

Pietro Krohn - Danmarks Kunstneriske Puls

Kunst · Teater · Museum

Af Mirjam Gelfer-Jørgensen

1742

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab
The Royal Danish Academy of Sciences and Letters

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB
udgiver følgende publikationsrækker:
THE ROYAL DANISH ACADEMY OF SCIENCES AND LETTERS
issues the following series of publications:

AUTHORIZED ABBREVIATIONS

Scientia Danica. Series B, Biologica <i>Formerly: Biologiske Skrifter, 4°</i> (Botany, Zoology, Palaeontology, general Biology)	Sci.Dan.B
Scientia Danica. Series H, Humanistica, 4 <i>Formerly: Historisk-filosofiske Skrifter, 4°</i> (History, Philosophy, Philology, Archaeology, Art History)	Sci.Dan.H.4
Scientia Danica. Series H, Humanistica, 8 <i>Formerly: Historisk-filosofiske Meddelelser, 8°</i> (History, Philosophy, Philology, Archaeology, Art History)	Sci.Dan.H.8
Scientia Danica. Series M, Mathematica et physica <i>Formerly: Matematisk-fysiske Meddelelser, 8°</i> (Mathematics, Physics, Chemistry, Astronomy, Geology)	Sci.Dan.M
<i>Oversigt, Annual Report, 8°</i>	Overs.Dan.Vid.Selsk.

Correspondence

Manuscripts are to be sent to

The Editor

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab

H. C. Andersens Boulevard 35

DK-1553 Copenhagen V, Denmark.

Tel: +45 33 43 53 00

E-mail: kdvs@royalacademy.dk.

www.royalacademy.dk

Questions concerning subscription to the series should be directed to the Academy

Editor Marita Akhøj Nielsen

© 2014. Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form without the written permission of the copyright owner.

Pietro Krohn - Danmarks Kunstneriske Puls

Kunst · Teater · Museum

Abstract

Pietro Krohn was called the cultural pulse of Denmark in an obituary after his death in 1905. His extraordinary initiatives throughout his life left its mark on several cultural and artistic fields in Denmark, but he also had a comprehensive international network. The reason for looking at his accomplishments is his long-lasting imprint on at least three vital areas of Danish decorative art, both as an artist in his own right and as a key instrument in promoting this subject area, which was so much in national and international focus at the time. This short overview of his extensive achievements is also to be viewed as a small contribution to the history of the main contributors to the development of Danish museums.

To-day Pietro Krohn (b. 1840) is remembered merely for "Peter's Christmas", a book all Danish children know, whereas his other accomplishments are more or less forgotten. He was born into a family of one of the Danish golden-age artists, so his parents wanted him to continue the line of painters; but from his youth, drawing was his main interest. Struggling with painting for many years, he developed as an illustrator of books, mainly children's books.

In 1878, after six years in Italy, he was asked to be costumier at the Royal Theatre in Copenhagen. He also became its economic director, and his wide-ranging talents even led to his serving as an important and innovative stage director for operas, ballets

and plays. Just to mention another of his many activities, he was a commissary at the world exhibition in Paris in 1878.

His interest in the decorative arts led him to join the Bing & Grøndahl Porcelain factory as its artistic director in 1885 - without leaving his jobs at the theatre. His mission was to create a different line away from historicism before the next world exhibition in Paris in 1889. And he succeeded. The Heron service became a tour de force for the manufactory and secured its position as one of the world's leading manufactories.

In the late 1880s he became one of the central figures in the establishment of the new museum of decorative art. At the same time continuing his artistic work he became its first director. He had progressive visions for the museum - visions which even today could serve as inspiration for many decorative art museums that are debating their role in modern society.

Krohn had a widespread network, the most important friend and colleague being Justus Brinckmann in Hamburg. They cooperated among other things with establishing collections of Japanese art, as they saw this as a source of vital influence for modern art and design. Especially Krohn's initiatives in this area had a long lasting effect on Danish decorative and industrial arts.

Pietro Krohn – Danmarks Kunstneriske Puls

Kunst · Teater · Museum

af Mirjam Gelfer-Jørgensen



Scientia Danica. Series H, Humanista, 4 vol. 4

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB

© Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 2014
Grafisk tilrettelægning og sats Mette & Eric Mourier
Printed in Denmark by Specialtrykkeriet Viborg a-s
ISSN: 1904-5506 · ISBN: 978-87-7304-383-7



Indleveret til Selskabet januar 2014
Færdig fra trykkeriet oktober 2014

Indhold

Forord	7	Fremsynet museumsmand	72
Indledning	9	Erhvervelser i Krohns tid	78
Brikker til personen Pietro Krohn	11	Biblioteket	91
Maler af pligt, tegner af lyst	18	Den teknologiske afdeling	92
Uddannelse til maler	18	Krohns farvesammenstillinger	93
Tegning og illustrationskunst	24	Den Musikhistoriske Samling	96
Driftig teatermand	34	Udstillinger	97
Kostumier	34	Håndværkerskoler	101
Økonomiinspektør	50	»Danmarks kunstneriske Puls«	102
Iscenesætter	52	Noter	105
Hejrestellets skaber	56	Bibliografi	111
Kunstnerisk leder af Bing & Grøndahls		Fotoliste	112
Porcelænsfabrik	57	Index	113



FIGUR 1. P. S. Krøyer, Portræt af Pietro Krohn, pastel, 1887. Det danske Kunstindustrimuseum

Forord

Incitamentet til at lære Pietro Krohn bedre at kende kom under arbejdet med bogen *Japanisme på dansk*, for netop inden for den tidlige japanisme har Krohn spillet en afgørende rolle for tidens intentioner med dansk kunsthåndværk og kunstindustri, noget der satte sit præg langt op i tiden. Det er evident, at Krohn på en række områder har været fremsynet og kom til at præge de forskellige områder, han gennem sit liv var engageret i. Nogle af hans visioner kan være inspirerende for vor egen tid og til vort forhold til historisk materiale.

Af naturlige årsager vil det være omkring hans indsats på det nye Kunstindustrimuseum, at jeg har mest at meddele. Vanskeligere er det inden for Krohns omfattende virke ved Det kgl. Teater, idet vi i dag nok har en del af hans kostumetegninger, men hans iscenesættelsers karakter og stemninger kan jo ikke længere genskabes.

Nærværende publikation kan også ses som et lille bidrag til dansk museumshistorie eller rettere museumsmandshistorie – et lidet belyst område. Når det er et felt, der kan have interesse for nutiden, hænger det sammen med, at museernes samlinger fremdeles bidrager til vor forståelse af fortiden, dvs. hvem vi er, og hvorfra vi kommer. Det er samlinger skabt ved valg og fravalg – ofte meget personlige sådanne. Det følgende skal således ses som et forsøg på at bringe personen og hans virke ind i en humanistisk fagdebat.

Denne lille oversigt over Pietro Krohns virke vil forhåbentligt heller ikke være det sidste ord om ham, for med hans store nationale og internationale netværk og mange initiativer er der stof til videre udforskning af en central person i en væsentlig periode af dansk historie og europæisk kunsts historie.

For hjælp og tjenester under udarbejdelsen vil jeg gerne takke museumsdirektør, mag.art. Lise Seisbøll, projektkoordinator Allan B. Andersen og kulturformidler Claus Fenger, Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus · De ansatte i Kunstindustrimuseets Bibliotek, nu Designmuseum Danmarks Bibliotek · Kostumeassistent Anne Sofie Bruun, Det Kongelige Teater · Museumsinspektør, mag.art. Ida Poulsen, Teatermuseet i Hofteatret · Mag.art. Jørgen Heiner · Museumsinspektør, Marie Martens, Musikmuseet · Forskningsbibliotekar Anders Toftgaard, Det Kongelige Bibliotek · Mag.art. Elisabeth Fabritius · Tidl. overinspektør Jørgen Steen Jensen · Lene Søbo, Bruun Rasmussen Kunstauktioner · En særlig tak til min mand, forskningsbibliotekar, mag.art. Niels Peder Jørgensen, Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek, der som altid har kommenteret og bidraget til mine projekter, denne gang ikke mindst med sin ekspertise om teatrets historie.

Forkortelser i noterne:

KB: Det Kongelige Bibliotek, Brevsamlingens kat.nr. NKS 4102, 4^o.

KIM: Det danske Kunstindustrimuseum, nu Designmuseum Danmark, div. arkiver.

HS: Den Hirschsprungeske Samlings brevarkiv.

I citaterne og i litteraturen ses alle steder det oprindelige navn for Kunstindustrimuseet eller *Det danske Kunstindustrimuseum* benyttet, og således ikke museets ændrede navn, *Designmuseum Danmark*, som indførtes for knap to år siden. For at undgå uoverensstemmelser imellem hovedtekstens referencer og billedtekster er det oprindelige navn derfor bibeholdt.



Se fig. 55

Indledning

Med sit forskelligartede, kreative virke inviterer Pietro Krohn til et nærmere bekendtskab. Overalt hvor han i sit liv færdedes, satte han sig spor og inspirerede. Han bør ikke kun huskes som den ene af fædrene til *Peters Jul*, for ikke mindst hans tanker og ideer om den helt nye museumstype, som et kunstindustrimuseum dengang var, vil meget vel kunne virke motive-rende for nutiden, hvor det designhistoriske område er ekspanderet ud over det rent kunsthistoriske.

Krohn må have været en inspirerende person, fuld af energi og initiativer. Det afspejles i hans facetterede virke, først som maler og illustratør, snart som kostumier ved Det kgl. Teater, hvor han tillige hurtigt blev økonomiinspektør og derefter operainstruktør. Samtidig med disse opgaver påtog han sig at være kunstnerisk leder af Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik og sidst, men ikke mindst, blev han direktør for landets nye museum for et område, der med tiden skulle vise sig at blive et felt, der ude i verden ofte forbindes med Danmarks navn. Med sit vidtfavnende engagement i tidens kulturliv – kunstner, teatermenneske og museumsmand – var han en ener, men samtidig personificerede han ved at spænde over flere kunstarter ideen om et »renæssance-menneske«.

I forbindelse med sit hundredårs jubilæum udgav Kunstindustrimuseets Venner i 2010 en oversigt over foreningens virke.¹ Museets Venneforening blev stiftet af museets anden direktør, Emil Hannover, hvorfor Pietro Krohn kun omtales perifert. Dette har været et medvirkende incitament til at se nærmere på Krohns intentioner med og virke på denne helt nye museumstype.

Pietro Krohns betydning som kostumier og instruktør er kun sporadisk behandlet. Hans eftermæle som kunsthistoriker har altid stået i skyggen af efterfølgeren Emil Hannover, hvis indsats koncentrerede sig om kunsthistorien og museumsvæsenet, og som virkede godt 30 år på Kunstindustrimuseet. Pietro Krohns skriftlige arbejder er langt fra så omfattende som Hannovers, hvilket nok især har været en med-

virkende årsag til, at han næsten er gledet ud i glem-slen. Trods en markant, om ikke lang karriere inden for museumsvæsenet og trods en række kunsthistoriske publikationer, så kom han i Else Kai Sass' bidrag fra 1979 til Københavns Universitets 500-års jubilæumspublikation om dansk kunsthistorie alene med som far til Mario Krohn.² Man kan konstatere, at allerede dengang var der en tendens til at marginalisere museumsforskningen til fordel for læreanstaltnernes.

I eftertiden var det altså Hannover, der kom til at indtage førerpladsen. Lige fra sin tiltræden som museets første bibliotekar kun 28 år gammel kom han til at præge huset gennem sine mange initiativer, sine mange forbindelser til museumsverdenen i ind- og udland samt sine talrige publikationer og sin kunstkritik. Han synes at have været her, der og alle vegne, så meget at ingen endnu har taget hul på den biografi, som denne vidtfavnende person absolut fortjener. Men det var Krohn, der knyttede den unge mand til museet og gav ham frihed til at udvikle sig.

I forbindelse med mine undersøgelser omkring dansk kunsthåndværk og -industri i perioden omkring 1900 er Krohn imidlertid kommet til at stå som en særdeles interessant person og en nok så vigtig kulturpersonlighed, ikke mindst fordi hans holdninger til kunst og hans intentioner med museet viser en aktualitet til de brydninger og den søgen, der i dag på ny præger de kunstindustrielle museer overalt i Vesten. Krohns karriere som det nyetablerede museums første direktør viser også en indstilling fra tidens beslutningstagere, der ligger langt fra vor tids »management«-indstilling til mangt og meget i kulturlivet.

Krohn døde midt i sit virke, og tabet af dette vidt-spændende menneske afspejler sig i de mange mindeord, der blev skrevet. Otto Andrup fremhævede hans »fremskudte Plads« i arbejdet for »Højnelse af Almenkulturen«,³ og Friedrich Deneken, direktør for Kaiser-Wilhelm-Museum i Krefeld, gav denne karakteristik af mennesket:

Pietro Krohn war eine nicht gewöhnliche Natur. In seinem feinsinnigen Wesen einten sich in seltenem Masse lebhaftes Temperament mit besonnener Ruhe und unterschiedenes Urtheil mit fast zartfühlende Zurückhaltung gegenüber der Meinung anderer.⁴

Harald Bing, formand for Kunstindustrimuseet, betegnede ham som værende en kalejdoskopisk natur med et rastløst, nervøst temperament.⁵

Kilderne til belysning af Pietro Krohns liv og virke er til gengæld relativt omfattende. Ved siden af hans egne værker som kunstner og forfatter findes der på Det Kgl. Bibliotek en række »personlige papirer« sammen med breve til og fra ham.⁶ I Den Hirschsprungske Samling befinder sig nogle af Emil Hannovers breve til Krohn, og endelig er der brevarkiv og udstillingsarkiv mm. på Kunstindustrimuseet.

Det kgl. Teaters arkiv fra Krohns periode befinder

sig på Rigsarkivet, hans instruktøreksemplarer til opera-opsætninger findes på Det Kgl. Bibliotek, og i Det Kgl. Teaters Arkiv og Bibliotek findes forskelligt materiale, herunder fotografier fra opsætninger, han som instruktør og/eller kostumier har været involveret i. Også en samling af hans kostumetegninger findes der, og sådanne findes endvidere på Teatermuseet i Hofteatret.

Hans tegninger fra tiden på Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik er i dag at finde på Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus, der også har enkelte af hans arbejder i porcelæn. Andre af hans grafiske arbejder findes i Kobberstiksamlingen på Statens Museum for Kunst, og andre samt værker i porcelæn findes på Kunstindustrimuseet, hvor museets erhvervelser i Krohns periode også kan siges at være en kilde til belysning af hans indsats på dette område.

Brikker til personen Pietro Krohn

Pietro Købke Krohn blev d. 23. januar 1840 født ind i et stærkt kunstnerisk miljø. Hans mor Gudrun Sophie Susanne Dorthea Købke var søster til maleren Christen Købke, hans far Frederik Christopher Krohn var billedhugger og medaljør (fig. 2). I perioden 1835-38 opholdt F. C. Krohn sig sammen med sin hustru i Rom. Her fødtes en søn Pietro, der imidlertid døde som spæd. Navnet blev derfor givet videre til det nye drengbarn, der blev født kort efter hjemkomsten. Allerede året efter Pietros fødsel blev Johan født. Også han kom til at markere sig i det københavnske kulturliv både som forfatter og som skolemand. En årrække var han huslærer på Bregentved, inden han i 1877-80 blev forstander for Det kgl. Teaters læseskole for balletbørnene og fra 1880-1914 bestyrer for Krebs' skole.



FIGUR 2. Pietro Krohn, Portræt af kunstnerens far, medaillør F. C. Krohn, radering, 1865. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst

De to brødre havde livet igennem et nært forhold til hinanden. Brødrenes mor døde allerede, da Pietro var 13 år gammel; hans far giftede sig to år senere med Emilie Købke, morens kusine.

Majorsønnen Frederik Christopher Krohn fra Sorø (1806-83) fik sin kunstneriske uddannelse som billedhugger på Kunstakademiet. Han konkurrerede sig til begge sølvmedaljer, men opnåede først guldmedaljen og dermed rejslegatet, efter at han med H.E. Freund som lærer havde lært medaljorfaget. Dette bragte ham over Berlin, Dresden og Wien til Rom, hvor han kom ind i kredsen af danske guldalderkunstnere, hvor han levede »et frisk og fornøjeligt Kunstnerliv« som Philip Weilbach i 1895 beskrev det i *Dansk Biografisk Lexikon*. Han udførte siden forskelligt, mere dekorativt billedhuggerarbejde såsom billedstøtter til Kongens trappe på Christiansborg, nogle buster i bronze og en lille statue af Frederik VI til hest til dekoration på et ur. Hovedindsatsen lå imidlertid på hans virke som medaljør ved de kgl. Mønter i København og Altona. Kunstnerisk var arbejdet som medaljør i høj grad præget af konvention. Af betydning for Pietro har det antagelig været, at faren havde en stor samling grafisk kunst; han udgav efter farens død en fortegnelse over samlingen på grundlag af et efterladt manuskript af denne.¹ Også mønter og medaljer samlede fader Krohn på, hvoraf en hel del erhvervedes til Nationalmuseets Mønt- og Medaljesamling.² Vi får endvidere indtryk af, at F. C. Krohn livet igennem bevarede kontakten med kolleger ude i verden. Hans medmenneskelighed manifesterede sig bl.a. gennem en vis kontakt med en tidligere kollega, der var dømt som falskmøntner, for derefter at udvandre til Sydamerika.³ Begge farens egenskaber fik Pietro i arv.

Man må altså sige, at det kunstneriske lå i Pietros gener. Efter studentereksamen som 19-årig i 1859 med en 2. karakter fra Metropolitanskolen begyndte unge Krohn sin kunstneriske uddannelse hos Wilhelm Marstrand, Jørgen Roed og P. C. Skovgaard på Kunstakademiet – bedre kunne det ikke være. Her gik han til

1867, dog afbrudt af, at han måtte deltage i krigen i 1864.

Af den bevarede korrespondance fra faren får man indtryk af et tæt og meget kærligt forhold, hvor den ældre også gerne udstikker moralske og kunstneriske retningslinjer for den unge Pietro. Ikke underligt, taget i betragtning, at F.C. Krohn dels havde mistet sin første søn og dels må have glædet sig ved sønnens kunstneriske evner. Der var ofte gode råd fra far til søn, således i et brev fra juni 1864:

Endnu er der en Ting hvorom jeg vil minde Dig. Orden min Søn det er Livets største Tide- og Penge-Oeconomie. Som Barn var Du ordentlig, men som voksen Menneske er dette svunden mere og mere bort til min store Bedrøvelse. Vogt Dig for Krogens Onde-Spil, og er Du i Pengeforlegenhed, da laan af din Fader.

Det var farens drøm, at Pietros kunstneriske evner skulle udfolde sig inden for maleriet. Ud fra det senere forløb må man dog formode, at det at tegne allerede som barn har været Pietros største fornøjelse. Farens breve indeholder også råd om maleriet. Både praktiske såsom at »Wienerkalk bruges til Metal« og mere generelle, som at han bør tage ud i naturen og nøje betragte den:

for at Dit Blik kunde aabne sig mere for den alsidig [sic] Natur. Det er vist Exners store Ulykke, at han har levet og arbejdet sig altfor meget ind i Amager. Vogt Dig for noget Lignende for dette blive til Skade. Jeg har nu altid den Tro, at Du er paa en aldeles Feil Vej med dine karikerede Figurer. Kunde Du engang træffe et virkeligt smukt Sujet, da vilde maaske dine Øine opklares for, hvad jeg troer, der er Din Natur. Gid jeg kunde min Søn saa sendte jeg Dig netop nu til Italien, og naar Du der saa Konsten i sin store, rene Skjønhed, da blev Din Vei vist en heel anden. Jeg kan godt forstaa, at Marstrand i sin Ungdom kun behandlede saadanne Emner, men jeg kan aldeles ikke fatte det om Dig, da I ere saa aldeles modsatte.

Senere skrev han: »Jeg seer af Dit Brev at Du atter har overmalet dit Billede. Dette er godt nok, men for mange Forandringer fører sjældent til et godt Resultat.« Og endnu en advarsel: karikaturer er en »sørgelig Afvei« i kunsten, for det højeste mål er at stræbe efter skønhed.

Hans far skrev lange breve til ham, bl.a. i 1864, hvor Krohn var »Officersaspirant ved 3de Infanteri-Regiments 2det Compagni«. I et af brevene udtrykker F.C. Krohn sin store lettelse over endelig at have hørt fra sønnen; han har givetvis været stærkt nervøs, ikke mindst med tanke på sin egen unge kunstneren Johan Thomas Lundbye, der faldt i krigen 1848. Han vil skynde sig hen til vennen Otto Haslunds far, skriver han, for at fortælle, at de to unge mænd er i live. I august 1870 skrev Zahrtmann, en af Pietros nære ungdomsvenner, følgende til ham fra Rønne:

Det lader jo til at man sikkert troer paa Krig, og Du er jo selv glad ved det, saavidt jeg kan skjønne; Moder er meget ilde derved, men jeg synes, at skal det saa være, saa er jeg ikke bedrøvet derover, og skulde det ske at jeg ikke saa en af mine bedste Venner mere, saa vil jeg være glad ved at have haft ham, glad over at han ærefuldt er gaaet bort, og hvem ved, hvor langt ens eget Liv skal blive.⁴

Så galt gik det heldigvis ikke. Også andre, bevarede breve fra slægtninge taler om en omsorgsfuld og kærlig familie, noget der sikkert må have præget Pietros forhold til medmennesket. Fra Krohns stedmor, der jo samtidig var hans moster, og yngre bror Johan er bevaret en række breve. Fra Johan er tonen, ikke underligt, ungdommelig frisk. Inden udgivelsen af førsteoplaget af *Peters Jul* (mere p. 24 ff), som forlæggeren til brødrenes store utilfredshed havde givet form som en lille, gammel julemand, diskuterede man, om ikke man skulle lade den udgive anonymt. »Navnet«, skriver Johan i et af brevene fra november 1869, »- Skal jeg skrive 'Klat' eller et andet anonymt (i saa Fald helst: 'Mors Natstol') eller ingenting eller J. Krohn Skomagersvend?«

Livet igennem var Krohn selskabeligt anlagt; han omgav sig gerne med mennesker og fik tidligt et vidt forgrenet netværk inden for dansk kunst og kultur. Et eksempel på dette var foreningen »Dyrekredsen«, som ni studenter havde stiftet i 1870. Ved årets ni sammenkomster afsang man viser, der var forfattede af senere pianofabrikant Conr. Chr. Møller. Medlemmerne bar dyrenavne, Pietro Krohns var »Vædderen«. Om denne hedder det,

at den synes aldrig at skulle løbe Hornene af sig, hvorvel den idelig stormer løs med Panden mod akademiske Hegn og fru Jerichaus Mure, hvilke sidste den for øvrigt ogsaa søger at skjærme ved Overtrædelsen af den Politiplakat, der beder disse Mure fritagne for Besudling« ... »Vædderen er af vulkansk Natur, den har en Ætna i Hovedet, et Vesuv i Maven og Dyndvulkanen Macaluba i Munden«. På den følgende side står »Pietros Jammersminde, et dyrisk Digt.⁵

Otto Haslund var fra ungdommen en nær ven, nok den nærmeste; de havde mødt hinanden på Kunstakademiet i 1860erne. De synes at have suppleret hinanden - det er i hvert fald hvad xylograf F. Hendriksen skriver i sin omfattende bog *En dansk Kunstnerkreds*; for hvor Haslund var ligevægtig, var Krohn »født Entusiast, let begejstret, ligesaa let hidsig og vred«, hvilket sidste dog af senere vidneudsagn at dømme dæmpedes med årene.⁶ De to, skriver Hendriksen, blev den faste kerne for en større kreds af andre unge. Hendriksens to erindringsbøger er en væsentlig kilde til Krohns kunstnerliv, da de også rummer en del gengivelser af hans grafiske kunst, af hvilken mange i dag kan være vanskelige at lokalisere - hvis de da overhovedet findes endnu.

I 1871 drog Krohn sammen med Haslund og kunsthistorikeren Julius Lange gennem Tyskland og Holland til Italien med Rom som endemål; her blev han til 1878.

Og for at blive ved tonen mellem Krohns venner blandt ungersvendene, var ogsaa den af en noget anden karakter end den, man normalt ser i ældre brevcitater. Vennen William Faber skriver i 1871, da Krohn er rejst til Rom:

[...] jeg mangler mit naturlige Appendix, ligesom den ene parallelle [sic] Linie ikke kan undvære den anden. For at bevise ham [Peter Hansen] at jeg endnu ikke havde mistet al min Kraft, tog jeg strax fat paa at levere ham nogle Grovheder; men desværre nytter det ikke at skjule det, jeg savner Dig ganske forfærdeligt. Hvem skal nu kalde mig »Hundelort«, »Maas« og andre smaa Kjælenavn.

eller som året efter: »Maa jeg takke Dig Pietro fordi Du ogsaa i Rom kalder mig for det grimme Bæst under Solen.«

Brevene giver samtidig og i høj grad udtryk for de varme følelser, mange nærede for Krohn, der livet igennem havde talrige venner og bekendte. Helt fra ungdommen var han social og menneskevenlig, åben over for sine omgivelser. Til de to ungersvende, der i København delte malerstue på kvisten i Saxogade, sluttede sig snart Zahrtmann. Han blev en hyppig gæst sammen med andre af de unge kunstnere.⁷ Det var i mange år Krohn og Haslund, der var kredsens ledere. »Haslund den roligste og fastere karakter; Krohn den mest iltre og uberegnelige« - for nu at nuancere Hendriksens karakteristik - men Haslund vidste at lægge en dæmper på »Krohns Ilterhed«. ⁸ Hendriksen mindes i sin erindringsbog ogsaa Krohns »store Gilder« i ungkarlejligheden i Amaliegade.⁹ P.S. Krøyer hørte ogsaa til vennekredsen. Krohn tog siden hen gerne i en periode til Italien om vinteren. I 1890 spurgte Krøyer ham, om han måtte leje lejligheden i Rosenvænget, hvilket Krohn sagde ja til, men han frabad sig betaling. Dette er blot et eksempel på, at vennerne fra ungdommen vedblev at tilhøre Krohns netværk. Det fremgår i øvrigt af et af Krøyers breve til Krohn, at denne sad i den komite, der havde rejst midler til, at Krøyer kunne male Georg Brandes portræt.¹⁰ En anden ven var maleren Axel Helsted, der antagelig i 1878 skrev:

Du er hvad jeg vil kalde en Fandens rar Fyr - ja jeg kan godt sige, at Du egentlig er et sjældent Menneske, et Fandens godt Menneske - Du er en af disse Faæ - disse virkelig Udvalgte, som have Værd baade i denne og i den tilkommende Verden.¹¹

Elskværdig, imødekommende og samtidig noget hvileløs, måske lidt nervøst utålmodig, men med en enorm arbejdskapacitet - det er det indtryk, man får af vennernes breve. En anden malerven, Christian Zacho, skrev således til Krohn i 1879:

Den store Lethed at bøje Dig ind under alle Omstændigheder er bleven saa vel prøvet. Dine mange Interesser lader dig næppe Ro nogensteds ligesaalidt som Din udtømmelige Elskværdighed der kun skaber en større Kreds af Venner om Dig.¹²

Brevsamlingen rummer i det hele taget mange interessante breve, men det vil føre for vidt her at referere



FIGUR 3. Pietro Krohn sammen med Elisabeth Jerichau Baumann og hendes søn Harald i Rom, optaget af Pietro Th. Boyesen, ca. 1873, albumin. Det Kongelige Bibliotek

mere fra dem. Der er meget stof til periodens personal- og kulturhistorie, til kunst- og teaterhistorie. Tidens københavnske kulturliv var jo på mange områder tæt forbundet. Nævnes kan, at der er bevaret 56 breve fra Edvard Brandes og 29 fra Georg Brandes, der i 1877 skrev om deres »korte næsten broderlige Samliv«. ¹³ Endvidere, at der er bevaret en række breve fra Constantin Hansen, og ligeledes bør brevene fra Michaela Ingerslev, født Aagaard fra Iselinge nævnes; både Otto Haslund og Pietro Krohn opkaldte deres døtre efter hende. Alt i alt dokumenterer brevsamlingerne Krohns store netværk med tidens kulturpersonligheder. I flæng kan fra brevsamlingen på Det Kgl. Bibliotek endvidere nævnes breve fra Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Edvard Grieg, August Enna, Holger Drachmann, Alexander Kielland, Prinsesse Marie, Johan Ludvig Runeberg, H.V. Kaalund, Chr. Molbech, Lauritz Tuxen, P.E. Lange-Müller, Elisabeth Jerichau Baumann (*fig. 3*), Peter Nansen og Odilon Redon. Dertil kommer de mange forbindelser med teater- og museumsfolk, først og fremmest de nordiske, og på museumsområdet tillige med et flertal af tidens førende forskere inden for kunstindustri/-håndværk.

I 1880 tog Krohn initiativ til at stifte den selskabelige klub »Bogstaveligheden«, hvor man dyrkede emner inden for litteratur og kunst. Foreningen fik dog kun en levetid på et par år. Når man i dag læser listen over medlemmer, så er det kun få, der ikke opnåede at blive kendte navne i dansk kultur (*fig. 4*). Blandt medlemmerne var foruden de nære venner Otto Haslund, Kristian Zahrtmann og August Jerndorff en række andre fra Krohns omgangskreds, nemlig Erik Henningsen, Viggo Johansen, Karl Madsen, Frans Schwarz, brødrene Brandes, J.P. Jacobsen, Sophus Schandorph, Holger Drachmann, Harald Høffding og xylograf F. Hendriksen. ¹⁴

I Rom udvidedes vennekredsen til også at omfatte nordiske kunstnere. Elias Tegner erindrer de festlige dage i Rom, hvor også Holger Roed og Niels Bredal deltog. Tegner havde i avisen læst, at Krohn stod for dekorationerne til den skandinaviske julefest i Rom. ¹⁵ For selvsagt var Krohn også centralt placeret blandt nordiske kolleger, for ikke at tale om det givtige ven-

skab med den tyske kunsthistoriker Justus Brinckmann (herom mere nedenfor). F.eks. skrev Jonas Lie dette til ham i 1904: »For mig og Thomasine der saadan [...] var taget ud paa Poesiens Hav, var Omgangen med Dig og din Kunstnerkreds en sand Forløsning ud i det høiere og Friere. Og Venner blev vi, saa det fæstnede sig.« ¹⁶

Til en af de nordiske venner i Rom fik Krohn et ganske særligt forhold. Under en tyfusepidemi i 1876 passede han den 21-årige finske maler Albert Edelfelt, så han overlevede i modsætning til sin rejsefælle. ¹⁷ »Ditt namn är dagligen och stundligen på vora läppar, alla nämna vi dig med innerlig tacksamhet och vänskap, och alla afvundar mig lyckan att på livets stig ha mött en sådan människa och vän som du.« ¹⁸ At de blev venner for livet, siger sig selv. Herom vidner ikke mindst de 94 bevarede breve fra Edelfelt, der til gengæld må udbryde: »Hvarför skrifer du ej?«. Edelfelt blev hurtigt restitueret og kunne drage til Paris, hvorfra han skriver:

Roligt, utmärkt roligt var det för mig att träffa alla mina gamla vänner i École des Beaux Arts. De tala om dig som en slags idealmänniska, och detta med rätte, och önska alla att få se dig engång.- En dansk, vid namn Massen eller [Karl] Madsen, har vi nu i Gérômes atelier. Han känner Zahrtmann och tyckes vara en hygglig och elskvärd man. ¹⁹

Og en månedstid derefter:

Flera af de danska målarna frågat efter dig. Henningsen bad mig [...] helsa til dig. Det voro bl.a. Tuxen, Krøyer, Grot, Madsen m.fl. Herom aftenen träffade jeg Drachmann och Madsen på den restaurant där jag går och spisar.

Brevsamlingen rummer tillige invitation til en »Midtag för Fritz Thaulow Céramique grand feu Diner dit au grand feu« som Edelfelt har udsmykket med tre keramiske krukker.

Også på det kunstneriske område synes de at have stået hinanden nær, som det kan ses af et brev fra 1884:

För en timme sedan mottog jag dit bref, och blef hjertligt glad åt att du, min öfverste domare, min criticus optimus maximus, tycker om färgen i dessa skisser, och tro att det ej bliver en fiasco af utställningen. ²⁰

Ikke blot gennem sine egne udlandsrejser var Krohn orienteret om, hvad der var aktuelt inden for kunsten, også gennem den udstrakte korrespondance med kunstnere og museumsfolk fik han oplysninger, således endnu engang fra Edelfelt i 1895 fra dennes ophold i Berlin:

I Berlin firade Gake'n [?] och jag mycket av Paris [...]. Jag lofvade teckna åt dem. Men det hela föreföll mig litet humbugaktigt. Icke nogot riktigt konstförestånd utan en oförnuftigt svärmande för [...]: Mallarmé, Knopf, Whistler, Stuck – men icke den minsta förståelse af t.ex. Hammershøj, hvars Artemis just då var utställd i Berlin.

28. januar 1881 blev Pietro gift i Garnisons kirke med Emilie Juliane Bull, med hvem han fik de to børn, Mario og Michaela, gift Pooley. Mario blev kunsthistoriker, fik arbejde som assistent ved Kunstindustrimuseet, hvorefter han i nogle år var på Kunstmuseet for i 1916 at blive direktør for Thorvaldsens Museum. Allerede i 1921 måtte han dog forlade denne stilling på grund af sygdom. Året efter døde han.

Kort efter brylluppet skrev F.C. Krohn følgende som replik til sønnen, der åbenbart havde fortalt ham om ægteskabets lyksaligheder. Han spørger, om hans kære søn nu også ret har betænkt

hvad Emilie i Virkeligheden har skjænket Dig. Hun var jo en uafhængig, formuende og frit stillet Dame som har ofret alt dette for Dig! Du har jo hverken høi Titel, Rigdom eller mange Ordener, som saa ofte bedaarer Damer, men kan jo ene og alene give hende Dit eget Jeg. O Pietro giv hende derfor dette i det allerrigeste Maal.²¹

Og husk, at som gift mand bør han nu tænke på, hvem han bør omgås!

Pietro Krohns breve til Mario fortæller ligeledes om det tætte forhold mellem forældre og børn. Til den fireårige Mario sendte han breve fra sine udlandsophold, ofte med en tegning som f.eks. en flot, blå betjent.

Kjære lille Mario, Her ser Du en Politibetjent fra Preussen, saaledes som de spadserer udenfor Faders Vinduer hver Dag. Er han ikke pæn? [...]Naar Fader vaagner om Morgenen her i det fremmede Land, saa

længes han efter sin egen lille Dreng, at han vil komme ind til ham og lege med ham.²²

I et andet brev skriver han, at han »længes meget efter sin gode lille Dreng«. I 1902 sendte han disse ord til den nu 21-årige søn: »Min elskede Dreng, Du maa ikke tro, at det bliver let for Din Fader at savne Dig i Vinter, det er jo Begyndelsen til den for alle Forældre tunge Tid, naar Børnene bliver saa store, at de flyver fra Reden.²³

Af Emil Hannovers breve til Emilie Krohn fremgår det, at også han var stærk knyttet til sin ældre ven. Og det var åbenbart gensidigt, for fra Paris skriver Krohn i 1900, at han savner Hannover, men Mario kommer dog snart, og i et andet brev:

Det er kjedeligt, at De ikke er her i Byen – jeg kan ikke tale med Dem, skal skrive og det er ikke saa let for mig at faa alt udtrykt saaledes som jeg ønsker, det skal læses. En egen Betoning hist og her, ja et venligt Øjekast kan sige saa meget. Læs nu dette med den Overbevisning, at det er skrevet af En, som vil Dem inderlig vel.

Derefter fulgte nogle ord om Hannovers stilling ved Kunstindustrimuseet, noget, der lå Krohn meget på sinde, men som Harald Bing og juveler A. Michelsen helst ville forhale.²⁴

Ludvig Brandstrup kaldte Krohn sin gamle velynder og skrev bl.a., at han »har en Del af Ansvar for at jeg blev Billedhugger, hvilket De nu altid skal have Tak for«. Af et af Zahrtmanns 94 bevarede breve til Krohn fremgår, at denne allerede som ung havde et ikke for sundt helbred. I 1870ernes begyndelse skrev Zahrtmann: »Gid Du maa være rask naar du faar dette. Jeg ved ikke hvorledes det er med Dig, men synes at Du saa ofte er syg og nu længe.« Han beklagede sig ligesom mange andre over manglende breve fra Krohn.

Mange andre breve efterlader indtrykket af et varmt menneske, således også mindeordene i *Illustreret Tidende*, hvor det hed, at en usvækket og »aldrig sluppet Viljeanspændelse« blev parret med »Elskværdighed og Urbanitet i Omgang, der gjorde ham til en usædvanlig afholdt Mand i en Verden, hvor Venskaberne til Tider har lidt ondt ved at holde«. ²⁶



FIGUR 4. Erik Henningsen, Et møde i »Bogstaveligheden, 1. Marts 1882«, farvelagt sortkridttegning. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg

Livet igennem ønskede mange en håndsækning fra Krohn – og han lod sig engagere i mangt og meget, også politik ser det ud til. I 1883 kontaktede V. Pingel ham »I Anledning af langvarige Forhandlinger mellem moderate Høire og en del Venstremænd«, for at indbyde ham til privat rådslagning i Studenter-samfundets bestyrelseslokale.²⁷ Rådmand Gustav Philipsen rettede i 1892 henvendelse til ham, da der har meldt sig en højst pikant Rigsdagskandidat, Kultusminister Scavenius' søn. »[...] og da vi lægger Vægt paa oppositionelle Kandidater i alle Kredse for at sætte Humør i Vælgerne, ville De gøre os meget forbundne om De naar Stillerlisten i morgen Lørdag bliver Dem præsenteret, vilde paategne den med Deres ganske uundværlige Navn.«²⁸ Julius Lange havde i

øvrigt tidligere spået ham en karriere som rigsdagsmand.²⁹

Ikke mindst i Kunstindustrimuseets brevarkiv får man et om end ikke fulddækkende indtryk af Krohns internationale kontaktflade inden for de forskellige museale virkeområder. Mange fagfæller blev tillige nære venner. En god ven og betydningsfuld sparingspartner blev den navnkundige direktør for Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg, Justus Brinckmann. Som dansker er man næsten pr. automatik tilbøjelig til at anskue forholdet som var det tyskeren, der var den givende. Men sådan begyndte deres livslange faglige og venskabelige forhold ikke; det fremgår af korrespondancen, at forbindelsen var ligeværdig, hvad det faglige område angår.³⁰

Maler af pligt, tegner af lyst

Uddannelse til Maler

Det lå i kortene, at Pietro Krohn skulle videreføre den fædrene og mødrene arv. Talentet havde han, men hans evner kom ikke til sin fulde ret i maleriet, derimod blev tegning hans foretrukne medium, og det til trods for, at han på Kunstakademiet som nævnt havde haft de bedste lærere i Jørgen Roed, P.C. Skovgaard og Wilhelm Marstrand. Var han mon for utålmodig en sjæl til det langsommelige arbejde ved stafeliet, eller stillede han som barn i en kunstnerfamilie



FIGUR 5. Pietro Krohn, Side fra *Et Hefte med anatomiske Calquer*, pen, 1865. Kunstindustrimuseets Bibliotek, Arkiv for Dansk Design

fra guldalderetiden for høje krav til sig selv? For i flere af de i dag kendte malerier viser han bestemt talent, der med tiden ville kunne udvikles.

På Kunstakademiet udførte Krohn en række af de obligatoriske anatomiske studier. I et hæfte er en række sådanne tegninger bevaret; de er fra tiden omkring 1865 (fig. 5). Her ser man foruden de klassiske stillinger tillige tegninger af fysiognomier, af mennesket i alle aldre fra barn til voksen og i forskellige stillinger. Til hæftet hører et bind med Krohns beskrivelser af kroppens forskellige muskler, der dels refererer til plancherne, dels også indeholder tegninger. Han hang i med maleriet, også motiveret af sine kunstnervenner. I 1870 forhørte Theodor Philipsen sig hos ham: »Da jeg har hørt at De har Lyst til at være med til at forskrive Farver fra Düsseldorf, saa vil jeg i Forening med Rasmussen, Thomsen og Fredstrup en af de første Dage sende en Ordre derned.«¹

Man må kalde maleriet fra 1865 af Sct. Knuds marked på Albani torv i Odense for en tidlig demonstration af hans evner. På baggrund af kirken og torvets andre bygninger ses en vrimmel af mennesker, hvorover en fin himmel med lette skyer (fig. 6). Motivet benyttedes siden på porcelænsplaketter fra Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik. Faderens bemærkning (p. 12) om Exner, der havde fordybet sig for meget i sujetter fra Amager, skyldtes givetvis, at Pietro i 1860-ernes midte havde udført en række akvareller af personer i folkedragter, et område han bevarede interessen for. Det var samtidig et emne, der var oppe i tiden. Således havde F.C. Lund i 1854-60 udført en lang række akvareller af forskellige egnsdragter, der i 1864 udkom som litografier og senere blev genoptrykt i flere oplag. Lige så meget som portrætter af almuen og andet godtfolk synes det at have været de forskellige egnsdragter, der havde Krohns bevågenhed (fig. 7-8). Eksempelvis tegnede han en pige fra Ærø og en kone fra Marstal set bagfra, så formen på deres hovedbeklædning er gengivet. Akvarellerne daterer sig



FIGUR 6. Pietro Krohn, »Marked på Albani Torv i Odense«, olie på lærred, 1865. Brandts (tidl. Fyns Kunstmuseum)

til 1865-67, og at det allerede da faktisk var det dragt-historiske aspekt, der var motivationen, derpå tyder tillige, at tegningerne siden indlemmedes i Kunstindustrimuseets Billedsamling. Portrættet af »Landtjener Svendstrup« fra Ærø er også et eksempel på Krohns evne til persongengivelse (fig. 9). Samlingen rummer flere blade med akvareller fra Ærøskøbing med gengivelse af personer med forskellige egnsdragter. »På et gadehjørne i Ærøskøbing; byens udråber nyder sin frokost« viser en scene, der med sin række af bindingsværkshuse i skråt perspektiv, sin personopstilling og »rekvisitterne« kan minde om en teater-

scene; det udstilledes på Charlottenborg i 1870.² En stregætsning af en gade i Ærøskøbing, der har været i datterens eje, er antagelig et tidligere forlæg for maleriet (fig. 10). Folkelivsskildringer går igen i en række af hans tegninger og malerier, og for flere af disse gælder, at de disponeredes, som foregik de på en scene.³

I 1871 kunne Krohn ved hjælp af et stipendium drage på den obligatoriske rejse sydpå. Den gik gennem Holland og Tyskland, hvor han gjorde ophold i Dresden og Bozen. Ankomsten til Rom kastede han sig som det forventedes over maleriet, men måtte snart konstatere, at det ikke appellerede så meget til



FIGUR 7. Pietro Krohn, »Kone fra Ærø«, akvarel, ca. 1865. Kunstindustrimuseets Bibliotek, Arkiv for Dansk Design



FIGUR 8. Pietro Krohn, »Vesterlandsk Dragt«, Ane Margrete Jørgensen fra Bregninge på Ærø, akvarel, 1865. Kunstindustrimuseets Bibliotek, Arkiv for Dansk Design



FIGUR 9. Pietro Krohn, »Landtjener Svendstrup«, akvarel, 1867. Kunstindustrimuseets Bibliotek, Arkiv for Dansk Design

ham som tegning gjorde. Hans ophold i syden varede næsten syv år frem til 1878. Under opholdet i Italien sendte en anden af hans lærere, Frederik Vermehren, ham længere breve, hvor nogle indeholder opildnende ord som i det fra 21. juli 1877:



FIGUR 10. Pietro Krohn, »En Købstadsgade«, stregætsning, 1864. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst

Det er, som min Snedker engang sagde til mig, ikke Stoffet det kommer an paa, men Behandlingen. Og De maa tilmed faa en rigtig Behandlingsmaade, naar De blot i et Par Arbeider kunde bequemme Dem til at begynde forfra og ligefrem tage Undervisning og gode Raad. Da vil De pludselig erfare at De naar meget mere end De [?] troer.⁴

Og Krohn malede videre - og Vermehren fortsatte med at skrive opmuntrende og manende breve til Krohn, der også følte sig forpligtet over for sin far til at fortsætte studierne, selv om han i 1873 i et af sine breve fra Rom til xylograf Hendriksen beklagede at måtte afslå at levere tegninger til en af Gyldendals bøger.⁵

For dels havde han lovet sin far at koncentrere sig om maleriet, dels refererede han, at man fra Kunstakademiets side over for faren havde pointeret, »at det var en uhyre Fejl af mig at jeg tegnede saa meget Illustrationer, noget som jeg ikke egnede mig til«. ⁶ Men som han tilføjer, er det ikke hans hensigt at lægge denne virksomhed bag sig, for det er den, der er ham kærester.

Krohn må i den grad have suget til sig, så han resten af livet havde en fond at tage fra. Hans ophold i Rom suppleredes af ophold i Venedig, Firenze og Perugia, i hvis bibliotek han aftegnede en række middelalderlige bogværker. Blandt hans bevarede akvareller



FIGUR 11. Pietro Krohn, Aftegning af initialen S fra illumineret manuskript i Perugias Dombibliotek, pen, ca. 1870. Danmarks Keramikmusem Grimmerhus

finder man ornamenterede initialer og anden ornamentik fra korbøger – alt omhyggeligt gengivet (*fig. 11 og 54*), hvilket man kan konstatere ved at sammenligne med forlæggene, som Krohn havde trykte kopier af.⁷

I dag befinder størsteparten af Krohns malerier sig antagelig i private samlinger – om de da er bevarede. Kun et fåtal er i offentligt eje. Titlerne på nogle af de nu muligvis forsvundne malerier fortæller om Krohns interesse for folkelivsskildringer og for det, Julius Lange lidt nedsættende kaldte genremaleriet: »Kone med torvekurv«, »En børnekoncert« fra 1876, »En abbate som vil købe frugt« fra 1878.

Genremaleriet havde afløst det mere generelle med dets grundlæggende studium af menneskekroppen som hos Abildgaard og dennes efterfølgere. For de unge genremalere havde »Theori og Skoleundervisning mistet deres betydning, »deres Modeller ere Bønder og Fiskere ude paa Landet med samt deres Træske og Vadmælstrøje«, skrev Julius Lange noget nedsættende.⁸ Lange mente nok, at de alle sammen var elever fra Kunstakademiet, »men i det Væsentlige



FIGUR 12. Pietro Krohn, »Aftenscene fra Rom«, olie på lærred, 1873. Privateje

ere de mere end de Ældre Autodidakter«. Man fornemmer altså kritik af motiverne hos venen Lange, men på den anden side skriver han også positivt om de unge genremalere, heriblandt Krohns, opfattelse af virkeligheden. Denne roser han for en »grundig og omhyggelig Iagttagelse«.⁹ Ud fra de få malerier, man i dag har mulighed for at se, kan der dårligt gives en dækkende karakteristik af hans indsats på malerkunstens område. Udateret, men givetvis fra tiden inden Italien, er det lille maleri med en fiskerhytte på Tunø (*fig. 13*).

Fra tiden i Italien findes et maleri med en lutspilende mand i rokokodragt på baggrund af et udsnit af en by, Rom velsagtens, med en kirkekuppel i det fjerne. Det er dateret 1873 (*fig. 12*); et tegnet udkast blev for nogle år siden ligesom maleriet solgt hos Bruun



FIGUR 13. Pietro Krohn, »Fiskerhytte på Thunø«, olie på træ, ant. 1860erne. Privateje

Rasmussens auktioner. I sin artikel om Krohn i *Weilbachs Kunstnerleksikon* fra 1949 skrev Sigurd Schulz, at Krohns tidlige studier »fortjente at fremdrages«. Også Frants Henningsen havde ros til et maleri fra Rom

med en dreng i forgrunden og en lille pige med en kat – og publikum kan lide det, skrev han.¹⁰ Mere kritisk var Kristian Zahrtmann, der skrev følgende i et af sine talrige breve til vennen:

Du har bedt om og Otto ilige-maade om at faa min og andres Mening at vide om Jeres Billeder her paa Udstillingen. [...] Dit Billede er der meget forskellige Domme om. Selv er jeg meget glad for det. Det er smukt tegnet i Hoveder og hist og her i Hænder, Farven er hist og her endogsaa fortræffelig paasat, og flere [?] endogsaa udmærket skildrede. Hovedanken er det daarlige Motiv og den fremmede lidt Jerikovske Behandling, hvor Stoffet har maattet vige for Noget 'der skal kaldes malerisk'. Den forreste Dreng holder jeg i Et og Alt meget af, det samme gælder Pigen med Katten, dog holder hun noget underligt paa samme Dyr, hun holder om Hals og øverste Del af Ryggen, dens Bagkrop hænger lige ned, det er underligt at den lader til at befinde sig meget vel i den Stilling. Mindst holder jeg af hende som den [?] med Fingren i Haanden, hun er saa affektert og ligner noget tydske mindre gode Billeder. Det er ogsaa underligt at hun kun lige kan tage fat i en saa stor Fold af Drengens Buxer. Saa er der den syngende Dreng, han er smuk og godt tegnet i Hovedet, men hvorfor lade Hunden ligge paa hans Hatteskygge; han maa altsaa have gaaet saaledes med Hovedet ivejret inden Hunden blev lagt der, det er ogsaa meget besynderligt. Pigen ved Siden af i Skygge er smuk i Virkning og Pigen med det lille Barn er smuk i Bevægelse, ligesom den bageste Dreng, der lægger Hovedet paa Stigen er karakteristisk: Men hvad der ikke gør godt er dels at de ikke staa mod Luft og Landskab, dels at de vanskelig kan tænkes paa samme Plan. Havde jeg gjort Billedet havde jeg holdt Børnenes Stemning meget mere à la den forreste Dreng, ja jeg havde maaske gjort dem endnu gladere, lad dem saa ogsaa beholde de brogede og sorte Flor og [?]tøj. Stoffet i disse Ting især i Kjoler og Ærmer er ulig mange Steder en Gaade.¹¹

Nogle dage senere vendte Zahrtmann dog tilbage og skrev, at han nu er mere bekendt med maleriet, og at det vinder derved, men meningene blandt kolleger er dog stadig meget delte, beretter han.

En række udklip fra diverse auktionskataloger kan supplere vor viden om Krohns malerier.¹² Signeret og dateret 1871 er et maleri af »Leonora Christine i sit Fængselslivs første Tid«. Hun står – smukt klædt – med en bog i hånden ved vinduet og er belyst, mens man i den dunkle baggrund ser tre noget suspekte personer, som ved deres udseende og gestik afslører sig som tilhørende et ganske andet socialt lag end ho-

vedpersonen. Sujettet var opgaven til årets konkurrence om den Neuhausenske præmie, som også Zahrtmann deltog i – og vandt.¹³ Interessant er et dobbeltportræt, også det signeret og dateret 1876 af et ægtepar i deres stue. Væggene er kraftigt rødmaledede, gardinerne ensfarvet græsgrønne i stærk kontrast til væggene. Udsigten synes at være til en sø, og da manden sidder i en »Englestol« gættede jeg først på, at der er ægteparret Aagaard fra herregården Iselinge på Sydsjælland. Iselinge var i det 19. århundredes midte et lille center for dansk kunst og kultur, hvor tidens førende guldalderkunstnere var repræsenteret med malerier og møbler.¹⁴ En af Krohns venner var Michaela Ingerslev, født Aagaard, der boede på »Skovvænge«. Siden fandt jeg en gengivelse af maleriet, hvor teksten meddeler, at det er Michaela, af hvem der er bevaret en række breve til Krohn, og hendes mand Andreas Ingerslev.¹⁵ I 1888 malede Krohn et motiv fra skoven omkring Nysø, i hvis nærhed Iselinge ligger.¹⁶

I slutningen af sit liv, da sygdom tvang ham fra det daglige arbejde på Kunstindustrimuseet, vendte Krohn tilbage til staffeliet. Da han i en periode boede i Fiesole for at få sydens varme, tog han efter mere end 25 års pause atter penslen i hånd. I samtiden og ikke mindst i eftertiden er det imidlertid Krohns tegnekunst, der har sikret ham en plads i dansk kunst.

Tegning og illustrationskunst

I 1866 blev den bog udgivet, som uden tvivl er det, man i dag især husker Pietro Krohn for, nemlig *Peters Jul*. Teksten blev skrevet af Pietros et år yngre bror, Johan.¹⁷ Både Pietro og Otto Haslund leverede de små illustrationer til den første, diminutive udgave, der fik form som en julemand, kopieret efter Moritz von Schwinds Hr. Vinter (*fig. 14*). Kunstnerne var stærkt utilfredse med udgivelsens kvalitet, størrelse og ikke mindst omslaget, hvorfor de på trods af det for at støtte forlaget, der var på fallittens rand, indvilligede i en anonym udgivelse. I kommentarerne til en facsimile-udgave har H.P. Rohde udredet trådene omkring bogens udgivelse.¹⁸ Denne første udgave eksisterer i dag kun i få eksemplarer, hvor Kunstindu-



FIGUR 14. Pietro Krohn, Illustration til Johan Krohn, *Peters Jul*, pen og akvarel, 1866. Kunstindustrimuseets Bibliotek, Arkiv for Dansk Design

strimuseets Bibliotek ejer bogen med Johan Krohns dedikation til forældrene. For det var i barndomshjemmet, brødrene havde oplevet en række nye juletraditioner, der inspirerede til flere af bogens illustrationer, skikke, der i øvrigt snart kom til at indgå i de danske juletraditioner.

I 1870 udkom så den udgave af *Peters Jul*, som længe og helt til vor tid er forblevet standardudgaven. Til den udførte Pietro alle illustrationer; de er både større og mere detaljerede end tegningerne i den første udgave (fig. 15-16). Såvel tiden, emnet som målgruppen tilsagde en naturalistisk præget tegnestil. Hvad der slår én f.eks. i omslaget til *Peters Jul* (fig. 17), er Krohns evne til at variere billedsiden og samtidig få de større og mindre motiver fint i samspil med teksten, hvilket kan have influeret senere danske bogillustratorer, for alle danske børn kendte nok *Peters Jul*.

Det var xylograf F. Hendriksen, der gennem Jern-dorffs anbefaling fik til opgave at skære halvdelen af illustrationerne til denne nye og større udgave, som i øvrigt var Hendriksens første arbejde på det felt, han i årene fremover opdyrkede til fornem standard. Han skrev siden om Krohns illustrationer, at de var vanskelige at gengive; hans detaljerigdom og de tynde streger »havde lagt stærkt Beslag paa min første Tid herhjemme«. ¹⁹ Så faderens advarsel om, at Pietro anvendte for mange streger forstår man godt, ikke mindst når man ser portrættet af faderen; hele syv lidt forskellige prøvetryk er bevaret i Kobberstiksamlingen (fig. 2). Den store popularitet som *Peters Jul* opnåede, afspejles i genudgivelserne. Nogle af de senere oplag har illustrationer af andre kunstnere; men 2. udgaven med Pietros tegninger er blevet genoptrykt i bl.a. 1889, 1905, 1929 og 1934, og for at nævne nogle af



FIGUR 15. Pietro Krohn, Illustration i Johan Krohn, *Peters Jul*, 1870. Kunstindustrimuseets Bibliotek

de senere genoptryk, så kom bogen i nye oplag i 1988, 1994 og i 2000, så populariteten har holdt sig.

Illustrationer var et område, hvor der var megen kunstnerisk aktivitet i det 19. århundredes sidste halvdel, noget der i høj grad satte sit præg på bøger og tidsskrifter. Forudsætningen var en række tekniske fremskridt inden for bogtryk, der både billigjorde processerne ved sætning af skrift, samtidigt med at papirpriserne faldt, hvilket var medvirkende til, at oplagenes størrelse fra det 19. århundredes første årtier kunne øges markant. Også inden for billedgengivelse fandt man nye veje. Litografiet og xylografiet blev banebrydende og indtog den plads, som kobberstikket før havde haft, uden at dette dog forsvandt. Den litografiske teknik tillod reproduction i langt



FIGUR 16. Pietro Krohn, Illustration i Johan Krohn, *Peters Jul*, 1870. Kunstindustrimuseets Bibliotek

større oplag end tidligere. Det samme gjorde træstikket eller xylografien, der kunne trykkes samtidigt med teksten, og hvor F. Henriksens Reproduktions Atelier i København hurtigt opnåede et højt niveau i gengivelsen af kunstneres tegninger. Et af de bedste danske oversigtsværker over litografiet blev faktisk skrevet af Pietro Krohn. På over 60 tætskrevne sider gennemgik han litografiets historie fra tyskeren Alois Senefelders opfindelse af en ny teknik, hvor tekst og illustration kunne trykkes samtidigt, til udviklingen

MODSTÅENDE SIDE:

FIGUR 17. Pietro Krohn, Omlagsillustration til Johan Krohn, *Peters Jul*, koloreret genudgivelse fra 1889 ved Frants Henningsen. Kunstindustrimuseets Bibliotek



3. Oplag.

Ernst Bojesens  Kunstforlag.

1889.



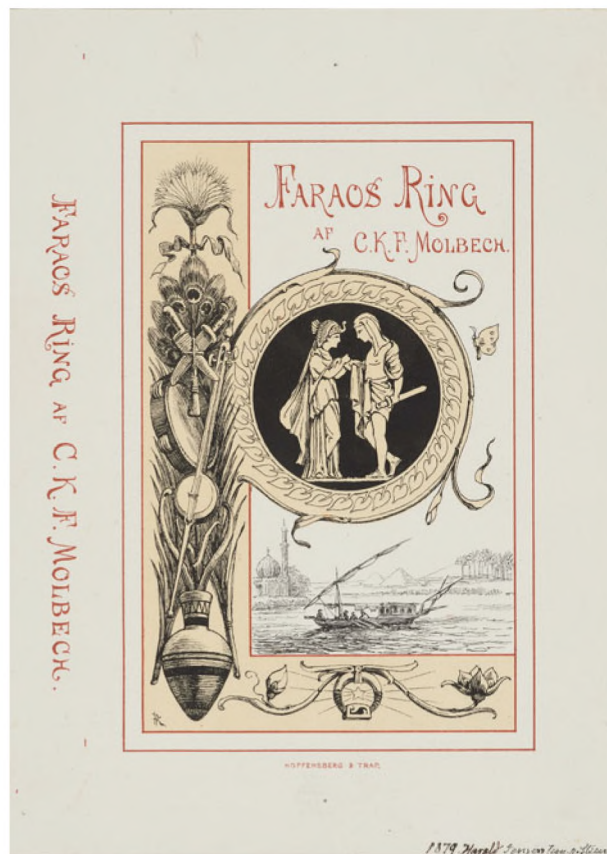
FIGUR 18. Pietro Krohn, Omslagstegning til Carl Bagger, Digte, pen og akvarel, 1868. Kunstindustrimuseets Bibliotek, Arkiv for Dansk Design

af de kunstneriske litografier og litografiske illustrationer i ikke mindst Frankrig og Tyskland, tillige med et stort afsnit om det danske litografi.²⁰

Illustrationskunst var følgelig et område, der havde mange kunstners interesse. Flere af de samtidige danske kunstnere som vennerne Otto Haslund og August Jerndorff fortsatte sammen med Krohn tegnings-traditionen fra guldalderkunstnerne. Krohns evner som illustratør viste sig tidligt. Inden Krohn fik udgivet egentlige bogillustrationer, leverede han tegninger til nogle af tidens populære billedark. Sådanne billedark, overvejende beregnet på børn, kom i begyndelsen til landet fra Tyskland, men snart blev de også fremstillet her til lands.²¹ Krohns grafiske arbejder findes spredt mange steder – i blade, kalendere, festsange, adresser o.a.; blandt de tidlige var også Foreningen Fremtidens hæfter, hvortil han endog under sin rejse sydpå fra Tyskland sendte illustrationer.²²

Inden for dette område af Krohns oeuvre var det, hvad angår det stilistiske, nok især traditionen fra Johan Thomas Lundbye og Lorenz Frøhlich, han byggede videre på, således i de bogillustrationer, hvor rankeværk med småfigurer i en tynd streg omgiver hovedtemaet.²³ Fra 1868 findes en tegning til omslaget på Pauline Vorm's *Vaar og Høst*. En dekorativ »gotiscerende« ramme omgiver en scene på en kirkegård, mens en ramme med grotteske-motiver til Carl Baggers *Digte* er sat uden om midterpartiets Faun med Amor (fig. 18). Under to tegninger, dels af en liljekonval og to sommerfugle, dels en lilje med en bille, har Krohn skrevet, at det er forlæg til broderi på et cashemir-tørklæde; andre tegninger til broderi har ikke vist sig.²⁴

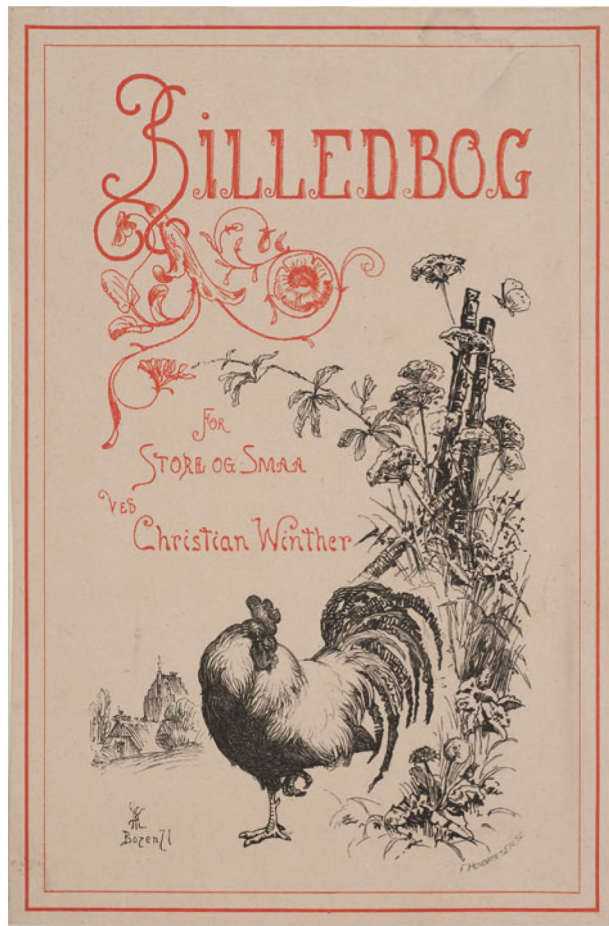
Krohns interesse for boghåndværk manifesterede sig således tidligt i karrieren. Under studietidens ophold i Italien studerede han som nævnt de illuminerede håndskrifter i Dombiblioteket i Perugia og aftegnede ikke blot de ornamentale dekorationer og initialer, men kopierede tillige den latinske tekst. Ja, mere end det, han må virkelig have fordybet sig i de illuminerede håndskrifter, hvilket fremgår af de bemærkninger, han indføjede ved aftegningerne. Fint og minutøst gengivet er også rammen fra et renaissance-manuskript i samme bibliotek. F. Hendriksen skriver i



FIGUR 19. Pietro Krohn, Omslag til C.K.F. Molbech, *Faraos Ring*, 1879. Kunstindustrimuseets Bibliotek

sin bog om kunstnerkredsen, at Krohn tillige på bestilling af Kunstakademiet kopierede miniaturer og initialer fra den norditalienske middelalder og renaissance i Firenzes og Sienas biblioteker.²⁵

Tegningerne kan suppleres med en række bevarede tryksager (fig. 19), hvor, hvad man måske kunne kalde den danske streg inden for dekorationstegning, fortsattes, varieredes og udbyggedes, således i randdekorationerne til en række sange til mærkedage, forfattet dels af Pietro, dels af bror Johan. Dette var i øvrigt noget, Krohn lejlighedsvis fortsatte med, som det kan ses af bladet med vers til »Vaisenhuusianernes 2. almindelige Sammenkomst« fra 1880. Året efter udførte han omslaget til Svend Grundtvigs *Danske Folkeæventyr*, der blev udgivet på Reitzels Forlag. Også til udgivelser af H.C. Andersen og Drachmann leverede han tegninger til omslag. Fremhæves skal det fine om-



FIGUR 20. Pietro Krohn, Omslag til Chr. Winther, *Billedbog for Store og Smaa*, betegnet Bozen [18]71. Kunstindustrimuseets Bibliotek

slag til Christian Winthers *Billedbog for Store og Smaa*, som han tegnede i 1871 i Bozen på vej til Rom (fig. 20). På en af tegningerne har Krohn skrevet vejledning til dekorationens udførelse.

At han var en habil tegner, ses også af et par blade i Kobberstiksamlingen med antikiserende motiver, dateret Siena 1875. Samme tegnestil præger en farvelagt tegning fra 1879; den viser en italiensk bonde-dreng med et spædbarn i favnen, drengen set bagfra. Den bærer titlen »Fra Sabinerbjergene«. Fra tiden i Rom findes fra 1871 en tegning af en smukt karakteriseret mor, der bærer sit sovende barn.²⁶

Børnebøger var et område, der i høj grad drog nytte af de nye teknikker. Ikke mindst i England var

der en fin tradition inden for dette område,²⁷ men også i Danmark fik man med Lorenz Frølichs omkring 100 bøger om Lille Lise en række fornemme udgivelser for børn.²⁸ Lille Lise-bøgerne udkom også i Frankrig, hvor en børnebog pudsigt nok fik tilnavnet »un Froelich«. I den fortegnelse over Frølichs illustrationskunst, som Krohn udarbejdede, viser han sig som en systematisk forsker.²⁹ I anledning af Frølichs 80-års fødselsdag i 1900, udgav *Bogvennen* den kommenterede fortegnelse af Krohn med adskillige gengivelser af kunstnerens arbejder. Man fornemmer klart, at den ældre kunstners grafiske arbejder har været en væsentlig inspirationskilde for Krohn, der i sin indledning omtaler hans rige og mægtige linjevirkning.³⁰ Karakteristisk for Krohns engagement for den tidligere så forkætrede kunstner afslutter han forordet med en opfordring til staten om at betænke Frølich med en hædersgave, hvis sum skulle benyttes til, at:

et Udvalg af Frølichs talrige uudgivne og ukendte Tegninger kunde mangfoldiggøres saa kunstnerisk godt som muligt og gives rundt til alle Folkebiblioteker i Landet. Det vilde være en velfortjent Hæder for den gamle Kunstner og en god Gave til det danske Folk.

Af brev fra Julius Lange fremgår det i øvrigt, at Krohn i 1891 også ville igangsætte indsamling til Vilhelm Kyhn.³¹

Slægtskabet med Lorenz Frølich fornemmer man bl.a. i illustrationerne til andenudgaven af *Peters Jul* samt i *Billedbog for Børn*, der blev udgivet i 1871 med de samme medvirkende som i den første udgave af *Peters Jul*, nemlig foruden brødrene Krohn også Otto Haslund på illustrationssiden (fig. 21). Da teknikken med overførelse af tegninger var relativt ny, kan man på forsiden læse følgende: »Billederne tegnet med Pen paa Sten af Harald Jensen i Em. Bærentzen & Co. Lithografiske Institut.« Pietro Krohn fremstår her som en særdeles fin tegner, der ikke kun behersker mediet, men tillige har forstået at fange stemningen i det skrevne. Ved siden af *Peters Jul* blev *Billedbog*

MODSTÅENDE SIDE:

FIGUR 21. Pietro Krohn, »Stæren«, illustration i Johan Krohn, *Billedbog for Børn*, 1871. Kunstindustrimuseets Bibliotek



2. Støren.

Naar Krokus titte i Haven frem,
 Da kommer den første Trækfugl hjem.
 Da høres en Floiten fjern og nær,
 Og glad man gjenseer den vevre Stør.
 Saa sætter man blot paa Husets Top
 Til Støren en gammel Kasse op.

Derfra den seer paa den hele By
 Og sloiter lystigt ved Morgengry.
 Naar Dagen er endt, som var saa travl,
 Den kommer igjen til Husets Gavl;
 Da jubler den lidt endnu paa sin Pind,
 Og sloitende gaaer den i Kassen ind.



FIGUR 22. Pietro Krohn, »Og Storken skulde være Skaffere«, *Gildet i Skoven*, 1872. Kunstindustrimuseets Bibliotek

for Børn »en af vore fineste Børnebøger« og en skattet bog for flere generationer.³² Flere af bøgerne kom i mere end et oplag; det gjaldt også *Børnenes Musik* fra 1871, der i hvert fald kom i 22 oplag. Krohns interesse for børnebøger gav sig i øvrigt udslag i, at han i 1901 arrangerede udstillingen »Billeder og Bøger for Børn« på Kunstindustrimuseet.

Livet igennem fortsatte Krohn med at tegne, mens oliemaleriet i det store og hele blev en bibeskæftigelse. Krohn sagde en gang, »vistnok til gamle Roed, der bebrejdede ham, at han spredte sig for meget med den Illustreren, at naar han hele Dagen havde ærgret sig som Maler, maatte han om Aftenen have en Smule Fornøjelse ved at tegne«. ³³ »Dagens arbejde« var da maleriet »Leonora Kristina i Fængslet«, der jo skulle



FIGUR 23. Pietro Krohn, »Hans fra Volden«, illustration i Johan Krohn, *Børnehistorier*, 1872. Kunstindustrimuseets Bibliotek

indleveres til konkurrencen om den Neuhausenske Præmie. Men hans hjerte lå bestandig ved tegnekunsten; for som han også skrev til Hendriksen fra Rom, »af Alt, hvad jeg har foretaget mig, har [det] været mig kjærest«. ³⁴ At det grafiske område livet igennem havde Krohns interesse fremgår endvidere af hans indsats for faget som leder af Kunstindustrimuseet, samt også af den omfattende grafiske samling, han selv havde, til dels arvet fra faderen. En del af samlingen overdrog han til Kunstindustrimuseet, men hvad der var årsag til, at han i 1903 skilte sig af med en del af sin private samling, skal jeg ikke kunne sige. Af auktionskataloget fremgår det, at alene af kobberstik, raderinger og litografier af danske kunstnere, født før 1800 samt af satiriske blade, havde han 1265 numre.

Kataloget anfører hvert enkelt blad med kunstner, motiv og en henvisning til et par danske fortegnelser, bl.a. til hans fars.

I 1872 leverede Krohn tegninger til folkevisen *Gildet i Skoven* – som vi i dag kalder »I skoven skulle være gilde« – udgivet i serien *Nye Billedbøger*. Tegningerne er livlige og fantasifulde med aktørerne gengivet med menneskekrop og dyrehoveder, så man kunne ønske bogen genudgivet (fig. 22). Året efter kom den med farvelagte tegninger. Samarbejdet mellem de to brødre Krohn udmøntede sig endvidere i *Børnehistorier*, der udkom i 1872, og også i denne kan man konstatere, at han i illustrationerne forstod at gengive essensen af fortællingerne med en fin personkarakteristik (fig. 23). Stilistisk er disse som flere andre af hans illustrationer også i slægt med Vilhelm Pedersens til H.C. Andersens eventyr, skabt nogle tiår inden. De større tegninger, der indleder fortællingerne, er modelleret ved hjælp af streger, så figurer og landskaber fornemmes tredimensionale. Ved siden af disse ses i marginerne mere enkle stregtegninger. Denne stil stod i kontrast til en anden af tidens flittige børnebogsillustratorer, Louis Moe. Han gik på Kunstakademiet i København, hvilket afspejles i hans tidlige bogillustrationer. Men da han i 1892 for første gang tegnede til en børnebog, i øvrigt med tekst af Johan Krohn, var stilen påvirket af tysk tegnekunst med – i forhold til Krohn – færre detaljer, en forenklet streg og enklere farvelægning. I 1904 skrev Krohn en artikel om Louis Moes illustrationer og afslutter på en måde, der var karakteristisk for ham:

Moe er af saa modtagelig Natur, han paavirkes saa heftigt og stærkt af anden Kunst, og han bevæger sig i de fremmede Klæder med en saa forbløffende Sikkerhed og Kraft, at han har haft stor Vanskelighed ved at finde sig selv[...] han, som med ligestor Lethed tegner med Pen og Tuschpensel – han bør benytte sine sjældne Evner fuldtud, stole sikkert paa sit eget Talent og give alle fremmede Indflydelser en god Dag.³⁵

Krohn fortsatte altså selv traditionen fra de kunstnere, der i 1840 havde skabt et nationalt gennembrud på illustrationskunstens område, der som nævnt foruden Lundbye og Frølich også omfatter Marstrand og P.C. Skovgaard, to af Krohns lærere på Kunstakademiet.³⁶

I 1877 skrev F. Hendriksen til ham, at han »vil udgive et illustreret Ugeblad fra Oktober [...] som jeg håber De vil interessere Dem meget for« i forventning om, at Krohn vil sende tegninger og eventuelt skildringer fra Italien. Krohn havde åbenbart tænkt at udgive en illustreret bog om Rom, men opgivet, så han havde vel motiver liggende, formodede xylografen.³⁷ Og det havde han; i det første nummer af *Ude og Hjemme* bl.a. til en række randtegninger i den danske tradition af det pompejanske maleris videreudvikling, dvs. med stilerede blomsterranker, befolket af putti og forskellige dyr. Et fint eksempel er Krohns illustration til Drachmanns digt om Johannes Ewald.³⁸ Hans evner inden for figur- og dekorationstegning ses i samme årgang i de 7 tegninger til Sophus Schandorphs digtcyklus »En romersk Nat« – her demonstrerede han sine evner for at nuancere og differentiere illustrationerne.³⁹ Et andet eksempel er illustrationen til Holger Drachmanns digt »Aarstiderne«.⁴⁰ Man forstår godt Hendriksens bemærkning om de mange streger, der især er anvendt til de to tegninger af interiører med figurer.

En anden side af hans evner kom til udtryk i tidskriftet i en artikel som han sammen med F.G. Knudtzon skrev som replik til en artikel af Julius Lange om figurstilens udvikling fra antikken og frem. Lange beskriver udviklingen alt for forenklet, mener de to forfattere; således fremstiller Lange middelalderens figurer som høje og tynde med en udvikling fremover i tid mod det mere fyldige og vægtige, til også dette bliver overdrevet. I replikken gengives en række stregtegninger efter ældre kunst af Krohn til imødegåelse af Langes påstand, der er »ensidig subjektiv«.⁴¹ Også på anden vis støttede Krohn tidskriftet, der var etableret for Hendriksens personlige midler. Sammen med Jerndorff og Edvard Brandes dannede Krohn en komite »for at se at bringe den fornødne pengesum til vej«.⁴²

Det blev dog for Krohn kun en kortvarig periode ved *Ude og Hjemme*, for som Hendriksen skrev i sine erindringer, trak Krohn sig lidt efter lidt tilbage fra at tegne illustrationer til bøger og tidskrifter i større omfang. For nu ventede der Krohn nye kunstneriske udfordringer.

Driftig teatermand

Kostumier

Hjemkommen fra den lange studietid i Rom indledte Krohn i 1879 et nyt og stort kapitel i sin karriere – først som kostumier, derefter som økonomiinspektør, så operainstruktør, flere gange også som skuespilinstruktør, librettist og endelig kortvarigt stedfortrædende chef for Det kongelige Teater.¹ Teatret var i øvrigt nogle år forinden flyttet over i Vilhelm Dahlerups ny-opførte bygning på Kgs. Nytorv.

Allerede inden rejsen sydpå, nemlig fra 1871, foreligger et brev til Krohn fra skuespilleren Emil Poulsen, der skulle spille bisp Nikolas i Henrik Ibsens skuespil »Kongs-Emnerne«. Han spørger Krohn, om han vil komme ind og begynde malingen af dragten, idet der er generalprøve 3 dage efter. Dette samtykkede Krohn i (fig. 24).² Teatermuseet er i besiddelse af en tegning, der er katalogiseret som den, Krohn udførte til Emil Poulsen. Den stemmer overens med beskrivelsen i teatrets kostumeprotokol. Tegningen er klippet ud af sin oprindelige sammenhæng, og klæbet op på et lidt kraftigere papir; derfor mangler indicier i form af Krohns sædvanlige, let genkendelige skrift på tegningen. Tidens tand har været lidt hård ved tegningen, så en sammenligning med andre af Krohns tidlige tegninger giver ingen konklusion om, hvorvidt det med fuld sikkerhed kan siges, at det er Krohns første kostumeudkast.

Blandt de mange kolleger og venner, der på skrift har efterladt os oplysninger om Krohn, er der kun yderst få, der skriver konkret om hans virke ved Det kgl. Teater. Heller ikke anmeldernes spredte bemærkninger kan sammenstykket til et nogenlunde fyldestgørende billede af hans lange, kunstneriske indsats i teatrets verden. Ligesom i dag fokuserede anmelderne dengang på de medvirkende kendisser, medens opsætningernes visuelle aspekter højst kunne få en generaliserende slutbemærkning. Følgelig bliver også dette afsnit af hans virke kun en tilnærmelsesvis beskrivelse af et væsentligt kapitel af hans liv og af en væsentlig indsats i dansk kultur; for også på teatrets

område var han aktiv i mange sammenhænge. Teatrets kunst er jo det flygtiges kunst; så jeg må overlade det til kommende teaterhistorikere at sætte hans sceniske karrieres mange opsætninger ind i sin bredere nationale og internationale sammenhæng.

Det var Krohns evner som tegner parret med hans interesse for dragter og hans viden om dragthistorie, der førte ham ind i teatrets verden. Allerede i 1860erne havde han været optaget af gengivelsen af beklæd-



FIGUR 24. Pietro Krohn, Tegning til Emil Poulsens kostume som Bisp Nikolas i Henrik Ibsens »Kongs-Emnerne«, pen og akvarel, 1871. Teatermuseet i Hofteatret

ninger, hvilket afspejlet sig i den ovenfor omtalte række akvareller af danske folkedragter (fig. 7-9). Man kan sikkert gå ud fra, at det her drejede sig om korrekte dragtgengivelser, samtidig med at personengivelsen vidner om hans talent for at iagttage.

En række kostumetegninger og fotografier kan i dag give et indtryk af den dragtstil, Krohn indførte på Det kgl. Teater. Måske påvirket af hertugen af Meiningens skuespillertrup, etableret 1866, der vakte betydelig opsigt i tiden ved dens vægt på iscenesættelser med tidstro kostumer og rekvisitter – endog i mange tilfælde autentiske historiske genstande – udførte Krohn til flere forestillinger minutiøse detailstudier. Til andre forestillinger paraphraserede han snarere tidligere perioders kostumer, på en måde, som i mangt og meget ikke er væsensforskelligt fra »historicerende« kostumer i dag.

Lige som generelt i den visuelle kunst stod i århundredets sidste årtier to strømninger over for hinanden. På Europas teatre gav det sig på den ene side udtryk i en romantisk »genopliven« af Historien på linje med tendenser inden for historicismen, på den anden side et ønske om at indføre et mere nutidigt præg i de optrædendes fremtoning. Krohn synes at have evnet en balancegang, hvor klædedragtens sammenhæng med stykkets tid og sted understreges, men hvor det mere overdådige eller frit fabulerende i udstyret er nedtonet (fig. 25).

Lige som generelt i den visuelle kunst stod i århundredets sidste årtier to strømninger over for hinanden. På Europas teatre gav det sig på den ene side udtryk i en romantisk »genopliven« af Historien på linje med tendenser inden for historicismen, på den anden side et ønske om at indføre et mere nutidigt præg i de optrædendes fremtoning. Krohn synes at have evnet en balancegang, hvor klædedragtens sammenhæng med stykkets tid og sted understreges, men hvor det mere overdådige eller frit fabulerende i udstyret er nedtonet (fig. 25).



FIGUR 25. Pietro Krohn, Kostumetegning til Alkmene i Molières komedie »Amfitryon«, pen og akvarel, 1879. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek



FIGUR 26. Pietro Krohn, Kostumetegninger til Snap-Snedker og Fløite-Bælgeflikker i Shakespeares »En Skærsommernatsdrøm«, pen og akvarel, 1879. Teatermuseet i Hofteatret

Krohns første opgave som kostumier var dragterne til Shakespeares »En Skærsommernatsdrøm«. I de mange bevarede, fine udkast fra 1879 bliver man netop slået af, at stilen i kostumerne ikke adskiller sig mærkbart fra nutidens typer af »historicerende« teaterdragter (fig. 26), eksempelvis bygger flere af Ove Christian Pedersens kostumer fra det 20. århundredes midte videre på Krohns stil.

Det var nok teatrets chef, M. E. Fallesen, der havde fået øje på Krohns talent. Fallesen må først have fået tegninger fra Berlin til »En Skærsommernatsdrøm«, for i et brev til sin hustru skrev F. C. Krohn: »Det var

morsomt at Pietro saa Skærsommernatsdrøm i Berlin, for Fallesen lod først komme Costumetegninger derfra, før han tegnede sine, da han var her hjemme hos mig« (fig. 27).³

Krohn har givetvis haft god sans for tøj. Et lille eksempel giver et brev fra 1878 fra Otilia Jacobsen; datteren Thea (Theodora) skulle portrætteres af Julius Paulsen, der gerne så hende iført en empirekjole – og kan Krohn hjælpe med den?⁴

I den nye kostumiers dragter kunne kroppen udfolde sig frit. Hos balletdanserne fik skørterne lov at falde i bløde folder i stedet for at strutte af stivhed.⁵



FIGUR 27. Pietro Krohn, Kostumetegninger til alfer i Shakespeares »En Skærsommernatsdrøm«, pen og akvarel, 1879. Teatermuseet i Hofteatret

Krohn fulgte her de nye tendenser for balletdanserindernes dragter ude i Europa, hvor realisme og naturalisme fra omkring 1850 vandt stadig større indpas såvel i dekorationer som i kostumer. Man forstår godt begejstringen hos publikum, for disse kostumer afspejlede tillige Krohns syn på den moderne kvindes påklædning, sådan som han siden beskrev det i sit kapitel i Emma Gads *Vort Hjem*, der udkom i 1903. Her harcelerede han over moden omkring 1850, hvor den omfangsrige krinolinekjole oven i købet omkring 1870 var blevet afløst af »den endnu smagløse Tournure« hos »den rige og fornemme Dame«. Men »Saaledes

kan det ikke vedblive, naar Kvinden for Alvor søger at være Mandens Lige«, »simplere og naturligere Klæder« må erstatte »Snørelivet, Skørterne og det lange Haar« - som det afsluttende hedder i Krohns kapitel.⁶ At kvindens påklædning burde reformeres lå jo i tiden, og flere kunstnere gjorde op med den funktionshæmmende mode. Den belgiske arkitekt Van de Velde nævnes gerne som en arkitekt, der omkring 1900 ønskede at skabe gesamtkunstværker ved at tegne alt interiøret tilhørende, inclusive kvindens klædedragt. Også Krohns nære kollega Frederik Deneken tog som direktør for Kaiser-Wilhelm-Museum i Krefeld fat i

FIGUR 28. Pietro Krohn, Kostumetegning til Horus i Chr. Molbechs skuespil »Faraos Ring«, pen og akvarel, 1879. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek



FIGUR 29. Pietro Krohn, Kostumetegning til Sitra i Chr. Molbechs skuespil »Faraos Ring«, pen og akvarel, 1879. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek

denne problematik, som nok også var inspireret af Krohn (se p. 96).⁷ I november 1900 afholdt Deneken kongres om »Kvindedragtens Fremme«, og han fulgte op på det i sin årsberetning for 1904.⁸

Samme år, som Krohn officielt tilknyttedes teatret, altså 1879, var han med Betty Hennings og Frederik Rung i Dresden for at overvære førsteopførelsen af »Faraos Ring« af den danske forfatter Christian Molbech (fig. 19). Skuespillet skulle en månedstid senere have premiere på Det kgl. Teater med dekorationer af malersalens leder Valdemar Gyllich og med Krohns kostumer, noget der sammen med teknikken åbenbart skulle kompensere for det lidt vellykkede stykke, hvilket åbenbart lykkedes, for skuespillet opnåede 15 opførelser (fig. 28-32). Hvordan afgrænsningen mellem

teatermaler og kostumier mere konkret fungerede på den tid, kan det generelt være lidt vanskeligt at afgøre. I *Ude og Hjemme* anmeldte Edvard Brandes stykket og skrev om dekorationer og kostumer:

Stykket er malet af Hr. Gyllich, og de optrædende [sic] Kostumer skyldes Theatrets Tegner, hvis Kunst har kappedes med den talentfulde Malers. Jeg vilde ønske, det stod i min Magt at beskrive Kostumierens fine Karaktertegnning. Sammensætningen af Farverne ere saa vel beregnet og smagfuld, at selv meget stærke Virkninger staa harmonisk overfor hinanden. To Danserindekostumer »Vespen« og »Sommerfuglen« ere sande Kunstværker af stilfuld Komposition. De gammelægyptiske Dragter, Horus, Sitra og Amysis minde om Alma Tademars guldglimtende Malerier, paa én Gang alvorlig stive og brændende sanselige.⁹



Faraos Ring
Sitra. ^(Hille)

K



FIGUR 30. Pietro Krohn, Kostumetegninger til Hassan og En Arnaut [albaner] i Chr. Molbechs skuespil »Faraos Ring«, pen og akvarel, 1879. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek

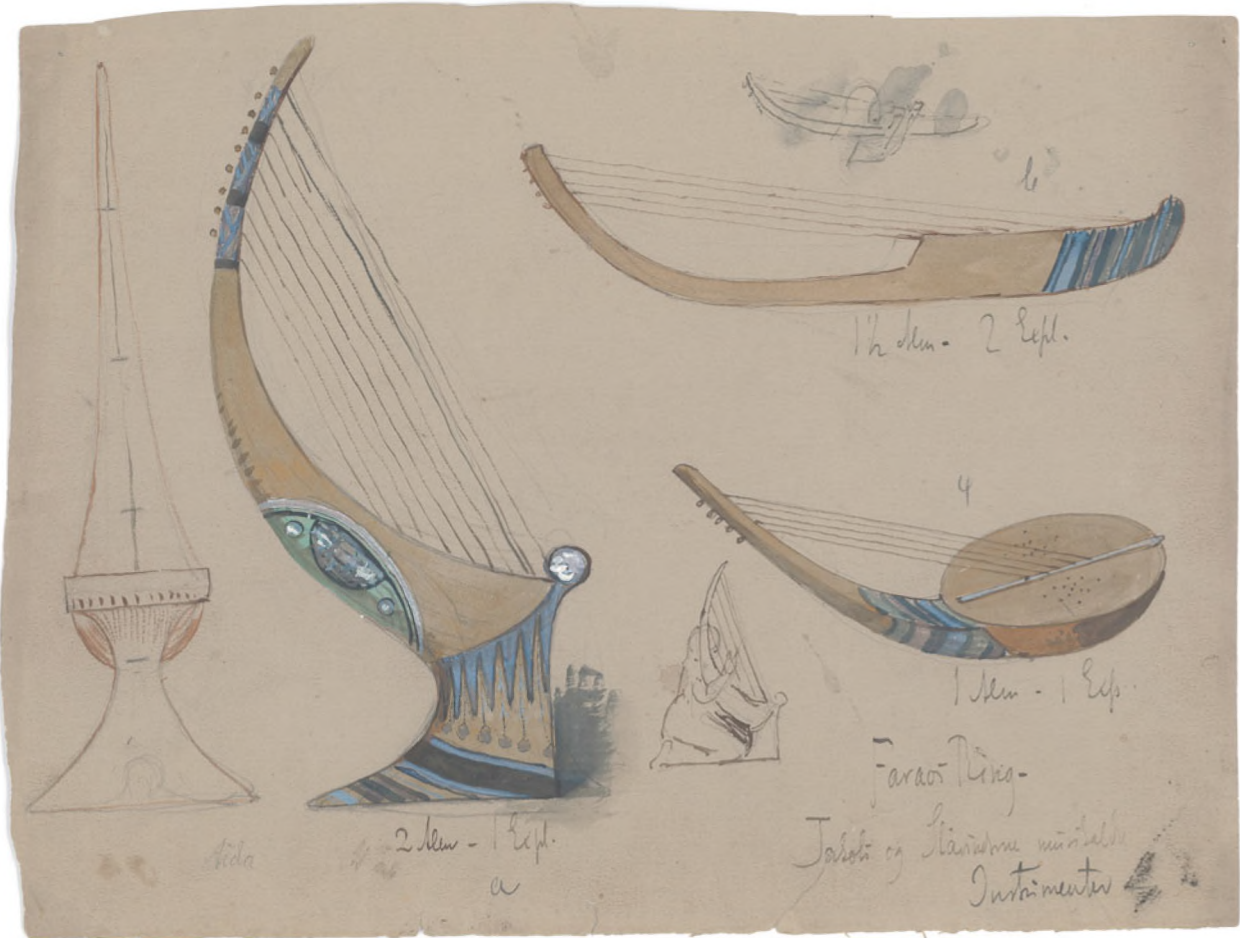
I *Illustreret Tidende* fik opførelsen denne omtale:

Der er bleven Stykket en ualmindelig smuk Udstyrelse tildel, og man mærker klart, at en Konstnerhaand her har været ledende; det frembyder allerede en særegen Interesse at se de fint og karakteristisk udførte Costumer, og flere af Decorationerne ere ogsaa Ægypten fuldkommen værdige (fig. 30-32).¹⁰

Krohn havde som nævnt tegnet forsiden til Molbechs bog (fig. 19), så da stykket blev sat op, omskabtes hjelmen fra omslagets runde felt til en del af hovedpersonens kostume (fig. 32). Den udførtes i let, gyldent metal, dekoreret med »ædelsten« og findes i dag på Det Kgl. Teater. Dragterne blev i 1880 genbrugt i balletten »Aditi«, ligeledes med Gyllichs dekorationer (fig. 33-34).¹¹

Den indtil da traditionelle, centralperspektiviske sceneopbygning afløstes ved århundredets midte af en disposition som i romantikkens by- og landskabsmalerier – den symmetriske opbygning blev forladt. Teatrenes opførelsespraksis ændredes i denne periode til det mere realistiske, samtidig med at tidens interesse for gengivelse af stykkernes miljø hos mange scenografer medvirkede til større fokus på opførelsernes visuelle aspekter som en aktiv del af handlingen.

Samarbejdet mellem Krohn og teatermaler Gyllich fungerede åbenbart perfekt; sammen skabte de nogle særdeles spektakulære produktioner, f.eks. til den danske førsteopførelse 4. oktober 1885 af Verdis »Aida«, hvor Krohn tillige var instruktør. Dekorationerne udgjorde også her sammen med kostumerne et væ-



FIGUR 31. Pietro Krohn, Tegninger til rekvisitter til Chr. Molbechs skuespil »Faraos Ring«, pen og akvarel, 1879. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek



FIGUR 32. Pietro Krohn, Tegning til Sitras hjelm og smykker i Chr. Molbechs skuespil »Faraos Ring«, pen og akvarel, 1879. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek



FIGUR 33. Pietro Krohn, Kostumetegninger til kriger og høvedsmand i Emil Hansens ballet »Aditi«, pen og akvarel, 1880. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek

FIGUR 34. Fotografi af Carl Price som høvedsmand i Emil Hansens ballet »Aditi«, 1880. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek

sentligt element i forestillingen – det var ikke kun en baggrund, men det medvirkede i høj grad til at skabe stemninger og illusioner (fig. 35-36). Om Gyllich skrev Krohn siden, at han

overgik alle sine Forgjængere i Kompositionens simple, storslaede Naturlighed og i Lokalfarvens Sandhed og Styrke. Ved sine Dekorationer til Oehlsenschlägers Aladdin viste han sig som en af Europas dygtigste Theatermalere.¹⁹





FIGUR 35. Side i Pietro Krohns instruktørpartitur til Verdis opera »Aida«s førsteopførelse i Danmark på Det kgl. Teater 1885. Det Kongelige Bibliotek

(⊕) Teffuk op.
 Radamisi alear Jomorra: Gjensindlonden, og alle fra
 Troppens sin kerint

a) 6 svara i vortis Sa
 b) 2 svara biem Sa med fjöltvættu þra Korist.
 c) 4. Præster.
 d) 15 Præster
 e) 4. Præster.
 12, 11, 10, 5, 4, 2, 3, 7, 8, 13, 14, 15
 a a a
 a a a
 b.
 44
 43.
 41.
 42.
 91.
 a a a
 Alle gjæfke stils-kira er 10 Præster c1+c2 þrjú kvaletu
 þeim, og okkru kvælingin, her Radamisi er þegrætt, þá
 + De 10 Præter en færnis og reit og gæu þau með B og D
 þorkæppi ein Kille og en Helleg og \oplus og \oplus með
 við Sinn af c 3; 1 þra þau sin and kvælingin þra. Þau
 þra "þra" miltent, þra spallu þra þra þra þra þra
 Præter þra (c) gæu við Sannu, og þau er 10 c2+3-mes. þra

FIGUR 36. Side i Pietro Krohns instruktørpartitur til Verdis opera »Aida«s førsteopførelse i Danmark på Det kgl. Teater 1885. Det Kongelige Bibliotek

FIGUR 37. Pietro Krohn, Kaftan af sølvindvævet kamgarnsbrokade, foret med bomuld, underærmer af uld og kanter af pels, båret af Peter Schram som sultan Soliman i Emil Hornemans opera Aladdin i anledning af Chr. IXs regeringsjubilæum, 1888. Det Kongelige Teater



Det er ingen let sag at beskrive en forestilling, der gik over scenen for 150 år siden. Ganske vist er en del af Krohns kostumetegninger og enkelte kostumer (fig. 37-38) bevarede, men hvordan samspillet mellem ham, teatermaleren, rolleindehaveren for ikke at tale om dem, der skulle omsætte tegningerne til virkelighed, fungerede, ja det fortaber sig i fortidens store glem-



FIGUR 38. Pietro Krohn, Kape af råsilke eller let uld, silke og silkebånd til balletten »Foraaret kommer«. 1892. Det Kongelige Teater



FIGUR 39. Pietro Krohn, Kostumetegning til Minerva i Ludvig Holbergs »Ulysses von Ithacia«. 1884. Teatermuseet i Hofteatret



FIGUR 40. Pietro Krohn, Kostumetegning til Spåmanden Tiresius og Chilian i forklædning som profet i Ludvig Holbergs »Ulysses von Ithacia«. 1884. Teatermuseet i Hofteatret

mekasse. For selvsagt havde rolleindehaveren et ord at skulle have sagt – når det vel at mærke drejede sig om et kendt navn. »Giver De mig ikke Lov til at faa en ganske tarvelig ny hvid Kjole til Trine Rar? [...] Kjolen der er paa Skræddersalen er særdeles forfærdelig«, bad Anna Bloch.¹³

Allerede under Bournonville var der sket en forenkling af kostumerne, især ballettens, der da blev tegnet af Eduard Lehmann. Han havde nedtonet historicismens hang til detaljerigdom. Noget andet, der

fremhæves fra hans virke, var sammenhængen i udformning og i farveholdning til samhørende roller.¹⁴ Men selvsagt afspejledes tidens modestrømninger også i Bournonville-kostumet, dvs. kvindekostumet, hvor bevarede tegninger viser nogle nok så omfattende kostumer.¹⁵ Det var her, Krohn indførte en yderligere forenkling, i en tid, hvor den omfangsrige kvindebeklædning stadig var moderne. Netop på den tid, da Krohn må have været i fuld gang med at skabe sine kostumer til »En Skærsommernatsdrøm«, skrev



FIGUR 41. Olaf Poulsens kostume som Chilian i Ludvig Holbergs skuespil »Ulysses von Ithacia«, 1884. Uld, ærmerne med applikationer af silke på lærredsbund. Det Kongelige Teater

Bournonville i februarnummeret af *Illustreret Tidende* for 1879 i forbindelse med en række »Theaterbetragtninger« også om kostumerne. Han omtalte, at den vigtigste reform ved Théâtre français skete under Talma omkring 1800.¹⁶ Reformen tilstræbte et så vidt muligt historisk korrekt kostume, noget også Krohn tilstræbte. Men som man fremdeles gør det, genbruges tidligere tiders kostumer også. Om sine egne intentioner inden for balletten skrev Bournonville, at han tør »dristig gjøre Krav paa Tarvelighedens Pris-

medaille«, og at han så vidt muligt tilstræbte korrekthed i kostumernes udformning. Hvad han imidlertid lagde vægt på var sømmelighed, noget man ifølge Bournonville i udlandet ofte tog det lidt lettere med.¹⁷

På fjerdedagen i december 1884 af festlighederne i anledning af Holbergs 200-års fødselsdag ikklædte Krohn ved opførelsen af »Ulysses von Ithacia« skuespillerne et



FIGUR 42. Fotografi af Olaf Poulsen som Chilian i Ludvig Holbergs skuespil »Ulysses von Ithacia«, 1884. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek

aldeles henrivende Udstyr i Legetøjsstil, og Skuespillerne udførte deres Roller og bar Kostumer, som var de en sammenløbet Skuespillerbande fra Holbergs Tid: Kostumerne var et Skrabsammen af Pjalter og Flitterstads, og de Optrædende talte i alle Sprogets Mundarter, Ulysses talte fynsk, Holophernes langelandsk, Trojaneren jydsk (fig. 39-42).¹⁸

Rygtet om stykkets succes må siden have nået Holbergs fødeby Bergen, hvilket turde fremgå af et koncept til en norsk opsætning.¹⁹ På Teatermuseet i Hofteatret findes Krohns udkast dertil fra november 1894, grundigt og gennemtænkt i alle detaljer. Der redegøres for hver enkelt scene, hvilke kostumer, der skulle bruges, lige som også dekorationerne beskrives nøje, ind imellem med skitser i marginen:

Tværs over Baggrunden gaaer et Sætstykke, der forestiller en Muur op ad hvilken der voxer ulige[!] Blomster, midt paa Muren et lille Træ, som følger med til den ene Side, naar den aabnes [...] Et Pap Svinehoved af meget primitiv Form syes til et Stykke opsat Lærred [...] Skuespilleren i Knæbuxer og Skjorteærmer.

Ikke alle kostumer til nye opsætninger blev tegnet af kostumieren; mange af de ældre dragter blev som nævnt genbrugt, andre blev indkøbt, således fiskernes kostumer til Holger Drachmanns skuespil »Strandbyfolk«. Om disse skrev Michael Ancher i 1883 til Krohn:

Hermed sender jeg diverse Kvindedragter som jeg er bleven anmodet om at købe for det Kgl. Theater af Hr. Holger Drachmann ligesom Mandsdragterne som allerede for nogen Tid siden er sendt og forhaabentlig modtagne i god Behold.²⁰

Senere anmodede Ancher om at måtte låne »et par Kapper og et Draperi«. Han skulle bruge det til at male en altertavle med »Jesus kommer til Disciplene ved Tiberias Sø« til Frederikshavns nye kirke. Selvsagt var Krohn positiv.²¹ Også til Chr. Peters lånte Krohn en dragt til brug for hans statue af Willemoes.²²

Så sent som i 1901, da Krohn for længst havde forladt teatret, skrev Betty Nansen til ham:

Tilgiv at jeg atter - Gud ved for hvilken Gang - gør Dem Ulejlighed, men den haarde Nød tvinger mig. Jeg skal spille Harlekin i »Harlekins Omvendelse« af Ove Rode. Jeg [...] skabe et smukt Kostyme, og vil De være elskværdig og hjælpe mig dermed. Jeg har som sagt frie Hænder: Kofte, Frakke, Pludderbenklæder, stramme Benklæder - hvad jeg vil.«²³

Stor succes havde Krohn i 1884 med kostumerne til Shakespeares »Hamlet«, der »gjorde Kostumeringen til en Fest, et elegant, idealiseret billede af Perioden omkring 1600.«²⁴ »En Billedskaber af Rang«, kaldte Robert Neiiendam ham i anden forbindelse.²⁵

På et tidspunkt, hvor Krohn allerede var stærkt engageret i opbygningen af det nye Kunstindustri-museum, skabte han til genopsætningen i 1890 af Oehlenschlägers »Aladdin« en række kostumer. Alle sejl må have været sat til, for udgiften til kostumer



FIGUR 43. Fotografier af Chr. Zangenberg som Aladdin i Adam Oehlenschläegers »Aladdin«, 1890-91. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek

beløb sig til 30.000 kr.²⁶ En række bevarede fotografier i teatrets arkiv viser flere af kostumerne, spændende fra Aladdins enkle dragt som brændesamler, Gulnares fantasifulde parafrase over en haremsdragt og til Aladdins overdådige ikklædning som prins (*fig. 43*). Kostumerne medvirkede i høj grad til at pointere rollernes karakter, samtidig med at de formidlede stykkets muntre eventyrstemning. Dekorationerne var af Valdemar Gyllich, hjulpet af bl.a. Carl Lund.

Krohns instruktionsbog til »Aladdin« er bevaret med hans grundige beskrivelser af sceneopbygningen og scenegangen samt skitser til enkelte roller. Her kan man også læse om kostumerne, således i:

No 9, 2. Akt: 26 Skjørter af forskelligfarvet Metalstoff, 26 Liv af Atlask afleveret med Palietter, 10 Drapperier af [bordeaux?] farvede Schaler [...], Turbaner af broget Stof og Atlask, 20 Tunikker af sort Merinos med Guldbroderi.²⁷

Udover at være ansvarlig for de mange kostumer samarbejdede Pietro Krohn med William Bloch også om selve iscenesættelsen af Aladdin:

mangfoldige Prøver afholdtes Dag og Nat [...]. Statister samledes i store Skarer, Elektricitet og Gas fremkaldte nye, overraskende Lysvirkninger for at anskueliggøre Eventyrets Aandeverden. Ringens Aand var en Lysets Engel i hvidt Gevandt, der kom op fra Gulvet under Damp, magisk Belysning og sagte Musik.²⁸

Emil Poulsen spillede Nouredin, og hans kone, Anna refererede siden om Krohns vellykkede iscenesættelse:

[...] som havde gjort Lykke, pragtfuldt iscenesat af Pietro Krohn, Nouredins Griskhed og Ondskab laa dog min Mand fjernt.«²⁹

Omkring 1883 var Krohn i Berlin for på Deutsches Theater at gøre studier til en dansk opsætning af Goethes »Faust«, der dog først realiseredes 1890.³⁰ I 1888 blev han sendt af sted for at indhente information om den nymodens elektriske belysning. Med indførelse af bedre belysning – noget Krohn engagerede sig aktivt i – kom scenografi og kostumer mere i fokus. To år senere, i 1890, rejste han med William Bloch til München for bl.a. på det berømte Hofteaters »Shake-

speare-scene« at se mere praktiske sceneindretninger. Der skulle dog gå mange år, før man i København var i stand til at undgå de mange, besværlige scenskift.³¹ Mon ikke Krohn på de rejser, han foretog for teatret, også fik tid til at besøge museer, energisk som han jo var.

Økonomiinspektør

Krohn må hurtigt have bestyrket sin position på teatret. Og teatrets chef, M.E. Fallesen, må have haft stor tiltro til Krohn; for at nævne et eksempel, så repræsenterede han chefen, da Sarah Bernhardt i juni 1880 gæstespillede på teatret. Samme år tiltrådte han sin anden stilling ved teatret, for da teatrets økonomiinspektør F.A. Cetti ansøgte om afsked, ansatte ministeriet Pietro Krohn d. 1. juli 1880 i denne stilling, samtidig med at han bibeholdt sin stilling som kostumier. Det var ifølge Robert Neiiendam hans »Sans som Indkøber af Stoffer til Dragter«, der var baggrund for udnævnelsen.³² Han varetog denne funktion samtidig med sine andre funktioner ved teatret frem til 1893, hvor han anmodede ministeriet om at blive løst fra dette hverv.³³

I forbindelse med udnævnelsen til økonomiinspektør fik Krohn embedsbolig på teatret i den nu nedrevne forbindelsesbygning mellem Gamle Scene og administrationsbygningen i Dahlerups teaterkompleks på Kgs. Nytorv. Derfor »forlagdes hans berømte Ungkarlemenage og hans Selskabelighed til denne snurrige Bolig, der hørte til Embedet«, skrev F. Hendriksen.³⁴ (*fig. 44*). Et andet sted omtaler Hendriksen det som »et i Datidens København berømt Hjem«.³⁵

I »Diverse sager efterladt af økonomiinspektør P. Krohn«, Det kgl. Teaters arkiv på Rigsarkivet, ligger en detaljeret liste over inventaret i hans kontor på teatret. I skab og reol fandtes dels en række kostumbilleder, dels en række internationale kostume- og modejournaler, nævnt med titler. Endvidere findes en liste over belysningsarmatur samt en tegning til ledningsføring, for fra første færd var Krohn som nævnt optaget af de nye muligheder, den elektriske belysning kunne medføre.



FIGUR 44. August Jerndorff, Portræt af Emilie Krohn i embedslejligheden på Det kgl. Teater, 1880'ernes beg. Ukendt opholdssted

Foruden rollelister, lønninger, overslag over alskens forskelligt arbejde, flere bilag til ballettens skopenge, regninger for materialer til kostumer mm. ligger også enkelte breve, såsom et fra 1885 fra Bernhard Olsen, der samme år blev leder af Dansk Folkemuseum – og i øvrigt i en kortere periode havde været ansat som kostumier ved Det kgl. Teater og også havde tegnet kostumer til Dagmartheatret – der på det varmeste kan »anbefale en Tusindkunstner Viggo Hansen, som jeg har erfaret personlig at være uvurderlig til alskens Rekvisiter, Metalarbeide, Smykker, Restaurering af Sager – Billig«. Mange af Krohns tegninger gengiver rekvisitter, så der har været brug for en til at udføre disse (se *fig. 31-32*). Hvis en anden pudsighed må nævnes, er det »Udgifter til Svinene i Ulysses« fra 1884. Fra teaterchef Fallesen kom i fe-

bruar 1883 følgende meddelelse, som det også er fristende at referere, for det beretter jo om, hvor meget forskelligt Krohn måtte tage sig af:

Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet har under d. 20. d.M. allernaadigst meddelt mig, at Hans Majestæt Kongen under 16. d.M. allernaadigst har bifaldet, at der til Tjenestereglementet for det Kongelige Theater af 23. Juli 1856, 3die Afsnit, Anhang a, gjøres følgende Tilføjelse: 'Foruden for egne Strudsfer, hvor Costumet udfordrer det, kunne Damerne ogsaa for egne Hatte, Kaaber og lignende store Overstykker (herunder ogsaa store Shavler) erholde Godtgørelse efter de almindelig gjældende Regler'.

»Det kgl. Theaters Udgifter ved Stykkers Iscenesættelse« har desværre ikke oplysninger af relevans for nærværende emne.

Iscenesætter

I løbet af de få år, hvor Krohn havde virket som kostumier og økonomiinspektør ved Det kgl. Teater, må han have ytret sig om teatrets opsætninger på en måde, så han snart også fik opgaver som instruktør, primært inden for operaen. Ved Holbergfesten i december 1884, opførtes som nævnt »Ulysses von Ithacia eller en Tydsk Comodie«. I den før citerede artikel i *Teatret* i anledning af genopsætningen af stykket i 1914 fremhæves Krohns kongeniale iscenesættelse, der fulgte Holbergs intentioner ved at parodiere de omrejsende tyske skuespillertruppers forestillinger.³⁶ Ved siden af sine hverv som kostumier og økonomiinspektør var han 14. juli 1885 i brev fra Kultusministeriet blevet ansat som »Sceneinstrukteur ved Operaen«.³⁷ Men allerede i 1884 havde han ved siden af Holberg-stykket også fået succes med iscenesættelsen af Wagners »Den flyvende Hollænder« med Johan Svendsen som dirigent, et samarbejde, der synes meget vellykket. Siden samarbejdede de bl.a. om Bizets »Carmen« (1887) (fig. 45), Verdis »La Traviata« (1887), Offenbachs »Hoffmanns Eventyr« (1890) og Wagners »Valkyrien« (1891) samt August Ennas »Heksen« (1892). Sidstnævnte blev en meget stor succes og markerede gennembruddet for komponisten, der ikke før havde kunnet slå igennem. Succes fik Krohn og Svendsen også i 1885 med opsætningen af Verdis opera »Aida«, »der ellers i flere henseender lå i overkanten af teatrets formåen«. Operaen »hilstes med jubel«.³⁸ Krohns instruktørpartitur fra forestillingen er bevaret;³⁹ her får man et lille indblik i hans evne til at kombinere en iscenesættelses forskellige aspekter. Han noterede f.eks. hvilke følelser, han ønskede tydeliggjort: »ivrigt til hende« eller »betaget af ham«. Placeringen af sangerne i de forskellige scener er indtegnet, ligesom der også findes en del farvelagte udkast til kostumer (fig. 35-36). Et visuelt indslag, han tillagde betydning, var opstillingen af de korsangere, der bar store vifter på lange stænger; flere af deres skiftende opstillinger er indtegnet.

Holbergs »Ulysses« var jo ingen opera, og det var Johan Ludvig Heibergs »Kjøge Huuskors« heller ikke, så teatret forstod virkelig at udnytte Krohns

mangesidige talent. Da Heibergs stykke kom op i 1885 fik han fra Johanne Luise Heiberg følgende hilsen:

Jeg føler Trang til at takke Dem for den Omhu, der aabenbart lyste ud af Deres Iscenesættelse af »Kjøge. Huuskors«. Jeg kørte glad hjem i Aftes. Lise kom noget for tidligt ned af Muurstilladsen; hellere maa hun komme for sent, end for tidligt [...]. Endnu en Gang Tak for Deres Arbeide med Heibergs Stykke.⁴⁰

Denne ros fra teatrets store skuespillerinde og sceneinstruktrice må have glædet Krohn meget, ikke mindst fordi det drejede sig om en iscenesættelse af et af den afdøde ægtemands stykker, noget, der optog fru Heiberg meget – i særlig grad nok også, fordi det var skrevet under deres hvedebrødsdage i Lyngby.

Ved fru Heibergs 70-års dag i 1882 modtog hun en deputation fra teatret, der overrakte hende en broche af guld, tegnet af Krohn; den gik i arv til den ene af fru Heibergs tre adoptivdøtre og blev langt senere solgt på auktion af en efterkommer. I sine erindringer beskriver hun den således:

[...] og bragte mig i Personalets navn en Broche af Guld i Form af en Laurbærgren, der slynger sig om et Musahoved. Naalen laa paa en overmaade smuk Pude, helt over bestrøet med levende Blomster.⁴¹

Krohn var som nævnt ikke meget skrivende om sine forskellige hverv, hvilket han selv indrømmede i nogle af brevene fra sine udlandsophold. Forsøget på at indkredse hans virke inden for de forskellige områder har derfor måttet trække på de mere uhåndterbare, for længst afsluttede gøremål, suppleret med samtidens ofte ret sparsomme omtale eller kritik. Krohn nedfældede således ikke sine ideer om instruktion, hverken i breve eller på tryk. Da Emma Gad bad ham om at skrive om sceneinstruktion i *Teater-Bogen*, resulterede dette desværre ikke i en artikel af ham;⁴² i stedet blev den skrevet af Herman Bang.

Allerede i Krohns første år som instruktør bad den unge Elisabeth Dons ham om hjælp med at finde sig til rette som »Dronningen« i Marschners opera »Hans Heiling«. En anden opera vedrører en dødsscene, hvor hun beder ham gennemgå Biancas rolle med hende alene.⁴³ Under Krohns ophold i Paris bad hun



FIGUR 45. Fotografi af Margrethe Boeck som Carmen i Bizets opera »Carmen«, 1887. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek

ham købe to kostumer; regningen lød på 600 daler. I øvrigt gav netop Elisabeth Dons anledning til en uoverensstemmelse med Fallesen. Hun var teaterchefens yndling (og mere til) og tildeltes flere roller, som både Krohn og kapelmester Johan Svendsen mente, hun ikke kunne magte. I 1893 skrev de derfor en længere redegørelse til Fallesen om, hvor uheldigt det var, at personlige hensyn vejede tungere end de kunstneriske. I de første år havde man opført vægtige værker som »Den flyvende Hollænder«, »Mefistofeles« og »Aida«; siden havde der sneget sig mindre lødige værker ind, skrev de.⁴⁴

I 1891 opførtes – efter først at være forkastet – Lange-Müllers opera »Fru Jeanna«, der ikke blev no-

gen succes. Krohns bidrag til denne opera var en række ballet-indslag og nogle drikkelagsscener, der skulle illudere renæssance-tiden.⁴⁵ Til alt held er Elisabeth Dons' kostume bevaret i Det kgl. Teaters store samling af kostumer.

Et minderig aften i Krohns teaterkarriere kan man vel kalde festforestillingen i anledning af Christian IX's og Dronning Louises guldbryllup i 1892. Begivenheden overværedes af en række europæiske kongelige personer, det diplomatiske korps samt såvel danske som udenlandske honoratiore. Teatret opførte en »Fest-Ballet i 1 Akt«, »Foråret kommer« med libretto af Pietro Krohn og musik af Johan Svendsen, hvor udgangspunktet til lejligheden var i fædrelands-sange.⁴⁶ Handlingen udspillede sig ved vintertide i et landskab ved Øresundskysten med Kronborg i baggrunden. Rollerne personificerede vinteren, vinterstormene, foråret og Danmark og dertil forskellige insekter. Desuden optrådte »Danske Søfolk, Bønder, Soldater, Borgere« fra landets forskellige egne tillige med personer fra de danske besiddelser. Med reference til kongeparret som »Europas svigerforældre« afsluttedes festen med, at et engelsk, et græsk og et russisk fartøj lagde til ved Kronborg, og mandskabet deltog i fejringen af forårets komme. Forestillingen blev efterfølgende opført ti gange.⁴⁷ I Det Kongelige Teaters kostumeafdeling er bevaret et elegant kostume fra denne forestilling. Såvel materialer som snit vidner om, at også dette kostume blev udført i fornem kvalitet; for pasform og stof var og er væsentlige forudsætninger for rollens autenticitet (fig. 38).

Selv om Krohn i 1890erne havde mange aktiviteter i gang på Kunstindustrimuseet, lod han sig også engagere – naturligvis kan man sige – i Industriforeningens store »Theaterudstilling halvandet hundrede Aar efter Det kongel. Theaters Grundlæggelse« i 1898. Udstillingen ledsagedes af et fyldigt katalog med indledende tekster og korte oplysninger ved hvert af de 2096 udstillede numre. Meget tyder på, at kataloget var Krohns ansvar,⁴⁸ og et par breve viser, at han også tog sig af udstillingens indhold. Således findes en henvendelse til kgl. skuespiller Kristian Manzius' søn Karl, der ligeledes var skuespiller ved teatret, hvor

Krohn på brevpapir med hoved for »Theaterudstillingen 1898, Industriforeningen i Kjøbenhavn« bad om »gode Portrætter, Costumbilleder, personlige Erindringer mm.«, der kunne belyse faderens karriere ved teatret godt og fyldigt.⁴⁹

Og for at føje endnu et aspekt til Krohns virke på teatret, så deltog han sammen med Fallesen og arkitekten Johan Daniel Herholdt i den kommission, der skulle forberede indførelsen af elektrisk lys på teatret,⁵⁰ hvilket ministeriet i maj 1891 takkede for. Man erindrer, at Krohn allerede i »En Skærsommernatsdrøm« i 1879 havde brugt elektrisk apparatur til at skabe de »Féagtige Farvebrydninger« [... der] »gjorde V. Gyllichs Æventyrskov med Alfedansen i Maaneskin endnu mere hemmelighedsfuld og dragende«.⁵¹

På baggrund af, at der havde været en række store europæiske teaterbrande, blev Krohn derfor sendt til udlandet for at undersøge mulighederne for at indføre elektrisk belysning. Ved siden af den forbedring, elektrisk lys ville give scenografi og kostumer, kom, at olielamper blandt andre gener medførte en stor udgift, og at gaslamper forurenedede og udviklede stærkt varme.⁵² I teatrets »maskinmesterlommebøger« kan man følge, hvorledes lyset allerede tidligere i Krohns teaterliv kunne differentieres for at skabe forskellige stemninger. Sammen med det elektriske lys benyttede Krohn bl.a. i »En Skærsommernatsdrøm« det såkaldte Drummonds lys, et hvidt kalklys, der bl.a. kunne illudere måneskin.⁵³ Når elektrisk apparatur her og andetsteds omtales, betyder det således ikke, at elektriciteten endnu var blevet indført permanent på teatret. Det skete generelt med elektrisk rampelys 1892 og 4 år senere med scenelys.

Allerede i 1889 var Krohn blevet udnævnt til ridder af Dannebrog; Gyllich fik først tildelt ridderkorset ved kongeparrets guldbryllup i 1892. Mange anså Krohn som den naturlige efterfølger til teaterchef Fallesen.

Således også Holger Drachmann i forbindelse med en avispolemik imod Fallesen, som han mente burde overlade stolen til yngre kræfter. Drachmann pegede på Krohn, da han var »Officer, Student, Kunstner, praktisk Mand, erfaren Mand, energisk Mand«.⁵⁴ Men således skulle det ikke gå, for en ny udfordring – spændende, men vanskelig – ventede ham. Krohn fortsatte dog en række af sine aktiviteter ved teatret, så i 1894 anmodede Kirke- og Undervisningsministeriet ham om sammen med bureauchef Vilhelm Hauch at varetage forretningerne ved teatret og kapellet efter Fallesens pludselige død. Først i 1896 meddeltes der ham efter ansøgning afsked fra Det kgl. Teater.

Selvsagt gav Krohns centrale position på teatret ham kontakt til en lang række af tidens markante personer inden for kulturlivet. Bevarede breve giver nogle glimt ind i Krohns brede kontaktflade. Således findes et brev til Krohns søn Mario fra operasangeren Vilhelm Herold, der havde optrådt i Krohns iscenesættelser i 1895 af Bajadser (Bajazzo)⁵⁵ og Liden Kirsten (Sverkel), hvori Herold fortæller, at han ti år tidligere under sit ophold i Paris fik et langt brev fra hans far. »Det har jeg gemt på som noget af det kærester jeg ejer. For jeg har altid elsket Deres far«.⁵⁶

I 1896 bad Betty Hennings Krohn om at sætte et lille stykke af Octave Feuillet i Scene. »De må ikke sige nej – jeg vil sætte så stor pris på det.«⁵⁷

Hvordan Krohn kunne overkomme arbejdet på et teater, hvor en premiere altid skal falde på den planlagte dag, samtidig med opbygningen af et nyt museum, ja en ny museumstype, kan være svært at forstå. Men med stor iver og virkelyst kastede han sig fra 1880ernes slutning over dette næste store område.

Men ikke nok med det, for allerede fra 1885 havde han påtaget sig et andet, særdeles krævende og ansvarsfuldt hverv som kunstnerisk ansvarlig for en tiltrængt fornyelse af produktionen på landets yngste porcelænsfabrik.

Fortegnelse (formentlig ufuldstændig) med premieredatoen for opførelser på Det kgl. Teater, hvor Pietro Krohn deltog, enten som kostumier eller som iscenesætter.

S: skuespil, O: opera, B: ballet, T: tableau, V: vaudeville, Sy: Syngestykke

- S: En Skærsommernatsdrøm, 30.3.1879
 S: Faraos Ring, 25.10.1879
 B: Aditi, 17.3.1880
 S: Jean de France, 1.9.1881
 S: Hamlet, 11.5.1884
 O: Den flyvende Hollænder, 7.9.1884
 S: Ulysses von Ithacia, 6.12.1884
 O: Mefistofeles, 20.1.1885
 O: Jægerbruden, 19.3.1885
 B: Spillemanden, 12.5.1885
 O: Aïda, 4.10.1885
 O: Faust, 29.12.1885
 O: Oberon, 18.12.1886
 S: Der var engang, 23.1.1887
 O: Carmen, 24.4.1887
 O: La Traviata, 29.11.1887
 O: Romeo og Julie, 20.3.1888
 S: Dante, 23.4.1888
 T: Afslutningstableau til sangprologen før opførelsen af Don Juan på 100-årsdagen for dens 1. opf. (i Prag) 28.10.1887
 S: Dronning Margareta, 22.3.1889
 S: Axel og Valborg, 1.9.1889
 O: Mantillen, 7.9.1889
 O: Iphigenia i Aulis, 2.10.1889
 S: Fulvia, 1.12.1889
 O: Hoffmans Eventyr, 1.1.1890
 O: Fidelio, 2.2.1890
 O: Trolde kan tæmmes, 10.5.1890
 S: Aladdin, 13.12.1890
 O: Fru Jeanna, 4.2.1891
 O: Valkyrien, 7.3.1891
 O: Bryllup i Klosteret, 15.4.1891
 S: Faust, 1.5.1891
 S: Peter Plus, 25.9.1891
 O: Paa Sicilien (Cavalleria Rusticana) 30.9.1891
 S: Ved Bosporus, 4.12.1891
 Sy: Kinafarerne, 14.12.1891
 V: Recensenten og Dyret, 14.12.1891
 O: Heksen, 24.1.1892
 S: En Kurmetode, 23.2.1892
 B: Foraaret kommer 26.5.1892
 O: Dinorah, 14.12.1892
 S: Mellem Slagene, 29.1.1893
 S: Alene hjemme, 19.2.1893
 O: Robert af Normandiet, 28.2.1893
 V: Ulla skal paa Bal, 4.3.1893
 S: Den Stundesløse, 23.3.1893
 S: Hjemkomst, 23.4.1893
 O: Frode, 11.5.1893
 S: Svend Dyrings Hus, 19.5.1893
 O: Jolanthe, 29.9.1893
 O: Postillonen i Lonjumeau, 15.10.1893
 O: Kleopatra, 7.2.1894
 O: Oluf, 7.4.1894
 O: Den trekantede Hat, 7.11.1894
 O: Tryllefløjten, 28.11.1894
 O: Falstaff, 16.1.1895
 O: Bajadser, 3.5.1895
 D: Guldhornene, 14.5.1895
 O: Liden Kirsten, 16.10.1895
 O: Ungdom og Galskab, 1.12.1895
 O: Lakmé, 1.1.1896
 O: Aucassin og Nicolette, 2.2.1896



FIGUR 46. Pietro Krohn, Suppetallerken af porcelæn fra »Hejrestellet«, modelleret af Carl Schieltved og dekoreret med underglasurbemaling og guldstaffering af Effie Hegermann-Lindencrone og Fanny Garde, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik 1885-88. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus

Hejrestellets skaber

Kunstnerisk leder af Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik

Trods ikke mindre end tre nok så forskellige embeder på Det kgl. Teater, kunne Krohn åbenbart ikke modstå fristelsen, da han i 1885 fik tilbudt stillingen som inspektør ved Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik. Og som det var gået på teatret, så fik han snart flere beføjelser, da han kort tid efter blev fabrikkens kunstneriske leder. Efter en periode med Heinrich Hansens historicisme gik fabrikken nu ind i en æra, der med sine nye, kunstneriske satsninger skulle vise sig særdeles frugtbar – ikke mindst på det internationale marked.

1885 er et markant årstal i dansk porcelæns historie, for også på Den kgl. Porcelænsfabrik blev der dette år taget et betydningsfuldt skridt ind i fremtiden med ansættelsen af den unge maler Arnold Krog som kunstnerisk leder. Man var på begge fabrikker indstillet på, at der nu måtte ændringer til, hvis man skulle markere sig på den kommende Verdensudstilling, for ved den sidste i 1878 havde man ikke høstet roser. Året 1885 bragte desuden to væsentlige udgivelser, nemlig maleren Karl Madsens bøger *Japansk Malerkunst* og *Japanske Billeder*. På hver sin måde udformede de to nye ledere af porcelænsfabrikkerne et nyt og moderne koncept ikke mindst med udgangspunkt i inspirationen fra den japanske kunst.¹

Det vel nok mest prægnante udtryk for Bing & Grøndahls nye linje blev Krohns Hejrestel, der vist på Den nordiske Udstilling i 1888 (*fig. 46-50*). Det 24 personers store spisestel blev anmeldt af F.J. Meier, der beskriver det således:

Vil nogen spørge mig, hvad Stil dette Hejrestel er udført i, da maa jeg erklære mig ude af stand til at besvare dette Spørgsmaal. Det er slet ikke i nogen hidtil bekjendt Stil, det er hverken Renaissance eller Rokoko eller Palissy eller antik eller kinesisk eller japansk Stil;

jeg kan kun med Vanskelighed gaa med til at kalde det en meget fri bearbejdelse af flere forskellige Stilarter. Og vil man trænge ind paa mig, vil jeg udbryde: »Det er i Hejrestil, og, det være sagt til Ros, det er det til Gavns og konsekvent!²

Krohn udformede de mange dele til Hejrestellet med stor variation i former og dekorationer. Det omfattende modelarbejde, der til fulde skulle vise fabrikkens niveau, blev udført af billedhugger Carl Schieltved samt af Erdmann,³ dog blev billedhuggeren Ludvig Brandstrup bedt om at modellere de store fugle til bordopsatsen⁴ Det blå underglasurmaleri udførtes af Fanny Garde og Effie Hegermann-Lindencrone, som Krohn havde anmodet fabrikkens direktør, Harald Bing om at måtte ansætte; deres evner havde han lært at kende, da han underviste dem på Tegneskolen for Kvinder.⁵ Den nuancerede forgyldning stod maleren O. Schmidt for. Jo, det var i sandhed et prestigeprojekt.

Stellets enkelte dele er skulpturelt udformede, langt mere end tidligere stel. Sauceskåle, terriner, ragoutfade, peberbøsser mm. er ikke udformede efter samme model, men rigt varierede; selv de små underkopper har en frit modelleret del, og selvsagt er koppers hank udformet som halsen på en hejre. Et saltkar fik en tragtlignende form, hvor der på voluten anbragtes en frit modelleret hejre (*fig. 48*).

Det var en stor satsning, der omfattede alle fabrikkens afdelinger, ikke mindst de tekniske, der stod for brændingen af de mange forskellige og forskelligt formede dele. Det høje tekniske niveau demonstreres ikke mindst i den store bordopsats, hvor tre frit modellerede hejrer står på en detaljeret basis, hver på eet tyndt ben. Skålen over dem dannes af store blomsterblade. Mange steldele fik modelleret ornamentik såvel ind- som udvendigt.



FIGUR 47. Pietro Krohn, Fad af porcelæn fra »Hejrestellet«, modelleret af Carl Schieltved og dekoreret med underglasurbemaling og guldstaffering af Effie Hegermann-Lindencrone og Fanny Garde, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik 1885-88. Det danske Kunstinstitut



FIGUR 48. Pietro Krohn, Saltkar og saucekande af porcelæn fra »Hejrestellet«, modelleret af Ludvig Brandstrup og dekoreret med underglasurbemaling og guldstaffering af Effie Hegermann-Lindencrone og Fanny Garde, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik 1885-88. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus





FIGUR 49. Pietro Krohn, Skål på fod af porcelæn fra »Hejrestellet«, modelleret af Ludvig Brandstrup og dekoreret med underglasurbemaling og guldstaffering af Effie Hegermann-Lindenchrone og Fanny Garde, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik 1885-88. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus

Et højt niveau demonstreredes også i blåmaleriet og i forgyldningen. Det er komplicerede motiver med uhyre mange og ofte særdeles små detaljer. Selv om der udformedes prikkemønstre⁶ så har Krohns karakteristiske brug af parallelle streger krævet en sikker

hånd. Variationsrigdommen kommer ikke mindst til udtryk i de mange hejremotiver. I fabrikkens arkiv findes en række forstudier i blå akvarel over stallets hejrer, der både gengives naturalistisk (*fig. 52*), men også udformedes ornamentalt – fantastisk flot er tra-



FIGUR 50. Pietro Krohn, Plateau til terrin af porcelæn fra »Hejrestellet«, modelleret af Carl Schieltved og dekoreret med underglasurbemaling og guldstaffering af Effie Hegermann-Lindencrone og Fanny Garde, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik 1885-88. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus

nernes piruetter til et af fadene (fig. 53)⁷ og motiverne med hejrer, der flyver i formationer, så en tallerken eller et fad synes næsten tredimensionel i sit maleri (fig. 47). Krohns bevarede tegninger til stellet viser, at hans forlæg nøje blev fulgt.

Inspirationen til motivet, men ikke til udformningen, hentede Krohn i den japanske motivverden, som han var en stor beundrer af. Siden erhvervede han i øvrigt flere japanske genstande med hejre- og tranemotiver til det nye museum.⁸



FIGUR 51. Pietro Krohn, Tegning til »Hejrestellet«, ca. 1885, Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus



Den enkelhed, som karakteriserer megen japansk kunst, og som man jo havde kendskab til i tiden, satte på ingen måde sit præg på Hejrestellet. På de store dele er der dels de forskellige skulpturelle detaljer, dels en række baggrundsmotiver for de forskelligt udformede hejremotiver. På de flade dele, tallerkener og fade, er der ikke blot en neutral baggrund for de stoltsende eller flyvende fugle, men en helt selvstændig dekoration af en art, som hverken før eller siden er set. Det baggrundsmotiv, der ses på et af de store fade, nu i Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg, findes der en minutøst udført tegning til og på andre genstande er dele af dette baggrundsmotiv også blevet brugt. Karakteristisk er de mange parallelle streger – noget, der jo også er karakteristisk for Krohns grafiske arbejder. En krans af blomsterhoveder omgiver hovedmotivet og rundt om det store, centrale midterparti, ses en bort, der måske – måske ikke kan opfattes som vandstråler. Dette sidste motiv er ikke uden interesse; dels foreligger der en detailtegning, hvor motivet snarere må opfattes som planter/bregneskud, der endnu ikke er udfoldede, og dels benyttes samme motiv siden både af Effie Hegermann-Lindencrone og af J. F. Willumsen.

Forudsætningen for denne særprægede udformning af divergerende motiver skal antagelig søges i Krohns tidlige virke. Studierejsen til Italien førte ham som nævnt til Perugia, hvor han besøgte universitetsbiblioteket og der kopierede en række initialer fra et middelalder-manuskript. I Kunstindustrimuseets grafiske samling findes et par trykte forlæg til disse initialer, som hidrører fra Krohn. Men hans tegning, der nøje kopierer forlægget, findes blandt tegningerne i Bing & Grøndahls arkiv, hvilket ved første blik undrede denne forfatter (*fig. 11 og 54*). Men ser man nøjere efter, findes i disse initialer nogle af de karakteristiske træk, som Krohn benyttede i Hejrestellet. I bogstaverne N ses de mange, tætt stillede parallelstreger, der her udgør en del af et motiv, der kan minde om en



FIGUR 52. Pietro Krohn, Tegninger til »Hejrestellet«, akvarel, ca. 1885, Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus

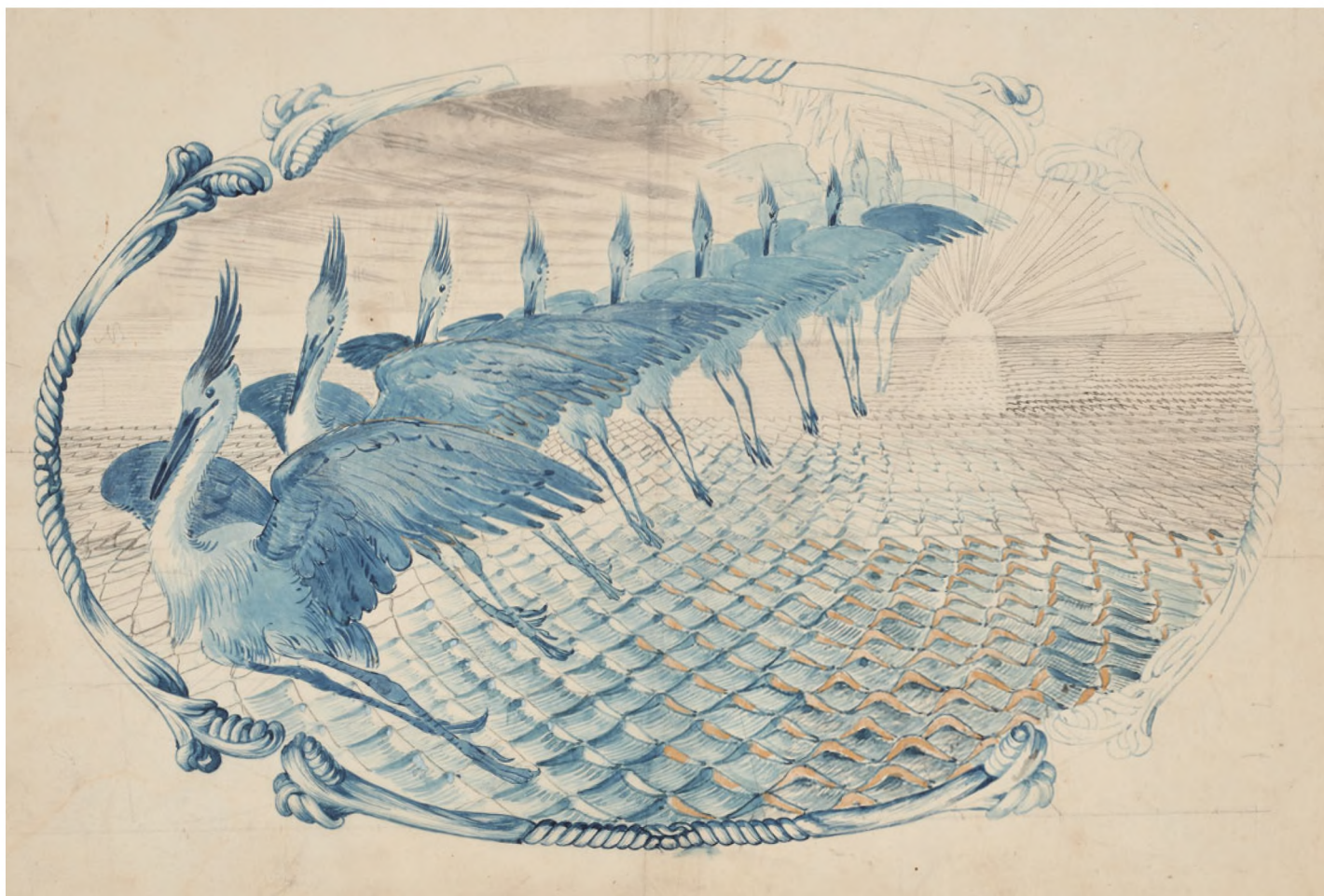
plante. Formen gentages i halvcirklen under bogstavet. Også i initialen »S« (fig. 11) ses motivet. I »P« og »D« findes andre træk, der går igen i stellet, således en række ret forskellige, ornamentale motiver, der danner cirkler om et centrum. Et andet karakteristisk motiv ser man bl.a. på underkopperne, hvor en række blade danner en ydre krans. Det er usikkert, om der ligger et rigtigt blad til grund for motivet; det nærmeste er, som foreslået af prof. Ib Friis enten søblad

(*Nymphoides peltata*) eller frøbid (*Hydrocharis morsus-ranae*).⁹

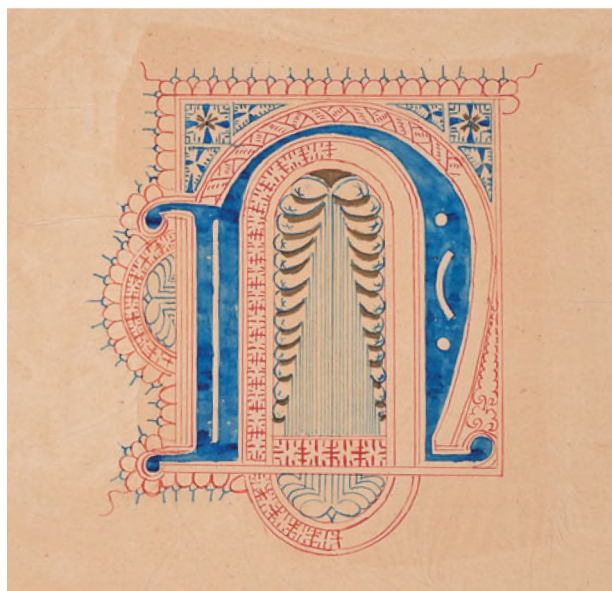
Stellet blev samtidigt udført med en lidt anden modellering og i douce, blå og beige-rødlige farver.

MODSTÅENDE SIDE:

FIGUR 54. Pietro Krohn, Aftegning af initialen N og P fra illumineret manuskript i Perugias Dombibliotek, pen, ca. 1870. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus



FIGUR 53. Pietro Krohn, Tegning til »Hejrestellet«, akvarel, ca. 1885, Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus



Også dele i blå underglasurbemaling, men uden guldkant findes – måske det er frasorterede dele.¹⁰

Skulle stellet markere fabrikkens evner, så indebar det for Krohn selv en visualisering af hans tanker om fremtiden for dansk kunstindustri. Hans fascination af japansk kunst manifesterede sig ikke i kopiering eller opdatering af motiver på gængse, vestlige former, sådan som man hidtil havde set det gjort af flere porcelænsfabrikker. Modsat historicismens genbrug af tidligere stilarter eller mere botaniske gengivelser af den hjemlige flora – hos Bing & Grøndahl især udført af Heinrich Hansen – ønskede Krohn med sit stel at vise, at en ny vej for kunstindustrien ikke var ukreativ kopiering hverken af tidligere eller samtidens internationale tendenser, men med udgangspunkt i andre kunstneriske udtryk at nå frem til et eget udtryk. En fornyelse var tiltrængt, men som før set kunne et frugtbart udgangspunkt meget vel hentes i tidligere tiders løsninger. Først og fremmest gjaldt det om at skabe en selvstændig profil for fabrikken frem for at lægge sig i slipstrømmen fra Sèvres, Meissen eller Wedgwood.

Hejrestellet blev særdeles vel modtaget hos mange i ind- og udland, også på grund af udførelsens kvalitet. Efter udstillingen i 1888 i København, udstilledes det på Verdensudstillingen i Paris det følgende år. Og der blev det solgt i enkeltdele til museer og samlinger, så man her til lands i dag kun ejer en brøkdel af stellet. Eftertiden har forholdt sig mere kritisk til det. Hvor Arnold Krogs tidlige forsøg på Den kgl. Porcelænsfabrik blev optakt til et langt forløb, så blev det ikke gennem sine egne arbejder, Krohn fik tilført fabrikken nyt liv. I denne tidlige fase af den danske japanisme var det snarere den mere naturtro gengivelse af markens blomster, havets dyr og insekternes verden, der tiltrak sig kunstnerens opmærksomhed. Men med Hejrestellet demonstrerede Bing & Grøndahls porcelænsfabrik, at fabrikken nu var på et teknisk og kunstnerisk højt niveau, der tålte sammenligning med de bedste internationale porcelænsfabrikker.

Krohns periode blev et vendepunkt i fabrikkens historie. De to, der stod for stallets komplicerede maleri, var selv kunstnerisk begavede. Fanny Garde og

Effie Hegermann-Lidencrone ville nok ikke uden inspirationen fra Krohn have taget den retning, de hver for sig tog. Fanny Garde skabte i 1890ernes slutning *sit* fuglestel, Mågestellet, der i modsætning til Krohns ene blåmalede Hejrestel er blevet produceret i mere end et halvt århundrede. Effie Hegermann-Lidencrone udførte en lang række vaser og skåle, der er små skulpturer i porcelæn med motiver hentet fra den hjemlige planteverden under stærk inspiration fra den japanske motivverden. Ikke mindst Effie Hegermann-Lidencrones unikke arbejder fortjener at blive nærmere beskrevet og publiceret. De i dag kendte værker kan nu suppleres med fotografier i et album, der med fabrikkens arkiv er kommet til Grimmerhus. Man kan så spekulere på, hvorledes porcelænsfabrikken og ikke mindst Krohn selv ville have udviklet sig, hvis hans periode ikke var ophørt i 1892 for at han helt kunne vie sin tid til det kommende Kunstindustrimuseum – og samtidig med at hans virke på Det kgl. Teater fortsatte.

Den store arkivalske samling samt bogsamlingen, der har tilhørt Royal Copenhagen, der i 1987 opslugte Bing & Grøndahl, er i dag kun delvis tilgængelig, og der vil nok gå en del år, inden alt er registreret. Men denne omfattende og væsentlige del af den danske kulturarv er dog sikret og nu under bearbejdelse på Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus. Angående Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik kan man kun håbe, at det vil give nogen lyst til at se nærmere på det store materiale; for fabrikkens historie venter på en forsker, der vil behandle dette spændende og væsentlige emne af dansk kunstindustrihistorie i sin helhed. Ved fabrikkens 50-årsjubileum i 1903 udgav en af den ene grundlæggers sønner, Harald Bing, en bog om fabrikken.¹¹ Harald Bing kom til at spille en nok så væsentlig rolle i Pietro Krohns liv, idet han var en af fortalere for oprettelsen af et dansk kunstindustrimuseum, hvis tidligste program han skrev. Han blev museets første kasserer og næstformand for i tiåret 1898 til 1908 at være dets formand. Hans bog om fabrikken er et kildeskrift. Han beretter, at Ludvig Bing, hans bror, ved udsigten til »det Dystløb«, som afholdelsen af Den nordiske Landbrugs-, Kunst- og Industriud-



FIGUR 55. Pietro Krohn, Mokkaopper af porcelæn med underglasurbemaling og forgyldning, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik, 1888-89. Det danske Kunstindustrimuseum. Ses oppefra på siderne 8, 71 og 104

stilling i 1888 ville afstedkomme, havde ønsket at knytte Krohn til fabrikken som dens kunstneriske leder. Og det lykkedes. I 1885 engagerede Krohn sig i fabrikkens niveau ved, som Harald Bing skriver, at forlange det umulige af fabrikkens bedste malere, hvorved den rent tekniske kvalitet højnedes, så man kunne honorere de krav, som en ny epoke stillede. »Dekorativt set,« skriver Bing, »revolutionerede Krohn Fabrikken«,¹² overglasurmaleriet, som man havde dyrket under Heinrich Hansen, afløstes af underglasurmaleri, hvorved porcelænsmassen og decorationen smeltede sammen til et hele.

Hejrestellet og flere af Krohns øvrige modeller til fabrikken adskilte sig markant fra begge porcelænsfabrikkers hidtidige produktion ved sit nye, skulpturelle udtryk. Hejrestellet og mokkaopperne af form

som forskellige blomster (*fig. 55*) tog ikke udgangspunkt i det klassiske vokabular, som man fremdeles dyrkede inden for kunstindustriens forskellige grene. Især er Hejrestellets bladformer bemærkelsesværdige ved deres ornamentale udformning i en tid, hvor naturalismen i form af den nationale flora var på vej ind i den dekorative kunst. Selv på ganske små genstande som f.eks. sværdprydelser og lakarbejder formåede japanske kunstnere at skabe dybde og perspektiv, at forme en »lilleverden«. I flere af de ornamentalt udformede stiliseringer af hejremotivet skabte Krohn sin form for perspektiv, der meget vel kunne være inspireret af japansk kunst (*fig. 47*).

Man må se Krohns udformning som et forsøg på en vej bort fra den herskende smag på parnasset. Stiliseringen af fanernes bladmotiv og af en række af de



FIGUR 56. Pietro Krohn, Dele af stel af underglasurmalet porcelæn, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik, 1880ernes 2. del. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus

malede motiver kan vel siges at pege fremad, men blev for Krohn kun et mellemstykke, om end et markant sådant i modsætning til hans skulpturelle udformning af porcelænet, der kom til at påvirke en række af fabrikkens kunstnere.

Af en ganske anden karakter er det stel, der benævnes »Rococostellet«. Det skyldes, at de steldele, der kendes i dag, har den bølgende afslutning af fanen, der svarer til en tegning i fabrikkens arkiv. På denne har Krohn skrevet navnet, men dekorationen på tegningen er en række små, spredte, brogetmalede blomsterbuketter og ikke det japansk inspirerede tangmotiv, der blev så yndet i denne periode. Stellet (fig. 56) er med sine nedtonede former og enkle tangdekoration et fint eksempel på et stel i et noget andet prisniveau end hans andre arbejder. På dette enkle spisestel i douce farver supplerede Krohn tangmoti-

vet bl.a. med muslingeskaller. Også her tilføjer han bevægelse i formerne; kanter bølgjer og håndtag svinger udad i bløde bugtninger. Mon ikke dette spisestel i modsætning til Hejrestellet var tænkt som afløser for nogle af Heinrich Hansens historiserende spisestel? Det synes dog aldrig at være fremstillet i større antal. Det samme gælder hans stel med svaner. Samlingen i Grimmerhus rummer en mokkaop (fig. 57) og et sæt underkopper, hvor Krohn – for ham må det nok være – har afprøvet forskellige udformninger af et motiv, her et svanehoved i lavt relief.¹³

Blandt hans tegninger findes en akvarel i blåt med en bred, ornamentalt udformet fane, medens spejlet er dekoreret med en kartouchelignende form, hvori en mølle er malet. En anden akvarel viser en tallerken ligeledes med hans karakteristiske udformning af fanen, hvor en bølgende kant er dekoreret med en ræk-



FIGUR 57. Pietro Krohn, Mokkakop fra »Svanestellet«, overglasurmalet og forgyldt porcelæn, Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik, 1880ernes 2. halvdel. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus

ke parallelle strøg i en douce farve, som på stellet med tang (fig. 56). På tegningen er spejlet dekoreret med små blomster, samlet i mindre buketter, antagelig et udkast til hans »Rococostel«. En anden cirkulært udformet tegning i blå nuancer, hvilken kunne være til en tallerken eller et fad, viser en påfugl med udbredte halefjer. Påfuglen var fra tidligere tid et væsen, man i højere grad end hejren forbandt med Østen. Nu fik den fornyet aktualitet inden for porcelænet både som figur og som maleri. Krohn valgte dog den fugl, der sammen med tranen især var karakteristisk for japansk kunst.

Harald Bing nævner i brev af 21. nov. 1900, at fabrikken i Sct. Petersborg vil udstille et skrivetøj og kugleornamenter af Pietro Krohn.¹⁴ I Harald Bings liste over Krohns arbejder bag i hans bog nævnes et skrivetøj med form som en åkande, tilhørende Émile

Gallé. En forespørgsel hos Musée de l'École de Nancy har ikke ført til noget resultat.¹⁵

I modsætning til tendensen hos Arnold Krog og hos Dekorationsforeningens unge kunstnere (se p. 86), hvor på den ene side enkle former med glatte overflader blev foretrukket som flade for motiverne, men hvor på den anden side man også udformede figurer, så synes det at have været Krohns intention at kombinere maleri og skulptur også i det lille format. Dette kommer til udtryk i flere andre af hans arbejder i porcelæn, således i lågvaserne fra 1888-89. På en af disse er der på den enkle, ubemalede form anbragt to store insekter med udslåede vinger. På en anden underordner decorationen af liljekonvaller som lågknop, ører og fødder sig formen, der til gengæld slynger sig såvel vertikalt som horisontalt.¹⁶ Ligeledes i de fine små mokkakopper fra samme periode, hvor under-

kopperne dannes af blomsterblade, og koppen er modelleret med riller eller bukler, og hvor hanken på to af dem er udformet som støvdragere (?). Hamborgmuseets direktør, Justus Brinckmann, takkede i øvrigt i 1893 Krohn for gaven til datteren af »das reizende japanische Inspiration verrathende Taschen«. ¹⁷

Der er ikke meget bevaret af Krohns egne arbejder i porcelæn; Hejrestellets mange dele blev spredt for alle vinde. Af Krohns bevarede produktion er fra 1888 en lille bakke, formet som et palmeblad. ¹⁸ Men ved siden af sine forskellige gøremål skulle han jo også stå for den samlede kunstneriske udvikling af fabrikken, og det må siges at være lykkedes.

I Harald Bings liste over Krohns porcelænsarbejder er endvidere opført »Polykrome Forsøg paa Thorvaldsens Figurer« i 1888. ¹⁹ Et produkt, som Bing & Grøndahl i adskillige år havde stor succes med, var små biscuitfigurer af en række af Thorvaldsens mest yndede figurer, såsom »Ganymedes med ørnen«, »De tre gratier« og selvportrætstatuen foruden en række relieffer, hvor »Dagen« og »Natten« kom i et anseeligt antal. Hvad lå der bag Krohns forsøg med at tilføje det matte, hvide biscuit farver? Var det mon et bidrag til den polykromi-debat, der i det 19. århundredes begyndelse fulgte på opdagelsen af, at man i antikken havde bemalet såvel arkitekturen som skulpturen. Med udgravningerne fra 1748 i Pompeji opstod interessen for antikkens brug af farver, men det hvide marmor var så indgroet i opfattelsen af antikken, at det først var med A.-C. Quatremère de Quincys publikation »Le Jupiter Olympien«, at debatten kom i gang med fortalere og modstandere. Et afgørende element i farvernes sejr var, at man i 1880 på Athens Akropolis fandt skulpturer med velbevarede farverester, altså lige før Krohns ansættelse på porcelænsfabrikken. ²⁰

Som nævnt er det ikke for nærværende muligt at dykke videre ned i Bing & Grøndahls historie, da fabrikkens arkiv og samling af genstande og af tegninger kun for en dels vedkommende er tilgængelige. Det kan undre, at en så væsentlig virksomhed i landets kulturhistorie ikke for længst har fristet til udforskning. Derfor kan der meget vel være mere at sige om Krohn.

I et af sine hastigt skrevne, udaterede breve, beretter Krohn, at han ved en middag sad ved siden af Kammerherre Hegermann, der fortalte, at alle roser de stærke porcelænsfabrikker, men når han spørger hvilken, svarer de gamle »naturligvis den Kongelige«, og alle unge »naturligvis Bing & Grøndahl.« ²¹

Nok var de to porcelænsfabrikker konkurrenter, men forholdet imellem de to kunstneriske ledere, Krohn og Arnold Krog, led ikke under dette, således foreslog sidstnævnte, at de kunne bo sammen, da de skulle besøge Stockholm. Også til fabrikkens direktør havde Krohn et godt forhold, hvilket bl.a. fremgår af dennes tak for Krohns hjælp og støtte til fabrikken. ²²

I et brev fra marts 1900 til Emil Hannover, der øjensynligt i en artikel var fremkommet med kritiske bemærkninger, giver Krohn denne kærlige skildring af Krog efter et nyligt besøg på Den kgl. Porcelainsfabrik:

Naar Krog kommer lidt slæntrende i Gangen og duknakket med den fintformed Næse, Hage og Mund og naar han med sine bløde, varme Øjne fra neden ser venligt op paa En saa ligner han sit eget Porcellæn. Det samme blødt, mildt, noget vege men usigeligt elskværdige og hjertevarmende finder jeg der. Da jeg holder særlig meget af ham personligt, er det ikke underligt, at jeg ogsaa elsker hans Porcellæn. ²³

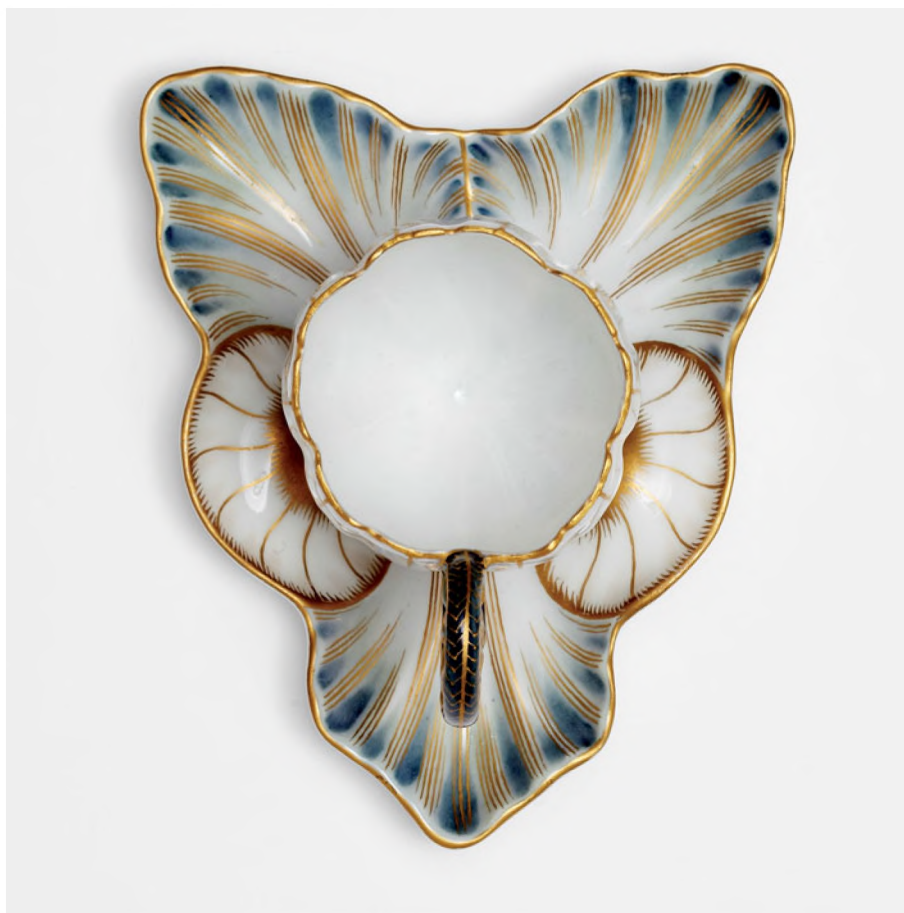
Men som altid støttede Krohn Hannover og skriver, at han ikke skal slette et ord, men blot lade artiklen trykke. De to var ikke altid enige, men Krohn forstod, at forskellige, faglige synspunkter ofte kan føre til givende dialog.

Også forholdet mellem Krohn og J. F. Willumsen, der i 1897 blev fabrikkens kunstneriske leder, kan måske engang nøjere afdækkes. I hvert fald findes fra Willumsen et brev, der tyder på en relation. I 1905 »henvende[r jeg] mig til Dem, der dog formodentlig bedre end nogen anden vilde vide at give mig netop de Oplysninger, der kunde være af Betydning for mig som Kunstner«. ²⁴

Med Krohns forskelligartede gøremål kan det næppe undre, at det er en begrænset produktion, han efterlod. Spørgsmålet er dog, om vi i dag har kendskab til alle hans arbejder i porcelæn, for i arkivet fra

Bing & Grøndahl findes en række tegninger, der med sikkerhed kan tilskrives Krohn, nogle fordi de er for-

synet med hans karakteristiske skrift, andre på grund af motivernes lighed med de kendte arbejder.



Se fig. 55

Fremsynet museumsmand

Det synes at have været en lykkelig beslutning for begge parter, da man valgte Pietro Krohn som det ny-etablerede Kunstindustrimuseums første leder. Med Krohns energi og målrettethed kom museet flot fra start.¹ At valget faldt på Pietro Krohn kan ikke undre. Han havde en bred kunstnerisk og kunsthistorisk baggrund, havde dertil selv været udøvende inden for kunstindustrien, han havde vist evner til økonomisk styring af en stor institution og havde der tillige vist, at han kunne stå i spidsen for en nok så broget flok - fra primadonna til yngste scenearbejder - som han skulle have til at samarbejde, ikke ulig situationen på de fleste museer.

Pietro Krohn bidrog på inspirerende vis til væsentlige områder af det danske kulturliv qua sin ekspertise, sin brede horisont, sine kontakter og sin empati. Han var et menneske, der engagerede sig ikke blot for egen vindings skyld eller - som det er på mode i dag - for at udvikle sig. Det lå i tiden, at folkeopdragelse var et væsentligt gebet inden for en nations tilpasning til de nye tider, som var kommet med demokrati, ændrede markedsvilkår og befolkningstilvækst i de større byer. Internationaliseringen spillede også her en afgørende rolle, noget der påvirkede et lille land som Danmark til at finde sine egne, nationalt forankrede nicher. Der er mange paralleller til problematikken og debatten i vore dage såvel overordnet og generelt som også inden for kultursektoren. Derfor kan en person som Krohn have vor interesse i dag på grund af et engagement, der udmøntede sig i langsigtede strategier. Netop inden for den sidste del af hans livsgerning træder dette tydeligt frem.

Det følgende kan kun blive en brik til den videnshistorie, der endnu mangler sin udredning inden for området dansk museumshistorie. Hvor den teoretiske kunsthistorie i Danmark på flere områder er belyst, mangler man at se museernes rolle i en større kulturel sammenhæng, for igennem generationer har museernes samlinger og udstillinger selvsagt også været ud-

tryk for holdninger i forhold til det omgivende samfund.

På samme måde vil dette afsnit om Krohns virke for kunstindustrien og kunsthåndværket også kunne rumme smagsprøver. Hans netværk var særdeles omfattende, hvilket bl.a. fremgår af brevsamlingerne. Brevene vrirler med oplysninger om samlingerne, om indkøb, om udstillinger og om kontakter mellem museer og samtidens kunstnere. Selv om Krohn måske ikke var så skrivende som Hannover, så var hans venner og kolleger det til gengæld, hvilket korrespondance-arkivet på Kunstindustrimuseet og Det Kongelige Biblioteks brevsamling vidner om; dertil kommer tillige Hannovers breve i Den Hirschsprungske Samling. I disse arkiver er der meget at hente, og for blot at nævne nogle få, så ligger en omfattende samling af Justus Brinckmanns breve i Kunstindustrimuseets arkiv. Brinckmann havde i øvrigt i 1866 taget initiativ til, at også Tyskland burde få et kunstindustrimuseum. Det grundlagdes i 1877 som Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg og helt til 1915 var Brinckmann en af periodens førende museumsledere, om ikke den førende. Han blev Hamborg-museets direktør og var livet igennem Krohns nære ven og kollega. For at nævne enkelte andre kontakter, så kan man blandt Det Kongelige Biblioteks breve til Krohn finde 56 fra Edvard Brandes, fra Otto Haslund 51, Alexander Kielland skrev 32 breve til Krohn, hvilke supplerer de mange, der ligger i Kunstindustrimuseets arkiv, Julius Lange 47, Ferdinand Meldahl 15 og fra Zahrtmann ligger der 97 breve. En stor gruppe udgøres af familiens breve.

Ligesom i udlandet bekymrede man sig i slutningen af det 19. århundrede i Danmark inden for kunstverdenen om, hvilken vej æstetikken ville tage med den kunstindustrielle seriefremstillings fremmarch på markedet. Bekymringen hang ikke mindst sammen med spørgsmålet om folkets opdragelse. Århundredets æn-

dringer i befolkningens beskæftigelsesmønstre med tilflytning til byerne betød et brud med århundredgamle traditioner inden for håndværk og produktion. Samtidig udviklede industrien sig – også kunstindustrien – i takt med væksten af et nyt, købedygtigt borgerskab – ikke ulig vor tids situation på designområdet.

Selv om landets førende kunsthistoriker, Julius Lange, ikke deltog direkte i debatten i hvert fald i sine skrifter, så beskæftigede også han sig med problematikken omkring kunstindustri. Når han skal nævnes i denne forbindelse skyldes det hans position i den danske kunstverden som docent i kunsthistorie først ved Kunstakademiet fra 1870, og året efter ved Københavns Universitet.² Dertil kommer, at han fra ungdommen var knyttet til Krohn. Julius Lange holdt i 1876 en række forelæsninger, heriblandt en om »Vore Samlinger«, som siden tryktes i *Udvalgte Skrifter af Julius Lange*.³ Kunstammeret omtales for sine »Kunsthæderigheds-Produkter, som i sig selv vare ganske ørkesløse«. ⁴ Det etnografiske museums samlinger er videnskabeligt ordnede, ikke kunstnerisk; trods dette kan man her lære meget af de folkeslag, som Lange benævner »de lavere«. Årsagen til europæerens noget manglende kunstsans skyldtes abstraktionen, postulerede Lange, hvilket får os til at skelne mellem skønhed og hensigt, mellem nytte og skønhed. Og da »Nytten er nyttig og Skønheden unyttig, er det gaadt ud over Skønheden«. ⁵ »Maskinerne ere en Skare Dæmoner i Menneskets Tjeneste; [...] og Kunst kunne de aldrig skabe, fordi det, som er Kunst, rummer Menneskets Sjæl, hans Tanke og Følelse helt«. ⁶ Hvad angår brugsting kan vi lære om skønheden i vore museumssamlinger, men, fremførte Lange, vi bør lære af udlandet, der har etableret museer med samlinger, der specifikt kan tjene som forbillede og som inspiration.⁷

I 1885 vendte Lange tilbage til emnet, nu mere specifikt i artiklen »Nogle Sætninger om Kunstindustri i vor Tid«. ⁸ Efter en række mere generelle overvejelser spørger Lange, hvorledes kunstindustrien skal formes, efter at håndværkstraditionerne er blevet svækkede eller helt brudt. Fortidens kunst og andre kulturers kunst, der ikke som Langes samtid har skel-

net mellem kunst og brugskunst, skal medvirke til at styrke kunstindustrien. Lange argumenterede endvidere for, at den enkelte skal vælge en enkelt stil og denne bør ikke være den nationale, for her til lands vil de bevarede nyttegenstande ikke være tilstrækkelige som forbillede.⁹ I disse udsagn fornemmer man en afstandtagen til forgængeren Høyens skrift *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkunsts Udvikling* fra 1847.

Som det påpegedes af Krohns efterfølger på Kunstindustrimuseet, kunsthistorikeren Hannover, så er den skriftlige arv efter Krohn ikke særligt omfattende. Det kunne have været givtigt – ikke mindst for nærværende forfatter – om Krohn havde nedfældet sine tanker for den nye museumstype, han skulle opbygge, eller om der i museets brevarkiv eller udstillingsarkiv fandtes noget mere substantielt skriftligt materiale om dette fra Krohns hånd. De retningslinjer, han udstak, må man derfor søge at udlede af hans initiativer, af hvad han erhvervede, hvad han udstillede og af museets disposition i forskellige afdelinger. Beklagelsen skinner igennem i Hannovers beretning om museets første 25 år i understregningen af det kunstneriske hos Krohn, der fik ham til at foretrække det talte ord frem for det skrevne. Han prioriterede etiketteringen ved de udstillede genstande højere end det trælsomme katalogarbejde, sukker Hannover, og som Krohn skrev til Camillus Nyrop, redaktør af *Tidskrift for Industri*: »Jeg er ved at skrive Fingeren af Led i de faa Timer paa Døgnet, som jeg har til min Raadighed. Jeg skriver nemlig meget tungt og besværligt og maa skrive om og om« – noget der da også skyldtes hans tiltagende sygdom.¹⁰

Helt er Krohns virke inden for dette område ikke uden skriftlige vidnesbyrd; men hvad han skrev, var mestendels kunsthistorisk behandling af en kunstner eller et materialeområde, i modsætning til Hannover, der har efterladt sig en så omfattende skriftlig arv indbefattet kunstkritik, at endnu ingen har givet sig i kast med udforskningen af det. Denne forskel er nok den væsentligste årsag til, at Krohn med urette har stået i skyggen af sin efterfølger. Hannover havde fra første færd sine egne synspunkter på området og formulerede dem også på skrift, og disse harmonerede ikke altid med Krohns. Det vidste Krohn allerede ved

Hannovers ansættelse, så det taler for hans kulance, at han forstod at lade andres synspunkter komme til orde. Krohn respekterede fra første færd Hannovers evner, som han så som et værdifuldt supplement til sine egne kundskaber. Da bestyrelsen tvivlede på det fornuftige i at ansætte det unge brushoved i bibliotekarstillingen, argumenterede Krohn for det synspunkt, at de skulle være ligeværdige på hver deres område.¹¹

Hans betydning for den unge Hannover blev kapital, selv om denne siden på visse af museets virkeområder lagde en anden linje, noget der selv i dag ville kunne animere til debat. Breve fortæller om et tæt forhold og venskab mellem de to, hvilket bl.a. kom til udtryk i, at Krohn som ven til ven sender sin medarbejder et 4 sider begejstret brev om sit ophold på Sicilien, og da han i 1900 er i Paris skriver han til Hannover, at han savner ham (*se p. 16*). Krohns omfattende kunsthistoriske viden afspejlede sig også i, at Hannover rådspurgte Krohn under arbejdet med de to bøger, han skrev om Christen Købke og Constantin Hansen i 1890ernes første år,¹² lige som han også sendte ham artikler til udtalelse, før de blev trykt.¹³

På to punkter lignede Krohn og Hannover hinanden: de var begge myreflittige og havde evnen til at opbygge et stort, internationalt netværk. Hvad museets drift angik, var de forskellige. Da Krohn efter Kunstindustrimuseets grundlæggelse i 1890 pegede på den unge Hannover som leder af biblioteket og som inspektør, var det ikke mindst på grund af dennes brede orientering inden for kunstens historie, og måske også med den tanke, at den flittige skribent Hannover kunne udfylde det, han ikke selv prioriterede. For skrive kunne Krohn, det viser den gruppe af artikler o.a., der faktisk findes.

Under Hannover blev museets linje en ganske anden, det kunsthistoriske aspekt prioriteredes på bekostning af de samlinger og initiativer, der primært havde henvendt sig til fabrikanter og håndværkere. Hannovers linje blev normgivende for museets virksomhed helt frem til vor tid, så Hannover for eftertiden kom til at stå som den førende i museets historie. Det tæller også, at hvor Krohn kun fik 15 år, fik Hannover dobbelt så mange.

I dag er vi på flere områder tilbage ved Krohns udgangspunkt og hans målsætning; designhistorie har udskilt sig af kunsthistorien som et selvstændigt fagområde, der dækker andre aspekter end det traditionelt kunsthistoriske. Forskningsmæssigt kan man ikke længere som førhen isolere det kunstneriske aspekt af tidens kunsthåndværk og design fra andre (fag)områder, der beskæftiger sig med materialer, fremstillingsproces, økonomi, distribution, sociologi, hele efterliv mm.

Krohn var på flere områder visionær. Han fik fra begyndelsen lagt nogle linjer, der muliggør, at det danske museum med sin bredde i indsamling også i dag har nogle af de nødvendige forudsætninger til støtte for designforskningen. Der tænkes her ikke mindst på, at de to store afdelinger, genstandssamlingen og biblioteket, det sidste med sine tre underafdelinger: bogsamling, grafisk samling og plakatsamling lever op til Krohns strategi om et nært samarbejde ikke kun om historisk materiale, men også om dokumentationen af det samtidige – noget visse andre kunstindustrimuseer snart nedprioriterede. Også derved har museet fremdeles betingelser for at spille en rolle inden for dansk, nutidig design uden at dette her skal belyses nærmere. At der er sammenfald inden for nogle aspekter af Krohns intention med museet dengang og det, som udbredelsen af designforskningen til flere fagområder gennem de seneste årtier har medført, er også en grund til at kaste blikket tilbage på Krohn, og dette ikke mindst fordi hans målsætning hurtigt efter hans død i 1905 blev ændret og hans indsats til dels glemt.

Hans virke inden for kunsthåndværk og kunstindustri var pædagogisk og idealistisk. Som tilfældet var med Europas øvrige kunstindustrimuseer, var formålet også i Danmark at sprede kendskabet til ældre tiders kunsthåndværk, bl.a. for derigennem at inspirere den voksende sektor inden for kunstindustrien, og at informere om aktuelle tendenser inden for produktion. Det kulturelt opdragende lå i tiden, og Krohn så det som sin opgave at indrette det nye museum, så det både henvendte sig til de udøvende, kunstnere såvel som håndværkere, og til den almene befolkning, og ikke mindst de købedygtige/-lystne

befolkningsgrupper. Det instruktive var noget, Krohn prioriterede højt. Dette var også Industriforeningens program for det nye museum, der skulle understøtte udviklingen af dansk industrielt fremstillet brugskunst. Foreningens sekretær, Camillus Nyrop havde i 1885 udgivet sin oversættelse af et periodens væsentligste bidrag til kunstindustri-debatten, nemlig Jakob Falkes bog *Kunstindustriens Grundsætninger*, hvor Falkes indledende ord var ønsket om, at bogen »vil søge at belære Hjemmet, Skolen og Værkstedet«. ¹⁴

Man havde i en årrække diskuteret behovet for et dansk kunstindustrimuseum. En af de mest aktive fortalere var netop Camillus Nyrop, der i 1877 selv havde skrevet om *Kunstindustri og kunstindustrielle Museer*. To år efter opridsede han sine tanker ved lukningen af den første kunstindustrielle udstilling, der viste dansk kunsthåndværk fra flere århundreder, inklusiv folkekunst. Nyrop nævner i den forbindelse kunstindustrimuseerne i Wien og i Kristiania. ¹⁵ Kunstindustriens fremme lå jo i tiden, så man skelede til, hvad der på denne front foregik i andre lande. Nyrops eksemplar af bogen om kunstindustrimuseet i Wien indgik som en af de allertidligste bøger i det nye museums bibliotek. Bogen indledes med en opsummering af et kunstindustrimuseums formål, noget der utvivlsomt har været til væsentlig inspiration for det danske museum.

Museet skulle, hedder det i denne tidlige beskrivelse af det wienske museum, ¹⁶ samle de kunstneriske og videnskabelige hjælpemidler, der kunne fremme kunsthåndværket og samtidig den gode smag. Disse hjælpemidler bestod i gode forbilleder fra alverdens lande i form af genstande og derudover billeder og bøger til supplement af samlingerne. Til museet burde endvidere knyttes en kunstindustriskole. Allerede her fornemmer man dog trods de gode hensigter den indbyggede dissens mellem kunst og håndværk, som til stadighed har præget og fremdeles præger de kunstindustrielle museer. For selvom museets navn var das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie, tales der på første side kun om kunsthåndværk.

At det var en brydningstid, og at der også i Danmark herskede forskellige meninger om den nye mu-

seumstypes mål og midler, herom vidner en række artikler i *Tidsskrift for Kunstindustri* både før og efter museets etablering. I 1890 holdt Vilhelm Klein foredrag i Industriforeningen om »National Kunstindustri«; foredraget blev trykt i tidsskriftet, hvor man bl.a. kan læse, at Klein

[...] stiller den bestemte Opfordring til de danske Kunsthaandværkere, at de fremtidig skulle begrænde sig, ikke flakke saa meget som hidtil omkring paa alle Omraader, men vælge en bestemt mindre Kreds af Forbilleder, studere disse rigtig nøie og see at udvikle dem videre: de Forbilleder, jeg sigter til, er de Former, som have udviklet sig i vor Oldtid og i det 16de og 17de Aarhundrede i Danmark, netop de Former, hvorved *Heinr. Hansen og Olrik* have vundet deres bedste Laurbær. ¹⁷

Vilhelm Klein var ikke hvem som helst. Han var for det første den arkitekt, der året efter fik overdraget opførelsen af det nye museum. Det blev rejst ved siden af Industriforeningens bygning på Rådhuspladsen i tidens yndede Rosenborgstil. For det andet havde han også bidraget til kunstindustrien bl.a. til hof-terracottafabrikant P. Ipsens Enke, hvor han havde formgivet to berømmede pragtvaser, »Fredensborgvasen« og en overdådig vase til Bondefriheds-jubilæet. ¹⁸ Skal man sætte betegnelsen på vasernes stil, må det med deres blanding af talrige elementer fra klassicismen blive: ren historicisme.

Krohn stod for det stik modsatte synspunkt. På Bing & Grøndahl havde han jo netop demonstreret, hvordan kunsten fra en helt fremmed kultur havde ført til inspiration og en tiltrængt fornyelse. Men Krohn ville ikke skrive polemisk mod Klein, »Det er nemlig en Erfaring, jeg i rigt Maal har gjort, at enhver Polemik skader den Sag, som der strides om. ¹⁹

I et brev fra 1894 til Camillus Nyrop skrev Krohn, at han vil tage størst muligt hensyn til de unge arbejdere, men her må man prøve sig frem og lære, hvad der lettest kan få dem i tale, »selv om det strider nok saa meget med forudlagte Planer« Denne udtalelse fra hans side »maa opfattes som et program, og det er netop et saadant, som jeg ikke vil give fra mig i dette Øjeblik«. ²⁰

At det også i København blev en problematik, man måtte forholde sig til, får man i hvert fald tyde-

ligt indtryk af i Hannovers beskrivelser af Krohn og af museets første tid. Da Hannover ved Krohns død i 1905 tiltrådte som direktør, havde tiden ændret sig radikalt, og nye tendenser tegnede sig inden for områdets forskellige grene. Set i historiens spejl er det tankevækkende, at den debat, der udspandt sig inden museets etablering, egentlig aldrig er ophørt og i dag stadig kan forekomme særdeles aktuel – og som dengang uden varig konklusion. Den linje, som blev udstukket af Hannover, kom som nævnt overordnet set til at præge museet frem til i dag, hvor dette atter søger at skifte ben, dog uden at en principiel og generel debat om designforskningens målsætning finder sted. At der stadig hersker delte meninger inden for fagområdet, kan næsten betragtes som et »sine qua non«.

Det pædagogiske aspekt satte i høj grad dagsordenen for Krohn og hans tid på museet, og det rettede sig som nævnt både mod de skabende kunstnere, håndværkerne, fabrikkerne samt mod aftagerne. Det var et personligt engagement, der fornemmes gennem hele hans virke. Men det er ikke hele forklaringen, heller ikke taget i betragtning, at hans bror Johan var en fremtrædende skolemand, hvis pædagogiske tanker kan have influeret ham. Hvor dygtiggørelse i dag er et personligt behov, medførte de ændrede samfundsforhold, at kulturens og industriens aktive kræfter påtog sig samfundsmæssige opgaver, hvor vi i dag er vænnede til, at staten gennem sine dispositioner og politiske strategier præger størstedelen af denne type opgaver.

I 1890, året for museets grundlæggelse, indkaldte Industriforeningen i København sammen med museets bestyrelse til et møde om det nye museum. Debatten udspandt sig primært om to scenarier for museets målsætning: en gruppe med F. Hendriksen som fortæller agiterede for, at museet skulle prioritere håndværkerens faglige, men også »andelig opdragende« uddannelse,²¹ en anden gruppe så først og fremmest museet som »Vækkelses-Middel for Almenheden«. Det kan lyde altmodisch, men læser man videre, fremhæves som nævnt en række problemstillinger af blivende aktualitet. Hendriksen ønskede fagskoler tilknyttet museet, et synspunkt, der blev støttet af juveler A. Dragsted, for hvad der krævedes

for at i alt fald et større Mindretal kan drage Nytte af Samlinger, bliver da en Fagskole-Dannelse, som udvikler individet til baade at være udmærket dygtig i sin Gjærning og samtidig forstaa denne som Led i Kultur-liv.²²

Museernes samlinger er for håndværkeren »døde Skatte«, men da han »savner Råd og organisk Sammenhæng mellem Ide og Virkelighed«, vil resultatet »i bedste Fald kunne fremkalde en kortvarig Mode [...] men fra Efterligning kommer man hurtigt til Efterlignings Efterligning, og snart løber det Hele ud i Sandet«.

Over for dette synspunkt stod museumskomiteen med Harald Bing, der fremførte, at danske håndværkere var i stand til at udføre endog særdeles godt arbejde – noget han faktisk havde ret i. Nej, det var andre, der burde oplyses om dette område af kunsten, det man dengang kaldte den anvendte kunst. For

blandt det Publikum, der *kan* betale godt Arbejde, [er der] ikke tilstrækkelig mange, der forstaaer at skjelne mellem godt og ondt, og der for *vil* erlægge den højere Pris, som skjønnede og velforarbejdede Sager nu engang koster. Ud fra denne Forudsætning er det, at jeg anseer det for paatrængende nødvendigt at tilvejebringe en 'Fagskole' – Museet – for *Konsumenten*, der efter mit Skjøn trænger endnu mere til den end *Producenten*.²³

F. Hendriksen fremførte ofte synspunkter, der ikke vandt genklang hos bestyrelsens andre medlemmer, således også i denne sag, hvor

Bestyrelsen fuldt ud indsaae Betydningen af Fagskolerne, men at den maatte anse den Ordning for heldigst, hvorefter Museet først begyndte sin opdragende Indflydelse paa Kjøberne for derefter at tage sig af Fagskolerne.²⁴

At denne problematik langt fra er forældet, afspejles i en helt aktuel ph.d. afhandling i et samarbejde mellem Arkitektskolen og Fritz Hansens møbelfabrik om kvaliteten i dansk møbeltradition med henblik på at sikre firmaets fastholden i indtjeningen på et marked, hvor billigere og ringere udførte kopimøbler er i stadig vækst.²⁵

Bing lagde ikke skjul på, at museets økonomi ikke tillod prestigøse erhvervelser. I første instans ville man satse på det bedste inden for samtidens nationa-

le og internationale kunstindustri til fremme af den »Vexelvirkning, en Ombytning af Værdier, som mindst af Alt kan lades ubenyttet af et lille Folk som vort«. ²⁶

Hendriksens og Dragsteds standpunkter kom med tiden til at manifestere sig i, at der oprettedes et begrænset antal skoler i museets regi. Hvor Emil Hannover siden prioriterede en orientering hen imod et kunstmuseum, forstod Krohn at kombinere de to synspunkter. Divergensen i holdninger afspejledes tydeligt i avisreportagerne fra det omtalte diskussionsmøde. Mødet overværedes af »en talrig Forsamling«, ²⁷ hvor nogle ønskede, at museets opgave var »som Vækkelses-Middel for Almenheden«, andre ønskede vægten lagt på »Fagskoler som Oplærelses- og tillige aandelig opdragende [...] for selve Haandværkerne«. ²⁸ Krohn søgte strategisk at forene de to synspunkter gennem bredden i samlingerne, hvor nogle områder prioriterede det ene aspekt, andre det andet.

Problematikken er som nævnt aktuell i dag, hvor et paradigmeskift har været undervejs et par år. Der tales i dag atter om vigtigheden af, at viden og uddannelse bør være grundlag for, at landet kan konkurrere internationalt, ikke blot på de tekniske områder. Der høres nu stemmer, der argumenterer generelt for det kreative menneskes betydning for den række aspekter af menneskelivet, som ikke lader sig måle eller registrere. Velfærd er ikke kun et økonomisk parameter.

I et samfund, hvor det individuelle prioriteres, kan man nok ikke længere tale direkte om folkeopdragelse. Gamle begreber har fået nye betegnelser. Ser vi på museerne, så er der gennem de sidste årtier sket en ændring, der på den ene side er positiv ved, at man gennem skoletjenesten har tiltrukket børn og unge, så de i hvert fald er bekendt med denne del af kulturarven. Også den almene formidling er blevet opprioriteret. Gennem nye satsninger søger man at tiltrække publikum. Caf er, butikker, koncerter og »events« er blevet en væsentlig side af denne udadvendte, ressourcekrævende virksomhed, den anden er mere populære og brede udstillinger. Man mangler således den del, der henvender sig til fagkredse, det være sig inden for de kreative områder eller inden for forskningen.

Kunstindustrimuseer og designmuseer har aldrig kunnet konkurrere med de store, nationale museer, hvad besøgstal angår. Med andre ord, man kan stadig stille spørgsmålet om, hvilke opgaver kunstindustrimuseerne skal søge at løse. Området er nemlig så omfattende – langt mere end et kunstmuseums – at det for alle Vestens kunstindustrimuseer og designmuseer ikke er muligt at dække alle fagets sider.

Men nu tilbage til Krohn. Et af vilkårene for Krohns virke ved museet var, at man allerede i 1883 var begyndt at erhverve genstande til det kommende museum. Midlerne kom fra Ny Carlsberg Museumslegat, i hvis statutter stod, at de indkøbte ting var tiltænkt et kommende »Museum for Kunstindustri og decorativ Kunst«. ²⁹ Disse udgjorde den »ret embryoniske Samling, som dengang opbevaredes i Industriforeningen«. ³⁰ I april 1886 anmodede Industriforeningen Krohn om at indtræde i det udvalg, der skulle beslutte hvilke emner og ting, der skulle afbildes og omtales i *Tidsskrift for Kunstindustri*. Der bør, skrev man, »[...] drages omhyggelig Omsorg for, at de Arbejder, der herved paa en vis Maade stilles frem som Exempler, virkelig ere mønsterværdige, d.v.s. baade praktisk brugelige og skjønne Frembringelser...«. ³¹

Opførelsen af den ny museumsbygning blev i 1891 som nævnt overdraget Vilhelm Klein, der fortsatte den historicistiske tradition med den nationale form for nyrennaissance, »Rosenborg-stilen«, og ikke skelede til den udvikling som bl.a. Martin Nyrop stod for; han havde kort forinden vundet konkurrencen om byens nye rådhus – nabo til det nye museum – i en langt mere original udformning af en national stil. Jo, det var en brydningstid, hvor ønsket om at understrege det nationale aspekt skulle kunne aflæses af arkitekturen, men unægtelig afhæng resultatet af arkitektens formåen. Samtidig henvendte bestyrelsen sig til Krohn med anmodning om, at han – ulønnet! – skulle stå for de fremtidige erhvervelser og tillige ordne de allerede etablerede samlinger. ³²

I 1890 blev Krohn indvalgt i museets bestyrelse. 31. januar 1893 blev Krohns ansættelsesbrev underskrevet af bestyrelsen. Hans egentlige ansættelse skulle dog først træde i kraft 1. september. Det under-

stregedes, at Krohn »har Ret til med Direktørstillingen at forene Posten som Operainstruktør ved Det kgl. Teater.« Hans opgaver specificeredes, bl.a. skulle han forfatte katalog over samlingerne og koncipere tekst til etiketter.

Videre hedder det, at

Han skal paa de Tider, Museet er aabent, og da navnlig naar der er aabent for Studerende, saa hyppigt som muligt færdes i Lokalerne for at göre de Besögendes Bekjendtskab, derved bringe i Erfaring, hvad de væsentligt söge i Museet og faa Lejlighed til at staa dem bi med Raad og Daad.

Endvidere skulle han holde foredrag.

Ganske vist blev han fra juli 1893 af ministeriet løst fra stillingen som teatrets økonomiinspektør, men han vedblev altså som instruktør og kostumier, som det præciseredes i ministeriets brev, ved siden af det krævende arbejde med opbygningen af en ny institution.³³ To år senere var han øjensynligt endnu ikke ansat ved museet i en fuldtidsstilling. Fra bestyrelsens møde 3. juli 1895 refereres, at Camillus Nyrop havde rejst spørgsmålet om det ønskelige i, at Krohn tilknyttedes museet helt og holdent, hvortil Carl Jacobsen replicerede, at han

saa nødigt, at Krohn forlod det Kgl. Theater, thi ogsaa her arbejdede han i Kunstindustriens Tjeneste ved at lave stilfulde Interiører. Ved Theatret var der ingen til at optage Holms Arv, og han vilde derfor stemme mod Nyrops Forslag, der vilde bevirke, at Krohn opgav Stillingen som Sceneinstruktør.³⁴

At Carl Jacobsen satte pris på Krohn gav sig også til kende ved, at han i 1890 indvalgte i Ny Carlsberg Museumslegat, og i 1897 beskikkedes Krohn af ministeriet til bestyrelsesmedlem i Glyptoteket.

I en artikel om Kunstindustrimuseet i det svenske tidsskrift *Ord och Bild* gav Krohn i 1897 følgende definition af det nye begreb kunstindustri:

Med kunstindustri förstås således föremål, som äro afsedda att praktiskt användas men hvilka äro utmärkt udförda och sirade i öfverensstämmelse med föremålens egen natur enligt konsthandverkarens egen goda smak och ej i någon gammal konststil.³⁵

Hans udlægning af begrebet med en understregning af, at det er kunsthåndværkerens egen smag, der skal være retningsgivende, står i modsætning til, hvordan det i årtier havde udviklet sig, nemlig at de kunstindustrielle virksomheder efterlignede andres eller tidligere epokers former og dekorationer. Samtidig så Krohn dog lige som andre af samtidens teoretikere og museums mænd tidligere stilarter som en væsentlig inspirationskilde for samtiden, en inspiration altså, men ikke en model for efterligning. Også efterligningsproblematikken, for ikke at tale om kopieringer, er trods international ophavsretslovgivning et velkendt fænomen i vor tid. Ved at studere tidligere tiders genstande, mente han, kunne man opbygge en referenceramme, såvel hvad form og dekoration angik som i forhold til teknikker og materialer.

Hans ord om at hensynet til brug og materialer er de første krav til kunsthåndværk og -industri, først derefter skønheden, som er tæt forbundet med den hensigtsmæssige form,³⁶ slog først for alvor igennem med funktionalismens teorier. Han understregede endvidere, at man skulle anvende ornamentik med sparsomhed og også her først og fremmest tage hensyn til materialet. Ønsker man udsmykning, da er naturen bedre som udgangspunkt end de historiske stilarter, pointerede han.

Da Krohns og Industriforeningens sigte med museet var at kvalificere danske håndværkere, opstilledes samlingerne efter materiale, noget man dog hurtigt gik bort fra, men som dog stadig kan opleves på Europas første kunstindustrimuseum, nemlig i studie-samlingerne i Victoria & Albert Museum i London.

Erhvervelser i Krohns tid

Forbilledlige Japan

Da Krohn tiltrådte som direktør for Kunstindustrimuseet, var der et par områder, som synes at have haft hans særlige opmærksomhed. Ved siden af den japanske kunst, der havde høj prioritet, gjaldt det ældre træskærerarbejder, der både rummede motiver, men som også kunne demonstrere håndens arbejde. Desuden gode forbilleder i form af stik og fotografier samt dragtgengivelser, også af almuens klæder. Her



FIGUR 58. Sværdprydelser af jern med forgyldning, Japan, 18.-19. årh. Det danske Kunsthistorisk Museum

lå Krohn og Justus Brinckmann helt på samme linje. Krohn forfaldt ikke som mange andre museumsfolk til at opbygge en historisk samling med vægt på det sjældne. Han overvandt i hvert fald denne tilbøjelighed »efter at have aflagt den skyldige Tribut til Japans Kunsthåndværk«. ³⁷

Krohns fascination af den japanske kunst satte hurtigt sit præg på erhvervelserne. Af en »Dagbog«, som han begyndte at føre over erhvervelser, fremgår det, hvor meget han satsede på dette område. ³⁸ Krohn havde jo selv erfaret, hvorledes inspirationen fra Japan havde påvirket ham til helt nye veje inden for porcelænet. Utvivlsomt havde han allerede på Verdensudstillingen i Paris i 1878, hvor han var jurymedlem, set den første store udstilling af japansk kunst, herunder en bred repræsentation af keramik i den ja-

panske pavillon. ³⁹ Han havde igennem årene selv erhvervet japansk kunst (fig. 44). Nu måtte det have været en fryd for ham at kunne sikre en række fine genstande fra alle den japanske kunsts områder til det nye museum. Ikke mindst i forholdet til Japans kunst kom Krohns intentioner for dansk kunsthåndværk til udtryk såvel direkte som indirekte. I adskillige af sine skriftlige arbejder fremhævede han, at gode forbilleder ikke skal kopieres, men inspirere til selvstændig skabelse. I sin gennemgang af den japanske kunst fremhævede han japanernes evne til med udgangspunkt i den overlegne kinesiske kunst, der med buddhismen havde vundet indpas i Japan, med tiden at nå frem til egne kunstneriske udtryk. ⁴⁰ Artiklen om dette kunne læses i *Tidsskrift for Industri*, så man mærker intentionen.



Japanisme lå i tiden, men selv om man både på Nationalmuseet og Rosenborg kunne se et mindre udvalg af ældre japansk kunsthåndværk, så var der områder, der ikke var repræsenteret, især inden for den mere traditionelt folkelige brugskunst. På Den Nordiske Udstilling i 1888 havde man ganske vist kunnet bese den store samling af japansk kunst, som den parisiske kunsthandler Siegfried Bing udstillede. Men det, der var brug for, var en samling, der til hver en tid kunne studeres af de udøvende kunstnere og håndværkere, når de havde brug for det.

Som en fornem gave til det kommende museum, skænkede Siegfried Bing en række genstande fra sin udstilling i 1888. Disse suppleredes hurtigt af en række erhvervelser fra udenlandske handlende, såsom Wagner i Berlin og den japanske samler Hayashi, hvorfra der også kom en række fine sager til København ved aktionen over hans samling i 1902.⁴¹ Ikke mindst hos Philipsons Thehandel i København kunne man finde fine japanske lakarbejder og keramik, ligeledes hos antikvitetshandler Nathanson. De figurerer ofte i museets accessionsprotokol fra de første år. Fra disse samt fra andre handlende indgik i 1893 et antal på ikke mindre end 114 japanske genstande. Også gennem Justus Brinckmann kom japansk kunst til lige med andre, europæiske værker til København.

Japansk kunst var et særdeles væsentligt interessefelt for de to, først og fremmest sværdprydelse. I 1893 takkede Krohn Brinckmann for modtagelsen af dennes beskrivelse af Hamborg-museets sværdprydelse og skriver, at han samtidig sender ham sin artikel om Kunstindustrimuseets samling, hvor han kan

take Brinckmann for erhvervelsen af »den besten Theil davon«. Den bevarede korrespondance viser, hvor tæt de to museumsdirektørers samarbejde var.⁴² Det gav sig ikke blot udslag i, at man spurgte hinanden til råds, men også i at de købte ting til hinandens samlinger, fra auktioner bl.a., og endvidere udvekslede dubletter. I 1893 bad Brinckmann i øvrigt Krohn være behjælpelig med at foreslå et atelier i Paris, der kunne egne sig til den unge malerinde, Henriette Hahn, som Krohn havde undervist på Tegneskolen for Kvinder, og som à propos kort tid efter blev Brinckmanns hustru. Desværre måtte Krohn svare, at han ikke ved af nogen dansk maler, der har atelier i Paris, og »Die französischen Damen-Ateliers sind leider oft in der Art eingerichtet, dass man so viel Geld als möglich zahlen muss um so wenig als möglich zu lernen«!⁴³

Som dansker er det blevet en refleks altid at antage, at vi er de modtagende, sådan også med forholdet imellem Hamborgs og Københavns kunstindustrimuseer. Derfor skal det understreges, at samspillet var gensidigt; således takkede Brinckmann i 1894 Krohn for oversendelsen af nogle tekstiler og anmodede ham i næste brev om at være behjælpelig med erhvervelse af genstande fra Den kgl. Porcelainsfabrik. Brevene indeholder talrige eksempler på det tætte samarbejde de to direktører imellem. Adskillige breve omhandler keramik og tekstiler. Også udstillinger samarbejdede de to om. I 1895 drejede det sig bl.a. om keramik af J.F. Willumsen og Th. Philipsen, som Brinckmann efterfølgende gerne ville erhverve, mens Käblers små keramiske sager ikke tiltalte ham



FIGUR 59. Sværdtilbehør (kozuka) af jern med forgyldning, Japan, 18.-19. årh. Det danske Kunstindustrimuseum

så meget som fabrikkens større ting. Da Krohn i 1896 skulle til Wien, Dresden og Budapest fik han fyldige beskrivelser med, om hvem han burde kontakte, og hvilke samlinger han burde besøge.

I 1893 skrev Brinckmann til Krohn:

Obwohl ich selbst noch zu Rückstände bin mit der von Ihnen gewünschten Ankunft [?] über die Surimono und Stichblättern komme ich zu Ihnen mit der Bitte mich in folgende Frage zu berathen,

hvilket gjaldt to store Fürstenberg biscuit-buster.⁴⁴ Og samme år håber Brinckmann på, at

der Verkehr mit den Herren Bing und Gonse neue Anregungen bieten wird. In den Pausen der Vente Spitzen gedenke ich am 2ten Bande meines Japanbuches zu arbeiten. Besonders für die Lacke und die Keramik habe ich noch viel nachzuholen.⁴⁵

I 1894 bad Brinckmann om Krohns oprigtige mening om sine japanske skriverier. Krohns ophold i Hamborg beredte ham altid en særlig fornøjelse, begrundet i »dass Sie die Richtung der ich in meinem Museum folge, würdigen und auch meine japanische Neigungen verstehen – etwas was ich von kaum einem meiner deutschen Kollegen behaupten kann.⁴⁶ Fra Krohn gjaldt det i 1894 ifølge en regning til Brinckmann en Chippendale-stol, to kopper fra Fürstenberg og en hund af fajence, der kostede 75 kr.; alt ankom uskadt til Hamborg.⁴⁷

I 1895 drejede det sig fremdeles om nye erhvervelser af japansk kunst. »Behalten Sie alle 17 Tsubas, so ermässigt sich der Preis von 218 Mark auf 200 Mark, ebenso für die Kodzukas und Fuchikashi [...] auf von

115 Mark auf 100 Mark.« Brinckmann skrev samtidig, at det ikke er lykkedes at bestemme nogle af den danske samlings sværdprydelser.⁴⁸

Fik en af dem et tilbud om en erhvervelse, de måske ikke ønskede til eget museum, så spurgte han, om det havde interesse for den anden. Alle et museums mange områder diskuteredes, herunder sikkerhed, hvilke typer af nøgler som var de bedste, om gode skuffedarier til tekstiler og om store montrer og deres pris.

Et gennemgående tema var dog den japanske kunst, som de begge gerne ville have mere tid til. Når Brinckmann var færdig med pligtarbejdet, ville han med stor lyst vende sig til det japanske »und als erste Arbeit die von Ihnen mir zurückgelassenen Surimono und Stichblätter so gründlich wie möglich erledigen«. I 1896 havde Brinckmann i 3 måneder haft en ung, videnskabeligt uddannet japaner til at læse indskrifter. Krohn måtte gerne benytte sig af ham, tilbød Brinckmann.⁴⁹ Hvorvidt Krohn selv kunne forstå indskrifter og signaturer, tør jeg ikke sige; men i et af hans breve er vedhæftet en række japanske ord. Kort tid efter kan man læse: »In einer Kiste schicke ich nach Hamburg folgende japanische Sachen. Zwei Koros aus Satsuma-porzellan, es sind Geschenke ans Museum, der Geber, der die Sachen in Japan gekauft hat, hat uns gesagt, dass die eine S [?], eign. B 69, echt wäre, das andere, B. 90, eine japanische Fälschung wäre. Was meinen Sie davon?« Endvidere mere Satsuma og 15 japanske sværdprydelser samt en tabatière af træ med lak.⁵⁰ Flere af brevene omhandler de specielle træsnit, surimono, i Kunstindustrimuseets samling (fig. 60).⁵¹

Med stor grundighed satte Krohn sig ind i den japanske kunsts historie, især keramikken og sværdene, nu som dengang et ikke ganske ukompliceret område inden for dette nye samleremne. I en længere artikel i *Tidsskrift for Kunstindustri* beskrev han tsuba'erne, altså sværdprydelserne, ikke ud fra de forskellige skoler, men inddelt efter motiver – for det var jo især moti-



FIGUR 60. »Surimono«, træsnit, Japan, 19. årh.s 1.halvdel. Kunstindustrimuseets Bibliotek, Billedsamlingen

ver, der i denne første periode af japanismen var i fokus. Man mærker her ret hans kunstneriske tilgang til naturmotiverne. De beskrives i lyriske vendinger, der formår at fremdrage alle detaljer. For som Krohn anførte i artiklen, så kan alle disse motiver nydes uden

forkundskaber eller historisk viden. »de er let forståelige som Naturen selv«.52 Artiklens illustrationer viser et repræsentativt og meget fint udvalg af sværdprydelser, som det altså var lykkedes at erhverve til det unge museum. Atter er det forbløffende,

hvor meget Krohn har nået at sætte sig ind i på et område, der endnu ikke var kortlagt som i dag. Den umiddelbare baggrund for artiklen var hans indkøb til museet dels af sværdklinger - »Det danske Kunstindustrimuseum ejer en Række saadanne Stykker«⁵³ - dels af sværdprydelser, omfattende såvel parerplader som sværdenes øvrige tilbehør. Artiklen illustreredes følgelig med museets egne genstande. Krohns grundighed også på dette område giver sig udtryk i hans beskrivelser af de forskellige materialer og behandlingen af dem.

Som altid hos Krohn var formålet at påvirke: »Japaneren kan lære os at give vore Værker en personlig Stil, og han kan smøre vore Øjne med den Salve, der gjør os klartseende for meget i Naturen rundt om os, som ligger saa snublende nær, og som vi dog hidtil ere gaaede blinde forbi.«⁵⁴

Til museet i Hamborg skrev han en længere artikel om den japanske keramik.⁵⁵ Med udgangspunkt i Hamborg-museets samlinger gennemgik han i artiklen de forskellige skoler og kunstnere. Man fornemmer også her hans evne til at omsætte sine visuelle indtryk i et levende og farverigt sprog, der næsten kompenserer for de manglende illustrationer. Det er den enkle brugskeramik med de udsøgte glasurer, han beskriver efter at have taget afstand fra de japanske forsøg på at fremstille porcelæn specifikt til det vestlige marked. Tillige afholder han sig ikke fra at kritisere de europæiske, ikke mindst tyske, overdimensionerede japaniserende »pragtstykker«.

Som det altid var hans hensigt, afsluttede han artiklen med at pege på den inspiration, man kan få af denne keramik, der især var beregnet på at indgå i hjemmenes daglige brug. I dem kombineres nydelse og nytte i kunsthåndværket, og hvad det æstetiske angår, da benytter japanerne sig af naturens motiver. Men i modsætning til hvad der i lang tid havde været normen inden for Europas kunsthåndværk, skal naturen ikke blot kopieres, men den skal tolkes af det enkelte temperament. Derfor er det ikke i de europæiske porcelænsfabrikkers sortiment, man nu skal finde ny inspiration, derimod skal hver kunsthåndværker gennem inspiration i japansk brugskunst finde frem til et eget, personligt udtryk. I dette var Brinckmann og



FIGUR 61. Otto Eckmann, »Måneskin ved Havet«, farvetræsnit, 1897. Den kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst

Krohn enige, så det må have tilskyndet de to til at fortsætte deres Odyssee, da Brinckmann i et udateret brev kunne meddele, at »Otto Eckmann's, des jungen Hamburgers, der sich durch unser alten japanischen Farbendrucke zu seinen Schwänen u.a. angeregt gefühlt hat [...] - samtidig med, at han atter beklager sig over den manglende tid til det japanske. Krohn indkøbte såvel et tidligt eksemplar af Svanetæppet, vævet på Skærbæk Væveskole⁵⁶ samt også to af kunstnerens farvetrykte træsnit med svaner samt et ligeledes japansk-inspireret farvelagt træsnit af et månebeskinnet hav (fig. 61).⁵⁷

Japanske emner var gennem alle år et gennemgående træk i deres brevveksling, hvor man informeres om, at snart, i 1897, skulle Krohn møde den japanske samler Hara, eller at Krohn kan vælge blandt det, Brinckmann har købt på Hayashis auktion. Brinckmann formidlede tillige køb af japanske træsnit, foruden til Kunstindustrimuseet også til museumsassistent Charles Been.⁵⁸ Men også direkte fra Siegfried Bing kom der japanske træsnit, således sendte denne tilsyneladende 17 træsnit til Krohn, men det var antagelig økonomien, der kun tillod ham at købe to.⁵⁹

At de to museumsdirektører tillige var nære venner fremgår også af brevene. »Meiner Tochter Carlotta haben Sie durch das reizende japanische Inspiration verrathende Taschen (jf. fig. 55) eine liebe Überraschung bereitet.«⁶⁰ Følgende fra Brinckmann blev dog stilet til hustruen Emilie:

Als er mir und den meinigen das Vergnügen machte bei uns zu frühstücken wollten wir unsere Anhänglichkeit für Japan durch einen Trunk echten Sake's Ausdruck geben - leider waren aber der letzte Tropfen [...] bei einem Besuch unseres jungen japanischen Hausfreundes ausgetrunken worden. Um das wieder gut zu machen, erlaube ich mir, heute ein halbes Dutzend Sakeflaschen an Ihren Herrn Gemahl abzusenden [...] Die Japaner trinken den Sake in Wasserbade leicht erwärmt. Er schmeckt aber auch Kalt ganz angenehm d.h. wenn meine japanische Phantasie mich nicht täuscht.⁶¹

Ved Krohns død i 1905 skrev Brinckmann til Mario: »Jedes Zusammentreffen mit ihm, vollends, wenn es an der Stätte seines eigener Wirkens geschah, war mir

wie eine Mehrung meines eigenen Wollens und Strebens.«⁶²

Ved denne tid, altså i det 19. århundredes sidste årtier, samledes japansk kunst tillige af en række private, som museet også på andre områder havde nær kontakt med. Det gjaldt først og fremmest Bernhard Hirschsprung og Hugo Halberstadt, desuden museets assistent Been. Fra første færd var det Krohns intention at skabe kontakt til disse og andre samlere. Allerede ved »Sommerudstillingen« i 1894 udstilledes et bredt udvalg af japansk kunst fra danske samlere sammen med museets egne genstande. Dette fremgår af udstillingskataloget, hvor alt det udstillede nævnes og ejer anføres. Museets egne japanske genstande udstilledes ved flere lejligheder i separatudstillinger, gerne suppleret af indlån. I 1896 gjaldt det den japanske keramik; i tilknytning til den fik Krohn Justus Brinckmann til at holde foredrag. I den forbindelse skrev Brinckmann: »Ich beabsichtige einige auserlesene Stücke - Kenzan, Raku, Kutami, Shigaraku voraus zu schicken.«⁶³

Året efter afholdtes en udstilling, hvor en japansk blomsterkunstner arrangerede blomster i »ny stil«, i »naturstil« eller i »havestil« i museets forskellige vaser af keramik, metal eller bambus. I 1894 havde man fra Frederik Deneken modtaget besked om, at: »Nach Anweisung des Herrn Director Dr. Brinckman sende ich heute zunächst die japanischen Körbe, im Ganzen elf Stück (fig. 62).«⁶⁴

Allerede i begyndelsen af århundredet, men for alvor efter at lægen Hugo Halberstadt i 1940 overdrog sin på alle måder værdifulde samling af 1719 japanske sværdprydelser og sin store bogsamling til Kunstindustrimuseet,⁶⁵ har denne samling fordunklet den samling af sværdprydelser, som Krohn på et tidligt tidspunkt i museets historie erhvervede. Privat havde Krohn også en samling af disse fascinerende metalarbejder, hvor det kunstneriske og det håndværksmæssige går op i en højere enhed. Så allerede i Krohns tid kunne man studere en »forholdsmæssig omfattende Samling«, der var hans »Yndlingsbeskæftigelse i en hel Række af Aar (fig. 58-59).«⁶⁶

På grund af den høje kvalitet i Hugo Halberstadts



FIGUR 62. Kurve af bambus, Japan, 19. årh.s midte. Det danske Kunstindustrimuseum

samling af sværdprydelser og gavebrevets krav om, at samlingen til hver en tid skulle være udstillet, tegnede Kaare Klint et specielt skuffemøbel til samlingen. Lis Ahlmann vævede dertil det stof, som hver lille sektion til de enkelte dele er dækket af – alt i alt et fuldent kunstværk. Krohns samling kom antagelig allerede under Hannover på magasin, og så sent som ved midten af det 20. århundrede besluttedes det at søge hans samling solgt, noget der dog delvist blev forhindret af museets inspektør, Jørgen Schou-Christensen. Af Krohns samling solgtes »kun« 25 af de bedste sværdprydelser samt nogle klinger til en københavnsk antikvitetshandler.

Andre satsninger

Museets intentioner i forhold til samtidens danske frembringelser inden for kunstindustri/kunsthåndværk kan kun til dels uddrages af erhvervelserne, for man modtog gerne gaver fra den kreds, der støttede det nye, ikke særligt velbeslåede museum. Krohns

målsætning var som ovenfor anført at søge en nyorientering af dansk kunsthåndværk, bort fra historicismen, men dog gerne med inspiration fra fortiden og fra andre lande. I ældre dansk håndværk og andre landes kunsthåndværk ville man stadig kunne finde funktionelle løsninger på konstruktioner, og hvad æstetikken angik, kunne dér også være incitamenter, så kunstner eller håndværker ikke nødvendigvis selv skulle opfinde den dybe tallerken. Såvel i udstillingerne som i erhvervelserne søgte Krohn at blande nyt med gammelt og dansk med udenlandsk for at leve op til grundplanens ord om, at museets formål var at »udvikle den faglige Dygtighed og nære Interessen for Kunstindustri hos Befolkningen«. Initiativtagerne til museet og bestyrelsen var jo langt overvejende fra Industriforeningen og større kunstindustrielle virksomheder. Krohns ønske om bredde i samlingen var nok inspireret af hans egen baggrund på teatret og porcelænsfabrikken, men i høj grad også af museet i Hamborg. I dette museums formålsparagraf hed det, at dets opgave var

[...] den Gewerbtreibenden die Hilfsmittel der Kunst und der Wissenschaft zugänglich zu machen; insbesondere zur Hebung des Geschmacks in den Kunstgewerben beizutragen.

Og dette skulle som det første punkt i formålet gøres gennem

eine ständige Sammlung von Kunst-und Gewerbezeugungen, von Abgüssen und Abbildungen solcher, von Rohstoffen, Halbfabricaten, Werkzeugen und Modellen.⁶⁷

Men Pietro Krohn var ikke kunstner for ingenting, og også hans unge medarbejder, Hannover fascineredes af moderne kunst, hvorfor begge havde et godt øje til den i 1887 stiftede »Dekorationsforeningen«, der i 1888 afholdt en udstilling, hvor yngre kunstnere viste deres arbejder inden for pottemageriet – flere af dem i øvrigt lige som Krohn børn af guldalderkunstnere og tilhørende samme miljø. Andre var Krohns nære venner såsom August Jerndorff og Otto Haslund. En kunstner som Thorvald Bindesbøll, arkitekt af uddannelse, skabte med sine keramiske arbejder ganske nye udtryk inden for dette område, for som Karl Madsen citerede Bindesbøll for at have sagt, så var det: »Bestræbelser der efter hans egen Forklaring oprindeligt havde til Maal 'at ophjælpe Lervareindustrien her i Landet'«. ⁶⁸ Værkerne afspejlede således dels et ønske om at genoplive et gammelt dansk håndværk, dels at demonstrere betydningen af, at kunstnere beskæftigede sig med brugskunsten og kunsthåndværket for derved at nedbryde skellet mellem kunst og håndværk. Grundet pladmangel kunne planen om at vise »hvad afdøde danske Kunstnere fra *Abildgaards* Tid i det stille og dulgte havde frembragt paa Kunsthåndværkets Omraader« ikke realiseres i Dekorationsforeningens lokaler.⁶⁹

Dekorationsforeningen udstillede også broderier, et område, der i de følgende år udvikledes især under Constantin Hansens og M.G. Bindesbølls døtre. Og så her bidrog kunstnere med nytænkning på et felt, der alt for længe havde været præget af »naturalistiske« gengivelser. Krohns holdning til dette afspejles i et brev fra oktober 1898, sendt til »Frøknene Constantin-Hansen og Bindesbøll« i anledning af deres

firmas 25-års jubilæum. Han bringer dem en varm tak for, at de har

brudt nye Veie gennem alt det elendige Broderi-morads, som bredte sig overalt for 25 Aar siden. [...] De har altid følt og forstaaet, at – hvad det gjaldt om, er ikke at vinde Mængdens øjeblikkelige Bifald ved Spræl og Effektjageri, men stille og sagte, Skridt for Skridt forsøgt at rense Folks Smag, at lutre Sansen for smukke Farvesammenstillinger, godt [...] Farvevirkninger, fine Liniemotiver.

Givetvis har Krohns nære tilknytning til denne kreds sammen med hans egne intentioner med fornyelsen af produktionen hos Bing & Grøndahl influeret på hans intentioner med museet.

Og mon ikke etableringen i 1891 af Den Frie Udstilling også satte tanker i gang på Kunstindustrimuseet. Dels bidrog flere af de unge kunstnere samt udstillingens initiativtager Johan Rohde til denne alternative udstilling ikke kun med billedkunstneriske arbejder, men også med dekorativ kunst. I 1893 kunne man hos Kleis' kunsthandel og på Den Frie se et udvalg af Gauguins nye og epokegørende malerier og keramik; her købte Krohn af Mette Gauguin selvportrætvasen, antagelig udført i 1889 på Chaplets værksted i Paris. I 1897 forærede Krohn den til museet (*fig. 63*).⁷⁰

En række breve mellem Brinckmann og Krohn omhandler ny keramik, da det var et område, man i Hamborg følte skulle prioriteres. Krohn sikrede sit museum en fin samling moderne fransk keramik, hvoraf flere i former og farveholdning afspejler inspiration fra Japan, andre fra kinesiske glasurer.⁷¹ I 1895 var Krohn på rejse sydover, hvor han bl.a. besøgte den japanske samler Hayashi og Jacob Falke. Fra Frederik Deneken, der da var inspektør ved museet i Hamborg, kom følgende meddelelse:

Zu dem übrigen sendet Herr Director Brinckmann Ihnen noch eine Vase von Carriès. Damit hat es folgende Bewandtnis. Als Hr. Director im April d. J. in Paris war, waren gerade die Sachen des verstorbenen Carriès in das Kaufhaus Bon Marché gelangt und an *einem* Tage verkauft. Nur ein paar Stück standen noch da, von denen diese eine Vase das eine ist.

Hvis Krohn vil have den, koster den 12 M.⁷² Flere breve handler om Brinckmanns forsøg på at skaffe Krohn flere arbejder af Carriès, samtidig med at de to også kommunikerer om nye franske og engelske plakater til samlingerne.

Brinckmann var både gennem sin danske hustru, malerinden Henriette Christine Hahn-Brinckmann og Krohn orienteret om, hvad der i Danmark skete på kunstens område. Det afspejler sig i dag især i Hamborg-museets keramiske samlinger og dengang i flere udstillinger af dansk og også nordisk kunst samt omtale i museets årsberetninger, således i 1895 af Käblers keramik. I oktober samme år har Brinckmann modtaget kasser fra Den kgl. Porcelainsfabrik og Kähler, men han vil også gerne have ting af Willumsen og Philipsen, hvis Krohn også kan formidle det.⁷³ Et par dage senere meddeler Brinckmann, at »Herr Eckmann erzählt viel gutes von den Töpferarbeiten des Herrn Bindesböll, insbesondere von einer grünen Vase«, og han beder om Thorvald Bindesbølls adresse for at få noget til en udstilling. Disse opgaver løste Krohn jo gerne for sin ven, selv om han ved denne tid havde nok at se til i det nye museum.

I 1896 sendte Brinckmann følgende til Krohn om en billedhugger ved navn Jacobsen med den præcise adresse Lipkesgade 19, 3 Ø. Han

schickte mir ein Gefäss eigener Arbeit in dessen geflossener Glasur auf einfacher Form er sich als ein glücklicher Nachfolger von Carriès und dessen japanischen Vorbildern bethätigt. Es ist nun erst ein Versuch – aber ein vielversprechender und Sie werden Ihre helle Freude daran haben, wenn es Ihnen gelingt des Herrn Jacobsen und seiner Töpfe noch habhaft zu werden, bevor er, wie er in den nächsten Tagen beabsichtigt, nach Paris aufbricht. [...] Selbst Eckmann der auf anderen Gebieten sich als ein technischer Finder bewährt hat, hat nicht die Geduld gehabt seine keramische Versuche zum Erfolg fortzuführen.⁷⁴

Der kan vel næppe være tale om andre end Niels Hansen Jacobsen, af hvem Brinckmann snart anskaffede keramiske værker, og som også portrætterede Brinckmann i en af sine keramiske masker. Hansen Jacobsen boede i perioden 1903-07 i Classensgade, som Lipkesgade løber ud i, men hos Vejen Kunstmu-

seum eksisterer der ingen oplysninger om den adresse, Brinckmann anførte. Museet oplyser, at Hansen Jacobsen ønskede sine breve brændt efter sin død, hvilket skete.

I et brev fra 1893 takkede Brinckmann Krohn for den samling af afbildninger af slesvigske og holstenske bondedragter, som Krohn havde foræret det tyske museum, og som understøttede dette museums indsamling af gamle smykker og broderier. Flere breve mellem de to omhandler samlinger med afbildninger af ældre kunst, hvilke udgjorde en væsentlig del af bibliotekernes indsamlingsområder.

I flere breve fra Justus Brinckmann bliver afbildninger af gamle dragter til stadighed omtalt og i 1893 skriver Frederik Deneken på Brinckmanns vegne om dennes glæde over »de danske Dragtbilleder. Hr. Direktør Brinckmann har ikke længe haft en lignende Glæde, som over denne kulturhistorisk saa interessante Collection«. ⁷⁵ Deneken, der var født i Haderslev i 1857 og følgelig var dansktalende, spillede en ikke ringe rolle i forhold til at udbrede kendskabet til dansk kunsthåndværk, da han siden blev direktør for det nyoprettede Kaiser-Wilhelm-Museum i Krefeld.⁷⁶ Ligesom Krohn sendte grafiske blade og bøger til Hamborg, sendte Brinckmann dubletter fra sit museums forbilledsamling til det danske museum. Også fotografier synes at være blevet udvekslet.

Noget Krohn kaldte en »af de vigtigste Begivenheder i Museets Historie« var indkøbene på Verdensudstillingen i Paris i 1900. Midlerne til købene kom fra regering og rigsdag, og med dem lykkedes det allerede i udstillingens første periode at erhverve en række hovedværker. Valgene blev foretaget »i Samraad med Hr. Emil Hannover, Museets Bibliothekar, hvis Smag og Indsigt han kjendte og skattede højt«. ⁷⁷ Da man ønskede at oprette fagskoler for arbejder i træ og metal, var det især disse områder, der prioriteredes. Resultatet blev en række hovedværker inden for den franske art nouveau-stil. Gentagne gange argumenterede Krohn for valgene, der skulle vise de nye stilistiske tendenser. Af møbler købte man 11 fra Siegfried Bings galleri »Art Nouveau«, da disse var »de mest gennemførte, de betydeligste og de smukkeste i den

nye Stil paa hele Udstillingen«. ⁷⁸ Bing havde indbudt Eugène Gaillard, Georges de Feure og Edward Colonna til at udforme interiører i en mere fransk-orienteret stil, da han ikke mente, at de moderne udenlandske værker ville tiltale franskmændene. Med inspiration fra van de Veldes udgave af den nye stil med et fortløbende, let svunget linjespil, opnåede disse kunstnere at knytte an til den franske stil *par excellence*, rokokoen. Med andre ord skulle man på museet kunne hente inspiration i anden samtidig eller tidligere kunst til at skabe en nationalt forankret stil frem for blot åndløst at efterligne. At man i øvrigt også på den tid anså rokokoen og den dermed forbundne art nouveau for en kvindelig stil, fremgår indirekte af, at udstillingens præsident kaldte de danske møbler for udstillingen »mest mandige møbler«. ⁷⁹ Man kan måske anskue samtidens danske møbler som en reaktion på de franske møbler.

Krohn var i øvrigt blevet valgt som medlem af den internationale udstillingskomité, og lige som ved Verdensudstillingen i 1878 havde han været medlem af juryen, »Rendu sur ma proposition« af den franske landbrugs-og handelsminister. ⁸⁰

Atter bliver man slået af Krohns evne til at tilegne sig endnu et område, oven i købet et ganske nyt og aktuelt. I sin artikel om Bings møbler på Verdensudstillingen i Paris i 1900 forener Krohn en visualiserende skildring af møblerne med en kritisk analyse af dem, samtidig med at han beskriver dem på baggrund af udstillingens andre møbler, som han i øvrigt fandt uinteressante. ⁸¹ Mest fornyende fandt han dog van de Veldes, Gallés og Laliques arbejder, da de giver et helt selvstændigt bud på en ny stil. Bings initiativ med at få kunstnere til at udforme forskellig dekorativ kunst til sit galleri og at etablere værksteder i etablissementet, samtidig med at han kontrollerede fremstillingen på en række andre værksteder, må Krohn have set som forbilledlig i forhold til dansk kunstindustri. Bemærkelsesværdig ved siden af Krohns sikre analyser er også hans sans for detaljerne, som når han f.eks. opdager »en lille Ubehjælp-somhed [...] i Bronzens Forbindelse med Træet eller i Træets Sammenføjninger« - noget, mente han, der nok skyldtes, at det drejede sig om nye værksteder. ⁸²

Blandt de genstande, der gennem tiden har været mest udlånt, er René Laliques japansk inspirerede nakkekam, hattenål og et brystsmykke. Krohn beskriver deres fine udførelse - »aldrig smaalig eller pillen« - og med et udsøgt farvevalg. »Alle Udstillingens andre Juveler bleve brutale og simple, som vare de bestemte for halvville Kvindfolk, kun Laliques Smykker ere værdige at bæres af fintdannede Damer.« ⁸³ Sådan! Også en række danske værker, der siden er blevet anset for hovedværker inden for det nationale kunsthåndværk, blev erhvervet på Pariserudstillingen. ⁸⁴

En anmeldelse i 1898 i *Tidsskrift for Kunstindustri* kan ses som et karakteristisk eksempel på Krohns tilgang til fagområdet. Her anmeldte han svensk glas og keramik, der havde været udstillet i Stockholm i 1897. Indledningsvis giver han imidlertid et historisk rids af den norske glasproduktion - den danske affærdiges hurtigt pga. dens teknisk ringe kvalitet. I omtalen af det svenske glas vurderer han såvel de tekniske som de kunstneriske aspekter. Han afvejer også de nye tiltag inden for masse og dekoration på porcelænets område og kommenterer det i forhold til samtidens danske porcelæn. Artiklen er kun nogle sider lang, men man får megen information, suppleret af de enkelte afbildninger. En af disse er den diamantslebne skål, som Krohn indkøbte til museet. Den var fremstillet på Reijmyre Glasbruk, og den erhvervedes til museet på grund af sin kvalitet, hvor glasmasse og dekoration var på højeste niveau. Men som Krohn også skrev, at til trods for »at man ikke kan have Lovord nok for den fortrinlige Brillantslibning«, der sagtens kan måle sig med det bedste internationale, så er dekorationen »uden al Forbindelse med moderne kunstindustrielle Bevægelser.« ⁸⁵ Hensigten var naturligvis at anspore de danske glasværker.

Det kan være svært at afgøre, hvilken effekt, om nogen, de udenlandske erhvervelser havde på dansk kunstindustri, men det var en satsning for at bringe det nyeste nye fra et af Europas centre til København. ⁸⁶ Indkøbene fra Verdensudstillingen i 1900 viste håndværk på højt teknisk niveau, og det, mere end stilen, kan have virket motiverende for danske kunstnere og håndværkere. For man efterlignede ikke den



FIGUR 63. Paul Gauguin, »Selvportræt vase« af stentøj, udført på Chaplets værksted, 1889. Det danske Kunstindustrimuseum

franske stil eller nogle af de andre stilistiske tendenser i tiden; man skabte sin egen nationale stil, skønvirke. Og det var jo netop intentionen med museets samlinger, ligesom det er den dag i dag: samlingerne skal inspirere, samtidig med at de viser løsninger på aktuelle, funktionsbestemte problemstillinger. Men een, der hurtigt fortrød de franske indkøb, var den unge Hannover. Noget af det første han foretog sig, da han i 1905 blev direktør, var at sætte samlingen fra »denne tvivlsomme nye Æra« på magasin.⁸⁷

I sin beskrivelse af museets første 25 år, gav Han-

nover denne karakteristik af Krohn, samtidig med at han dog også som omtalt har givet en mere positiv fremstilling af sin forgænger.

Men naturligvis, kan man næsten sige, har denne lyse Tro hos Krohn paa Ungdommen (og i nogle Tilfælde Galskaben) ogsaa sine Skyggesider. Fuldstændig fordomsfri, som han var, var han tillige fri for al ængstelig Forsigtighed. Uden Tvivl og Tøven, uden Frygt for den nærliggende Fare for sin Autoritet, ildfuld, uoverlagt, uegennyttigt tog han Parti for alt nyt, hvori der blot var et glimt af originalitet og købte det gerne til sit

Museum. Mellem mange af hans Indkøb af denne Art, som Tiden ikke har ladet staa ved kunstnerisk Magt, var et engelsk Kabinetmøblement af Henry, der hverken med sine alt for fixe Former eller godtkøbsagtige Udførelse var et alvorligt Museum værdigt.⁸⁸ Skønt upaaklagelige som Haandværk forældedes ogsaa hurtigt flere af de Ting, som paa Krohns Initiativ blev udførte af vore egne Kunsthaandværkere til Verdensudstillingen i Paris 1900, og det samme galdt i endnu højere Grad en Mængde af de Indkøb af fremmed Kunsthaandværk fra de sidste dage, der ved samme Lejlighed bleve gjorte ved Hjælp af et efter Datidens Forhold betydeligt ekstraordinært Tilskud (35.000), som Staten stillede til Raadighed for dette Øjemed.⁸⁹

Hannover kunne til dels fralægge sig ansvaret, da de franske møbler var købt, inden han kom til Paris. Man kunne ikke vide bedre dengang, mente han, for »Uden Undtagelse maatte alle smagsinteresserede tro, at det var en verdenshistorisk Vending til det bedre, de her var saa lykkelige at opleve«. ⁹⁰ Til Mario skrev Hannover langt senere: »De véd, hvor meget jeg holdt af Deres Fader, og hvormange af hans Egenskaber jeg beundrede. Men jeg kunde i Kraft af min Natur dog ikke undlade at være en kritisk Tilskuer af Museet i hans Tid og kan derfor heller ikke nu afholde mig helt fra Kritik.« ⁹¹

Indkøbene fra Paris blev i 1905 sat på magasin, og dér fik de lov at stå til 1969, hvor de for en kortere periode blev vist på en udstilling. Først nogle årtier derefter fik denne måske ikke store, men nu internationalt berømmede samling atter plads i en af museets sale. Eksemplet viser nok engang, hvorledes bedømmelse og indstilling kan skifte, og at udskillelse af museumssamlinger ikke bør finde sted, da man aldrig kan vide, i hvilke sammenhænge en eftertid vil placere tidligere erhvervelser. I dag kan vi beklage, at Hannover og senere direktører udskilte forskelligt fra samlingen – og selv om udskillelse i vore dage skal godkendes af en ministeriel overmyndighed, bør de ikke finde sted af hensyn til forskningen. Også enkelte møbler af Henry blev antagelig solgt; i dag fremtræder møbler fra dette engelske firma som eksempler på en forenkling af en tidligere, yndet og funktionel stilarter – på lignende måde som Kaare Klint siden demonstrerede det i sine engelsk-inspirerede møbler.

En anden kritisk bemærkning i Hannovers beskrivelse af museets indkøbspolitik i Krohns periode lyder, at de eneste områder, bestyrelsen sanktionerede, var fra »Kunsthaandværkets Forfaldstid, det 19. Aarhundrede, samt det tristeste af alle, »Kopier og andre Gengivelser fra alle Tider og Lande!« ⁹² Flere andre steder i beretningen fornemmer man Hannovers kritik af Krohns dispositioner.⁹³ Når det er sagt, må det også tilføjes, at Hannovers udskillelse af kopier og dubletter fra samlingerne i udstillingen var forståelig og rigtig. Dog kunne man netop i dag, hvor kunstmarkedet i vid udstrækning er ekspanderet også med kopier af ældre kunst, ønske sig flere af forfalskningerne bibeholdt som eksempler til sammenligning. En anden samling, der udskiltes, men forblev samlet, er den Windingske samling, der med sine over 20.000 grafiske blade med nationalhistoriske emner, var en gave fra en af museets velgørere, vekselerer I. S. Salomonsen. Samlingen findes nu på Det Kongelige Bibliotek.

Ser man på indkøbet af nyt dansk kunsthåndværk, der blev vist i Paris i 1900, kan man få den tanke, at netop det på forskellig måde og med individuelt varierende virkemidler afspejler Krohns intention med at pege på Japans kunst som inspirationskilde og formidler af ideer. Her var nogle stærkt individuelle værker, der på ingen måde kunne tjene som forbilleder for industriel masseproduktion. Når dette indkøb af unika-arbejder var så vigtigt, kunne en anden bagvedliggende tanke måske have været, at museet i 1893 som omtalt havde fået en nabo ude på Rådhuspladsen, Thorvald Bingesbølls udstillingsbygning til Den Frie Udstilling. Netop i årene omkring museets etablering skete nogle markante ændringer inden for det danske kunstliv. En gruppe yngre kunstnere med Johan Rohde, J. F. Willumsen, ægteparret Slott-Møller og Thorvald Bingesbøll opponerede mod de censurede udstillinger på Charlottenborg og stiftede som nævnt Den Frie Udstilling i 1891.⁹⁴ Her vistest såvel ny kunst som kunsthåndværk, tillige kunne man også i 1895 – det år museet åbnede – se en udstilling af Lorenz Frølich's produktion. Var dette på sin side et hint til museet om ikke at danse for meget efter Industriforeningens fløjte? Kunstnerne regnede vel i øvrigt

Krohn som en af deres egne, og det samme gjaldt Hannover, der anmeldte Den Fries udstillinger. I 1893 kunne man på Den Frie se et udvalg af moderne fransk kunst med værker af van Gogh og Gauguin, og af den sidste kunne man både her og hos Kleis' kunsthandel på Vesterbro se et udvalg af Gauguins keramiske arbejder.⁹⁵ Det ene med det andet har det vel påvirket kunstneren Krohn i hans syn på museets rolle.

Endnu et gen besad Krohn; han var en ivrig samler af antikviteter. Han var sig bevidst, at handlen med gode antikviteter var i hastig vækst, ikke mindst hvad priser angik. Ifølge Hannover fik dette ham til og som konsekvens af hans »utaalmodige Natur« at købe større samlinger, der, som man kan læse mellem linjerne hos Hannover, ikke altid var lutter topstykker.⁹⁶ Det var tillige et middel til at fylde museets sale, så det snart ville kunne åbnes. Dog har Hannover nok været glad for, at Krohn fik erhvervet en væsentlig del af de danske nyantike møbler. Krohns kontakter til de danske guldalderkunstnere og deres børn sikrede museet malerier og vægudsmykninger, der sammen med møblerne ifølge Hannover var – og er – en af de »største Seværdigheder« i museet.⁹⁷

I sin beretning om museets start skriver Hannover om bestyrelsens hyppige drøftelser vedrørende erhvervelser af samtidig kunstindustri. Bestyrelsen bestod dengang af personer, der på den ene eller anden måde havde tilknytning til området, heriblandt Philip Schou fra Alumina og Den kgl. Porcelainsfabrik, Harald Bing fra Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik, hofjuveler A. Michelsen, Camillus Nyrop fra Industrieforeningen samt nogle flere.

Der er næppe tvivl om, at Krohn og Hannover, der som nævnt var blevet valgt af Krohn på trods af Harald Bings modstand, også må have ført diskussioner og debatter om erhvervelser samt om samlingernes opstilling. Men der er heller ikke tvivl om, at netop dette må have udviklet Hannover og har dannet grundlag for hans fremtidige indsats på området. Selv om man kunne være uenig med Krohn,

var han dog som Personlighed afholdt og anerkendt af alle og beundret af mere en én. Verdenserfaren, som han var, og smidig, trods sit fyrige Temperament et

Stykke af en Diplomat og helt igennem Opportunist, forstod han udmærket godt at drage Fordel for sit Museum af de forskellige Evner, der omgav ham.⁹⁸ [...] Begejstringen var næst Rastløsheden hans Væsens Kendetegn. Ikke nok med at han var kunstbegejstret, musikbegejstret, litteraturbegejstret, var han livsbegejstret, aandeløs af Interesse for alt og alle og ikke mindst for den Ungdom indenfor Kunsthaandværket, i hvis Virksomhed han haabede at se Frugten af sin egen Flid.⁹⁹

Biblioteket

De linjer, Krohn ved sin tiltræden udstak for museets bibliotek, lagde grunden til en særdeles righoldig samling efter retningslinjer, der generelt er blevet videreført til i dag. Foruden af en bogsamling består biblioteket af en grafisk samling og en plakatsamling. Bogsamlingen var et nødvendigt værktøj for udforskningen af områdets historie, men også af tidens tendenser inden for teori og forskning. Den grafiske samling understøttede dette, men nok så væsentlig udgjordes den af en samling af billedninger, der var tænkt som inspirationskilde for udøverne af kunstindustri, det være sig fabrikanter eller håndværkere. I 1897 radede biblioteket over en samling på 35.000 afbildninger, der i 1901 var vokset til mere end 60.000. En væsentlig del af dette materiale havde Krohn samlet i årenes løb og skænkede det nu til museet ved sin tiltrædelse. I et brev til bestyrelsen med adskillige positive ord om Hannover, skriver Krohn at han tillægger samlingen af »Enkeltblade« den »aller-største Betydning« og »[...] at den paa mangfoldige Punkter maa og skal supplere Museumsgenstandene«.¹⁰⁰ Hofjuveler A. Michelsen takkede på bestyrelsens vegne i 1894 Krohn for den »rundhaandede Gave« på 9108 blade og 20 hæfter, som han havde skænket museet. Bestyrelsen beklagede, »at den ved Deres udtrykkelige Ønske er afskaaren fra at give Almenheden Kiendskab om Deres ovennævnte Gave«.¹⁰¹

Trods planer i 1980'erne om at skille sig af med de gamle fotografier og andre nyere, grafiske gengivelser i Billedsamlingen, blev det lykkeligvis forhindret. For dels fortæller samlingen os, hvad der ansås som væsentlige kilder inden for historisk og samtidig kunst-

industri, dels findes grupper inden for arkitektur og billedkunst, hvor de ofte fremragende fotografier er optaget, inden forurening, krig og andet har ændret eller ødelagt monumenter eller overfladen på uden-dørs værker, for ikke at tale om at i dag ukendt eller bortkommet kunst kan findes i dette materiale.

Åben som Krohn var, ville han også inddrage fotografiet i museets udstillinger; men her opponerede Hannover åbenbart, hvorfor Krohn for hans skyld vil afslå en fotografiudstilling, men

Jeg har altid fundet, at Julius Lange ser ganske galt paa den Ting, og at det er mig umulig at indse, hvorfor den menneskelige udvælgende Smag ikke kan have en heldig Indflydelse paa Fotografierne, og hvorfor det ikke derved kunne faa en kunstnerisk Side.¹⁰²

Lange havde i en anmeldelse skrevet om »Fotografens Æsthetik« og der anført, at »Fotografien bliver hverken en Kunst eller Fotografierne Kunstnere.¹⁰³ I parentes bemærket udstillede museet langt senere kunsthistorisk fotografi, inden et egentligt fotomuseum blev etableret.

Det fremgår af Krohns fyldige beskrivelse af den grafiske samling, Billedsamlingen, at den har været væsentlig i forhold til museets pædagogiske sigte, hvorfor samlingen blev inddelt efter land, materiale og teknik. Dels beskriver han i *Tidsskrift for Industri* dens grupper og underinddelinger, dels gør han opmærksom på, »at enhver Besøgende frit kan kopiere eller kalkere i denne Del af Samlingen«, dog med undtagelse af danske kunstneres arbejder, der skal beskyttes mod efterligning. Undtaget var endvidere de gamle ornamentstik, som det var lykkedes ham at finde i københavnske antikvarier, hvor de »henlaa endnu upaaagtet og til fals for Spotpris«; samlingen rummede da ca. 4000 enkeltblade, der suppleredes af en række af hovedværkerne inden for de store, beko-stelige bogværker med plancher, hvilke »den enkelte har vanskelig ved at overkomme.¹⁰⁴

At man satsede rigtigt, afspejledes i arten af besøgende; om formiddagen kom »et lille fast Publikum«, bl.a. af akademistuderende, men ved aftenåbningerne var biblioteket ofte fyldt til sidste plads af »Ungdommen blandt de danske Haandværkere«, hvilket kunne dokumenteres gennem besøgsstatistikken.¹⁰⁵

Den interesse for grafisk kunst, der jo var indgivet ham fra barndomshjemmet, og som han selv dyrkede, medførte at museet i dag har en betydelig grafisk samling, der venter på sin videnskabelige katalogisering. Lige som Krohn værdsatte unge kunstnere, eksempelvis Willumsen og Thorvald Bindesbøll, og købte ting af kunstnere, som andre frakendte værdi, så indkøbte han også den nye franske grafik og internationale plakatkunst, som landets kunstmuseum lagde afstand til.¹⁰⁶ På flere andre områder af den dekorative kunst var han mere fremsynet end mange i samtiden.

At Krohn var et fascinerende menneske med sine mange kunstneriske kvaliteter parret med energi og et socialt gen, får man ikke mindst indtryk af gennem Hannovers udtalelser. For selv om Hannover ikke accepterede alle Krohns tiltag, så er netop derfor hans portræt af Krohn det mest nuancerede. På adskillige sider giver Hannover en beskrivelse af Krohn, som trods hans kritik, givetvis på flere måder må have været et forbillede for ham. Hannover lagde selv en fremsynet strategi for museets bibliotek og grafiske samling.

Den teknologiske afdeling

Et andet område, som Krohn tillagde stor betydning, men som kort tid efter hans død blev afhændet, var den teknologiske samling. Den bestod af instrumenter, værktøj og maskiner til fremstilling af kunstindustri, i alt ca. 500 genstande. Især var der værktøj til brug i den grafiske kunst, herunder boghåndværk, der udgjorde et væsentligt område i samlingen. Af museets »Udskudsprotokol« fremgår det, at også en større samling metalarbejder i form af dørbeslag o.lign. blev udskilt i Hannovers tid – en del af det overladt til Teknologisk Institut. Alt tyder på, at samlingen siden, efter at være blevet overført til Polyteknisk Læreanstalt, herefter overgik til Danmarks Tekniske Museum, der imidlertid ikke er i besiddelse af den nødvendige dokumentation, der muliggør en udpegning af genstandene fra Krohns samling. Henvendelser til DTU og Teknisk Skole har heller ikke givet positivt resultat om samlingens skæbne.¹⁰⁷

En teknologisk samling var noget, der foruden at ligge den kreative Krohn på sinde også støttedes af Industriforeningen. Forudsætningen for at inddrage et teknologisk aspekt i et museum, der henvendte sig til håndværkere, skal søges i den forudgående periode, hvor håndværkslærlinge inden for de kreative fag undervistes på Kunstakademiet, ikke kun i tegning af ornamentik i Dekorationsskolen, men tillige i matematik, geometri og astronomi. I 1843 var det Tekniske Institut blevet oprettet med henblik på undervisning af denne håndværksgruppe.¹⁰⁸ Nye værktøjer og maskiner førte til, at professor ved Kunstakademiet i perioden 1826-49 G. F. Ursin beskrev de nye redskaber i sit *Magazin for Kunstnere og Haandværkere*. Til forståelse og demonstration af kunsthåndværkets mangeartede teknikker er ikke blot materialekendskab, men jo også fremstillingsprocesserne vigtige.

Guldwarefabrikant Bernhard Hertz skænkede i 1893 20.000 kr. til oprettelse af en sådan samling.¹⁰⁹ Museet havde inden etableret et teknologisk udvalg med Krohn som formand og blandt de øvrige medlemmer var foruden Bernhard Hertz, tømremester Cortsen, professor H. I. Hannover fra Polyteknisk Lærestanstalt og xylograf F. Hendriksen. Ved museets åbning udstilledes fra denne samling såvel værktøj som mindre maskiner,¹¹⁰ og samtidig havde prof. Hannover i samarbejde med Polyteknisk Lærestanstalt arrangeret en lille udstilling af nyt værktøj, der ikke tidligere havde været vist i København. Xylograf Hendriksen havde arrangeret en anden udstilling af redskaber til boghåndværk med hjælp fra førende danske trykkerier og bogbindere.¹¹¹ Fra Japan fik man »1 Kasse, indeholdende 1 Sæt Cloisonné Vaser, visende Forarbejdningsmaaden« og endvidere en prøve på »Cut Silk«, der også demonstrerede teknikken.¹¹²

Som nævnt blev den teknologiske samling desværre hurtigt udskilt af museet, der med Hannover prioriterede de rent kunsthistoriske aspekter. Når samlingen skal omtales her, er det også på baggrund af, at både kunsthåndværkere og faghistorikere i dag mangler viden om tidligere tiders fremstillingsmetoder, der stadig kan være til inspiration for det kreative segment og til nødvendig viden for fagområdets teoretikere. I museets første grundplan, dvs. statutterne,

præciseredes det, at målgruppen var de i »Industriens Tjeneste Arbejdende« og »Industridrivende, Kunstnere og Andre«, hvorfor der ved museets genstande så vidt muligt skulle anbringes »Meddelelser med de fornødne tekniske og historiske Oplysninger«.

Det må have været en kamel - blandt flere - at sluge for den æstetiske feinschmecker Emil Hannover at læse anmeldelsen i 1902 af »Automobil-Udstillingen« i *Tidsskrift for Industri*,¹¹³ hvis redigering Krohn varetog sammen med en ingeniør og en statistiker. Et par år forinden havde den tekniske forening udskrevet en prisopgave for motorkøretøjer, og nu fulgte så en udstilling i Industriforeningen af danske og udenlandske køretøjer. Udstillingen fik en særdeles fyldig, illustreret anmeldelse i tidsskriftet.

Krohn indså klart betydningen af et samarbejde mellem kunst og industri - noget der i allerhøjeste grad har aktualitet i dag. Det afspejledes bl.a. i hans engagement i Industriforeningen. I de årgange, hvor han var redaktør, blandedes illustrerede artikler om nye tekniske apparater med artikler om historisk stof, således f.eks. i 1902, hvor der er artikler om elektrotypografen, togvogne, metalbade til anløbning af stål sammen med artikler om synagogale genstande, laugsstempler, kunstdrejleri, gamle danske kakkelovne og japansk kunst.¹¹⁴

Da Krohn i 1898 arrangerede en udstilling med museets japanske træsnit, suppleret af træsnit fra museet i Hamborg, kunne de besøgende også se hvilke materialer og redskaber, den japanske kunstner benyttede.¹¹⁵

Krohns farvesammenstillinger

Efter historicismen skete der atter engang et skift af farvevalg; den mættede, dunklere farveskala veg efterhånden for farver i andre og lysere toner, som var nuancer af primærfarverne. Og da perioden som helhed prægedes af ønsket om og behovet for at vejlede, blev også det dekorative farvevalg taget op. I *Tidsskrift for Kunstindustri* skrev Julius Lange i 1890 en artikel »Om dekorativt Farvevalg« med nogle generelle overvejelser.¹¹⁶ Krohn var mere specifik i de to kapitler,

han bidrog med til en udstilling i 1902 af sine farvesammenstillinger i Kaiser-Wilhelm-Museum i Krefeld. For som det hedder i indledningen »Im besonderen sollen alle Industrien, die sich mit ihren Erzeugnissen an den Geschmack wenden« være opmærksom på udvælgelsen af farver.¹¹⁷

To år før, i 1900, havde Krohn på Kunstindustrimuseet åbnet en udstilling med titlen »Farvesammenstillinger, uddragne af Natur og Kunst«. Som endnu en konsekvens af Krohns initiativer til højnelse af håndværket havde han udarbejdet tre sæt på hver 264 plancher med i alt 2000 forskellige farver, der demonstrerer harmoniske kombinationer (fig. 64). Sammen med en ung medhjælper, maler L. Lindahl, havde Krohn dels studeret sommerfuglevinger, sten, tekstiler, dels japansk kunst og i 6 uger »fra Morgen til Aften« arbejdet i Pompeji, hvor vægmaleriernes farver er så udsøgte. I dag er samlingen glemt, men kunne godt fortjene at komme frem i lyset. Ved præsentationen dengang var anmeldelserne ovenud positive, således hedder det, at Krohn har haft mange fortræffelige ideer, »men denne hans nyeste Idé staar i Originalitet og praktisk Nytte i første Række«, som der står i en af avisomtalerne.¹¹⁸ En anden avis indleder med at fremhæve Krohns store arbejdsevne, hvis livsmål det var, at »bringe Kunst og Skjønhed ind i sine Medborgeres Liv.« Ikke mindst er hans initiativ vigtigt i forhold til håndværkerne, der ellers intet lærer om farveharmonier, siges det. Det betones i alle anmeldelser, at opdragelselementet har været incitamentet til dette omfattende arbejde.

Af museets årsberetning fra 1901 fremgår det i forbindelse med informationen om den teknologiske afdeling, at farvesamlingen efterfølgende forøgedes med 50 plancher, heriblandt nogle kopieret efter sommerfuglevinger, andre efter japanske stoffer, lakarbejder og keramik.¹¹⁹

Museet i Krefeld havde modtaget et eksemplar af disse farveforslag af Krohn, som også havde deltaget i udstillingens forberedelse. Det nyetablerede museums direktør var som nævnt vennen Frederik Deneken, der havde været museumsinspektør under Justus Brinckmann ved Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg. I Krefeld videreførte han de intentioner til

højnelse af brugskunsten som både Krohn og Brinckmann stod for. Af samme grund blev japansk kunst noget, han prioriterede gennem erhvervelser og udstillinger.¹²⁰ Et kapitel i hans årsberetning for 1902 har som overskrift: »Die Erziehung zur Kunst«.

Foruden en gennemgang af udvalget af farver skrev Krohn nogle mere almenlydige bemærkninger, bl.a. nævnes farvernes symbolske betydninger: hvidt for uskyld, gult for falskhed, det grønne håb osv. Men først og fremmest forklarede han øjets opfattelse af hovedfarver og komplementærfarver og anførte eksempler, såsom at en kold blå ikke harmonerer med en varm grøn, eller at to nærtbeslægtede nuancer ikke bør kombineres. Derimod harmonerer grønt og violet i lyse nuancer smukt, mens tiden åbenbart undgår sort, der i den østasiatiske kunst netop benyttes med stor dekorativ virkning.¹²¹

Et følgende kapitel om den moderne kunstners farvebetragtninger blev skrevet af den norske maler Gerhard Munthe. At farvevalg i kunstindustrien var et emne af interesse, fremgår af forordets liste over medspillere, således Wilhelm Bode, Jakob von Falke, Karl E. Osthaus. Men der skulle ikke gå mange år, førend man forlod den mere *douce* farveskala og satte primærfarverne op mod hinanden, sådan som det f.eks. kan ses i tidens billedkunst.

Krefeld var et af centrene for tysk tekstilfremstilling, hvorfor denne »Ausstellung zur Propaganda für die Bildung des Farbensinnes« var af vigtighed, da »mit der neuen Kunstbewegung die Farbe in den Vordergrund des allgemeinen Interesse gerückt ist.«¹²² Som et uundværligt hjælpemiddel til fremme af dette fremhævedes Krohns farvesammenstillinger. Af de kun tre udførte sæt fik Krefeld således det ene. Til udstillingen var knyttet eksempler af moderne kunstnere på »eigenartige Farbauffassung«, hvor Thorvald Bindesbøll nævnes som den første. Deneken beretter, at udstillingen havde stor bevågenhed og bl.a. omtaltes i forskellige fagtidsskrifter ligesom kataloget var efterspurgt.¹²³ Senere skrev Deneken, at der var »for-

FIGUR 64. Pietro Krohn, Farvesammenstillinger fra japanske lakarbejder i Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg, ca. 1899. Det danske Kunstindustrimuseum



skellige Fabrikanter i Udstillingen, som havde Interesse for Farvetavlerne«. Der er flere breve om tavlerne, bl.a. søgte Deneken abonnenter, så man kunne få lavet kopier. Blandt interesserede var direktøren for byens håndværkerskole, de øvrige var silkefabrikanter. Vestlandske Kunstindustrimuseet i Bergen ville også meget gerne have farvesammenstillingerne, men økonomien tillod det ikke.¹²⁴

Samlingen af breve fra Deneken til Krohn i Kunstindustrimuseets arkiv vidner om et nært samarbejde, hvor Krohns holdninger fik betydning for Deneken og dermed for museet i Krefeld. I 1997 takkede han Krohn for en sending, bl.a. med »de Indretningsgenstande« som er med, for ved indretningen af det nye tyske museum er Kunstindustrimuseet i København hans forbillede.

Nu er jeg ifærd med at indrette Museet her efter Kjøbenhavnner Mønster,« skrev Deneken i 1897 til Krohn, »idetmindste har jeg altid Deres fortrinlige Arrangements for Øiet ved alt, hvad jeg foreslaar. At jeg langt fra ikke vil kunne opnaae, hvad De har præsteret, veed jeg forud. Men jeg haaber dog at noget vil blive bedre end det f. E. er i Düsseldorf og Hamborg. [...] Jeg synes, det kunde være godt, naar man ogsaa i Krefeld indrettede et modernt engelsk Værelse.¹²⁵

Af Denekens næste brev fremgår det, at han her også inkluderede det engelske møbelfirma J. S. Henry, som Krohn havde anskaffet en række møbler af, men som med Hannover ved roret blev forvist til magasin, hvor de heldigvist stadig befinder sig.¹²⁶

I 1900 anmodede Deneken Krohn om at deltage i et »internationalt Forbund som skulde værne om Modens Reform i kunstnerisk og individuelle Henseende«. Videre foreslog han, at en dansk kunstner, eksempelvis Thorvald Bindesbøll kunne levere udkast til tekstilindustrien i Krefeld, da de har brug for gode mønstre til silkekjoletøjer, til møbelbetræk og til tæpper.¹²⁷

Den Musikhistoriske Samling

Krohn var efter købet i 1884 af det Schimmelmanske palæ i Bredgade en af hovedinitiativtagerne for indretning af det til koncertsal. Musik havde selvsagt en

stor plads i Krohns liv. Det gav sig ved siden af hans virke som operainstruktør tillige udslag i hans engagement i oprettelsen af Musikhistorisk Museum. Det var komponisten Angul Hammerichs tiltag, for han indså, at tiden nu var inde til indsamling af ældre musikinstrumenter med henblik på, at København i lighed med andre storbyer fik et specialmuseum for instrumenter. En igangsættende faktor var behovet for at sikre de gamle instrumenter i en tid, hvor der var »en livlig Stigning i Fabrikationen af Imitationer og Forfalskninger«. ¹²⁸ Hammerich allierede sig med en støttegruppe, bl.a. med Bernhard Olsen fra Nationalmuseet og en gruppe instrumentmagere. Og med Pietro Krohn, der vel var den, der motiverede Det kgl. Teater til at overdrage nogle af kapellet's ældre instrumenter til den nye samling.

Indsamlingen påbegyndtes i maj 1897, og allerede d. 31. januar 1898 kunne museet åbnes med en samling på 300 instrumenter.¹²⁹ Lige så hurtigt gik det ikke med de økonomiske midler, så lokaleproblemet blev i første instans løst ved, at Pietro Krohn stillede et par rum i det nye Kunstindustrimuseum til rådighed for samlingen. Ikke alle støttegruppens medlemmer var tilfredse med, at samlingen fik sine første lokaler der og ikke f.eks. på Nationalmuseet. Først i 1966 lykkedes det samlingen at komme under eget tag.¹³⁰

Som det allerede vil være fremgået, så var Krohn en vidtfavnende og rummelig person også på det nye museums vegne. Han har utvivlsomt følt, at instrumenter udgjorde en gren på kunsthåndværkets stamme ved at kombinere en specifik funktion med håndværksmæssig kunnen samt for mange instrumenters vedkommende tillige med et dekorativt element.

Da Kunstindustrimuseet i 1926 flyttede til det ombyggede Frederiks Hospital i Bredgade, fik den musikhistoriske samling egne, lejede lokaler i den ene fløj ned mod Amaliegade i længen mod Sct. Ansgar kirke, men indgik på lige fod i de permanente samlinger. I rummene ovenpå havde Universitetets musikhistoriske institut sit domicil i en årrække frem til flytningen i 1960'erne.

Krohns interesse for området manifesterede sig også i en større artikel i *Tidsskrift for Kunstindustri* i 1898. Som han indledningsvis formulerede det, så drejede

hans artikel sig ikke om »Sjælen i dem«, altså tonerne, men om det visuelle. På samme vis som i andre af hans skriftlige arbejder, går han så langt tilbage i tiden som muligt. I denne sammenhæng er det den ægyptiske harpe (*se fig. 31*) og skildringer af harpen i De fem Mosebøger, der indleder gennemgangen, hvorefter følger strygeinstrumenter og sidst tasteinstrumenterne. Hans brede, kunsthistoriske viden afspejler sig i illustrationerne, hvor ældre malerier og skulpturer gengives, men han inkluderede også et maleri af venen Albert Edelfelt af en Kalevala-sanger.¹³¹

I museets årsberetninger indgik den musikhistoriske samling altid med omtale af årets nyerehvelser, beskrevet af Angul Hammerich, samlingens første leder.

Udstillinger

Museets landsdækkende forpligtelse medførte »Fremvisninger af et Udvalg af Museets Gjenstande. Direktøren har som oftest holdt Foredrag ved disse Lejligheder«. Videre kan man læse, at »Direktøren har personlig ordnet og ledet alle Udstillinger paa tvende nær« og i forbindelse med disse holdt 22 foredrag. I alt besøgte 16 byer, spredt rundt i det ganske land. I øvrigt holdt Krohn også foredrag ved flere af de nordiske fagmøder.

Måske Krohns evner for iscenesættelse var medvirkende til de mange udstillinger, han fra museets åbning i 1895 arrangerede. Samtidig var det jo en ret effektiv måde at vise det nye museums mange facetter på. Det var en imponerende liste af spændende, meget forskellige emner, han på denne måde tilbød publikum. Selv om hans skriftlige formidling slet ikke kan måle sig med Hannovers – hvilket meget få kan – så formidlede han udstillingerne ved foredrag i museet og befordrede dem til provinsen gennem vandrestillinger. Hans opgaver på teatret har nok også medvirket til, at han kunne disponere de mange facetter af en udstillings opbygning, hvilket fremgår af koncepter til bl.a. Charles Been i museets brevarkiv.

Helt fra museets åbning blev dele af samlingerne følgelig sendt ud til landets forskellige egne, så han i

1902 kunne fejre den 25. vandrestilling. Selv da Krohn fra 1900 var mærket af den sygdom, der i 1905 medførte hans død, sled han i det. Under en foredragsserie i Jylland i 1900 holdt han med få dages mellemrum foredrag i otte jyske byer.¹³³ Og uden for museet holdt han foredrag, således i Arbejderforeningen af 1860, lige som han gerne viste museet frem bl.a. for Arbejdernes Læseselskab.¹³⁴ Denne formidling var så vigtig for ham, at

han var døv for alle Indvendinger, der kunde rejses af Hensyn til hans vaklende Helbred. Til disse udstillinger trindt om i provinserne knyttede han gerne en Række Forelæsninger om de fremstillede Genstande. Krohn har tit sagt mig, at det var hans bedste Timer, dem, han tilbragte paa Katederet i Landets Købstæder med en Kreds af Haandværkere og Landboer for sig.¹³⁵

Museets udstillinger de første år har næppe været på størrelse med vore dages omfattende udstillinger; alligevel må man imponeres af deres mangfoldighed, hvor nyt og gammelt, dansk og internationalt vekslede inden for alle de områder, hvor museet ville medvirke til at inspirere og fremme det hjemlige engagement. Den samtidige kunstindustri og kunsthåndværket suppleret med tidens grafiske kunst prioriteredes. Man åbnede som nævnt i 1895, men først fra oktober 1896 foreligger der et sparsomt dokumentationsmateriale i udstillingsarkivet. Men i sin oversigt over museets fem første år har Krohn opført udstillingernes titel og den periode, hvori de kunne ses.

Når den første udstilling viste værktøj fra museets teknologiske samling, var det selvsagt ikke en tilfældighed. Med denne ønskede Krohn utvivlsomt at tiltrække håndværkere og fabrikanter. Og lige så strategisk kan man vel anse den næste udstilling for; det var gaver og adresser i anledning af Ny Carlsbergs 25-års jubilæum. Den grafiske kunst lå jo Krohns hjerte nær, samtidig med at grafik og boghåndværk var et vitalt område for museet. Den tredje udstilling afholdtes i anledning af 100-året for litografiets indtræden på kunstens arena. Den efterfulgtes af en bogbindsudestilling med de danske bogbind, der skulle udstilles i Paris i Siegfried Bings galleri »Art Nouveau«. Efter en udstilling med Walter Cranes arbejder kom i slutningen af 1896 den første historiske ud-

stilling af et kunstindustrielt firma med en jubilæumsudstilling for det anerkendte sølvmedefirma V. Christesen.

Efter en udstilling af japansk keramik fra Hamborg fulgt af moderne plakater og tapeter vistes en udstilling af Max Klingers tegninger og grafiske arbejder i 1897, hvilken kom i stand qua Krohns internationale forbindelser. Forinden havde Georg Brandes i *Politiken* anmeldt en ny bog om kunstneren, af hvem Brandes selv ejede et par illustrerede bøger, og henvist til den kommende udstilling.¹³⁶ Som så ofte fulgtes udstillingen samtidig af foredrag af Krohn.

To måneder senere åbnede Krohn udstillingen »Klædedragtens Historie« - et emne, han som bekendt var velbevandret i. Udstillingen var bygget op omkring museets samling af grafiske gengivelser, suppleret af fotografier og tegninger samt et udvalg af dragter. Naturligvis holdt Krohn foredrag om emnet. Og som altid fremhævedes i anmeldelserne hans evne til at variere udstillingerne, så de talte til forskellige befolkningsgrupper og hurtigt gjorde museet til en af »vor Bys populære Institutioner«.¹³⁷

Lige som modeudstillingen talte til mange, henvendte den næste udstilling om broderede og vævede stoffer, deriblandt moderne engelske, sig ikke kun til damerne. Der var ved denne Skønvirke-tid fokus på den kunstneriske højnelse af det nationale, tekstile område, hvor bl.a. arkitekterne Martin Nyrop og Anton Rosen sammen med Emil Hannover engagerede sig. Som det hed i en af anmeldelserne, så er også denne udstilling eksemplarisk formidlet, så den danner »et Led af Betydning i Publikums Opdragelse i kunstindustrielt Henseende«. Et andet sted kaldtes Krohn »Danmarks kunstneriske Puls«.¹³⁸

Med »Havekunstens Historie« blev der bl.a. fokuseret på springvand, noget der var et særdeles aktuelt emne i byen, bl.a. med et bebudet springvand på den nye Rådhusplads over for museet. Man så udkast til bl.a. Vilhelm Bissens, Siegfried Wagners, Anne Marie Carl Niensens, Thorvald Bindesbølls og Joakim Skovgaardts samt Martin Nyrops værker, for blot at nævne nogle af de samtidige danske. Så fulgte en udstilling af moderne, udenlandsk kunstindustri kombineret med små bronzearbejder af den finske billedhugger

Ville Vallgren, hvilken må have været af en sådan kaliber, at kunstneren og Diaghilev bagefter anmodede om at få udstillingen sendt til St. Petersborg.¹³⁹ Vallgren havde slået sit navn fast på Verdensudstillingerne, hvor hans små figurer i bronze og porcelæn viste nye tendenser. Også fra Siegfried Bing kom der anmodning om, hvorvidt Krohn, »un caractère essentiellement esthétique«, ville indtræde i en komité til St. Petersborg, hvilket Krohn desværre måtte afslå på grund af sin tiltagende sygdom.¹⁴⁰

Nu fulgte udstillingen med historiske musikinstrumenter, så atter moderne grafik og i flæng kan nævnes Thorvald Bindesbølls arbejder, japanske træsnit, engelsk illustrationskunst og kunsthåndværk og norsk billedvævning. Endelig må også nævnes, at man i 1900 viste konkurrence-tegningerne til byens nye sporvejsmaster. Ved nogle af udstillingerne anføres, at enten Hannover eller museets assistent Ch. A. Been havde arrangeret dem, men langt hovedparten stod Krohn selv for. Det samme gjaldt foredragene, hvor de 39 af de første 5 års 51 foredrag blev holdt af Krohn.¹⁴¹ Det er en næsten ufattelig arbejdsindsats inden for et nyt område, som han nu gik helhjertet ind for - lige som han havde gjort det med opgaverne på teatret og porcelænsfabrikken.

Det grafiske område havde som nævnt Krohns interesse. Det, han tog op, var den samtidige grafiske kunst, som ikke fandt nåde på Kunstmuseet. I 1895 var Krohn i London, og året efter afholdtes en udstilling af ca. 800 af Walter Cranes arbejder inden for dette område - man kunne næsten synes, at antallet var lige i overkanten. Krohn anså Crane for den kunstner, der sammen med William Morris havde bidraget afgørende til fornyelsen af den engelske kunstindustri gennem sit engagement i et flertal af områdets dele. Tapeter var et, og af dem erhvervede Kunstmuseet tre samt tegningen til borten på det ene tapet.

Krohn tillagde udstillingen stor betydning, til trods for at han ikke havde mulighed for indlån af Cranes kunstindustrielle arbejder. Det blev primært Cranes bogarbejder, hvoraf flere erhvervedes til museet. Boghåndværk og illustrationskunst var jo noget, der altid havde haft Krohns interesse, og blandt Cranes værker var også en hel del børnebøger. Om det er

inspiration fra udstillingen, skal jeg ikke kunne sige, men i Joakims Skovgaards tegninger til *Danske Folkeviser* fra 1903 er der lighedspunkter med Cranes illustrationer.

Foruden selv at formgive skrev Crane siden et par bøger, nemlig *The Bases of Design* i 1898 og *Line & Form* i 1900. Vigtigst i denne sammenhæng var dog hans i 1892 udgivne *The Claims of Decorative Art*, hvor han til bindet havde tegnet en maler og en håndværker, der rækker hinanden hånden, stående foran et træ, hvor der på et heraldisk bånd står »Design and Handicraft«. I forordet kunne man læse, at bogen er skrevet:

under the influence of that new-old view of art, which has revived during the last quarter of our century, which regards it not only in relation to use and material, and seeks for its vital root in the handicrafts, but also in its connection with common life and social conditions.

Det vil føre for vidt at gå nærmere ind på bogen; men alene indholdsfortegnelsen giver indtryk af Cranes helhedssyn på den visuelle kunst inklusiv kunsthåndværk/industri: »Art and Handicraft«, »Art and Industry«, »Design in Relation to Use and Material« »Art and Commercialism«, »Art and Social Democracy« osv. Mange af hans overvejelser, skrevet i et levende sprog, behøver ikke at blive henvist til glemmekassen. Afslutningsvis skriver han bl.a.:« Do not let us deceive ourselves, or expect to gather the grapes of artistic or industrial prosperity from economic thorns, or aesthetic figs from commercial thistles«. ¹⁴² Og ikke meget har ændret sig, når Crane skriver:

No doubt the demands upon a designer in the present day, owing to such causes alone [nemlig krav om fornyelse], are very heavy; but I am inclined to think commercial pressure and hurry is heavier upon him. ¹⁴³

Linjen er den del af designet, Crane fremhæver som vigtigst, og jeg vil tro, at netop dette harmonerede med Krohns egen fornemmelse inden for det kunstneriske udtryk.

Men én, der ikke mente, at Crane burde holdes frem til inspiration, var den norske maler Gerhard Munthe. Han skrev i 1900 i et langt brev om sin ar-

bejdsmetode, at han ikke havde meget tilovers for den nye engelske stil.

Dog ingen Ting forbauser mig mere end et Tapet af Walter Crane, hvor det samme Pige hoved gjentager sig hele Væggen over [...]. Mange har vel ogsaa her den samme Følelse som jeg; men naar Grasset (som jeg sætter saa høit) bruger Japansk i Rolandsagnet eller Lorenz Frölich (som er saa begavet og kundskabsrig) staar fremmed for dette mit Syn paa Tingen, idet han f. Ex. bruger Klassicitet i »Eddaen«, ja end ikke Ornamentiken giver den nordiske [...], da maa jeg staa nævneværdig alene. Ligeover for Benyttelsen [sic] af Stilarter har jeg opfattet mig selv som anderledes tænkende. ¹⁴⁴

Selv sagt havde Krohn en pædagogisk hensigt med udstillingen. Han refererede til Cranes bog, hvor Crane beklagede, at kunstindustrien hindres dels gennem fabrikkernes billige produkter, dels gennem adskillelsen af kunsten fra håndværket. I sin indstilling til håndværkeren var han socialt og demokratisk indstillet, som Krohn skriver i sin karakteristik. »Med udholdende Iver arbejder han selv stadig paa at demokratisere Kunsten«. ¹⁴⁵ Og videre:

I Frankrig arbejde udmærkede Talenter paa at frembringe enkelte kostelige Arbejder, som til høj Pris kunne kjøbes af Rige og Fornemme, og de interessere sig ikke det mindste for at udføre Værker, som let kunne mangfoldiggjøres og blive Allemands Eje. I England findes en voxende Kreds af Mænd, som virke for, at det daglige Livs Fornødenheder kunne smykkes af kunstneriske Hænder, blandt dem er Walter Crane en Hovedsmand. Der kan næppe tvivles om, hvem der virker bedst for sit Lands Fremtid. ¹⁴⁶

Krohns artikel afsluttes med en omtale af Cranes tanker om kunsthåndværk/industri. En fare for en udvikling er fabrikkerne, »der forlanger, at alt skal laves saa billigt«, og hvor han ser en fare i fabrikkernes udvikling, hvor kunst og håndværk adskilles. Kunstnere burde gives opgaver inden for kunsthåndværk og håndværkeren skulle have ret til selv at signere sine frembringelser i stedet for, at det er fabrikantens navn, der angives; »i den socialistiske Stat vil disse Ideer bedst kunne realiseres«. ¹⁴⁷ Krohn fremholdt den engelske bevægelse, hvis mål nu er en demokrati-

sering af kunsten i modsætning til tendensen i Frankrig. De tryk af Walter Crane, som Krohn erhvervede til museet, er alle i Cranes karakteristiske præ-rafaelitiske streg, men de er samtidig alle stærkt politiske og forsynet med de sigende titler »In Memory of the Paris Commune«, »The Workers Maypole« og »Le Triomphe du Travail«, idet dette sidste udførtes i Paris af Henri Scheu i 1891. På bladet er anført »I. Maj Manifestation 1891«. Også disse tryk udskiltes af Emil Hannover og befinder sig nu i Kobberstiksamlingen.

Det var givetvis beslægtede tanker om en demokratisering af kunsten, der lå bag museets udstilling i 1901 af nyere dansk kunsthåndværk, hvor Krohn havde anmodet Mogens Ballin om at deltage med nye arbejder.¹⁴⁸ Her kom divergensen mellem Krohn og Hannover med al tydelighed frem, idet denne sidste skulle arrangere udstillingen under Krohns bortrejse. Hannover skrev 28. juni 1901 til sin direktør:

Det andet Ærinde angaar Mogens Ballin. Han har vist mig de første Frembringelser af den Metalvarefabrik (saaledes kalder han den selv), som han vil gøre ud af sit Værksted. Det er arbejder i Sølv, Messing og Tin, og der er pæne Ting mellem mindre pæne.

Årsag til brevet var Ballins krav om, at han ville udstille alt, uden censur, ellers intet. »Det fandt jeg noget betænkeligt, thi mange af hans mindre og billige Salgs-Artikler synes mig ikke egnede til en Udstilling her«. ¹⁴⁹

I sin efterfølgende anmeldelse af udstillingen lagde Hannover ikke fingrene imellem. Han hilste Ballins forsøg med at fremstille gode brugsting i et materiale, nemlig tin, der gør det muligt for langt flere at erhverve det; men »Jeg vilde ikke holde af at se dem staa og pukke paa en Ret til at være noget betydeligt, som de dog ikke er eller kan blive«. »Kolde og kluntede« kalder han flere af sagerne og, mener Hannover, der altid talte rent ud af posen, han synes en for stor kunstnerisk alvor tynger Ballins og Siegfried Wagners arbejder. Mange af damernes smykker er præget af en alvor, der ikke hører hjemme i det dekorative. Samtidig fremhæver han dog enkelte af Ballins forsøg på »Kvindernes kæln Kunst«, heriblandt to bæltespænder, det ene med bær, det andet med forårsblomster.¹⁵⁰ At ikke alt fra Ballins hånd kunne være

lige udsøgt, vil jeg gerne medgive Hannover, men Krohn så, at Ballin med sine mange brugsgenstande til hjemmet i billigere materialer som tin og messing, viste en vej frem mod det, der for alvor slog igennem med funktionalismen. På flere områder var Krohn mere fremsynet end Hannover.

»Sommerudstillingen« i 1894 giver et eksempel på Krohns brede kontaktflade, selv om man ikke kan se bort fra, at museumsbestyrelsen også kan have bidraget. På et tidspunkt, hvor museet var i sin etableringsfase, arrangeredes denne udstilling, der foruden museets egne genstande omfattede indlån fra danske samlere. Ikke blot fik et bredere publikum nu lejlighed til at se, hvad der nok var den hidtil største visning af kunsthåndværk; bagved lå ønsket om at motivere samlerne til at engagere sig i museets ve og vel, ikke mindst gennem donationer. Dette skulle under Hannovers tid manifestere sig i oprettelsen af landets første »Venneforening«¹⁵¹ samt i dennes »uddelegering« af 4 indsamlingsområder til etablerede samlere, hvoraf de tre samlinger siden indgik i museet.

I dag ville man nok sige, at det var en alt for bredt favnende udstilling med lidt af hvert inden for europæisk og asiatisk kunsthåndværk, kronologisk dækkende adskillige århundreder. Men udstillingen demonstrerede også, hvor mange aspekter, det nye, lille museum skulle dække – noget der ikke mindst i dag kan siges at være et problem, eller måske en udfordring – ikke kun for det danske museum, men for alle kunstindustrimuseer. Fordi formålet med de permanente samlinger og med udstillinger ikke blot var det alment orienterende, men i høj grad tillige skulle formidle kendskab til teknikker, former, dekorationer og anvendelse, omfattede også denne udstilling genstande, der snart under Hannovers tid udgik, da som nævnt det rent kunsthistoriske under ham tillagdes større vægt. Således udstilledes en samling træskærerearbejder såvel indenlandske som udenlandske herunder nutidige, eksempelvis en pilaster af den da højt estimerede Frullini i Florents.¹⁵² Krohn rådede jo over et par effektive medarbejdere, men man må alligevel beundre, at museet også fik skrevet, hvad man kaldte »en kortfattet Fører« til udstillingen, der på 62 trykte sider omtaler alle de udstillede genstande.¹⁵³

Indkøbene af fransk og andet moderne kunsthåndværk på Verdensudstillingen i Paris i 1900 gav anledning til, at Krohn i *Tidsskrift for Industri* i 1901 skrev en artikel om tiden fra åbningen i 1895 til 1900.¹⁵⁴ Foruden afbildninger af nyere hvervelser ses indledningsvis også et fotografi af den danske stand på Verdensudstillingen. Den var arrangeret af Krohn, og det var det unge danske kunsthåndværk, der vist med Thorvald Binges møbler og keramik, Wilhumsens keramik, Skovgaard-familiens lertøj og Arnold Krogs porcelæn for blot at nævne nogle foruden Slott-Møllers og Johan Rohdes møbler o.a.¹⁵⁵

En anden udstilling på museet, der også kort bør omtales, er udstillingen »Moderne hollandsk Kunstindustri«, der blev vist i 1904. Krohn havde set den internationale udstilling i Torino i 1902, men denne udstilling havde åbenbart ikke vakt særlig opmærksomhed her til lands. Nu arrangerede museet en udstilling med effekter fra to førende firmaer i Amsterdam, nemlig »t' Binnenhuis« og »de Woning«. Udstillingen rummede forskellige materialekategorier, og blandt kunstnerne kan nævnes Berlage, van den Bosch, Jan Toorup og Johan Tornprikker. Derudover udstilledes genstande fra en række andre kunstindustrielle virksomheder, såsom porcelænsfabrikken Rozenburg i Gravenhage. Fra Haarlem var udlånt en række skolearbejder, ligeledes dækkende en række materialeområder. Endelig udstilledes arkitekturtegninger, bl.a. til Berlages børs i Amsterdam. Når dansk kunsthåndværk/industri bliver jævnført med internationale strømninger, er det næsten uden undtagelse med de steder, der kaldes kunstens centre: Paris, London, Berlin frem for alt. Men Holland lå på vejen til Paris, så flere danske kunsthåndværkere rejste igennem Holland. Ved denne tid var information om, hvad der foregik rundt omkring i verden så omfattende, at den traditionelle fastholden ved de store byer bør blødes op. Hvad mere konkrete forbindelser mellem Holland og Danmark på dette område angår, da er vi så godt som på bar bund, hvad dokumentation angår. Men netop det hollandske udgangspunkt i en national tradition for enkelhed kan meget vel anskues som en parallel til den samtidige danske.¹⁵⁶

Håndværkerskoler

Fra første færd havde det været et varmt ønske, at der til museet knyttedes skoler for håndværkere. Det var bl.a. som følge af de forskellige pædagogiske initiativer, at man i 1898 besluttede at etablere en kunstindustrielle skole, hvilket dog ikke kunne realiseres på dette tidspunkt bl.a. grundet manglende økonomi. I mødereferaterne kan man følge debatten om skolerne eller klasserne. Først i 1901 åbnede skolen med 22 elever, der bestod af mestre, svende og lærlinge især inden for snedker-, tømrer- og smedefaget. Samtidig overgik de kunstindustrielle klasser ved den tekniske skole til museet.¹⁵⁷ For Tapetserernes Fagskole afholdtes om vinteren en række foredrag om stilhistorie. En væveklasse måtte opgives, mens udsigterne for en klasse for metalarbejder og træarbejder så lysere ud. Møbelfirmaet Severin & Andreas Jensen tilbød at stille en lærer inden for intarsia-arbejde til rådighed.¹⁵⁸ Som leder af skolen havde man valgt Hans Tegner, der varetog stillingen fra 1901 til 1917. Lærere var billedhugger C. Mortensen, der underviste i tegning og modellering, billedhugger Viggo Hansen, der varetog undervisningen i drivning i kobber og endnu en billedhugger til deкупørarbejder, nemlig A. Otendal. En varm fortaler og igangsætter var xylograf F. Hendriksen.¹⁵⁹

Bestyrelsens intention med at overtage nogle af de opgaver, som skolerne i hvert fald i princippet skulle have stået for, udmøntede sig bl.a. i, at Krohn allerede inden museets åbning fremviste samlingerne for håndværkere søndage 9-12. F. Hendriksen foreslog som medlem af forretningsudvalget, at man angående besøg om søndagen også henvendte sig til Arbejdernes Læseselskab og Studentersamfundets museumsudvalg.¹⁶⁰

Skolernes historie er desværre ikke beskrevet og er tilmed vanskelig at dokumentere mere detaljeret; det synes i 1940 at være overgået til den i 1930 oprettede Kunsthåndværkerskole.

»Danmarks kunstneriske Puls«

Man ville gerne have mødt dette menneske, som Harald Bing i sin rolle som formand for Kunstindustri-museets bestyrelse, gav denne karakteristik:

Udadtil: hans Verdensmandsskikkelse, repræsentative Væsen, taktfulde og sikre Optræden. Man maa have set ham blandt udenlandske Kolleger - ved de aarlig tilbagevendende Museums-kongresser, ved Juryarbejdet paa Verdensudstillinger - for ret at bedømme Værdien af disse rent ydre Fortrin. De sikrede ham, Repræsentanten for et af Europas yngste Museer, Plads i forreste Række blandt hans Standsfæller, og disse var ikke længe om at erkende den Kundskabsfylde, det frie Syn, den brændende Iver for den fælles Gerning, som knyttedes til hans vindende Fremtræden. [...] Hans Fremstillingsmaade bar Præg af det samme springende, impulsive, som var en Del af hans Natur; men faa kunde som han vække sit Auditoriums Interesse for den genstand, han omtalte; der var hos ham en indre Glød, som fra Talerstolen meddelte sig til hele Forsamlingen.¹

Pietro Krohns svage helbred krævede ofte sit. Hvad præcist han led af, synes ikke at fremgå af brevene, kun at sygdommen påvirkede hans luftveje. Fra Paris skrev vennen Jonas Lie til Mario i 1904: »Ser i avisen, at det går bedre med Pietro Krohn«, men så i 1905: »Ja, han var et aparte Menneske! Med rene Idealer. Og lige ung og fuld af Interesser til det sidste. Han vil ikke udslukkes af Mindet fordi han var saa ægte.«

Kunstneren i Krohn vendte tilbage hen imod slutningen af hans liv, hvor han atter tog maleriet op. Allerede inden sygdommen for alvor påvirkede hans aktiviteter tyder alt på, at han ikke havde lagt tegneaktiviteterne bag sig. Fra Paris skrev Jonas Lie i 1900: »Igaar arriverede din Kultegning af Processionen hid fra Norge. Den er saa overraskende smuk, rent ud et Mesterværk! Men vi indser, at det er en Urimelighed at vi skal have den.«² De sidste år tilbragte Krohn længere perioder i Sydens sol, og det inspirerede ham til at male. Det virker også som om opholdene i Italien gav ham lyst til i skrift at meddele sig mere udføreligt end tidligere om sine oplevelser, således i 1901 til

Harald Bing, som han opfordrer til også at tage en rejse sydpå. »Naar De har set et Maleri eller en Theaterdekoration, som De syntes om - med blaa Bjerger og en stor Sø, saa kan De være overbevist om, at ethvert Maleri er intet mod den virkelige italienske Natur i Bellagio«. Selv føler han sig nu 10 år yngre, og »min Nervøsitet [er] som blæst bort«. ³ Til fru Bing skrev han 21. juli 1904:

Fra mit Vindue har jeg Udsigt over hele Florents. I midten rager Domkirken i Veiret med sit [...] og sin mægtige Kuppel. Bag Byen ligger Rækker af fjerne Høider, der fortabe sig i Horizonten. Foran løber [...] Olivenhaver med Villaer og hvide Veie helt hen til et Høidedrag, hvorpaa Fiesole ligger. Forgrunden er en stor Buket af Figentræer, Kastanietræer, [...] Mispler og Vinranker. Kunde De flyttes herved med Luftballon, ville De tro, De er kommen i Paradiset. Igaar Aftes [...] Maanen Ny [...] paa Himlen og Lygter og Lamper i Florents Gader og Høie, var jeg fuldstændig betagen af den eventyrlige, drømmeagtige Skjønhed.«

Og når der så er »dejligt, koldt, frisk Vand, herlig sød Vin, god Maccaroni«, saa giver han gerne afkald på andre af livets bekvemmeligheder.⁴ Udsigten fra Fiesole mod Firenze var motivet på det ene af hans sidste malerier; det andet blev udsigten over Tivoli.

Krohns sidste år var brydsomme; han plagedes stadig mere af sin sygdom, samtidig med at han arbejdede hektisk for at nå alt det, han havde i tankerne. Emil Hannover har beskrevet, hvordan han trods sygdommen gjorde alt for at bestride sine hverv, »hans feberagtige Arbejdstempo«, men også hans venlige væsen, selv under de vanskelige forhold. Krohn »stil-lede sig paa en kammeratlig Fod med sine Underordnede og var herlig fri for den Fornemhed, som Folk i Chefstillinger ellers alt for ofte lægger sig til«. ⁵ Hannover beskrev også hans allersidste tid, hvor sygdommen bandt ham til sengen:

Hvilket sælsomt, sørgeligt og dog opbyggeligt Syn mødte der En ikke, naar man paa hans sidste Tid besøgte ham! Intet Arbejdsværelse kunde være mere

overfyldt end hans Sygeværelse deroppe under Museets Tag, hvor han havde indrettet sig saa smukt for sig og sine. Man maatte bane sig Vej til hans Seng gennem Stole med Stabler af Bøger og Billeder, og selv laa han paa sit Leje, lidende af de frygteligste Pinsler, men ikke desto mindre omflydt med Billeder og Bøger og den Mangfoldighed af Breve, der til det sidste holdt ham i Forbindelse med Omverdenen. Endnu paa sit Dødsleje laa han saaledes. Om det havde staaet til ham selv, var han død med ustøttet Hoved, - hvileløs, som han var det i sit Liv.«⁶

Blandt de personlige papirer på Det Kgl. Bibliotek findes et brev fra Krohn vedrørende hans sidste ønsker, skrevet 6. okt. 1905. Hans samlinger skulle sælges, så hans hustru ville kunne leve uden bekymring for udkommet. Undtaget var hans indlagte skab og elfenbenshovedet af en kvinde, antagelig spansk. Edelfelts portræt af datteren skal hun selv have, og sønnen hans maleri med udsigt over Firenze. Edelfelts og Jerndorffs portrætter af hans hustru skulle børnene have. Om samlingerne, der skal sælges, skriver han, at de skal udstilles så smukt som muligt, i godt lys og helst på en smuk baggrund. Edelfelts portræt af ham selv og Mario skal først tilbydes Helsingfors Kunstmuseum ellers Kaiser-Wilhelm-Museum i Krefeld.

Pietro Krohn døde 15. oktober 1905 og ligger begravet på Vestre kirkegård. Pietro Krohn var uselvsk, en idealist, der brændte for tanker, der varslede en ny tid. Han evnede at føre sine ideer ud i livet, måske ikke dem alle, for han synes at have været fleksibel og modtagelig for andres tanker. Han var en utålmodig sjæl, men hellere det end en, der behøvede lang betænkningstid. Han var så heldig, at han må have oplevet, at hans tiltag blev godtaget, og også det må have været motiverende og givet ham incitament til de ret forskelligartede aktiviteter, der kom til at præge hans liv.

Når der her er lagt nogle brikker til hans liv frem, skyldes det ikke kun, at hans strategier fik konsekvens for flere institutioner. Det skyldes tillige, som tidligere nævnt, at hans ideer i forhold til et så markant felt som dansk design og dets historie tog fat i nogle områder både i forhold til det kreative segment, men også i forhold til indsamlingspolitik for denne museumstype. Hans brede indfaldsvinkel til dokumentation af den historie ville kunne være udgangspunkt for vore dages overvejelser over fagets mål og midler.



Se fig. 55

Noter

Indledning

1. Charlotte Christensen, ... *at give af et godt Hjerte og et glad Sind, Kunstindustrimuseets Venner 1910-2010*, København, 2010.
2. Else Kai Sass, »Kunsthistorie«, *Københavns Universitet 1479-1979*, XI, 295.
3. Otto Andrup, »Pietro Krohn«, Svend Dahl og P. Engelstoft, *Dansk Biografisk Haandleksikon*, 2, København, 1923, 404-05.
4. Fr. Deneken, »Museumschronik«, *Museumskunde*, 2. Heft 1, 1905, 47-50.
5. Harald Bing, »Pietro Krohn«, *Tidskrift for Industri*, 1905, 201-204.
6. Hovedparten findes i bibliotekets brevsamling under kat.nr. NKS 4102, 4°. Mange af brevene, især fra familien, er udaterede – det samme gælder Pietro Krohns egne breve.

Brikker til personen Pietro Krohn

1. Pietro Krohn, *Samlinger til en beskrivende Fortegnelse over danske Kobberstik, Raderinger m.m.*, København, 1889.
2. Jørgen Steen Jensen, »Medaljør F. C. Krohn og nogle 1800-tals pavemedaljer i hans samling«, *Polyhistor: fyrstemagten renaissance og historiens brug: festskrift til Helge Gamrath*, (red. Knud Knudsen), Aalborg, 2009, 79-85. Tak til forfatteren for denne henvisning.
3. Ibid. Endvidere af samme forfatter »Frederik Christopher Krohn (1806-83), the early career of a Danish medallist and collector«, *Médailles. The Magazine of the International Art Medal Federation, Art Medal World Conference*, Tampere 2010, 55-60.
4. Brev, 2.6.1870, KB.
5. I bryllupsgave fik Conrad Møller 19.4.1872 en håndskrevet bog med samtlige sange, Et andet eksemplar blev givet til Pietro Krohn ved hans bryllup. Conrad Møllers eksemplar findes på KB, acc. 2005/29.
6. F. Hendriksen, *En dansk Kunstnerkreds fra sidste Halvdel af 19. Aarhundrede*, København, 1928, 1. Af samme forfatter: *Mennesker og Oplevelser*, København, 1932.
7. Ibid. 1928, 25. Krohn tilbød på et senere tidspunkt, at Zahrtmann kunne låne hans atelier.
8. F. Hendriksen, op. cit., 1932, 107; Hendriksen, 1928, op.cit., 222.
9. F. Hendriksen, op.cit. 1928, 139.
10. Breve, 8.5.1890 og 21.6.1902, KB.
11. Brev, 19.8. ant. 1878, KB.
12. Brev, 18.8.1879, KB.
13. Brev, 26.7.1877, KB.
14. Hanne Honnens de Lichtenberg, »Bogstaveligheden – En dansk kunstnerkreds i 80'erne«, *Carlsbergfondet, Årsskrift*, 1981, 102-105.
15. Brev fra 1873, KB.

16. Brev, 22.2.1904, KB.
17. Brev fra Zahrtmann og Krohn, gengivet i Hendriksen, op.cit., 1928, 184-85.
18. Brev, 14.7.1876, KB.
19. Brev, 24.11.1876, KB.
20. Brev, 21.8, 1884, KB. Krohn skrev i anledning af Kunstforeningens udstilling i 1901 af finsk malerkunst en artikel, der indledes med omtale af Edelfelt samt en række afbildninger af hans malerier i *Kunst*, II, 1900, upag.
21. Brev, 4.2.1881, KB.
22. [1885], KB.
23. Brev, 1.10.1902, KB.
24. Brev, 19.9.1909, Emil Hannovers brevarkiv, HS.
25. 5.1.1891 og 9.5.1894, KB.
26. *Illustreret Tidende*, vol. XLVII, nr. 4, 1905-06, 48.
27. Brev, KB.
28. Brev, 16.8.1892, KB.
29. F. Hendriksen, op. cit., 1928, 267, 286.
30. Korrespondance i Kunstindustrimuseets brevarkiv.

Maler af pligt, tegner af lyst

1. Brev, KB.
2. Gengivet i F. Hendriksen, *En dansk Kunstnerkreds fra sidste Halvdel af 19. Aarhundrede*, København, 1928, 21.
3. Eksempelvis som gengivet i F. Hendriksen, op.cit. 1928, 20-21, 71, 92, 137.
4. Brev, KB.
5. Gengivet i F. Hendriksen, op. cit. 1928, 135-36.
6. Brev af 11.5.1875, KB.
7. Disse findes i Kunstindustrimuseets Billedsamling.
8. Julius Lange, *Nutids-Kunst, Skildringer og Karakteristiker*, København, 1873, 193 ff.
9. Ibid., 202.
10. Brev, 11.5.1876, KB.
11. Brev af 23.4.1872, HS.
12. Udklippene findes på Danmarks Kunstbibliotek på Charlottenborg, fotokasse K 336.
13. F. Hendriksen, op.cit., 1928, 69.
14. Om indretningen se Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Guldalderdrømmen, Dansk Nyklassicistisk Møbelkunst 1790-1850*, København, 2002, 288 ff.
15. F. Hendriksen, op.cit., 1928, 197.
16. Maleriet er signeret og dateret juli 1888. Solgt på Lauritz' auktion, november 2013, aukr.nr. 3217987. Henvisningen skyldes jeg mus.dir. Widar Halén, Oslo Kunstindustrimuseum tak for. Samme auktionsfirma solgte i juni 2010 et andet af Krohns malerier med et skovparti, aukr.nr. 1922905.

17. Der er bevaret en række breve fra Johan vedr. udgivelsen, KB.
18. Johan Krohn, *Peters Jul, med en indledning af H.P. Rohde*, København, 1962.
19. F. Henriksen, *Mennesker og Oplevelser*, København, 1910, 118.
20. Pietro Krohn, »Ved Lithografiens Hundredeaarsfest«, Særtryk af *Tidskrift for Kunstindustri*, 2. rk., II, 1896.
21. Vibeke Stybe, *Fra billedark til billedbog*, København, 1983, 79ff.
22. F. Henriksen, »Fem danske Bogkunstnere«, *Bogvennen*, 1910, 36.
23. Et eksempel kan f.eks. ses i Kobberstilsamlingens tegning til en digtsamling af Henrik Wergeland.
24. Findes i Kunstindustrimuseets Billedsamling.
25. F. Henriksen, *En dansk Kunstnerkreds*, op. cit. 1928, 207. Tegningerne findes sandsynligvis ikke længere på Kunstakademiet.
26. I Kobberstiksamlingen, Statens Museum for Kunst.
27. Edward Hodnett, *Five Centuries of English Book Illustration*, Aldershot, 1988; *Bilderwelten, Französische Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 1985.
28. Vibeke Stybe, op.cit.
29. Pietro Krohn, *Lorenz Frølich 25. Okt. 1820-25. Okt. 1900. Fortegnelse over Kunstnerens Illustrationer, Raderinger mm.*, København, 1900, også trykt som »Fortegnelse over Lorenz Frølichs Illustrationer, Raderinger M.M.«, Særtryk af *Bogvennen*, Oktober, 1900.
30. *Ibid.*, 9.
31. P. Købke, *Breve fra Julius Lange*, København, 1902, 272.
32. H.P. Rohde, *Dansk Bogillustration 1800-1890*, København, 1949, 68.
33. F. Henriksen, *Mennesker og Oplevelser*, op.cit., 1910, 93; samme, »Fem danske Bogkunstnere«, op.cit., 1910, 34.
34. *Ibid.*, 109.
35. Pietro Krohn, »Louis Moes Illustrationer«, *Kunst*, VI, 1904, upag.
36. H.P. Rohde, op.cit., 43 ff.
37. Brev, 6.9.1877.
38. *Ude og Hjemme*, 1879-80, 185.
39. *Ibid.*, 427.
40. *Ibid.*, 1880-81, 119.
41. *Ibid.*, 1880-81, 173.
42. Brev fra Zahrtmann til Karl Madsen, 6.10.1880, KB.

Driftig teatermand

1. På Krohns tid skrev teatret sit navn med lille k i kongelige. For ca. 10 år siden udskiftede man det til et stort K.
2. Brev, 3.1.1871. KB; Anna Poulsen, *En Skuespillers Liv*, København, 1926, 88. Også teatermaler Frits Ahlgrenson udførte en tegning til bisp Nikolas kostume; den findes i dag på Teatermuseet i Hofteatret.

3. Brev, 20.6.1881. KB.
4. Brev, udat. KB.
5. Robert Neiiendam, *Det kgl. Teaters Historie*, III, København, 1925, 20.
6. Pietro Krohn, »Vor Klædedragts Oprindelse«, Emma Gad, *Vort Hjem*, II, København, 1903, 62.
7. Frederik, senere Friedrich Deneken, var født i Haderslev. Han blev museumsinspektør ved Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg. Han spillede en ikke uvæsentlig rolle i forhold til dansk kunsthåndværk både gennem sit forhold til Krohn og i sin indsats for at promovere danske kunstnere og deres værker i Tyskland. Jeg skylder forskningsbibliotekar Anders Toftgaard, KB tak for hjælp til oplysning om den beklageligvis nu næsten glemte Deneken.
8. »Künstlerkleid und Eigenkleid«, *Zweiter Bericht des städtischen Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld*, Krefeld, MDCCCIV, 84-89.
9. *Ude og Hjemme*, 1879, 51-53.
10. *Illustreret Tidende*, vol. 21, 1880, 49.
11. Neiiendam, op.cit., 98.
12. *Industriforeningens Theaterudstilling*, København, 1898, 101, kat. nr. 1741-1883.
13. Brev, 25.8.1888. KB.
14. Viben Bech, »Bournonvillekostumet«, *Perspektiv på Bournonville*, red. Erik Aschengreen, Marianne Hallar, Jørgen Heiner, København, 1980, 304 ff.; Niels Peder Jørgensen, »Bournonville og balletkostumet«, *Bournonvilleana*, red. Marianne Hallar og Alette Scavenius, København, 1992, 185 ff.
15. *Ibid.*, 316.
16. François-Joseph Talma, (1763-1826) førende parisisk skuespiller, hvis ideer om både dekorationer og kostumer såvel som spillestil peger frem mod romantisme og realisme.
17. »Teaterbetragtninger«, III, »Decorationer og Costumer«, *Illustreret Tidende*, vol. 20, 1879, 201.
18. *Teatret*, XIII, 1913-14, 98.
19. Teatret i Bergen har ikke kendskab til, at stykket i Krohns udgave blev opført.
20. Dragterne var til Drachmanns skuespil »Strandby Folk«, der havde premiere 10.4.1883.
21. Breve, 26.3.1883 og 8.7.1892, KB.
22. Brev 22.10.1884, HS.
23. Brev af 13.2.1901, KB. Maskekomedien »Harlekins Omvendelse«, musik C. F. E. Horneman, opførtes på Aarhus Teater, 1900 og på Dagmar-teatret, 1901.
24. Neiiendam, op.cit, IV, 87.
25. *Ibid.*, [VI], 106.
26. *Ibid.*, [VI], 24f.
27. Acc. 2012/81, KB.
28. Neiiendam, op.cit., [VI], 25.
29. Anna Poulsen, *En Skuespillers Liv*, København, 1926, 319.
30. Neiiendam, op.cit., [VI], 35.
31. *Ibid.*, [VI], 37.

32. Ibid., III, 100.
33. Brev af 23.1.1893 fra ministeriet. »Personalialia vedr. Pietro Krohn«, KB, acc. 1994/42.
34. F. Hendriksen, op.cit., 1928, 223.
35. Ibid., 265.
36. *Teatret*, XIII, 1913-14, 98.
37. »Personalialia vedr. Pietro Krohn«, KB, acc. 1994/42.
38. Gerhard Schepelern, *Operaens Historie i Danmark 1634-1975*, København, 1995, 109.
39. KT-A 0819- Box A.5.3015. Fra Det kgl. Teaters Musikarkiv, KB.
40. Brev, udat., KB.
41. Johanne Luise Heiberg, *Et Liv gjenoplevet i Erindringer*, 1944, III, 206. Xylograf F. Hendriksen skrev 21.11. 1882: »Af Paulli hører jeg at Du har gjort Tegning til en Hæderskrans til Fru Heiberg.« Hendriksen beder om lov til at fotografere den for at skære den. Brev 21.11.1882. KB. Brochen var i 1909 udstillet i »Heiberg Udstillingen« i Industriforeningen i København, kat.nr. 351. Ejer var fru Heibergs datter Sarah (1853-1941), gift Kaas.
42. Brev af 3.8.1900, KB.
43. 9.2.1890. KB, hvor der i alt ligger 17 breve fra Elisabeth Dons til Krohn.
- Der findes næppe flere end en håndfuld Bianca'er i operalitteraturen. Navnet indikerer en lys, blid karakter, hvad der stemmer dårligt overens med den ekspressive og dramatiske mezzosopran Frk. Dons. I 1890 optrådte kun een operafigur med navnet Bianca på teatrets scene, nemlig i den lidet kendte komiske opera af Hermann Goetz: »Trolde kan tæmmes« efter Shakespeare. Ganske vist stod Krohn for instruktionen, men Frk. Dons sang titlens protagonist, »trolde« Catherine, medens Frk. Rothe havde det mindre parti som hendes blide søster Bianca. I øvrigt dør Bianca heller ikke!
44. Maskinskreven afskrift af brev af 24.11.1893 uden nærmere angivelse. Teatermuseet.
45. Neiiendam, op. cit., VI, 47. Krohns kontakt til komponisten gik længere tilbage. I 1883 opførtes Lange-Müllers opera »Spanske Studenter« i hvilken forbindelse han takkede Krohn for lån af en bog med spansk emne. I alt er bevaret 26 breve fra Lange-Müller til Krohn, det første fra 1876.
46. Manuskriptet til forestillingen findes på Det Kongelige Bibliotek.
47. P. Hansen, *Den danske Skueplads*, III, København s.a. [1896], 422.
48. Krohn fik hjælp af museets sekretær, Rasmus Berg, der i sine erindringer skrev, at han stod for en del af katalogets tekster samt også af indsamling af materiale hos dem, som Krohn ikke selv havde lyst at henvende sig til. Rasmus Berg, *Minder fra Haandværk og Industri*, Aarhus, 1954, 82. Jeg takker bibliotekar Anja Lollsgaard for denne henvisning.
49. NKS 2955- 4, KB.

50. P. Hansen, op.cit., III, 278.
51. Robert Neiiendam, op.cit., III, 18.
52. Ibid., V, 127.
53. Maskinmesterlommebog, 1876/77-79/80, 361-74. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek.
54. Neiiendam, op.cit., V, 167. Neiiendam refererer fra Morgenbladet.
55. »De sagde engang, at jeg vist havde svært ved at fremstille manden på scenen. Måske, Hidtil har jeg jo kun skullet fremstille ynglingen«. Brev til Pietro Krohn af 12.10.1894, KB.
56. Brev 20.10.1905. KB.
57. Brev 24.2.1896. KB. Feuillet's lystspil »I Landsbyen« havde premiere 30.9.1896.

Hejrestellets skaber

- Mere om dette aspekt i Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Japanisme på dansk. Kunst og design 1870-2010*, København, 2013, 91-132.
- F.J. Meier, »Noget om dansk Keramik paa Udstillingen«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, 4, 1888, 81.
- Det har ikke været muligt, at opspore oplysninger om ham; mere materiale vedr. Hejrestellet vil forhåbentlig fremkomme, når fabrikkens arkiv om en årrække vil blive færdigregistreret.
- Afb. Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Dansk Kunsthåndværk fra 1850 til vor tid*, København, 1982, fig. 68.
- F. Hendriksen i Poul Simonsen, *Porcelænsfabrikken Bing & Grøndahl 1853-1928*, København, 1928, 20.
- En række sådanne er bevaret i fabrikkens tegningsarkiv på Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus.
- Et fad, der findes på Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg, er afb. i Mirjam Gelfer-Jørgensen, op.cit. 2013, fig. 94.
- Ibid., 76. I den af Krohn arrangerede »Sommerudstilling« i 1894 vistest to japanske bronzehejrer. *Det danske Kunstindustrimuseums Sommerudstilling*, København, 1894, 5.
- Tak til prof. Ib Friis, Botanisk Museum, der venligst har undersøgt dette for mig.
- Eksempler på begge alternativer findes i Bing & Grøndahl samlingen på Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus.
- Harald Bing, *Porcelænsfabrikken Bing & Grøndahl 1853-1903*, København, 1903, 58 ff.
- Ibid., 59.
- Flere dele afb. Mirjam Gelfer-Jørgensen, op.cit.1982, fig. 69.
- Kunstindustrimuseets brevarkiv.
- Tak til Conservateur Valérie Thomas, Musée de l'École de Nancy for at have undersøgt dette.
- Afb. Mirjam Gelfer-Jørgensen, op.cit., 2013, fig. 95.
- Brev, 15.10.1893, KIM.
- Findes på Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus.
- Bing, op.cit., 85-86.
- Jan Stubbe Østergaard, »Antikkens ideer i farver? – debat-

ten om antik skulpturel polykromi ca. 1800-1900. *Farven i antik skulptur*, Ny Carlsberg Glyptotek, 2004, 25 ff.

21. Brev fra Krohn, KB.
22. Brev, 19.9.1895, KB.
23. Hannovers brevsamling, HS.
24. Brev, KB.

Fremsynet museumsmand

1. Ifølge det første referat fra forretningsudvalgsmøderne fremgår, at der var nogen debat om Krohns endelige ansættelse. Krohn ønskede en hurtig afklaring af spørgsmålet, idet han ellers ville være nødt til at fortsætte med alle sine aktiviteter på Det kgl. Teater i endnu 5 år. Protokol over Forretningsudvalgets Forhandlinger 1895-1924, 1. Kunstindustrimuseets arkiv.
2. *Viljen til det menneskelige, Tekster omkring Julius Lange*, red. Hanne Kolind Poulsen, Hans Dam Christensen, Peter Nørgaard Larsen, København, 1999; Else Kai Sass, *Kunsthistorie, Københavns Universitet 1479-1979*, vol. XI, København, 1979, 263-74;
3. Vol.1, 259-92, udgivet af Georg Brandes og P. Købke, København, 1900.
4. *Ibid.*, 261.
5. *Ibid.*, 281.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, 282.
8. *Ibid.*, vol. III, 1903, 192-199.
9. *Ibid.*, 198-99.
10. Brev, 19.10.1904, KB.
11. Brev, HS.
12. Hannover beder ham bl.a. i 1901 om at gennemse fortegningen over Constantin Hansens raderinger. Brev af 28.6.1901. KB.
13. Breve, HS.
14. Jakob Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger, en Haandbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, oversat og udgivet af Camillus Nyrop, København, 1885, 3.
15. C. Nyrop, *Fra den kunstindustrielle Udstilling. Erindringsblade*, København, 1879, 94.
16. *Das K.K. Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien Mai 1873*, 1.
17. V. Klein, »National Kunstindustri, *Tidsskrift for Kunstindustri*, 6, 1890, 155.
18. F.J. Meier, »Noget om dansk Keramik paa Udstillingen«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, 4, 1888, fig. 81-82.
19. Notat i Kunstindustrimuseets brevarkiv.
20. 1.11.1894, KB. 30.12.1894 bad Krohn Nyrop hjælpe med udformningen af instruks for direktøren, hvilket bestyrelsen havde bedt ham udforme.
21. Mødet refereret i »Tidende, 1890« (noget beskåret), Kunstindustrimuseets arkiv.
22. Avisudklip i Kunstindustrimuseets arkiv.
23. »Diskussionsmødet om Industrimuseet« i *Haandværker-*

bladet, Fællesorgan for dansk Haandværk og Industri, nr. 71, 4.10.1890. 24. »Fagskolerne«, *ibid.*, 1890, udklip i Kunstindustrimuseets arkiv.

25. Stine Liv Buurs afhandling »Kvalitet og komfort«, Kunstakademiet, upubl., 2013.
26. *Haandværkerbladet*, op.cit.
27. *Ibid.*, 1.
28. Avisudklip i Kunstindustrimuseets arkiv, 1890.
29. Citeret fra *Det danske Kunstindustrimuseums Historie*, København, 1896. Forfatteren er antagelig Krohn.
30. Harald Bing, »Pietro Krohn«, *Tidsskrift for Industri*, 1905, 202.
31. Stilet 14.4.1886 til »H. Genremaler Krohn fra Schou p.t. Formand.« Brev, KB.
32. Emil Hannover, *Det danske Kunstindustrimuseum i de første 25 Aar 1895-1920*, København, 1920, 15-16.
33. Personlige papirer, KB.
34. Kunstindustrimuseets arkiv.
35. Pietro Krohn, »Om det danske konstindustrimuseet«, *Ord och Bild*, 1897, 502.
36. *Ibid.*, 499.
37. Forhandlingsprotokollen for Det danske Kunstindustrimuseum, 104.
38. Bogen findes i Kunstindustrimuseets arkiv.
39. Afb. i *L'Album de l'exposition 1878*.
40. Pietro Krohn, »Om Japans Kunst og Kunstindustri«, *Tidsskrift for Industri*, 1902, III, 143-164.
41. Kataloget over denne auktion blev tilsendt Krohn af S. Bing. Denne sendte endvidere kataloget over Burtys samling samt et katalog over japanske træsnit til Bernhard Hirschsprung. Som et à propos kan nævnes, at adressen var Tørdenskjoldsgade 1. I lejligheden er stadig bevaret et japaniserende »gyldenlæder«-tapet samt en lofts- og vægdekoration, malet af Arnold Krog og Thorvald Niss.
42. Kunstindustrimuseets brevarkiv.
43. Brev, udat. KB.
44. Brev, 28.12.1893, KIM.
45. Brev, 6.4.1893, KIM.
46. Brev, 6.6.1894, KIM.
47. Brev, 6.10.1894, KIM.
48. Brev, 12.8.1895, KIM.
49. Brev, 25.6.1896, KIM.
50. Brev, 4.6.1896, KIM.
51. Surimono, af hvilke Kunstindustrimuseet har en mindre samling, er en særlig genre inden for det sene 18. og 19. årh.s japanske billedkunst, hvor poesi og billede supplerer hinanden. Disse træsnit cirkulerede i visse kredse, og var ikke fremstillet med bredere salg for øje.
52. Pietro Krohn, »Japanske Sværdprydelser i det danske Kunstindustrimuseum«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, 2.rk., I, 1893, 1-16.

53. Ibid., 2. En række sværdklinger findes fremdeles på museets magasin.
54. Ibid., 16.
55. Pietro Krohn, »Japanische Keramik«, *Das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg, 1902, 115-142.
56. Vibeke Woldbye, *Nordisk Gobelinkunst, 15.-20. århundrede*, Det danske Kunstindustrimuseum, 2006, 84-87. Brinckmann datter var i en årrække leder af væveskolen. Hvor tæt båndene ofte var knyttet, ses også af, at skolen blev oprettet af en skolekammerat til Fr. Deneken.
57. Brev, 2.11.1895, KIM. Værkerne blev i Hannovers tid deponeret i Den kgl. Kobbestiksamling.
58. Kunstindustrimuseets brevarkiv, 21.2.1902. Brevene fra denne periode rummer ind imellem oplysninger om museets japanske træsnit.
59. Udat. regning i KIM.
60. Brev, 15.10.1893, KIM.
61. Brev, 18.12.1896, KIM.
62. Brev, 16.10.1905, KIM.
63. Brev, 3.11.1896, KIM.
64. Brev, 5.7.1894, KIM.
65. Vibeke Woldbye, »Jødiske kunstmæcener i Danmark«, *Dansk Jødisk Kunst – Jøder i Dansk Kunst*, København, 1999, 535-37.
66. Pietro Krohn, »Det danske Kunstindustrimuseum, de første fem Aars Virksomhed«, særtryk af *Tidsskrift for Industri*, 1901, 29.
67. *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 25. September 1877*, 21.
68. Karl Madsen, *Thorvald Bindesbøll*, København, 1943, 21.
69. Karl Madsen, »Dekorationsforeningen«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, 4, 1888, 145 ff.
70. Merete Bodelsen, »Gauguin Ceramics in Danish Collections«, *Det danske Kunstindustrimuseum, Virksomhed 1954-1959*, København, 1960, 101, 117.
71. Teresa Nielsen, *Fransk Art Nouveau keramik i Danmark – fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs samlinger*, Vejen Kunstmuseum, 1999; Charlotte Christensen, *Paris-København, København-Paris, Verdensudstillingen i Paris 1900*, Det danske Kunstindustrimuseum, 2008.
72. Brev, 10.8.1895, KIM.
73. Brev, 14.10.1895, KIM.
74. Brev, 29.11.1896, KB.
75. Brev, 24.3.1893, KIM.
76. Frederik Deneken var en ikke betydningsløs medspiller for Krohn; som flere andre af tidens centrale museumsforskere er hans indsats for dansk museumsvæsen gledet ud af erindringen, og i de relevante, danske opslagsværker er han fraværende. Hans fornavn ændredes i Tyskland til Friedrich.
77. Pietro Krohn, »Det danske Kunstindustrimuseum, de første fem Aars Virksomhed«, særtryk af *Tidsskrift for Industri*, 1901, 20.
78. Ibid., 21. De enkelte genstande er beskrevet i Charlotte Christensen, op.cit.
79. Brev fra Krohn til Hannover, HS.
80. Brev af 8.8.1878 i Personlige papirer, KB.
81. Pietro Krohn, »S. Bings Pavillon: L'Art nouveau paa Verdensudstillingen i Paris 1900«, *Tidsskrift for Industri*, 1900, 305-23.
82. Ibid., 321.
83. Ibid.
84. Beskrevet i Charlotte Christensen, op.cit., passim.
85. *Tidsskrift for Kunstindustri*, 2. rk., 4, 1898, 2.
86. Også Museum für Kunst und Gewerbe i Hamborg erhvervede tilsvarende stykker, og som Justus Brinckmann var sig bevidst, så var intentionen at bringe noget nyt til museet – noget, der i høj grad lagde afstand til historicismen. Justus Brinckmann, *Die Ankäufe auf der Weltausstellung Paris 1900*, Hamburg, 1901, 2.
87. Emil Hannover, *Det danske Kunstindustrimuseum i de første 25 Aar*, København, 1920, 18.
88. Henry's møbler afb. i Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Møbler med Mening, Dansk Møbelkunst 1840-1920*, København, 2009, vol. 2, fig. 478-85.
89. Emil Hannover, op.cit., 36.
90. Ibid., 38. Mere om dette i *Møbler med Mening*, op.cit., 534 ff.
91. 18.11.1919, KB.
92. Hannover, op.cit., 11.
93. Ibid., 26., 28, 30, 33, 36.
94. Bente Scavenius, *Den frie Udstilling i 100 år*, København, 1991.
95. Merete Bodelsen, op.cit., 113 ff.
96. Hannover, op.cit., 16.
97. Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Danske nyantikke møbler – fra Abildgaard til Kaare Klint*, bestandskatalog, Det danske Kunstindustrimuseum, 2003.
98. Hannover, op.cit., 20.
99. Ibid., 30.
100. Udat. brev, HS.
101. Brev af 6.1.1894, KB.
102. Brev fra Paris 1900, HS.
103. Julius Lange, *Nutids-Kunst, Skildringer og Karakteristiker*, København, 1873, 526.
104. Pietro Krohn, »Det danske Kunstindustrimuseum, de første fem Aars Virksomhed«, særtryk af *Tidsskrift for Industri*, 1901, 105.
105. Ibid., 17.
106. Da Hannover i 1893 er i Paris, skriver Krohn til ham om, hvilke plakater han ønsker, men ender med at skrive: »Kjøb blot alt, hvad De kan«. I Hannovers tid mageskiftede man med Den kgl. Kobberstiksamling, således at stik med relation til kunsthåndværk byttedes med de dele af den grafiske kunst, som Krohn havde erhvervet, eksempelvis Walter Crane og Otto Eckmann.

107. Tak til museets registrator Niels Christiansen for denne oplysning.
108. F. Meldahl, *Det kongelige Akademi for de skønne Kunster 1700-1904*, København, 1904, 247 ff.
109. Pietro Krohn, »Det danske Kunstindustrimuseum, De første fem Aars Virksomhed«, *Tidsskrift for Industri*, København, 1901, 5.
110. Ibid.
111. Pietro Krohn, »Det danske Kunstindustrimuseum«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, rk. 2, II, 1896, 23.
112. Brev fra Joh. Goldschmidt, 6.8.1900, KIM.
113. 83-94.
114. I 1894 takkede Krohn ja til Malling-Hansens skrivekugle. Brev fra Fritz Beck, KB.
115. Anmeldelse i Adresse-Avisen, 28.12.1898. Museets arkiv.
116. *Tidsskrift for Kunstindustri*, 6, 1890, 156-60.
117. *Farbenschau im Kaiser-Wilhelm-Museum*, Krefeld, 1902, 8.
118. Diverse avis anmeldelser i Kunstindustrimuseets udstillingsarkiv.
119. Pietro Krohn, *Det danske Kunstindustrimuseums Virksomhed MDCCCXI*, 13; *ibid.*, 1903, 18.
120. F. Deneken, *Zweiter Bericht des städtischen Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld*, Krefeld, MDCCCIV, 32.
121. *Farbenschau*, *op.cit.*, 20.
122. F. Deneken, *op.cit.*, 38-39.
123. *Ibid.*, 40.
124. Brev fra Johan Bøgh 22.3.1901, KIM.
125. Brev af 22.5.1897, KIM.
126. Brev af 29.7.1897. Om Henry's møbler se Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Møbler med Mening, Dansk Møbelkunst 1840-1920*, II, København, 2009, 541-51.
127. Brev af 19.10.1900. KIM.
128. A. Hammerich, »Musikhistorisk Samling«, *Det danske Kunstindustrimuseums Virksomhed 1907*, 35.
129. Lisbet Torp, »Musik skal der til«, *Nyt fra Nationalmuseet*, 111, 2006, 4-9.
130. I 1977 overførtes Carl Claudius' samling hertil.
131. Pietro Krohn, »Om Musikinstrumenter, Foredrag holdt i Det danske Kunstindustrimuseum«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, rk. II, 4, 1898, 41-58.
132. »Det danske Kunstindustrimuseum, de første fem Aars Virksomhed«, særtryk af *Tidsskrift for Industri*, 1901, 13.
133. Hannover, *op.cit.*, 1920, 39.
134. Krohn, *op.cit.*, 12.
135. »Mindetale ved Bestyrelsens Møde 17. Oktober 1905«, trykt i *Virksomheden*, 1905, 4.
136. Kunstindustrimuseets udstillingsarkiv.
137. *Ibid.*
138. *Ibid.*
139. Brev fra Albert Edelfelt, julen 1897, KB.
140. Brev af 3.10.1900, KIM.
141. Pietro Krohn, »Det danske Kunstindustrimuseum, de første fem Aars Virksomhed«, særtryk af *Tidsskrift for Industri*, *ibid.*, 12.
142. Walter Crane, *The Claims of Decorative Art*, London, 1892, 190.
143. *Ibid.*, 19.
144. 6.1.1900, KB.
145. Pietro Krohn, »Om Walter Crane-Udstillingen«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, 2. rk., II, 1896, 103.
146. *Ibid.*
147. *Ibid.*, 103.
148. Brev af 28.3.1901, KIM.
149. Brev, KB.
150. Emil Hannover, »Moderne dansk Kunsthåndværk på Udstillingen i Kunstindustrimuseet og paa Kunstnernes Efteraarsudstilling paa Charlottenborg«, *Tidsskrift for Industri*, 4, 1904, 174.
151. Charlotte Christensen, *op.cit.* 2010.
152. Afb. i Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Møbler med Mening – Dansk Møbelkunst 1840-1920*, I, København, 2009, fig. 33.
153. Pietro Krohn, *Det danske Kunstindustrimuseums Sommerudstilling*, København, 1894.
154. Pietro Krohn, »Det danske Kunstindustrimuseum, de første fem Aars Virksomhed«, *op.cit.*
155. En fortegnelse findes i Charlotte Christensen, *Paris-København, København-Paris, Verdensudstillingen i Paris 1900*, Det danske Kunstindustrimuseum, 1908.
156. Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Møbler med Mening*, *op.cit.*, 560-62.
157. *Ibid.*, 45; »Kunstindustrimuseets Haandværkerskole, *Tidsskrift for Industri*, II, 1901, 163 f.; F. Henriksen, »Kunstindustrimuseets Haandværkerskole«, *Architekten*, XIII, 1911, nr. 27, 253-59.
158. Gelfer-Jørgensen, *op.cit.*, 54.
159. F. Henriksen, »Kunstindustrimuseets Haandværkerskole«, *op.cit.*
160. Protokol over Forretningsudvalgets Forhandlinger 1895-1924, 3. Kunstindustrimuseets arkiv.

»Danmarks kunstneriske Puls«

1. »Mindetale ved Bestyrelsens Møde 17. Oktober 1905«, trykt i *Virksomheden*, 1905, 4.
2. Brev, 21.11.1900, KB.
3. Brev fra Neapel, 21.8.1901. KB.
4. Brev, udat., KB.
5. Emil Hannover, *Det danske Kunstindustrimuseum i de første 25 Aar*, København, 1920, 19.
6. *Ibid.*, 44.

Bibliografi

- Aschengreen, Erik, Marianne Hallar, Jørgen Heiner, (red.), *Perspektiv på Bournonville*, København, 1980.
- Beaumont, Cyril, *Ballet Design, past & present*, London, 1946.
- Berg, Rasmus, *Minder fra Haandværk og Industri*, Aarhus, 1954.
- Bing, Harald, *Porcelainsfabrikken Bing & Grøndahl 1853-1903*, København, 1903.
- Christensen, Charlotte, *Paris-København, København-Paris, Verdensudstillingen i Paris 1900*, bestandskatalog, Det danske Kunstindustrimuseum, 2008.
- Falke, Jakob, *Kunstindustriens Grundsætninger, en Haandbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, oversat og udgivet af Camillus Nyrop, København, 1885.
- Fortegnelse over de i Bing & Grøndahls Porcellainsfabrik i Biscuit udførte Figurer og Basreliefs efter Thorvaldsen*, København, s.a.
- Frick, Gunilla, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustriföre 1905*, Nordiska museets Handlingar 91, Stockholm, 1978.
- Gelfer-Jørgensen, Mirjam, *Japanisme på dansk. Kunst og design 1870-2010*, København, 2013.
- Hannover, Emil, *Det danske Kunstindustrimuseum i de første 25 Aar*, København, 1920.
- Hansen, P, *Den danske Skueplads*, vol. 3, København, s.a. [1896].
- Hendriksen, F, *Mennesker og Oplevelser, Erindringer fra sidste Halvdel af nittende Aarhundrede*, København, 1910, (1928 og 1932, reviderede udg.).
- Kolind Poulsen, Hanne, Hans Dam Christensen, Peter Nørgaard Larsen (red.), *Viljen til det menneskelige, Tekster omkring Julius Lange*, København, 1999.
- [Krohn, Pietro,] *Industriforeningens Theaterudstilling halvandet hundrede Aar efter Det kongl. Teaters Grundlæggelse*, København, 1898.
- Lange, Julius, *Nutids-Kunst, Skildringer og Karakteristiker*, København, 1873.
- Leicht, Georg og Marianne Hallar, *Det kongelige Teaters repertoire 1889-1975*, København, 1977.
- Madsen, Karl, *Japansk Malerkunst*, København, 1885.
- Madsen, Karl, *Japanske Billeder*, København, 1885.
- Meldahl, Ferdinand, *Det kongelige Akademi for de skønne Kunster 1700-1904*, København, 1904.
- Neeiendam, Robert, *Det kongelige Teaters Historie 1874-1922*, I-V, København 1921-30.
- Neeiendam, Robert, *Det kongelige Teaters Historie 1890-1892*, København, 1970.
- Nielsen, Lauritz, *Den danske Bog*, København, 1941.
- Nyrop, Camillus, *Fra den kunstindustrielle Udstilling. Erindringsblade*, København, 1879.
- Rohde, H.P., *Dansk Bogillustration 1800-1890*, København, 1949.
- Schepelern, Gerhard, *Operaens Historie i Danmark 1634-1975*, København, 1995.
- Simonsen, Poul, *Porcelænsfabrikken Bing & Grøndahl 1853-1928*, København, 1928.
- Smith, Greg and Sarah Hyde (ed.), *Walter Crane 1845-1915, Artist, Designer and Socialist*, London, 1989.
- Stybe, Vibeke, *Fra billedark til billedbog*, København, 1983.
- Öjmyr, Hans, *Kungliga Teaterns scenografi under 1800-tallet*, Stockholm, s.a. [2002].
- Periodica:
Det danske Kunstindustrimuseums Virksomhed, 1901-05.
Illustreret Tidende, 1870-1890.
Tidsskrift for Kunstindustri, 1885-1899.
Tidsskrift for Industri, 1900-1905.
Ude og Hjemme, nordisk illustreret Ugeblad, 1878-84.

Fotoliste

1. Pernille Klemp
2. Statens Museum for Kunst
3. Det Kongelige Bibliotek
4. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg
5. Pernille Klemp
6. Brandts, Odense
- 7-9. Pernille Klemp
10. Statens Museum for Kunst
11. Claus Fenger, Danmarks Keramikmuseum
Grimmerhus
- 12-13. Bruun Rasmussen Kunstauktioner
- 14-23. Pernille Klemp
24. Teatermuseet i Hofteatret
25. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek
- 26-27. Teatermuseet i Hofteatret
- 28-34. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek
- 35-36. Det Kongelige Bibliotek
- 37-38. Det Kongelige Teater, Lene Rostrup
- 39-40. Teatermuseet i Hofteatret
41. Det Kongelige Teater, Lene Rostrup
- 42-43. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek
44. Ukendt
45. Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek
- 46-55. Pernille Klemp
56. Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus
- 57-60. Pernille Klemp
61. Statens Museum for Kunst
- 62-64. Pernille Klemp

Index

- Aditi* 40, 42
Aida 40, 43, 44, 52, 53
Aladdin 42, 45, 48-50
Amfitryon 35
Ancher, Michael 48
Andersen, H. C. 29, 33
antikviteter 91
art nouveau 88
- Bagger, Carl 28-29
Bajadser 54
Ballin, Mogens 100
bambus 84-85
Baumann, Elisabeth Jerichau 13, 14
Been, Charles 84, 97, 98
belysningsarmatur 50
Bergen 48, 96
Berlage, H. P. 101
Bernhardt, Sarah 50
billedark 29
Bindesbøll, Thorvald 86-87, 90, 92, 94, 96, 98
Bing, Harald 10, 16, 57, 66-68, 70, 76, 91, 102
Bing, Ludvig 66
Bing, Siegfried 80-81, 84, 87-88, 97-98
Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik 10, 18, 56-71
biscuit 70, 81
Bloch, Anna 46
Bloch, William 50
»Bogstaveligheden« 15
bondedragter 87
Bon Marché 86
Bournonville, August 46-47
Bozen 19
Brandes, Edvard 15, 33, 38, 72
Brandes, Georg 13, 15, 98
Brandstrup, Ludvig 16, 57, 59-60
Bredal, Niels 15
Brinckmann, Justus 15, 17, 70, 72, 79-84, 86 ff, 94
broche 52
broderi 29, 86-87, 98
brugskeramik 83
børnebøger 30
- Carmen* 52-53
- Carriès, Jean 86-87
Chaplet, Ernest 86
Christesen, V. 98
Colonna, Edward 88
Crane, Walter 97-100
- Dekorationsforeningen 69, 86
Deneken, Frederik/Friedrich 9, 37-38, 84, 86-87, 94-96
Den nordiske Udstilling i 1888 57
designhistorie 74, 76, 103
de Woning 101
Diaghilev, Sergei 98
Dons, Elisabeth 52-53
Drachmann, Holger 15, 29, 33, 48, 54
Dragsted, A. 76-77
dragter 34 ff, 45-48, 50, 87, 96, 98
dragthistorie 34-35, 47, 50, 78, 98
Drummonds lys 54
Dyrekredsen 12-13
- Eckmann, Otto 83-84, 87
Edelfelt, Albert 15-16, 97, 103
egnsdragter 18
elektrisk belysning 50, 54
Enna, August 15, 52
Exner, (Johan) Julius 12
- Faber, William 13
fabrikanter 74
fagskoler 75 ff, 87
Falke, Jakob von 75, 86, 94
Fallesen, M. E. 36, 50-51, 53-54
Faraos Ring 38-41
farver 86, 93 ff
Faust 50
Feure, Georges de 88
flyvende Hollænder, Den 52
folkelivsskildringer 19
folkeopdragelse 72 f
Foraaret kommer 45, 53
foredrag 78, 97
Foreningen Fremtiden 29
formidling 77-78
fotografier 87, 91-92

- Frie Udstilling, Den 86, 90-91
Fröhlich, Lorenz 29-30, 90
Fürstenberg, porcelænsfabrik 81
- Gad, Emma 37, 52
Gaillard, Eugène 88
Gallé, Émile 69, 88
Garde, Fanny 56-61, 66
Gauguin, Mette 86
Gauguin, Paul 86, 89, 91
Gérôme, Jean-Léon 15
Glas 88
Glyptoteket 78
Grieg, Edvard 15
Grundtvig, Svend 29
Gyldendal 21
Gyllich, Valdemar 38, 40, 42, 50, 54
- Hahn, Henriette 80, 87
Halberstadt, Hugo 84
Hamlet 48
Hammerich, Angul 96
Hammershøi, Vilhelm 16
Hannover, Emil 9, 16, 70, 73ff, 86ff, 98ff
Hansen, Constantin 15, 74
Hansen, Emil 42
Hansen, Heinrich 57, 66-67, 75
Hansen, Viggo 51, 101
Hara 84
Haslund, Otto 12-13, 15, 24, 29-30, 72, 80
Hauch, Vilhelm 54
Hayashi 80, 84, 86
Hegermann-Lindencrone, Effie 56-63, 66
Heiberg, Johan Ludvig 52
Heiberg, Johanne Luise 52
Helsted, Axel 13
Hendriksen, F. 13, 15, 21, 25-26, 33, 76-77, 93, 100
Hennings, Betty 38, 54
Henningsen, Erik 15
Henry, J. S. 90, 96
Herholdt, Johan Daniel 54
Herold, Vilhelm 54
Hertz, Bernhard 93
Hirschsprung, Bernhard 84
Hoffmanns Eventyr 52
Holberg, Ludvig 46
Holland 101
Høffding, Harald 15
Høyen, N. L. 73
- håndværk/håndværkere 73ff, 77, 80, 85-86, 88, 90ff, 99,
101
- Ibsen, Henrik 15, 34
Industriforeningen 53-54, 75-78, 85, 90, 93
Ingerslev, Michaela f. Aagaard 15, 16, 24
initialer 29
Iselinge 24
- Jacobsen, Carl 78
Jacobsen, J. P. 15
Jacobsen, Niels Hansen 87
Jacobsen, Ottilia 36
Jeanna, Fru 53
Japan 78ff, 93
japanisme 61, 66, 68, 68, 80-85, 88, 90
japansk 57, 61-67, 78, 79, 93-94
Jensen, Severin & Andreas 101
Jerndorff, August 15, 29, 33, 51, 86, 103
Johansen, Viggo 15
- Kaiser-Wilhelm-Museum i Krefeld 37, 87, 94, 96, 103
keramik 83
Kielland, Alexander 15, 72
Kjøge Huuskors 52
Klein, Vilhelm 75
Klinger, Max 98
kgl. Porcelainsfabrik, Den 57, 70, 80, 87
Krog, Arnold 57, 66, 70
Krohn, Emilie Juliane, f. Bull 16, 51, 103
Krohn, Frederik Christopher 11, 16, 36
Krohn, Johan 11-12, 25-27, 29-33, 76
Krohn, Mario 9, 16, 54, 84, 90, 103
Krøyer, P. S. 6, 13, 15
kunstindustri 66, 75f
kunstindustrihistorie 66
Kyhne, Vilhelm 30
Kähler, H. A. 80, 87
Købke, Christen 11, 74
Købke, Emilie 11
Købke, Sophie Susanne Dortha 11
køretøjer 93
Kaalund, H. V. 15
- lak 81
Lalique, René 88
Lange, Julius 13, 17, 22, 30, 33, 72-73, 92-93
Lange-Müller, P. E. 15, 53
La Traviata 52

- Lehmann, Eduard 46
 Leonora Christina 24, 32
 Lie, Jonas 102
 Lindahl, L. 94
 Lund, Carl 50
 Lund, F.C. 18
 lågvaser 69
- Madsen, Karl 15, 57, 80
 Manzius, Kristian 53
 Marstrand, Wilhelm 11-12, 18, 33
 maskinmesterlommebøger 54
Mefistofeles 53
 Meldahl, Ferdinand 72
 Michelsen, A. 16, 91
 Moe, Louis 33
 mokkakopper 69
 Molbech, Chr. K. F. 15, 29, 38-44
 Mortensen, C. 101
 Munthe, Gerhard 94, 99
 museumsforskning 9
 museumshistorie 7, 72
 Møller, Conr. Chr. 12
 Mågestellet 66
- Nansen, Betty 48
 Nansen, Peter 15
 Nathanson, antikvitetshandler 80
 Neuhausenske præmie 24
 Ny Carlsberg Museumslegat 77-78
 Nyrop, Camillus 73, 75, 78, 91
 Nyrop, Martin 77, 98
- Oehlenschläger, Adam 48
 Olsen, Bernhard 51, 96
 Otendal, A. 101
- palmeblad 70
 Paulsen, Julius 36
 Pedersen, Ove Christian 36
 Pedersen, Vilhelm 33
 Perugia 21, 29, 63
 Peters, Chr. 48
 Peters Jul 12, 24-27
 Philipsen, Gustav 17
 Philipsen, Theodor 18, 80, 87
 Philipsons Thehandel 80
 Pingel, V. 17
 polykromi-debat 70
- Polyteknisk Lærestanstalt 93
 Pompeji 70
 pottemageri 86
 Poulsen, Emil 34, 50
 Poulsen, Olaf 47-48
 prikkemønstre 60
 påfugl 69
- Redon, Odilon 15
 Reijmyre Glasbruk 88
 Rococostellet 68-69
 Roed, Holger 15
 Roed, Jørgen 11, 18, 32
 Rohde, Johan 86
 Runeberg, Johan Ludvig 15
 Rung, Frederik 38
- Sct. Petersborg 69
 sange 29
 Sass, Else Kai 9
 Satsuma 81
 Schandorph, Sophus 15, 33
 Schieltved, Carl 56-58, 61
 Schmidt, O. 57
 Schou, Philip 91
 Schwarz, Frans 15
 Senefelder, Alois 26
 Shakespeare, William 36
 Skovgaard, P. C. 11, 18, 33, 99
Skærsommernatsdrøm, En 36-37, 46, 54
 springvand 98
Strandbyfolk 48
 surimono 81-82
 Svanestellet 68-69
 Svanetæppet 84
 Svendsen, Johan 52-53
 sværdklinger 83
 sværdprydelser 79-85
- Talma 47
 tangmotiv 68
 Tapetserernes Fagskole 101
 t' Binnenhuis 101
 Tegner, Elias 15
 Tegner, Hans 101
 Tegneskolen for Kvinder 57, 80
 Thaulow, Fritz 15
 Thorvaldsen, Bertel 70
 træskærerarbejder 78, 100

- træsnit 84
Tuxen, Lauritz 15
- Ude og Hjemme 33, 38
Ulysses von Ithacia 46
underglasurmaleri 67
Ursin, G. F. 93
- Valkyrien* 52
Vallgren, Ville 98
Van de Velde, Henry 37, 88
Verdensudstillingen i 1878 79, 88
Verdensudstillingen i 1889 57, 66, 88
Verdensudstillingen i 1900 87, 90-100
- Vermehren, Frederik 20
værktøj 92
- Willumsen, J. F. 70, 80, 87, 90, 92
Windingske samling 90
Winther, Christian 30
- Zacho, Christian 13
Zahrtmann, (Peder Henrik) Kristian 12-13, 15-16, 23-24, 72
- Ærø 18
Ærøskøbing 19

General guidelines

The Academy invites original papers that contribute significantly to research carried on in Denmark. Foreign contributions are accepted from temporary residents in Denmark, participants in a joint project involving Danish researchers, or those in discussion with Danish contributors..

Instructions to authors

Please make sure that you use the stylesheet on our homepage www.royalacademy.dk. All manuscripts will be refereed. Authors of papers accepted for publication will receive digital proofs; these should be returned promptly to the editor. Corrections other than of printer's errors will be charged to the author(s) insofar as the costs exceed 15% of the cost of typesetting.

Authors receive a total of 50 free copies. Authors are invited to provide addresses of up to 20 journals to which review copies could profitably be sent.

Manuscripts can be returned, but only upon request made before publication of the paper. Original photos and artwork are returned upon request.

Manuscript

General

Book manuscripts and illustrations must comply with the guidelines given below. The digital manuscript and illustrations plus one clear printed copy of both should be sent to the editor of the series. Digital manuscripts should be submitted in a commonly used document format (contact the editor if you are in doubt), and the illustrations should be sent as separate files. Please do not embed illustrations within text files.

A manuscript should not contain less than 48 printed pages. This also applies to the Sci.Dan.M where contributions to the history of science are welcome.

Language

Manuscripts in Danish, English, German and French are accepted; in special cases other languages too. Linguistic revision may be made a condition of final acceptance.

Title

Titles should be kept as short as possible, preferring words useful for indexing and information retrieval.

Abstract, Summary

An abstract in English is required. It should be of 10-15 lines, outline main features, stress novel information and conclusions, and end with the author's name, title, and institutional and/or private postal address. - Papers in Danish must be provided with a summary in another language as agreed between author and editor.

Manuscript

Page 1 should contain title, author's name and the name of the Academy. Page 2: Abstract, author's name and address. Page 3: Table of contents if necessary. Consult a recent issue of the series for general layout. Indicate the position of illustrations and tables. A printout must accompany manuscripts submitted electronically.

Figures

All illustrations submitted must be marked with the author's name. It is important that the illustrations are of the highest possible quality. Foldout figures and tables should be avoided.

References

In general, the editor expects all references to be formally consistent and in accordance with accepted practice within the particular field of research. Bibliographical references should be given in a way that avoids ambiguity.



Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab
The Royal Danish Academy of Sciences and Letters

Historisk-filosofiske Skrifter, HfS

Hist.Filos.Skr.Dan.Vid.Selsk.

VOL DKK

31 Peter Oluf Brøndsted (1780-1842). *A Danish Classicist in his European Context.*

Edited by Bodil Bundgaard Rasmussen, Jørgen Steen Jensen, John Lund & Michael Märcher.
2008. 322 pp. Ill. 300.-

32 Vagn Fabritius Buchwald:

Iron, steel and cast iron before Bessemer. 2008. 416 pp.
Ill. 400.-

33 David Bloch og Sten Ebbesen:

Videnssamfundet i det 12. og 13. århundrede. Forskning og formidling. 2010. 179 pp. Ill. 300.-

Scientia Danica.

Series H, Humanistica, 4

Sci.Dan.H.4

VOL DKK

1 Palle O. Christiansen:

Tang Kristensen og tidlig feltforskning i Danmark. National etnografi og folkløse 1850-1920. 2013.
300 pp. Rigt ill. 320.-

2 *Early Scientific Expeditions and Local Encounters. New Perspectives on Carsten Niebuhr and 'The Arabian Journey'.*

Proceedings of a Symposium on the Occasion of the 250th Anniversary of the Royal Danish Expedition to Arabia Felix.

Edited by Ib Friis, Michael Harbsmeier & Jørgen Bæk Simonsen. 2013. 253 pp. Ill. 240.-

4 Mirjam Gelfer-Jørgensen:

Pietro Krohn - Danmarks Kunstneriske Puls. Kunst · Teater · Museum. 2014. 114 pp. Rigt ill. 240.-

Scientia Danica.

Series H, Humanistica, 8

Sci.Dan.H.8

VOL DKK

1 Carl Henrik Koch:

Det komiske og det pludselige. Studier i to af Kierkegaards kategorier. 2010. 142 pp. 150.-

2 Karen Jelveld og Andrew D. Jackson (udg.):
H.C. Ørsteds rejsebrev. 2011. 584 pp. 360.-

3 Karen Jelveld and Andrew D. Jackson (edd.):
The Travel Letters of H.C. Ørsted. 2011. 574 pp. 360.-

4 Minna Skaftte Jensen:

Writing Homer. A study based on results from modern fieldwork. 2011. 440 pp. Ill. 300.-

5 *Aristotle's Categories in the Byzantine, Arabic and Latin Traditions.*

Edited by Sten Ebbesen, John Marenbon & Paul Thom. 2013. 340 pp. 240.-

6 Harald Høffding:

Personlighedsprincippet i filosofien. Forelæsninger ved Helsingfors Universitet i foråret 1911. Oversat fra svensk og med indledning af Mogens Blegvad, udgivet og forsynet med kommentarer og efterskrift af Carl Henrik Koch. 2013. 76 pp. 150.-

7 Sten Ebbesen, David Bloch, Jakob Leth Fink, Heine Hansen and Ana María Mora-Márquez:

History of Philosophy in Reverse. Reading Aristotle through the Lenses of Scholars from the Twelfth to the Sixteenth Centuries. 2014. 220 pp. 200.-

8 Mogens Herman Hansen:

Hvad er en stat? 2014. 152 pp. 120.-

Priser ekskl. moms / Prices excl. VAT

Printed in Denmark by Specialtrykkeriet Viborg.

ISSN 1904-5506 · ISBN 978-87-7304-383-7

