

Denne bog skulle gerne råde bod på en mangel inden for beskrivelsen af guldalderkunst – eller i det mindste begynde på det. På trods af at forskningen i dansk billedkunst og skulptur fra første halvdel af 1800-tallet efterhånden lader til at have vendt hver en sten i guldalderlandskabet, og at kunstnere, som tidligere gik under betegnelsen ”ukendte guldaldermalere”, nu vies hele udstillinger og antologier og optræder fast i kunsthistoriske oversigtsværker, lader tegningen til at forblive et sekundært emne inden for diskussionen af periodens billedudtryk. Klassiske monografier om C.W. Eckersberg, Christen Købke og J.Th. Lundbye inden for billedkunst og Bertel Thorvaldsen og H.V. Bissen inden for skulptur såvel som nyere behandlinger af samme kunstnere eller af perioden som helhed efterlader det klare indtryk, at guldalderens kunstnere var malere og billedhuggere. Det er selvfølgelig heller ikke forkert, for det var maleri og skulptur, der nød størst anseelse i periodens visuelle kultur og i kunstnernes selvforståelse. Men sideløbende med arbejdet inden for de to medier raffinerede kunstnerne deres færdigheder inden for tegning og omsatte dem i værker, som hverken er skulptur eller maleri, men arbejder inden for et særskilt medium. ”Guldalderens kunstnere var formidable tegnere. I værker udført på papir med bly, blæk og akvarel fremgår det med tydelighed, at kunstnerne kunne deres håndværk,” skrev kunsthistorikeren Karina Lykke Grand for ganske få år siden i en større

introduktion til periodens kunst, men undlod ellers at beskæftige sig med spørgsmålet om kunstnerisk medium i sin i øvrigt perspektivrige og nytænkende præsentation (Grand & al. 2013, 39).

Det afstedkommer selvfølgelig et spørgsmål: Hvis periodens tegninger er så bemærkelsesværdige og talrige, hvorfor har ingen da hidtil beskæftiget sig med tegningens specifikke karakter? Én mulig forklaring kunne være, at forskningen først og fremmest har hæftet sig ved periodens forskydning af maleriets *motivkredse*, fra historiemaleriet og repræsentationsportrættets primat til fremkomsten af portrættet, landskabet og lignende som borgerskabet nye favoritmotiver. Derfor har man været optaget af spørgsmålet om genre snarere end kunstnerisk medium (f.eks. Monrad 2013).

Hverdagsbilleder eller kundskabens billeder?

Bogen her beskæftiger sig netop med guldaldertegningens mediespecifikke træk. Den stiller spørgsmålet: ”Hvad kendetegner guldaldertegningen som tegning?”, og den drejer sig derfor om tegnemediets ontologi, til forskel fra skulpturen eller maleriets. Mens streng ontologi stiller spørgsmålet om ”det værende som værende” (Aristoteles 2021, 73), tager anvendt ontologi som denne sigte på at beskrive mediets konstitutive træk, dvs. det, som gør det til en særlig kategori (jf. Jacqueline 2002, 3-6). Sagt på en anden måde

drejer streng ontologi sig om det værende, for så vidt som det overhovedet er til. Anvendt ontologi drejer sig om en kategori af det værende, f.eks. tegning.

Dermed er indfaldsvinklen til genstandsfeltet anderledes end de gængse behandlinger af guldaldermaleri, som ikke vier emner som lærred, penselstrøg eller oliemaling stor opmærksomhed, medmindre det foregår som led i en beskrivelse af malestil. Når det drejer sig om indkredsning af guldaldermaleriets særkende, har diskussionen i den del af forskningstraditionen, som man har kaldt for ”den moderne”, dvs. traditionen fra den senere del af 1900-tallet, efter udgivelsen af de klassiske kunstnermonografier i årtierne omkring 1900, i høj grad drejet sig om *motiverne* i periodens billedkunst (f.eks. Kjørup 1994, 115). Kasper Monrads monumentale afhandling om guldalderen blev oprindeligt udgivet under titlen *Hverdagsbilleder* i 1989, og genudgivelsen i 2013 under titlen *Dansk guldalder* fik undertitlen ”lyset, landskabet og *hverdagslivet* [min fremhævelse]”. Bogens prolog forklarer meget godt, hvad denne understregning af hverdagslighed som hovedtræk ved guldalderkunsten går ud på. Maleren Christen Købkes fremstilling af en helt upåagtet, uanselig vandpost som kompositorisk centrum i sit stort anlagte *Parti af Østerbro i morgenbelysning* (1836, fig. 38) er typisk for en guldalderkunst, som koncentrerede sig om foreliggende, ”nære” og selverfærede motiver: ”Men vandposten er ikke en betydningsløs gen-

stand. Den hørte til kunstnerens hverdag og var en del af den verden, han var fortrolig med” (2013, 9). Selv om Monrad var opmærksom på andre dele af periodens motivkredse, forblev tematiseringen af hverdagsbilleder en ledetråd i hans bog, og dermed fastholdt han tanken om periodens billedkunst som udtryk som for umiddelbar visuel erfaring og som en i bund og grund mimetisk orienteret billedkunst.

Monrads synspunkt blev udfordret på en indirekte og udtalt facon to år senere, da kunsthistorikeren Mogens Nykjær udgav en samling af sine artikler om dansk guldalderkunst under titlen *Kundskabens billeder* (1991). Nykjær fremdrog en række af periodens hovedværker og analyserede dem ikonografisk og ikonologisk som udtryk for guldalderens verdensanskuelse, med det resultat at guldalderens billedkunst fremstod som udtryk for avanceret åndshistorie. Billedernes motiver og symboler repræsenterer intellektuelle forestillinger, som især kom til udtryk i periodens digtning, og de kan ikke reduceres til et spørgsmål om fremstilling af hverdagsliv. Blandt analyserne optrådte en fortolkning af centrale værker af Christen Købke, hvis forklædte symbolik ifølge Nykjær taler om en splittelse mellem dennesidigt og hinsidigt og skjuler sin dybe betydningsdimension bag tilsyneladende hverdagslighed.

Artiklen om Købke havde allerede før udgivelsen af Nykjærs bog været genstand for en replik fra Hans Edvard Nørregård-Nielsen i form af artiklen ”Hvad tænkte egent-

lig Købke?”, hvor forestillingen om en intellektuel overbygning i kunstnerens maleri afvistes som fortænkt (Nørregård-Nielsen 1989, 283). Nørregård-Nielsen har siden fastholdt dette perspektiv på Købke, endda så meget, at ord, som rimer på Monrads, udgør en topos i hans store monografi om kunstneren fra 1996: ”dagligdag” (I, 80), ”hverdagsbetonet” (I, 86) og ”hverdagsøjeblik” (I, 175) er nogle af eksemplerne.

Denne diskussion om guldalderkunstens væsen er vigtig, fordi bogen her også handler om guldalderbilleders fundamentale beskaffenhed, men altså om mediespecificitet snarere end motiver. I min optik forstås tegningen bedst i lyset af den kunst- og idéhistoriske strømning, der dominerede i Danmark i første halvdel af 1800-tallet under betegnelsen *idealisme*. Ganske forsimplet kan idealismen beskrives som en retning inden for filosofi og æstetik, hvor den umiddelbare erfaring ikke tilkendes egentlig sandhedsværdi. Inden for kunst søger man at frembringe en ideal fremstilling, dvs. en fremstilling, som ikke kan reduceres til gengivelsen af vilkårlig visuel erfaring, men som viser en sandhed, som den umiddelbare fremtrædelse er betinget af. Inden for filosofi udtrykker idealet en overensstemmelse med ideen som en absolut instans, dvs. som enhver erfaringens metafysiske grundlag. Når idealismen på denne måde placeres i centrum af forståelsen af guldaldertegningen, giver det sig selv, at jeg ikke uden videre accepterer, at

billederne er hverdagsbilleder – med den nuance, at jeg til forskel fra forskere som Monrad og Nykjær ikke først og fremmest diskuterer genre eller motivkreds i guldalderens tegning, men derimod dens mediale karakter.

Tegningen som iværksættelse

Min behandling af tegningen tager udgangspunkt i den iagttagelse, at guldalderen med Eckersberg indledes med en transcendering af hverdagsperspektivet. For Eckersberg er den ideale dimension til stede i selve det foreliggende motiv – i hans terminologi ”partiet” – uanset hvor umiddelbart og tilforladeligt det end måtte tage sig ud. Kunstneren fremdrager nemlig ”Grundbilledet” som en idealitet ved det sete, hævdede han i lærebogen *Forsøg til en Veiledning i Anvendelse af Linearperspectiven for unge Malere* fra 1833.

Fra kunsthistorisk hold har der faktisk tidligt været blik for idealismen i dansk guldalder. Carl V. Petersen bidrog allerede i 1934 til at udrede det komplicerede forhold mellem malet eller tegnet skitse på den ene side og færdigt maleri på den anden. Han korrigerede den antagelse, at de færdige maleriers afvigelse fra udseendet af de forberedende skitser, som ofte er udført foran motivet, repræsenterer manglende formåen hos kunstnerne. Den er i stedet udtryk for, at deres kunstneriske intention har været en anden end at fremstille ufiltrerede hverdagserfaringer, gjort ved

FIG.1 Martinus Rørbye, *Orientalere ved et parti skak uden for et tyrkisk kaffehus og barberstue*, 1845. Olie på lærred. 91,5×123,5 cm. Statens Museum for Kunst.

selvsyn. Kunstnernes autenticitetsbegreb var et andet, informeret af ”den hele dualistiske Indstilling, Eckersberg førte med hjem [fra sin studierejse til Paris og Rom]” (Petersen 1933/34, 116). For kunstnerne drejede det sig om at fremstille idealet. Til dette formål tjente skitser kun som forarbejder, hvor kunstneren både kunne formulere kunstneriske ideer og skildre selvoplevede motiver med henblik på et færdigt maleri (12of.). Det endelige maleri afviger ofte fra studierne ved at udtrykke kunstnerens idealforestilling om motivet.

Carl V. Petersens betragtninger vedrører selvfølgelig tegningens status som led i kunstnerens arbejde, og på dette punkt vil jeg give ham ret: I guldalderen spillede tegningen først og fremmest en rolle som led i en kunstnerisk proces. Det bemærkelsesværdige er i den forbindelse, at periodens filosofiske idealisme demonstrerede en tydelig bevidsthed om netop kreative og kognitive procesforhold, og at den præsenterede fremstillingen af idealet som resultatet af udviklingsbetinget bevidstgørelse. Dette forhold vil derfor være i centrum af min redegørelse, idet mit anliggende netop er *at tolke tegningen som udtryk for en kunstnerisk proces, hvis sigte er fremstillingen af et ideal*.

Her er et eksempel sikkert på sin plads. I 1845 udstillede Martinus Rørbye maleriet *Orientalere ved et parti skak uden for et tyrkisk kaffehus og barberstue* på Charlottenborg (fig. 1). Motivet hidrørte fra hans rejse til Konstantinopel i 1835-36,





og der indgik materiale fra en stribe af studier i billedet: indtryk fra en café i Chalkis i Grækenland (fig. 2 og 3), forskellige detailstudier af personer og genstande (fig. 4 og 5), en spejlvending af et køkkeninteriør tegnet i Athen og en tidligere fremstilling af en pæredansk dør, som Rørbye kendte fra præstegården i Hellested (fig. 6) (Melander 1981, 148 & 165). Elementerne blev kombineret i et kompositionsudkast (fig. 7), hvis planparallelle form dels mindede Rørbye om noget, han havde set på sin rejse (fig. 8), dels lod ham indfri den klassiske traditions fordringer om den slags kompositioner. I udfoldelsen af denne proces har maleriet udgjort endemålet – uanset at der formentlig ikke har været tænkt på det, da Rørbye udførte sine tegninger i Grækenland og Konstantinopel. Tegningerne var stadier på vejen mod dette mål, *in casu* den opdigtede orient. Sådan kunne kunstkritikere også se på sagen, f.eks. den erklærede idealist K.F. Wiborg, da han i 1838 anmeldte et udvalg af Rørbyes rejsestudier, der var udstillet på Charlottenborg. Ifølge ham bar studierne i for høj grad karakter af naturstudium til at kunne betragtes som fuldendte kunstværker, men de pegede i retning af idealet: ”Flere af dem, navnlig af de konstantinopolitanske, vilde ved deres brogede Farvevrimmel og dristige architectoniske Former kunne gjøre en høist piquant Virkning, naar de blev udførte i det Store” (Wiborg 1838, 83). Eller som Kjöbenhavnpostens anonyme anmelder i mere generelle vendinger havde for-

muleret det to år forinden: ”Kunsten omdanner Naturen til Ideal; og et Kunstværk er kun et Product, hvori Idealet har gennemtrængt og behersker det reale Stof i alle dets Dele” (Anon. 1836, 393). Denne omdannelsesproces viser sig i et forløb, hvori tegningerne udgjorde *momenter* (mere om dette udtryk i kapitel 4).

Dialektik mellem del og helhed

Selv om tegningen i guldalderen altså havde sin egen teleologi, er det ikke mit anliggende at beskrive konkrete eksempler på udvikling af enkeltværker. En sådan type kunsthistorie udgør grundlaget for museal inventarisering og katalogisering, hvor man besvarer spørgsmål om hvem (tilskrivning), hvad (motividentifikation), hvornår (datering) og hvorfor og hvordan (oprindelse og proveniens) og helst undgår at fortolke. Jeg prøver i stedet at forstå guldaldertegningen i generisk forstand, og i den forbindelse betjener jeg mig af en hermeneutisk heuristik, som lægger vægt på et traditionsbetinget slægtskab mellem på den ene side idealismens værkbegreb og historieforståelse og på den anden side min egen position som fortolker. For det var rigtigt, da Kjöbenhavnpostens kritiker i 1836 bemærkede, at idealet gennemtrænger og behersker kunstværket – i hvert fald i henhold til idealismen *selv*. Hvis dette værkbegreb accepteres som præmis for fortolkning

af guldalderens tegninger, lægger det op til en særlig fortolkningsstrategi.

Ifølge den tyske filosof Hans-Georg Gadamer foregår forståelsen af enhver ytringsform, dvs. også en tekst, et billede eller lignende, sådan at delen forstås ud fra helheden, mens helheden forstås ud fra delen. Det gælder både del og helhed i værket selv, og det enkelte værk som del af en større, historisk helhed. F.eks. har Mogens Nykjær udlagt en række guldalderværker (del) på baggrund af periodens verdensanskuelse (helhed), sådan som den kommer til udtryk i dens skønlitteratur. Man kan også sige det sådan, at helheden *bestemmer* delens betydning, som på sin side *reflekteres* i helheden – og omvendt.

Derfor skal fortolkningsarbejdet følge denne cirkelbevægelse, og dét i to henseender: Fortolkeren skal påvise sammenhængen mellem del og helhed i det historiske materiale, men også sammenhængen mellem dels sin egen forståelsespræmisser, dels materialets cirkulære dynamik (Gadamer 1959, 30). Gadamer har selv givet et eksempel på den slags fortolkningsarbejde ved at vise, hvordan den tyske, idealistiske filosof G.W.F. Hegel genkendte sin egen dialektiske metode i den antikke filosofis dialogiske opbygning, hvor to positioner spilles ud mod hinanden og gennemgår en tankebevægelse mod sandhed. Det samme foregår i Hegels egen filosofi, men her i monologisk form (Gadamer 1971, 19).

Fortællingen om guldalderen

I bogen her indskriver jeg guldalderens tegning i en cirkel, som først og fremmest udgøres af idealismen. Det indebærer ikke, at den historiske situation forbliver statisk: Tværtimod argumenterer jeg for, at guldalderens tegning forandrer sig fra og med Eckersbergs værker og teorier indtil Lundbyes undergravning af idealismens procesforståelse.

Kapitel 2 drejer sig om tegningen som kunstnerisk praksis ved kunstakademiet i København. Kapitlet skal belyse, hvilken rolle tegningen spillede som led i den kunstneriske uddannelsesproces, men desuden pege på, hvordan tegningen kunne indgå i en generel dannelses- og udviklingsforståelse, som hentede sin orientering fra periodens idealisme. Kapitlet er forholdsvis teoretisk anlagt, fordi hensigten er at give et indtryk af tankegangen hos vigtige aktører inden for kunstinstitutionen og i den frembrydende idealistiske filosofi.

I kapitel 3 analyserer jeg idealismen i Eckersbergs tegnekunst, især spændingsforholdet mellem på den ene side *partiet* som ledemotiv i hans prospekt- og landskabsmaleri og på den anden side *Grundbilledet* som fremstillingens *telos*.

Eckersbergs billedkunst og kunstteori drejer sig om billedet som *rumfremstilling*. Ikke desto mindre udviser periodens filosofiske idealisme generelt en markant op-

FIG.2 Martinus Rørbye,
*Tyrkere ved brætspil i en café i
Chalkis*, 1836. Blyant og
akvarel. 256×416 mm.
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst.

FIG.3 Martinus Rørbye,
*Caféinteriør med piberygende
mænd*, 1836. Blyant og akvarel.
337×225 mm. Kobberstik-
samlingen, Statens Museum
for Kunst.

FIG.4 Martinus Rørbye,
Mand med skæg og fez, 1835-36.
Blyant. 140×94 mm.
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst.

FIG.5 Martinus Rørbye,
Tyrkiske kar og kander, 1836.
Blyant og akvarel. 206×269 mm.
Kobberstiksamlingen, Statens
Museum for Kunst.





FIG. 6 Martinus Rørbye,
*Indgangen til præstegården
i Hellested*, 1844. Olie på
papir, monteret på lærred.
31,12 × 49,53 cm. Los Angeles
County Museum of Art.

FIG. 7 Martinus Rørbye,
*Orientalere ved et parti skak uden
for et tyrkisk kaffehus og Barberstue*,
1835-36. Blyant, pensel, brun
og grå lavering. 80 × 102 mm.
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst.

FIG. 8 Martinus Rørbye,
*En tyrkisk notarius opsætter
en ægteskabskontrakt*, 1836.
Blyant, pen, brunt blæk og
akvarel. 90 × 146 mm.
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst.



