



Fig. 1. C. W. Eckersberg: *Familien Nathanson*. 1818. Olie på lærred. 126 x 172 cm. Statens Museum for Kunst.

Guldalderens billedudtryk i filosofisk optik

af Ragni Linnet

»Egentlig er det de fra den klassiske Oldtid bekendte Forestillinger om en Guldalder, der gaaer igjen og spøger i dette Ideal, og det er ogsaa behæftet ganske med det samme phantasiløse Phantasteri og den samme Trivialitet. ... Det Kjedsommelige ved denne Forestilling om en Tid, da Floderne flød med Honning og Vin, da Løven legede med Lammet, og al Vold, Uret og Løgn var ukjendt, ligger nemlig deri, at en Tilstand er slaaet fast for evig som en Tilstand, uden noget Bevægelsesmoment i sig, uden nogen Mulighed til at blive Historie eller til at avle en Fremtid.«

Clemens Petersen, 1867¹

Problemstillingen

Guldalderkunstens billedudtryk er, på trods af det enhedspræg begrebet »guldalder« signalerer, mangfoldige og væsensforskellige. Allerede på det billedbeskrivende niveau viser der sig en række sprækker og brudflader, som gør det nødvendigt at frigøre den fra en mytisk fortolkningskontekst, hvor begrebet idyl i sin visuelle form karakteriserer billedudtrykket som helhed.² Faktisk går der et snit igennem guldalderen, som tidsmæssigt skal placeres omkring 1840. Den tidlige guldalders billeder, altså dem fra før 1840, finder jeg med mange andre prægede af en dialogiserende, uprætentiøs, hverdagsagtig realisme og vil derfor benævne dem hverdagsbilleder. Efter ca. 1840 bliver to andre billedudtryk fremherskende. For det første forandres hverdagsbillederne gradvist til et søndagsmaleri. Søndagsbillederne, som jeg kalder dem,³ er hvad angår format, stil og motivtolkning et storladent, majestætisk og monologiserende billedudtryk med virkelighedsdistancerende bearbejdelser af det sete. I dem skiller maleriets ramme kunstens rige helt fra virkelighedens. For det an-

det ser vi samtidig opkomsten af, hvad jeg kalder et eksistentielt billedudtryk, som er kendetegnet af en labyrintisk og disharmonisk billedliggørelse af virkeligheden. Både søndagsbilledets ophøjede idealitet og det eksistentielle billedudtryks splittede og retningsløse billedunivers viser, at den tidlige guldalders realismedoktrin er blevet en utilstrækkelig ramme. Den rummer ikke de visuelle skemaer, som kan indfri den sene guldalders udtryksbehov.

Dette kunne man, sat på spidsen, kalde et paradigmeskift, selvom det selvfølgelig ikke sker fra den ene dag til den anden, men kan konstateres i tilbageblik, som viser en længere periode af brydninger, hvor forskellige opfattelser sameksisterer.

Man konfronteres med et væld af teoretiske og metodiske problemstillinger, når man vil forsøge at forklare den kunstneriske holdningsændring, vi stadig tydeligere kan iagttage fra slutningen af 1830'erne.

1. Guldaldermaleriets ændrede karakter, f.eks. de større formater, hænger vel i nogen grad sammen med de forbedrede økonomiske konjunkturer, men lader sig ikke *alene* forklare ud fra ændringer i den økonomiske basis. Eckersberg f.eks. malede jo også »stort« og monumentalt, da det stod allerdårligst til – *Det Nathansonske familiebillede* fra 1818 viser dette (fig. 1).

2. At forklare udviklingslinjerne i guldalderens billedudtryk *alene* ud fra kunsthistoriske påvirkninger udefra, altså som et produkt af international skoling er heller ikke tilstrækkeligt. En sådan tilgang kan ikke besvare spørgsmålet om, hvordan den danske baggrund medvirkede under dannelsen af formsproget.

3. I stedet for disse enten induktive eller fragmenterende forklaringsmodeller vælger jeg som en tredje mulighed at koble mentali-

tetsskiftet i billedudtrykket omkring 1840 med det, der foregik i samtidens hoveder, altså en bevidsthedshistorisk tilgang. Den grundlæggende antagelse er naturligvis, at der til enhver tid er visse tanker i den kunstneriske og politiske offentlighed, som er fremherskende – eller som man i hvertfald er nødt til at forholde sig til.

Forbindelsen mellem en periodes filosofiske »smag« og dens billedudtryk finder jeg uafviselig, men intrikat. Billeder er ikke »femiserede ideer«⁴ og billedkonventionerne og de akademiske hierarkier har en egen træghed. Disse modificerende faktorer til trods indfanger både kunst og filosofi på seismografisk vis en »tidsånd« eller dannelseshorisont. Og det også selvom denne eller hin kunstner ikke selv har læst dette eller hint æstetiske værk. Det er vigtigt at afklare forbindelserne mellem den æstetiske offentlighed og kunstnerne selv,⁵ men det *eneste* kriterium for filosofiens relevans som fortolkningsnøgle er ikke en dokumenterbar hvem-læste-hvad forbindelse.

Men også når man vil koble billedudtrykkets ændrede karakter omkring 1840 til samtidens idéer og dens forestillinger om kunstens rolle og væsen, kan man løbe ind i problemer. Kirsten Agerbæk hævder således i sin disputats om Høyen fra 1984, at det samme idégrundlag er dominerende gennem hele guldalderperioden, nemlig »den syntese af den kantianske filosofi og antikke, platoniserende forestillinger ..., som alle åndslivets udfoldelser i perioden 1800-1870 må ses i lyset af«. ⁶ Jeg vil hævde, at det er umuligt at forklare det sene billedudtryk udfra det samme idégrundlag som det tidlige og det rejser spørgsmålet: Hvor længe var organismetanken egentlig den dominerende? Og polemisk drejet – hvor længe varede guldalderen egentlig? Mit svar er: indtil ca. 1840, hvor et nyt filosofisk system får fodfæste for alvor, nemlig Hegels spekulative systemfilosofi. Paludan-Müller har altså taget den nye mode på kornet, når han i *Adam Homo* fra 1841, 1840'ernes natbordslæsning, lader gamle pastor Homo skrive følgende til Adam Homo i København:

»Endnu Eet! Af den ny Philosophi,/ Hvori

nu alle lærde Hjerner svømme,/ En dygtig Slurk du og maa se at tømme;/ Thi naaer du end ei Viisdoms Nummer Ni,/ Dens Nummer Nul sig ei for dig vil sømme./ En Modesag ei reent tør gaaes forbi;/ Især man Terminologien kjende maa,/ Med den begynde og med den man ende maa. /// Hvis et Compendium du skulde finde/ Af samme Videnskab i kort Begreb,/ Hvormed man kan sig hjælpe hvis det kneb,/ Da vilde du ved det mig ret forbinde./ En Tour til Kjøbenhavn jeg har isinde,/ Hvis ikke Pungen siger: Seilet reb!/ Men hvis den nu gik for sig paa det Samme,/ Jeg vilde nødig der staae reent tilskamme.«⁷

Den hegelrus, der greb akademikere omkring 1840 løber som en understrøm til ca. 1850, hvor kritikken af den spekulative filosofis og teologis »Philosophiske Svimmel« stort set har sejret. Tidsmæssigt falder dette sammen med, at guldalderkunsten fra at have været domineret af hverdagsbilleder i tiltagende grad fremtræder som søndagsbilleder: netop Hegels (og hans danske beundrer Johan Ludvig Heibergs) »illusionskunst«, hvor kunstens uomtvistlige kunstighed ses som dens suveræne kvalitet.

Hverdagsbillederne og deres tekster

I den tidlige guldalders borgerlige maleri erstattes de klassiske forbilleders mytologiske, religiøse og historiske motiver i vidt omfang med virkelighedstro fremstillinger af det nære, af dagligdagen.

Emil Bærentzens *Familiebillede* fra 1828 (se s. 77 fig. 1) viser en jævn københavnsk families hjemmeliv. Wilhelm Bendz gengiver i *Interiør fra Amaliegade med kunstnerens brødre*, ca. 1825-1830 (se s. 107 fig. 25) en for ham sikkert velkendt scene. I 1834 maler Jørgen Roed et af hverdagens dramatiske indslag med *Afskeds-scene på Toldboden*. Wilhelm Marstrands *En Flyttedagsscene* fra 1831 (fig. 2) er et billede med et klart borgermoralsk budskab. I skildringen af hverdagen på godt og ondt er indflettet borgerdyder som troværdighed og dydighed (som i Christen Købkes *Parti fra Kastelvolden* fra



Fig 2. Wilhelm Marstrand: *En flyttedagsscene*. 1831. Olie på lærred. 24 x 50 cm. Nivaagaards Malerisamling.

1831), arbejdsomhed og hæderlighed (som i f.eks. C. W. Eckersbergs *Ostindisk Købmand Schmidt* fra 1818), naturlighed, tvangfrihed og oprigtig kærlighed (som hos Wilhelm Marstrand i *Det Waage Petersenske Familiebillede* fra 1836 eller i Emil Bærentzens *Det Schramske Familiebillede* fra 1829) og endelig familiesamhørighed (som i Wilhelm Bendzs *Familien Raffenberg* fra 1823, se frontispice s. 2).⁸

Alle disse billeder har ét til fælles: det er uprætentøse, ukunstlede hverdagsbilleder.⁹ Selv det, at de billedlige udtryk skal være »virkelighedstro«, kan opfattes som en reaktion på det feudale hierarkis udvendighed med dets prioritering af ydre former og som en bekræftelse af borgerskabets vægtning af de

indre værdier, af individet. I borgerskabets selvforståelse er mennesket ikke noget i kraft af udvendig rang, fødsel osv., men i kraft af egne handlinger og evner. Man har – i modsætning til enevælden – intet at skjule bag facader og ingen brug for kunstfærdige kulisser.

C. A. Jensen maler i 1826 portrætterne af den unge jurist og koloniembedsmand *Johannes Søbøtke Hohlenberg* og hans kone *Birgitte*. Billederne er små (23,5 x 19 cm), ligefremme og umiddelbare skildringer. Christen Købkes tætte dialogiserende portræt af *Etatsrådinde Johanne Pløen* fra 1834 (fig. 3) er båret af samme indgående, indfølelse, jævnbyrdige og attributfrie iagttagelse som C. A. Jensens portrætter. Ligeså er billedet af hans mor, *Cecilie*



Fig. 3. Christen Købke: *Etatsrådinde Johanne Pløen*. 1834. Olie på lærred. 25 x 19,5 cm. Statens Museum for Kunst.

Margrethe Købke, fra 1835 og Constantin Hansens af *Hanne Wanscher* fra 1835 (fig. 4).

Hverdagsbillederne fungerede uantastet af den usikre retssikkerhed på trykkefrihedsområdet, herunder de mange domme for »Skrivefrækhed« med bøder, hæfte eller skriveforbud til følge.¹⁰ De fungerede dermed som offentlighedserstatning indtil en egentlig politisk offentlighed begyndte at tage form i 1830'erne, altså i et »jomfrueligt« politisk miljø, som endnu ikke var præget af realpolitiske kompromis'er.

Hverdagsbillederne blev, i Jürgen Habermas' terminologi, tilegnet »med udgangspunkt i livsverdensens synsvinkel«, hvorved kunsten som en ekspertkultur kobles tilbage til dagligdagen. Det tidlige guldaldermaleri blev således en del af borgerskabets kommunikative hverdagspraksis, fordi det blev brugt »eksplorativt til at belyse en livshistorisk situation«, blev relateret »til livsproblemer« og derfor indtrådte »i et sprogs spil, der ikke længere hører til den æstetiske kritik«. Når det er muligt at bruge kunsten på den måde – fortsætter



Fig. 4. Constantin Hansen: *Hanne Wanscher*. 1835. Olie på lærred. 33 x 26 cm. Statens Museum for Kunst.

Habermas – fornyer den æstetiske erfaring ikke blot tolkningen af vores behov, men griber ind i de forståelsesmæssige tydinge og i »de normative forventninger«.¹¹ Sagt med mine egne ord indgik billederne i og med deres særlige udtryksform i den klassiske borgerlige offentligheds forsøg på at opbygge et frit samfund efter egne normer.

Disse tidlige billeder – altså fra før 1840 – er i deres dialogiserende, beskedne, harmoniske, hverdagsagtige realisme tillige et æstetisk udtryk for organismetænkningens optimistiske dualisme,¹² således som vi finder den hos f.eks. H. C. Ørsted i *Aanden i Naturen*.

Utopien lå for den tidlige guldalders optimistiske dualister som kim i den synlige virkelighed. Realismen var for dem et redskab til det Absoluttes – eller om man vil det Guddommelige – eftersporning i de synlige fænomener.

At det forholder sig sådan, skyldes to ting: 1) betoningen af det empiriske, af erfaringsvidenskaberne, i den tidlige guldalders idélære, som udspringer af videnskabernes nære kom-

munikation med det øvrige åndsliv og 2) den urokkelige fremskridtsoptimisme som – inspireret af Kants og Schillers tanker om menneskets moralske¹³ henholdsvis æstetiske¹⁴ myndiggørelse og af Goethes forestillinger om en organisk selvudvikling¹⁵ – bærer denne tankebygning.

Orienteringen mod erfaringsvidenskaberne er en udpræget dansk korrektion til den tyske idealisme, man iøvrigt var så snævert forbundet med. Steffens f.eks., der bl.a. var dybt påvirket af Schelling, blev efter den første eufori mødt med forbehold. Han var – ligesom Schelling – for sværmerisk for Danmark. I 1807 skriver Oehlenschläger til H. C. Ørsted, at Steffens »foragter den sanddru Empirikers Flid« og er »aldeles uden Kunstsind«. For, fortsætter han, »Hvad er Kunstsind andet end een med høyere Iagttagelses Evne forbunden sindig Opmærksomhed paa Skiønheden i det Objektive reen for al personlig Interesse. Og hvorle-

des er sindig Opmærksomhed, og rolig Iagttagelse af det Uegoistiske mulig for sværmende Drømmere, der blot see for at finde, og ej finde ved at see?«.¹⁶

H. C. Ørsted svarer med en redegørelse for, hvad han har lært af Schelling og Steffens, bl.a. »at Naturen ikke er andet end Guddommens Aabenbaring ... Guddommens Afglands«, en tanke, der udkrystalliseres i hans og den tidlige guldalders dyrkelse af det naturskønne. Men, tilføjer han: »For Schellings og Steffens' Constructioner, har jeg allerede ... sagt, at jeg ikke indestaar«. ¹⁷ Det er tydeligt, at H. C. Ørsted har taget den Schelling-Steffenske opfattelse af kunsten som det Absoluttes åbenbaring til sig, men også, at både Oehlenschläger og Ørsted ud fra en fundering i fænomenernes og det iagttagnes verden afviser de yngre tyskeres entusiastiske »konstruktioner i luften«. Kunstsindet skal vise sig som virkelighedssans.



Fig. 5. J. Th. Lundbye: *En dansk kyst*. 1842-43. Olie på lærred. 188,5 x 255,5 cm. Statens Museum for Kunst.



Fig. 6. Jørgen Sonne: *Landlig scene*. 1848. Olie på lærred. 121 x 96 cm. Statens Museum for kunst.

Vi møder de samme forbehold overfor abstraktioner hos den iøvrigt stærkt Steffens- og Schellinginspirerede filosof, F. C. Sibbern.

Dansk tænknings empiriske karakter i den

tidlige guldalder og troen på den fornuftsbestemte modernisering af samfundet, som hos os på grund af den samfundsmæssige udviklings relative »tilbagestående« lader sig opret-

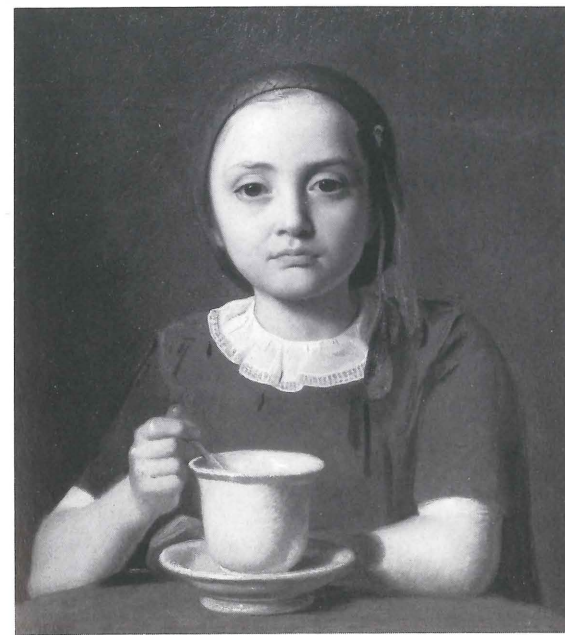


Fig. 7. Constantin Hansen: *En lille pige, Elise Købke, med en kop foran sig*. 1850. Olie på papir på lærred. 39 x 35,5 cm. Statens Museum for Kunst.

holde længere end i Tyskland, har selvsagt konsekvenser for billedudtrykket. Hvor den tyske idealismes yngre, spekulative systemfilosoffer genspejles i en Friedrich's effekter og affekter, søger den danske organismetænkningens optimistiske dualister i deres stadige insisteren på mådehold og på »at holde Midten«¹⁸ en harmonisk og harmoniserende realisme.

Søndagsbillederne og deres tekster

I den sene »guldalder« trænges virkeligheden, der både socialt og politisk kommer i modstrid med idéerne, i stigende grad ud af kunsten.

Det er åbenbart ikke længere muligt at få øje på utopien i den omgivende virkelighed.

Søndagsbillederne har jeg tidligere hvad angår format, stil og motivfortolkning defineret som monologiserende (hvilket ikke nødvendigvis er negativt ment!), storladne, majestætiske og mere eller mindre virkelighedsdistancerende bearbejdelser af den synlige virkelighed.

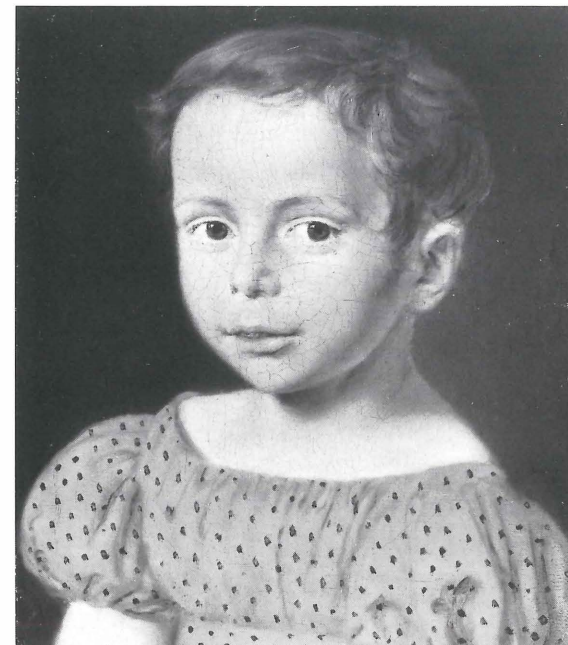


Fig. 8. C. A. Jensen: *Barneportræt*. 1834. Olie på lærred. 30,8 x 26,9 cm. Statens Museum for Kunst.

J. Th. Lundbyes billede *En dansk kyst* fra 1842-43 (fig. 5) er i ordets egentlige betydning monumentalt både hvad angår format (188,5 x 255,5 cm) og den majestætiske tolkning af motivet. Tolkningen knytter det til 1840'ernes intensive nationale retorik og til H. C. Ørstedes danmarksbillede, der sætter lighedstegn mellem den ydre og den indre natur. »Folkecharacteren staaer«, som han formulerer det, nemlig »i den fuldkomneste Samklang med Fødelandets Naturstilling«.¹⁹ Sammenholdt med forarbejderne viser Christen Købkes *Udsigt fra Dosseringen ved Sortedamssøen mod Nørrebro* fra 1838, at Købke heller ikke blot malede, hvad han så, men klassicerede og selvstændiggjorde formen for at forherlige motivet. I Jørgen Sonnes billede *Landlig scene* fra 1848 (fig. 6) er det præg af spontant nærvær, som kendetegnede 1820'ernes genremaleri, forsvundet. Hverdagsmotivet og dets aktører er hævet op på et højere, idealt plan.²⁰ Der er ikke meget hverdag i Constantin Hansens pragtfulde billede *En lille pige, Elise Købke, med en kop foran sig* fra 1850 (fig. 7). Både iscenesættelsen af modellen og af koppen er et godt eksempel på den sene guldalders stilisering. Prøv at sammenligne

med C.A.Jensens *Barneportræt* fra 1834 (fig. 8).

Det sene guldaldermaleris ændrede karakter er et udtryk for realpolitikens fundamentale anfægtelse af organismetanken.

Set i idéhistorisk perspektiv er 1840'erne en brydningstid, hvor det optimistisk-dualistiske idékompleks marginaliseres ved en anden og væsensforskellig tankebygning fremtrængen, hegelianismen. Som den historiske forskning²¹ har vist, vokser Hegels betydning især efter 1838 med de unge nationalliberales stigende indflydelse under den tiltagende polarisering i den borgerlige offentlighed, hvor det lykkes de yngre Hegel-orienterede nationalliberale at udmanøvrere Ørsted-kredsen.

Det skifte, der sker omkring 1840, kan med Habermas²² beskrives som en »pragmatisering« af den politiske og kunstneriske offentlighed. Fra omkring 1838 kan vi iagttage en drejning bort fra oplysningstænkningens og den klassiske borgerlige offentligheds idealer. Den offentlige mening opfattes ikke længere som det ræsonnement, der skal kritisere og kontrollere de statslige myndigheder, men er snarere reduceret til en dannelsesnorm, et princip for den statsborgerlige integration ovenfra. Det er konsekvensen af denne udvikling Constantin Hansen har indfanget i *Martsministeriet og Folkeandaen* fra 1852 (fig. 9).

Hermed følger en ændret opfattelse af kunstens rolle. Indenfor kulturpolitikken handler det ikke længere om æstetisk myndiggørelse



Fig. 9. Constantin Hansen: *Martsministeriet og Folkeandaen*. 1852. Pen og papir. Privateje?

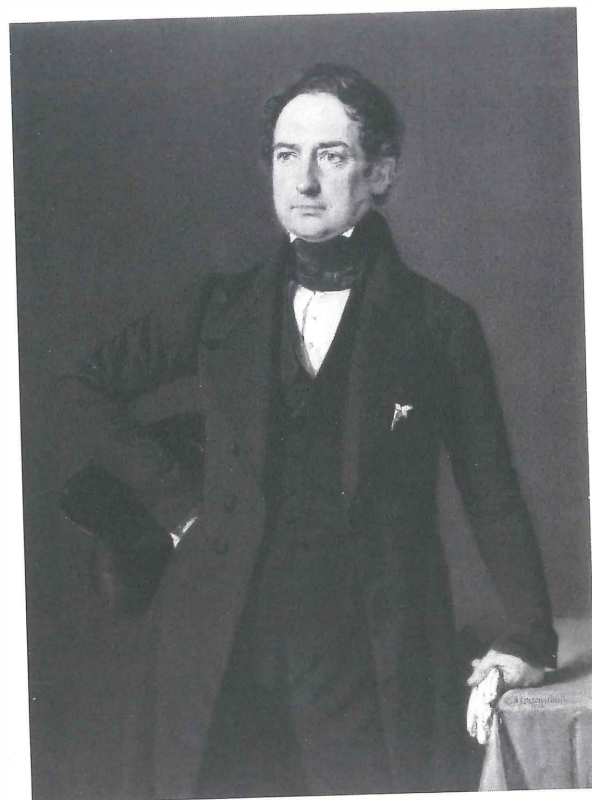


Fig. 10. C. A. Jensen: *Ole Jørgen Rawert*. 1839. Olie på lærred. 40,5 x 29 cm. Statens Museum for Kunst.

af folket, men netop om æstetisk integration ovenfra. I den sene guldalders virkelighedsfjerne søndagsbilleder postuleres ganske vist de nu kompromitterede idéer, men vi genser – i format, personkarakteristik og så videre – de gammelkendte træk af den repræsentative offentligheds værdighed.

Det er ikke et iagttaget øjeblik i amtmænd Graahs liv, vi bliver vidne til i Christen Købkes portræt af ham fra 1837-38, men en repræsentativ iscenesættelse. C. A. Jensens portræt fra 1839 af en anden selvsikker embedsmand, *Ole Jørgen Rawert* (fig. 10), signalerer, at vi kan være trygge ved at overlade vigtige beslutninger til ham. Constantin Hansens billede *Gottlieb Bindesbøll* fra 1847-48 (fig. 11) er en prætentios portrættering af arkitekten bag Thorvaldsens Museum, som – med Jørgen Sonnes fremstilling af en række af de københavnske kulturpersonligheder på ydermurene – må betragtes som et nationalliberalt monument.

Som en legitimering af de nye borgerlige (og nationalliberale) herskere og deres så-

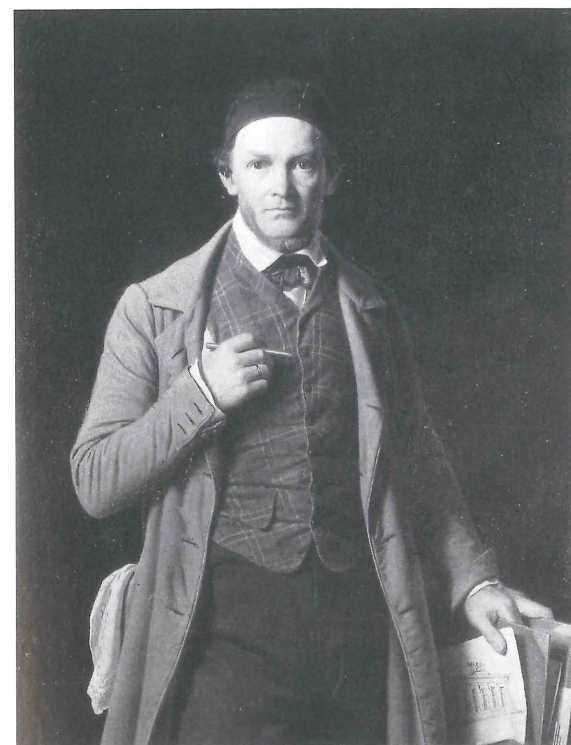


Fig. 11. Constantin Hansen: *Gottlieb Bindesbøll*. 1849. Olie på lærred. 118 x 95 cm. Thorvaldsens Museum.

kaldt »fornuftige« krav på enehæderdømme, mister det monologiserende søndagsbillede det emancipatoriske potentiale, som den tidlige guldalders dialogiserende hverdagsbilleder havde.

Når man betænker, at 1840'erne indenfor filosofien beskrives som »den Hegelske periode« indenfor teologi, politik og æstetik,²³ og at dette tidsmæssigt falder sammen med, at guldalderkunsten fra at have været domineret af hverdagsbilleder i stigende grad fremtræder som søndagsbilleder, netop Hegels »illusionskunst«, bliver hans – og især den danske hegelianismes – relevans for en forståelse af den sene guldalder, dens billedudtryk og dets idégrundlag åbenbar.

Hegels dialektiske filosofi og æstetik, hvor modsætningernes nødvendighed pointeres, kan læses som en registrering af et erfaringsrum, der er fundamentalt forskelligt fra den tidlige guldalders.

For hegelianerne repræsenterer kunstværket idéens sanselige tilsynekomst som anskue-

lig idé. Det er »idékunst«. Billedets væsen omvurderes således, at det ophører med først og fremmest at vise sin værdi i at være »efter naturen«. Derimod ses maleriets uomtvistelige kunstighed som dets suveræne kvalitet.²⁴ De kneb, som tilvejebringer virkelighedsillusionen, skal ikke længere camoufleres, men forstærkes, for de bliver netop de træk ved billedet, som viser dets fortrin i forhold til »naturlige« objekter.

Denne unægtelig abstrakte tanke kan belyses ud fra Hegels vurdering af henholdsvis det natur- og det kunstsønne, hvor kunstværket »... som rent artefakt presser det naturgroede til side«. Hos ham havde »... intet i verden ... krav på agtelse, ud over hvad det autonome subjekt havde sig selv at takke for ...«, skriver Adorno.²⁵ Den tidlige guldalders æsteter knytter som gode kantianere deres bestemmelser til det naturskønne: »Natur er skøn, når den tillige ser ud som kunst; og kunst kan kun bære navnet skøn, når vi er os bevidste, at det er kunst, og det dog ser ud som natur for os.«²⁶ Hegel derimod – og med ham den sene guldalders hegelianere – prioriterer det kunstsønne over det naturskønne, som i sin ubestemtthed (det unddrager sig det faste begreb) mangler »noget«: nemlig »ideel subjektivitet«. Han skriver faktisk, at ethvert »dårligt indfald, således som det vel går gennem menneskets hoved (er) højere end noget naturprodukt, thi i et sådant indfald er det åndelige og friheden altid nærværende«.²⁷ Denne tanke genfinder vi hos Henrik Hertz, som i læredigtet *Naturen og Kunsten* lader fortællerens veninde sige: »... jeg føler meer, Langt mere ved et Landskab, der er malet, End ved det Liv, jeg rundt omkring mig seer«.²⁸

De mange hegelianske tråde i det æstetiske og kulturpolitiske miljø og deres betydning for billedudtrykket er endnu kun sporadisk udredt.²⁹ Givet er det dog, at Hegels opfattelse af kunstens rolle og væsen bearbejdes meget ensidigt i Danmark, hvor højrehegelianismen er fremherskende. Hegels spekulative system inviterer til vidt forskellige tydinge og de danske hegelianere forekommer mig at være et meget pragmatisk folkefærd.

Jeg må begrænse mig til et velkendt brev fra Orla Lehmann til Constantin Hansen fra 1843 og Heibergs skrift *Om Malerkunsten i dens forhold til de andre skønne Kunster* (1838).

De nationalliberale tager først og fremmest Hegels statsopfattelse og hans historiefilosofi til sig. Hvad der sker, når disse tanker transplanteres til æstetikken, får vi en prøve på i Lehmanns forslag til Constantin Hansen om, hvordan han bør udsmykke festsalen i Mallings universitetsbygning. Planen bygger på Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, som kom i 1837 og allerede forelå på dansk i 1842.³⁰ Udsmykningen skal i statsborgeropdragende hensigt og med Hegels eksempler på den historiske udviklings forskellige stadier som »den røde Traad« vise historiens planfulde gang, nemlig »... den dybe Fornuftighed og høie Nødvendighed i Begivenhedernes underfulde Vexel«, hvor »Gud ... udfolder sit Væsens Dyb, ... explicerer sig og kommer til Bevidsthed og Virkelighed«. Billedrækken skal altså fremstille »Verdenshistoriens Tanke som den guddommelige Fornuftigheds fyldige Aabenbarelse«.³¹ Den hegeliansk tænkte udsmyknings mål bliver for Orla Lehmann at give en teleologisk legitimering af den nationalliberale politik, som får en nærmest hellig mission samtidig med at borgerskabets fornufsbegreb kanoniseres. Udsmykningen blev aldrig realiseret. Der ville man ellers have haft en chance for at se den perfekte ferniserede idé.

J.L.Heiberg, der introducerede Hegel i Danmark, blev hegelianer allerede i 1824, lærte hans æstetik at kende i forelæsningsnoter samme år og udgav sine første æstetiske bidrag inden Hegels forelæsninger over æstetikken kom i bogform i 1835-38, samlet og redigeret efter hans død. Her skal blot nævnes hans lille afhandling *Om Skønhed i Naturen* (1828),³² hvor han i hegelianske termer bestemmer naturskønheden som en ufuldstændig og abstrakt skønhedsmanifestation. Heibergs konservative læsning af Hegel, som slet ikke yder de civilisations- og utopikritiske aspekter af dennes filosofi retfærdighed,³³ opsugede netop de træk, der kunne støtte en opfattelse af den samfundsmæssige udvikling som under-

lagt love, der ikke kunne ændres. Statens stræben mod sit idealbillede blev hævet over individets evne til at forandre, og kunsten blev et afmægtigt vehikel i den absolutte ånds målrettede udvikling.

I 1838 bestemmer han i *Om Malerkunsten i dens Forhold til de andre skønne Kunster* kunsten som »Menneskehedens Ønskeqvist«, der opfylder de »... Ønsker som det er umuligt for Virkeligheden at opfylde«, nemlig »Idealerne«. Kunsten »... stiller os vore Idealere, d.e. vore Ønsker«, hvis genstand er »... det Uforanderlige, det Evige« for øjet. For Heiberg er kunsten »... en Anticipation af ... vor tilkommende Salighed«.³⁴

Hans opfattelse af idealitet kan sammenfattes i et ord: virkelighedsflugt. Og hans opfattelse af kunstens opgave i ordene: som en illusionskunst at tilsløre og bortlede opmærksomheden fra den slette virkelighed.

Heiberg væmmes ved det uskønne, det disharmoniske, det elendige, det ækle, det urene og i sidste instans det kropslige.³⁵ Hæslige mennesker bør ikke lade sig male og portrætmalerne må ikke fremstille »Vorter, Fregner, echaufferet Teint og deslige«. Disse tabueringer er ikke forbavsende i betragtning af hans definition af skønheden som: »Yderfladen af den eksisterende Virkelighed ... idet alt Det i Virkeligheden, som hører til den indre Struktur og Materiatur ... (.) Virkelighedens Legeme, falder udenfor Skønheden, og kun er Det, hvorpaa Skønheden hviler«. Indenfor denne forståelsesramme er »... alle saadanne Excrescenser ... lutter Spor af ... Realiteter, som ... trænge sig frem på Skønhedens hellige Overflade og besmitte den rene Tavle, hvorpaa kun Aanden har Tilladelse til at tegne sin Skrift«.³⁶

Heibergs kunstsyn, nemlig at kunsten ikke bør fremstille virkeligheden, men male et idealiseret billede af den, fastlåser kunstværket i en uvirkelig, ophøjet harmoni, som kravet om den perfekte form bliver et ydre tegn på. Hermed er en aristokratisk, forfinet tone slået an.

Hverdagsbilledernes »grimme prosaliv« erstattes af søndagsbilledernes rene og fjerne skønhed. Oppe fra idéernes højde kaster man



Fig. 12. Martinus Rørbye: *Parti af den romerske Campagne, Tibern og Monte Soracte*. 1835. Olie på lærred. 32 x 41 cm. Göteborg Konstmuseum.

et blik ned over verden. Den hjemlige, dagligdags nutid, hønsegård, barnekammer og bondeidyl er stadig blandt kunstens foretrukne emner, men i en forklaret, formfikseret optik. Det samme gælder i ikke mindre grad, når scenen temporært forlægges til det romerske. Hverdagen er forvandlet til folkeliv.

Opkomsten af et moderne, eksistentielt billedrum

Den afvikling af en perspektivisk verden, som vi kan følge fra slutningen af 1830'erne, har – sammenhængende med billedfunktionen – flere forskellige kunstneriske udtryk, selvom søndagsbilledernes skønmaleri er det mest fremtrædende.³⁷ Dette hænger selvfølgelig sammen med, at kunstnerne reagerer forskel-

ligt på den erfaring af altings adsplittelse, som allerede Kierkegaard registrerede som et moderne livsvilkår.

Martinus Rørbyes *Parti af den romerske Campagne, Tiberen og Monte Soracte* fra 1835 (fig. 12) er en dansk udgave af den samtidige tyske romantiske tradition for at forevige det ensomme individs konfrontation med naturens storlæthed, en tradition som iøvrigt kun ses undtagelsesvis i dansk guldaldermaleri. Billedet genspejler eksistentielle fornemmelser og tilværelsen tolkes ud fra en disharmonisk dualisme, der forbliver uforløst.

Hvis man om den tidlige guldalders kunst kunne sige, at den havde til hensigt at anbringe tilskueren i værkets perspektiviske punkt, så kommer det i nogle af 1840'ernes billeder til at gælde, at de egentlig ikke har et sådant.

Nogle af Dankvart Dreyers billeder, f.eks.



Fig. 13. Dankvart Dreyer: *Jysk hedelandskab*. 1830'ernes slutning. Olie på pap. 18,5 x 30,2 cm. Privateje.

Jysk hedelandskab fra 1830'ernes slutning (fig. 13), er udtryk for en tilbagetrækning til det psykiske rum, en tilbygning af jeg-erfaring, som der ikke var plads til i den tidlige guldalders realistiske, »naturtro« billedudtryk. Dankvart Dreyer har et moderne blik. Hans labyrintiske og disharmoniske univers billedliggør en retningsløs, splittet eksistensform, og nogle af hans landskaber repræsenterer – med deres fravær af en harmoniserende dirigent – en ny form for naturromantik, der i virkeligheden slet ikke er åndsbeslægtet med guldalderen. Disse billeder er nemlig ikke underlagt en ideologisk inspireret komposition, der tvinger naturens elementer ind i et samarbejde om et harmonisk helhedsindtryk. I *Udsigt over et skovrigt jysk landskab* fra ca. 1841 søger han en frigørelse af de kunstneriske kræfter i mødet med naturen – og ikke den nationalromantiske underkastelse af både natur og evner under dannelsens glansbillede.

Kierkegaard, der både var tankemæssigt bundet til og stærkt kritisk overfor det hegel-ske system, har beskrevet denne måde at ople-

ve verden på. Hvor Orla Lehmann havde travlt med at være fødselshjælper for de moderne tider, analyserer Kierkegaard i 1840'erne de problemer, moderniteten stiller og ud-æsker den optimisme, de optimistiske dualister og hegelianerne på hver deres måde knyttede til den fornuftsbestemte modernisering af samfundet. J. Th. Lundbye var meget optaget af Kierkegaard. I en tegning fra 1847, der stammer fra skitsebogen *Trolddom og Huletanker* (fig. 14), lyder teksten: »Grundende paa »den Resignation, som vel offerer det Bedste i Livet, men veed at gjøre det Næstbedste næsten lige saa godt som det Bedste« – kjære Søren! det seer saa deiligt ud i Din Bog, men ---«.

Hvor Hegel ifølge Kierkegaard ser individet som »Skimmel paa det uendeliges immanente Udvikling«³⁸ er Kierkegaards hovedkategori »Hiin Enkelte«, altså subjektet, som er inkommensurabelt med historien. Det moderne menneske var for ham kendetegnet ved et smerteligt tab: tabet af identifikationsmuligheder i kølvandet på nedbrydelsen af overlevere-de traditionssammenhænge. Hos Kierkegaard

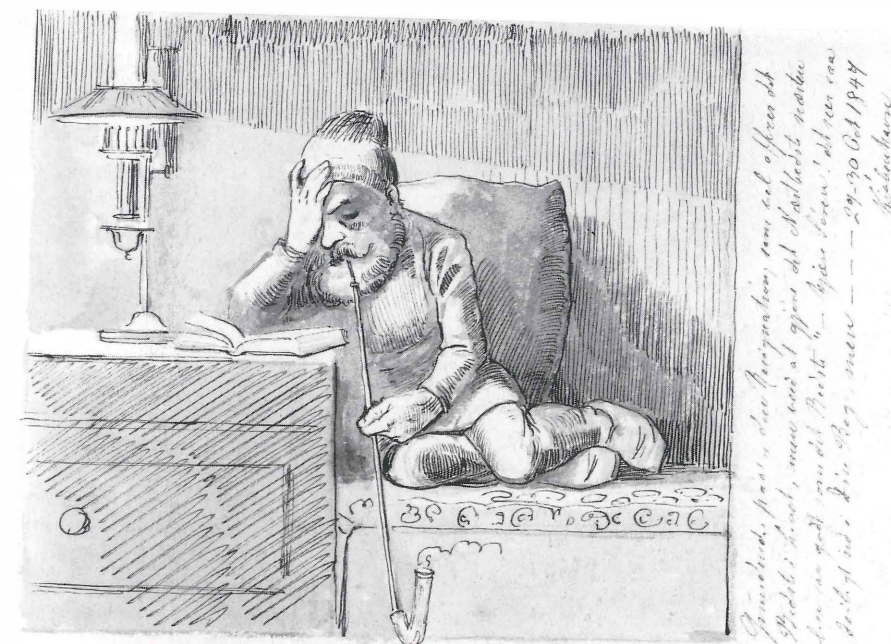


Fig. 14. J. Th. Lundbye: *Tegning fra skitsebogen Trolddom og Huletanker*. 1847. Pen, tusch og akvarel på papir. 132 x 190 mm. Den Hirschsprungske Samling.

knyttes begrebet angst til frihedens mulighed, som jo står meget konkret på dagsordenen i 1840'ernes anti-absolutistiske tiår. Hans refleksioner udspringer med andre ord af den eksistentielle problematik tilspidsning i forbindelse med overgangen fra absolutisme til parlamentarisme og tillige af, hvad han så som kirkens forfald i perioden. Hermed tvinges mennesket til at tage ansvaret for sit eget liv på en ny måde.

Realismedoktrinen bliver for Kierkegaard et utilstrækkeligt, anakronistisk medium for fremstilling af samtidsvirkeligheden. I den lille afhandling *Skyggerids* (1843), som indgår i *Enten-Eller*, kan det pseudonym, der kommer til orde her, ikke pege på noget billedudtryk, som kan opfange dette nye, voldsomt forstørrede og hemmelige eksistentielle rum, som er præget af tvivl og forsøg på at tænke i paradokser.³⁹ Kun det, der har »... dén stille Gjen-

nemsigtighed, at det Indre hviler i et tilsvarende Ydre ...« lader sig kunstnerisk fremstille. Dette gælder f.eks. den umiddelbare sorg ved tabet af en elsket person, mens f.eks. en bedragen kvinde, som i sin reflekterede sorg forsøger »... at tænke Paradoxet« ikke lader sig kunstnerisk fremstille. Tanken er her i stadig Bevægelse, »... bestandig i vorden ...« og kan ikke hvile i noget bestemt enkelt udtryk, det skulle da være i »... en heel Succession af Billeder;«⁴⁰ Her standses Kierkegaard i sine overvejelser, men principielt peger hans analyse frem mod et ekspressionistisk og symbolistisk billedudtryk.⁴¹

Den tidlige guldalders realismedoktrin bliver omkring 1840 under alle omstændigheder en utilstrækkelig ramme. Den kan ikke længe rumme de udtryk, som den ny tids bevidsthed kræver.

Guldalderen er faktisk slut.

Noter

Statens Humanistiske Forskningsråd takkes for gennem tildeling af et 3-årigt stipendium (1992-) at have muliggjort udarbejdelsen af denne artikel, som udspringer af et større forskningsprojekt om sammenhængen mellem filosofi og billedudtryk i især den sene guldalder.

1. Citeret efter Clemens Petersen: *Om Forholdet mellem det Gamle og det Nye ved Øhlenschlägers Fremtræden i den danske Litteratur*, København 1867 s. 49.
2. I min artikel The Danish Golden Age in Postmodernity i *Nordisk Estetisk Tidsskrift* (Uppsala) nr. 10 (1993) diskuteres årsager til og konsekvenser af denne harmoniserende billedtolkning i relation til postmoderne filosofi og æstetik.
3. Inspireret af Valdemar Vedel i *Studier over Guldalderen i dansk Digtning*, København 1890, f.eks. s. 247.
4. En vending, jeg har fra Erik Fischer: Flot dyk ind i kunstens verden, *Politiken* den 25. februar 1993.
5. F.eks. hvilke spor det nære forhold til billedhuggeren Freund måtte have afsat i F. C. Sibberns æstetik, eller hvilke konsekvenser det har haft for udarbejdelsen af Hegels æstetiske system, at nogle af hans bedste venner var kunstnere (og konservatorer).
6. Citeret efter Kirsten Agerbæk: *Høyen mellem klassicisme og romantik. Om idégrundlaget for N. L. Høyens virke for kunsten i fortid og samtid*, Esbjerg 1984 s. 50.
7. Citeret efter Frederik Paludan-Müller: *Poetiske Skrifter i Udvalg*, 4 bd., København 1902 s. 85.
8. Lad mig understrege, at billedeksemplerne her og i det følgende er idealtypiske.
9. For en sammenfattende gennemgang af disse se Kasper Monrad: *Dansk Guldalder – Kunstnerne og deres vilkår*, København 1989.
10. Harald Jørgensen: *Trykkefrihedsspørgsmålet i Danmark 1799-1848*, København 1978 (1944).
11. Citeret efter Jürgen Habermas: Det moderne – et ufuldendt projekt (1980), i Jørn Erslev Andersen, Hans-Jørgen Schanz og Per Stounbjerg: *Det Moderne – en bog om Jürgen Habermas*, København 1983 s. 43-44.
12. Erik M. Christensen: Guldalderen som idéhistorisk periode: H. C. Ørstedes optimistiske dualisme, i Henning Høirup, Aage Jørgensen og Peter Skautrup (red.): *Guldalder Studier. Festskrift til Gustav Albeck den 5. juni 1966*, Århus 1966 s. 11-45.
13. Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1783) i Ehrhard Bahr (udg.): *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*, Stuttgart 1989 (1974) s. 9-17.
14. Klarest formuleret i Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), i F. Schiller: *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*, München 1984 (1975) s. 139-230.
15. Sammenfattet i læredigtet *Metamorphose der Pflanzen, eine Elegie*, optrykt i f.eks. Horst Günther

(udg.): *Goethe. Schriften zur Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1981 s. 66-68.

16. Citeret efter H. A. Paludan, Daniel Preisz og Morten Borup (udg.): *Breve til og fra Oehlenschläger* bd. 2, København 1945 s. 273, 276 (min fremhævelse).
17. *Op.cit.* bd. 3, s. 12-13.
18. Jævnfør Paul V. Rubow: *Dansk litterær kritik i det 19. århundrede indtil 1870*, København 1970 (1921) s. 56.
19. Citeret efter H. C. Ørsted: *Samlede og efterladte Skrifter* bd. 7, København 1852 s. 50, hvor talen *Danskhed* (1836) er optrykt.
20. Jævnfør Kasper Monrad: Religiøs symbolik gemt bag guldalderens hverdag, i *Argos* nr. 3 (1986) s. 58.
21. Jeg tænker her især på Hans Vammens forskning og på hans artikel: Kritisk romantik – om opfattelsen af den danske guldalder. I anledning af en disputats om N. L. Høyen, i *Historisk tidsskrift* bd. 87 hæfte 1 (1987) s. 18-37.
22. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt 1986 (1962).
23. Se f.eks. Carl Henrik Koch: *En flue på Hegels udødelige næse*, København 1990 s. 20-33.
24. Således beskriver Hegel maleriets to-dimensionalitet på en helt ny måde. Det er for ham ikke en svaghed ved maleriet, at det er fladt og må illudere den naturlige verdens dybde ved hjælp af linearperspektiven. Det er tværtimod billedfladens force, at den mangler en dimension. Herved bliver den nemlig mere abstrakt. I logisk forlængelse af denne synsmåde vurderer Hegel maleriet højere end skulpturen, som er for »konkret«. Se iøvrigt Anders Raahauge: Den anskuelige ide. Om Hegel og billedkunsten, i *Kritik* nr. 83 (1988) s. 89-103.
25. Citeret efter Jørgen Dehs: *Æstetiske teorier – en antologi*, Odense 1984 s. 65-66, hvor der på dansk bringes et uddrag af T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970).
26. Citeret efter Jens-Jørn Holmen: Landskab. Fra natur som rum til natur som tid, i Lise Bek (red.): *Naturopfattelse og landskabsæstetik*, Aarhus 1989 s. 78. Stedet findes hos Kant i *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe Band 10), Frankfurt am Main 1974 paragraf 45 s. 241.
27. Ibidem. Stedet findes hos Hegel i *Vorlesungen über die Ästhetik* 1 (Werke 13), Frankfurt am Main 1986 s. 14.
28. Trykt i *Anonym Nytaarsgave for 1832*, af Forf. af Gjenganger-Brevene, Forf. af Amors Geniestreger, og flere, København 1832 s. 103-129, citatet s. 107. Digtets anden del blev trykt i Henrik Hertz: *Foraars Nytaarsgave for 1833*, København 1833. For den hegelianske naturopfattelse se Vilhelm Andersen: *Den Heibergske Skoles Naturopfattelse, et kritisk Forsøg*, i V. Andersen: *Danske Studier*, København 1893 s. 96-171.

29. Et felt af mange, der venter på at blive tilbunds-gående undersøgt, er sammenhængen mellem den poetiske realisme, vaudevillen og genremaleriet. En begyndelse er taget med Gitte Valentiners: Marstrand og Vaudevillen, i *Kunstmuseets Årsskrift* bind 68 (1990) s. 49-53.
30. Se f.eks. Grethe Jensen: Den unge Orla Lehmanns historiesyn. Et bidrag til forståelse af nationalliberalismens gennembrud, i *Historisk tidsskrift* bd. 85 (14. række bind 6) (1985) s. 56-57.
31. Citeret efter Henny Glarbo: *En Brevveksling mellem Maleren Constantin Hansen og Orla Lehmann*, København 1942 s. 17-18.
32. Optrykt i Johan Ludvig Heibergs *Prosaiske Skrifter*, 2. bd. København 1861 s. 231-248.
33. Hans Fink: Nærværets utopi, i *Philosophia* årg. 14 nr. 1-2 (1985) s. 1-8.
34. Citeret efter Johan Ludvig Heiberg: Om Malerkunsten i dens Forhold til de andre skønne Kunster, i *Perseus, Journal for den speculative Idee* nr. 2 (1838) s. 101-181, citatet s. 121.
35. I *Bidrag til det Synlige Philosophie* (1843), optrykt Ibid. note (32) s. 353-374, får man gennem Heibergs analyse af nær- og fjernsanserne endnu et eksempel på hans filosofiske, æstetiske (og »fysiologiske«) argumentation for udgrænsningen af

»den slette virkelighed«, idet nærsanserne stilles udenfor kunstens område.

36. J. L. Heiberg *op.cit.* (note (34) s. 176, 127, 169, 177.
37. Senest har Erik Fischer med sin artikel: Efter tæppefald (i *Nivaagaard viser Marstrand*, Nivaagaard 1992 s. 83-91), hvor han behandler nogle uudgrundelige Eckersberg- og Marstrandtegninger, givet et indblik i noget mentalt skævt bag kulisserne i forhold til det iøvrigt postulerede konfliktfrie guldalderunivers.
38. Citeret efter Søren Kierkegaard: *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, andet halvbind (Samlede Værker bd. 10, København 1991) s. 216.
39. Andre steder i forfatterskabet peges på en slags »borgerklassik« i overensstemmelse med Heibergs idealer for den poetiske realisme.
40. Citeret efter Søren Kierkegaard: *Enten-Eller*, første halvbind (Samlede Værker bd. 2, København 1991) s. 157, 183, 160, 165. Om maleriets »incommensurabilitet« med virkeligheden se *Enten-Eller*, andet halvbind s. 129-130.
41. Disse tanker er inspireret af Erik A. Nielsen: Det interessante, i Aage Henriksen, Erik A. Nielsen og Knud Wentzel: *Ideologihistorie* 1, København 1975 s. 140-141.