minutters gange fra Charlottenhof-villaen, og oppsøkte den enten for rolige private stunder eller for sammenkomster med gjester.⁸⁹ Det faktum at det i disse villaene, som på Oscarshall, finnes soverom og senger, er ikke nødvendigvis uttrykk for at stedene er ment å anvendes som boliger over tid. Soverommene er heller å betrakte som steder en kunne trekke seg tilbake og hvile ved behov.

I prins Gustafs dagbøker har vi en god kilde til kongefamiliens aktiviteter under oppholdene i Christiania. Et påfallende trekk er at de fartet mye rundt, og det refereres til flere utflukter til Bygdøy. Oscarshall var fremdeles ikke ferdigstilt da prinsen skrev den siste dagboken, men besøkes ved et par anledninger for utsiktens skyld. Ellers beskrives ofte te og andre måltider på hovedgården eller i parken. På Bygdøy og andre steder omkring fjorden utøves nettopp den typen aktiviteter som er karakteristiske for villalivet. I tillegg til måltider er det musikalske fremføringer, leker i hagen, fiske, krabbefiske og mye bading. Den 3. august 1850 drar hele hoffet til Bygdøy: «Besök p. Oscarshall. The vid Hovedgården. Jag sjöng vid Pianot. (...) Treflig afton! Klart och lugnt. Gudomlig utsigt!!!»⁹⁰ Den 17. august er hele familien på Bygdøy. De «kaster ring», spiser på hovedgården, og senere fisker Gustaf i Frognerkilen. Denne typen villaaktiviteter fortsatte på Oscarshall-eiendommen, noe som blant annet illustreres av at det i 1851 ble oppført et badehus nedenfor eiendommen, tegnet av Peter Høier Holtermann (1820–1865).⁹¹ Dette besto av en pram som fløt på vannet, med et lite trehus oppå og bro over til land, slik at de kongelige kunne bade eller i hvert fall gå ned i vannet uten å bli observert. I salongen på Oscarshall sto det et piano, noe som minner om at den musikalske familien gjerne underholdt hverandre og gjester med sang og musikk.⁹²

Prins Gustafs dagboksnotater illustrer hvordan tanker som går tilbake til Plinius, er operative i forbindelse med de kongelige eiendommene på Bygdøy. Skildringen av *otium*-aktiviteter i 1845 viser at det bak villaplanene lå et reelt behov for eller ønske om en eiendom som kunne danne rammen om disse. I tillegg til dyrkingen av fritidssysler var forholdet til landskapet et grunnleggende trekk ved villaideologien, og dette kan muligens ha vært med på å motivere forflytningen av fokuset fra kongsgården til Thulstrupløkken, som lå ved sjøen og hadde mye bedre utsikt. Nærheten til vann hadde siden antikken vært betrakte som en stor fordel for en

⁸⁹ Adler, *Gelebte Antike*, 243–245.

⁹⁰ Prins Gustafs dagbok for året 1850, innføring 3. august.

⁹¹ Huset ble senere flyttet til Dronningberget og ble til den såkalte Sæterhytten. Mer utførlig i: Fredriksen og Mørch. «Dronning Louises seterhytte på Bygdøy Kongsgård».

⁹² Hjelde, *Oscarshall*, 62.

villa, spesielt på grunn av den friske luften og mulighetene for å fiske og bade. Plinius' villa i Laurentium er et eksempel på en villa plassert med nærhet til vannet – selv om Plinius riktignok fisket fra sofaen.⁹³ Albertis skildring av hvor en villa bør plasseres, er nærmest en beskrivelse av Oscarshall-eiendommen. Alberti anbefaler en tomt hvor en har utsikt mot både byen, sin egen landeiendom, havet eller en stor slette og fjell og åser.⁹⁴ Denne tenkningen omkring plassering i landskapet har nærmest programmatisk karakter for villa-arkitekturen gjennom historien, og finnes også hos Palladio. En må bygge på en høyde, ikke i en dal, siden bygninger i en dal «apart from being invisible from a distance and having no views themselves, lack dignity and majesty».⁹⁵ Fra Oscarshall har en nettopp denne mangefasetterte utsikten over sjø, fjell eller høyder, mot byen og egen eiendom. Utsikten er også et av de aspektene som hyppigst fremheves i samtidige omtaler av stedet. Sammenligner en for eksempel med Paul Botten-Hansens skildring av utsikten fra et besøk på Oscarshall, er parallellene til Alberti tydelige: «... en Udsigt til et Landskab, der sætter selv Folk, som have skuet 'Sydens yndige Steder', i den største Henrykkelse ... Til den ene Side har man den rige og fornemme Christianiaverdens talrige, smagfulde Villaer, omgivne af Haver og Parker, til den anden Christianiafjorden med forbiseilende Skibe og begrænset i Vest af mørkegrønne Aaser, og lige for sig, i Sænkningen ved Fjordens Bund, har man Byen, udbredt som et Lagen, med Villaer, Gaarde og Haver i den nærmeste og blaanende Skovstrækninger og Aaser i den fjerneste Baggrund. Og vender man sig om, saa har man hele Ladegaardsøen med de herlige kongelige Parkanlæg liggende for sig ...»⁹⁶ Nettopp forbindelsene til landskapet var også et viktig aspekt ved den villaformen som hovedbygningen på Oscarshall bør ses i sammenheng med.

2.3. De italienske villaene i Potsdam

Utviklingen av den asymmetriske villatypen

Fra 1820-tallet utviklet arkitektene i Berlin en særegen villaform som det her vil argumenteres for at spiller en vesentlig rolle for utformingen av Oscarshall. Lignende villaformer ble også utviklet og utbredt i Storbritannia og USA, men de tyske arkitektene ser ut til å ha hentet sin inspirasjon direkte fra Italia. Inspirasjonen kom fra flere hold. Et viktig utgangspunkt var Karl

⁹³ Ackerman, *The Villa*, 36.

⁹⁴ Birkenmaier, *Eremitagen des europäischen Adels*, 32.

⁹⁵ Ackerman, *The Villa*, 98.

⁹⁶ *Illustreret Nyhedsblad* 8.10.1853: Paul Botten-Hansen, «Oscarshall».

Friedrich Schinkels arbeider med rekonstruksjoner av Plinius' villaer.⁹⁷ Tidligere arkitekter hadde ignorert beskrivelsene av asymmetriske anlegg og gitt rekonstruksjonene en utforming i tråd med de klassiske kravene til symmetri. Schinkel var den første som fulgte Plinius' beskrivelser bokstavelig. Resultatet ble anlegg som ser ut til å ha vokst frem over tid, med et additivt preg der ulike paviljonglignende bygningsvolumer er plassert tilsynelatende tilfeldig i en friere gruppering.⁹⁸ Senere skulle flere av Schinkels elever beskjeftige seg med Plinius-rekonstruksjoner. Wilhelm Stiers (1799–1856) rekonstruksjon fra 1842, som ble utstilt i form av raderinger, hadde en enda sterkere betoning av forskjellige høyder og volumer og anvendelse av tårnmotiver som vertikalaksenter.⁹⁹ Disse prosjektene var viktige ledd i utviklingen over mot asymmetriske bygningsmasser, men også andre italienske inspirasjonskilder spilte en rolle. Under sin første reise til Italia i 1803–04 viet Schinkel den middelalderske arkitekturen størst oppmerksomhet og var opptatt av den lokale arkitekturen på landsbygda, spesielt såkalte *fabbrica*, enkle bolighus i tilknytning til landbrukseiendommer. I tillegg til *fabbrica* ble toskanske villaer fra 14- og 1500-tallet og til dels enda eldre kastellpregede *palazzi* med enkelttårn en viktig inspirasjonskilde.¹⁰⁰ Schinkel utforsket, slik Barry Bergdoll formulerer det, en arkitektur som befant seg i klassisismens randsoner, med mål om å utvikle «an alternative order, a play between typological regularity, topographic adjustment, between innovation and tradition, between notional symmetry and programmatic accommodation».¹⁰¹ Flere av Schinkels elever og etterfølgere, blant andre Friedrich August Stüler (1800–1865), Ludwig Persius (1803–1845) og Ludwig Ferdinand Hesse (1795–1876), arbeidet med de samme ideene og utviklet et bygningsform som kunne fungere fristilt fra eller på kryss og tvers av de tradisjonelle historiserende formspråkene. Bygningsformen var karakterisert av «romantic asymmetrical composition, interweaving indoor and outdoor spaces, sheer volumes and unadorned walls which eschewed the classical orders or even sometimes moldings, the blocky massing in turn unified and enlivened by open trellises and pergolas».¹⁰²

⁹⁷ Disse ble publisert i *Architektonisches Album*, hefte nr. 7 (1841). Dette fantes i Tegneskolens samling med plansjeverk: Mathilde Sprovin, *Tegneskolen i Christiania – en nasjonal arkitekturutdannelse tar form*, doktorgradsavhandling, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, (2017), 154.

⁹⁸ Martin Sperlich, «Nicht Schloß, sondern Villa», i *Schloss Glienicke. Bewohner. Künstler. Parklandschaft*, utstillingskatalog, (Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, 1987), 30.

⁹⁹ Eva Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, (München: Prestel Verlag, 1977), 95.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 108.

¹⁰¹ Barry Bergdoll, «Foreword» i Jean-François Lejeune og Michelangelo Sabatino (red.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, (London: Routledge, 2010), xvi.

¹⁰² *Ibid.*

Det anlegget som kan betraktes som starten på den italienskinspirerte villatypen i Berlin–Potsdam, er gartnerboligen i tilknytning til kronprinsens villa Charlottenhof.¹⁰³ (ill. 18 og 30). Schinkel hadde hovedansvar for anlegget og oppførte det i oversikten over sine verker, men det ble til i samarbeid med kronprinsen og Ludwig Persius, og det lar seg ikke avgjøre med sikkerhet hvor stor andel den enkelte hadde i utformingen av anlegget. Schinkel selv tegnet imidlertid kun et par bygninger til av denne typen, og på grunn av den stilistiske likheten med Persius' senere arbeider er det nærliggende å anta at han har spilt en større rolle ved utformingen.¹⁰⁴ Gartnervillaen viser allerede de fleste av trekkene som ble karakteristiske for villastilen slik den ble videreutviklet av Persius: Symmetriske, lukkede bygningskropper erstattes av en harmonisk balansering av bygningsvolumer i ulik størrelse og høyde, hver del med relativt flatt konstruerte pult- eller saltak. Et asymmetrisk plassert tårn danner en kraftig vertikalaksent. Veggflatene er ofte enkle, uten gesimser og rammer omkring dører og vinduer. Utvendige trapper, altaner, loggiaer og pergolaer fungerer både som dekorative elementer og bidrar til å balansere bygningsvolumene.¹⁰⁵ Persius fortsatte å variere disse temaene utover i 1830-årene, både for kongehuset og for private oppdragsgivere. Villa Jacobs og Villa Schöningen (ill. 20) kan nevnes som to av de viktigste villaene bygget for privatpersoner. Mens disse er eksempler på at bygningsformen anvendes på den egentlige villafunksjonen, ble de samme formene også anvendt på bygninger med andre funksjoner. Maskinhusene som ble bygget for å pumpe vann til de ulike parkanleggene, er blant de mest interessante og viser også hvordan den italienskinspirerte villa-arkitekturen kunne kombineres med elementer fra formspråk med andre historiske og geografiske opphav.¹⁰⁶ Mens kombinasjonen av gartnerbolig og maskinhus i Glienicke¹⁰⁷ (ill. 25–26) holder seg til de italienske forbildene og er et eksempel på Persius' nærmest minimalistisk uttrykk, ble maskinhuset i Babelsberg (ill. 22–23) oppført i et formspråk inspirert av normannisk middelalder, og maskinhuset i tilknytning til Sanssouci-parken ble utformet som en maurisk moské.

¹⁰³ Denne inngår i et større kompleks oppført i perioden 1829–1841. I tillegg til gartnervillaen består anlegget av en tepaviljong, et mindre hus for gartnerens medarbeidere og en suite med rom utformet som et romersk badeanlegg. Dette har gitt hele komplekset tilnavnet «Die römischen Bäder».

¹⁰⁴ Tilo Eggeling, «Ludwig Persius als Architekt der Potsdamer Landschaft» i *Schloss Glienicke. Bewohner. Künstler. Parklandschaft*, utstillingskatalog, (Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, 1987), 45.

¹⁰⁵ Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel*, 108.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 144–151.

¹⁰⁷ Glienicke, beliggende rett nord for Babelsberg-eiendommen, var sommerboligen til prins Karl av Preussen, den yngre broren til Friedrich Wilhelm (Charlottenhof) og Wilhelm (Babelsberg). Også Glienicke ble bygget om og utviklet videre av Schinkel og hans elever.

Oscarshall som italiensk villa

Det er antakelig den typen villaer som er beskrevet ovenfor, Linstow refererer til i sin rapport fra studiereisen i Tyskland i 1836–37. Han beskriver landsteder i «en let florentinsk Stil, usymmetrisk og beregnet paa perspectivisk Virkning, med smaae Orangerier og italienske Løvgange af Vinranker /:Pergolas:/>.»¹⁰⁸ Selv Nebelongs lærer, Hetsch, som hadde et nærmest dogmatisk forhold til symmetrikravet i arkitekturen, åpnet for at asymmetri kunne anvendes på landlige bygninger, spesielt etter mønster av norditaliensk middelalderarkitektur.¹⁰⁹ Nebelong må selv ha sett villaene i Potsdam under studiereisen i 1843, og omtrent samtidig med Oscarshall tegnet han en villa på Skillebekk som ser ut til å ha hatt sterke likheter med Persius' tårnvillaer.¹¹⁰

I Oscarshalls hovedbygning finner en de fleste av de viktigste elementene som karakteriserer de italienskinspirerte Potsdam-villaene. (ill. 3–4) Bygningen består av volumer i ulik størrelse og høyde, med et tårn som vertikal aksent bygningen er organisert rundt. Tårnet er hos Persius et så gjennomgående trekk at det nærmest har programmatisk karakter. I mange av anleggene i Potsdam er hovedvolumene friere gruppert, med akseforskyvninger og elementer plassert vinkelrett i forhold til hverandre, men en finner også eksempler på at bygningsvolumene som på Oscarshall er plassert etter hverandre i én akse. Her er kombinasjonen av gartnerbolig og maskinhus i Glienicke et godt eksempel. (ill. 25–26) Hovedvolumene på Oscarshall suppleres med altaner, portikoer og loggia som binder sammen de enkelte delene og skaper balanse, slik den overbyggede balkongen utenfor kongens leilighet fungerer som en motvekt til tårnet på den andre siden. Motivet med et større bygningsvolum som forbindes med et lavere ved hjelp av en pergola eller loggia, er også et karakteristisk trekk. Dette finnes allerede i gartnervillaen i Charlottenhof, men forekommer senere i flere ulike varianter. I Glienicke er eksempelvis det høyere og det lavere bygningsvolumet bundet sammen av en triumfbuelignende portal. (ill. 25) I villaen til fasanvokteren i Sanssouci (ill. 19) er det største hovedvolumet forbundet med den lavere sidebygningen ved en åpen loggia med rundbuer.

¹⁰⁸ Eldal, «Ikke at følge med Tiden har derfor i vore Dage samme Virkning som at skride tilbage.», 136.

¹⁰⁹ Kjeld von Folsach, *Fra nyklassisisme til historicisme. Arkitekten G.F. Hetsch*, (København: Christian Ejlers' Forlag, 1988), 53. Hetsch oppholdt seg i Roma i 1812 til 1815 og tegnet der bygninger av den typen som ble forbilde for Berlin-skolens villaer. Et eksempel er avbildet på side 39 i Folsachs bok.

¹¹⁰ Stephan Tschudi-Madsen, «Fra Biebak til Kasbah. Flaneri langs Drammensveien» i Kirsten Heiberg, (red.) *Skarpsno. Fra løkke til fasjonabelt strøk*, (Oslo: Skarpsno vel, 1998), 26. Her er villaen, som ble revet i 1959, avbildet i en tegning. Villaen omtales også i Berg (red.), *Norges kunsthistorie*, 76.

Hovedbygningen på Oscarshall demonstrerer også hvordan den friere, asymmetriske grupperingen bidrar til å skape sterkere forbindelse mellom interiør og omgivelser. De viktigste rommene har utgang til altaner eller bakkeplanet og er utstyrt med store vinduer som styrker forbindelsen mellom inne og ute. Persius' medarbeider Joseph Egle omtalte nettopp dette som en kvalitet ved bygningsformen. I motsetning til de klassisk-symmetriske bygningsvolumene er det her mulig å skape en sammenheng mellom de indre funksjonene og fasaden: «... so läßt sich bei einer weiteren Verfolgung der Konsequenzen des malerischen Prinzips in den Unterabtheilungen der einzelnen Partie auch gleichmäßig der Charakter des einzelnen Raumes durch erkerartige Ausbaue, durch Balkons, durch Form und Gruppierung der Fensteröffnungen etc. zum Ausdruck bringen und so sich das Ganze in einem Reichthum und einer Abwechslung entfalten wie dieses bei einem streng architektonischen Verfahren nimmer möglich wäre.»¹¹¹ I sin beskrivelse av Oscarshalls hovedbygning fra 1854 kommenterer Holst hvordan de ulike elementene bidrar til å skape den avvekslingen som omtales her, samtidig som bygningen oppleves som et organisk hele: «En Balkon mot Søsiden, og mod Landsiden en med Bygningen organisk forbunden Veranda i det 2det Stokværk, træde frem paa begge Bygningens Façader; de slutte sig nøie til Stilen i det Hele, medens de tillige give Massen mere Liv og Afvexling.»¹¹² A.W.N. Pugin (1812–1852) var inne på en lignende tenkning i sitt forsvar av gotikken og hevdet at en stor svakhet ved den klassiske arkitekturen var at den tok utgangspunkt i fasadene, ikke i en passende grunnplan.¹¹³ I tillegg til at symmetrien påtvinger en bygning en indre organisering som ikke nødvendigvis er optimal, argumenterer Persius for at de tradisjonelle reglene hindrer arkitekten i å uttrykke det individuelle og det karakteriske ved den enkelte bygningssituasjon: «... so werden wir leider zu dem Geständnis geführt, daß die Baumeister, um diese an und für sich todten Regeln durchzuführen, alle anderen Anforderungen, welche die innere bequeme Einrichtung hervorrief, oder die aus der Eigentümlichkeit des Bauherrn, oder aus den interessanten Zufälligkeiten der Situation entsprangen, vernachlässigten und unbeachtet ließen ...»¹¹⁴ Bygningstypen var derfor et godt utgangspunkt for en byggherre som i en mer individualistisk orientert tid ønsket å identifisere seg med sitt eget bygg, og Persius' blick for byggherrens «Eigentümlichkeit» legger til rette for å realisere privatboligen som selvuttrykk.

¹¹¹ Ibid. 48.

¹¹² Holst, *Beskrivelse over Oscarshall*, 5.

¹¹³ Georg Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, (London: Lund Humphries Publishers, 1972), 72.

¹¹⁴ Eggeling, «Ludwig Persius als Architekt der Potsdamer Landschaft», 50.

Et viktig aspekt ved villaen som form og ideologi er dens modernitet. Mens gårdshus konserverer tradisjoner, er villaen karakterisert av individualitet og anvendelse av det til enhver tid mest moderne formspråket. Ifølge Ackerman «it rarely displays an effort on the part of the proprietor or the architect to conform to past customs (...) more typically, it strains to be the paradigm of the most up-to-date architectural style».¹¹⁵ I 1700-tallets England ble dette aspektet spesielt viktig, og villaene ble i kombinasjon med den friere utformingen av parkanleggene markører for modernitet og liberalitet.¹¹⁶

2.4. Forbindelsene til landskapet

«Det maleriske»

I Persius' utsagn ovenfor nevnes «det maleriske prinsipp». Dette er en annen betegnelse på den estetiske kategorien «det pittoreske», som ble utviklet på 1700-tallet.¹¹⁷ I motsetning til den klassiske skjønnhetens symmetri appellerer denne estetiske kategorien mer til følelser og fantasi enn til intellektet. Det pittoreske ble først anvendt innen hagekunsten, men hadde stor betydning for utviklingen av den asymmetriske arkitekturen som de italienskinspirerte villaene i Potsdam er eksponenter for. Sammenhengen med landskapet er imidlertid også et viktig aspekt ved denne arkitekturen, som skal opptre i harmonisk forbindelse med landskapet og kunne betraktes fra flere vinkler. I forbindelse med ombyggingen av Villa Handmann skrev Persius at han hadde valgt en stil «... für welchen wir, wie beim Gärtnerhause zu Charlottenhof, den der italienischen Fabbrica um so lieber wählten, als es darauf ankam, die Gegend mehr mit einer malerischen als streng architektonischen Anlage zu bereichern»¹¹⁸. Den friere grupperingen av bygningsvolumene og kontrastene mellom vertikale og horisontale elementer har altså den fordelen sammenlignet med en mer streng og kompakt bygningskropp at den bidrar til å «berike» landskapet. Dette var en av hovedgrunnene til at Friedrich Wilhelm IV fikk bygget om en rekke hus i og omkring Potsdam i dette formspråket.

¹¹⁵ Ackerman, *The Villa*, 18.

¹¹⁶ *Ibid.*, 214.

¹¹⁷ Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 51–55; Barry Bergdoll, *European Architecture 1750–1890*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), 125.

¹¹⁸ Eggeling, «Ludwig Persius als Architekt der Potsdamer Landschaft», 47.

Bygningenes funksjonalitet kunne tidvis bli redusert av ombygningene, men det sentrale poenget for kongen var helhetsvirkningen i landskapet.¹¹⁹

Opplevelsen av landskapet omkring Potsdam, hvor de asymmetriske, italienskinspirerte bygningene lå plassert rundt omkring i terrenget som omga elven Havel og de ulike innsjøene, har antakelig vært med på å gi både Nebelong og Oscar I en forestilling om hvordan denne typen arkitektur kunne virke i landskapet. Det er sannsynlig at arkitekturens potensielle funksjon som visuell aksent i landskapet omkring hovedstaden og fjorden har vært med på å påvirke hovedbygningens plassering og utforming. Det er her viktig å ha klart for seg at Oscarshall på midten av 1800-tallet hadde en helt annen synlighet og dominerende posisjon i omgivelsene sammenlignet med i dag. På den ene siden gjør den tettere vegetasjonen og senere bebyggelsen på Bygdøy at eiendommen stikker seg noe mindre ut. På den annen side gjør den bymessige bebyggelsen vest for hovedstadens gamle sentrum at en ikke lenger har fri sikt til Bygdøy, men må ned til Frognerkilen for å se Oscarshall. Maleren Edvard Diriks, født i 1855, ga i 1922 en skildring av barndommen på Diriksløkken på Uranienborg.

Hovedbygningen lå på hjørnet av dagens Riddervolds gate og Skovveien: «Den som kun kjender strøket i dets nuværende skikkelse, vil vanskelig kunne sette seg ind i hvordan der engang var (...) Mot syd saaes mellem træerne fjorden og dens øer helt fra Akershus til Oscarshall.»¹²⁰ Diriks beskriver et åpent landskap, hvor en kunne la blikket gli fra Det kongelige slott til Akershus og videre til Oscarshall. Andreas Munchs beskrivelser av utsikten fra Oscarshall bekrefter også den visuelle forbindelsen mellom villatomten på Bygdøy, byen og Akershus.¹²¹

Villaen som lengselsdestinasjon

Med sin plassering i landskapet spiller Oscarshall-anlegget på ulike romantiske topoi som også kan ses i sammenheng med villaideologien. Siden den handler om å nyte sitt *otium*, borte fra hverdagens plikter og det anstrengende bylivet, vil det gjerne være en viss romantisk lengsel assosiert med villaen. Oscarshalls hovedbygning er plassert på en høyde som kan fremstå som et fjell, og sett fra landsiden og fra sjøen fremstår det som om dette fjellet befinner seg på en øy. Ifølge Holst var det også fra en slik vinkel Oscarshall-tomten ble

¹¹⁹ Stefan Gehlen, «Vorstadthäuser für Hofangestellte in Potsdam» i Andreas Kitschke, (red.) *Ludwig Ferdinand Hesse (1795–1876). Hofarchitekt unter drei preußischen Königen*, (München: Deutscher Kunstverlag, 2007), 31–35.

¹²⁰ Finn Holden, *Byløkker i Oslo*, (Oslo: Andresen & Butenschøn, 2007), 110–112.

¹²¹ Munch, *Billeder fra Nord og Syd*, (Christiania, 1849), 136.

oppdaget av kongens sønner: «Paa en Seiltour, som de kgl. Prindser foretog under Nærværelsen her i Sommeren 1847, blev man opmærksom paa den Høide, hvor Oscarshall nu er beliggende og hvorpaa der dengang var anbragt et lille uanseligt Lysthus af malet Læred.»¹²² Holst forteller videre at man under det påfølgende besøket på «denne fremspringende Fjældskrent» beundret den vakre utsikten og kort tid etter tok avgjørelsen om å oppføre villaen der.¹²³ I tillegg til at sammenhengen med og utsikten over landskapet har vært avgjørende fra første stund, ser det også ut til at øy- og fjellmotivet spiller en fremtredende rolle.

På 1800-tallet hadde Bygdøy for lengst blitt landfast, men forbindelsen til fastlandet er så smal at halvøya fra de flest vinkler kan oppleves som en øy. Navnet, uavhengig av om stedet kalles Ladegårdsøen eller Bygdøy, opprettholder også ideen om stedet som øy. Betraktet fra dette perspektivet er en mulig inspirasjonskilde for Oscarshall å finne i Pfaueninsel, en øy i elven Havel ved Potsdam. (ill. 27) Øya ble i 1794 overtatt av den prøyssiske kongen som fikk reist et sommerhus utformet som en kunstig ruin.¹²⁴ Et sentralt poeng ved plasseringen var at bygget skulle kunne sees fra andre steder i det omgivende landskapet, først og fremst fra kongens sommerresidens på den andre siden av vannet. Da Oscarshall ble bygget, var det som nevnt mellom Det kongelige slott og Bygdøy kun spredt, lav løkkebebyggelse, og en må se for seg at en når en kom fra slottet, også vil ha opplevd Oscarshall som et bygg beliggende på en øy i det fjerne. Andreas Munch fremhever at halvøya knapt var forbundet med fastlandet og ble opplevd som en øy: «Det er ligesom de milde Fjordbølgers Omgivelse have indhegnet og helliget denne Egn til et Fredens og Skjønhedens Rige for sig selv, hvor Naturens hele Rigdom og Ynde og lægende Kraft uhindret kan udfolde sig for den, der fra Udenverdenens Larm og Forviklinger træt tyer derind ...»¹²⁵ Munch beskriver her samtidig et sted som er velegnet for den som vil nyte sitt *otium*. Øya som mytisk sted og lengselsdestinasjon har en lang tradisjon i den europeiske forestillingsverden, men mot slutten av 1700-tallet startet i tillegg oppdagelsen av de fjerntliggende øyene i Stillehavet, blant annet Tahiti, og det ble konstruert paralleller mellom det man betraktet som en lykkelig uskyld på de tropiske øyene,

¹²² Holst, *Anden Beretning*, 85.

¹²³ Ibid. Holst bruker her, i motsetning til tidligere, betegnelsen lystslott.

¹²⁴ Det er uklart ut fra den tilgjengelige litteraturen hvordan bygget ble betegnet i samtiden, men det omtales i en nyere publikasjon om Pfaueninsel som «römisches Landhaus». Parallelt med kongens sommerhus ble det oppført et meieri, en slags lystgård. Det ser derfor ut til at de romerske villatradisjonene var en del av tenkningen også omkring denne eiendommen: Michael Seiler, *Landschaftsgarten Pfaueninsel. Geschichte seiner Gestaltung und Erhaltung*, (Ilmtal-Weinstraße: VDG/arts + science weimar, 2020), 25–26.

¹²⁵ Munch, *Billeder fra Nord og Syd*, 130.

og idealtilstanden i antikkens mytologiske verden.¹²⁶ I slottet på Pfaueninsel kom disse forestillingene til uttrykk i det såkalte «otaheitiske kabinett», et tårnværelse dekorert som en stråhytte med utsikter over landskapet omkring Potsdam, omgitt av tropisk vegetasjon. På den måten skapte man en idémessig sammenheng mellom det romantiske øyparadiset man selv befant seg på, antikkens Arkadia og det man betraktet som eksotisk idyll i fjerne himmelstrøk.

Under sommeroppholdene på slottet Tullgarn sør for Stockholm dro kongefamilien gjerne på utflukter til øyer i sjøen utenfor slottet, og på den såkalte Ninaholmen fikk Oscar I oppført et lite hus i sveitserstil.¹²⁷ Ideen om øya som destinasjon var altså virksam i familien.

Ankomstens betydning på Oscarshall understrekes av at det ble lagt til rette for at en kunne ankomme fra sjøsiden selv når en ikke kom med båt: «En mindre Kjørevei til Brug for det kongelige Herskab er anlagt langs Stranden ved Oscarshall, saaledes at man kan kjøre frem paa Pynten foran Cavalierbygningen.»¹²⁸ Selv om en ikke ankom direkte med båt, var det altså ønskelig å nærme seg villaen fra sjøsiden og bevege seg opp mot den gjennom hagen. En bygning plassert på en høyde gir rom for ulike fortolkninger. Oppstigningen kan være viktig og kan blant annet tolkes som en form for pilegrimsferd eller den strevsomme ferden oppover mot en helligdom eller idealtilstand.¹²⁹ På Oscarshall bygger denne ankomstsituasjonen, hvor en først betrakter villaen i det fjerne, inne fra byen, så nærmer seg den gradvis over vannet og til slutt beveger seg oppover mot hovedbygningen på slyngede gangveier, opp under det symbiotiske forholdet mellom villaen og byen og understreker villaens rolle som lengselsdestinasjon. (ill. 6)

¹²⁶ Seiler, *Landschaftsgarten Pfaueninsel*, 26–28.

¹²⁷ Alm, *Prinsessan Eugénie*, 80–81.

¹²⁸ Holst, *Anden Beretning*, 91.

¹²⁹ Omfattende om dette fenomenet i: Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, (München: Carl Hanser Verlag, 1992). Warnke nevner blant annet Walhalla utenfor Regensburg, tegnet av Leo von Klenze på oppdrag fra Ludvig I av Bayern, og oppført 1830–1842, som eksempel på byggverk som spiller på disse motivene (25).

3. Det gotiske formspråket: synteser og skiftende konnotasjoner

I forrige kapittel ble Oscarshall tolket som en moderne villa som formalt henger sammen med den italienskinspirerte villaarkitekturen slik den ble utviklet av Berlin-skolens arkitekter.

Hittil har imidlertid ikke anvendelsen av gotiske former i anlegget blitt berørt. I det følgende vil det bli argumentert for at også de gotiske referansene stammer fra Berlin-skolen, men fra andre kontekster. Deretter vil de gotiske konnotasjonene bli sett i sammenheng med en tradisjon hvor gotikken konnoterer modernitet og liberalitet. Til slutt vil gotikkens landskapskonnotasjoner bli drøftet.

3.1. Syntetisering: Fra Nibelungens dype skoger til Middelhavet

Stilstrid

Et sentralt element i den europeiske moderniseringsprosessen på 17- og 1800-tallet er utviklingen av en ny historisk bevissthet. I det Michel Foucault omtalte som et epistemologisk brudd, ble en taksonomisk ordnende tenkning erstattet av en historisk utviklingstenkning – «mutasjonen fra Orden til Historie».¹³⁰ Dette skulle få stor betydning for arkitekturens utvikling og utløste en intens og langvarig diskurs omkring arkitektonisk form som tidsuttrykk. Harry Francis Mallgrave ser det sene 1600-tallet i Frankrike og «la querelle des anciens et des modernes» som begynnelsen på den moderne arkitekturteoretiske diskursen.¹³¹ Det er imidlertid en forskjell på det sene 1600-tallet og det tidlige 1800-tallet. I det første tilfellet handlet striden om hvorvidt den egne samtiden kunne måle seg med antikken, men i første halvdel av 1800-tallet hadde den historiske utviklingstenkningens utfordring av klassisismen som norm ført til at hele forrådet av arkitekturformer fra fortiden hadde blitt åpnet opp som mulige kilder å øse av for samtidens arkitekter. Striden som fulgte, dreide seg dels om hvorvidt et av formspråkene burde foretrekkes, eller om det eventuelt var mulig å utvikle et nytt formspråk. Arkitekturen hadde selvfølgelig utviklet seg og vært mer eller mindre historiserende og moderne også tidligere, men forskjellen nå var at teoretikere, arkitekter og andre deltakere i den arkitektoniske diskursen var seg bevisst at de var ledd i en

¹³⁰ Michel Foucault, *Tingenes orden*, oversatt av Knut Ove Eliassen, (Oslo: Aventura Forlag, 1996), 289–295. At denne epistemologiske endringen skjedde i overgangen fra 1700- til 1800-tallet, er det bred enighet om, men hvorfor og hvordan er mer uklart: Winfried Nerdinger, *Geschichte Macht Architektur*, (München: Prestel Verlag, 2012), 13–14.

¹³¹ Mallgrave, *Modern Architectural Theory*. Argumentasjonen for å legge den moderne arkitekturteoriens begynnelse til 1673 i forordet og i kapittel 1.

historisk utvikling. Debatten omkring hvilket formspråk som var egnet for samtiden, var spesielt intens i første halvdel av 1800-tallet og krystalliseres i den tyske arkitekten Heinrich Hübschs skrift «In welchem Stiile sollen wir bauen?» fra 1828.¹³² Enkelte argumenterte for at løsningen lå i å utvikle en ny stil, eller et nytt formspråk, i form av en syntese av de tidligere stilene. Disse tankene ble formulert allerede omkring midten av 1700-tallet, blant annet av Marc-Antoine Laugier.¹³³ Dette bakteppet er nødvendig for å forstå Oscarshalls arkitektur, som bør betraktes som en syntese av former som produserer et nytt og moderne formspråk. Det kan diskuteres hvor egnet «nygotikk» er som betegnelse på denne arkitekturen, men den er uansett bedre enn det engelske «gothic revival». Oscarshall er ikke en gjenoppliving av gotikkens bygningstyper og konstruksjonssystemer, men elementer fra denne arkitekturen kombineres med den italienske villatradisjonen for å skape noe nytt.

Syntetisering av formspråk

I de tyske områdene var Schinkel en av de viktigste arkitektene som arbeidet med syntetisering av tidligere uttrykksformer. For Schinkel var et sentralt poeng at en ikke skulle kopiere fortiden, men hente ut det beste fra de ulike epokene og formspråkene, bygge videre på dette og gjennom aktiv skaperkraft utvikle nye former tilpasset egen samtid.¹³⁴ En del av tankene omkring dette ble formulert allerede i 1809, i forbindelse med planene for ombygging av Petrikirken i Berlin. Her blir en syntese av den klassiske arkitekturens harmoni og middelalderarkitekturens strukturelle klarhet koblet sammen med en visjon om en syntese av antikkens ideelle samfunnsliv og den kristne åndeligheten.¹³⁵ Disse tankene ble så gjenopptatt og realisert i Friedrich-Werdersche Kirche (1824–30), hvor gotikkens vertikalitet og enkelte dekorative former ble kombinert med klassisismens kubiske volumer og forenklete flater.¹³⁶ (ill. 21) For Schinkel handlet anvendelsen av gotiske former om å produsere en ny og moderne arkitektur som i sin tur kunne bidra som aktør i utviklingen av et moderne samfunn. Kunsthistorikeren Andreas Haus ser derfor ikke Schinkels tidlige anvendelse av gotiske

¹³² Mari Hvattum, «Stilstrid og tidsuttrykk: Noen temaer fra historismens arkitekturtenkning» i *Kunst og kultur* nr. 3, 2008.

¹³³ Bergdoll, *European Architecture*, 10–14.

¹³⁴ Andreas Haus, «Gedanken über K.F. Schinkels Einstellung zur Gotik» i *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, (1989). Her gis en mer utdypende redegjørelse for Schinkels tenkning omkring stil og syntetisering.

¹³⁵ Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*, (New York: Rizzoli International Publications, 1994), 87.

¹³⁶ *Ibid.*, 92.

former som et uttrykk for romantikk, men modernitet.¹³⁷ Det er imidlertid viktig at en ikke knytter dette til nyere forestillinger om modernisme i arkitekturen. Schinkel reflekterte selv over at han med sitt fokus på konstruksjon og funksjon hadde endt opp med et altfor radikalt abstrakt formspråk. Dette resulterte i «etwas Trockenheit, Starres das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente: das Historische und das Poetische ganz ausschloss».¹³⁸ Her snakker han muligens om en arkitektur som, i datidens øyne, endte opp med for få konnotasjoner. Det poetiske og historiske, altså former som har assosiative egenskaper utover de rent funksjonelle, må være med for å gjøre arkitekturen til kunst. Oscarshall's hovedbygning kan leses som en syntese av to historisk-poetiske referanser, den italienske landlige villatradisjonen og det gotiske formspråket. Det er imidlertid ikke snakk om en italiensk villa som er kledd i gotisk drakt, men om en sammensmeltning av de to uttrykkene. Arkitekturhistorikeren Anne-Marie Sankovitch har vist at skillet mellom struktur og ornament er et relativt nytt fenomen som kan være en kilde til misforståelser når en leser spesielt eldre arkitektur.¹³⁹ Det lar seg i realiteten ikke gjøre å foreta noe distinkt skille, ut fra en tenkning om at strukturen eksisterer som noe i seg selv, uavhengig av ornamentikken. Dersom en definerer gotikken primært som et konstruksjonssystem, er definitivt ikke Oscarshall noe gotisk byggverk. På den annen side er eksempelvis formen på pilarene, rosevinduet i vestibylen og de brutte buene gotiske referanser som griper inn i bygningens konstruksjon, samtidig som de har en dekorativ funksjon. Byggverket bør derfor betraktes som en syntese, hvor to tradisjoner smelter sammen og skaper noe nytt. Denne sammensmeltningen kan være noe av forklaringen på at det er vanskelig å kategorisere bygget etter tradisjonelle stilkriterier. Som Sankovitch påpeker, vil en tenkning hvor en skiller mellom struktur og ornament, føre til vektlegging av ett aspekt: «If a building is described as a cleft between these two categories of traits, any observations about such a building will be located in one of its two component parts – its two figurative spaces.»¹⁴⁰ Dette observeres spesielt tydelig i forbindelse med Oscarshall. Innenfor en stil- og epoketenkning har vekten tradisjonelt ligget på det gotiske, noe som fører til at bygningen blir kategorisert som nygotikk. Dette til tross for at den slik den fremstår i sin helhet, har minimalt med den egentlige gotikken å gjøre. I Samlagets

¹³⁷ Haus, «Gedanken über K.F. Schinkels Einstellung zur Gotik», 219.

¹³⁸ Goerd Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch*, (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1979), 149–150).

¹³⁹ Anne-Marie Sankovitch, «Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture» i *The Art Bulletin*, nr. 4, 1998.

¹⁴⁰ Ibid., 695.

arkitekturhistorie er derimot vekten lagt på Oscarshalls andre «figurative space», og gotikken forsvinner da til fordel for tolkningen av bygget som italiensk villa.¹⁴¹

Nord-sør som dikotomi og syntese

I arkitekturteorien er det en lang tradisjon for å betrakte det gotiske formspråket som noe spesifikt nordisk og knytte dets opphav til det nordeuropeiske skoglandskapet. Dette er en tenkning som går tilbake til blant andre Vasari og Rafael, som igjen bygget videre på Vitruvius' mimesisteorier.¹⁴² Vitruvius' urhytte som opphav til den greske tempelarkitekturen ble etter hvert supplert av ideer om den gotiske arkitekturens opphav i de nordeuropeiske skogene. Tanken var at høye stammer og sammenvokste trekroner hadde vært utgangspunktet for den gotiske arkitekturens søyler, spissbuer og ribbehvelv. Lignende refleksjoner dukker opp gjentakende ganger gjennom 16- og 1700-tallet. Gotikkens biomorfe karakter og den mystiske stemningen i kirkene settes i sammenheng med dystre skoger, som begge deler fremkaller en form for ærefrykt og inspirerer religiøse følelser. Teoriene ble referert av arkitekturhistorikere frem til slutten av 1800-tallet. Motsatsen blir det åpnere og lysere sydeuropeiske landskapet. Allerede i Schinkels arkitektur kan en se denne nord-sør-dynamikken som et aspekt ved syntetiseringen, i tillegg til den rent formale sammenkoblingen av ulike former. Med bakgrunn i tidens romantiske forestillinger har Schinkels prosjekter vært beskrevet som en syntese av «the classical and gothic worlds, the solar muses from the Olympian Mediterranean and the lunar fates of the forests of the Nibelungen».¹⁴³

Den arkeologiske og kunsthistoriske forskningen førte fra overgangen til 1800-tallet til at disse mytiske opphavsteoriene fikk mindre betydning. Sammenhengene mellom arkitektur og natur fikk i stedet en romantisk-assosiativ karakter. Persius foretok ved flere sammenhenger koblinger mellom valg av formspråk og vegetasjonen som omga byggverket. I forbindelse med bygninger i tilknytning til Wildpark Potsdam sier han at han på steder preget av «dyster furuskog» valgte «den romantiske middelalderstilen», mens han på steder med løvtrær valgte den «lysere/lystigere italienske». I et tredje tilfelle var imidlertid vegetasjonen blandet, og da valgte han også en blanding av «middelalder» og «italiensk».¹⁴⁴ Bergdoll ser i Wilhelm von

¹⁴¹ Brekke, Nordhagen og Lexau, *Norsk arkitekturhistorie*, 265.

¹⁴² Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain*, 27–31.

¹⁴³ Benedetto Gravagnuolo, «The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture» i Jean-François Lejeune og Michelangelo Sabatino, (red.) *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities* (London: Routledge, 2010), 19.

¹⁴⁴ Eggeling, «Ludwig Persius als Architekt der Potsdamer Landschaft», 52.

Humboldts villa i Tegel¹⁴⁵, omgitt av både vingårder og furuskog, en syntese mellom nord og sør.¹⁴⁶ Nord-sør-kontrasten dukker også opp i et sitat av von Humboldt, der lengselen mot sydlige strøk settes i sammenheng med det dystre og mørke nord: Slik mennesker i nord lengter mot våren, lengter de mot lyset og varmen i sør: «This sensation of longing in us is emphasized and increased by our constantly looking upon the southern skies, from our uncharming gloomy ones, as though they were our lost paradise, forever denied to us as a steady habitation.»¹⁴⁷

Slik Oscarshalls formspråk er en syntese av formtradisjoner fra antikken og middelalderen, kan også plasseringen i landskapet betraktes som et skjæringspunkt mellom assosiasjoner knyttet til forestillinger om nord og sør, så å si i overgangen mellom «Nibelungens dype skoger» og det solfylte middelhavsområdet. Spenningen mellom nord og sør kommer stadig til uttrykk i samtidige omtaler av anlegget. Paul Botten-Hansen beskriver et landskap preget av både «Sydens yppighet» og «Nordens Alvor» og hvor «Sydens Roser og Frugttræer have trængt sig ind imellem Nordens mørke Graner».¹⁴⁸ I 1850 ble det publisert en rapport fra Christiania i *Nordischer Telegraph* der Oscarshall ble presentert for et tysk publikum.¹⁴⁹ Ifølge artikkelen hadde en tysk reisende tidligere sammenlignet den norske hovedstadens omgivelser med området rundt Napoli. Det påpekes imidlertid at barskogen minner en om hvilke breddegrader en befinner seg på, og det fortelles hvordan kongens nye villa oppføres på en temmelig bratt klippe omgitt av mørke bartrær. Selv om vegetasjonen har endret seg noe siden den gang, er situasjonen noenlunde den samme i dag. Ankommer en fra landsiden, altså inne fra Bygdøy, vil en bevege seg gjennom en relativt tett skog som til dels består av furutrær. Villaen med sine gotiske elementer trær så frem fra skogen. (ill. 3) Fra denne siden styrkes også assosiasjonene til middelalder og gotikk ved det dominerende tårnet. Trer en så inn i vestibylen, befinner en seg i et lite, avlangt rom med dempet belysning som med rosevinduet på den ene siden og spissbuevinduet på den andre siden kan gi assosiasjoner til et gotisk kapell. (ill. 8) Derfra fortsetter en inn i salongen, et luftigere og lysere rom med store vinduer på tre sider. Derfra kan en så videre bevege seg ut på terrassen hvor en har utsyn over parkanlegget og Frognerkilen, som i sammenhengen fungerer som stedfortreder for

¹⁴⁵ Tegel var eldre hus som i perioden 1820–1824 ble bygget om i et klassisk formspråk etter Schinkels tegninger. Ligger i dag innenfor Berlins grenser, i bydelen Reinickendorf.

¹⁴⁶ Bergdoll, Karl Friedrich Schinkel, 64.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 64–65.

¹⁴⁸ *Illustreret Nyhedsblad* 8.10.1853: Paul Botten-Hansen, «Oscarshall».

¹⁴⁹ N.N., «Die Villa ‘Oscars-hal’ bei Christiania», i *Nordischer Telegraph*, nr. 74, 1.3.1850.

Middelhavet. (ill. 5) Spaserer en så nedover parken og ser tilbake på hovedbygningen, ser den fra denne kanten mindre ut som en middelalderborg og mer som en italiensk villa. (ill. 4)

3.2. Formale forbindelser til Berlin-skolens gotiske profanarkitektur

Berlin-skolens anvendelse av gotiske former i herskabelig profanarkitektur

Også når det gjelder de gotiske referansene i formspråket bør de direkte forbildene for Oscarshall søkes i Tyskland og først og fremst i arbeidene til Schinkels etterfølgere. Det byggverket som oftest har blitt trukket frem i forbindelse med Oscarshall, er Schloss Babelsberg i Potsdam, bygget som sommerbolig for prins Wilhelm og prinsesse Augusta av Preussen. (ill. 24 og 28) Det ble opprinnelig tegnet av Schinkel, men ble bygget i flere etapper og videreutviklet av Ludwig Persius og Johann Heinrich Strack (1805–1880). Byggeperioden strakte seg fra 1834 til 1849. Tschudi-Madsen ser ut til å være den første som så en sammenheng mellom Oscarshall og Babelsberg.¹⁵⁰ Dette ble så tatt opp igjen av Hjelde, som mener det er «tydelig» at Nebelong har studert Babelsberg, og at enkelte deler synes å være direkte kopiert.¹⁵¹ Babelsberg trekkes også frem av Høye.¹⁵² Ser en nærmere på de to slottene, er imidlertid forskjellene like store som likhetene, og det er vanskelig å se hva som skulle være kopiert. Både Schinkel og hans elever tegnet flere prosjekter med gotiske referanser mellom 1820 og 1850, og en bør kanskje heller se Oscarshall som en representant for denne arkitekturen betraktet i et bredere perspektiv. Persius anvendte middelalderformer i flere av sine prosjekter, men to av de viktigste eksponentene for dette formspråket var Friedrich Hitzig (1811–1881) og Friedrich August Stüler.¹⁵³ I de fleste tilfellene handlet det om eldre herskaphus på landet som ble ombygget. Omformingen av disse bygningene har flere trekk til felles med de italienskinspirerte villaene, blant annet den uregelmessige grunnplanen, asymmetriske fasadeoppriss og bygningsvolumer i ulike høyder og dimensjoner. Karakteristiske trekk som en også finner på Oscarshall, er de flate takene, vegger som avsluttes av et dekorert gesimsbånd eller etterligning av krenelering, hjørner markert med firkantede eller polygonale fiallignende motiver som starter nedenfor og rager opp over

¹⁵⁰ Tschudi-Madsen, *To kongeslott*, 60.

¹⁵¹ Hjelde, *Oscarshall*, 26.

¹⁵² Høye, *Oscarshall*, 16–17.

¹⁵³ Eva Börsch-Supan og Heinrich Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler 1800–1865*, München: Deutscher Kunstverlag, 1997), 23–29.

gesimsen¹⁵⁴, horisontalt strukturerte fasader, flate brutte buer (tudorbuer), loggiaer eller pergolaer med åttekantede pilarer og brutte buer, rektangulære vinduer med eller uten grindverk, vinklede dekorlister over vinduene og et tårn som rager opp over bygningsmassen og oftest er polygonalt. I enkelte tilfeller ble byggene oppført i upusset tegl, slik som Schloss Babelsberg, men det vanligste var at fasadene var pusset som på Oscarshall. Truls Aslaksby nevner og avbilder i en artikkel i *Byminner* Schloss Kittendorf i Mecklenburg som representant for disse bygningene.¹⁵⁵ Dette var tegnet av Hitzig og ble bygget omtrent samtidig som Oscarshall. Stüler hadde derimot tegnet flere viktige anlegg som sto ferdig allerede før Oscarshall var påbegynt, og i tillegg fantes det flere direkte forbindelser mellom Stüler og det svensk-norske kongehuset.

Stüler og Schloss Erdmannsdorf

Det byggverket av Stüler som har de sterkeste likhetstrekkene med Oscarshall, er Schloss Erdmannsdorf i Hirschberger Tal i Schlesien, tegnet i 1840 og oppført i 1841–1844.¹⁵⁶ (ill. 31) Området er siden 1945 en del av Polen, men tilhørte den gang Preussen. I løpet av det sene 17- og tidlige 1800-tallet oppsto der et sammenhengende kulturlandskap som omfattet flere eiendommer i kongehusets besittelse. Erdmannsdorf var ved ombyggingen eid av den prøyssiske kongen, Friedrich Wilhelm IV. Schloss Fischbach tilhørte prins Wilhelm, bror av kong Friedrich Wilhelm III, og ble ombygget med anvendelse av gotiske former i 1844–46. Schloss Schildau hadde allerede blitt ombygget i et gotisk formspråk av den foregående eieren da kongen kjøpte det til sin datter, prinsesse Louise av Nederland i 1839. Hennes datter, som også het Louise, ble i 1850 gift med kronprins Karl av Sverige og Norge, kong Oscar og dronning Josefines eldste sønn. Fredriksen og Mørch har pekt på forbindelsen til Hirschberger Tal og arkitekturlandskapet der i forbindelse med Seterhytten på Dronningberget.¹⁵⁷ Et lignende bygg, den såkalte Alphyddan, ble satt opp i parken ved Drottningholm slott omkring 1850.¹⁵⁸ Selv om planleggingen av Oscarshall startet omkring tre år før prins Karls ekteskap med Louise, er det godt mulig at kong Oscar, med eller uten ektefelle og barn, kan ha besøkt den prøyssiske kongefamilien i Hirschberger Tal og sett anleggene der. En annen forbindelse mellom Norge og kulturlandskapet i Schlesien er for

¹⁵⁴ Vanlig hos Stüler, hos Hitzig oftere formet som hjørnepilastre som går helt ned til bakkeplan.

¹⁵⁵ Aslaksby, «Utenlandsk innflytelse på Oslo-arkitekturen i 1800-årene», 62.

¹⁵⁶ Börsch-Supan og Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler*, 97–99.

¹⁵⁷ Fredriksen og Mørch, «Dronning Louises seterhytte på Bygdøy kongsgård».

¹⁵⁸ Göran Alm og Rebecka Millhagen (red.), *Drottningholms slott. Från Gustav III till Carl XVI Gustav*, bind 2, (Karlstad: Votum Förlag, 2010), 223.

øvrig stavkirken fra Vang som ble flyttet dit i 1840-årene.¹⁵⁹ J.C. Dahl hadde reddet kirken da den skulle rives, og fikk i 1841 kongen av Preussen til å overta den og dekke kostnadene ved å sette den opp igjen. Flere alternativer ble vurdert, men den endte opp i Brückenberg i Hirschberger Tal, ikke så langt unna de kongelige eiendommene. Prosessen omkring dette prosjektet bidrar til å sannsynliggjøre at både det svensk-norske kongehuset og det historisk interesserte miljøet omkring Fortidsminneforeningen i Christiania kjente til området. Schloss Erdmannsdorf er spesielt interessant i forbindelse med hovedbygningen på Oscarshall. I tillegg til at en her finner de fleste karakteriske gotiske referansene som er beskrevet ovenfor, har de to bygningene noen felles trekk i disponeringen av bygningsvolumene. Ved ombyggingen av Schloss Erdmannsdorf ble det på vestsiden reist et åttekantet tårn på sokkel, asymmetrisk plassert i forhold til hovedfløyen, og ut fra dette gikk det en selvstendig spisesalbygning i én etasje. Spisesalbygningen ble avsluttet av en polygonal apsis og hadde i tillegg et polygonalt karnapp på den ene langsiden og et rektangulært karnapp på den andre. Taket var flatt slik at det kunne anvendes som utsiktsplattform, og spisesalen fikk et nærmest sakralt preg takket være de store tudorvinduene på begge langsider. Selv om dimensjonene er andre og den åpne arkaden mellom bygningsvolumene mangler, finner man her igjen Oscarshall-villaens rekkefølge av hovedblokk, åttekantet tårn og spisesalsfløy i én etasje. I tillegg er det flate taket som kunne anvendes som utsiktsplattform, spisesalen med store tudorformete vinduer på to sider og den apsisformede avslutningen elementer en finner begge steder. Som på Oscarshall var også her kjøkkenet opprinnelig plassert i kjelleren under spisesalbygget.¹⁶⁰ Erdmannsdorfs fasader var også pusset, i sandstensfarge, så slottet har i likhet med Oscarshall fremstått med lyse, pussete overflater.¹⁶¹ Likhetstrekkene med Stülers formspråk er såpass sterke at det virker sannsynlig med en forbindelse. I tillegg til forbindelsene til Hirschberger Tal som er beskrevet ovenfor, fantes det andre kontaktpunkter mellom Stüler og det svensk-norske kongehuset. Philippine Stüler, som både var gift med arkitekten Stülers bror og tante til hans ektefelle, hadde vært dronningens Josefines guvernante. Da Philippine Stüler døde i 1862, betalte dronningen for gravstøtten, som var tegnet av arkitekt Stüler og fikk en innskrift om at den var reist av den svensk-norske dronningen «in dankbarer Erinnerung an ihre Erzieherin und Freundin».¹⁶² Dette gjør det sannsynlig at de to

¹⁵⁹ Arne Berg, «Stavkyrkja frå Vang og hennar lange ferd» i *Fortidsminneforeningens årbok* (1980), 105–140; Myklebust, «Historien 1844–1914», 37–38.

¹⁶⁰ Eva Börsch-Supan, «Schinkel, Stüler und andere preußische Baumeister im Hirschberger Tal» i Klaus Bzdziach og Olgierd Czerner (red.), *Das Tal der Schlösser und Gärten*, Berlin og Jelenia Góra, (2002), 189.

¹⁶¹ *Ibid.*, 190.

¹⁶² Börsch-Supan og Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler, 977–978*.

fortsatt hadde en god relasjon også senere i livet. I den perioden hvor hovedbygningen på Oscarshall ble tegnet, ble også Stüler involvert i prosjekteringen av bygningen til Nationalmuseum i Stockholm. Hans vurdering av utkastene til museumsbygningen er datert 22. august 1847 og i oktober reiste han til Sverige for å vurdere forholdene på stedet.¹⁶³ Det endte med at Stüler fikk oppdraget med å tegne museet. Det er ikke dokumentert noen direkte forbindelser mellom Stüler og Oscarshall-prosjektet, men sammenfallet i tid, de store likhetene i formspråket og de tette forbindelsene mellom aktørene gjør det i det minste sannsynlig at Stülers arkitektur kan ha hatt innflytelse på utformingen av Oscarshall-villaen. Dette gjelder også for interiørene. Stülers interiører er dårligere dokumentert og har i stor grad gått tapt eller blitt endret etter andre verdenskrig, men en skisse fra 1851 med et veggoppslag til en sal i gotiske former har enkelte likhetstrekk med salongen på Oscarshall: kombinasjonen rødt stoff og ornamentikk i tre, frisemotivet som avslutning øverst på veggen og sokler med statuer av konger eller ridderskikkelser på veggene.¹⁶⁴

3.3. Det gotiske som byggherrens moderne selvuttrykk

Gotikk som modernitet

Modernitet vil selvfølgelig alltid være et relativt begrep, med stadige forskyvninger i hvilke formuttrykk som oppfattes som mer eller mindre moderne. Da det gotiske formspråket og konstruksjonssystemene ble utviklet fra 1100-tallet og fremover, representerte det noe distinkt nytt og moderne sammenlignet med den antikke tradisjonen. På 1700- og 1800-tallet var ingen av disse formspråkene i seg selv nye, og hvordan en posisjonerte seg i forhold de ulike formuttrykkene som historiserende eller moderne, kunne tidvis være preget av usikkerhet. Dette kommer godt til syne i Chr. H. Groschs beskrivelse av formuttrykket i bygningene til universitetet i Christiania: «Når det gjaldt valget av stil for fasadene, var jeg lenge i tvil om muligens ikke en mer malerisk, gotisk stil, eller kan hende en florentinsk, var å foretrekke fremfor den greske. Dog bestemte det syn at dette ville gi et mer alderdommelig utseende, meg for den greske (...) den greske er å foretrekke fremfor en nyere stil. Nå er denne stilen eldre enn de øvrige, men er likevel i den senere tid utviklet og tilpasset de nye krav, slik at jeg

¹⁶³ Ibid., 226.

¹⁶⁴ Avbildet i Bernd Evers, *Die Reiseskizzen des Architekten Friedrich August Stüler*, utstillingskatalog, (Berlin: Kunstbibliothek, 1995), 16.

har ment å kunne velge den.»¹⁶⁵ Et klassisistisk, antikkinspirert formspråk oppfattes altså av Grosch som mer moderne, selv om det er eldre enn de andre alternativene han nevner. Det som antakelig er poenget her, er at klassisismen, det Grosch kaller «gresk stil», i Skandinavia i første halvdel av 1800-tallet hadde en så dominerende posisjon at det av Grosch på dette tidspunktet fremdeles ble opplevd som samtidens, altså det moderne formspråk. På grunn av klassisismens normative status vil valg av andre formuttrykk kunne leses som et normbrudd og et uttrykk for individualitet.¹⁶⁶ Dette må ses i sammenheng med de forestillingene om individet som vokste frem fra midten av 1700-tallet. I en mye sterkere grad enn tidligere kunne den enkelte borger oppleve en bevissthet om seg selv som et distinkt «jeg» i samfunnet. Dette gjør det mer aktuelt å lese privatboliger som uttrykk for byggherrens eller eierens individuelle personlighet. På den annen side ga dette også arkitektene nye utfordringer. Slik Marcus Kiefer formulerer det i forbindelse med Schinkels ombygging av villaen i Tegel for Wilhelm von Humboldt, ble det nå slik at: «... die Individualität des Bauherrn und Bewohners als ein bestimmender Faktor der architektonischen Form- und Typenwahl zu betrachten ist – mit anderen Worten – die Daseinsart des Auftragsgebers dem Architekten in einer historisch neuen Weise zum Darstellungsproblem wurde ...»¹⁶⁷ For von Humboldt og vennene Goethe var klassisismen fremdeles normen, og valget av formspråk kan leses som et uttrykk for en konservativ innstilling hos to eldre menn. Slik lovpriser Goethe antikken som motsetning til «alles Moderne, das Mittelalter mit eingeschlossen», mens von Humboldt beklager at «um sich herum sieht man ja nur christlich gothische, fratzenhafte Modernität».¹⁶⁸ Det gotiske er altså her det moderne. En bør derfor kunne anta at det ved lesning av en privatbolig som et individs selvuttrykk i arkitektonisk form, er mulig å tolke valget av gotisk formspråk som uttrykk for en modernitet eller et mer eller mindre bevisst ønske om å bryte med normene.

Horace Walpole: Det gotiske som normbrudd

Marvin Trachtenberg har som nevnt i innledningskapitlet forsøkt å anlegge nye perspektiver på gotikken som moderne formuttrykk. Middelalderhistorikeren Matthew M. Reeve har tatt

¹⁶⁵ Sitatet er fra redegjørelsen Grosch sendte til Schinkel i 1838 i forbindelse med at denne skulle vurdere Groschs prosjekt. Skrevet på tysk, oversatt sitat hentet fra Elisabeth Seip (red.), *Chr. H. Grosch. Arkitekten som ga form til det nye Norge*, (Oslo: Pax Forlag, 2007), 145.

¹⁶⁶ Folsach, *Fra nyklassisisme til historicisme*, 24.

¹⁶⁷ Marcus Kiefer, «Schinkel, Wilhelm von Humboldt und die Villa in Tegel. Der Bauherr als Thema architektonischen Darstellens» i *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, (2002), 268.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 273.

opp lignende tilnæringer og presentert nylesninger av den gotiske privatarkitekturen i England på 1700-tallet, først og fremst eiendommene som tilhørte Horace Walpole (1717–1797) og hans krets.¹⁶⁹ Walpoles eiendom Strawberry Hill i Twickenham utenfor London figurerer i de fleste arkitekturhistoriske oversiktsverker som et tidlig eksempel på nygotikk eller gothic revival.¹⁷⁰ Det gotiske formspråket ble aldri helt fortrenget av den gjenoppdagede klassisismen, og spesielt i England ble det anvendt så lenge og i et såpass stort omfang at det knapt er noe brudd mellom middelaldergotikken og formspråkets fornyede popularitet fra omkring midten av 1700-tallet. I den engelske faglitteraturen anvendes begrepene «gothic survival» og «gothic revival», og skillet dreier seg om hvorvidt aktørene brukte gotikken mer eller mindre som en ubevisst videreføring av en tradisjon, eller om det var snakk om en bevisst gjenopptakelse av formspråket.¹⁷¹ I senere tid har det blitt tatt til orde for å gå bort fra begrepet gothic revival, det som på norsk kalles nygotikk, og i stedet snakke om en gotisk tradisjon.¹⁷² Walpole-kretsens gotiske villaer var, i likhet med herskaps hus bygget eller ombygget med gotiske former i Tyskland i første halvdel av 1800-tallet, ikke opptatt av gotikkens konstruksjonssystemer eller materialitet, men av konnotasjonene. Middelalderen ble for dem, slik Reeve formulerer det, «a point of departure in the creation of modern, associative works of architectural fiction».¹⁷³

I samtiden ble gotikken, sammen med arkitektur inspirert av Kina eller andre utenomeuropeiske områder, omtalt som «de moderne stilene». Reeve argumenterer for at man kan se anvendelsen av disse formspråkene som et, antakelig ubevisst, opprør mot den klassisistiske Palladio-tradisjonen som gjennom det meste av 1600- og 1700-tallet var dominerende blant den engelske overklassen. Denne arkitekturen hadde i perioden en normativ rolle, og anvendelsen av andre former ble dermed et uttrykk for subjektivitet og

¹⁶⁹ Matthew M. Reeve, *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*. Mer kortfattede presentasjoner av tematikken i: Matthew M. Reeve, «Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill» i *The Art Bulletin*, nr. 3, (2013); Matthew M. Reeve, «GOTHIC» i *Studies in Iconography, Special Issue Medieval Art History Today – Critical Terms*, (2012).

¹⁷⁰ Walpole var politiker og intellektuell og er blant annet kjent som forfatteren av den første «gothic novel», *The Castle of Otranto*. Han kjøpte villaen i Twickenham i 1748 og fortsatte å utvide og innrede den frem til sin død i 1797. Kretsen omkring Walpole, som også til dels samarbeidet om den arkitektoniske utformingen av sine respektive villaer, omfattet en lang rekke menn. Andre eksempler på villaer fra denne kretsen er Thomas Barretts Lee Priory i Kent, Dicky Batemans villa i Old Windsor og John Chutes The Vyne i Hampshire.

¹⁷¹ Michael J. Lewis, *The Gothic Revival*, (London: Thames & Hudson, 2002), 10–12; Megan Aldrich, *Gothic Revival*, (London: Phaidon Press, 1994), 35–41.

¹⁷² Reeve, *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*, xii; Giles Worsley, «The Origins of the Gothic Revival: A Reappraisal: The Alexander Prize Essay» i *Transactions of the Royal Historical Society* 3, (1993).

¹⁷³ Reeve, *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*, 8.

normbrudd: «For Walpole, the Gothic was articulated not simply as a temporal period but as an aesthetic, ideological, and social ‘other’.»¹⁷⁴ Når det gjelder Walpole og mennene i hans krets, kobler Reeve valget av formspråk i arkitekturen sammen med byggherrenes kjønnsidentitet. I 1700-tallets England ble det utviklet forestillinger om et «tredje kjønn», anvendt om menn med en noe uklar kjønnsidentitet, det man i nyere tid har omtalt som «queer». Det finnes mange eksempler på at samtiden koblet disse byggherrenes persona sammen med det arkitektoniske uttrykket de valgte på eiendommene sine. Slik disse byggherrene hadde noe «forskrudd» og «unaturlig» ved seg, var det også noe forskrudd og unaturlig over de gotiske husene deres. Dette må også sees i sammenheng med tradisjonen for å koble forestillinger om kjønn sammen med arkitekturformer, en tradisjon som i hvert fall går tilbake til Vitruvius. I 1600-tallets England ble den klassiske Palladio-arkitekturen betraktet som maskulin og i forlengelsen av det som solid, moralsk og anstendig.¹⁷⁵ Andre formuttrykk ville dermed, i kontrast, kunne bli oppfattet som frivole, bisarre og mindre seriøse eller til og med umoralske og perverterte. Også Schinkel kom med utsagn som tilla gotikken en kvinnelig karakter, i motsetning til den mannlige gresk-klassiske: «Das Gotische in der Architectur ist unbestimmt anregend daher weiblich. Das Griechische Männlich.»¹⁷⁶

Det er selvfølgelig ingen automatisk sammenheng mellom valg av arkitektonisk formspråk og kjønn eller kjønnsidentitet, men dette fenomenet er et eksempel på at valg av arkitektonisk form kan være et uttrykk for subjektiv, personlig identitet og normbrudd som i mange tilfeller henger sammen med forestillinger om modernitet. Mens den klassiske arkitekturen var knyttet til et «essentially masculine and paternalistic mode of disinterested contemplation», åpnet Walpole-gotikken for «a new emotional engagement with art and architecture and an inherently subjective interpretation of it».¹⁷⁷ Sammenhengen mellom utvikling av moderne forestillinger om individet, boliger som selvuttrykk og valg av formspråk som bryter med etablerte normer, burde være et interessant tema for videre undersøkelser.

Oscar I og det gotiske formspråket

En må kunne anta at de gotiske formene som er anvendt på Oscarshall, var byggherrens ønske. Nebelong holdt seg ellers for det meste til ulike varianter av klassisisme, med unntak

¹⁷⁴ Ibid., xii.

¹⁷⁵ Christy Anderson, «Masculine and Unaffected: Inigo Jones and the Classical Ideal» i *Art Journal*, nr. 2, (1997).

¹⁷⁶ Haus, «Gedanken über K.F. Schinkels Einstellung zur Gotik», 216.

¹⁷⁷ Reeve, *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*, 16.

av hovedbygningen på Bærums verk, som ble oppført omtrent samtidig som Oscarshall, og kommandantboligen på Akershus festning. I disse tilfellene er imidlertid de gotiske referansene svakere. Det kan også se ut til at den planlagte, men ikke gjennomførte ombygningen av hovedbygningen på Bygdøy Kongsgård ville ha anvendt gotiske former. Nebelongs tegninger er ikke kjent, men prosjektet ble beskrevet i avisene. Bygningen skulle «omkalfatres fra Grunden af, saaat den ei bliver til at Gjenkjende. Det hele bliver at udføre i en zirlig og let Trækonstruktion og vil vist i sin Tid give et maleriskt Skue blandt de venlige Omgivelser, Naturen gavmildt har beredt. Fire slanke Smaataarne med gjennembrudt Arbeide vilde blive anbragte paa Hovedfaçaden, ligesom Konges Familievaaben over Hovedingangen.»¹⁷⁸ Kong Oscar hadde også tidligere vist en preferanse for det gotiske formspråket, og i Sverige har anvendelsen av gotiske former på 1800-tallet blitt så sterkt knyttet til hans navn at det har blitt kalt «Oscar I-stilen».¹⁷⁹ Det viktigste uttrykket for hans personlige anvendelse av gotikken er det såkalte «götiska rummet» på Stockholm slott.¹⁸⁰ Dette var et relativt lite værelse som lå i kronprinsens private leilighet og fungerte som kabinett. I likhet med resten av leiligheten hadde det blitt ominnredet i forbindelse med kronprinsens ekteskapsinngåelse i 1823 og ble da utformet som et teltrom etter mønster av Napoleons-tidens franske interiører. Dette var helt i tråd med den franskinspirerte klassisismen som var normen ved Karl Johans hoff. Kun fem år senere ble imidlertid rommet ominnredet på nytt. Tak og vegger ble malt for å illudere bjørkefinér og ovenpå dette ble det montert gotiskinspirerte masverksformer i svartmalt tre. Kamin og møbler ble utført i samme farger og med en enkel anvendelse av gotiske former. Det finnes ingen dokumentasjon på prosessen omkring innredningen av rommet, men senere kilder forteller at kronprins Oscar selv hadde tegnet interiøret. Det er usikkert om han bare tegnet møblene eller hele rommet, og det er uansett vanskelig å si om han bare har laget en skisse som så har blitt bearbeidet, eller om interiøret rent faktisk ble utført etter hans tegning.¹⁸¹ Det sentrale poenget er uansett at interiøret var utformet etter kronprinsens personlige ønsker og med hans medvirkning.

¹⁷⁸ *Morgenbladet*, 29.10.1846.

¹⁷⁹ En omfattende presentasjon av svenske og norske eksempler på 1800-tallsgotikk finnes i Maud Forsberg, *En stil för götarnas älskling. Oskar I:s nygotik i unionen Sverige-Norge*, (Karlstad: Karlstad University Press, 2005). Publikasjonen bygger på en kunsthistorisk avhandling ved Karlstads universitet. Forsberg har en bred presentasjon av Oscarshall, men baserer seg primært på Tschudi-Madsen og Hjelde.

¹⁸⁰ Interiøret er kort nevnt og avbildet i Høye, *Oscarshall*, 14–15. Grundig omtale og beskrivelse i Forsberg, *En stil för götarnas älskling*, 40–45. Se også Vahlne, «Kring en kunglig bosättning 1823» i Barbro Hovstadius, (red.), *Karl Johan. Konst, inredningar och teknik i empirens Sverige*, (Stockholm: Streiffert, 1991). Artikkelen har en omfattende gjennomgang av Oscars og Josefines private leiligheter på Stockholm slott.

¹⁸¹ Forsberg, *En stil för götarnas älskling*, 40–41.

Karl Johan, som var preget av sin militære bakgrunn og mange år i felten som kommanderende general, holdt fast ved Napoleon-tidens martialske klassisisme, og dette kan kanskje ha virket styrende på den unge sønnens innredning av den private leiligheten. Den senere gotiske ominnredning av det private kabinettet kan leses som et brudd med den normative klassisismen og dens franske og militære konnotasjoner. Som Megan Aldrich påpeker, ble det gotiske formspråket ofte foretrukket av mennesker med kunstneriske eller intellektuelle tilbøyeligheter.¹⁸² Oscar hadde alt fra barn av vært sterkt musikalsk begavet.¹⁸³ Han ble berømmet for sin vakre sangstemme og komponerte også selv. Maleren Frederic Westin hadde gitt ham tegneundervisning, og det er bevart flere eksempler på akvareller malt av Oscar som prins.¹⁸⁴ Ved siden av musikken og kunsten var teater og litteratur blant interessene, og han hadde blant annet lest Goethe og Schiller med stor begeistring.¹⁸⁵

3.4. Gotikkens liberalitet

Oscar Is liberale samfunnssyn

Beveger en seg litt vekk fra det subjektive og over til byggherrenes mer allmenne holdninger og samfunnssyn, finnes det også en tradisjon for å koble gjenopptakelsen av det gotiske formspråket sammen med liberale ideer. Oscar I ble allerede fra tenårene påvirket av liberale ideer gjennom lærerne som underviste ham privat.¹⁸⁶ Som kronprins inntok han rollen som en liberal motvekt til den mer konservative faren.¹⁸⁷ Dette førte også til at de grupperingene som ønsket reformer, fikk høye forhåpninger til kronprinsen. Han utviklet tidlig et sterkt engasjement for å forbedre de sosiale forholdene i samfunnet, og under perioden som visekonge i Norge i 1824 ble han opprørt over forholdene på sykehus og i fengsler og tok initiativer til å undersøke dette nærmere. I Sverige engasjerte han seg personlig for innføring av en folkeskole for barn av alle klasser og støttet innføring av lik arverett mellom menn og kvinner. En sak han engasjerte seg spesielt sterkt i, var reform av fengselsvesenet, og han publiserte i 1840 skriftet *Om straff och straffanstalter*. Dette ble utgitt på norsk samme år,

¹⁸² Aldrich, Gothic Revival, 9.

¹⁸³ Om Oscar som komponist og hans interesser for musikk og teater: Alma Söderhjelm og Carl-Fredrik Palmstierna, Oscar I, (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1944), 231–236; Eva Helen Ulvros, Oscar I. En biografi, (Lund: Historiska Media, 2007), 146–149.

¹⁸⁴ Flere av disse er avbildet i Söderhjelm og Palmstierna, Oscar I.

¹⁸⁵ Söderhjelm og Palmstierna, Oscar I, 62–63. Ulvros, Oscar I, 73.

¹⁸⁶ Söderhjelm og Palmstierna, Oscar I, 19–20.

¹⁸⁷ Ulvros, Oscar I, 123–201, kapitlene «Den liberale kronprinsen» og «Den liberale kungen»; Söderhjelm og Palmstierna, Oscar I, 281–309, kapitlet «Framtiden».

oversatt av Henrik Wergeland. Ved tronbestigelsen i 1844 ble det utnevnt mer liberale ministre, og kong Oscar uttalte i et form for regjeringsprogram at: «Motståndet, även hos aristokratin, måste vika för tidens krav och rättvisans fordringar.»¹⁸⁸ Oscars liberale tilbøyeligheter omfattet imidlertid først og fremst sosiale og økonomiske spørsmål. Demokratisering av den politiske makten ser han ut til å ha vært mer skeptisk til, siden det ville kunne utfordre kongens personlige maktutøvelse.¹⁸⁹ Frykten for politisk radikalisering vokste etter revolusjonsåret 1848,¹⁹⁰ men på det tidspunktet da avgjørelsen om byggingen av Oscarshall ble tatt, var kongens regjeringsutøvelse fremdeles preget av liberaliserende tendenser.

Gotikkens liberale konnotasjoner

Et tidlig eksempel på at gotikken kunne konnotere demokratiske eller liberale verdier, er tempelet i parken til Stowe House i Buckinghamshire, tegnet av James Gibbs (1682–1754) og påbegynt i 1741. Byggverket, som primært hadde funksjon som blikkfang i et parklandskap, ble omtalt som «The Temple of Liberty» og skulle minne om engelskmennenes frihet fra autokratiske herskere og dens opphav i signeringen av Magna Carta i middelalderen.¹⁹¹ Den samme tenkningen hvor den gotiske arkitekturen ble koblet sammen med ideen om folkestyrets middelalderoppav, skulle omkring hundre år senere på et atskillig mer spektakulært vis komme til uttrykk i Houses of Parliament i London, tegnet av Charles Barry (1795–1860) og A.W.N. Pugin og bygget i 1837–65. For liberalt orienterte mennesker i de tyske områdene ble i årene etter napoleonskrigene Storbritannia, med sitt parlament og konstitusjonelle monarki, et forbilde. Dette var antakelig en av grunnene til at den britiske gotikken fikk så stor popularitet fra 1820-årene og fremover. Samtidig hadde det også innen tysk tenkning blitt foretatt koblinger mellom middelalderens arkitektur og frihetsideer. I Schillers tidsskrift *Die Horen* ble det i 1795 publisert en artikkel av Ben David som politiserte den gotiske og klassiske arkitekturen gjennom et narrativ om goterne som løsrev seg fra romersk overherredømme. Johann Gottfried von Herder så også frihetsidealer i gotikken og knyttet formspråket til middelalderens borgerskap, som en motsats til fyrstenes og den katolske kirkens despotisme.¹⁹² Disse tankene ble aktualisert og forsterket under

¹⁸⁸ Ulvros, *Oscar I*, 176.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 185.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 223–228.

¹⁹¹ Aldrich, *Gothic Revival*, 48. Giles Worsley mener imidlertid at gotikkens konnotasjoner primært var dynastiske, ikke konstitusjonelle: Worsley, «The Origins of the Gothic Revival», 121.

¹⁹² Haus, «Gedanken über K.F. Schinkels Einstellung zur Gotik», 230, note 32.

napoleonskrigene og i etterkant av frigjøringen fra den franske okkupasjonen. Unge arkitekter som Heinrich Hübsch og Friedrich von Gärtner orienterte seg mot gotikken på grunn av de liberale konnotasjonene.¹⁹³ Andreas Haus argumenterer for at formspråkets assosiasjoner til et borgerlig-demokratisk samfunn var en av grunnene til at Schinkel i så stor grad anvendte gotiske former i både malerier og arkitekturprosjekter i starten av karrieren. Da arkitekten senere gikk bort fra disse formene, var det nettopp fordi andre krefter i samfunnet, først og fremst den prøyssiske kronprinsen, approprierte middelalderen som redskap for politisk reaksjonære og romantisk tilbakeskuende holdninger.¹⁹⁴

Når det gjelder den tyske privatarkitekturen hvor det anvendes gotiske former, ser det ut til at valget i de fleste tilfeller var byggherrens. Det er dessverre gjort få undersøkelser av motivasjonen bak disse valgene. Det ser ut til at forfatterne, med utgangspunkt i at det gotiske assosieres med historisme og tilbakeskuende tendenser, antar at det dreier seg om legitimering gjennom historiske referanser. Dette gjelder for eksempel de to slottene Friedersdorf og Petzow i Brandenburg, begge ombygget på 1820-tallet etter tegninger av Schinkel.¹⁹⁵ I det første tilfellet tilhørte byggherren en gammel adelsfamilie, mens det i det andre tilfellet var snakk om en byggherre som ønsket å bli opptatt i adelsstanden. Det historiserende formspråket som var ønsket av byggherrene, tolkes som et ønske om henholdsvis å knytte sterkere an til eldre tradisjon og et ønske om å bli en del av en tradisjon.¹⁹⁶ Det er imidlertid et interessant faktum at formvalget ofte skyldtes innflytelse fra og begeistring for England. Denne forbindelsen fremheves blant annet av arkitekten og kunsthistorikeren Ferdinand von Quast (1807–1877): «Dann wieder wünschte sich jeder Herrschaftsbesitzer, namentlich wenn er nach dem Muster englischer Lords dem Sport ergeben war, ein mit Zinnen gekröntes gotisches Schloß, wie es dem Park des ersteren zum Mittelpunkt dient, und wer kein großes gotisches Schloß bewohnen konnte, der wollt doch in einem solchen kleinem Castle wohnen oder auch in einer ditto Cottage ...»¹⁹⁷ I de mer konservative tyske statene fremsto England som et forbilde for mer liberalt orienterte aktører. Det er derfor mulig en ved mer inngående analyser av materialet vil kunne finne interessante sammenhenger mellom arkitektoniske valg og politiske holdninger. Dette faller utenfor rammen for denne avhandlingen, men ett

¹⁹³ Lewis, *The Gothic Revival*, 72.

¹⁹⁴ Haus, «Gedanken über K.F. Schinkels Einstellung zur Gotik», 219–222.

¹⁹⁵ Det er usikkert hvilken andel Schinkel hadde i arbeidene i Petzow.

¹⁹⁶ Hans Kania og Hans-Herbert Möller, *Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Mark Brandenburg*, (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1960), 11.

¹⁹⁷ Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel*, 152.

eksempel skal her trekkes frem. Ovenfor har Schloss Babelsbergs betydning som forbilde for Oscarshall på det rent formale plan blitt tonet ned, men det kan tenkes at det er en sammenheng mellom de to byggene når det gjelder de ideologisk-politiske konnotasjonene. Prinsesse Augusta ser ut til å ha vært den av byggherreparet som var mest personlig engasjert i prosjektet, og det er mulig at valget av engelskinspirert gotisk formspråk primært var hennes. Dette understøttes av at de tidligere prosjektene til sommerbolig for prinsen før ekteskapsinngåelsen ble planlagt i en klassisk form inspirert av italienske renessansepalasser.¹⁹⁸ Det er også veldokumentert gjennom brevveksling at Augusta var svært opptatt av å skaffe arkitekturlitteratur fra England, blant annet bøkene til J.B. Papworth, R. Lugar og Humphrey Repton, og at hun tegnet flere skisser til bygget.¹⁹⁹ Den engelske inspirasjonen understrekes av at byggeprosjektet for det meste omtales som en «cottage», og at Augusta også omtaler de enkelte rommene med engelske betegnelser som «drawing-room» og «nursery».²⁰⁰ Augusta hadde vokst opp i Weimar, et av de mest liberale tyske fyrstedømmene, og må ha hatt god kjennskap til de klassiske forfatterne Goethe, Schiller og Herder og deres ideer. Etter at hun ble gift, ble hun en forkjemper for liberale ideer i det konservative Preussen og sto i langvarig konflikt med den reaksjonære kansleren Bismarck. Samtiden foretok negativt ladete koblinger mellom de liberale ideene, begeistring for England og det faktum at en kvinne forsøkte å påvirke samfunnsutviklingen.²⁰¹ En kan muligens se valget av formspråk ved byggingen av prinseparets private sommerresidens som et formalt uttrykk for Augustas forkjærlighet for England, liberale politiske holdninger og et generelt ønske om å forbedre eller forskjønne verden gjennom modernisering. Det er mulig at Oscar Is valg av formspråk ved byggingen av villaen på Bygdøy og kongens mulige forkjærlighet for gotikken generelt på samme måte som i Augustas Babelsberg kan sees i sammenheng med moderne og liberale holdninger på et mer generelt plan.

De gotiske formene som ble anvendt i kong Oscars villa kan altså ha konnotert modernitet og liberalitet, men de rommet samtidig et potensial for å utløse andre konnotasjoner. Tiden fra Nebelong leverte tegninger og kostnadsoverslag til kongens nye villa i august 1847 og til det ble arrangert kranselag i august 1849, var en begivenhetsrik periode både på det politiske,

¹⁹⁸ Johannes Sievers, *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Die Arbeiten von K.F. Schinkel für Prinz Wilhelm, späteren König von Preussen*, (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1955), 159–161.

¹⁹⁹ Ibid., 164–167. Se også Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel*, 167.

²⁰⁰ Sievers, *Die Arbeiten von K.F. Schinkel für Prinz Wilhelm*, 169–170.

²⁰¹ Andrea Micke-Serin, «Augusta und der Badische Hof»; Andreas Rose, «Die ‘alte Fregatte’ und ihr ‘Todfeind’: Augusta und der ‘Eiserne Kanzler’» Foredrag på konferansen «Die Welt verbessern. Augusta von Preußen und Fürst von Pückler-Muskau» (28–30. september 2018), publisert på perspectiva.net.

sosiale og kulturelle området. Dette har med stor sannsynlighet påvirket det videre arbeidet med villaeiendommen og utformingen av hovedbygningens omgivelser og interiører.

4. Oscarshall blir dynastisk-nasjonalt erindringssted

Til tross for utviklingen av et skille mellom offentlige og private sfærer hadde kongelige byggeprosjekter på 1800-tallet fremdeles en sekundær funksjon som ledd i kongehusenes selvscenesettelse. Også Karl Johan hadde sett potensialet i lystslottene som medier i arbeidet med å bygge opp det nye dynastiets identitet og forankre det i folket.²⁰² Når det gjelder Oscar Is villa på Bygdøy, har antakelig kommunikasjonen overfor omverdenen også her fra første stund spilt en rolle i utformingen. Det ser imidlertid ut til at den sekundære funksjonen som arena for nasjons- og dynastibygging underveis i prosjektet fikk en stadig større betydning og etter hvert overskygget funksjonen som arena for private fornøyer. Dette har antakelig sin forklaring i samtidige begivenheter både på det politiske og kulturelle området. Årene omkring Oscarshall-prosjektets realisering, var på mange måter en svært dramatisk tid. På den ene siden var spesielt året 1848 preget av revolusjoner og sosial uro, både ute i Europa og i Sverige-Norge. Samtidig var Norge inne i en spesielt intens fase av prosessen med å styrke og utvikle den nasjonale identiteten. Det synes rimelig å anta at disse omstendighetene har påvirket kongehuset og menneskene omkring dem, og at dette kan ha bidratt til en reorientering i forbindelse med det norske villaprojektet.

4.1. Det politiske og kulturelle bakteppet

Revolusjonsåret 1848

Samtidig som villaen i Norge ble prosjektert, var kongeparet i Sverige i gang med innredningsprosjekter på Gripsholm og Drottningholm. Et sentralt prosjekt var å skape et galleri over samtidige europeiske regenter. Omkring femten år senere skrev dronning Josefine en beretning om arbeidene. Hun forteller hvordan de lette etter et passende rom til galleriet. «Kom så 1848, alla tronar vacklade, Frankrike blef republik och projektet förföll.»²⁰³ Under februarrevolusjonen i Frankrike abdiserte kong Louis Philippe, og i mars abdiserte Ludwig I av Bayern, dronning Josefines onkel, og overlot tronen til sønnen. I Berlin var det kamper i gatene, og Friedrich Wilhelm IV og dronning Elisabeth, dronning Josefines tante, måtte stå på

²⁰² Britt-Inger Johansson, «Maktens rum och rummens makt – en ny dynasti flyttar in» i Nils Ekedahl (red.) *En dynasti blir till. Medier, myter och makt kring Karl XIV Johan och familjen Bernadotte*, (Stockholm: Norstedts, 2010); Bo Vahlne, «Natur och nationalitet i några inredningar på Rosendals slott» i Barbro Hovstadius (red.), *Karl Johan. Konst, inredningar och teknik i empirens Sverige*, (Stockholm: Streiffert, 1991).

²⁰³ Eva-Lena Bengtsson, «Minne och samtid – Representativa nyinredningar under Oskar I och Josefina» i Göran Alm og Rebecka Millhagen, (red.), *Drottningholms slott. Från Gustav III till Carl XVI Gustaf (band II)*, (Stockholm: Votum förlag, 2010), 236.

slottsbalkongen og hylle revolusjonens falne. Også Stockholm var preget av sosial uro. I mars begynte det å dukke opp oppslag og flygeblader med argumentasjon for allmenn stemmerett og republikk og slagord som «Ned med det kungliga huset!» og «Död åt kungen!»²⁰⁴ Det brøt ut uroligheter, og det endte med at militæret ble satt inn, noe som førte til mange døde og sårede. Situasjonen i Norge var roligere, men det ulmet også her. I desember 1848 etablerte Marcus Thrane sin første arbeiderforening, og i mars neste år innkalte han til møte for å etablere en forening også i hovedstaden. Det første arbeiderlandsmøtet i 1850 ble av alle steder avholdt på forlystelsesstedet Frederiksborg på Bygdøy, så å si vegg i vegg med de kongelige eiendommene.²⁰⁵ Kongen fant det i første omgang klokest å la begivenhetene gå sin gang så lenge foreningene holdt seg innenfor lovens grenser, men var dypt bekymret over sosialismens innflytelse på samfunnet.²⁰⁶

En mer konservativ konge?

Etter Napoleon IIIs maktovertakelse i Frankrike i 1851, som han sympatiserte med, skrev kong Oscar til stattholder Løvenskiold: «De mest förblindade måste inse den avgrund, i vilken samhället, är nära att falla, då de (...) mest förvillande läror utan hinder (...) spridas bland de (...) okunniga massorna.»²⁰⁷ Revolusjonene og fremveksten av en sosialistisk arbeiderbevegelse ser ut til å ha bidratt til å styre kong Oscar i en mer konservativ retning. Han hadde også fått et mer desillusjonert syn på parlamentariske styresett. For mye makt til lovgivende forsamlinger på bekostning av den utøvende makten ville, slik en kunne observere det i Frankrike, føre til uro og revolusjon. Ifølge kongen kunne «det aristokratiska Englands egendomliga förhållanden» ikke overføres på andre europeiske land.²⁰⁸ Et representativt forfatningsbasert styresett skulle danne utgangspunktet, men kongemakten måtte ikke svekkes ytterligere, og samfunnets grunnvoll var den kristne tro. Om Norge skrev kongen til Løvenskiold at han ville ta hensyn til folkets ønsker, men «aldrig efterskänka någon av konungamaktens, i Norge redan nog inskränkta, prerogativer, vilkas upprätthållande är nödvändigt för att betrygga ett älskat fosterlands framtid».²⁰⁹

²⁰⁴ Söderhielm og Palmstierna. *Oscar I*, 328–331.

²⁰⁵ Oddvar Bjørklund, *Marcus Thrane, sosialistleder i et u-land*, (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1970), 213.

²⁰⁶ Söderhielm og Palmstierna. *Oscar I*, 362.

²⁰⁷ *Ibid.*, 366.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Ulvros, *Oscar I*, 223.

Nasjonsbygging i Norge

I Norge var imidlertid kongens popularitet dalende på grunn av hans innblanding i krigen mellom Danmark og Tyskland i 1848, og utviklingen av det kunstneriske utsmykkingsprosjektet på Oscarshall har av enkelte blitt sett i sammenheng med dette.²¹⁰ Samtidig var elitene i Norge inne i en spesielt intens fase av nasjonsbyggingsprosjektet. Dette ble stimulert av at flere av de norske kunstnerne som virket i Tyskland, midlertidig hadde vendt hjem på grunn av de politiske urolighetene. Den 28. mars 1849, samme dag som Thrane holdt tale på det første arbeidermøtet i hovedstaden, var det premiere på den festforestillingen på Christiania teater som gjerne regnes som høydepunktet av nasjonalromantikken. Tidemand og Gudes *Brudeferden i Hardanger* ble fremstilt som et levende tablå, ledsaget av Andreas Munchs dikt, Halfdan Kjerulfs musikk og Ole Bulls felespill. Begeistringen var enorm.²¹¹ Mens arbeiderne samlet seg til kamp for et mer rettferdig samfunn, var borgerskapet og intelligentsiaen i full sving med å bygge opp nasjonale identitetsmarkører. Kongehuset sto altså overfor to utfordringer. På den ene siden måtte det knytte seg selv til den norske kulturnasjonalismen, slik at det ikke fikk en marginalisert posisjon i nasjonens identitet. Samtidig var det viktig for kongen å knytte bånd til borgerskapet for å motvirke trusselen fra sosialismen og arbeiderbevegelsen. Andre fyrster sto overfor lignende problemstillinger. Friedrich Wilhelm IV av Preussen anvendte byggeprosjekter og monumenter som redskap i alliansebygging med borgerskapet i Rheinland, både som motvekt til revolusjonære tendenser og for å knytte kulturelle bånd mellom den nye provinsen og resten av kongeriket.²¹² Fullførelsen av domkirken i Köln og gjenoppbyggingen av borgen Stolzenfels ved Koblenz er de mest kjente prosjektene som ble trukket inn i denne strategien. Dronning Victoria og prins Alberts Balmoral Castle i Skottland kan også betraktes som et eksempel på at et kongehus benyttet arkitektur for å knytte bånd til en mer fjerntliggende del av kongeriket, i en form for «built unionism».²¹³ Oscar I hadde ingen middelalderruiner tilgjengelig i den norske hovedstaden, men han hadde en så vidt påbegynt villa på Bygdøy som kunne utvikles videre.

²¹⁰ Bo Ture Eliasson, «Oscar I:s norska triumf» i *Kunst og kultur* (1974), 248. Bo Grandien. *Rönndrövans glöd. Nygöticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*, (Stockholm: Nordiska museet, 1987), 85.

²¹¹ Marit Lange «Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande ... Synet på Brudeferden i norsk kunsthistorie» i *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande ...*», utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, (2003).

²¹² Werquet, *Historismus und Repräsentation*.

²¹³ Aonghus Mackechnie og Florian Urban, «Balmoral Castle: National Architecture in a European Context», i *Architectural History* 58, (2015). Victoria og Albert leide eiendommen fra 1848, kjøpte den i 1852 og startet ombyggingsarbeidene i 1853.

4.2. Fra villa til kongeborg: rekonfigurering av arkitekturens konnotasjoner

Tekstlig forskyvning av terminologien

Nyere forskning på kulturell erindring har lagt vekt på å undersøke hvordan den dannes og utvikles, og spesielt hvordan medier i bred forstand fungerer som formidler mellom den individuelle erfaring og kollektivet.²¹⁴ I tilfellet Oscarshall er det spesielt tydelig hvordan tekst bidrar til å forme eiendommens konnotasjoner og dens plass i den kollektive bevissthet. Et sentralt aspekt er terminologien som anvendes. En kan observere hvordan villaen gradvis forsvinner inn i bakgrunnen og blir erstattet av betegnelsene slott, hall og borg. Dette kan betraktes både som et uttrykk for en forskyvning i konnotasjoner og funksjoner som var i ferd med å finne sted, og som bidrag til etableringen av de nye konnotasjonene. Et viktig ledd i dette er navnet eiendommen fikk i 1849. Ordet «hall» gir assosiasjoner til gamle kongehaller, og navnet Oscarshall bidrar derfor til å skape en forestilling om at det var en kongeborg Oscar I hadde reist på Bygdøy. I Andreas Munchs dikt «Oscarshall» kommer denne forskyvningen klart frem.²¹⁵ I fjerde vers heter det om Oscar: «Og han sagde: Jeg vil bygge Dem og mig et eget Slot.» I vers fem er slottet så blitt en borg: «Snart en Borg på Bygdøs Strande, Reiste Sig av Sagnets Grund.» Et nytt dikt av Munch, som ble sunget av studentene for kongen under et opphold på Oscarshall i 1855, åpner med linjene «Der staar en Borg i Bygdøs Lund/den Borg er os saa kjær!» Også i en artikkel om Bygdøy fra 1849 gjentok Munch betegnelsen borg, men omtaler der Oscarshall som «Josephines borg».²¹⁶ I diktet «Oscarshal» fra 1850 koblet Jørgen Moe så borgtematikken sammen med den norrøne historien og sagatradisjonen idet han omtalte Oscarshall som «Lidskjalf» – Odins høysete i Valhall:

Hvor barskoven krandses med eviggrønt
minder fra gamle dage,
hæver nu hallen frit og skjønt
i veir de tindrende tage.
Her kongen skal løfte sin krone af,
og legge en stund den gyldne stav:
Han vil paa den taarnede tinde
et smilende hlidskjalf finde.²¹⁷

²¹⁴ Astrid Erll og Ann Rigney, «Introduction: Cultural Memory and its Dynamics», i Astrid Erll og Ann Rigney (red.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, (Berlin/Boston: De Gruyter, 2012).

²¹⁵ Andreas Munch, *Digte og Fortællinger*, (Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1855). Diktene er datert til perioden 1851–1854. Munch (1811–1884) var redaktør og en betydningsfull forfatter i sin samtid.

²¹⁶ Munch, *Billeder fra Nord og Syd*, 139.

²¹⁷ Publisert i *Skilling-Magazin*, her sitert fra Hjelde, *Oscarshall*, 125.

Også i Christian Holst beskrivelser av Oscarshall finner det sted en forskyvning i terminologien. I publikasjonen fra 1854 omtales eiendommen utelukkende som villa, mens den i 1874 innledningsvis presenteres som «det Kgl. Lystslot». ²¹⁸ Det er mulig en kan se dette som en bevisst terminologisk oppjustering av eiendommens status fra Holsts side.

Borgen som tegn

Det er, til tross for forskjellene i dimensjoner, likhetstrekk mellom hovedbygningen på Oscarshall og enkelte av de tyske middelalderborgene som ble gjenoppbygget på 1800-tallet. Spesielt sterk er likheten med Schloss Stolzenfels ved Rhinen, (ill. 32) noe som blant annet skyldes at dette anlegget i likhet med Oscarshall har fasader med lys puss. ²¹⁹ På grunn av beliggenheten på en bergrygg og tårnmotivet hadde også Oscarshall-villaen en plassering og utforming som åpnet opp for borgkonnotasjoner. Borgpreget ble også arkitektonisk forsterket underveis i byggeprosessen. Etter at hovedbygningen var ferdig, ble det bestemt å anlegge en brygge for ankomst fra sjøen, og ved bryggen, tett på vannet, ble det oppført et bygg til innlosjering av hoffpersonalet. Kavalerbygningen, som den kalles, er et lite bygg, men har likevel et mer massivt og borglignende preg enn hovedbygningen. (ill. 6–7) Den består av en bueformet fløy mot øst, et rundt tårnlignende volum med et karnapplignende utbygg mot vest og et firkantet høyere tårn i midten. I tårnets sokkeletasje er det en spissbuet portal som fungerer som inngang til eiendommen fra sjøsiden. I *Morgenbladets* beskrivelse omtales bygningen som et «porttårn». ²²⁰ Fra denne bygningen gikk det så murer på hver side av parken, opp til hovedbygningen. Halvveis oppover i terrenget ble det reist en åpen utsiktspaviljong. Det er mulig en kan lese disse tilføyelsene som en bevisst styrking av eiendommens monumentale karakter, og at borgreferansene har spilt en rolle i utformingen. Denne antakelsen styrkes av at det nå begynner å dukke opp referanser til tysk borgarkitektur i omtalene av Oscarshall. Etter de nye tilføyelsene er det inntrykket en får av stedets karakter nå ifølge *Morgenbladet* «forherskende romantisk, omtrent analogt med det, man erholder ved Betragtningen af de flere, skjønt i en anden Stiil restaurerede, gamle Ridderborge i de bjergige

²¹⁸ Holst, *Beskrivelse over Oscarshall*; Holst, *Anden Beretning*, 85.

²¹⁹ Kronprins Friedrich Wilhelm av Preussen fikk ruinen av borgen Stolzenfels i gave av byen Koblenz i 1823. Borgen ble gjenoppbygget som sommerbolig for kongefamilien etter Schinkels tegninger i perioden 1836–1842. Stüler var også involvert i arbeidene: Rathke, *Preußische Burgenromantik am Rhein*; Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, *Stolzenfels. Ein preußisches Königsschloss am Rhein. Forschung, Instandsetzung und Restaurierung*, (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020).

²²⁰ *Morgenbladet*, 27.9.1849.

Strøg af Rhinen.»²²¹ Sett fra vannet eller fra veien blir Frognerkilen til Rhinen og Oscarshall til en borg på en klippe. Parallellen dukker også opp i en senere artikkel i *Morgenbladet*, i form av et reisebrev fra Tyskland.²²² Her går imidlertid sammenligningen motsatt vei – den norske reisende betrakter Schloss Stolzenfels og blir minnet om Oscarshall. Han ser likheter i arkitekturen og i plasseringen i landskapet, selv om dimensjonene på byggene er forskjellige. Dette bekrefter at Oscarshalls konnotasjoner nå var i ferd med å endres og at eiendommen kunne innta rollen som kongelig borg, med de konnotasjonene som igjen var knyttet til den bygningstypen.

Borgen hadde allerede i middelalderen sekundære funksjoner som formidler av besitterens makt, i tillegg til de praktiske primærfunksjonene. Dette fremkommer eksempelvis i en tekst fra 1200-tallets Italia, som omhandler den omfattende borgbyggingen til Ezzelino da Romano: «Doch er unternahm dies alles nur um seine Macht zu zeigen und um die Menschen damit einschüchtern und staunen zu lassen und um seinen Namen so sehr in das Gedächtnis eines jeden Menschen einzuprägen, daß er niemals vergessen werde.»²²³ Også i utformingen av borganleggene kunne de sekundære, kommunikative funksjonene tidvis være viktigere enn de funksjonelle eller forsvarstekniske. De høye borgtårnene hadde eksempelvis ikke nødvendigvis noen stor forsvarsteknisk betydning i en borg som allerede lå høyt plassert i landskapet, men bidro sterkt til å kommunisere makt og overhøyhet.²²⁴ Den visuelle maktdemonstrasjonen kunne dermed være viktigere enn den militære. Sett fra dette perspektivet får Oscarshall-villaens plassering i landskapet rett utenfor den norske hovedstaden en annen dimensjon. Borg-Oscarshall er imidlertid ikke bare en visuell påminnelse om den kongelige makt, men også om den kongelige beskyttelse. Borgen i symbiose med omgivelsene, i rollen som garantist for deres sikkerhet, er også en av borgtypologiens konnotasjoner. En av de mest berømte visuelle fremstillingene av dette aspektet er illustrasjonene i *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, der nærheten og sammenhengen mellom hertugens borg og landbruksområdene rundt er spesielt tydelig.²²⁵ Det er denne beskytterkonnotasjonen som opptrer i lyrikken som spiller på Oscarshall som borg.

²²¹ Ibid.

²²² *Morgenbladet*, 10.10.1850.

²²³ Sitat gjengitt i Warnke, *Politische Landschaften*, 48.

²²⁴ Joachim Zeune, *Burgen. Symbole der Macht. Ein Neues Bild der mittelalterlichen Burg* (Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1996), 40–52.

²²⁵ Warnke, *Politische Landschaften*, 52–53.

Hos Andreas Munch heter det eksempelvis: «End dog Landets unge Kræfter/Spredte var, og givne blot/ (...) Der, i Nordens Kongeskygge/Skal de trives, blomstre godt.»²²⁶

4.3. Bygdøy som historisk scene

Den tekstuelle oppbyggingen av Bygdøys historiske identitet

Parallelt med byggingen av Oscarshall ble også forestillingen om Bygdøy som et tradisjonelt kongelige domene bygget opp gjennom ulike tekster. Idet anlegget sto ferdig, var derfor grunnlaget lagt for en forestilling om at kongen hadde reist sin borg på historisk kongelig grunn. Samtiden hadde en grunnleggende, men noe uklar kjennskap til de faktiske forholdene omkring Bygdøys eldre historie, men opplysningene kildene gir, er nøkterne og forteller hovedsakelig om eiendomsforholdene. Bygdøy lå under klosteret på Hovedøya (etablert i 1147), men den senere Håkon V (1270–1319) anla som hertug sak mot klosteret og hevdet kongelig eiendomsrett. Saken endte med at kongen overtok øya gjennom et makeskifte og i 1305 ga den til dronning Eufemia (ca. 1270–1312) i morgengave. Meningen var at eiendommen skulle fungere som dronningens enkesete og forsørge henne økonomisk ved kongens død. Siden Eufemia døde før Håkon, ble det imidlertid aldri aktuelt. Det kongelige eierskapet ble kort, siden kongeparets datter, hertuginne Ingebjørg, ga øya tilbake til klosteret på Hovedøya som gave.²²⁷ Denne korte perioden som den norske middelalderdronningens eiendom ga imidlertid 1800-tallets aktører det råmaterialet de trengte for å utvikle en spesifikt kongelig identitet for Bygdøy. Andreas Munch forteller i sin tekst om Bygdøy hvordan kongene overlot øya til dronningene, «hvis Krones skjønneste Perle den lenge blev».²²⁸ Munch trekker så frem dronning Eufemia: «Blandt disse skjønnne, høibaarne Fruer, der holdt deres Sommerhof i Bygdøes grønne Lunde, nævnes Euphemia, Haakon den Femtes ædle Dronning, hun som søgte at bringe Riddertidens skjønnne Romantik og poetiske Duft over i de raa norske Sæder ...»²²⁹ Munch referer til at Eufemia fikk oversatt franske ridderromaner til norsk, og fortsetter: «Mangen skjønn Sommeraften har hun da vistnok med sine Fruer og Jomfruer, med sine Pager og belevne unge Riddere, med sine Digtere og Forelæsere leiret sig paa en af de mange deilige Odder, der stikke ud i Søen (hvorfor ikke just på

²²⁶ Munch, *Oscarshal*, fjerde vers.

²²⁷ Halvor Kjellberg, «Bygdøy i middelalderen – klostrets og kongefamiliens gård» i *Byminner* nr. 2/3, 1994. Her gis en grundig, kildebasert gjennomgang av det som er kjent om Bygdøys historie i middelalderen.

²²⁸ Munch, *Billeder fra Nord og Syd*, 133.

²²⁹ Ibid.

Dronningbjerget?) ...» Munch gjentok referansen til Håkon V og Eufemia i diktet som antakelig ble overrakt Oscar I ved kranselaget på Oscarshall i 1849:

Tag Nordens Ungdom dette Mindeblad
Fra Øen hvor Kong Haakons Dronning sad
Saa Nordens Hæderstid gjenblomstre skal,
Som her af Mindets Grund Kong Oscars Hal.²³⁰

Her blir forbindelsen mellom middelalderkongedømmet og det samtidige kongedømmet eksplisitt satt i sammenheng med stedet Bygdøy og den kongelige eiendommen Oscarshall. Dette må ses på bakgrunnen av samtidens tenkning om at selvstendigheten i 1814 var en gjenopprettelse av det norske middelalderkongedømmet. Sammenlignet med Munchs fantasifulle skildringer er Holst atskillig mer korrekt og nøktern i sin fremstilling av historien i publikasjonen om Oscarshall fra 1854, men passer på å understreke at «Bygdøe – vist fra Arilds Tid – maa ha været Kongsgaard eller hørt til Krongodset». Det er ellers påfallende at både Munch og Holst i sine gjennomganger av historien går svært raskt gjennom tiden under Danmark, til tross for at det også i den perioden var forbindelser mellom Bygdøy og kongehuset. Øya ble overtatt av staten ved reformasjonen og ble deretter anvendt av stattholdere eller andre av den dansk-norske kongens representanter. For Munch er dette «for nyt og bekjendt til nøiere at dveles væd».²³¹ I den mer grundige gjennomgangen av Bygdøys historie fra 1874 går Holst raskt gjennom 15- og 1600-tallet.²³² At en så betydningsfull konge som Christian IV skal ha oppholdt seg på Bygdøy og brukt stedet til jakt, nevnes kun i en fotnote.²³³ 1700-tallet dreier seg mest om eiendomsforhold, før den kongelige residenstematikken kommer tilbake i forbindelse med Christian Augusts, Frederik av Hessens og Christian Frederiks tilknytning til øya og Hovedgården. Disse personene kunne betraktes som en form for forløpere for Bernadottene og var sterkt forbundet med begivenhetene som førte frem til gjenopprettelsen av Norge som stat i 1814.

Tekstene til Holst og Munch kan leses som bidrag til å bygge opp Bygdøy som dynastisk-nasjonalt erindringssted. Spesielt Munchs frie anvendelse av middelalderhistorien, men også Holsts betoning av middelalderen på bekostning av dansketiden, kan ses som et eksempel på «invention of tradition». Stedet skal konnotere norsk nasjonalhistorie og selvstendighet, og

²³⁰ Gjengitt i Hjelde, *Oscarshall*, 124.

²³¹ Munch, *Billeder fra Nord og Syd*, 135.

²³² Holst, *Anden Beretning*, 4–6.

²³³ *Ibid.*, 4.

derfor må assosiasjonene til det danske tones ned. Dette kommer også til uttrykk ved at Munch argumenterte for å gi Ladegårdsøen det gamle navnet tilbake. Mens Ladegårdsøen var stedet der de danske stattholderne hadde holdt til, var Bygdøy middelalderkongenes kongsgård. Denne både lingvistiske og semiotiske endringen var viktig for narrativet om at Oscar I reiste sin «borg» på gammel kongelig grunn.

Kammerherre Holsts rolle: Bygdøys kurator?

Oscarshall er et produkt av et samarbeid mellom en lang rekke aktører som alle kan ha bidratt med impulser underveis. Eiendommens utvikling til erindringssted bør betraktes som en kollektiv prosess. Astrid Erll og Ann Rigney, begge litteraturprofessorer som har publisert en rekke tekster om kulturell erindring, beskriver denne dynamikken i etablering av kulturell erindring som «an ongoing process of remembrance and forgetting in which individuals and groups continue to reconfigure their relationship to the past and hence reposition themselves in relation to established and emergent memory sites».²³⁴ Med tanke på de tette forbindelse mellom aktørene i det kunst- og historieinteresserte miljøet i Christiania i første halvdel av 1800-tallet må muligheten for slike prosesser ha vært spesielt gode. Det er sannsynlig at aktørene i Christiania har påvirket kongen, og at bildet av Oscar I som initiativtager bør nyanseres. Lignende dynamiske prosesser, hvor lokale aktører har en agenda og så overtaler eller skyver kongen foran seg, kan observeres andre steder. Jan Werquet har vist hvordan det var tilfellet i forbindelse med flere prosjekter i Rheinland under Friedrich Wilhelm IV, blant annet fullførelsen av domkirken i Köln og gjenoppbyggingen av Schloss Stolzenfels.²³⁵ Aktører lokalt ønsker seg byggverk og monumenter som kan bidra til å bygge en kollektiv identitet, og presenterer så kongen for ulike forslag. At kongen så i etterkant hylles som opphavet til det realiserte prosjektet, må betraktes som en del av prosessen. Slik et kongetro borgerskap i Rheinland ønsket å styrke kongehusets tilstedeværelse lokalt, kan også tilhengere av unionskongedømmet og Bernadottene i Norge ha ønsket å styrke monarkiets posisjon og tilstedeværelse.

En enkeltaktør som muligens bør vektlegges sterkere enn det har vært gjort, er Christian Holst. Gjennom sine ulike stillinger tilknyttet både kongehuset og kultur- og historiemiljøet i Christiania hadde han rikelig med muligheter til å påvirke aktørene og utviklingen. Tonte

²³⁴ Erll og Rigney, «Introduction: Cultural Memory and its Dynamics», 2.

²³⁵ Werquet, *Historismus und Repräsentation*, 117–118. Dynamikken mellom kronprinsen og senere kongen og det lokale borgerskapet er et tema som går igjen flere steder i fremstillingen.

Hegard nevner muligheten for at Holst kan ha vært med på å plante ideen til Oscarshallvillan hos kongen.²³⁶ Holst ytet også gjennom sine publikasjoner viktige bidrag til oppbyggingen av identiteten til Oscarshall og Bygdøy. Han var åpenbart sterkt interessert i og opptatt av historie og tradisjon, noe som ikke minst fremgår av engasjementet i Fortidsminneforeningen. Publikasjonene der han redegjør for Bygdøys historie, viser også at han var i besittelse av solide historiekunnskaper. Beskrivelsene av den kunstneriske utsmykningen på Oscarshall gir også inntrykk av en mann som verdsatte kunst og hadde en viss poetisk sans. Slik avslutter han eksempelvis teksten om Tidemands malerier av bondens liv: «Engang sadde de ensomme som Börn paa Fjeldet, nu sidde de som gamle Folk ensomme i Dalen. Spirene ere blevne til Træer, de have baaret Blomster og Frugter; de ere igjen hentörrede, deres Tid er forbi!»²³⁷ Innledningen til Holsts publikasjon om Oscarshall fra 1854 illustrerer hvordan byggeprosjektet brukes til å bygge opp kongen som nasjonens og kunstens støttespiller. Det påpekes at kongen har anvendt «betydelige Midler» på sin villa, det er «norsk Kunst og norske Mestere» vi møter der, og anlegget har ikke bare en «ægte kunstnerisk Character», men også et «vist eiendommeligt nationalt Præg». Disse «vor Konges liberale Opoffrelser til norsk Kunsts Fremme» har ikke bare vakt stor oppmerksomhet i Norge, men også utenlands.

Holst virker mindre synlig under arbeidene med oppførelsen av Oscarshall, men i 1880-årene trer han frem i en form for kuratorposisjon i arbeidet med utviklingen av Bygdøy som erindringssted. De to aspektene ved erindringsstedet, det nasjonale og det dynastiske, kulminerte i opprettelsen av to museer: Kong Oscar IIs Bygningshistoriske Samling og Oscarshalls historiske Museum. Det første, som skulle bli begynnelsen på Norsk Folkemuseum, startet som en samling historiske bygninger som ble flyttet til Bygdøy Kongsgårds grunn. Kongen dekket kostnadene, og antikvar Nicolay Nicolaysen fra Fortidsminneforeningen sto for fagkunnskapen, mens Holst fremstår som den entusiastiske drivkraften. Holst skrev i forbindelsen med gjenoppsettingen av den første bygningen, Hovestua, at: «... den kan nu med lethed studeres af Enhver, som ønsker at sætte sig ind i den ældre nationale Bygningkunst eller i vort ældre Bondeliv».²³⁸ Her er det altså det nasjonale aspektet ved erindringsstedet som står i fokus. Parallelt arbeidet imidlertid også Holst for å styrke det dynastiske aspektet gjennom opprettelsen av et museum på Oscarshall. Han skrev

²³⁶ Tonte Hegard, «Museet i parken» i *Byminner (Bygdøy. Drømmen om Arkadia)*, nr. 2/3, (1994), 103.

²³⁷ Holst, *Beskrivelse over Oscarshall*, 8.

²³⁸ Hegard, «Museet i parken», 100.

derfor i desember 1880 til kongen og ba om tillatelse til å samle inn gjenstander til et «historisk Museum fra Norges Selvstændigheds Gjenfødelse under det nuværende Dynasties Styrelse».²³⁹ Videre fremover arbeidet Holst for å få overført gjenstander fra Stockholm og for å samle inn interessant materiale i Norge. Hovedfokuset lå på portretter av og gjenstander fra Bernadottene. Den omfattende og godt dokumenterte innsatsen til Holst i forbindelse med utviklingen av Bygdøy som dynastisk-nasjonalt erindringssted i 1880-årene er i seg selv en sterk indikasjon på at han også i 1840-årene kan ha spilt en større rolle enn kildematerialet gir inntrykk av. Høsten 1844 var Holst på en reise i Tyskland og møtte blant annet en av bestyrerne for Königlich Sächsische Alterthumsverein, et av forbildene for Fortidsminneforeningen.²⁴⁰ Det er mulig at han på denne reisen kan ha observert både eldre og nyere tysk arkitektur som kan ha vært med på å danne et idégrunnlag for potensielle kongelige byggeprosjekter i Norge.

4.4. Oscarshall som kongehusets medieplattform i en borgerlig offentlighet

Visuell tilstedeværelse

I forbindelse med dronning Victorias motvilje mot å vise seg offentlig og forestå åpningen av Parlamentet publiserte Walter Bagehot, forfatteren av klassikeren *The English Constitution*, kritiske kommentarer i *The Economist*: «To be invisible is to be forgotten ... To be a symbol, and an effective symbol, you must be vividly and often seen.»²⁴¹ Det svensk-norske kongehuset på 1800-tallet hadde en ekstra utfordring i at det måtte være synlig i to hovedsteder i to forskjellige land. Selv om kongen og andre medlemmer av familien besøkte Norge regelmessig og ofte oppholdt seg i Christiania over lengre tid, var ikke en permanent personlig tilstedeværelse i byen mulig, slik som i Stockholm. Oscarshall kan betraktes som et ledd i arbeidet med å øke kongehusets visuelle tilstedeværelse i den norske hovedstaden, også når personene selv ikke befant seg på stedet. Det kongelige slott var selvfølgelig også en visuell påminnelse om kongehuset, men mens dette som offisielt bygg, eid og finansiert av staten, representerte monarkiet som statsform, representerte det privat eide og finansierte Oscarshall dynastiet.

²³⁹ Hegard, «Museet i parken», 107–108.

²⁴⁰ Myklebust, «Historien 1844–1914», 45.

²⁴¹ David Cannadine, «The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the 'Invention of Tradition', c. 1820–1977» i Eric Hobsbawm og Terence Ranger, (red.), *Invention of Tradition*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 119.

Møteplass mellom konge og folk

Mens kongehusene tidligere hadde kunnet nøye seg med å gjøre inntrykk på adelen, måtte de i et konstitusjonelt monarki hvor borgerskapets betydning vokste, orientere seg mot og knytte an til bredere lag av befolkningen. Dette fordret andre mediestrategier og nye møteplasser mellom kongehus og folk. I Stockholm anvendte kong Oscar og dronning Josefine det fremvoksende foreningslivet som en slik møteplass, men dette var selvfølgelig en mindre anvendelig strategi i Norge.²⁴² Her kan en derfor se Oscarshall og publikums adgang til stedet som en plattform for møter mellom konge og folk, også når de kongelige personene ikke var til stede. Samtidig kunne eiendommen danne ramme om kongehusets selviscenesettelse.

Ut fra samtidens avisomtaler er det tydelig at Oscarshall tiltrakk seg stor oppmerksomhet allerede før ferdigstillingen. Den 3. august 1849 ga *Morgenbladet* sine lesere en oppdatering om arbeidene med den kunstneriske utsmykningen og spådde at kombinasjonen av et for Norge unikt byggverk, den kunstneriske utsmykningen og den vakre beliggenheten «vil gjøre den til et Valfartssted for Byens Indvaanere, som for Fremmede, hvilket allerede nu for en Deel kan siges at være Tilfældet, idet den neppe halvfærdige Bygning hyppigt besøges af Publikum».²⁴³ Den 21. august ble det feiret kranselag på villaen, og kongefamilien og deres følge var til stede på byggeplassen. *Morgenbladet* beretter om hvordan de ble mottatt med fanfarer, nasjonale sanger og hurrarop fra arbeiderne. Kongen snakket med enkelte av håndverkerne, som også fikk bevertning i de uferdige rommene i villaen. Arkitekten og kunstnerne Tidemand og Frich ble senere invitert til middag på hovedgården. *Morgenbladet* kunne også fortelle at: «Et temmelig stort Antal af Hovedstadens Indvaanere havde indfundet sig og indtoge som Tilskuere de omliggende Høider.» For de tilstedeværende og tilskuerne må et av høydepunktene ha vært fyrverkeriet som ble sendt opp av arbeiderne. Beskrivelsen av kranselaget illustrerer hvordan den kongelige eiendommen allerede før ferdigstillingen kunne aktiveres som medieplattform for kongehuset. Her får både arbeidere og kunstnere sin bevertning, kongen som mesen står i sentrum for oppmerksomheten, og det hele bivånes av byens befolkning.

Under kongefamiliens opphold i Christiania i august 1855 ble Oscarshall for fullt aktivert som medieplattform. Den 29. august forteller *Morgenbladet* om hvordan kongen om aftenen hadde

²⁴² Ekedahl, «Mot en modern mediemonarki», 294.

²⁴³ *Morgenbladet*, 3.8.1849

blitt hyllet av studentene på Oscarshall.²⁴⁴ Studentene ankom i femti båter med fem mann i hver og med to fakler per båt. Fakketoget beveget seg så opp til plassen foran hovedinngangen. Eiendommen og området rundt var opplyst med kulørte lykter, og det ble sendt opp fyrverkeri fra båter på vannet. Kongefamilien bivånet det hele fra balkongen, før de gikk ned og møtte studentene. Formannen for Studentersamfunnet holdt en tale til kongen, som så svarte med å takke studentene og minne dem om deres kall – «at værne om Kunst, Videnskab og de aandelige Interesser». Til slutt ble det ovenfor siterte diktet av Munch sunget av studentene. Hele teksten fremstår som en hyllest til kongen, og Oscarshall-eiendommen nevnes flere ganger. Innledningsvis som borgen som ble reist på Bygdøy, senere som «Et Hjem for Kunst, for aandes Kald – det aldrig glemmes skal!» Den 31. august forteller så *Morgenbladet* om kongefamiliens besøk i Christiania teater.²⁴⁵ Bakteppet på scenen viste «et smukt og vellykket Prospekt af Oscarshal». En skuespiller kom så ut på scenen og fremførte prologen «Oscarshal», som avisen gjengir. I denne teksten oppsummeres transformasjonen av eiendommens funksjoner, samtidig som den illustrerer hvordan de ulike konnotasjonene fortsatte å være operative parallelt. Innledningsvis beskrives «En Ö saa skjön, som var den ud af Sydens Hjerter skaaren». Etter en skildring av det nærmest paradisiske landskapet kommer referansen til en middelalderdronning og hvordan «Skjalden paa sin Harpe slog til hendes Terners Sange». På dette stedet vil kongen «et Sommerpaulun bygge» og «söge Fred og hygge». Det som kommer, er imidlertid «en romantisk Ridderborg paa Klippetinden». Naturen skal kombineres med kunsten og så blir «Kongeborgen til et herligt Kunstens Tempel». Kongen oppfordres til her å legge «Drottens Guld og Purpur ned og kvæg dig i dit Eden/Omgivet af dit bedste Værn – af Folkekjærligheden!» Både kongen og publikum skal ifølge *Morgenbladet* ha vært synlig beveget.

«Oscarshal maa De see, inden De forlader byen»: kongens villa som severdighet

Bygdøy var et yndet utfluktsmål for befolkningen, og de kongelige parkanleggene ble etter hvert besøkt av så store folkemengder at det ifølge Holst for å holde orden ble nødvendig å etablere et eget «Politie» bestående av hovedgårdens ansatte kledd i spesielle drakter og med polititegn.²⁴⁶ Det viktigste grepet for å realisere Oscarshalls potensial som redskap i kongehusets identitetsbygging var at publikum fikk adgang ikke bare til eiendommen, men også til interiørene. Også her er det parallellt til slott som ble bygget eller bygget om av

²⁴⁴ *Morgenbladet*, 29.8.1855.

²⁴⁵ *Morgenbladet*, 31.8.1855.

²⁴⁶ Holst, *Anden beretning*, 99.

kongen og dronningens tyske slektninger. Schloss Hohenschwangau i Bayern var åpent for publikum når kongefamilien ikke bodde der²⁴⁷, og det samme gjaldt Schloss Stolzenfels. Sistnevnte skulle ifølge kongen eksplisitt ha en dobbeltrolle som kongelig sommerbolig og «dynastisk museum».²⁴⁸ Det har dermed en klar parallell til Oscarshalls dobbeltfunksjon, og også her endte museumsfunksjonen opp med å bli den viktigste.

Redaktør Paul Botten Hansen publiserte i 1853 en serie artikler om Oscarshall i *Illustreret Nyhedsblad*.²⁴⁹ I innledningen får en umiddelbart inntrykk av hvilken suksesshistorie det kongelige prosjektet har vært: «'Har Du seet Oscarshall?' spørger Embedsmanden herinde sin akademiske Ungdomsven fra Landet, der blot ved hvert Decenniums Slutning besøger Hovedstaden (...) 'Har Du seet Oscarshall?' spørger den kunsterfarne Bydame sin naive Slægtning eller Veninde fra Landet (...) 'Har De seet Oscarshall?' spørger den unge norske akademiker den skandinaviske Broder, som er kommen herop i de hede Sommermaaneder (...) Er Svaret 'Nei', saa hedder det i ethvert Tilfælde: 'Men Oscarshall maa De see, inden De forlader Byen; thi ellers kjender De ikke det Bedste, vi have at opvise af Kunst og Naturskønhed; jeg skal sørge for Billetter, saa reise vi derud imorgen Eftermiddag.'» Det opplyses så i en note at billetter utdeles av kammerherre Holst «med særdeles Forekommenhed og naturligvis uden Betaling». Botten-Hansen beskriver hvordan de besøkende ved ankomsten først får en orientering med historikk, og her blir det understreket at anlegget er betalt av kongen selv, at han i tillegg til å skaffe seg et sted på landet ønsket å fremme norsk kunst, og at det kun er norske arbeidere og norske kunstnere som har virket her. Man slippes inn av «en middelaldrende Kone» som heldigvis ikke plager gjestene med tørr informasjon. I stedet kan en betrakte og diskutere kunst og interiører, som vekker stor begeistring. Besøket avsluttes med en tur opp på taket og toppen av tårnet hvor en kan nyte utsiktene over landskapet. Når en går igjen, er en «mismodig» over at besøket allerede er over, og fast bestemt på å komme tilbake. Den norske kunsten har her fått sin «helligdom», og en sitter igjen med en ærbødighet etter å ha sett noe som «maa tiltale Enhver som elsker sit Fødeland». Og denne opplevelsen har man jo hatt takket være «Kong Oscars priselige Foretagende, der med Rette gjør ham værdig til Navn af en sand Mæcen for den norske Kunst». I tillegg roses kongen for å ha åpnet stedet for Christianias borgere, for dermed «er det ikke bleven et Lyststed alene for ham, men for hele Publikum». I det følgende vil det bli

²⁴⁷ Elisabeth von Hagenov, Luitgard Löw og Andreas von Majewski (red.), *Museum der Bayerische Könige Hohenschwangau*, (München: Hirmer Verlag, 2014), 38.

²⁴⁸ Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, *Stolzenfels*, 28–30.

²⁴⁹ *Illustreret Nyhedsblad* 8.10.1853: Paul Botten-Hansen, «Oscarshall».

sett nærmere på hva publikum faktisk så inne i den kongelige villaen, og hvilke budskap kunsten og interiørene kan ha formidlet.

5. Oscarshalls interiører som dynastisk-nasjonalt erindringssted

Oscarshalls funksjon som visuell påminnelse om kongehuset og kommunikasjonsplattform i forholdet mellom konge og folk ble forsterket av at publikum også hadde adgang til interiørene. I det følgende vil disse bli analysert med utgangspunkt i tenkningen omkring kollektiv erindring og dens forankring i det Pierre Nora kalte *lieux de mémoire* – erindringssteder. Analysen konsentrerer seg om de viktigste rommene i første og andre etasje, først og fremst salongen, spisesalen og kongens dagligværelse.

5.1. Kongehusets visuelle tilstedeværelse

Kongen og dynastiet er både direkte og mer subtilt til stede i de fleste rommene på Oscarshall. Allerede ved inngangen blir en møtt av kongens monogram over portikobuen utenfor hoveddøren, og dette finnes igjen flere steder på veggene, i himlingene og på møblene. Det svenske og det norske riksvåpenet er også til stede i alle sentrale rom, som påminnelse om unionen. Berndottenes våpenskjold er også plassert synlig i alle de sentrale rommene, sammen med Leuchtenberg-familiens våpenskjold. Det siste er ikke bare en visuell representant for dronningen, men også en påminnelse om de dynastiske forbindelsene kongehuset gjennom henne hadde til de europeiske fyrstehusene. Samlet kommuniserer monogrammer og våpenskjold et budskap om sammenhengen mellom de ulike fellekskapene: Norge–Sverige, kongen–dronningen, Bernadottene–europeiske dynastier. Andre trekk ved interiørene kan imidlertid også ha konnotasjoner knyttet til kongehuset og dets dynastiske forbindelser.

Svanemotivets mulige konnotasjoner

I spisesalen (ill. 10–11) har våpenskjoldene til Bernadotte- og Leuchtenberg-dynastiene en spesielt sentral og synlig plassering over kaminen. I dette rommet er det imidlertid mulig at vi også finner en annen visuell påminnelse om dronningen og hennes europeiske forbindelser. Pilastrene på langveggene avsluttes øverst med konsoller utformet som svaner, utskåret av Olaf Glosimodt (1821–1901) etter Nebelongs tegning. (ill. 14) Det er mulig at en i dette motivvalget kan se en hentydning til dronningens dynastiske forbindelser via det bayerske kongehuset. Svanemotivet var et viktig element i det bayerske kongehusets tankeverden og visuelle formverden. De mest kjente uttrykkene for dette er de to slottene i Schwangau i det sørlige Bayern, Hohenschwangau og Neuschwanstein, begge bygget over rester av

middelalderborger. Hohenschwangau ble kjøpt av dronning Josefines fetter, kronprins Maximilian av Bayern, i 1832 og gjenoppbygget med anvendelse av gotiske former. Slottet har vært trukket frem som forbilde for Oscarshall.²⁵⁰ Navnet på stedet og adelsfamilien som eide det, kommer muligens av den store forekomsten av svaner på innsjøene i området, men denne mer prosaiske forklaringen blir supplert av legender om at familiens grunnlegger skal ha blitt ført over Alpene i en båt trukket av svaner.²⁵¹ Ved innredningen av slottet ble svanemotivet tatt opp igjen flere steder, blant annet på en lenestol hvor armlenene er utskåret i tre og formet som svanehalser.²⁵² I spisesalen i Hohenschwangau ble veggene dekorert med malte scener fra de tyske sagnene om Lohengrin, og rommet ble på grunn av dette kalt Svaneriddersalen.²⁵³ Richard Wagners *Lohengrin*, hvor det samme sagnstoffet dukker opp igjen, ble uroppført i 1848, så tematikken var i høyeste grad til stede i offentlighetens bevissthet på den tiden da Oscarshall ble innredet. I 1823 malte Frederik Westin bildet *Allegori över kronprinsessan Josefinas ankomst till Sverige*. (ill. 15) Her ankommer prinsessen svevende på en sky, fulgt av to svaner. Motivet skal være inspirert av et vers i et dikt av Esaias Tegnér: «När maj har lövat våra lindar/och vakteln slår på lummig strand/då kommer hon med vårens vindar/med svanorna till sagans land.»²⁵⁴ Det er nærliggende å anta at svanene her er en hentydning til Josefines bayersk–tyske herkomst. På bakgrunn av dette kan svanemotivet på Oscarshall også være en lignende referanse. Denne konnotasjonen kan ha vært tydeligere for samtiden, da tematikken slik den er beskrevet ovenfor, var mer aktuell. I likhet med våpenskjoldet blir svanene på dette planet en påminnelse om hvordan dronningen knytter unionsmonarkiet ikke bare til de europeiske kongehusene, men også til europeisk middelaldertradisjon og mytologi.

Kongens seng – eller trone?

I spisesalen er det ingen spesiell markering av kongeparets plasser eller egne stoler for dem, men det er mulig at deres naturlige plass har vært på midten av langveggen, foran kaminen med deres respektive våpenskjold og overfor Tidemands maleri av et bryllupsfølge.²⁵⁵

²⁵⁰ Hjelde, *Oscarshall*, 24–25. Nevner i sammenhengen at det også finnes svaner i interiøret på Oscarshall, uten videre utdyping. Hohenschwangau nevnes også, med avbildning, i Høye, *Oscarshall*, 17.

²⁵¹ Georg Baumgartner, *Schloß Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik*, (München: scaneg Verlag, 1987), 14–15.

²⁵² *Ibid.*, 98.

²⁵³ *Ibid.*, 88–89.

²⁵⁴ Vahlne, «Kring en kunglig bosättning 1823», 103. Verset om Josefines ankomst til Sverige er fra «Skålar vid H.K.H. prins Oscars återkomst till Sverige», 1822.

²⁵⁵ Eliasson, «Oscar I:s norska triumf», 245.

Uavhengig av dette vil de besøkende i den tomme spisesalen bli minnet om at dette er stedet hvor kongen samler folk rundt seg til måltid. Selv i denne mer intime villaen, i et mer borgerlig orientert monarki, kan en se reminisenser av rommenes representative funksjoner i paradesuitene i slottene på 16- og 1700-tallet. Som Jürgen Habermas sier i sin analyse av den borgerlige offentlighet kunne i det borgerlige hus «festværelset også brukes til daglig», mens «i slottet er selve dagligværelset ennå et festværelse».²⁵⁶ Dette aspektet har i Oscarshall-villaen overlevd tydeligst i kongens soveværelse. (ill. 17) Kongens seng på Oscarshall har en form for baldakin hvor draperiene bæres av fire spyd i hvert hjørne og to par kryssende spyd som går ut fra disse. Riksvåpnene er plassert på hvert av de to stående spydene i front, mens kongens og dronningens familievåpen sitter i punktet hvor de to skråstilte spydene i front krysser hverandre midt over sengen. Riksvåpnene gir møbelet en offisiell, tronelignende karakter. Spydmotivet og måten dette er anvendt på, gir assosiasjoner til feltherresenger og minner dermed om kongens militære rolle. Sengen i daværende kronprins Oscars soverom på Stockholm slott, innredet i 1823, hadde et lignende martialske preg. Også der var sengen omgitt av grønne gardiner båret av forgylte spyd. I tillegg hvilte selve sengen på kanoner og pyramider av kanonkuler.²⁵⁷ Oscarshall-sengens representative og offisielle preg minner om sengens symbolske rolle i fyrstenes suiter av paraderom på 1600- og 1700-tallet. I denne konteksten hadde sengen, som regel med en baldakin over, en tronfunksjon: «Ein Paradebett diente nicht als königliche Schlafstatt, sondern in erster Linie als Prunkmöbel, das bewundert werden sollte und das die Macht und Magnifizenz seines Besitzers symbolisierte.»²⁵⁸ Den tomme kongelige sengen er på dette planet, i likhet med tronen, et symbol på og en påminnelse om kongen, også når denne ikke er til stede. På det tidspunktet da Oscarshall-sengen ble til, hadde utformingen et temmelig gammelmodig preg som peker tilbake på Napoleons-tidens formspråk.²⁵⁹ Dette kan ses som en påminnelse om de dynastiske forbindelsene til Europa. I Napoleons og spesielt keiserinne Joséphines slott fantes det flere interiører utformet for å gi assosiasjoner til telt, og senger utformet som feltherresenger har også sitt opphav i Bonaparte-familiens interiører. Referanser til Romerriket og martialske symboler var et gjennomgangstema. Konstruksjonen med spydene som holder en himmel

²⁵⁶ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 9.

²⁵⁷ Vahlne, «Kring en kunglig bosättning 1823», 99–100.

²⁵⁸ Susanne Evers, «Das Paradebett König Friedrichs I. im Schloss Charlottenburg in Berlin. Geschichte, Funktion und Restaurierung eines barocken Schaumöbels», i *In Situ* 40, (2019).

²⁵⁹ Nina Høye, *Linstows Store komposisjon og innredningen av interiørene i hovedetasjen på Det Kongelige Slott. En studie av H.D.F. Linstows tegninger til og virkeliggjøringen av interiørene i Norges kongebolig*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo (2007), 119.

eller et overbygg finnes eksempelvis i forhallen Percier og Fontaine tegnet til keiserinne Joséphine på slottet Malmaison i 1801.²⁶⁰ Dette formrepertoaret ble videreført av keiserinne Joséphines barn. Lignende interiører fantes derfor i slottene til Eugène de Beauharnais, dronning Josefines far, og også hos flere av hans barn. Det såkalte teltrummet i Schloss Charlottenhof kan sees som en videreføring av denne fransk-bayerske tradisjonen.²⁶¹ Spydmotivet dukker her opp igjen i sengene, hvor himmelen holdes oppe av spydformede konstruksjoner. (ill. 29) Oscarshall-sengen kan på bakgrunn av dette ses som del av en visuell familietradisjon som skaper en form for dynastisk erindringssted. De dynastiske forbindelsene til kontinentet underbygges ytterligere av at Bernadottes og Leuchtenbergs familievåpen er plassert i krysningspunktet mellom de to spydene i front av sengen. Sammenkoblingen av våpenskjoldene over sengen kan muligens også leses som en subtil påminnelse om videreføring av dynastiet gjennom kongeparets forening.

«Norges gamle Kongestol»

Salongen er det rommet hvor en finner den mest eksplisitt politisk-historiske utsmykningen. (ill. 9) På konsoller på veggene er det plassert fire helfigurs statuer av norske middelalderkonger, utformet av Hans Michelsen. Disse forestiller Harald Hårfagre, Olav Tryggvason, Olav den hellige og Sverre. De fire kongene spilte alle sentrale roller i etableringen og konsolideringen av Norge som stat i tidlig middelalder. I sirkelformede felt øverst på veggene er det innfelt skulpterte hoder formet av Christopher Borch. De viser fem representanter for middelaldersamfunnet: den skriftlærde, den geistlige, krigeren, statsmannen og bonden. Hvert motiv er gjentatt fire ganger slik at det dannes en frise av tjue hoder. Rommet selv kan med sin høyde, vertikale orientering og gotiske dekorformer gi assosiasjoner til en middelaldersk kongehall. I tillegg til de enklere, høyryggede stolene langs veggene hører to mer ruvende lenestoler til rommets møblering. Dette er kongens og dronningens stoler, plassert ut på gulvet mot den vestlige kortveggen. En akvarell av Wilhelm von Hanno fra 1856 viser samme plassering som i dag.²⁶² Kongeparets stoler kan her gi assosiasjoner til tronstoler eller kongens høysete i en middelalderhall. Umberto Eco bruker nettopp tronstolen som eksempel når han snakker om primær og sekundær funksjon. En stol har sin primære funksjon som møbel til å sitte på, men som trone får den en sekundær

²⁶⁰ Jens Christian Eldal, *Sveitserstil? Den internasjonale historismens mangfoldige trearkitektur*, (Oslo: Pax Forlag, 2019), 31–32.

²⁶¹ Adler, *Gelebte Antike*, 166–167.

²⁶² Avbildet i Hjelde, *Oscarshall*, 57.

funksjon som er så viktig at den kan overskygge den primære. Utformingen kan føre til at den ikke lenger er spesielt egnet til å dekke primærfunksjonen som sittemøbel. Når det gjelder kongeparets stoler på Oscarshall, har ikke den sekundære funksjonen tatt overhånd, men den er til stede som en sterk konnotasjon. Hjelde ser en tydelig likhet med en stol fra Schloss Babelsberg, men uten å omtale den nærmere.²⁶³ Dette var en stol som sto i prinsesse Augustas arbeidsværelse, men det fantes flere stoler med lignende utforming i Babelsberg.²⁶⁴ De rikt utskårne eksemplarene i spisesalen er tilskrevet treskjæreren Glänz og har likheter med biskopstronen han laget til domkirken i Freiburg.²⁶⁵ Det vesentlige her er ikke om Nebelong har basert seg på konkrete forbilder i utformingen av stolene til Oscarshall, men at dette var en stoltype som hadde en viss utbredelse i samtiden og som kunne assosieres med tronstoler. En kan derfor se de to stolene i salongen på Oscarshall som symboler for kongen og dronningen, også når disse ikke var til stede.

Den svensk-norske unionskongen, til stede i egen person eller representert ved den tomme tronstolen, fremstår i denne konteksten som arvtakeren etter de norske kongene fra middelalderen. Tenkningen om at den nye norske staten som ble etablert i 1814, var en re-etablering eller restaurering av den gamle norske staten fra middelalderen, sto sterkt både i tiden omkring grunnlovsforsamlingen og i de påfølgende tiårene. Slik Wergeland formulerte det i sin grunnlovshistorie fra 1841, betraktet ikke det norske folket grunnloven som en fullstendig nyskaping, men som «en Restauration, som en *restitutio in integrum* af det gamle indre Forhold, af Oldets Folkefrihed».²⁶⁶ Det som lå imellom, altså tiden under dansk styre, ble betraktet som et brudd og en nedgangsperiode. Nasjonsbyggingsprosjektet på 1800-tallet ble i tråd med denne tenkningen et arbeid for å identifisere og finne tilbake til landets gullalder i middelalderen for på den måten å skape en ny gullalder i moderne tid.²⁶⁷

Wergeland leverte et av de mest kjente bildene på dette i en tale fra 1834: «Vort Norge og Fortidens Norge synes som to afbrudte Halvringe, der passe paa det nøjeste sammen.» Det

²⁶³ Ibid., 61.

²⁶⁴ Jörg Meiner, *Bestandskataloge der Kunstsammlungen: Möbel des Spätbiedermeier und des Historismus*, (Berlin: Akademie Verlag, 2008), 338.

²⁶⁵ Ibid., 340–341.

²⁶⁶ Håkon Evju, «Selvstendigheten og 'gamle Norge'. Til spørsmålet om betydningen av en norsk politisk frihetstradisjon på Eidsvoll i 1814» i *Historisk tidsskrift*, nr. 1, (2020), 22.

²⁶⁷ Øystein Sørensen, «Det nye Norge i det nye Norden 1814–1850» i Max Engman og Åke Sandström (red.) *Det nya Norden efter Napoleon*, (Stockholm: Almqvist och Wiksell International, 2004); Evju «Selvstendigheten og 'gamle Norge'»; Jon Gunnar Jørgensen, «Norrøn inspirasjon på Eidsvoll» i Ola Mestad (red.), *Frihetens forskole. Professor Schlegel og eidsvollmennes læretid i København*, (Oslo: Pax forlag, 2013).

imellom var en «uægte Lodning» som måtte fjernes.²⁶⁸ Selv om medlemmene av grunnlovsforsamlingen på Eidsvoll var inspirert av opplysningstiden og amerikanske og franske grunnlovsideer, valgte de å opprettholde kongedømmet. Én av grunnene til dette kan ha vært kongedømmets funksjon som bindeledd til den selvstendige middelalderstaten.²⁶⁹

Siden en tilsvarende tenkning om brudd og re-etablering ikke var til stede i Sverige, kunne Bernadottene der definere seg som Vasa-dynastiets arvtakere og fremstille seg som ledd i en kontinuerlig utvikling. Dette kom blant annet til uttrykk i Oscars audiensværelse på Gripsholm slott, hvor det ble hengt opp portretter som viste en ubrutt kongerekke som startet med Gustav Vasa.²⁷⁰ I Norge tok det nye dynastiet derimot opp arven fra kongene som representerte samlingen og konsolideringen av riket i tidlig middelalder og bygget dermed bro fra dem og til konsolideringen av det nye kongeriket etter 1814. Salongen på Oscarshall kan med dette som bakteppe betraktes som en visualisering av Sverdrups utsagn i forbindelse med at grunnlovsforsamlingen valgte Christian Frederik til konge: «Reist er altsaa inden Norges Enemærker Norges gamle Kongestol.» Den «uekte lodningen» er fjernet og bruddet leget, og interiøret kan betraktes som et erindringssted for historien om det nye kongedømmet som restaurering av det gamle.

5.2. Bonden som nasjonsbærer

Tidemands frise med motiver fra bondens liv

Adolph Tidemand hadde vinteren 1847–48 arbeidet med utkast til en billedsyklus med tittelen *Norsk Bondeliv*, og da Nebelong ble oppmerksom på den, ble serien valgt som utsmykning til frisen under taket i Oscarshalls spisesal.²⁷¹ (ill. 10–13) Tidemand malte bildene i Düsseldorf, hvor serien ble utstilt etter ferdigstillingen sommeren 1850. De ni motivene viser en bondefamilies liv, fra barndom til alderdom: *Gutten og piken på seteren*, *Frieriet*, *Brudetoget*, *Familielykke*, *Familiesorg*, *Morens undervisning*, *Farens undervisning*, *Lystring*, *Den yngste sønns avskjed* og *De ensomme gamle*. På høsten ble bildene utstilt i Christiania Kunstforening før de ble montert på Oscarshall. Maleriene fikk en mindre god mottagelse i Norge enn de hadde fått i Tyskland. De har, i likhet med andre av Tidemands malerier med motiver fra

²⁶⁸ Sørensen. «Det nye Norge i det nye Norden», 70.

²⁶⁹ Evju, «Selvstendigheten og 'gamle Norge'».

²⁷⁰ Eliasson, «Oscar I:s norska triumf», 241–242.

²⁷¹ Lorentz Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et bidrag til den norske Kunsts Historie. II: Tidemand og den nordiske Kunstscole i Düsseldorf (1850–1876)*, (Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1879), 4–5; Jan Askeland, *Adolph Tidemand og hans tid*, (Oslo: Aschehoug, 1991), 226–229.

landsbygda, blitt kritisert for å vise et urealistisk og idealisert bilde av bøndenes liv, og merkelappen «søndagsbønder» blir ofte knyttet til dem.²⁷² Magne Malmanger har i flere sammenhenger gitt mer nyanserte og positive perspektiver på Tidemands produksjon og viser hvordan maleriene kan ha større dybde og verdi som skildringer av menneskelivet.²⁷³ I fremstillingene av Tidemand legges det vekt på at han til å begynne med ønsket å bli historiemaler, men at han så valgte å gjøre folkelivsskildringene til sitt prosjekt. Betegnelsene folkelivsskildringer og nasjonalromantikk kan imidlertid bidra til å tilsløre det politiske og historiske innholdet i deler av Tidemands produksjon. I en doktoravhandling fra 2011 anvendte tyske Anja Gerdemann teorier omkring kollektiv erindring og Pierre Noras tenkning omkring *lieux de mémoire* i en analyse av Tidemands malerier *Haugianerne* og *Brudeferden i Hardanger*.²⁷⁴ Hun mener at bildene kan betraktes som «Schlüsselwerke für die Ausbildung einer norwegischen nationalen Identität» og tillegger dem en atskillig større betydning enn statusen som romantiske folkelivsscener. Målet med undersøkelsen er «die Gemälde Tidemands als visuelle Produkte nationaler Gedächtnisarbeit zu betrachten und die jeweiligen Identitätskonstruktionen in ihnen nachzuweisen».²⁷⁵ Det å betrakte Tidemands skildringer av bondelivet som historiemalerier er ikke en ny tanke, men Gerdemanns analyser gir likevel noen nye perspektiver på maleriene.²⁷⁶ I det følgende vil det bli argumentert for en lesning av Tidemands malerisyklus på Oscarshall som historiemalerier hvor det sentrale er bonden som politisk aktør og samfunnsbærende kraft.

Bonden som historisk-politisk symbol

I sin tale til studentene i Christiania i 1846 uttalte Welhaven om den norske bondebefolkningen at «Saga-Oldets Livs-Anskuelse og Lidenskaber røres endnu i dets Hjerter, og Saga-Sprogets Vendinger på dets Læber.»²⁷⁷ Dette er uttrykk for oppfatninger som gikk tilbake til 1700-tallets historikere, men som ble sterkt aktualisert i forbindelse med

²⁷² Dietrichson, *Adolph Tidemand*, 6–7; Magne Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk: Adolph Tidemand på sporet av sitt folk» i *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande ...*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, (2003), 17. Betegnelsen «søndagsbønder» stammer fra Henrik Ibsen: Askeland, *Adolph Tidemand og hans tid*, 231.

²⁷³ Malmanger, «Tidens gang og det enestående øyeblikk»; Magne Malmanger, «Tidemand og det norske kristenliv» i Magne Malmanger, *Kunsthistorier*, (Bekkestua: Kunstforum, 2017).

²⁷⁴ Anja Gerdemann, *Adolph Tidemand (1814–1876) und die Konstruktion norwegischer Identität*, doktoravhandling, Universität zu Köln, (2011).

²⁷⁵ *Ibid.*, 10.

²⁷⁶ Allerede Dietrichson så denne siden ved Tidemands malerier: Lorentz Dietrichson, *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, (Oslo: Messel Forlag, 1991), 93–94.

²⁷⁷ Johan Sebastian Welhaven, «Ved Studenternes Nordiske Høitid i Kristiania, 13. januar 1846», i *Samlede Skrifter af J.S. Welhaven*, sjette bind, (København: Den Gyldendalske Boghandel, 1868), 289–290

nasjonsbyggingsprosjektet etter 1814.²⁷⁸ Middelalderen og spesielt den tidlige perioden som blir beskrevet i sagalitteraturen, ble betraktet som en gullalder, da Norge var fritt og selvstendig. Bindeleddet til denne perioden var bondebefolkningen. I deres tradisjoner, levevis og livsinnstilling levde sagatiden videre. Spesielt viktig var odelsbonden som symbol. Odelsretten representerte en institusjonell kontinuitet som knyttet den gamle og den nye staten sammen.²⁷⁹ Lignende tanker var også utbredt i Sverige og var svært populære i Götiska förbundet, som Oscar I hadde vært tilknyttet som ung.²⁸⁰ Professor Erik Gustaf Geijer, en av de sentrale skikkelsene i forbundet, hadde vært Oscars lærer ved universitetet i Uppsala. I dikt som «Manhem» og «Odalsbonden» skildrer Geijer en idealisert bondeskikkelse som er bærer av nasjonen og representerer frihet, demokrati og rettsstat: «Då, ingens slav och ingens herre vorden/var odalbonde var en man för sig.»²⁸¹ Bonden møter opp på tinget og gir kortfattet sitt ja eller nei til lagmannen, og kjemper om nødvendig under kongens banner. Diktene til Geijer og andre ble tonesatt og sunget i lystig lag av medlemmene av forbundet. En må på bakgrunn av dette og at han hadde hatt Geijer som lærer, gå ut fra at kong Oscar kjente denne typen tenkning. Odelsbonden som symbol på frihet og demokratisk tradisjon var noe både svensker og nordmenn kunne opphøye til et nasjonalt symbol, som kontrast til de føydale godseierstrukturene på kontinentet, men også for svenskene ble bildet av bonden spesielt sterkt om han holdt til i en «avlägsen fjälldal där tiden stått stilla, helst i Norge».²⁸²

Dette bildet av bonden var en kulturell konstruksjon, men ikke utelukkende med et romantisk perspektiv.²⁸³ I en særnorsk versjon av opplysningstidens ideer om folkesuverenitet hvor nasjonen er definert som et selvstyrt folk, ble bonden her bærer av idealene om frihet og likhet. Etter Øystein Sørensen syn har disse ideene vært «hegemoniske i den norske nasjonsbyggingen».²⁸⁴ Allerede i 1700-tallets historieskriving kunne bonden få preg av statsmann, som når Erik Pontoppidan med referanse til en av de romerske feltherrene og statsmennene Cato den eldre eller yngre, beskriver «et skarpt catoniansk Ansigt, der giver Respect, og synes at sige noget, førend man hører Manden tale».²⁸⁵ Fra dette perspektivet kan

²⁷⁸ Eriksen, *Historie, minne og myte*, 48; Evju «Selvstendigheten og 'gamle Norge'».

²⁷⁹ Evju «Selvstendigheten og 'gamle Norge'», 29–30.

²⁸⁰ Grandien, *Rönndrövans glöd*, 47–48.

²⁸¹ «Manhem», første vers. Sitert fra Grandien, *Rönndrövans glöd*, 48.

²⁸² Grandien, *Rönndrövans glöd*, 37.

²⁸³ Øystein Sørensen, «Hegemonikamp om det norske. Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770–1945» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998), 24.

²⁸⁴ *Ibid.*, 23

²⁸⁵ Gerdemann, *Adolph Tidemand*, 16.

Tidemands malerier leses ikke som skildringer av scener fra folkelivet, men som en historiesyklus som kretser rundt bondens rolle som statsbærende skikkelse.

Kollektiv og kontinuitet

Sammenlignet med andre deler av Tidemands produksjon kan maleriene i denne syklusen virke noe stive og lite levende. Fremstillingsmåten blir imidlertid mer meningsfylt om en ikke ser maleriene som skildringer av scener fra en samtidig bondefamilies liv, men som bilder av den norske bonden som historisk skikkelse. I tråd med tenkningen om at sagatiden levde videre i samtidens bondebefolkning, er dette gjennom en form for genealogisk morfologi de samme bøndene som under middelalderkongene i salongen var med på å etablere og konsolidere Norge som stat. Denne historisk-politiske statusen gjør det mer meningsfylt at scenene og personene er fremstilt i en harmonisk, opphøyd og idealisert ro. Tidemand foretok underveis endringer i motivene som styrket dette preget. I det første utkastet viste de to større, rektangulære maleriene bryllupsdansen og en innhøstningsscene. Scenen hvor faren lærer opp sønnen, var plassert i en smie hvor faren løftet hammeren over ambolten.²⁸⁶ Ved å endre disse tre motivene til et brudetog, en nattlig skildring av lystring på fjorden og faren og sønnen sittende over fiskegarnene, begrenset Tidemand det aktive preget og skapte en større ro i komposisjonene. Bondefamiliens stabilitet som plattformen nasjonens historie hviler på, understrekes av at frisen er lagt opp som en livssyklus. Bondeslektens kontinuitet representerer og speiler den norske nasjonens kontinuitet og overlevelse under skiftende politiske forhold. Samtidig kan familiesyklusen i denne konteksten, som ramme om kongens bord i kongens villa, ses som en parallell til den dynastiske kontinuiteten. Det norske kongedømmet som nå var gjenreist, hadde også vært et arvekongedømme knyttet til et klart definert geografisk område, hvor Hårfagre-ætten hadde odelsrett til kongeriket, slik bonden hadde til sin gård.²⁸⁷ Kongen blir i denne situasjonen en *primus inter pares* som representerer den samme stabilitet og kontinuitet.

Bondefamilien som symbol på samfunnet og kollektivet løftes tydelig frem i de to større, rektangulære maleriene som er sentralt plassert på langveggene. I *Brudedefølge* (ill. 12) ser vi brudeparet idet de ankommer kirken. Bondebryllupene var store begivenheter som ble feiret i flere dager, og de involverte gjerne hele lokalsamfunnet, ikke bare egen slekt og familie.

²⁸⁶ Tidemand malte inn utkast til frisen i miniatyrformat på Nebelongs veggoppslag. Disse tegningene med de opprinnelige motivene er avbildet i Hjelde, *Oscarshall*, 68–69.

²⁸⁷ Åsmund Svendsen, «Konfliktlinjer i historiefaget 1860–1905» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998), 254–255.

Bygdefolket bidro med forberedelser og mat til gjestene.²⁸⁸ Gerdemann mener at bryllupsfølget i *Brudeferd i Hardanger* derfor også kan betraktes som et borgertog.²⁸⁹ Det samme gjelder for bryllupsfølget på Oscarshall. Det representerer fra dette perspektivet lokalsamfunnet som samler seg for å gjennomføre et prosjekt som handler om å videreføre kollektivet. Brudefølget representerer på dette planet også et politisk fellesskap, og maleriet illustrerer dermed på en spesielt tydelig måte fortellingen om bondestanden som samfunnsbærende kraft. Maleriet *Lystring*²⁹⁰ (13) overfor bryllupsmotivet kan leses på en tilsvarende måte. Hele familien som er samlet i båten for å samarbeide om å skaffe mat, kan også ses som et symbol på kollektivets innsats. Båten eller skipet er også helt fra antikken et symbol på staten. Ofte trues skipet av krefter utenfra, og menneskene om bord må stå samlet for å avverge disse. Goethe anvendte denne metaforen om den franske revolusjon, hvor monarkiets skip ble truet av revolusjonens stormer.²⁹¹ Den norske bonden ble riktignok betraktet som en bærer av frihet og likhetsidealer, men han var ingen revolusjonær. Bøndene i Oscarshall's spisesal representerer den stabile og kontinuerlig tradisjonen demokratiet og det konstitusjonelle monarkiet hviler på, og er statsskipets motkraft til de revolusjonære kreftene som truet rett utenfor, i form av Thranes arbeiderforeninger.

5.3. Landskapet som erindringssted

Det politiske landskapet

Under frisen med scener fra bondens liv er det plassert seks store landskapsmalerier av Joachim Frich. (ill. 10–12) Her møter den besøkende det landskapet bøndene ovenfor var formet av og levde sine liv i, eller den scenen hendelsene i Tidemands bilder utspilte seg på. Det leder over til den andre bæreren av nasjonens historie, nemlig landskapet. Landskap kan defineres som natur slik den observeres og oppleves av mennesket. Kulturgeografen Denis E. Cosgrove definerte det som den ytre verden slik den medieres av den subjektive menneskelige erfaring. Det er derfor ikke snakk om noe vi ganske enkelt ser, men om en konstruksjon eller komposisjon av verden.²⁹² Dette gjelder både når en betrakter landskapet som et bilde og når

²⁸⁸ Basert på Gerdemann, *Adolph Tidemand*, 134–136. Hun har benyttet litteratur av norske etnologer.

²⁸⁹ *Ibid.*, 156.

²⁹⁰ Fiskemetode hvor fisken spiddes med et gaffellignende redskap, en lyster. Foregikk gjerne om kvelden eller natten. En måtte være minst to personer, en til å holde båten i posisjon og en til å håndtere lysteren.

²⁹¹ Gerdemann, *Adolph Tidemand*, 148–149.

²⁹² Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, (Madison: The University of Wisconsin Press, 1998, først utg. 1984), 13.

en betrakter det på et bilde.²⁹³ Cosgrove ser derfor landskapet som et ideologisk konsept: «It represents a way in which certain classes of people have signified themselves and their world through their imagined relationship with nature.»

Et landskap er alltid et politisk landskap, med mindre det ikke er i kontakt med menneskelig sivilisasjon. Selv tilsynelatende naturlige landskaper vitner om politiske forhold, blant annet gjennom infrastruktur som veier og broer. Plasseringen av og størrelsen på gårder, hus, åkre og enger er et resultat av politiske og sosiale forhold.²⁹⁴ Landskapene på malerier som Frichs Oscarshall-bilder er i seg selv et vitnesbyrd om politiske forhold. Kunstnerens estetiske erobring av landskapet forutsatte en viss infrastruktur og kartografiske hjelpemidler, og den estetiske erobringen av det norske landskapet i første halvdel av 1800-tallet gikk hånd i hånd med den militære og vitenskapelige kartleggingen.²⁹⁵ Slik kunstnerne visuelt gjorde de lokale landskapene til nasjonale identitetsmarkører, gjorde staten det lokale nasjonalt gjennom kartlegging av geografi og naturforhold. Slik reflekterer landskapsmaleriene i det kongelige interiøret også statens økende kontroll over og tilstedeværelse i selv avsidesliggende områder. Kongen ønsket selv at spisesalen skulle dekorerer med landskapsmalerier, på samme måte som i det såkalte fugleværelset på Det kongelige slott.²⁹⁶ Begge steder representerer de konkrete, om enn noe bearbejdede, landskapsmotivene statens og kongens erobring av landet. Også på dette planet kan en se maleriene som en nasjonalisering av landskapet.

Det nasjonale landskapet

På 1800-tallet ble landskapet i økende grad betraktet som eller konstruert som et historisk og nasjonalt landskap. Det skotske høylandet, det svenske Dalarna, Alpene eller Rhindalen ble gjort til medier for nasjonsbygging.²⁹⁷ Både naturlandskap og kulturhistoriske landskap fikk på denne måten funksjon som erindringssteder som bidro til utvikling av forestillinger om nasjonalt eller regionalt fellesskap. Naturlandskapene ble viktigere i de landene som historisk hadde befunnet seg i utkanten av den vestlige sivilisasjon og som dermed ikke hadde en

²⁹³ Thomas Etzemüller, «Landschaft, Tourismus und Nation» i *Geschichte und Gesellschaft* nr. 2, (2019), 279.

²⁹⁴ Warnke, *Politische Landschaft*, 13–15.

²⁹⁵ Den parallelle estetiske og vitenskapelige, kartografiske erobringene av landskapet er godt presentert i de to første kapitlene «Landmålerne» og «Landskapsmalerne» i Slagstad, *Da fjellet ble dannet*, (Oslo: Dreyer Forlag, 2018), 21–81. Kortere presentasjon i Rune Slagstad, «Da fjellet ble dannet» i Nils Messel (red.), *Oppdagelsen av fjellet*, utstillingskatalog Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, (2008).

²⁹⁶ Høye, *Oscarshall*, 50.

²⁹⁷ Etzemüller, «Landschaft, Tourismus und Nation», 276.

omfattende arv i form av arkitektur og historiske monumenter.²⁹⁸ I Norge var J.C. Dahl en av de viktigste aktørene som startet arbeidet med å gi kunstneriske fremstillinger av naturen som erindringssted. En kan si at han nasjonaliserte naturen. Som Rune Slagstad påpeker, har de to ordene natur og nasjon begge opphav i det latinske «natus» – bli født.²⁹⁹ Naturen blir dermed i seg selv et historisk monument, det stedet hvor nasjonens identitet ble født. Et landskapsmaleri måtte ifølge Dahl «...for den følende Beskuer tiltale ham paa en Poetisk Maade, maae tillige saa at sige fortælle han om Landes Natur – Bygningsmaade – Folk og Skikke – Ofte Idyllisk, ofte historisk – Melancolisk – om det de er og var ...»³⁰⁰ Dette er nærmest en definisjon av et *lieu de mémoire*.

I de historiske verkene til Geijer finner en et syn på naturen som er inspirert av Herders tanker om en folkskjel som formes av naturomgivelser og klima. I teksten «Landets natur», som står som innledning til verket *Svea rikes hävder* fra 1825, gir Geijer en poetisk skildring av naturen i unionsrikene, fra skjærgården i Blekinge til den nordnorske kysten. Mørke vintre etterfølges av våren som gir håp, og lange, lyse sommernetter. Dette er en natur som herder og gir folket den kraft som er nødvendig for å hevde sin frihet. Dette kontrasteres med det europeisk føydalsystemet som overalt frarøvet folk friheten.³⁰¹ De samme tankene om sammenhenger mellom naturforhold og folkets karakter fantes også hos Montesquieu og Rousseau. Oscar I hadde som student lest Montesquieus *l'Esprit des lois*, hvor disse tankene behandles, og kommenterte i et brev at: «Det är ett arbete, där man finner djupa idéer, som äro mycket nyttiga för en ung prins.»³⁰² Alpelandskapet ble eksempelvis satt i sammenheng med forestillinger om sveitserne som frihetselskende folk som motsatte seg føydale eller eneveldige styreformere.³⁰³ Denne sammenhengen mellom naturforhold og befolkningen visualiseres også i Frichs malerier. Gårdsbruk og små menneskeskikkelser er plassert i det storslåtte, men ville landskapet. Bygninger og mennesker forteller ikke bare om en barsk og selvstendig bondebefolkning, men repeterer også budskapet om den historiske kontinuiteten. Slik sagatiden lever videre i Tidemands bønder, er landskapene i Frichs malerier landskapene sagaenes begivenheter utspilte seg i. Blikket på kontinuiteten i det historiske landskapet hadde

²⁹⁸ Rune Slagstad, *Da fjellet ble dannet*, 73. Slagstad refererer her til den svenske etnologen Løfgren.

²⁹⁹ *Ibid.*, 71.

³⁰⁰ *Ibid.*, 69. Dahl trekker interessant nok en parallell til Walter Scotts romaner, som i likhet med det skotske høylandet ble et *lieu de mémoire* for Skottland.

³⁰¹ Grandien, *Rönndrövans glöd*, 62–63.

³⁰² Söderhjelm og Palmstierna, *Oscar I*, 61.

³⁰³ Magne Malmanger, «Alpene. Et ikonografisk tema i romantikkens billedkunst» i *Kunst og kultur*, nr. 4, (1993), 197–198.

noen år tidligere kommet til uttrykk ved at Jacob Aall anvendte Flintoes samtidige landskapsillustrasjoner i utgivelsen av Snorres kongesagaer.³⁰⁴ Det historisk-nasjonale landskapet i Frichs Oscarshall-bilder er imidlertid mediert av det borgerlige, urbane blikk og estetisert på en måte som fordrer en viss distanse. For personene som er til stede i bildene, er ikke omgivelsene et estetisk landskap, men rammen om det livet de lever. I motsetning til betrakteren av landskapet er de det som har blitt betegnet som «existential insiders».³⁰⁵ Som i Tidemand's bilder er heller ikke her poenget å vise hverdagslige scener fra livet på landsbygda eller i naturen, men å gi et opphøyet bilde av landskapet som nasjonalt erindringssted. I en tradisjon som går tilbake til 1400-tallets Italia, fremstår landskapet som en scene myntet på en utenforstående tilskuer som dermed har det kontrollerende blikk.³⁰⁶ Det kontrollerende blikket som nasjonaliserer landskapet, gjør med det nasjonen til et naturfenomen og dermed uimottagelig for motforestillinger.³⁰⁷

5.4. Norsk-svensk forbrødring i sagaens verden

Fridtjof-sagaen

Kongens dagligværelse i andre etasje er utsmykket med fire malerier av Hans Gude og ni relieffer av Christoffer Borch. (ill. 16) Temaet er Fridtjofs saga, en islandsk saga datert til begynnelsen av 1300-tallet. Sagaens historie ble utbredt og popularisert gjennom Esaias Tegnérs svenske gjendiktning, publisert i sin helhet i 1825. *Frithiofs saga* er utformet som et dikt på tjuenefire sanger eller «romanser» skrevet på ulike versemål. Verket ble umiddelbart svært populært, og ble oversatt til norsk allerede i 1826. Populariteten ble øket ved at det ble satt musikk til diktene, slik at de kunne synges. J.S. Welhaven og Camilla Collett var blant dem som fremførte diktet som en duett under selskapelig samvær.³⁰⁸ Henrik Wergeland avsluttet på sin side et frierbrev med «O, var jeg Deres Frithiof, som De er min Ingeborg!».³⁰⁹ Det var heller ikke bare blant dikterne i hovedstaden historien var en allmenn referanse, *Frithiofs saga* ble lest av et bredt publikum både på landet og i byene. Flere norske kunstnere, blant dem Tidemand, hadde malt bilder med motiver fra Fridtjof-sagen tidligere.³¹⁰ I Sverige

³⁰⁴ Slagstad, *Da fjellet ble dannet*, 58.

³⁰⁵ Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 19.

³⁰⁶ *Ibid.*, 24.

³⁰⁷ Eriksen, *Historie, minne og myte*, 48.

³⁰⁸ Camilla Collett, *Optegnelser fra Ungdomsaarene*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1926), 16–17.

³⁰⁹ Kristian Magnus Kommandantvold, *Nabo i speilet. Sverige i norsk litterært perspektiv*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1958), 69. Her flere eksempler på verkets popularitet i samtiden.

³¹⁰ Knut Ljøgdott, *Historien fremstilt i bilder*, (Oslo: Pax Forlag, 2011), 30–57.

var også dette diktverket populært blant kretsen omkring Götiska forbundet. Tegnér holdt seg i hovedsak til historien slik den ble fremstilt i sagaen, men endret slutten og ga det hele et mildere og mer romantisk preg. Historien er i korte trekk som følger: Fridtjof er en høvdingesønn på gården Framnes ved Sognefjorden.³¹¹ På den andre siden av fjorden har kong Bele sin gård i Balestrand, der han bor sammen med to sønner og datteren Ingeborg. Det oppstår tidlig varme følelser mellom Fridtjof og Ingeborg, men brødrene hennes er fiendtlig innstilt og nekter etter kong Beles død de to å gifte seg. Da de likevel møtes, tvinger brødrene Fridtjof til å reise til Orknøyene for å innkreve skatt fra jarlen av Agantyr. Mens han er borte, blir Ingeborg gift med kong Ring. Etter flere dramatiske begivenheter er Fridtjof tilbake i Norge og oppsøker kong Ring under falsk identitet. Han blir værende hos kongen, og en dag i skogen får han sjansen til å drepe Ring. Han velger imidlertid å slenge fra seg sverdet, og kongen avslører at han hele tiden har visst hvem han er. De forsones, og da kong Ring dør, gifter Fridtjof seg med Ingeborg og tar rollen som formynder for kongssønnen. Han får dermed makten i riket. Til slutt reiser de tilbake til Sogn og forsoner seg med Ingeborgs gjenlevende bror.

Borchs relieffer viser figurscener fra sentrale deler av historien. De starter med Fridtjofs og Ingeborgs barndom og slutter med kong Rings død. I Gudes malerier er det derimot landskapet som spiller hovedrollen. I to av bildene er det Sognefjorden mellom Balestrand og Framnes som dominerer, med avbildninger av vikingskip. På et tredje vises et gårdstun med tømmerbygninger, på det fjerde kong Beles gravhaug. Bildeprogrammet kan leses som en parallell til bildene i spisesalen. Menneskene fra 1300-tallet som avbildes i Borchs relieffer, kan tolkes som forfedrene til bøndene i spisesalen, eller en kan se bøndene i spisesalen som deres reinkarnasjoner. På samme måte er landskapet som er rammen om de samtidige menneskenes liv i spisesalen, det samme evige og uforanderlige landskapet sagatidens begivenheter utspilte seg i. Dette underbygges ved at husene i Gudes landskap fra Balestrand er av samme type som husene Tidemands bønder bodde i og som gjenfinnes på Frichs malerier. I motsetning til tysk kunst er det ikke borger og katedraler som er bærere av historien, men menneskene og landskapet. Som historisk monument fremtrer kun kong Beles gravhaug, men dette er en type monument som inngår som en del av landskapet. I en kritikk av moderne utgravninger av gravhauger og musealiseringen av innholdet hadde J.C. Dahl i

³¹¹ Johan Collett ga landstedet han anla på en odde på den andre siden av Frognerkilen, navnet Framnes: Holden, *Byløkker*, 92.

1843 argumentert for å bevare gravhaugene med innhold *in situ*.³¹² I Dahls tenkning hadde disse monumentene sin historiske rolle i det landskapet de hørte hjemme i, som en del av det. Det historisk-topografiske landskapet blir i denne tenkningen en ramme for historisk forståelse, som en motsetning til det vitenskapelig kategoriserende museumsarbeidet hvor historien blir løsrevet fra konteksten. Landskapet blir i seg selv et museum. Fra dette perspektivet blir Gudes malerier på Oscarshall en form for museumsmonter hvor den norske historien, som hviler på folket og naturen, blir utstilt i kongens værelser.

Historiske paralleller i dynastisk legitimering

Karl Johan hadde i sin villa Rosendal på Djurgården i Stockholm knyttet an til den nordiske oldtidens mytologi. I Röda salongen ble det malt en frise med temaet «Oden eller asarnas invandring i Sverige». Dette spiller på historien om at Odin, som opprinnelige ikke var en gud, innvandret til Sverige og opptrådte som svenskenes redningsmann. Han ble ønsket velkommen av kong Gylfe, og den åpenbare parallellen var Bernadotte, som i likhet med Odin innvandret fra sør og ble ønsket velkommen av den sittende kongen.³¹³ I tillegg til de mer romantiske konnotasjonene knyttet til kjærlighetshistorien kan Oscars valg av Fridtjof-motivet i sin villa leses som en del av et lignende legitimeringsprogram. Fridtjof-sagaen skildrer en sterk og uredd kriger som også er moralsk og hederlig og som med sin karakter er et velegnet forbilde for en fyrste. Selv om historien utspiller seg i førkristen tid, er den antakelig nedskrevet senere og bærer preg av påvirkning fra ridderidealene i den kristne middelalderen, og tilpasningen til moderne idealer styrkes i Tegnér's gjendiktning. Fridtjof er også, i likhet med Oscar, av ikke-kongelig herkomst, men vinner gjennom sin karakter og fremferd kongens gunst og arver kongeriket, om enn bare som regent for kongssønnen. Den originale sagateksten ender også med at Fridtjof blir konge i Sogn. Han får til slutt gifte seg med kongsdatteren Ingeborg, som på dette planet blir en parallell til dronning Josefine og hennes kongelige avstamning.

Saga og landskap som bånd mellom unionslandene

Christopher Borch argumenterte for og arbeidet med utkast til skulpturelle utsmykkingsprogrammer med motiver fra norsk historie, blant annet som forslag til

³¹² Lending. «Landscape versus Museum: J. C. Dahl and the Preservation of Norwegian Burial Mounds» i *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, nr. 1 (2009).

³¹³ Grandien, *Rönndruvans glöd*, 60; Solfrid Söderlind, «Asars och Karlars ättling» i Christian Laine (red.), *Rosendals slott*, (Stockholm: Byggförlaget, 2003), 236–245.

utsmykking av Det kongelige slott. Harald Hårfagre, Olav den hellige og Snorre var temaer som gikk igjen.³¹⁴ Når den norske politiske historien og de gamle norske kongene ikke er til stede i større grad på Oscarshall, kan det muligens henge sammen med en viss varsomhet overfor et altfor sterkt fokus på Norges historie som selvstendig kongedømme. Kong Oscar kunne riktignok fremstilles som de norske middelalderkongenes arvtaker, men Michelsens statuer viser distanserte, inaktive skikkelser opphøyd på sokler. Med mer levende, dramatiserte skildringer av de norske middelalderkongene risikerte det svensk-norske kongehuset et for sterkt fokus på Norge som selvstendig kongerike. Fridtjof-motivet var derimot egnet til å styrke forestillinger om fellesskap mellom de to unionspartnerne. Historien utspilte seg i vikingtiden, som var en felles historisk ramme for de skandinaviske landene, i tiden hvor småkonger regjerte og Norge ennå ikke var samlet til ett rike. Historien stammet fra en islandsk-norsk saga, hadde handling fra Norge og hadde blitt popularisert av en svensk dikters gjendiktning. Et annet viktig aspekt, som også er relevant for landskapsmaleriene i spisesalen, er at Fridtjofs historie utspilte seg i den norske naturen, slik den ble fremstilt i Gudes landskaper preget av fjell og fjord. Dette landskapet kunne også betraktes som en felles norsk-svensk plattform. Samtiden hadde en bevissthet om det geografisk-geologiske fellesskapet mellom Norge og Sverige, slik det illustreres i Schweigaards innledning til *Norges statistikk* fra 1840: «Den store nordiske Halvøe, som Kongerigerne Norge og Sverige indtage, udgjør een eneste sammenhengende Fjeldmasse ...»³¹⁵ Her hadde de to unionspartnerne noe til felles som samtidig skilte dem fra Danmark. Mens Norge på det politiske plan var opptatt av å markere sin selvstendighet overfor Sverige, var det Danmark det var viktig å frigjøre seg fra kulturelt. Det norske fjellandskapet spilte i den sammenhengen en viktig rolle som identitetsmarkør, som kontrast til det danske flatlandet.³¹⁶ Nasjonalisme handler også alltid om å definere seg selv i forhold til andre som kan opptre som motparter eller mulige fiender. I Norge på 1800-tallet skilte imidlertid, slik Øystein Sørensen peker på, den politiske og kulturelle nasjonalismen lag når det gjaldt hvem «den andre» var.³¹⁷ Sverige representerte en potensiell politisk trussel, men ingen kulturell trussel. Siden Norge, spesielt byene og overklassen, var så preget av dansk kultur, var det derimot Danmark det ble viktig å

³¹⁴ Ljøgodt, *Historien fremstilt i bilder*, 63–64.

³¹⁵ Slagstad, *Da fjellet ble dannet*, 44.

³¹⁶ Ibid., 67; Gudleiv Bø, «'Land og lynne' – norske diktere om nasjonal identitet» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998) 114.

³¹⁷ Sørensen, «Det nye Norge i det nye Norden», 57–58.

distansere seg fra kulturelt. Landet utgjorde derimot ingen politisk trussel. Sett fra dette perspektivet rommer Oscarshall-interiørene en rekke påminnelser om felles norsk-svensk identitet, ut over det faktum at begge lands riksvåpen opptrer sammen i de fleste sentrale rom: Det felles norsk-svenske eierskapet til Fridtjof-sagaen, det geografiske fellesskapet på den skandinaviske halvøy og odelsbonden som politisk-rettslig institusjon. Oscarshall, og spesielt kongens dagligværelse, kan dermed også leses som et erindringssted for et norsk-svensk kulturelt-geografisk fellesskap.

6. Oppsummering

I denne avhandlingen har eiendommen Oscarshall med interiører og kunstnerisk utsmykking blitt analysert fra ulike perspektiver. Hensikten har vært å åpne opp for nye lesninger og å nyansere det tradisjonelle bildet av eiendommen.

I avhandlingen har det blitt argumentert for at Oscarshalls hovedbygning har et todelt formalt opphav som er syntetisert til et grunnleggende moderne bygg. I sin første konfigurasjon kan eiendommen betraktes som en villa med opphav i en ideologi med røtter til antikken, men som i en kongelig kontekst på 1800-tallet er uttrykk for modernitet og borgerliggjøring av kongehusene. Hovedbygningens formspråk har blitt tolket som en syntetisering av to ulike utviklingslinjer i Berlin-skolens arkitektur: den italienskinspirerte villatypen og de gotiske formene som ble anvendt på profane herskapelige bygninger. De gotiske formene har blitt forsøkt satt inn i en tradisjon hvor disse kan konnotere modernitet og liberalitet. Dette er en tilnæringsmåte som burde være fruktbar også på andre verk fra perioden, og det er ønskelig med ytterligere forskning på sammenhengene mellom byggherrens samfunnsyn, verdier og personlighet og valg av formspråk i privatboliger.

Det har videre blitt argumentert for at disse konnotasjonene underveis i byggeprosessen ble rekonfigurert i retning tradisjon og historisitet. Gjennom den videre utformingen av eiendommen og tekstuell mediering ble den borgerlige villaen på idéplanet til en kongelig borg. Både Oscarshalls interiører, eiendommen som helhet og Bygdøy som sted ble med dette bygget opp som et erindringssted for nasjonen og kongehuset. Gjennom bruken av eiendommen og spesielt gjennom publikums adgang til interiørene ble eiendommen til en medieplattform for møter mellom kongehus og folk. Tidemands, Gudes, og Frichs malerier i interiørene har som et alternativ til de tradisjonelle fortolkningene som folkelivsskildringer, romantiske landskaper eller samlet som eksponenter for nasjonalromantikk her blitt tolket som historisk-politiske malerier.

Det er vanskelig i dag å se for seg hvilken enestående posisjon Oscarshall må hatt da eiendommen sto ferdig, først og fremst i hovedstaden men også for landet som helhet. Et erindringssted er i utgangspunktet skapt for å vare og overleve generasjoner, men for at det skal bli en realitet, må det vedlikeholdes i den kollektive erindringen. Flere forhold har bidratt til at Oscarshalls funksjon som erindringssted har forvitret. For generasjonene etter Oscar I og Nebelong må Oscarshall, med sin utforming med røtter i italienske, engelske og tyske

formtradisjoner, ha fremstått som alt annet enn nasjonalt. De nye naboene stedet fikk, først og fremst Norsk folkemuseum og Vikingskipshuset, viste seg over tid å være mer effektive erindringssteder for det norske nasjonalkollektivet. I det nye Nasjonalgalleriet kunne en etter hvert se et atskillig mer representativt utvalg av kunst fra midten av 1800-tallet, med flere hovedverk av blant andre Tidemand og Gude. Med unionsoppløsningen i 1905 forsvant Bernadottene ut av norsk historie, og det nye kongehuset valgte andre strategier i sin identitetsbygging. Sporten, og spesielt skisporten, ble et viktigere dynastisk-nasjonalt erindringssted enn de kongelige eiendommene.³¹⁸ Oscarshall ble i stedet til et kunsthistorisk fenomen, som eksponent for den nygotiske stilen, romantikk og nasjonalromantikk.

Et mål med denne avhandlingen har vært å forsøke å skrive kunst- og arkitekturhistorien uten å anvende tradisjonelle stil- og periodebetegnelser som forklaringsmodeller. Dette bidrar til å åpne opp for å se et verk som mer sammensatt og mindre innelukket i en bestemt kontekst. Det har i det foregående blitt argumentert for at Oscarshall har en sammensatt genealogi, og at eiendommens funksjon og konnotasjoner gjennomgikk en endring. Samtidig er genealogien og alle de skiftende konnotasjonene fremdeles lesbare i eiendommen, og alle de ulike aspektene er deler av eiendommens identitet. Det er derfor vanskelig, og strengt tatt ikke nødvendig, å plassere Oscarshall i én bestemt formkategori eller kunst- og arkitekturhistorisk kontekst. Avhengig av hvor en retter blikket eller hvilket perspektiv en anlegger, kan en se et tysk slott eller en italiensk villa, et senklassisistisk bygg eller en tidlig representant for historismen, et museum eller en kongebolig – et Laurentium eller et Lidskjälv.

³¹⁸ Caroline Serck-Hanssen, «Skiglede av Annasif Døhlen», i *Kunst og kultur* nr. 1, (2014).

Litteratur

- Ackerman, James. *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Adler, Antje. *Gelebte Antike – Friedrich Wilhelm IV. und Charlottenhof*. Berlin: Duncker & Humblot, 2012.
- Aldrich, Megan. *Gothic Revival*. London: Phaidon Press, 1994.
- Alm, Göran. *Prinsessan Eugénie. Bilder från en glömd värld*. Lund: Bokförlaget Signum, 1987.
- Alm, Göran og Rebecka Millhagen, red., *Drottningholms slott. Från Gustav III till Carl XVI Gustaf*, (bind 2). Karlstad: Votum Förlag, 2010.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London og New York: Verso, 1991.
- Anderson, Christy. «Masculine and Unaffected: Inigo Jones and the Classical Ideal» i *Art Journal*, nr. 2, 1997.
- Askeland, Jan. *Adolph Tidemand og hans tid*. Oslo: Aschehoug, 1991.
- Aslaksby, Truls. «Utenlandsk innflytelse på Oslo-arkitekturen i 1800-årene» i *Byminner* nr. 4, 2000.
- Assmann, Aleida. «Transformations between History and Memory» i *Social Research*, nr. 1, 2008.
- Bal, Mieke og Norman Bryson. «Semiotics and Art History» i *The Art Bulletin* nr. 2, 1991.
- Baumgartner, Georg. *Schloß Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik*. München: scaneg Verlag, 1987.
- Bengtsson, Eva-Lena. «Minne och samtid – Representativa nyinredningar under Oskar I och Josefina» i Göran Alm og Rebecka Millhagen, red., *Drottningholms slott. Från Gustav III till Carl XVI Gustaf (band II)*. Stockholm. Votum förlag, 2010.

- Berg, Arne. «Stavkyrkja frå Vang og hennar lange ferd» i *Fortidsminneforeningens årbok* 134, 1980.
- Berg, Arno. *Bygdøy kongsgård. Haakon V – Haakon VII*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1952.
- Bergdoll, Barry. *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*. New York: Rizzoli International Publications, 1994.
- Bergdoll, Barry. *European Architecture 1750–1890*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Bergdoll, Barry. «Foreword» i Jean-François Lejeune og Michelangelo Sabatino, red. *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*. London: Routledge, 2010.
- Biehn, Heinz. *Residenzen der Romantik*. München: Prestel Verlag, 1970.
- Birkenmaier, Christa. *Eremitagen des europäischen Adels. Von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020.
- Bjørklund, Oddvar. *Marcus Thrane – sosialistleder i et u-land*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1970.
- Brekke, Nils Georg, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau. *Norsk arkitekturhistorie. Fra steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2008.
- Bø, Gudleiv. «‘Land og lynne’ – norske diktere om nasjonal identitet» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998.
- Börsch-Supan, Eva. *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*. München: Prestel Verlag, 1977.
- Börsch-Supan, Eva og Dietrich Müller-Stüler. *Friedrich August Stüler 1800–1865*. München og Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1997.
- Börsch-Supan, Eva. «Schinkel, Stüler und andere preußische Baumeister im Hirschberger Tal» i Klaus Bdziach og Olgierd Czerner red. *Das Tal der Schlösser und Gärten*. Berlin og Jelenia Góra, 2002.

- Cannadine, David. «The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the ‘Invention of Tradition’, c. 1820–1977» i Hobsbawm og Ranger, red., *Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Collett, Camilla. *Optegnelser fra Ungdomsaarene*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1926.
- Cosgrove, Denis. E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. «Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism» i Claire Farago og Robert Zwijnenberg, red. *Compelling Visuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Dietrichson, Lorentz. *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historie. II. Tidemand og den nordiske Kunstscole i Düsseldorf. (1850–1876)*. Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1879.
- Dietrichson, Lorentz. *Norges kunsts historie i det nittende århundre*. Oslo: Messel Forlag, 1991.
- Eco, Umberto. «Function and Sign: The Semiotics of Architecture» i Leach, red. *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. London og New York: Routledge, 1997.
- Eggeling, Tilo. «Ludwig Persius als Architekt der Potsdamer Landschaft» i *Schloss Glienicke. Bewohner. Künstler. Parklandschaft*, utstillingskatalog. Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, 1987.
- Ekedahl, Nils. «Mot en modern mediemonarki» i Ekedahl, red., *En dynasti blir till. Medier, myter och makt kring Karl IV Johan och familjen Bernadotte*. Stockholm: Norstedts, 2010.
- Eldal, Jens Christian. «‘Ikke at følge med Tiden har derfor i vore Dage samme Virkning som at skride tilbage.’ Slottsarkitekt Linstows kamp for en lengre studiereise 1836–1837 og hans inntrykk fra Berlin» i *Kunst og kultur* nr. 3, 1987.
- Eldal, Jens Christian. *Sveitserstil? Den internasjonale historismens mangfoldige trearkitektur*. Oslo: Pax Forlag, 2019.

- Eliasson, Bo Ture. «Oscar I:s norska triumf» i *Kunst og kultur*, 1974.
- Eriksen, Anne. *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax Forlag, 1999.
- Erlil, Astrid og Ann Rigney. «Introduction: Cultural Memory and its Dynamics» i Astrid Erlil og Ann Rigney, red. *Mediation, remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012.
- Etzemüller, Thomas. «Landschaft, Tourismus und Nation» i *Geschichte und Gesellschaft*, nr. 2, 2019.
- Evers, Bernd. *Die Reiseskizzen des Architekten Friedrich August Stüler*, utstillingskatalog. Berlin: Kunstbibliothek, 1995.
- Evers, Susanne. «Das Paradebett König Friedrichs I. im Schloss Charlottenburg in Berlin. Geschichte, Funktion und Restaurierung eines barocken Schaumöbels», i *In Situ* 40, 2019.
- Evju, Håkon. «Selvstendigheten og 'gamle Norge'. Til spørsmålet om betydningen av en norsk politisk frihetstradisjon på Eidsvoll i 1814» i *Historisk tidsskrift*, nr. 1, 2020.
- Fernie, Eric. «Medieval Modernism and the Origins of Gothic» i Matthew M. Reeve (red.) *Reading Gothic Architecture*. Turnhout: Brepols Publishers, 2008.
- Folsach, Kjeld von. *Arkitekten G.F. Hetsch*. København: Christian Ejlers' Forlag, 1988.
- Forsberg, Maud. *En stil för götarnas älskling. Oskar I:s nygotik i unionen Sverige–Norge*. Karlstad: Karlstad University Press, 2005.
- Foucault, Michel. *Tingens orden. En arkeologisk undersøkelse av vitenskapene om mennesket* (1966). Oversatt av Knut Ove Eliassen. Oslo: Aventura Forlag, 1996.
- Fredriksen, Bjørn Anders og Monica Mørch «Christian Augusts monument på Bygdøy Kongsgård – et forsonende minne?» i *Kunst og kultur* nr. 3, 2010.
- Fredriksen, Bjørn Anders og Monica Mørch. «Dronning Louises seterhytte på Bygdøy Kongsgård» i *Kunst og kultur* nr. 1, 2012.
- Fredriksen, Bjørn Anders. «Oscarshalls hage» i *Fortidsminneforeningens årbok* 167, 2013.

- Fredriksen, Bjørn Anders. «1800-tallets hagehistorie» i Monica Mørch og Marianne Leisner red., *Gartneriet på Bygdøy Kongsgård*. Oslo: Forlaget Press, 2019.
- Friedman, Alice T. «The Way You Do The Things You Do: Writing the History of Houses and Housing» i *Journal of the Society of Architectural Historians* nr. 3, 1999.
- Gehlen, Stefan. «Vorstadthäuser für Hofangestellte in Potsdam» i Andreas Kitschke, red. *Ludwig Ferdinand Hesse (1795–1876). Hofarchitekt unter drei preußischen Königen*. München: Deutscher Kunstverlag, 2007.
- Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, utg. *Stolzenfels. Ein preußisches Königsschloss am Rhein. Forschung, Instandsetzung und Restaurierung*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020.
- Gerdemann, Anja. *Adolph Tidemand (1814–76) und die Konstruktion Norwegischer Identität*. Doktoravhandling i kunsthistorie, Universitetet i Köln, 2011.
- Germann, Georg. *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*. London: Lund Humphries Publishers, 1972.
- Goldhagen, Sarah Williams. «Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style» i *Journal of the Society of Architectural Historians*, nr. 2, 2005.
- Grandien, Bo. *Rönndrövens glöd. Nygoticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*. Stockholm: Nordiska museet, 1987.
- Gravagnuolo, Benedetto. «The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture» i Jean-François Lejeune og Michelangelo Sabatino, red. *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*. London: Routledge, 2010.
- Gunnarsjaa, Arne. *Norges arkitekturhistorie*. Oslo: Abstrakt forlag, 2006.
- Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og fall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1991.
- Hagenow, Elisabeth von, Luitgard Löw og Andraes Majewski. *Museum der Bayerischen Könige Hohenschwangau*. München: Hirmer Verlag, 2014.

- Hamran, Ulf. «Det nye Norge bygger. Norsk arkitektur 1814–1870» i Knut Berg, red., *Norges kunsthistorie*, bind 4. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.
- Hasenclever, Catharina. *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. Herrschaftslegitimierung zwischen Revolution und Restauration*. Berlin: Duncker & Humblot, 2005.
- Haus, Andreas. «Gedanken über K.F. Schinkels Einstellung zur Gotik» i *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1989.
- Hegard, Tonte. «Museet i parken» i *Byminner* nr. 2/3 Bygdøy. Drømmen om Arkadia, 1994.
- Hjelde, Gunnar. *Oscarshall. Lystslottet på Bygdøy*. Oslo: Dreyers forlag, 1978.
- Hobsbawm, Eric og Terence Ranger, red., *Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Hodne, Bjarne. *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget, 1995.
- Holden, Finn. *Byløkker i Oslo*. Oslo: Andresen & Butenschøn, 2007.
- Holst, Christian. *Beskrivelse over Oscarshall*. Christiania: P.T. Mallings Forlags-Boghandel, 1854.
- Holst, Christian. *Anden Beretning om Ladegaardsøens Hovedgaard, for aarene 1872 og 1875*. Christiania: B.M. Bentzens Bogtrykkeri, 1875.
- Hvattum, Mari. «Stilstrid og tidsuttrykk: Noen temaer fra historismens arkitekturtenkning» i *Kunst og kultur* nr. 3, 2008.
- Høye, Nina. *Linstows Store komposisjon og innredningen av interiørene i hovedetasjen på Det Kongelige Slott. En studie av H.D.F. Linstows tegninger til og virkeliggjøringen av interiørene i Norges kongebolig*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2007.
- Høye, Nina. E. *Oscarshall*. Oslo: Cappelen Damm, 2009.

- Høye, Nina. «Bernadottene som oppdragsgivere og skapere av kongelige miljøer i Christiania, fra kong Karl XIV Johan til Oscar II» i *Byminner* nr.1, 2014.
- Høye, Nina. «Tegneskolen i Christiania. En utdanningsinstitusjons betydning for to kongelige byggeprosjekter i Norges hovedstad, Det kongelige slott og lystslottet Oscarshall» i *Kunst og kultur* nr. 3, 2017.
- Høye, Nina. «Lystslottet i folkeparken» i Monica Mørch og Marianne Leisner, red., *Gartneriet på Bygdøy Kongsgård*. Oslo: Forlaget Press, 2019.
- Isaksen, Trond Norén. «Det undersköna Oscarshall – hoffliv på sommerslottet i 1855» i *Byminner* nr. 3, 2010.
- Johansson, Britt-Inger. «Maktens rum och rummens makt – en ny dynasti flyttar in» i Ekedahl, Nils, red., *En dynasti blir till. Medier, myter och makt kring Karl XIV Johan och familjen Bernadotte*. Stockholm: Norstedts, 2010.
- Jørgensen, Jon Gunnar. «Norrøn inspirasjon på Eidsvoll» i Mestad, red. *Frihetens forskole. Professor Schlegel og eidsvollmennes læretid i København*. Oslo: Pax forlag, 2013.
- Kania, Hans og Hans-Herbert Möller. *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk: Mark Brandenburg*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1960.
- Kiefer, Marcus. «Schinkel, Wilhelm von Humboldt und die Villa in Tegel. Der Bauherr als Thema architektonischen Darstellens» i *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2002.
- Kitschke, Andreas, red. *Ludwig Ferdinand Hesse (1795–1876). Hofarchitekt unter drei preußischen Königen*. München: Deutscher Kunstverlag, 2007.
- Kjellberg, Halvor. «Bygdøy i middelalderen – klostrets og kongefamiliens gård» i *Byminner* nr. 2/3, 1994.
- Kommandantvold, Kristian Magnus. *Nabo i speilet. Sverige i norsk litterært perspektiv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1958.
- Laine, Christian. «Lustslottet på Djurgården», i Christian Laine red., *Rosendals slott*. Stockholm: Byggförlaget, 2003.

- Lange, Marit. «Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande ... Synet på Brudeferden i norsk kunsthistorie» i *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande ...*», utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, 2003.
- Lending, Mari. «Landscape versus Museum: J. C. Dahl and the Preservation of Norwegian Burial Mounds» i *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, nr. 1 2009.
- Lewis, Michael J. *The Gothic Revival*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Ljøgodt, Knut. *Historien fremstilt i bilder*. Oslo: Pax Forlag, 2011.
- Mackechnie, Aonghus og Florian Urban, «Balmoral Castle: National Architecture in a European Context», i *Architectural History* 58, 2015.
- Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Malmanger, Magne. «Alpene. Et ikonografisk tema i romantikkens billedkunst» i *Kunst og kultur*, nr. 4, 1993.
- Malmanger, Magne. «Tidens gang og det enestående øyeblikk: Adolph Tidemand på sporet av sitt folk» i *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande ...*», utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet, 2003.
- Malmanger, Magne. «Tidemand og det norske kristenliv» i Magne Malmanger, *Kunsthistorier*. Bekkestua: Kunstforum, 2017.
- Meiner, Jörg. *Bestandskataloge der Kunstsammlungen: Möbel des Spätbiedermeier und des Historismus*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Meiner, Jörg og Jan Werquet, red. *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik. Kunst. Ideal*. Berlin: Lukas Verlag, 2014.
- Micke-Serin, Andrea. «Augusta und der Badische Hof». Foredrag på konferansen *Die Welt verbessern. Augusta von Preußen und Fürst von Pückler-Muskau*. Cottbus, 28.–30. september 2018). Publisert på perspectiva.net
- Millhagen, Rebecka. «Götiska rummet» i *Kulturvärden* nr. 3, 1997.

- Munch, Andreas. *Billeder fra Nord og Syd*. Christiania, 1849.
- Munch, Andreas. *Digte og Fortællinger*. Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1855.
- Myklebust, Dag. «Historien 1844–1914» i *Fortidsminneforeningens årbok* 147, 1993.
- Mørch, Monica. «Et historisk tilbakeblikk» i Monica Mørch og Marianne Leisner red., *Gartneriet på Bygdøy Kongsgård*. Oslo: Forlaget Press, 2019.
- Nerdinger, Winfried. *Geschichte Macht Architektur*. München: Prestel Verlag, 2012.
- Nohrenius, Kerstin og Lars Wiklund. *Glädje och sorg i en drottningens liv. Drottning Josephine av Sverige och Norge, hennes föräldrar och syskon i 1800-talets Europa*. Stockholm: Carlssons bokförlag, 2012.
- Nora, Pierre. «General Introduction: Between Memory and History» i Nora, red. *Realms of Memory, Volume 1: Conflicts and Divisions*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Peschken, Goerd. *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk: Das Architektonische Lehrbuch*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1979)
- Rathke, Ursula. *Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860)*. München: Prestel Verlag, 1979.
- Reeve, Matthew M. «Introduction: Reading Gothic Architecture» i Matthew M. Reeve (red.), *Reading Gothic Architecture*. Turnhout: Brepols Publishers, 2008.
- Reeve, Matthew M. «GOTHIC» i *Studies in Iconography, Special Issue Medieval Art History Today – Critical Terms*, 2012.
- Reeve, Matthew M. «Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill» i *The Art Bulletin*, nr. 3, 2013.
- Reeve, Matthew. M. *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2020.

- Rose, Andreas. «Die ‘alte Fregatte’ und ihr ‘Todfeind’: Augusta und der ‘Eiserne Kanzler’». Foredrag på konferansen *Die Welt verbessern. Augusta von Preußen und Fürst von Pückler-Muskau*. Cottbus, 28.–30. september 2018). Publisert på perspectiva.net
- Sankovitch, Anne-Marie. «Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture» i *The Art Bulletin*, nr. 4, 1998.
- Seiler, Michael. *Landschaftsgarten Pfaueninsel. Geschichte seiner Gestaltung und Erhaltung*. Ilmtal-Weinstraße: VDG/arts + science weimar, 2020.
- Seip, Anne-Lise. «Det norske ‘vi’ – kulturnasjonalisme i Norge» i Sørensen, red., *Jakten på det norske*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998.
- Seip, Elisabeth, red. *Chr. H. Grosch. Arkitekten som ga form til det nye Norge*. Oslo: Pax Forlag, 2007.
- Serck-Hanssen, Caroline. «Skiglede av Annasif Døhlen», i *Kunst og kultur*, nr.1, 2014.
- Sievers, Johannes. *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk: Die Arbeiten von K.F. Schinkel für Prinz Wilhelm, späteren König von Preussen*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1955.
- Skjævesland, Odd Inge. *Sangerprinsen. Bernadottenes svensk-norske sjarmøretappe*. Oslo: Messel Forlag, 2018.
- Rune Slagstad, «Da fjellet ble dannet» i Nils Messel (red.), *Oppdagelsen av fjellet*, utstillingskatalog Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, (2008).
- Slagstad, Rune. *Da fjellet ble dannet*. Oslo: Dreyer Forlag, 2018.
- Sperlich, Martin. «Nicht Schloss, sondern Villa» i *Schloss Glienicke. Bewohner. Künstler. Parklandschaft*, utstillingskatalog. Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, 1987.
- Sprovin, Mathilde. *Tegneskolen i Christiania – en nasjonal arkitekturutdannelse tar form*, doktorgradsavhandling, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2017.
- Storsveen, Odd Arvid. *Henrik Wergelands norske historie. Et bidrag til nasjonalhistoriens mythos*. Norges forskningsråd, KULTs skriftserie, nr. 80, 1997.

- Svendsen, Åsmund. «Konfliktlinjer i historiefaget 1860–1905» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998.
- Söderhjelm, Alma og Carl-Fredrik Palmstierna. *Oscar I*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1944.
- Söderlind, Solfrid. «Asars och Karlars ättling» i Laine, red., *Rosendals slott*. Stockholm: Byggförlaget, 2003.
- Sørensen, Øystein. «Når ble nordmenn norske?» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998.
- Sørensen, Øystein. «Hegemonikamp om det norske. Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770–1945» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1998.
- Sørensen, Øystein. «Det nye Norge i det nye Norden 1814–1850» i Max Engman og Åke Sandström, red. *Det nya Norden efter Napoleon*. Stockholm: Almqvist och Wiksell International, 2004.
- This-Evensen, Thomas og Ole Rikard Høisæther. *Kongens hus - alle kongeparets hjem*. Oslo: Orfeus Publishing, 2012.
- Trachtenberg, Marvin. «Suger's Miracles, Branner's Bourges: Reflections on 'Gothic Architecture' as Medieval Modernism» i *Gesta* 39, nr. 2, 2000.
- Trachtenberg, Marvin. «Desedimenting time: Gothic column/paradigm shifter» i *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 40, 2001.
- Tschudi-Madsen, Stefan. *To kongeslott. Studie i norsk arkitektur*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1952.
- Tschudi-Madsen, Stephan. «Fra Biebak til Kasbah. Flaneri langs Drammensveien» i Kirsten Heiberg, red., *Skarpsno. Fra løkke til fasjonabelt strøk*. Oslo: Skarpsno vel, 1998.
- Ulvros, Eva Helen. *Oscar I. En biografi*. Lund: Historiska Media, 2007.

- Vahlne, Bo. «Kring en kunglig bosättning 1823» i Barbro Hovstadius, red., *Karl Johan. Konst, inredningar och teknik i empirens Sverige*. Stockholm: Streiffert, 1991.
- Vahlne, Bo. «Natur och nationalitet i några inredningar på Rosendals slott» i Barbro Hovstadius, red. *Karl Johan. Konst, inredningar och teknik i empirens Sverige*. Stockholm: Streiffert, 1991.
- Vahlne, Bo. «Slottets inredningar», i Christian Laine, red. *Rosendals slott*. Stockholm: Byggförlaget, 2003.
- Valebrokk, Eva og Geir Thomas Risåsen. *Norske slott, herregårder og gods*. Oslo: Andresen & Butenschøn, 1997.
- Waldstreicher, David. «Two Cheers for the 'Public Sphere' ... and One for Historians' Skepticism» i *The William and Mary Quarterly* nr. 1, 2005.
- Warnke, Martin. *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München: Carl Hanser Verlag, 1992.
- Welhaven, J.S. *Samlede skrifter*, sjette bind. København: Den Gyldendalske Boghandel, 1868.
- Werquet, Jan. *Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.
- Worsley, Giles. «The Origins of the Gothic Revival: A Reappraisal: The Alexander Prize Essay» i *Transactions of the Royal Historical Society* 3, 1993.
- Zeune, Joachim. *Burgen. Symbole der Macht. Ein neues Bild der mittelalterlichen Burg*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1996.

Aviser

Morgenbladet, nr. 302, 29.10.1846.

Morgenbladet, nr. 79, 19.3.1848

Morgenbladet, nr. 215, 3.8.1849

Morgenbladet, nr. 270, 27.9.1849

Morgenbladet, nr. 283, 10.10.1850. N.N. «Af et brev fra Tyskland.»

Morgenbladet, nr. 241, 29.8.1855

Morgenbladet, nr. 243, 31.8.1855

Illustreret Nyhedsblad, nr. 41, 8.10.1853. Paul Botten-Hansen: «Oscarshall».

Nordischer Telegraph, nr. 74, 1.3.1850. N.N. «Die Villa ‘Oscars-hal’ bei Christiania».

Andre kilder

Prins Gustafs dagbøger for årene 1845 og 1850. Riksarkivet: Bernadotte – PA-0318

Illustrasjonsliste

- Ill. 1 Friedrich Dürck: *Kong Oscar I*, 1849. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 2 Friedrich Dürck: *Dronning Josefine*, 1849. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 3 Oscarshall: Hovedbygningen sett fra sør, mot hovedinngang. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 4 Oscarshall: Hovedbygningen sett fra parken. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 5 Oscarshall: Utsikt fra terrassen over Frognerkilen. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 6 Oscarshall: Anlegget sett fra Frognerkilen. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 7 Oscarshall: Kavalerbygningen sett inne fra parken. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 8 Oscarshall: Vestibylen. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 9 Oscarshall: Salongen. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 10 Oscarshall: Spisesalen. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 11 Oscarshall: Spisesalen, veggparti med malerier: Joachim Frich *Ravnjuvet, Laurdal i Thelemarken* og *Næs i Hallingdal*; Adolph Tidemand *Gutten og piken på seteren* og *Frieriet*. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 12 Oscarshall: Maleri fra spisesalen: Adolph Tidemand *Brudfølget*. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 13 Oscarshall: Maleri fra spisesalen: Adolph Tidemand: *Lysting*. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 14 Johan Henrik Nebelong, tegning til svanekonsollene i Spisesalen. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 15 Fredric Westin, *Josefina (1807–1876), prinsessa av Leuchtenberg, drottning av Sverige och Norge, gift med Oskar I av Sverige och Norge. Allegori över kronprinsessan Josefinas ankomst till Sverige*, 1823. Nationalmuseum, Stockholm. Lisens CC PD – verk i allmenhetens eie.
- Ill. 16 Oscarshall: Kongens dagligværelse. På veggen ses: Hans Gude, *Framnæs og Balestrand* og *Esefjord ved Lunde Præstegaard*. Over maleriene relieffer av Christopher Borch med motiver fra *Fridthjofs saga*. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 17 Oscarshall: Kongens soveværelse, med kongens seng til høyre. Foto: Jan Haug/De kongelige samlinger
- Ill. 18 Hofgärtnerhaus, Charlottenhof, Potsdam. Eget foto.

- III. 19 Fasanerie, Charlottenhof, Potsdam. Litografi av Wilhelm Loeillot, 1857. Eier: Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. Lisens: CC-BY-NC-SA
- III. 20 Villa Schöningen, Potsdam. Litografi av Wilhelm Loeillot, 1844. Eier: Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. Lisens: CC-BY-NC-SA
- III. 21 Friedrich-Werdersche Kirche, Berlin. Eget foto.
- III. 22 Dampfmaschinenhaus, Babelsberg, Potsdam. Eget foto.
- III. 23 Dampfmaschinenhaus Babelsberg, Potsdam, sett fra Havel. Eget foto.
- III. 24 Schloss Babelsberg, Potsdam. Eget foto.
- III. 25 Hofgärtner- und Maschinenhaus, Glienicke, Berlin. Eget foto.
- III. 26 Hofgärtner- und Maschinenhaus, Glienicke, Berlin. Eget foto.
- III. 27 Pfaueninsel, Berlin, sett fra Havel. Eget foto.
- III. 28 Schloss Babelsberg, Potsdam, loggia. Eget foto.
- III. 29 Schloss Charlottenhof, seng. Eget foto.
- III. 30 Schloss Charlottenhof, Potsdam. Eget foto.
- III. 31 Schloss Erdmannsdorf, Schlesien. Postkort, Verlag Louis Glaser, Leipzig, 1910. Kilde: <http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG
- III. 32. Schloss Stolzenfels, Koblenz. Postkort, Verlag Louis Glaser, Leipzig, 1910. Kilde: <http://www.zeno.org> - Contumax GmbH & Co. KG

