



Dankvart Dreyer: Selvportræt 1838 (28 × 21,5 cm, tilhører skibsmægler Hjalmar Bruhn, København.

DANKVART DREYER

13. juni 1816—4. november 1852.

Af Henrik Hertig.

Den 4. november 1852 døde maleren Dankvart Dreyer i Barløse ved Assens efter at have ligget syg i 4 uger af tyfus. Fyens Stiftstidende bragte samme dag en kort nekrolog, ellers synes dødsfaldet ikke at være blevet offentlig bemærket nogetsteds. Glemselen havde allerede sænket sig over denne kunstner, og hans værker forblev upåagtet af publikum og kunsthistorie det næste halvhundred år. I dag nævnes Dankvart Dreyer imidlertid ganske selvfølgelig side om side med J. Th. Lundbye og P. C. Skovgård som det ene blad i det trekløver, der i Danmark bragte landskabsmaleriet frem til den førerstilling, det siden har indtaget blandt malerkunstens genrer — ikke mindst på grund af den friske blodtransfusion, de senere „fyn-

boer“ leverede det omkring århundredskiftet. For os står Dreyer derved som den anden i rækken af store fynskfødte malere — Jens Juel var som bekendt den første —, og da han ikke tidligere er blevet behandlet i *Fynske Årbøger*, kan det synes rimeligt at benytte 100-året for hans død til at indhente denne forsømmelse, så meget mere, som kunsten og dens historie efterhånden indtager en fremskudt plads i det kulturelle liv, både i almindelighed og mere lokalt.

Den skæbne — glemsel og genopdagelse — der blev Dreyer og hans værker til del, er langtfra enestående på kunstens så lidt som på andre historiske områder. „Viljen til at gøre gammel uret god igen, berigtige tidligere vildfarelser og ompostere værdierne efter sandheds krav, er en af menneskenaturens ædleste og bedste tilbøjeligheder, hvad der jo for os alle er en kær, måske hårdt nødvendig trøsterig tanke,“ skrev *Karl Madsen* i *Tilskueren* for 1901 i den veloplagte artikel, hvormed han — efter at have fremdraget Dreyers malerier på „Rådhusudstillingen“ i København samme år — banede den glemte fynbo vej til en værdig plads i dansk kunsts historie¹). *Karl Madsens* betragtning har almindelig gyldighed, men det er dog karakteristisk, at den er fremsat i forbindelse med genopdagelsen af en kunstner, og man tør nok hævde, at berigtigelser af tidligere vildfarelser intetsteds er af så stor umiddelbar værdi som på kunstens område, fordi fremdragne værker derved selv får lov til at komme til orde, uanset historiske eller andre forklaringer.

I den oversigt over Dreyers liv og værk, som her skal forsøges, vil det derfor være naturligt at gå ud fra hans billeder, og i en artikel i „*Fynske Årbøger*“ vil det endvidere være rimeligt i så vid udstrækning som muligt at benytte malerierne i *Fyns Stiftsmuseum*, der rummer den bedste offentlige Dreyer-samling uden for København. På forhånd bør der endnu gøres den bemærkning, at *Leo Swanes* udførlige bog om *Dankvart Dreyer* fra 1921 stadig er den grundlæggende behandling, som ingen i de forløbne tre årtier har formået at rokke; i den er alle væsentlige oplysninger samlet²).



Kunstnerens moder. 1835 (31 × 24.5).

Det synes næsten symbolsk, at Fyns Stiftsmuseums ældste Dreyerbillede er et *portræt af kunstnerens moder*, udstillet på Charlottenborg i 1835. Med sin lidt naive, men fine saglighed giver det et særdeles talende vidnesbyrd om sønnens hengivenhed for moderen. Ikke mærkeligt, for han var hendes yngste barn, det sidste af 8 og ni år yngre end nr. 7; endvidere havde moderen siddet enke fra hans egen syvårsalder, så at en væsentlig del af hans opvæxt havde formet sig som enebarnets i ikke et fædrene-, men et mødrenehjem, hvor ganske vist en 17 år ældre søster skal have ydet et indslag af mandhaftighed. Den blide, stiltfærdige kvinde, som portrættet viser os i hendes 55. år, var datter af forpagter på Søndergårde ved Erholm, Danquart Møller, og tredje hustru til købmand Jørgen Christian Dreyer i Assens. Han var ejer af den anselige, endnu bevarede købmandsgård Østergade 38⁸), hvor Dankvart kom til verden d. 13. juni 1816, på en tid, hvor de svære år efter Napoleonskrigene og statsbankerotten gjorde deres værk, så at der ikke var videre meget tilbage af fordums velstand, da den 71-årige købmand drog

sit sidste suk i 1823. Dankvart Dreyers sønlige kærlighed til moderen lyser ud af portrættet, men ellers savner vi konkrete oplysninger om drengene i Assens; et lille glimt får vi dog i hans bysbarns, den jævnaldrende billedhugger J. A. Jerichaus erindringer: „Medens jeg løb med de andre Dreng paa Spektakkel, sad han hjemme hos sin Moder og Søster og tegnede, og man kan næppe tænke sig en større Tilbøjelighed for Kunsten end hos denne Dreng.“⁴⁾

Formelt kan portrættet af moderen betegnes som et smukt begynderarbejde i den vederhæftigt skildrende stil, som de unge elever lærte at kende på Kunstakademiet i København ved denne tid. Præget af akademisk øvelsesarbejde kendetegner i endnu højere grad Stiftsmuseets næste billede, et *modelstudie af en nøgen, siddende dreng*, vistnok fra 1836. Bemærkelsesværdig i dette maleri er den blide, afslappede ro i drengens holdning og samstemtheden af farverne: madrassens grågrønne og drapperiets rødbrune, der kaster sit genskær på brystet af den nøgne skikkelse, som belyst fra venstre træder plastisk frem mod baggrundens grå; opstillingen af kasserne og diagonalvirkningerne i den drejede figur søger sammen med den dæmpede farveholdning at skabe indtryk af rum og fylde. Dette arbejde hævder vel sin plads i samlingen, men det var dog næppe havnet i Odense-museet, hvis det ikke var malt af Dreyer; på den anden side kan det fuldt ud forklare, at han nød anseelse som en lovende akademielever.

Til kunstakademiet var han kommet i oktober 1831, kun 15 år gammel, efter at toldinspektør, kammerråd Sessing fra Assens havde foretaget en henvendelse til selveste professor Eckersberg, som Dreyer dog ikke skulle bliver personlig elev af; kun modtog han i foråret 1835 nogle søndagstimer i perspektiv sammen med andre hos Eckersberg⁵⁾. Dreyer avancerede ellers planmæssigt gennem klasserne, fik ry som en ypperlig modeltegner, blev optaget i professor J. L. Lunds malerstue, vandt den lille sølvmedaille 1834 og den store 1837; fra 1834 deltog han i udstillingerne på Charlottenborg.



Modelfigur, siddende dveng (57 × 41).
Formentlig 1836.

Det var ikke tilfældigt, at Dreyer ikke valgte sig den ansete Eckersberg til lærer, men den som maler langt ringere Johan Ludvig Lund, der næppe nok kendes af vore dages publikum som den oprindelige ophavsmand til Det kgl. teaters Akropolis-fortæppe⁶). I sin egenskab af professor har Lund imidlertid haft en lignende betydning for sin tid som senere Zahrtmann, Fynboernes inciterende lærer, der ikke så meget prægede sine elever igennem sin egen måde at male på som ved at opmuntre dem til at søge frem i deres personlige retning. Først og fremmest spillede holsteneren J. L. Lund en rolle som midtpunkt i en kres af nordtyske og danske malere, hvis idealer stod i opposition til Eckersbergs klassicistiske realisme. I Lunds kres var den følelsesbetonede romantik sat i højsædet, og som umiddelbar følge af den store værdi, romantikken i det hele taget tillagde naturen, dyrkede man her med forkærlighed landskabsmaleriet, idet man uden om den borgerligt nøgterne Eckersberg støttede sig på traditionen fra den ældre europæiske landskabskunst, især hollændernes, og den samtidige tyske. Hvad de unge

malere måtte savne i deres lærers egen kunst, fandt de erstatning for i den betydelige norske, i Dresden bosatte landskabsmaler J. C. Dahls værker, som de kunne beundre i flere københavnske samlinger; desuden kom denne nordmand på sine rejser til og fra fødelandet ret tit på besøg i København, hvor han også udstillede næsten hvert år. I sine romantiske landskaber forenede Dahl de ovenfor nævnte fremmede tendenser med den hjemlige tradition fra Jens Juel til en følelsesbevæget monumentalitet; den af Dreyer yndede høje spinkle trætype, hvis fine løv blotter en let kroget stamme, er nok en slags oversættelse til dansk af Dahls norske birke.⁷⁾

I Lunds atelier fandt altså 30'ernes unge romantiske generation sammen. Her traf Dreyer sine jævnaldrende malerkammerater Johan Thomas Lundbye og Peter Christian Skovgård, der sammen med ham skulle skabe den nationale danske landskabskunst — sent, men i tidens ånd, hvis profet var kunsthistorikeren N. L. Høyen, som også hørte til dem, der havde en afgørende indflydelse på den malende ungdom. Landskabsmaleriet var imidlertid ikke knæsat som en selvstændig disciplin ved akademiet; J. L. Lund var selv historiemaler, og når Dreyer dyrkede modelstudiet, var det i håb om at vinde frem ad figurmaleriets anerkendte bane. Desværre formåede hverken Lund eller nogen anden akademilærer på den tid at løfte arven fra den store forgænger Abildgård og forløse eventuelle evner hos deres elever. 1837—39 udstillede Dreyer hvert år på Charlottenborg figurkompositioner, et bibelsk og to nordiske motiver, som man i dag lige så lidt som dengang kan falde i henrykkelse over. Senere fulgte der endnu enkelte forsøg i denne retning, fx de lidet betydelige altertavler i Espe og Barløse samt „Kristus viser sig blandt apostlene“ i Assens kirke. Af portrætter kendes der en hel del flere, fx. det indtagende selvportræt (gengivet ovenfor) og Frederiksborgmuseets så levende opfattede og flydende malte af J. A. Jerichau, der var hans skrappeste konkurrent på akademiets model-skole. I Odense-museet findes der et tiltalende portræt af en ældre, klog og venlig udseende herre, hvis stærkt røde kinder selvfølgelig



Udsigt fra Assens mod Slesvigs kyst. Formodentlig 1835 (21,7 × 31,8).

kan skyldes modellens naturlige ansigtsfarve, men formentlig også røber påvirkning fra Købkes portrætkunst.⁸⁾

Det var dog heller ikke portrættet, Dreyers egentligste talent pegede hen imod. I hvilken retning hans særlige evner gik, lyser derimod bogstavelig talt ud af den lille — kun 21,7 × 31,8 cm — *Udsigt fra Assens mod Slesvigs kyst*, der så ubetinget er perlen i Stiftsmuseets samling.⁹⁾ Det er miniatureagtigt malt med en spids, spids pensel, men hævder sig desuagtet særlig i kraft af sin frisk sansede kolorit: den detaillerede forgrunds vissentgrønne og -brune toner, isprængt småbitte dup af kraftigere kulører og navnlig i træet og stendiget tilvenstre sløret over i det violette, er som en kriblende ouverture til det rent klingende crescendo af mellemgrundens hvide huse med røde tage mod bæltets og den fjerne kysts blå; fra de hvide skyers variationer lige over horisonten føres spillet endelig op i den høje himmels samlende fanfare af tonende blå. Det er vist ikke for meget sagt, at Dreyers lille Assens-udsigt for første gang i dansk malerkunst sanser og samler den ejendommelige høje

og lysfyldte luft sent i september eller først i oktober, der så skuffende minder om foråret — kun at træerne endnu bærer det gamle løv. Tanken søger næsten uvilkårligt fremover til en Peter Hansen eller Johannes Larsen for at finde en lige så henrykt farvelyrisk naturskildring, men mere korrekt vil det være igen at henvise til den lidt ældre Christen Købke (1810—48), der har sat sig spor i Dreyers portrætter og just omkring 1833—36 malede sine allerede dengang, men først ret i eftertiden for deres farveholdning så højt beundrede studier fra kastelvolden og søerne ved København; de har selvsagt ikke kunnet undgå at gøre et dybt indtryk på den unge fynske akademielevs malersind. Købke var utvivlsomt den mest selvstændige af Eckersbergs elever, hvad der bl. a. viste sig i, at han søgte over mod romantikken i sine landskabsstudiers fortættede stemning og i de nationalhistorisk betonedede motiver fra Frederiksborg. Gennem påvirkningen fra ham modtog Dreyer trods alt et afgørende tilskud fra Eckersbergskolen; vor guldalderkunsts strenge mester havde selv kun i ringe grad dyrket landskabet — der kendes vist blot en snes sådanne billeder fra hans hånd. Ca. 1830 holdt Eckersberg helt op med at male det danske land for så meget des mere at kaste sig ud i sin hobby, marinemaleriet, hvori han tilfulde demonstrerede sin egen utrætteligt fremhævede lære om betydningen af det omhyggelige friluftsstudie.

Selvom Assensbilledet — tilligemed andre studier fra disse tidlige år — kunne kaldes genialt, var Dreyer vel ikke noget geni, men nok en følsom begavelse med særlige naturanlæg for det koloristiske; i den henseende overgik han Lundbye og Skovgård, der i andre måder var ham overlegne, både kunstnerisk og menneskeligt. Men selv den geniale kunstner står altid bevidst eller ubevidst i gæld til forgængerne. Hidtil har vi derfor først og fremmest benyttet lejligheden til at beskrive den grobund, Dreyer havde at voxе i. I det følgende kan vi i højere grad samle opmærksomheden om hans personlige væxt og væsen uden derfor helt at tabe hans plads i vor malerkunsts have af syne.

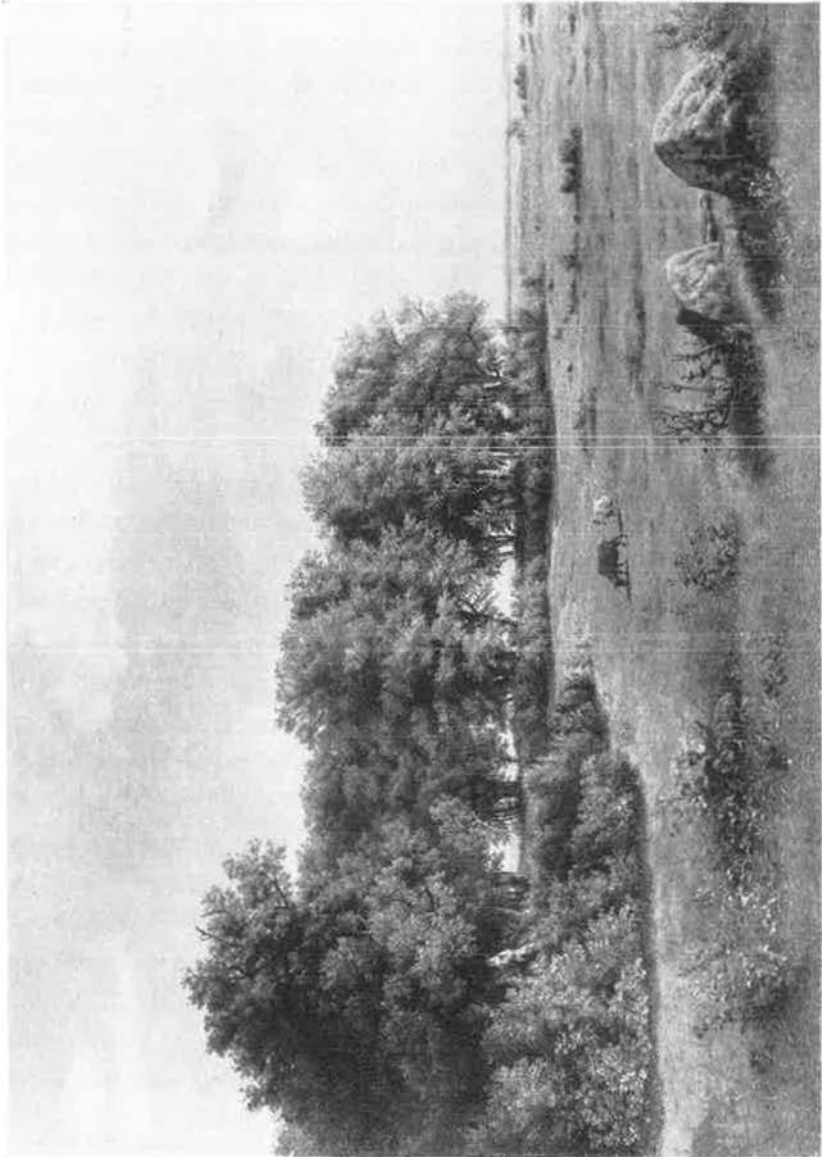
Stiftsmuseets „Udsigt fra Assens“ er rimeligvis identisk med et billede, som Dreyer udstillede på Charlottenborg i 1835. Han har altså ikke været mere end en 18—19 år, da han malede det, og han selv har lige som samtiden ikke kunnet opfatte det som andet eller mere end et begynderarbejde, som et lovende og inspirerende resultat fra et feriebesøg hjemme på den velkendte egn. — I det ydre forløb Dreyers liv skiftevis med ophold i København om vinteren, viet arbejdet i atelieret, og sommerophold på landet — hjemme eller andetsteds — hvor han var ivrigt optaget af at tegne eller male studier til senere bearbejdelse. I enkeltheder kendes der ikke meget til hans færden ude omkring. Breve — endsige dagbøger — fra hans hånd kendes så godt som ikke; man tvinges derfor ligefrem til at holde sig til den kilde, der faktisk altid bør være den vigtigste ved beskrivelsen af en kunstner, nemlig hans værker. Hvad sommeropholdene angår, viser billederne, at de mest gjaldt Fyn, hvor han ikke blot holdt sig til barndomsejeren, men også kom til Odense (Kunstmuseets ypperlige oliestudier af Sct. Knuds kirke og Munkemølle m. m.), ligesom han en række somre (1837—39 og -42, formentlig også senere) færdedes hos familien Simonson på Rugård, hvor han malede portrætter af gårdens ejer og dennes hustru, der stammede fra Assens, samt af den gamle Simon Andersen Amager.¹⁰) Fra Rugård foretog Dreyer naturligvis udflugter ud i landskabet, fx til Morud skov; det første egentlige landskabsmaleri, han udstillede på Charlottenborg — i 1838 —, hed „Parti ved Rugård på Fyn“. Dette billede, der købtes af Kunstforeningen, kendes ikke mere, men om et bevaret studie (i privateje) siger Leo Swane, at det ikke er så spidst behandlet som de ældre smålandskaber og har opgivet disses varme, rødlige tone til fordel for en koldere, grøn farvehelhed med hårde, blålige toner i baggrunden. „Med god grund fremhæver Høyen motivets linjevirkning, det er første gang, vi træffer det senere så ofte gentagne motiv i Dreyers landskabskunst, den vide udsigt over bølgende marker, gennemkrydsede af hegn og skovbælter.“¹¹)

Først i 1840 vides Dreyer med bestemthed at have arbejdet på Sjælland, nemlig ved Fredensborg (daterede tegninger), hvor han — rimeligvis sammen med P. C. Skovgård — tog studier med henblik på konkurrencen om den Neuhausenske præmie. Men vigtigere er det, at han allerede før var nået til *Jylland*; „Kunstbladet“ nævner således d. 27.11.1838 et „Partie ved Silkeborg i Jylland af Drejer“, der foreslås købt af Kunstforeningen.¹²⁾ Ingen har da heller betvivlet Leo Swanes identificering af Dreyer med den maler, der under den første Himmelbjergfest 1839 opholdt sig i „den romantiske egn for at give os de herlige udsigter på det magiske lærred“, som *Blicher* har udtrykt sig; Dreyer var nemlig i familie med denne vor digtekunsts første skildrer af Jylland. Han kom adskillige gange til hovedlandet og blev i vor malerkunst den egentlige opdager af den jyske natur, som dog nogle få år forinden også havde været emne for den tyske maler Louis Gurlitt, der 1832—36 og derpå igen 1840—43 hørte til J. L. Lunds kres.¹³⁾ Fortrinsvis malte Dreyer studier af de midtjyske hedeegne med dramatiske skymotiver eller storladne bakkedrag. Desværre er hele denne absolut ikke uvæsentlige jyske motivkres endnu ikke repræsenteret i Fyns Stiftsmuseum, hvor man dog på Kunstmuseets vandredustilling i 1950 havde lejlighed til at se det karakteristiske studie fra Tørring. Selveste Thorvaldsen købte i 1839 det temmelig matte „Parti af kysten ved Århus“, der stadig findes blandt malerierne i Thorvaldsens Museum.

Dreyer havde i det hele taget en hel del medvind i årene omkring 1840, selvom han også måtte indkassere uforstående kritik. Kunstforeningen købte billeder af ham, og siden erhvervede Det kgl. Galleri nogle af hans værker. Det første af disse var det store (120.5 × 174 cm) „Parti af øen Brandsø med udsigt til Wedellsborg skove i Fyn“, signeret 1843 og udstillet på Charlottenborg i 1844; det er nu deponeret i Fyns Stiftsmuseum, hvor det gør sig som et af samlingens største aktiver. Meningerne om dette maleri har ganske vist været delte, idet Julius Lange i sin tid ville have det

opmagasineret, mens Karl Madsen i Tilskueren 1901 gik stærkt ind for det: „Det er et godt, et betydeligt arbejde, om det end som så mange andre danske landskaber ved atelierarbejdets flittige renvask er blevet noget tørt og dødt i farven; staffagen, de to køer, skyldes åbenbart Lundbyes hånd“. Swane for sin part dadler billedet for at være rytmeløst og vagt i de forskellige massers indbyrdes forhold, men tilføjer, at motivet er stort set og af overordentlig simpelhed i farveholdningen „med det dybe grønne og det dybe blå, begge jævnt aftagende ind i billedet; der er megen plastisk følelse i denne behandling af farven“.14) Hvis det efter dette kan gå an at ytre sig, vil jeg først og fremmest — ud fra en halv snes års jævnlige besøg hos dette billede — fremhæve det positive i de to Dreyer-kenderes domme og sige, at man på Fyn bør være direktør Swane taknemmelig for, at han har løst vanskeligheden ved at anbringe stridens æble hos os. I sine nuværende omgivelser hævder Brandsø-partiet sig strålende, ikke mindst i sammenligning med dets nærmeste frænder i museet, to store landskaber af Kyhn!

Brandsøbilledet er overordentlig repræsentativt for bestræbelserne blandt 40'ernes romantiske landskabsmalere og, så vidt jeg kan se, også ubestrideligt et af højdepunkterne i Dreyers produktion. Landskabet og sommerstemningen fornemmes som typisk dansk, og der er klassisk monumentalitet i kompositionen, hvis hovedrytme udgår fra de mosgroede kampesten i forgrundens højre hjørne og forløber i en storsvunget bue gennem trægrupperne tilvenstre i mellemgrunden og med retning mod højre leder ud over vandet til baggrundens fjerne skove — en fortrinlig og naturlig udnyttelse af det gammelkendte princip med kontrastvirkningen mellem motivets åbne og lukkede side. Swane har vel nok ret i at dadle just dette billede for manglende fylde i skymasserne, som ellers er en af Dreyers forcer, men det må ikke overses, at de lidt vagt holdte skyer indrømmer himmelens emaille-agtige blå en mere dominerende rolle, der efter min opfattelse er afgørende for billedets stemningsindhold. Dreyer har åbentbart villet give „det store i det små“,



Pæni af en Bismands med udsigt til Wedelsborg skove i Fyn. 1843. (120.3 X 174)

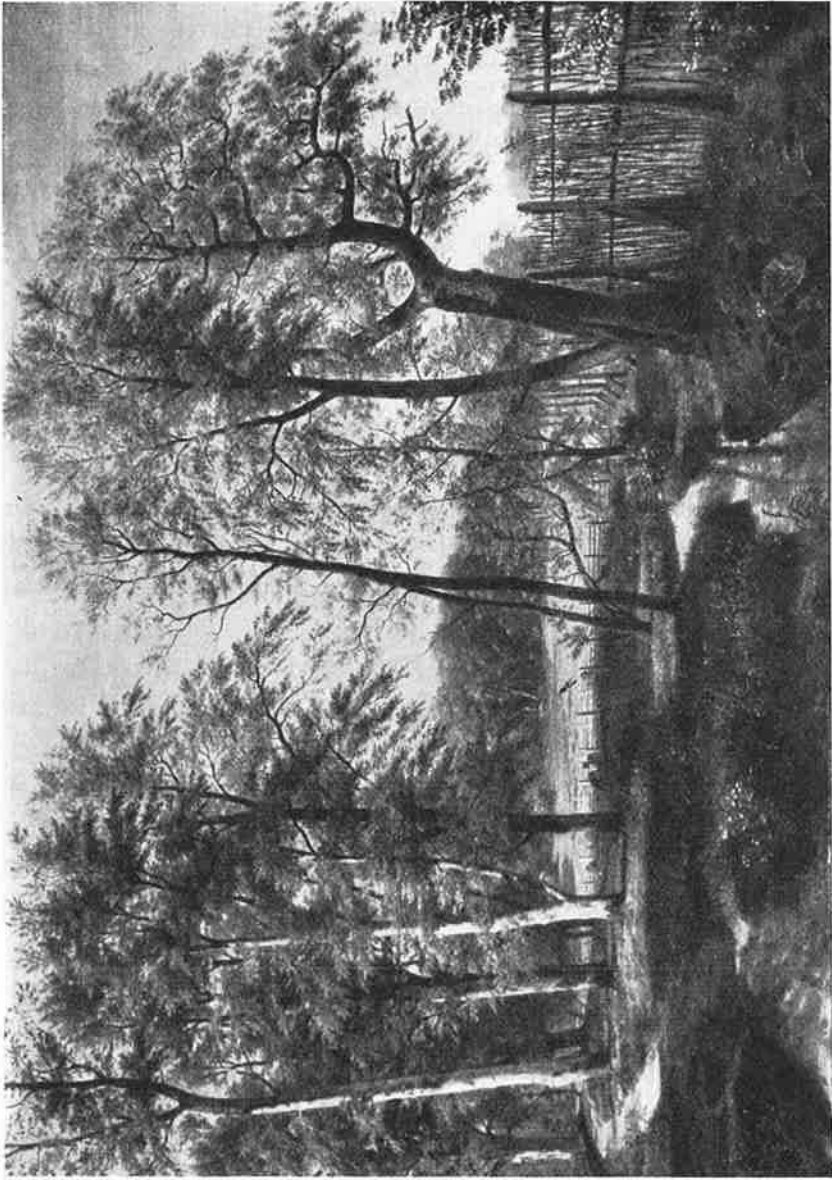
vælden i det trygt hvilende og smilende danske sommerlandskab, stærkt i sin veghed. På Kunstmuseets omtrent samtidige landskab fra „Carolinekilden ved Næsby“ er himmelen malt på lignende måde, men motiv og komposition er også mere intime. Typisk for Dreyer (og Lundbye) er forgrundens omhyggeligt skildrede sten og væxter, ikke mindst skræppebladene, og da der kendes flere sikre eksempler på, at kresens kunstnere hjalp hverandre, har Lundbye-specialisten Karl Madsens ovenfor anførte formodning angående de to køer efterhånden i den grad antaget karakter af en fastslået kendsgerning^{14a}), at en tilhænger af den morsomme teori har forsynet det ene af to blade med ko-studier blandt Dreyers tegninger i Kobberstiksamlingen med påskriften „Th. Lundbye“. Imidlertid er det hævet over enhver tvivl, at disse skitser skyldes Dreyers pen, og da hvert af de to blade har hver sin tydelige model til maleriets to køer, må vi atter tilkende Dreyer selve paterniteten til hans billedes firbenede skabninger, hvor trist det så end er, at Fyns Stiftsmuseum tilligemed dette kuriosum går glip af sin eneste repræsentation af Lundbye! —

Det er almindeligt at fremhæve Dreyers studier på bekostning af hans i København udførte store kompositioner, og ikke med urette; også samtiden havde blik for dette forhold, som udtalelser af Lundbye viser. Nu er vanskeligheden ved at redde studiets friske indtryk gennem atelierarbejdets „flittige renvask“ jo ikke speciel for Dreyer eller hans samtid, men et problem, som landskabsmaleriet altid må tage stilling til. Efter impressionisternes mellemkomst synes det os selvfølgelig at foretrække de „ufærdige“ skitser fremfor de mere gennemarbejdede billeder. Men det vovede man endnu ikke i 1840'ernes København, hvor målet var det uendelig svære: at fortætte studierne hastigt modtagne og malede indtryk til de „rigtige“ billeders højere og solidere sandhed. Det stillede store krav og tvang til dyb ydmyghed, hvad vi ikke bør glemme, selvom vi tit kan mene, at de mere letmalte billeder er nærmere den søgte sandhed end de dyrekøbte store kompositioner. Dreyer har i hvert

fald kun få gange været sit eget og sine kammeraters mål nærmere end i det store Brandsø-parti.

Forøvrigt er Stiftsmuseets maleri langt fra det eneste fra Brandsø, der tværtimod en række somre igennem må have været Dreyers foretrukne revier. Her på lillebæltsøen, midt mellem Hejlsminde og Wedellsborg hoved, fandt romantikeren dansk natur med udsigt over land og vand i ideal forening med minder fra hedenold — sidstnævnte repræsenteret af en stensætning og en kæmpehøj, i og for sig et nationalhistorisk motiv, som Lundbye fra digtekunsten havde overført til romantikernes landskabsmaleri. Dreyer har både malet henrivende studier (fx. i Hirschsprungs museum) og færdige kompositioner med dette emne.

Stiftsmuseet ejer endnu en færdig komposition, nemlig „*Parti af Dyrehaven ved Ordrup*“, der var udstillet på Charlottenborg året efter Brandsø-partiet. Viste dette hen til fællesskabet med Lundbye, peger Ordrup-billedet motivisk mod P. C. Skovgård, hvis særlige domæne blev den danske skov med de brede bøge. Ham, der fik en meget længere løbebane end de to tidligt afdøde fæller, kan Drejer nu ikke hamle op med i de sluttede løvmassers monumentale fylde, og indrømmes må det, at Odense-museets Ordrup-billede ikke helt står mål med det farvefine studie til det i Statens Museum for Kunst. Også her er der udsyn mod et svunget skovbryn, men selvom Sundet skimtes som blikkets forsvindingspunkt, ligger hovedvægten på forgrundens store træer, hvis kroner foroven når helt op til rammen. Navnlig opadtil, i løvet og himmelen, synes malemåden noget tør og pedantisk, men igen vil jeg gerne have lov til at citere Dreyers kyndige og forstående biograf, der siger: „Ordrup-billedet har ikke blot de og de gode og dårlige egenskaber; væsentligt er det, at der bag dem ligger en fin følelse, hvis udtryk vel kan hæmmes, idet umiddelbarheden går tabt, men en følelse, der ikke tillader rutine. Dette ord, der betegner den mest dræbende gift for kunsten, kan aldrig anvendes på Dreyer“.15) Ikke desto mindre betød dette billede, som vi siden skal se, en skuffelse for den efterhånden 30-årige maler.



Parti af Dyrehaven ved Ordrup. Udsnit 1845. (93 X 133)

Fot. Hertskj. Lykke.

Foruden de omtalte tre landskaber ejer Fyns Stiftsmuseum endnu fire af Dreyers så højt værdsatte små studier, der nok er værd at se, selvom de måske ikke hører til blandt de allerfineste. Signeret 1841 er „*Skovinteriøret*“, hvor vi ser op gennem en slugt, der på begge sider og bagtil er bevoxet med høje, grå og brunlige bøgestammer, som foroven afskæres af rammen. Man har næsten følelsen af at befinde sig på bunden af et tyst dyb, hvis lystone stammer fra den klare himmel uden for, men dæmpes af løvets grønne filter. Netop det dybe grønne i løvets fedt og tykt påsatte oliefarve, som bagtil i midten oplives af varme, brune toner, fremkalder stærkest den stemning af „skovensomhed“, som romantikerne var så begejstrede for.¹⁶⁾ Her på stedet hævder dette bedårende udkast sig nemt i sammenligning med et lignende af P. C. Skovgård i samme sal; desværre egner det sig ikke til reproduktion.

Endnu mere moderne, ja, helt impressionistisk virkende er *Motiv fra Lundager ved Assens*, malt som det er i hastigere og grovere strøg end noget af de andre. Forgrundens højre halvdel optages af en kratagtig gruppe kortstammede træer, bag hvilke der ses det skinnende blå spejl i en sø eller et kær, mens vi til venstre har udsigt mod et skovbryn hinsides et åbent terræn, som skråner ned mod vandet.¹⁷⁾ Desværre er dette studie meget medtaget, idet de tykkere farvelag i de nedre dele er stærkt krakkeret, mens himmelen ovenover er temmelig slidt. Bedre bevaret, omend ikke uden revner, og med et lignende klassisk kompositionsmotiv: samspillet af forgrundens opadgående og baggrundens vandrette linjer, er Odense-samlingens tredje studie, et *skovparti*, hvor mellemgrundens lysning ses bag forgrundens lave krat, der flankeres af en forblæst trægruppe på den ene og et enligstående træ på den anden side; motivet lukkes af baggrundens sammenhængende løvbræmme; i forgrunden er detaljerne ret spidst udpenslet, billedets farveholdning er mørk vissengrøn og sensommerlig. En langt mere vemodig stemning er der dog i det mindste og sidste af Stiftsmuseets landskabsstudier, der af Swane kaldes *Efterårslandskab*, men i museets



Skovparti, studie på pap (23.6 × 29.2).

katalog hedder „forårslandskab“. Spørgsmålet om årstiden er faktisk lige så svært at afgøre, som det ofte ville være for os ansigt til ansigt med naturen, om vi ikke havde hjælp af vor kalender-bevidsthed. Noget lignende kunne siges om den tidlige Assens-udsigt, hvis farver i det mindste synes så forårsfriske, mens som nævnt stemningen i dette studie er neddæmpet og vemodig; farverne holder sig til de grå, brune og vissentgrønne toner, men med lysende, hvide dup i forgrundens græs og på træernes løv. Dog bæres hele den tyste farvemusik af en fyldig lystone, som især er billedets charme. Motivet er en skovsti langs en kyst; hinsides vandet tilvenstre ses i hele horisonten tårnene fra en by, der jo kun kan være København, mens stien i diagonalspænding med udsigten fører blikket fra venstre hjørne mod de nærmere træer i højre side. Til dette lille billede (16.2 × 31.4) kendes der et tegnet forarbejde,

som viser, at selv i sådanne småting har kunstneren digtet om på det sete motiv; den fremadskridende proces mod den fuldendte kompositionens højere sandhed, befriet for alle det rå naturindtryks tilfældigheder, har været på spil fra første færd. Dette er vel værd at mærke sig til forståelse af Dreyers arbejdsmåde og hele kunstneriske indstilling.

Dankvart Dreyers *tegninger* er iøvrigt et kapitel, som vi her ikke kan gå nærmere ind på. De findes nu så at sige alle — ca. 200 blade — i Kobberstiksamlingen. Karl Madsen, Leo Swane og Henrik Bramsen¹⁸⁾ har samstemmigt fremhævet deres helt Ruben'ske eller dog „flamske“ karakter og tilkendt dem værdi som noget af det bedste blandt danske landskabstegninger. Under alle omstændigheder bereder man sig selv en stor glæde ved at fordybe sig i de tre mapper i Kobberstiksamlingen. I bogstaveligste forstand drejer det sig om arbejdsnotater, udført på tit tilfældige papirstykker, der som oftest er benyttet på begge sider og ikke sjældent bærer skrevne farvenotitser; men deres charme beror naturligvis på deres impulsive opfattelse af linje- og lysvirkninger.

Hvordan Dreyers ydre kår har været i disse år, ved vi meget lidt om. Når Lundbye nævner, at han var ligeglad med sit ydre og boede uhyggeligt, „ikke af trang, men af uorden“, så skal de citerede ord i hvert fald ikke forstås sådan, at han sad godt i det. I 1845 — 14 år efter at han havde begyndt sin løbebane som kunstner — var han en af flere logerende på 3. sal i Klareboderne 2.¹⁹⁾ Derefter vides der intet nærmere om hans færden, før han i efteråret 1848 opgav ævret som professionel maler og købte et bolsted i Barløse. Traditionen har altid set grunden til dette skridt i skuffede forventninger og mangel på selvtillid, efter alt at dømme ganske med rette. Dreyers karriere på akademiet havde fra begyndelsen af tegnet sig yderst lovende, og under dens videre forløb kunne han notere opmuntrende og ærefulde salg tillige med megen venlig, men desværre også en del uforstående kritik; bagefter kan det være nemt

nok at mene, at han kunne have taget sig kritikken let — Lundbye sagde det iøvrigt allerede dengang —, for ham har det været bitter alvor i en periode, hvor medvinden mere og mere løjede af. Flere gange konkurrerede Dreyer om akademiets lille guldmedaille — sølvmedaillerne havde han jo —, men uden held, sidste gang i 1841 med en figurkomposition af „Jesus med Martha og Maria“, som blev forkastet af Eckersberg og Lund²⁰); det er det maleri, der er kommet til Barløse som alterbillede. Bedre gik det ham ikke i hans bejlen til den nylig indstiftede Neuhausenske præmie, for hvilken man dog udskrev landskabelige opgaver for at opmuntre de unge; her deltog han bl. a. i 1845 med Stiftsmuseets Ordrup-billede, der var en besvarelse af opgaven „Et skovparti, hvori foråret karakteriseres“; han blev skuffet og deltog endnu en gang i 1846, men også nu med negativt resultat.²¹) Endelig kom hertil, at han ved gentagne ansøgninger²²) om stipendier, der lige som en vundet konkurrence kunne åbne mulighed for den eftertragtede studierejse til udlandet, måtte se sig vraget til fordel for delvis mindre værdige medbejlere. Lundbye, der som en absolut værdig fik rejsepenge, skriver herom i sin romerske dagbog: „ . . . jeg har maattet høre, at Høyen har protegeret mig, hvorved jeg beskyldes for et Creatur, der Intet fortjener for sin egen Skyld og han for at være uretfærdig . . . Melby, Liebert, Dreier og Plum . . . maa vel være de forurettede . . . Dreier og Melby gør det mig meest ondt for . . .“.²³) Skønt Lundbye selvfølgelig har ret i, at han ikke behøver at skamme sig over at tage pladsen op for nogen af de nævnte ansøgere, har forbindelser jo nok spillet samme rolle dengang som ellers altid, og dem har Dreyer ikke haft. Hans længste færd blev derfor en Jyllandsrejse i sommeren 1843, hvor han besøgte en broder, der var præst i Lemvig. Resultatet af denne tur blev bl. a. et par skildringer af Vesterhavskysten ved Bovbjerg, der ikke indbragte ham nogen ros. Den europæiske luft under vingerne, der almindeligvis ansås for nødvendig blandt kunstnere, blev ham nægtet, men det var altså langt fra med hans gode vilje, han således kom til at opfylde Høyens

krav til skaberne af en national malerkunst om, at de gjorde bedst i overhovedet ikke at udsætte sig for fremmede landes fordærvelige indflydelse.

På baggrund af denne næsten konsekvente mangel på anerkendelse fra akademiets side forstår man, at de tidligere opmuntringer efterhånden nærmest har kunnet virke som en hån på et nærtagent sind — og det var just det, Dreyer havde; Lundbye fremhæver det flere gange. I København var han en ensom og fremmed fugl uden familiekres og et tilvant milieu, der kunne stive ham af, sådan som fx. Skovgård og Lundbye havde det.

De eneste skriftlige dokumenter til belysning af Dreyers væsen er Lundbyes udtalelser i breve og dagbøger; de er fremdraget af Karl Madsen og Leo Swane, og de vigtigste af dem må naturligvis med i enhver lidt mere indgående omtale af Dreyer. I et brev til Lorenz Frølich skriver Lundbye således d. 3. 3. 1841: „Dreier er een af dem her hjemme, som med meest Inderlighed lever i sin Kunst, og holder den for god til at give sig af med hvad der er smudsigt og lavt; det er mærkeligt, at ikke det Ideale i hans Stræben afpræger sig i hans Ydre, som jeg sjældent har set styggere hos nogen“.²⁴) Og i et brev af 13. 3. 1842: „Kan Dreier end ikke med Kraft gjen-nemføre den deilige Tone, han anslaaer i sine Studier, saa er der dog altid noget Yndigt i hans Stykker, der bringer mig til at tænke paa Thorgeir Daneskjald. Ganske dejlige Glimt seer jeg i hans Studier af det ægte, pure Guld, jeg vil have, skal give *danske Kunstværker Gehalt*“.²⁵) I dagbogen for april 1844 har Lundbye endelig sammenfattet sin opfattelse af Dreyer i følgende mere fyl-dige karakteristik: „Dreyers Pensel er ikke smuk, tit ubehagelig bred og ulden, men på den anden side let, og i hans farve er der tit en overordentlig Zarthed“ (her må vi tænke på Stiftsmuseets studier, ikke mindst Lundager-skitsen!) „Dreyer har meest malt Fyen og Jylland, og hans Stykker ere altid fulde af Poesie; det er, som hørte man Kjæmpevisetoner klinge igjennem, saa yndigt har han frem-stillet Bakker, Søer og Skove . . . Men han er svag, har ikke Kræfter til at udtømme sit Stof, eller, om dette maaskee er umuligt, saa dog

ikke bringe ud af det, hvad der kan . . . Dreyer er et underligt Menneske: sky og tilbageholden, sine Venner hengiven, men meget empfindtlig og stødes hyppig tilbage, næsten uden man kan tænke sig Grunden. Han har vist en ægte Kunstnersjæl og et øvet Øie, men føler sig maaskee vel meget krænkert af Kritikken, ihvorvel denne har stundom behandlet ham ilde, Noget en Kunstner bør kunnet taale. Hvad jeg ikke kan tilgive ham er hans Skjødesløshed med Hensyn paa sin egen Person, der drives til en Grad, som jeg finder en Kunstner uværdig, ikke af Trang men af Uorden. Ogsaa hans Hjem er aldrig hyggeligt eller blot ordentlig, saa jeg har aldrig besøgt Dreyer, uden for at see hans Arbejder; det kunde ikke falde mig ind, i hans Stue at sidde og tale med ham, jeg savner virkelig en Plads dertil . . ." Lundbye refererer så Skovgårds beretning om, hvordan Dreyer vægrede sig ved at deltage blandt de andre unge kunstnere i Thorvaldsens begravelse, fordi han var bange for, at de ikke magtede at bære den tunge kiste! Derpå fortsætter han: „Dreyer staaer temmelig ene i Verden, har ikke mange Venner, maaskee en Følge af hans for store Empfindtlighed, men, saavidt jeg kan mærke, er han sin gamle Moder inderlig hengiven og mere end een Ytring har viist mig, at der ogsaa i ham er et kjærligt Gemyt".²⁶⁾

Selvom Lundbyes vidnesbyrd altså ikke suppleres direkte af andre skriftlige kilder fra samtiden, passer det godt sammen med, hvad vi kan slutte af de få ydre data og især af den „empfindtlighed“, der taler ud af alle hans malede og tegnede værker. De er så godt som Goethes digtning alle for een og een for alle brudstykker af en stor konfession. Vi kan ikke være i tvivl om, at Dreyer i København efterhånden har måttet føle sig som en spurv i tranedans. Har han end fornemmet sit eget ideale værd, så har han dog tabt troen på sine muligheder for at realisere det, og særlig hans ydre manglers andel i de fejlslagne forhåbninger må naturligvis have pint hans følsomme sind.

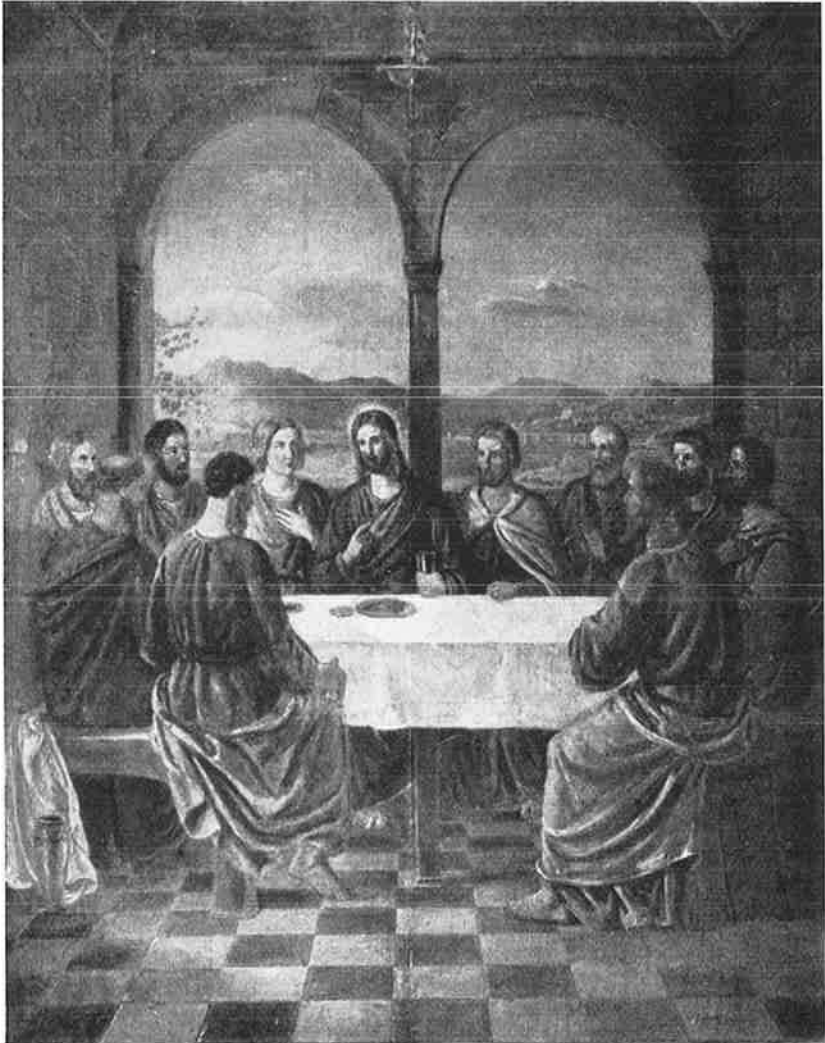
Således opfattet må det have været en slags selverkendelse, der gjorde maleren til bonde. Da han jo ikke kan have haft større

personlige erfaringer i noget praktisk erhverv, har han selvfølgelig valgt landbruget for så at sige at vende tilbage til naturen og få begge ben plantet på jorden i sin fødeegns elskede bakkelandskab — det landskab han sagtens kort forinden har skildret så monumentalt på det lærred, der nu anses for hans hovedværk: „Mølleknab bakker ved Assens“ (Statens Museum for Kunst).

Skønt man i København næsten strax afskrev Dreyer som kunstner, har han dog næppe selv villet et så uigenkaldeligt brud. Snarere har han tænkt sig at betræde den vej, som hans fynske efterfølgere senere fulgte med held: at bo midt i sin egen motivverden og fra dette faste punkt bevæge den københavnske kunstverden. Men dertil var tiden langt fra moden, og Dreyer var ikke den rette mand til et så voveligt foretagende. Det er på tide, at vi også citerer det mismodige brev, han selv i maj 1850 sendte til vennen P. C. Skovgaard; ordene om den arvefæstegård, han havde fået skøde på d. 13. 12. 1848, og hvortil hans moder og søster var flyttet ud fra Assens, tyder jo på, at det ikke just var lyst til landvæsnet, der havde drevet ham. „Der er nu kjære Skovgaard gaaet 2 Aar siden jeg talte med dig og for mig har den Tid været alvorlig nok. Du veed jeg kjøbte den Gaard jeg nu beboer i Samling med mine Sødskende, Omstændighederne gjorde at vi ikke fik den forpagtet bort, som jeg især ønskede, min Bestemmelse var at have den i Baghaanden til en Tilflugt for min Søster og mig efter Moders Død, da vi ellers ingen Hjem havde. Men jeg havde nok forregnet mig . . .“ Til belysning af Dreyers øvrige forhold i Barløse hidsættes endnu et par citater af dette brev, der er det eneste større skriftstykke fra hans egen hånd: „Jeg føler imidlertid Trøst ved at leve paa Landet . . . Her i Barløse kan jeg ikke følge Udviklingen af Kunsten i Kjøbenhavn, men nok vort politiske Liv. Hvad synes du om den nyere Tid? Jeg synes Aaret 1848 fødte saa lidt, det Aar, der kostede saa meget, hvad Ideer fremstod i det blodige Europa og hvilke i Frankrig — og endelig havde vi dog friheden i virkligheden om ikke paa Papiret baade i Frederiks og Christians Tid. Og saa vor Ven Lundbye hvem ogsaa Skæbnen berøvede os i 1848 . . . Jeg har

avlet godt i disse Aar, men man lægger for meget paa os Landboer, Priserne er lave og saa den Inkvartering, den tog for mig i disse Aar. Ondertiden savner jeg Kunsten jeg der dog altid har elsket Maleriet saa høit, jeg maler nogle Studier engang imellem ellers ikke . . .”²⁷)

Traditionen vil vide, at det gik skidt med gårdens drift, hvad der både bekræftes af ovenstående rørende brev og af Dreyers bo, samt at han sank hen i et tungsind, som han prøvede at lyse lidt op på ved flaskens hjælp, hvad der hverken kan afkræftes eller bekræftes. De eneste sikre vidnesbyrd om ham er i virkeligheden stadigvæk kun hans værker; fra Barløse-årene kendes der endnu lidt over en halv snes stykker, der rangerer højt i hans produktion — det er, som om han har følt sig frigjort og har kunnet give sig hen uden alle kunstpolitiske bagtanker. Dette gælder ikke mindst landskaberne. Men mærkeligst blandt de sene billeder er dog hans figurmalerier, af hvilke Fyns Stiftsmuseum — foruden et lille studie af en langskægget helgenfigur i et landskab med blå højder i den lave horisont, det hele indfattet i en gotisk spidsbue — ejer det største og vel nok betydeligste: *Den hellige nadver*. Kompositionen i dette værk er i og for sig traditionel og klar: i et højt, smalt rum med fladt loft og en bagvæg, hvis hele bredde næsten fyldes af to rundbuede vinduer med en slank søjle imellem, ses det hellige selskab om et tværstillet bord; for at give udsyn til frelseren, der med ansigtet vendt mod beskueren sidder lige tilvenstre for søjlen i billedets midtaxe, har Dreyer fulgt den gamle skik med ikke at slutte kredsen; de to skikkelser, der skulle have siddet over for Kristus med ryggen til os, skimtes ved bordenden til venstre, hvor der dog ikke har været rigtig plads til dem; de er derfor ikke gjort færdige, men siver ligesom ind i muren. Der savnes dybdeudfoldelse i dette trange rum — den kommer først med landskabet bagved og frembringer derved en naiv spænding mellem inde og ude, mellem fængsel og befrielse. Iøjnefaldende er de høje skikkelser med de alt for små hoveder; heller ikke dette er Dreyers eget påfund, men et træk, der stammer fra de såkaldte „nazarenere“, en tysk kunstnergruppe, der dannedes i Rom omkring 1812 og igennem efterligning



Den hellige nadver (1508, 142 X 110).

af middelalderens og renæssancens kirkekunst søgte et enfoldigt udtryk for inderlig religiøsitet. Målt med den europæiske kunsts alen lykkedes dette dem ikke; men målt med forrige århundredes kirkelige maleri i Danmark før Joakim og Niels Skovgård er det på en forunderlig måde lykkedes for Dreyer, hvis forbindelse med nazarenerne jo ikke kan have været direkte, men fører gennem J. L. Lund og hans tyskprægede kres. På virkelig troskyldig vis har Dreyer søgt trøst for sine ellers uforløste længsler mod det store, idet han med fantasiens oplevelse forvaltede et formsprog, der under andres hænder, hvis resultater han næppe har haft større kendskab til, kom til at virke tilgjort og tvunget. Han, der ikke af selvsyn (omend nok fra billeder) kendte andre bjerge end de danske bakker, maler sydens blå og blide højder, som afslutning på udsigten bag frelseren og apostlene. Figurerne, deres ansigter og ikke mindst draperiernes plastiske foldekast er smukt malt, men særlig farverne i billedet virker så henrivende i deres dæmpede velklang: en mærkelig grå- og gulbrun kolorit i vægge og figurerne forrest tilhøjre er som sangbund for olivengrønt og gråviolet i de andre figurers kapper, i Kristus selv hævet til rødt og gråblåt, alt samlet om borddugens lysende hvide toner. Der er en mild og yndig glans over dette nadverbillede, både i egentlig og overført forstand, en strålende og uberørt fromhed. Hvilken afgrundsdyb forskel fra Stiftsmuseets få år ældre „Knud den Helliges drab“ (1843) af den i Odense fødte Chr. Albr. von Bazon — også det et tyskpåvirket figurmaleri, men frembragt på selve Düsseldorf-akademiet i denne skoles bedste, hvad der også vil sige allerværste, „historiske“ stil, et indtil det ulidelige teatralsk udstyrsstykke, uægte også i de gyselige farver og falsk i sit tilstræbte galleripræg. To af romantikkens tyske kunststrømninger mødes således på en for Danmark vistnok enestående vis i Odense-museet, men rigtignok omsat af to forskellige malersind på en måde, der overbevisende godtgør, at også for kunstnere behøves der hellig enfold for at nå til salighedens rige.

Med alt dette er nadverbilledet vel ikke noget mesterværk, set

i den største sammenhæng heller ikke en virkelig mesters værk. Målt med verden er Dreyer lille, men danske kunsthistorikere som Karl Madsen og Leo Swane har dog ikke været bange for at nævne en række verdensnavne i forbindelse med ham, og det ikke bare for at opremse forbilleder, men for at påpege væsensligheder. Uden selv ret at vide af det var Dankvart Dreyer dog en af blænkerne for det landsskabsmaleri, der før og samtidig var på fremmarch ude i Europa under ledelse af ham ukendte feltherrer som Constable i England og Barbizonsskolens mestre i Frankrig. Selv turde Dreyer ikke være sin indsats bekendt, men dansk kunsthistorie vedkender sig den nu i beundring og taknemmelighed. Også publikum har taget Dankvart Dreyer til sit hjerte og erkendt, at det ikke var for ingen ting, han var i slægt med „Trækfuglenes“ længselsfulde sanger.

NOTER

1) Tilskueren 1901, s. 633—43.

2) Leo Swane: Dankvart Dreyer 1816—1852, udg. af Kunstforeningen i København, 1921. Citeres i det flg. som *Sw.* Jfr. også note 17.

3) Matr. nr. 43, opr. en stor og en lille nabogård, som J. C. Dreyer — ifl. en notits i borgerrepræsentationens deliberationsprotokol 1828—38, s. 21 — slog sammen i 1796; husets ydre synes siden da i det væsentlige uændret. Jeg skylder lærer Kjærbye i Assens tak for denne oplysning. Sw. s. 8 omtaler gården som erhvervet af malerens fader i 1809 for ca. 11.000 rd. Facaden bærer nu en mindeplade med Dankvart Dreyers navn og fødeår.

4) Nic. Bøgh: Erindringer af og om J. A. Jerichau, Kbh. 1884, s. 9; her citeret efter Sw. s. 10.

5) Sw. s. 10 og s. 40.

6) J. L. Lund (1777—1867) er bl. a. også ophavsmand til altertavlen i Øster Hæsing kirke og et figurbillede på Odense slot.

7) H. Bramsen: Landskabsmaleriet i Danmark 1750—1875, Kbh. 1935, s. 91; heri er betydningen af den Lund'ske kres fremdraget og skildret for første gang, s. 57—97; J. C. Dahl (1788—1857) behandles s. 31—39.

8) Sw. s. 23.

9) Den rektangulære dam med det spejlende blå vand i forgr. tv. var en rest af bygraven og kaldtes Ramsherred Dam; den blev tilkastet 1841, jfr. L. Maaløe: Assens gennem 700 år, 1936, s. 32. — Billedet kaldes undertiden også „Parti af Ramsherred i Assens“.

10) Jfr. Niels Friis: Den unge Danquart Dreyer, kronik i Fyens Stiftstidende 9. 1. 1952, der støtter sig på Rugårds daværende ejer, Bendt Simonsens uudgivne dagbog; af de 3 nævnte portrætter, som ikke er optaget i Sw.s fortegnelse, ejes

de to mandsportrætter ifl. venlig oplysning fra red. Friis af fru Olga Gad Simonsen, Jægerspris.

11) Sw. s. 43 f.

12) Sw. s. 46.

13) H. Bramsen, anf. skr. s. 73 og 110.

14) Sw. s. 94 f.

14a) Fx. Herm. Madsen i „Fynsk Malerkunst“, 1949 ff., s. 32. — Foruden de nævnte 2 blade med koskitser har Kobberstiksamlingen yderligere 3 andre, der også kan være gjort med henblik på vort billede, evt. til de 3 mindre køer længere inde. Penselføringen peger næppe heller mod Lundbye.

15) Sw. s. 96 f.

16) Studiet af skovslugten kaldes i Stiftsmuseets katalog 1948 for „skovparti“ og det nedenfor nævnte, der i Sw.s fortegnelse hedder „Åben plads i en skov“, for „skovinteriør“. Stiftsmuseets titler synes lidet overvejede og er da også tilfældige kunshandlernavne; jeg har prøvet på at bringe lidt mere mening i tingene ved at bytte titlerne om.

17) Hvordan denne skitse har fået betegnelsen „Lundager ved Assens“, vides ikke; ligesom det foregående studie med skovslugten, der er signeret „Dreyer 41“, er det ikke med i Sw.s fortegnelse over Dreyers malerier, der netop har været skyld i, at også disse to småbilleder kom frem og gennem kunsthandelen havnede i Stiftsmuseet i 1922. Lundager-billedet bar bag på rammen en seddel med påskriften „4. august 1842“, hvis ægthed ikke kan bevises, men datoen er i hvert fald ikke usandsynlig. — M. hs. t. *Swanes fortegnelse over Dreyers malerier* skal her tilføjes, at den er på 210 numre, der er søgt kronologisk ordnet; rækkefølgen må dog blive usikker, da et flertal af billederne er usignerede og udaterede, og der i mange tilfælde ikke haves andre oplysninger end rent stilistiske eller motiviske. At mange af listens værker i de forløbne 31 år har skiftet ejere, er selvfølgelig. Muligvis kan der endnu dukke Dreyer-billeder op; Fyns Stiftsmuseum modtager gerne oplysninger om formodede fund.

18) Karl Madsen i Tilsk. 1901, Swane i sin monografi s. 63—70 samt i Kunstmuseets Årsskrift 1918, s. 111—24, Bramsen i „Danske tegninger“, Kbh. 1945, bd. I s. 126 ff; gengivelser af Dreyer-tegninger har dette værks bd. III pl. 147—51.

19) Sw. s. 117.

20) Sw. s. 50 og 66.

21) Sw. s. 52, 72, 96, 107.

22) nemlig i 1843, -44, -45, jfr. Sw. s. 103 ff.

23) Karl Madsen: Johan Thomas Lundbye, 2. udg. 1949, s. 218.

24) Sw. s. 54.

25) Sw. s. 73 f.

26) Sw. s. 74 ff.

27) Aftrykt in extenso Sw. s. 120 f.

Foruden i de citerede arbejder er Dreyer behandlet af Leo Swane i tidsskr. „Danmark“ 1944, s. 584 ff og af Hermann Madsen i „Fynsk Hjemstavn“ II s. 97—103 (1929) samt i såvel dennes som i de almindelige kunsthistoriske oversigtsværker og lexika.