

Den afsondrede, fjerne kirke

En kirkehistorisk udfordring hos guldaldermalerne

af Jørgen I. Jensen

Der findes i hvert fald tre muligheder for, at kunsthistorie og kirkehistorie kan mødes: For det første omkring malerens personlige religiøse forudsætninger, dem han som regel deler med sine samtidige, og som først og fremmest hentes i tekster, breve, dagbøger og andre biografiske og historiske overleveringer. Man kunne her nævne Johan Thomas Lundbye som eksempel. For det andet omkring kunst med religiøst-bibelsk indhold. Den nyere kunsthistoriske udforskning af hele den bibelske symbolverdens betydning for vores kultur er en uhyre væsentlig kirke- og kulturhistorisk landvinding, og et sådant arbejde er stadig aktuelt i den romantiske periode, f.eks. i forbindelse med Johan Ludvig Lunds alterbilleder og andre religiøst orienterede billeder, bl.a. under inspiration fra nazarenerne og Caspar David Friedrich. Eller man kunne nævne Marstrands bibelske billeder.

Der er stadig meget at sige og trænge ind i på disse væsentlige felter, der placerer emnet: guldaldermalerne og kristendommen i en lang traditionssammenhæng tilbage fra ældre tiders kunst og kirkeliv. Alligevel skal lejligheden her benyttes til at diskutere en tredje mulighed, en hvor det ser ud til, at de romantiske malere, og herhjemme guldaldermalerne, i deres billeder siger noget nyt i kirkehistorisk forstand – et bestemt træk, der efter mine begreber gør dem til helt uundværlige kilder, når man vil forstå kristendommens og kirkens plads ikke blot i kunstnernes egen tid, men også i eftertiden, inklusive vores egen nutid. Det drejer sig ikke om religiøse billeder og personlig religiøsitet, men om den fortolkning selve kirkebygningen som symbol får i malerens »almindelige« kunstneriske praksis.

Det er teologisk af meget vital betydning at få noget at vide om kirkens symbolske plads i

den mere almene forestillingsverden og tradition, men der er problemer med kilderne, fordi udtalelser fra præster, teologer og kirkeligt interesserede langt fra altid er tilstrækkelige. Men i både den romantiske digtning og i maleriet har man en mulighed for at studere kirkens ændrede plads i et mere omfattende univers udformet af personer, der ikke behøver at tage teologiske eller kirkelige hensyn. Billedkunsten har så den fordel i forhold til digtningen, at den ikke er knyttet til noget religiøst sprog og i det hele taget ikke til nogen sproglig artikulation; billedkunsten kan vise kirken så at sige som ren anskuelse af et symbol i et landskab eller i særlige perspektiver.

Man hæfter sig i den forbindelse ved, at de mest udbredte kirkeligt-religiøse formuleringer i nutiden, nemlig nogle af de salmer der synges juleaften – den ene gang om året hvor kirken stiger op af underbevidsthedens hav som i sagnet om den sunkne katedral – er romantiske digte, skrevet i de første 30-40 år af det 19. århundrede. Salmernes formuleringer kalder på et eller andet fjernt-eventyragtigt-hinsidigt i forbindelse med kristendommen; den er så at sige blå: »Dejlig er den himmel blå« – »På stjermetæppe lyseblå« osv. – skønt stjernehimlen vel egentlig er sort. Men blå er ifølge Goethe den farve, der ikke trænger sig på, men i stedet drager os til sig – »os fra jorden op til sig«.

Det gælder i det hele taget, at de fleste mennesker i dag møder kirken uden for søndagsgudstjenesten, foruden juleaften ved livets tærskelsituationer, fødsel og navnlig død, og i øvrigt som beskuere eller turister. Det er den kirke, de fleste er medlemmer af, og den må siges at have større betydning end præsternes og de kirkeligt interesseredes kirke. Det er nemlig den kirke, der holder den anden, fak-

tiske kirke i gang. Og det er den, vi får mere at vide om hos guldaldermalerne. Hvilken plads har kirken i landskabet, når den beskues udefra? Hvilken associationsverden forbindes kirkerummet med, når det ses indefra? – lyder de to hovedspørgsmål i den sammenhæng.

Begynder man med landskabsmaleriet, siger det vel næsten sig selv, at i nogle af genrens grundlæggende værker – f.eks. af Claude Lorrain – er det næppe nærliggende, ja muligt i det hele taget, at placere en kirkebygning i landskabet. De pastorale visioner og romerske bygninger skaber det arkadiske landskab, der leder tankerne hen på antikken. Man må så forudsætte, at kirken er solidt forankret i virkeligheden uden for billedet, men i Paradisets have eller Arkadien er der ingen kirke.

Der er undtagelser – f.eks. de ekstreme arkitekturvisioner hos François De Nome (Monsu Desiderio). I hans billede *Arkitekturfantasi med Saulus' omvendelse* får apostlens Damaskusoplevelse de gotiske tårne til at falde sammen. Men det betyder vel blot, at denne mærkelige maler i det 17. århundrede stadig lever i en tradition, hvor man kan forestille sig, at en religiøs rystelse kan få hele den ordnede verden til at bryde sammen. Ser man på Oehenschlägers udlægning af den samme begivenhed i digtet »Paulus« i »Jesu Kristi gentagne Liv i den aarlige Natur« ved romantikkens indfaldsvej i dansk åndsliv lige efter år 1800, så er Damaskus-oplevelsen en helt igennem personlig bevidstgørelse i et gammelt kirkerum uden gudstjeneste og uden andre mennesker.

I nederlandske malerier fra det 17. århundrede er kirkebygningen gennemgående placeret som en almindelig del af det menneskelige samfund, en bygning blandt andre bygninger, der ikke får nogen speciel malerisk behandling. Og bevæger man sig i billeder fra den samme tradition ind i kirken, kan man se gudstjenesten eller arkitektur med mennesker, der har et almindeligt kirkeligt ærinde i rummet, ikke personer der betragter kirkens indre. Det forudsættes f.eks. hos De Witte, at maleren på den ene eller den anden måde har del i samme virkelighed, som den kirkebil-

ledet viser; igen her er der undtagelser, f.eks. Jakob van Ruysdael.

I det 18. århundredes danske kunst er den almindelige placering af kirken blandt andre huse i en by stadig intakt. Hos Jens Juel f.eks. på hans billede med *Udsigt over Lillebælt fra et højedrag ved Middelfart* (1799-1800) hører kirken stadig til i lokalsamfundet. I Eckersbergs billede *Prospekt af Lyngby* (senest 1810) skaber kirken i baggrunden sammen med de andre huse rummet for de personer, vi ser i billedets forgrund; de kommer så at sige derfra, hvor også kirken hører til. Selv om kirken er den fjerneste bygning og dens tårn placeret i det gyldne snit mellem civilisation og parknatur, så er den ét civilisationselement blandt andre, en selvfølgelig størrelse. Denne tradition lever videre i forskellige former for prospektmaleri – *Udsigt over Valby Bakke*, og hvad man ellers kan nævne. Der er sådan set intet påfaldende at pege på her.

Men det er der til gengæld, når man iagttaget det nye kirkebillede, der samtidig kommer til i romantikken: billedet af den i tid eller rum fjerne, isolerede kirke. Caspar David Friedrichs gotiske kirkeruiner, isolerede kirker og crucifixer midt i det store landskab betragtet af en eller få er et kendt eksempel på kirkens nye symbolske plads. Kirken associeres ikke med det øvrige samfund, men heller ikke, hvad der er nok så væsentligt, med forkyndelse, menighedsliv eller teologi. Det religiøse budskab ligger i selve billedet af kirken uden association med noget sprog, som ren vision – den enkelte beskuer må så selv gå videre med, hvad det nærmere indebærer.

I et af John Constables mange billeder af domkirken i Salisbury fra årene omkring 1830 forbindes den store, fjerne bygning med et kosmisk tegn, en regnbue, og en mærkelig næsten eksotisk belysning med mørke skyer, så det virker, som om kirken i højere grad er knyttet til verdensrummet end til landskabet og byen. Og i Turners *Petworth Park. Tillington Church in the Distance* (1830) er den fjerne kirke i baggrunden, der har givet billedet en del af dets titel, og som er helt afgørende for dets

komposition, nærmest en prik ude i horisonten. Det er som om, billedet viser en kirke, der er lige ved at forsvinde, kirken lige inden den bliver usynlig. Den er pointeret associeret med aftenhimlen, der fremkalder unaturligt lange skygger. Tænker man sig billedets tendens fortsat i en historisk linje, måtte det næste trin være, at et rent malerisk, fremmed lys bredte sig ind over billedet, som gjorde motiver og genstande endnu mere ukendelige eller skyggeagtige. Måske er det det, der sker i nogle af Turners andre malerier, hvor lyset i midten af billedet efterhånden bliver en selvstændig magt; ja måske har den nyere kunsts deformationer sin baggrund også i det åndelige lys, der altså oprindeligt var associeret med et religiøst symbol.

I mere moderat form møder man herhjemme sidenhen dette selvstændige lys, der er vanskeligt så at sige at holde under kontrol, hos Theodor Philipsen. Her er der heller ikke længere nogen kirke i landskabet, ligesom det næppe er tilfældigt, at når Lundbye foregriber Philipsen, f.eks. i billedet *Malkeplads ved herregården Vognserup* (1847), så ser man ingen kirke i baggrunden.

Men ellers er det netop hos Lundbye, man først bliver opmærksom på den danske guldalderversion af den fjerne, afsondrede kirke; den er knap så eksotisk som i udlandets maleri, men så meget desto tættere på senere tiders mere almindelige oplevelse af kirkebygningen. Helt ude til venstre eller mod vest i hovedværket *En dansk kyst* (1842) anes den fjerne kirke, dog tæt på et omrids af en mølle. Kirken hører sig til i det danske landskab, men først og fremmest på lang afstand, som genstand for anelse. I Lundbyes kendte nationale billede *En gravhøj ved Raklev på Refnæs* (1839) er kirken i baggrunden så fjern, at den ikke kan komme med i en fotografisk gengivelse. Er det, som det siges i den seneste kommentar til billedet, Asnæs man ser i baggrunden, ja så har Lundbye, og det er næppe det eneste tilfælde, simpelthen med vilje anbragt en kirke yderst i en slags forsvindingspunkt, for der findes ingen kirke på Asnæs; den

hører åbenbart med i billedets rent symbolske verden. Billedets motiv i forgrunden, og det der giver friskheden, er den nyopdagede mytiske danske fortid med oldtids kæmpegrave. Men for at maleriet skal være fuldstændigt, må der nødvendigvis antydes en fjern kirke i baggrunden, selv om det går ud over den realisme og geografiske fixering, som billedets titel antyder. Man kan sige, at der alligevel i en vis forstand er en usynlig kirke på Asnæs, som i ethvert andet dansk landskab – nemlig den der hører til i beskuerens indre symbolverden.

Når Lundbye maler kirken sammen med andre huse i en landsby, som f.eks. i *Sjællandsk landskab* (1842), så udhæves kirkebygningen alligevel som noget særligt. Skønt den ikke er anbragt ude i horisonten, fanger den noget af sollyset i modsætning til de andre huses rene skyggeagtige konturer. Det lys, der skinner på kirkens gavl, forbinder den med himmelrummets bevægelse, den er kommet til at stå himlen nærmere end jorden, ja er måske ligefrem et symbol på himlen. I hver fald er det karakteristisk, at landskabsbillederne tilsyneladende aldrig viser nogen vej hen til kirken; »vejen ad hvilken« er usynlig.

Det sidste ser ud til at være et af de helt påfaldende og karakteristiske træk ved den fjerne kirke i periodens billedkunst. Den optræder hyppigt, men lige så uundværlig den ser ud til at være, lige så lidt fortæller billederne om, hvordan man kommer hen til kirken. Vejen – og det har mere end billedkunstnerisk betydning, faktisk et af nutidens største problemer i forholdet mellem kirke og befolkning – er skjult, dækket til: man får ikke at vide, hvordan man kommer derhen. Kirkens bestemmelse er simpelthen den at være fjern.

Naturligvis er kirkens plads i randen eller som emblem også udtryk for, at landskabet ses inden for en national og historisk horisont – indtil, som nævnt, lyset selv i en vis forstand tager magten uden noget nærmere kirkeligt, men dog måske et alment religiøst indhold. Kirkens utilgængelighed er imidlertid også markeret, når Lundbye går tættere på kirkebygningen og maler *Kalundborg Kirke* (1837).



Fig. 1. P. C. Skovgaard: *Stevns Klint med Højerup Kirke*. 1842. Olie på lærred. 141,2 x 149,5 cm. Statens Museum for Kunst.

Den jordvold og det hus, der ses i forgrunden, spærrer her synets vej hen til det sted, hvor kirken mødes med jorden, det religiøse symbol med den jordnære eksistens. Hensigten har været at få tårnene til for alvor at blive synlige som noget særligt, der hører til i en verden for sig. Det er som om, de fire tårne vender ryggen til beskueren.

Et tilsvarende billede af kirkens utilnærmelighed møder man i P. C. Skovgaards *Stevns Klint med Højerup Kirke* (1842) (fig. 1). Efter at billedet er malet, er noget af kirken styrtet i afgrunden, og i 1910 ophørte man med at holde gudstjeneste i Højerup kirke. Det kunne

Skovgaard ikke vide, men det svarer i et og alt til billedets vision. Faktisk er det næsten profetisk – jo mere man stiller sig på afstand af det, jo mindre bliver kirken, og jo mere træder selve klintens og kystlinjens overmenneskelige linjer og formationer frem og forbindes kompositionelt med den mur, der lukker kirken inde i sin egen verden. Kirken er ikke malet som en del af menneskers dagligdag, man kan ikke se, hvordan man kommer ind, og den sættes heller ikke i forbindelse med højtid og kirkegang. Den hører til i klintens og kystlinjens ophøjede verden – i virkeligheden en helt ny måde at opfatte kirken på.

Kirken kan imidlertid også afsondres, hvis maleren vil vise et nært sceneri med huse og mennesker. På Martinus Rørbyes *En torvedag i Viborg* (1831) er der ingen kontakt mellem forgrundens liv af mennesker og så de fjerne kirketårne, der rejser sig i baggrunden, som om de rager op i en anden verden, i markant forstand uden for dagligdagen. Billedet fortæller beskueren, at kirken hører sig til, men den kontaktes så at sige uden for den almindelige livsrytme – som det også sidenhen har været tilfældet i den almindelige historiske udvikling.

Men selv hvis maleren bruger kirkegangen som motiv, tildækkes vejen, så den fjerne kirke bevarer sit særpræg. I Marstrands kendte arbejde: *Til Leksands Sognekirke i Dalarna kommer folket i deres store kirkebåde over Siljansøen om søndagen til gudstjeneste* (1853), inspireret af en rejsekildring af H. C. Andersen, ser man trods titlen faktisk netop ikke, at de festklædte skarer kommer til kirken. De ankommer derimod til søbredden og skovbeklædte skrænter, der skjuler vejen hen til kirken, så den helt kan fremtræde i baggrunden med bygning og tårn – som den fjerne kirke. Man ser i forarbejder, at Marstrand har eksperimenteret med at komponere søbreddens linje og kirken sammen i forskellige positioner i forhold til hinanden. Men at vejen skal skjules, og at kirken skal ses i det fjerne uden nogen direkte forbindelse til forgrundens farverige menneskemylder, er tilsyneladende fra begyndelsen en pointe: uanset, hvordan kirken anbringes i forhold til den realistiske verden, skal den være fjern. Hvad kirken nærmere betyder og står for er så at sige hvert enkelt af de mange menneskers hemmelighed. Billedet synes at udtrykke det paradoks, at den fjerne kirke er en fælles forestilling, både for de mange mennesker ved søen og for maleren og beskueren, samtidig med at dette nye kirkebillede i udpræget grad er individualiserende: hvilken religiøs mening, kirken tillægges, overlades til den enkelte – som det også er tilfældet i den nuværende stærkt skjult-individuelle opfattelse af religionen og navnlig af kristendommen. Således er kristendommens hovedsymbol –

korset – heller ikke særlig markant fremhævet i guldaldermalernes billeder af den fjerne kirke, hvis det overhovedet er til stede. Den lydige oplevelse man måtte associere med kirken i Marstrands billede – som i de fleste andre, hvis man da ikke ligefrem kommer til at tænke på blæst og vindens susen som i nogle af billederne – er lyden – ikke af salmesang og forkyndelse, men af kirkeklokkernes usynlige vej ud over landskabet til den, der ikke er i kirke.

For at undgå enhver moraliseren og eksistentiel kortslutning må det betones, at guldaldermalerne har gjort eftertiden en meget stor tjeneste ved at bevidstgøre den fjerne kirke. Det er den, der, i den kultur de har del i og frem til i dag, er det eneste fælles religiøse symbol – billedligt opfattet som vi ser det – og derfor kan den også være det fælles udgangspunkt for en nutidig debat om kristendom og kirke, som i øvrigt her ikke skal tages op. Malerne peger på, at foruden den faktiske kirke, sognekirken, findes der en anden kirke, et symbol indfældet i bevidstheden, som har større betydning og symbolsk kraft end teologernes, de kirkelige miljøers og den dagsaktuelle kirkelige organisations og debats kirke. Kunstnerne arbejder tilsyneladende med den underforståede forudsætning, at kirken ikke kun er noget helt igennem jordisk, men også en åndelig realitet af en særlig art.

Det gælder også, når kunstnerne bevæger sig ind i kirken. I arkitektur- og perspektivbilleder fra de store danske kirkers indre er kirken tilsyneladende kommet tæt på. Alligevel males den som den fjerne kirke, nu blot ikke som den i landskabets rum fjerne, men den i tid fjerne kirke: den gamle kirke, fortidens ambassade. Som bekendt var det under inspiration fra N. L. Høyens nationale ideer, at malerne opsøgte de store danske kirker for at studere dem som monumenter. Følgelig ser man ikke gudstjeneste, forkyndelse eller menighed på billederne, men perspektiv- og arkitekturstudier med udsnit af kirkerum. Både hos Købke (*Parti i Aarhus Domkirke*, 1830) og Jørgen Roed (*Det indre af Ribe Domkirke*, 1836) er personerne i kirkerummet ikke afbildet som

medlemmer af menigheden, men som betragtere af kirkens indre, turister i ordets mere kvalificerede betydning. Denne udvikling er fortsat siden, men der er jo egentlig ingen, der har ret til at hævde, at en beskæftigelse med den kristne tradition ikke skulle kunne finde sted ved at se på en kirke, eventuelt på en turistrejse. Også her har malerne angivet et af de moderne vilkår for kristendommens overlevering.

I Jørgen Roeds mange billeder af Ribe Domkirke ser man ikke kirken med åbne porte eller mennesker, der overskrider tærsklen mellem kirken og verden. Motivet: kirken er en enhed, der hviler i sig selv og til dels lukker sig om sig selv. Selve det forhold, at Roed også har malet Ribe Domkirke i en meget ukirkelig belysning og sammenhæng, nemlig i måneskin (fig. 2), antyder igen den skjulte sammenhæng mellem det kosmiske og kirkebygningen, som blev nævnt før. Maler han det indre af kirken, kan han forestille sig, at den kunne se anderledes ud, som Caspar David Friedrich gør det i mere rendyrket romantisk ruinagtig ånd med Jakobskirken i Greifswald; det peger igen på en eller anden utopisk eller overjordisk impuls i betragtning af kirkerummet, ikke på en vision af et gudstjenstligt fællesskab.

Roed besøgte også Ringsted kirke sammen med Constantin Hansen (1829) og malede et parti fra sideskibet hen mod alteret, et arkitekturmaleri hvor der karakteristisk nok kun optræder ét menneske, der betragter det alter, man netop ikke ser på billedet. Denne ensomme person må være noget af det tætteste, man kan komme på et distanceløst billede af religiøs praksis i danske guldalderbilleder af kirken. Og man ser altså, at den er opfattet helt meditativt indadvendt, individuelt. Billedet udgør en nøjagtig parallel til Oehlenschlägers gengivelse af Paulus' Damaskusoplevelse overført til det 19. århundrede som en ren indre andagt, der finder sted i en gammel kirke på en hverdag, hvor en yngling er gået ind i kirken for at få lidt kølighed i den stærke varme.

Constantin Hansen malede det samme parti fra Ringsted. Her optræder der ganske vist

flere personer: et brudepar i farverige folke- dragter med følge er nemlig på vej op mod alteret. Men bondebrylluppet er ikke et tegn på, at kirkens liv er opfattet nærværende og nutidigt, optrinnet hører derimod til den fjerne kirkes inventar. For i sideskibet, usynlige for bryllupstoget, har Constantin Hansen placeret sig selv og Jørgen Roed, der ser til – to sortklædte skikkelser fra hovedstaden der på afstand oplever bønderne som et tableau. Det skal så igen næppe opfattes i nutiden med en moralsk målestok. Det betragtede, som de to malere repræsenterer, er sidenhen blevet meget mere alment udbredt. Den kirkelige handling ved livets grænsesituationer, den gamle kirke og den distancerede iagttagelse er vist nok en treenighed, som de fleste nu lever med. Teologisk viser det bemærkelsesværdige billede dermed, hvorledes den objektiverende symbolske synssans i det 19. århundrede breder sig ind på langt større religiøse områder end tidligere i kristendommens historie.

Det ser ud til, at tendensen er gået i retning af at gøre afstanden større og større. Carsten Bach-Nielsen har således henvist til, hvad der må være et af de stærkeste udtryk for den fjerne kirke som den gamle kirke, nemlig Heinrich Hansens billede af Sorø Kirkes indre fra 1855. Her anbringer maleren simpelthen en scene med en dåb blandt mennesker fra det 17. århundrede – og har derved givet en nøgle til nogle af de flere århundreder gamle kirkelige associationer, som stadig eksisterer i den almene bevidsthed og ser ud til at ligge langt dybere end alle forsøg på at vise, at kirken er up to date. I et digt skrevet 44 år tidligere mediterede Grundtvig over det samme rum og over kristendommens elendige stilling i Danmark. Men han får i digtet – *Sorø Kirke* (1811) – fornyet håb, da han begynder at oplives af kristendommens historie, efterhånden som hans blik glider rundt og oplever de historiske minder. Det 19. århundrede har forbundet kirken som åndeligt symbol og kirken som historisk, fortidigt fænomen på en måde, der tidligere var ukendt – og denne konstellation præger stadig den almene mentalitet. Den ser ud til allerede at være sammenfattet



Fig. 2. Jørgen Roed: *Ribe Domkirke i måneskin*. 1836. Olie på lærred. 33 x 41 cm. Ribe Kunstmuseum.

hos Dankvart Dreyer. Han malede *St. Knuds Kirke ved Odense Å* (1846?) således, at fjernvirkningen skabes ved, at kirken ligger på den anden side af vandet, uden at man kan øjne nogen bro. Han malede sin barndoms- og livsafslutningsby Assens i et perspektiv, hvor den påfaldende store kirke kommer til at nærme sig en anden verden *Udsigt mod Assens*, 1835 (fig. 3) – og da han malede *Koret i Vor Frue Kirke* (ca. 1841) i Assens, placerede han personer i gamle dragter under den gotiske hvælving.

Man kan spørge, om det er rimeligt at efterlyse billeder af almindelig menneskelig religiøs adfærd og praksis på et maleri, om ikke det er at overskride blufærdighedstærsklen. Men det er et spørgsmål, der først rejser sig, når religionens nærmere indhold er blevet en privat sag, samtidig med at selve kirkebygningen set udefra netop trods alt er et offentligt sym-

bol i den fælles historie – den problemstilling vi stadig står i. Faktisk kan malerne godt skildre religiøs praksis – hvis den vel at mærke hører til i en anden konfession, altså i en kirke maleren ikke selv hører til. Med det 19. århundredes interesse for den fjerne, gamle kirke kan det ikke overraske, at romersk-katolske scenerier fascinerer, f.eks. i Martinus Rør-byes andagtsbillede *Kapellet i klostret S. Benedetto i Subiaco* (1843). Den knælende kvinde på Eckersbergs *Det indre af kirken San Lorenzo fuori le mura, Rom* (1815) peger i samme retning.

Visionen af den fjerne kirke rummer således også et konfessionsproblem – den fjerne kirke kan føre til en rent billedlig fascination af den anden konfession, hvis dogmer og moral man personligt ikke kunne tænke sig at tilslutte sig. Denne kirkelige dobbeltbevidsthed lever også videre i forskellige former for kritik

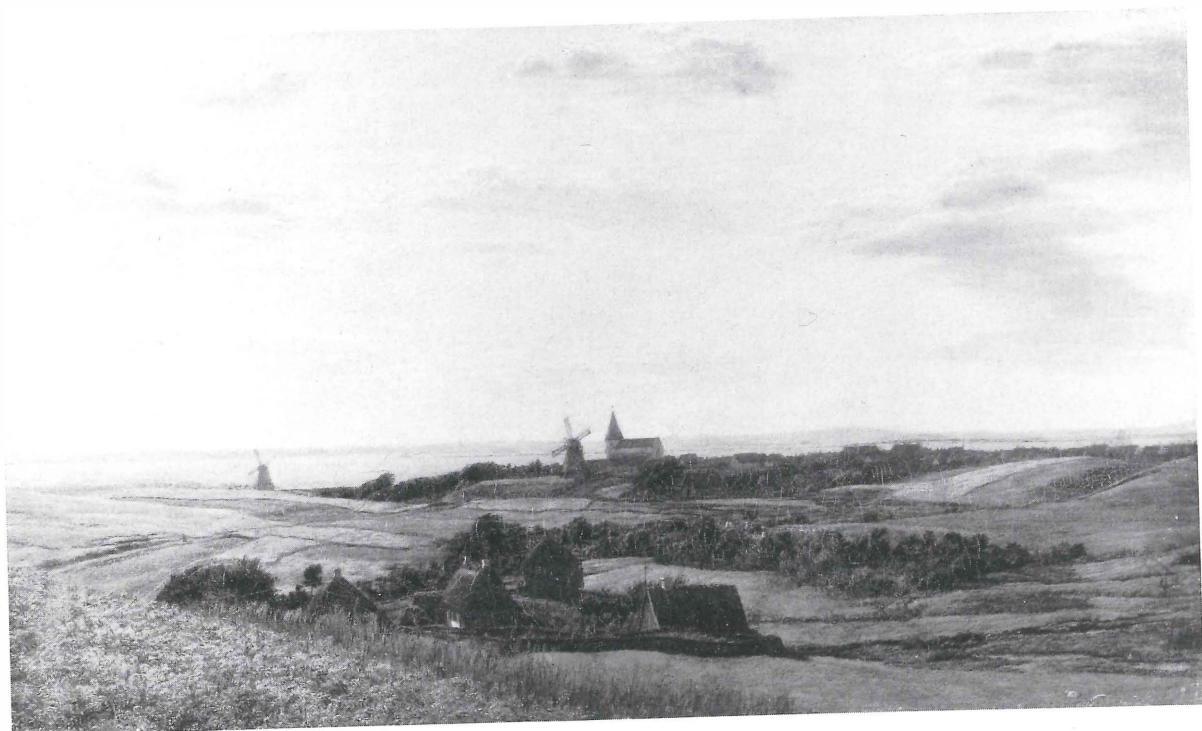


Fig. 3. Dankvart Dreyer: *Udsigt mod Assens*. 1835. Olie på lærred. 19 x 32,5 cm. Statens Museum for Kunst.

af protestantismen fra mennesker, der ikke kunne drømme om at konvertere. Problemet gør sig også gældende i det 19. århundredes debat om kirkearkitektur: man begyndte så at sige at bygge kirkerne gamle og fjerne – i den nygotiske arkitektur i England f.eks. og herhjemme på meget særpræget måde i bl.a. Valdemar Kochs 5 københavnske kirker fra omkring det sidste århundredskifte. Bindsbøll indleverede i 1833 som løsning af Akademiets guldmedaljeopgave: *En Luthersk Hovedkirke*, en gengivelse af Domkirken i Milano. Mere tydeligt kan det vel næppe siges, at uden for teologers og kirkeliges kredse er selve kirken blevet den fjerne kirke, at afstand er en del af kirkens væsen.

På Jørgen Roeds: *En gade i Roskilde. I Baggrunden Domkirken* (1836) ser den store kirkebygning ud til at være solidt placeret blandt byens huse – og ikke det mindste fjern. Alligevel er hele sceneriet ikke almindeligt, hverdagsagtigt. Går man ind på den tankegang, at den fjerne kirke i nutiden kommer frem for bevidstheden juleaften og ved livets grænsesituationer, bliver kirken på en måde knyttet til

situationer, mennesker ikke opsøger frivilligt, situationer der under alle omstændigheder ligger uden for dagligdagen, og som kan være ubehagelige eller sørgelige. Roeds fremragende billede foregriber kirkebilleder på postkort, og den måde større kirker i det hele taget bliver fotograferet på i nutiden. Hvad er det så for mennesker, han har anbragt på dette billede, hvor kirken afgjort synes at have en plads blandt byens huse i lokalsamfundet?

Et ligtog – med tydelig retning mod kirken og associeret med den. Vejen hen til kirken fra husene er netop forbundet med en undtagelsessituation, den sidste rejse. Trods det, at bygningen er tæt på og hører til blandt mennesker, har Roed alligevel præsteret et stærkt billede af den fjerne kirke. I mere knugende realistisk og sørgelig instrumentation ses et tilsvarende motiv senere på Marstrands *Ligvognstoget*. *Snefald, Vinterdag ved Holmens Kirke* (ca. 1870).

Herfra kan man så bevæge sig til det billede, hvor kirken endelig er åben, og vi ser kirkedøren lukket op og mennesker, der går ind. Men på baggrund af det foregående kan man

næsten høre på titlen, at det alligevel er den fjerne kirke, billedet viser. Det drejer sig om Jørgen Sonnes *Julemorgen. Bønder uden for en Kirke* (fig. 4). Beskueren er uden for den virkelighed, der skildres, og kirken er åben i undtagelsessituationen, julen. Billedet er beslægtet med Sonnes ikke-kirkelige St. Hansaftensbilleder, hvor bønder er i en særlig kontakt med de kosmiske bevægelser. Noget tilsvarende gælder her, men lyset kommer fra kirkens indre – en højere lysverden end den ubestemmelige dæmringsbelysning der ellers præger sceneriet. Kirken ligger yderst til venstre – mod vest, ikke øst som i traditionel kristen symbolik. Og de skikkelser, man ser i kirkedøren, er – ja, utydelige er ikke det rigtige ord, men de mister den jordnære menneskelighed, som alle de mange andre skikkelser foran kirken har. De bliver til skygger, sorte konturer, der nu er på vej ind i et fremmed lys, der danner en grænse, og som er lige så

utilgængeligt for nærmere betragtning, som hvis vejen hen til kirken var skjult. Det er mennesker, der går ind ad den snævre port, ind i en anden verden. Kirkens egen verden hører bestemt ikke til i den almindelige virkelighed; maleren, og den der ser billedet, er i samme situation som Jørgen Roed og Constantin Hansen, der ser på bondebrylluppet i Ringsted. Her er det blot sådan, at både maler og beskuer på en måde har mere lyst til at blive uden for kirken. Kirken med dens lys indefra er symbol på det yderste – og som sagt kunne man forestille sig, at dette indre lys fra kirken efterhånden kommer til at leve sit eget liv, bevæger sig mod billedets centrale felt, antager et eget liv, der rykker tingene ind i en ny – »abstrakt« – verden for sig, som i den moderne kunst.

Således har guldaldermalerne i årtierne frem mod junigrundloven bevidstgjort et nyt billede af kirken, den fjerne, gamle, afsondre-



Fig. 4. Jørgen Sonne: *Julemorgen udenfor en kirke*. 1855? Olie på lærred. 94,5 x 129 cm. Statens Museum for Kunst.

de kirke, et symbol der på den ene side åbenbarer en fælles forestilling, på den anden side skjuler, hvordan den enkelte nærmere forhold sig til kirken. Der er nøgternt bedømt næppe nogen religiøs eller kirkelig vej tilbage hinsides dette paradoks, men måske nok fremad, men det ligger uden for denne artikel; man må være tilfreds med, at malerne har formet en vision, som ikke er til at misforstå.

Som bekendt fik den danske kirke ved grundloven i 1849 et særligt navn. Den er ikke

en statskirke, slet ikke en frikirke, men en *folkekirke*. Ordet blev formet af D. G. Monrad, og blev af H. N. Clausen udlagt som udtryk for »nærmest en historisk kendsgerning«. Tager man guldaldermalernes kirkebillede i betragtning, får man meget mere at vide om, hvad denne historiske kendsgerning indebærer.

Guldaldermalerne har skabt det, som mange har ment ikke kunne lade sig gøre: et billede af folkekirken, som den tager sig ud i den almindelige bevidsthed.

Oplysninger

Artiklen var aldrig fremkommet, hvis ikke samarbejdsgruppen Dansk guldalder havde haft overskud til at tage initiativet til guldalderseminaret i november 1992. De reaktioner jeg fik ved den lejlighed gav mod på offentliggørelse. Det nævnes, fordi det må være idealet af tværfagligt arbejde: at forskeren inden for én disciplin, der får brug for stof inden for et andet fag, får mulighed for at fremlægge sine synspunkter for fagfolk. Denne tværfaglige model, som seminaret byggede på, fordi det var samlet om ét bestemt fastlagt emne, er anderledes end den, hvor forskellige fagfolk mødes som efter en våbenhvile – som det er blevet sagt – og prøver at forhandle sig til rette om nye grænser.

Artiklens idé går tilbage til et tværfagligt seminar om romantikken, hvor kunsthistorien var repræsenteret af Marianne Marcussen og Hanne Marie Ragn-Jensen. Resultatet er fremlagt i bogen *Kaos og kosmos*,

Kbh. 1989. Sidenhen er jeg blevet inspireret af Kaspar Monrads arbejder. Ingen af de nævnte skal dog gøres ansvarlig for tankegangen i artiklen.

Næsten alle nævnte billeder er almindeligt kendte. Den kunsthistoriske baggrund er også hentet fra almindelige, alment tilgængelige fremstillinger, først og fremmest Kaspar Monrads *Hverdagsbilleder*, 1989. Men også i Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Dansk kunst*, 1988. Og i kataloger som f.eks. *Dansk sommer gennem 200 år*, Sophienholm 1992, og *Nivaagaard viser Marstrand* 1992.

Tak til Carsten Bach-Nielsen for henvisning til Heinrich Hansens billede og henvisning til Lise Funder's artikel i *Kunsten i Vestsjællands Amt*, i: *Fra Vestsjællands museer*, 1981. Billederne fra Assens af Dankvart Dreyer har jeg set i Thomas Bruun: *Vor Frue kirke i Assens*, Assens 1988. Tak i den forbindelse til provst Jakob Hvidt, Assens.