HENRIK WIVEL

# Poetisk realisme

## Kyhns romantiske landskabssyn

Hvad der frem for alt karakteriserer Vilhelm Kyhn (1819-1903), er usamtidighed. Kyhn havde det uheld, at han blev meget gammel, og at hans romantiske tænkning først krystalliseredes, da det var for sent.

De mest interessante i Kyhns generation af malere, J.Th. Lundbye (1818-1848), Dankvart Dreyer (1816-1852), P.C. Skovgaard (1817-1875) døde, før tiden løb fra dem, mens vennen Lorenz Frølich (1820-1908) valgte at gå i europæisk eksil og derfor kom de nye strømninger i slutningen af 1800-tallet i møde og blev en slags avantgardistisk eksponent for dem. Det kan man ikke sige om Kyhn. Manden udviklede i 1870'erne og 1880'erne en monumental reaktionær forbitrelse, for ikke at sige suveræn foragt for de nye tendenser, der formelig eksploderede omkring ham. Han blev ikke som generationen af billedhuggere i slipstrømmen efter Bertel Thorvaldsen (1770-1844) og H.E. Freund (1786-1840) grebet af afmagt, resignation og fortvivlelse, der forkrøblede formsproget, tværtimod rejste han i breve og pamfletter som *Dansk Kunst og Kunstudstillingen på Charlottenborg* (1876) og *Dansk Kunst. Svar til den danske Kunstner* (1877) og *Om Tegneundervisning* (1885) en kritisk modoffentlighed, veloplagt og indebrændt, ligesom han i sine private undervisningsforløb i hjemmet etablerede »Huleakademiet« i 1870'erne for mandlige kunstnerkolleger og Kunstskolen for Kvinder i 1880'erne og således på tværs samlede en ny generation af kunstnere omkring sig, som han i hvert fald til en begyndelse kunne forme efter sine egne kunstneriske idealer.

Da litteraten Georg Brandes (1842-1927) i begyndelsen af 1870'erne introducerede Det Moderne Gennembruds mangeartede frigørelsesstrategier og nye problemorienterede kunstretninger, da J.P. Jacobsen (1847-1885) oversatte Charles Darwins (1809-1882) evolutionsteorier i de samme år, da kunsthistorikeren Julius Lange (1838-1896) definerede kunstværkets værdi ud fra kunstnerens personlige engagement, og da Brandes og litteraten Johannes Jørgensen (1866-1956) på kanten af 1890'erne dykkede dybt ned i Friedrich Nietzsches (1844-1900) filosofiske radikalisme og tidens excessive dekadencekunstnere, valgte Kyhn ignorantens positur. Han stod som en søjle i tidens flod, og hverken Det Moderne Gennembrud eller Det Sjælelige Gennembrud, naturalisme, realisme, symbolisme eller en ny neurastenisk europæisk avantgarde vakte andet i ham end modstand. Naturalismen betegnede han som »svinsk«, realismen som »gold Materialisme«, impressionismen som »ufærdig Lysflimmer«, symbolismen som »sindssyg«, og »Bladnegrenes« kritisk reflektoriske strategier omkring malerkunsten som en »Voldtægt af Umiddelbarheden«. Den ny maleriske teknik, ikke mindst inspireret af fransk kunst, blev betegnet som »indsmigrende, lemfældig eller leflende og fræk«.[1]

DETALJE: Vilhelm Kyhn, *Sommeraften ved Ry*, 1873. Olie på lærred, 25,5 × 41 cm. Statens Museum for Kunst, foto: SMK Foto



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 185 20/06/12 19.33

Også det danske kunstlivs magtstrukturer og netværk var ham inderligt imod. Han blev medlem af Kunstakademiet i 1870, men meldte sig ud i 1882 i protest mod institutionens lovprisning af P.S. Krøyers (1851-1909) malerier af *Italienske Landsbyhattemagere* (1880) og *Italienske markarbejdere. Abruzzerne* (1880). Og tidens største mæcen Carl Jacobsen (1842-1914) betegnede han som »den gale Brygger«, og hans kollegers leflen for ham som »et usselt Hensyn til Pengemagten«. Kyhns udtalelser fik kunsthistorikeren Karl Madsen (1855-1938) til at betegne ham som en »hysterisk Skrivemaskine«, og i dagbladet *Politiken* føjede han til, at man fristedes til at tro:

> at Maleren og Journalisten Kyhn slet ikke var én og samme Person, om det ikke udelukkende var paa Malerens Autoritet, at Journalisten fik Frembringelser trykte og læste.[2]

Der var, som Madsen påpeger, ingen kongruens mellem skriftsprog og penselskrift hos Kyhn, temperamentet lod han løbe frit i sproget, mens han inddæmmede det i maleriet. Det er måske pointen og – hvis man ønsker at anskue kunstneren ud fra en modernistisk optik – problemet med Kyhn. Hans møjsommelige årelange disciplinering af maleriet forhindrede ham i at frigive formen, og hans nærmest selvmorderiske polemiske prisgivelse i sproget blev det eneste løsen på paradokset. Sproget blev en ventil for en hjemløs og derfor opdæmmet lidenskab. Kyhn stod som et vertikalt dybdesnit i 1800-tallets kunst, mens tiden omkring ham udvidede sig horisontalt og med en hastighed og et moderne nerveliv, der var ham fremmed. Omkring ham flød København ud over voldene og menneskemasserne over grænserne, mens gasblus illuminerede nattelivet, og kulrøgen slørede dagbrækningen. Kyhn så tværs igennem modernitetens slør og ud til det, han kendte: Landskabet der, i hvert fald med hans nationalromantiske blik, ikke ændrede sig og slet ikke med den hastighed, der fik hans eget liv til at stå stille.

## Synets gave

Men når nu Kyhn var så meget *imod,* hvad var han så egentlig *for?* Landskabet kunne man gentage. Kyhn var frem for noget andet landskabsmaler, ja, man kan sige, at landskabet havde bemægtiget sig hele Kyhns perspektiv på omverdenen. Det var landskabet, han så, når han så ud, ind og i dybden. Ind i naturen, ned langs tiden og op i himlen. Som eksistensfilosoffen Søren Kierkegaard (1813-1855), dyrkede Kyhn gentagelsen, som en uddybelse, en indøvelse og et nostalgisk gensyn, men uden – som Kierkegaard – at erkende farerne ved en sådan praksis. Hvor Kierkegaard kunne se det produktive i gennem aktiv handlen at opsøge det erindrede, kunne han også se desillusionen lure, hvis man eksempelvis gentog en rejse til Berlin, der i første omgang havde været fortryllende. Kyhn derimod kunne ikke gense det danske landskab tit nok og åbne sig og sit maleri for dets fortrolige former, dannet af istiden, kultiveret af agerbruget, slidt af havet og med historiske vidnesbyrd om en nations fødsel i seklernes kredsgang.[3] Kyhns blik på landskabet var ikke uhildet, men dannet af det romantiske gennembrud i europæisk kultur i første halvdel af 1800-tallet og den nationalromantiske efterbyrd, hvor den tyske universalromantik formateredes som et særligt dansk anliggende til almen genopbyggelse af nationen i den store skala og den borgerlige biedermeierkultur i den intime. Kyhn debuterede i 1843, året før kunsthistorikeren N.L. Høyen (1798-1870) i marts 1844 holdt sit foredrag *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling*, som i forlængelse af epokens kulturelle og politiske skandinavisme var et foredrag om, hvordan kunstneren i sit motivvalg skulle:



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 186 20/06/12 19.33

> […] kæmpe for sit Fødeland, for hele den nordiske Natur, for Folkelivet og for alle Fortidens største Erindringer.[4]

Selv om Kyhn senere hævdede, at han ikke var synderligt i kontakt med Høyen og hans nationalromantiske idékatalog, prægede Høyens billedsyn ham livslangt. Kyhn hentede primært sine motiver i Jylland og på Sjælland og Bornholm på de klassiske lokaliteter, som andre af romantikkens kunstnere også opsøgte i deres forsøg på at trænge ind i Høyens hjerteland. Kyhn supplerede sin klassiske dannelsesrejse i 1850-1851 til Holland, Belgien, Frankrig, Italien og Tyskland med skandinaviske rejser til Norge og Sverige, herunder de nære og dramatiske klippeformationer på den anden side af Sundet på Kullen og Bjärehalvøen. I Sverige havde Kyhn åndeligt talt en medrejsende, H.C. Andersen (1805-1875). I 1851 i rejsebogen og poetikken *I Sverrig* definerede Andersen på helt essentiel vis det romantiske blik, Kyhn og hans samtidige så på verden – og sig selv – med.

Lad os tage det sidste først. Kunstneren havde blik for det, Andersen kalder for »Tilfældets Poesi«, hvor kunstneren i et upåagtet øjeblik kan se og skildre det væsentlige, der forlener tilværelsen med sensibilitet og skønhed. I kapitlet »Billeder i det Uendelige« slutter Andersen fra det mindste til det største i en samlet og ubrudt bevægelse, hvorved hele verden bliver synlig i en vanddråbe:

> Ja, Billeder i det Uendelige, en Rigdom af Skjønhed er der i Verden om os, og det selv i det Smaa, i det øieblikkeligt Forsvindende, som Mængden slet ikke agter paa. Vanddraaben fra den stillestaaende Vandpyt har en heel levende Verden i sig, men Døgnets Draabe af Hverdagslivet har ogsaa i sig en Verden af Billeder i Skjønhed og Poesi, luk bare dit Øie op for den.

For Andersen er det digteren eller kunstneren, der, som det særligt udvalgte romantiske geni, har nåde- og seergaven, og som skal vise vejen for andre:

> *Seeren,* Digteren skal pege hen herpaa, og ligesom synliggjøre den med Mikroskopets Klarhed og Bestemthed, og da vil ogsaa Mængden see den, og siden paa sin Livsvandring selv blive den vaar, og som Seende glæde sig, thi Livet er ligesom blevet rigere – rigere paa Skjønhed.

Hvad det er digteren, »*Seeren*«, ser, når han iagttager naturen og færdes i den, skildrer Andersen blandt andet i eventyret *Klokken* (1845), der tager sig ud som en programmatisk universalromantisk tekst. Titlens klokke er et symbol på den sammenhæng i alnaturen, som de romantiske kunstnere sværmede for, og som i eventyrets apoteose hvælver sig klangfuldt over hovedpersonerne:

> Alt smeltede sammen i glødende Farver, Skoven sang og Havet sang og hans Hjerte sang med; den hele Natur var en stor, hellig Kirke, hvori Træer og svævende Skyer var Pillerne, Blomster og Græs det vævede Fløils-Klæde og Himlen selv den store Kuppel; deroppe slukkedes de røde Farver, idet Solen forsvandt, men Millioner Stjerner tændtes… [5]

For eventyrets to unge modtagelige hovedpersoner åbenbarer skoven sig som »Naturens og Poesiens store Kirke« i en bevægelse, der svarer til den naturteologiske åbenbaringskristendom, der gennemlyser B.S. Ingemanns (1789-1862) mirakuløse *Morgen- og Aftensange* (1837-1838). Også de hævdes at være – som Andersens eventyr – skrevet for børn, fordi barnet i romantikken er symbol på den åbne, modtagelige indtryksømhed, mennesket generelt skal nærme sig naturen med.



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 187 20/06/12 19.33

1. Vilhelm Kyhn, *Træer og væltet træstub i skovbryn*, u.å. Papir klæbet på træ, 31 × 40 cm. Privateje, foto: Kunsthallens Auktioner



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 188 20/06/12 19.33

Definerer Andersen synet og kunstnerens særlige evne til at se, definerer Ingemann det videre perspektiv i synets, forestillingsevnen og fantasiens gave i sine posthumt udgivne erindringer, *Levnetsbog I-II* (1862) som en forvandling, en transformation. Bevægelsen, hvor også Ingemann slutter fra det mindste til det største og ser hele menneskelivets vækst- og forvandlingspotentiale indeholdt i den formskabende udfoldelse, kalder han for »Forudafspejlingen«:

> Det hele Egetræ og i Grunden en hel Egeskov
> er jo allerede til Stede i det mindste Agern, og
> man behøver kun et Slags Aandeligt Forstørrelses-
> glas, for i en udført Barndomshistorie at læse
> et helt Levnetsløb.[6]

I Andersens og Ingemanns allegoriske forskydninger kan i et agern anes hele egeskoven, i dugdråben hele verden og i en barndoms drømte øjeblik det fuldt udfoldede liv. Ser man bort fra den transformerende skønhed i Andersens og Ingemanns associative spring i tanken, er der jo reelt tale om en romantisk funderet metodelære, hvor der fra den empiriske og fænomenologiske iagttagelse af naturens mindste former kan sluttes til helheden og det fuldendte værk; fra billedet af verden, som den syner for vore sanser, til billedet af verden, som den *er*, når den krystalliseres i det skabtes form, som ideelt billede. Som et stykke naturmetafysik.

Andersen, Ingemann og Kyhns samtidige, digteren, kritikeren og dramatikeren J.L. Heiberg (1791-1860), bevæger sig tidstypisk og intrikat mellem naturmetafysik, naturfilosofi og naturvidenskab, når han i sit essay fra 1843 *Bidrag til det Synliges Philosophie* som sine kolleger fremhæver: »[…] den hele synlige Verden er selv et Symbol paa Idealet i dets jordiske eller empiriske Tilværelse«. Synsbilledet af verden er netop repræsentativt og viser hen til idealbilledet, og Heiberg konkluderer:

> […] det er kun de aandløse Naturforskere,
> som mene, at Naturens Slør er dens Idealitet,
> hvorigjennem man skal trænge ind til Realiteten;
> tværtimod bestaar Afsløringen i at gjennemskue
> det Realistiske, for at see Natursjælen drømme
> i logiske Categorier.[7]

De litterære tekster, der omkranser Kyhn i hans formative år, er væsentlige, fordi de litterært og metodisk afspejler den dobbelthed af empirisk positivistisk iagttagelse og ideal konstruktion, der prægede friluftsmaleriets grundlægger i Danmark, C.W. Eckersberg (1783-1853), og dermed også den vigtigste forudsætning for Kyhn og hans jævnaldrendes uddannelse. Og det uanset om de gik til undervisning hos Eckersberg eller ej. Hans gennemslagskraft var – som hans billeder – fosforescerende. Eckersberg forlenede romantikkens danske malere med en særlig klar anskuelsesevne, når han – paradoksalt nok – bad dem om at se dobbelt! For det første skulle kunstnerne bevæge sig ud i naturen med malerkassen og skitseblokken og spontant nedfælde skitser, mikroskoperende forgrundsstudier og præliminære billeder af det givne motiv, for så bagefter at gå hjem i atelieret eller på akademiet og konstruere sig frem til det, Eckersberg kaldte for »Grundbilledet«. Hans legendariske pedantiske undervisning som professor på Kunstakademiet i København havde til formål igennem perspektivlærens geometriske dybdesnit at nå frem til dette »Grundbillede«, der i Eckersbergs egen optik på den ene side var en tillempet nøjagtig, ja, videnskabelig gengivelse af det sete og erfarede – med Heiberg: en logisk kategori, og på den anden side et kunstnerisk fremstillet neoplatonisk eller gudsgivet idealbillede, eller – med Heibergs ord: et symbol på idealet i dets jordiske eller empiriske tilværelse.[8]



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 189 20/06/12 19.33

2. Vilhelm Kyhn, *Sommerens farvel til efteråret. Ved Knud Sø. Ry Station*, 1895. Olie på lærred, 108 × 170 cm. Privateje, foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner

## Ånd og natur

Eckersberg var som mange i epoken grænsekunstner, ikke alene i den forstand at han var født tæt på den dansk-tyske grænse, men også i at han overskred den og fik en europæisk, tværkulturel dannelseshorisont. Den tysk-danske udveksling og oscillation var helt afgørende for den romantiske bevægelse i 1800-tallet, hvor en lang række af danske, skandinaviske og tyske kunstnere krydsede grænsen mellem de tysksprogede områder og Skandinavien, udvekslede synspunkter og ideer: digtere som Andersen, Ingemann, Jens Baggesen (1764-1826) og Carsten Hauch (1790-1872), og malere som J.C. Dahl (1788-1857), Louis Gurlitt (1812-1897), Philip Otto Runge (1777-1810) og Caspar David Friedrich (1774-1840) – og som samlende og medierende skikkelse den norsk-dansk-tyske naturforsker og filosof Henrich Steffens (1773-1845).



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 190 20/06/12 19.33

Således var de litterære og kunstneriske miljøer i København i kontakt med de centrale videns- og dannelsescentre i Hamborg-Altona, Jena-Weimar, Dresden og München. Størst betydning for det romantiske gennembrud i Danmarks malerkunst, og derfor også for Kyhns efterbilleder af det, har filosoffen F.W.J. Schelling (1775-1854) og digteren og universalgeniet J.W. Goethe (1749-1832), og igen som formidler af deres tænkning, Steffens.

Essentielt i Schellings filosofi, som den blandt andet kom til udtryk i værket *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), er hans organismetænkning, hvor han skaber en direkte parallelitet mellem naturens vækstformer og den menneskelige erfaringsdannelse og udvikling. En slags romantisk evolutionslære, hvor klodens historie og naturens diversitet svarer til udviklingen af den menneskelige ånd, dannelse og vidtforgrenede sensibilitet. Verdens former udtrykker for Schelling en enhed af ånd og natur i en harmonisk helhed. Ånd og natur er givne i det Skabte, og det er menneskets opgave så at sige at indoptage og udvikle naturens vækstformer som sine egne. Programmatisk udtrykt af Schelling med ordene: Naturen er den synlige ånd, og ånden den synlige natur, og videre poetisk omskrevet som en udviklingslære: »ånden slumrer i stenen, drømmer i planten, vågner i dyret og kommer til bevidsthed i mennesket.«

Naturens ånd skal forvandle sig til menneskets ånd og i sidste ende frigøre hans sjæl. Som redskaber for denne erkendelse har mennesket videnskabens empiri og filosofiens tænkning, men væsentligst for Schelling er kunsten: »Kunsten bringer det hele menneske frem til erkendelsen af det højeste, og derpå beror den evige forskel og det underfulde ved kunsten.«[9]

En tilsvarende organismetænkt helhedstænkning udtrykker Goethe i sit på alle måder mægtige læredigt *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798). Digtet er dybest set en kærlighedserklæring til den elskede, som han vandrer i haven med, hvor han og hun ser på blomsterne. I en slags trinvis og gnostisk inspireret anskuelsesundervisning følger og forklarer han blomstens vækst og forvandling: fra frøets befrugtende indlejring i jorden, livskimens spiring i frøet over væksten i stængel og blade til den mangefarvede blomstring og frugt, der igen føder et nyt – højere – liv. Alt sammen som et udtryk for, at den kærlighed, der kan gro og blomstre mellem mennesker, er organisk forbundet med naturens vækst i en stadig forædling af processen, der i princippet er uendelig:

Se den hellige kærlighed søger den
højeste frugt, skabt af et fortroligt sind,
således at et par, forbundet i samme
betragtning af verden,
i en harmonisk vision finder frem til
det højere liv.[10]

Hos Goethe sker der således en forskydning fra naturen til mennesket, hvor planternes gradvise fremkomster og blomstrende fuldbyrdelser er identiske med udviklingen af personligheden – og i *Planternes metamorfose* tillige kærligheden.

Da Steffens formidler og fortolker Schelling, Goethe og konsorters romantiske og idealistiske organismetænkning på dansk grund i vinteren 1802-1803 i København i ni banebrydende forelæsninger, samlet og udgivet under titlen *Indledning til Philosophiske Forelæsninger* (1803), er det med vægten på »Ahnelsen af det Evige«. Det sker – som i den romantiske tyske idealisme – ud fra opfattelsen af, at 1700-tallets oplysningstænkning har reduceret naturen til en ophobning af dennesidige fænomener, og dermed forspildt muligheden for at forstå den dybe sammenhæng, der findes i naturens og i videre perspektiv universets tilsyneladende formløse, uorganiske stof. Naturvidenskabens erfaringer er altså ikke tilstrækkelige, fordi de aldrig kan føre til »den



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 191 20/06/12 19.33

højeste Idee«. Ifølge Steffens er det derfor anelsen af det evige i naturen, der skal genopvække og udvikle det af den romantiske lidenskab grebne menneske. Som hos Schelling og Goethe kan det ske igennem videnskabens erfaringer og filosofiens tankeformer, men den egentlige og dybe erkendelse kan alene kunstneren frembringe igennem poesien:

> Denne Ahnelse forlader aldrig noget Menneske ganske. Selv hos den mest indskrænkede slumrer den dybt i hans Sjæl. Den knytter os til den hele Natur […] giennem den taler Naturens evige Liv, som igiennem et mystisk Ziffer, til vor Aand og indvortes forstaa vi den […] Denne Ahnelse, hvis Gienstand altid er uendelig, kaldes, naar den levende, skabende aabenbarer sig i sin Herlighed i eet fortræffeligt Gemyt – *Poesie*.[11]

Den danske naturvidenskabsmand H.C. Ørsted (1777-1851) videreudvikler denne tankegang i sit filosofiske og testamentariske hovedværk *Aanden i Naturen* (1849-1850) ved i lighed med Steffens og senere Heiberg at pege på erfaringsvidenskabens begrænsning, der betyder, at forskeren – eller »Grandskeren«, som Ørsted kalder ham – aldrig kan nå frem til det egentlige, hvis han nøjes med blot at »grandske«. Han skal i stedet forbinde sin forskning med et evighedsperspektiv, så iagttagelsen af naturen og dens fænomener er en stadig pågående *tilblivelse* på vejen imod den højeste ideale form. Forskeren:

> […] søger Fornuften i Naturen med alle sine Evner, og bliver ikke staaende ved det blot sandselige Standpunkt. Det er Tingene i *deres Vorden*, han skal gjøre til Genstand for sin Videnskab.[12]

Grunder epokens romantiske tænkning sig dybt i det jordiske – Steffens var, som flere andre af tidens tænkere, også geolog – løfter den sig også højt i det himmelske. Og igen har anskuelsen af det evige og højeste rødder i naturvidenskaben, der ikke er romantikernes fjende, men idealismens forudsætning. Essentiel for den romantiske epokes engelske, tyske og skandinaviske landskabsmalere, er meteorologien som englænderen Luke Howard (1772-1864) havde systematiseret i 1803 og i 1818-1820 i sit tobindsværk *On the Modification of Clouds*. Via Goethe, som oversatte og bearbejdede dele af Howards skyformationslære, kom den moderne meteorologis grundlægger til dansk åndsliv. Ingemann skrev sideløbende med udarbejdelsen af *Morgen- og Aftensange* på skriftet *Skyhimlen eller Den Luke-Howardske Skyformationslære betragtet som Billedform for Naturpoesien* (1840). Og værket blev fulgt op af *Stjernebilledernes Symbolik* (1840), en digtkreds, hvori Ingemann omskrev Howards skyformationslære til poesi med anelser om det højeste.

I sin introduktion til Howard, og i de syv lyriske digte, han knyttede til skyformationslæren, skabte Ingemann en naturmetafysik, hvor den personlige eksistentielle dannelse og forvandling får et himmelsk gensvar og skaber et uendelighedsperspektiv i livet – og i efterlivet, på jorden – og i himlen. Ingemanns kosmologi beskriver, som Goethes plantemetamorfose, en stigning: Den lave stratosfære beskrives som en tåge- og skysletteverden, sjælen skal gennembryde; den højere sfære af dramatiske cumulus- og nimbusskyer betegnes som en kampscene, sjælen skal prøves på, førend den kan flyve over Paradismuren; og endelig betegnes den øverste sfære med cirrusskyerne som den befriede sjæls verden af florvingede svaneskyer. Iris eller regnbuen danner for Ingemann en himmelbro mellem de forskellige sfærer. I digtet »Paradismuren« fra *Stjernebilleder-*



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 192 20/06/12 19.33

3. Vilhelm Kyhn, *Solnedgang over en sø*, 1875. Olie på lærred, 17 × 26 cm. Privateje, foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner

*nes Symbolik* flytter Ingemann i en transcenderende bevægelse det jordiske paradis til det himmelske i den ideale længselsfulde forskydning, som kendetegner romantikerne:

> Bag Aftenskyernes Bjerge
> der ligger et himmelsk Land
> Der Paradiset henbares
> engang fra Morgenens Strand.[13]

Ånden i naturen genspejles som gyldne tonaliteter i himlen, og naturen transformeres til sjælfuld lysmetafysik i Ingemanns poetiske tolkning.

## Fra det sublime til det pittoreske

I det nordeuropæiske landskabsmaleri krystalliseres romantikkens omverdenstolkning i to billedsyn: »det sublime« og »det pittoreske«. Det sublime billedsyn opstår i mødet med det på en gang ophøjede og afgrundsdybe, det dramatisk forrevne, oprørte og kaotiske, hvis skrækindjagende skønhed og gru afføder en lutrende følelse hos iagttageren, in casu landskabsmaleren, der over for naturens – og indirekte den rasende Guds – storhed og vælde inspireres og tilnærmelsesvis forsøger at skabe gengivelser af det suverænt højeste og det bundløst for-



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 193 20/06/12 19.33

4. Vilhelm Kyhn, *Vinteraften i en skov*, 1853. Olie på lærred, 130,5 × 196,5 cm. Statens Museum for Kunst, foto: SMK Foto

færdende.[14] *Det pittoreske* er en tilstræbt modifikation af den sublime oplevelse, hvor kunstneren igennem øjets okular forsøger at begrænse og udvælge, skære motivet – og i videre forstand naturen – til, så den er til at overkomme og indramme, som netop et billede. Som litteraturhistorikeren Klaus P. Mortensen (f. 1942) skriver i sin banebrydende bog om det pittoreske landskabsmaleri:

> Fra at være behersket af den vældige natur har den pittoreske iagttager opgivet at omfatte totaliteten og i en vis forstand gjort sig til herre over synsindtrykket ved aktivt at opdele sansningen i overskuelige elementer og ad den vej skabe billeder af naturen, der modsvarer øjets begrænsede kapacitet.[15]

Man kan overordnet i den romantiske epoke se skiftet fra det sublime til det pittoreske som en udvikling fra højromantikkens *Sturm und Drang* og romantismens dæmoniske sjælelige *Zerrissenheit* til biedermeierkulturens afsvalede og inderliggjorte billeddannelse, der søger harmonien i tilværelsen – og i det skabte. Det er den udvikling, der kan iagttages inden for det danske romantiske landskabsmaleri, som alene i kraft af den danske naturs former sjældent står ved det sublimes afgrund.

Danmark havde ikke det industrielle inferno, som inspirerede J.M.W. Turner (1775-1851) og John Martin (1789-1854) til sublime undergangsvisioner i England, ej heller dramatiske alpetinder som Der Watzmann, der henrev Friedrich og C.G. Carus (1789-1869) i de tyske områder, eller Nordkaps klippekryds, der potenserede Peder Balkes (1804-1887) syner i Norge. Men de danske malere opsøgte det, der lignede, lokaliteter i Danmark og Skåne som Møns Klint og Himmelbjerget, Kullen og Bornholms klipper. Og dertil det oprørte hav, som marinemalerne kunne skrue op i det katastrofiske. Men det er karakteristisk for de danske landskabsmalere, at de altid lægger en distance ind i forhold til det sublimt ophøjede og afgrundsdybe: anekdotisk staffage, figurgrupper og kultiverede beskuere, der skyder sig ind mellem malerens øje og afgrunden. Det gælder Eckersbergs og Skovgaards billeder fra Møns klint, eksempelvis. Derved bliver motivet overskueligt, overkommeligt i både fysisk og emotionel forstand, og bevæger sig – selv ved sublime motiver hen imod det pittoreske, der med biedermeierdigteren Henrik Hertz' (1797-1870) ord i programdigtet »Naturen og Kunsten I-II« (1832-1833) derfor kan klinge ud i et poetisk billede:

> Øiet er vor Synskreds Ramme,
> Og Sjælen Lærredet, paa hvilket vi
> Gruppere med en virksom Phantasie
> Naturens vidtudstrakte Malerie.[16]

Man ser næsten den forgyldte Damborg-ramme for sig i det borgerlige interiør, hvor det afbildede danske landskab bliver »vor« – det vil sige den danske nationalkarakters – synskreds ramme. Dvs. landskabet som en slags vindue, der åbner sig imod en erindret og forskønnet verden, hvori blikket kan finde ro og ånden udfrielse; men ikke i form af en revolutionerende frigørelse, snarere som om naturen er formet, så den i sig selv danner en ramme omkring iagttagelsen.

Det er præcis ved det vindue, Kyhn står og kigger ud igennem sine lærreder og med blikket rejser ud på landet og ind i naturen. Han opsøger sublimt romantiske lokaliteter som egnen ved Ry, Silkeborg og Himmelbjerget, klipperne på Kullen og Bornholm og de norske fjelde, men lægger i de fleste billeder en harmoniserende linje ind, der får motivet til at falde på plads som »grundbillede« med en klar struktur mellem forgrundsfigurer, mellemgrundens udtoninger, ofte med en fjord, en sø eller en vej mellem lyngen, og så endelig en baggrund, hvor perspektivet rækker ind i den landskabelige dybde eller op i den blå himmel. På den måde forvandles selv dramatiske motiver i altovervejende grad til



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 194 20/06/12 19.33

pittoreske og harmoniske. Beskueren får fornemmelsen af naturens omsluttende karakter i en romantisk efterklang. I et billede som *Vinteraften i en skov* (ill. 4) er der kanefærd som hos Lundbye og mørke silhuetter af de nøgne træer af la Friedrich og Dahl. Men træerne danner ikke sublime mørke, krogede og forvredne arabesker imod skumringshimlen hos Kyhn, men netop en fortrolig ramme om motivet og vejen ind i det.

To motiver *Fra egnen ved Himmelbjerget* (ill. 5) og *Bakket landskab med søer og skove nær Silkeborg* (ill. 6) opsøger ikke dramaet i landskabet eller Himmelbjergets rejsning i rummet, derimod landskabets blødt modulerede bakkedrag, der danner ramme omkring en sø, og altid med en lille anekdotisk tilføjelse og pittoresk modifikation i form af små mennesker i et hverdagsligt virke, en kvinde vasker tøj, en mand fisker. Skalaforholdet understreges ved menneskets lidenhed og naturens storhed, og en tilnærmelse til det sublime ligger i skyhimlen, hvor enten stratusskyerne mørkner det landskabelige rum, eller cumulusskyerne tårner sig op med atmosfærisk fylde. Trods den topografiske stedfæstethed i billeder som disse, er det egentlig ikke det, der interesserer Kyhn. Det er landskabets nationale genkendelighed, landskabet ikke alene som grundbillede, men sindbillede på det Danmark, som Høyen fandt, der skulle gengives, så landets indvånere satte pris på det. Det evner Kyhn.

Som også hos flere af Kyhns samtidige bliver forgrundsfigurerne, klipper, huse, sten, blomster og græsser rumlige markører, men også markeringer af, hvorfra Kyhn ser motivet, og derfor en udvælgelse og indramning af det sete. Med tiden op imod Det Moderne Gennembrud bliver Kyhns optik sine steder fotografisk og forlenet med en vis dristighed, men beskæringen og vinklingen af motivet er aldrig direkte vilkårlig og urovækkende som hos den næste generation af radikale landskabsmalere, der har Kyhn som forudsætning, en Thorvald Niss (1842-1905) eller en L.A. Ring (1854-1933) eksempelvis.

Hvad Kyhn søgte var – i lighed med Eckersberg – harmonien i landskabet, og dermed i det både nationale og malerisk givne rum, hvori hans erkendelse af verden udfoldede sig. Som han skriver i et brev til Frølich så sent som i maj 1882:

> Naar jeg ser paa Livet og Naturen, da er det Hovedindtryk jeg faar det harmoniske; Harmoni er Grundelementet i det Skabte, eller det er maaske rigtigere at sige, at det er Følgen af den Fuldkommenhed, hvori det er skabt. Derfor er det maaske at et Kunstværk, hvori det er lykkedes at faa den til Værket og dets Anvendelse, passende Stil, gør et mere virkeligt Indtryk end den simple Naturefterligning.[17]

Selv om Kyhn kan være tæt på detaljerne i sit landskabsmaleri, er det altid med helheden og harmonien for øje. Som sine samtidige Dreyer og Skovgaard har han et sensibelt blik for den nære natur og dens vækstformer, helt nede i frøperspektiv, det Andersen kaldte for »Tilfældets Poesi«, men i lighed med Andersen, Ingemann og den grundlæggende romantiske syntesetænkning er det mikroskoperende nærstudie ikke i sig selv en værdi. Skitsen får ikke, som hos de nybrydende romantikere forrang, den er hos Kyhn verden i sin vorden, i sin stadige tilblivelse. Værdien ligger i anelsen om noget større, i Andersens seergave, hvor kunstneren med det poetiske gemyt kan se hele verden i vanddråben og slutte fra agernet til hele egetræet og som Goethe i *Planternes metamorfose* følge væksten, til den fuldbyrder sig i kærlighed. Som Kyhn skriver til Frølich i vinteren 1889, det samme år som Brandes fra Københavns Universitets forelæsningspult sætter hele Europa på den anden ende med sine Nietzsche-forelæsninger og gudløse aristokratiske radikalisme:

5. Vilhelm Kyhn, *Fra egnen ved Himmelbjerget*, 1882. Olie på lærred, 134 × 187 cm. Randers Kunstmuseum, foto: Niels Erik Høybye

6. Vilhelm Kyhn, *Bakket landskab med søer og skove nær Silkeborg*, 1845. Olie på lærred, 77,5 × 104 cm. Statens Museum for Kunst, foto: SMK Foto



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 195 20/06/12 19.33

7. Vilhelm Kyhn, *Optrækkende tordenvejr over jyske bakker*, 1870. Olie på lærred, 30,5 × 46,5 cm. Randers Kunstmuseum, foto: Niels Erik Høybye

8. Vilhelm Kyhn, *Sommeraften ved Ry*, 1873. Olie på lærred, 25,5 × 41 cm. Statens Museum for Kunst, foto: SMK Foto

Jeg er vis paa at Madiken har sit Individuelle. Men Ordet er magtesløst og det som jeg synes bedst kan sige dette Vidunderlige er Skaberkraften, og det siger dog saa lidt af det, det skulde [...] Det lille Blad, Midden og hvad vi nævne kan af skabt, er lige så vidunderligt, som det allerstørste. Om vi kunde svinge os op i Rummet og se alle Kloderne svømme der i Ro og Orden og mærke der den store Harmoni, den store Ro, der hvor alt er som det er og saa ligefremt, at det ikke kan være anderledes, er det saa vidunderligere end, at Frøet falder i Jorden og spirer og vokser, eller end Frøet selv, som har denne Livskraft i sig. Hvor lidt udtømmende er Ordet og dog det stærkeste vi have, naar vi værne Almagten. Det bliver dog kun en Anelse om Gudskraften.

– Hvad skal nu den Talen føre til, ja jeg mener, at i vor Gerning, vort Værk, skulle vi føle, at Manden som staar bagved, havde under sit Arbejde, Ærbødigheden og Kjærligheden i sig. O det kunde vi, om vi have Følehornene, og derfor bliver et ufuldkomment Værk os ofte kjærere end et Bravour Stykke og godt er det, at den der levede i Ærbødighed han skal faa sin Plads og den der elskede meget skal tilgives meget.[18]

Ja, den, der elsker meget, skal tilgives meget, og derfor også Kyhn, der er det danske og internationale kunstlivs fjende, men det danske landskabs ømme elsker. Men som her taler lige ud af Schelling, Goethe, Steffens og universalromantikkens idealisme, og med Ingemann og Skaberen selv som interstellare ledestjerner slutter fra det mindste til det største, ja, helt ud i rummets kosmiske kredsgang, med hen ved 80 års forsinkelse! Kyhn er trofast mod sit udgangspunkt og ønsker tydeligvis ikke at male det væk, men at fastholde landskabet i dets skønhed og givne form som det Skabte.

Det betyder ikke, at Kyhn ikke er en god maler, han er koloristisk og kompositionel sikker, og han har – som Skovgaard – en udtalt sans for det atmosfæriske, og dette at lukke himlen op, så den både blåner, gråner og rødmer og tårner skyformationer i vejret på en sensommerdag. Gentagelsen er hans metode, som gensyn, erindringen om det sete og erfarede, og dertil indøvelse,



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 196 20/06/12 19.33

så landskabet også i en vis forstand bliver håndelag og penselskrift, før det ideelt set bliver en genspejling af det højeste.

Men helt upåvirkelig er han ikke. I et par af sine arbejder, som pragtstykket *Optrækkende tordenvejr over jyske bakker* (ill. 7) og *Sommeraften ved Ry* (ill. 8) er Kyhn på vej imod et udtryk, som ikke er hans. Ikke fordi han bryder med sin romantiske troslære, men fordi han i et ubevogtet øjeblik synes at blive forført af noget andet.

I sit udgangspunkt er *Optrækkende tordenvejr over jyske bakker* et sublimt motiv, hvor de optårnede formationer af nimbus og cumulus skyer varsler uvejrets komme og derfor på klassisk romantisk vis arbejder med en skrækblandet lidenskab og rensende skønhed. Men i selve malemåden er Kyhn tydeligvis præget af en ny tids impressionisme med en fed krøyersk tekstur af hvid maling og et dagklart lys, der får landskabet til at flimre. *Sommeraften ved Ry* er et af mange glødende solnedgangsmotiver fra Kyhns hånd, men med en komposition og en skarpsleben penselføring, der har »japonistiske« træk. Katsushika Hokusais (1760-1849) *36 billeder af Fuji* (1823-1829) synes at have skudt sig ind imellem Kyhn og hans motiv fra Himmelbjerget (ill. 9).[19]

Især Kyhns senværk er præget af aftenbilleder og solnedgangsstemninger. Kyhn blev optaget af de stem-

9. Katsushika Hokusai (Japan 1760-1849), *Søen ved Hakone i Sagami provinsen* (Sôshû Hakone kosui), fra serien *36 billeder af Fuji*, 1823-1829, farvetræsnit. Museum of Modern Art, New York, foto: © Photo SCALA, Firenze



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 197 20/06/12 19.33

10. Vilhelm Kyhn, *Landskab ved Knud Sø. Ry Station*, 1879. Olie på lærred, 33 × 45 cm. Privateje, foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner

ningsskabende, suggestive kvaliteter ved landskabet og skriver fascinerende om det i et brev fra 1873:

> Underlige store fantastiske Stemninger har jeg set. En Aften fra Bjerget store tunge Skyer drive over en gul Himmel, og i det dunkle Landskab laa Søerne – den ene mørk, den anden skinnende med Spejl af den gule Himmel, alvorlig og højtidelig talende det Tavshed ind i en. – Morgenen derefter begyndte Taagerne at dandse i Lavningerne, snart blev de tættere, snart hævede de sig over Højderne, af og til dukkede disse frem, og de glinsende Søer tittede ud over Taagerne, der som dandsende Væsner flagrede hen over Landskabet, og over stod den blinkende Sol, det var som var man i Bjergene.[20]

Man kunne med Kyhns stemningsfremmanende ord tro ham på vej ind i 1890'ernes symbolistiske og nietzschieanske mørke med »Midnatssangen« fra *Also sprach Zarathustra* (1883): »Natten er dyb, dybere end dagen tænke sig,« men Kyhn er også her snarere på vej tilbage og ned i erindringen, hvor Ingemanns »Fred hviler over land og by« (1822) er mere nærliggende, for slet ikke at tale om Heibergs *Elverhøj* (1828). Det er ikke Julius Paulsens (1860-1940) eller Johan Rohdes (1856-1935) nocturner, beskueren er vidne til hos Kyhn, snarere en efterromantik, hvor jorden spejler himlen, og hvor en hel suite af billeder fra Kyhns hånd danner ingemannske rosenskyer foran slottet i Vesterled. Kyhns billeder er ikke sentimentale i sig selv, men deres samlede gestus er det. De lukker sig om sig selv og deres pittoreske indebyrd i en tilbageskuende bevægelse. Det var Schelling,



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 198 20/06/12 19.33

der forudskikkede jordens og menneskets evolutionære dannelsespotentiale i vendingen om, at »ånden slumrer i stenen, drømmer i planten, vågner i dyret og kommer til bevidsthed i mennesket.« Kyhn blev aldrig figur- eller portrætmaler, han magtede ikke mennesket ansigt til ansigt. Måske heller ikke sig selv i spejlet. Derfor kom han aldrig helt frem til en meta-bevidsthed, der kunne udvikle og forvandle ham, men alene til en anelse om det utidssvarende i hans projekt, der i stedet satte sig i ham som vrede og frustration vendt imod de mennesker, han helst reducerede til dekorativ staffage, og den omverden, han helst indrammede så smukt.

Kyhn afskyede den moderne sociale realisme, fordi han selv inkarnerede en anden, nemlig den poetiske. Den *poetiske realisme* er egentlig en litterær genrebetegnelse, som kendes fra Poul Martin Møllers (1794-1838) og Hertz' poesi, hvor hækkene grønnes i forårssolen, og mennesket frydes og forelsker sig derved. Den poetiske realisme er kendetegnet ved »den forelskede nærsynethed«, der går tæt på den fortrolige, genkendelige og hverdagslige virkelighed og gengiver fænomenerne let forskønnet og livfuldt poetisk arrangeret. Derved anerkender den poetiske realisme den åndelige betydning og det Skabtes orden, der kan ligge i fænomenerne – og bag dem. Men frem for de voldsomme følelsesudsving og den dramatiserede iscenesættelse dyrker den poetiske realisme den nære virkelighed, som falder på plads for blikket – hos Kyhn: Et stille fjordlandskab med lavt vand, grådiset himmel, en tøjret jolle og et par måger; et skovbryn med frodige græsser og grønt løvhang; et hjørne af prydhaven med røde valmuer; et bondehus ved en sommerstøvet vej en enkelt skikkelse med solens højlysmarkering på sin hat; tre unge kvinder i sommerkjoler pittoresk arrangeret i skyggen af et kirsebærtræ, så kompositionen zoomer ind på deres intimt sluttede nær- og samvær; et markskel med popler ved vintertide; landsbyens branddam en sommerdag, en badebro ved sundet med Kullen i kimingen; et dampskib i Sundet; et landskab, hvor græsser og træer vugger i vinden; et stort træ i solnedgangens (ve)modlys – et orgie af poetisk realistiske trivialiteter, som Kyhn har malet inderlig kærligt og redeligt op, så de står rene, afklarede og rolige og med det enkle livs skønhed og landskabets tidløse uforanderlighed.[21]

Over for den poetiske realisme står romantismens forestilling om »det interessante«. Altså de træk ved tidens kunst i 1840'erne og 1850'erne, der virker kunstige, manierede, dæmoniske, dekadente, ufærdige, ruinøse, skurrile, splittede, subversive, grasserende subjektive, monstrøse, nervebetonede og syge – hele skrækromantikkens vokabularium sat op som modsætning til antikkens, klassicismens og universalromantikkens naturlige orden, harmoniske skønhed og ideale stræben efter det højeste. Nogle af de nævnte digtere og kunstnere, Kierkegaard, Ingemann og skiftingen Lundbye truede Paradiset, hvis ikke de fuldbyrdede syndefaldet og arbejdede sig fra romantikkens idealitet ned mod romantismens forføreriske mørke huller og huler og blev derfor »interessante«.

Det blev Kyhn aldrig – rigtig. Hans hensynsløse raseri var bundet til ordet, det talte og skrevne, så hans penselduktus i stedet fri af den altfortærende lidenskab kunne kærtegne lærredet i en dulmende bevægelse. Da Kyhns tid slap op, satte han sig med sin malerkasse i solnedgangen og forsvandt rødmende under horisontlinjen sammen med den glødende kugle.



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 199 20/06/12 19.33

## Noter

**1.** Citaterne er fra Vilhelm Kyhns breve til Lorenz Frølich: 22. juli 1874, 12. december 1886, 14. november 1885 samt to breve u.å. Det Kongelige Bibliotek. Om epokens billedkunstneriske, litterære og kulturhistoriske gennembrud, se blandt andre: Henrik Wivel, *Den store stil. Dansk symbolisme og impressionisme omkring år 1900,* København 1995; Lise Busk-Jensen & Henrik Wivel, (m.fl.), IN Klaus P. Mortensen & May Schack (red.), *Dansk Litteraturs Historie 1870-1920*, bind 3, København 2009.

**2.** Karl Madsen i dagbladet *Politiken*, 12. januar 1891, citeret fra Peter Michael Hornung, *Ny dansk kunsthistorie. Realismen,* Bind. 4, København: Forlaget Palle Fogtdal 1993, p. 75 ff.

**3.** Søren Kierkegaard, *Gjentagelsen*, København 1843.

**4.** N.L. Høyen, citeret fra Palle Kousgaard, *Det sublime landskab*, Silkeborg: Silkeborg Bad 2011, p. 132.

**5.** H.C. Andersen, *I Sverrig*, København 1851, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 2003, p. 123 ff.; H.C. Andersen, »Klokken«, IN *Maanedsskrift for Børn* 1845, citeret fra Klaus P. Mortensen (red.), *Samlede Værker, Eventyr og Historier I-III*, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 2003, pp. 372-373.

**6.** B.S. Ingemann, *Levnetsbog I-II*, Sorø 1862, København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1998, p. 40. Se i øvrigt Henrik Wivel, »Forudafspejlingen. B.S. Ingemanns Morgen- og Aftensange«, København: Kristeligt Dagblads Forlag 2011.

**7.** Klaus P. Mortensen, »Himmelgalleriet«, IN Gertrud Hvidberg-Hansen & Gertrud Oelsner, (red.), *Himmelgåder. Dansk kunst og astronomi 1780-2010*, Odense & Maribo: Fyns Kunstmuseum & Fuglsang Kunstmuseum, Odense & Toreby 2011, pp. 45-46. Se i øvrigt Klaus P. Mortensen, *Stjernekikkeren. Johan Ludvig Heibergs sande biografi*, Gyldendal: København 2009.

**8.** C.W. Eckersberg, *Forsög til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlære for unge Malere,* København 1833; C.W. Eckersberg, *Linearperspektiven, anvendt paa Malerkunsten*, København 1841, Erik Fischer, »C.W. Eckersbergs harmoniske univers«, IN Erik Fischer, *Tegninger af C.W. Eckersberg*, København: Statens Museum for Kunst 1983. Peter Michael Hornung & Kasper Monrad, *C.W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader*, København: Forlaget Palle Fogtdal 2006.

**9.** Schelling er citeret fra Helge Kragh, »H.C. Ørsted, Ludvig Colding og den romantiske naturopfattelse«, IN Ole Høiris & Thomas Ledet (red.), *Romantikkens Verden*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2008, p. 107 ff.; Knud Michelsen, »Romantikken – epokalt set«, IN Mortensen & Schack 2008, p. 19ff.

**10.** Goethe er citeret fra Aage Henriksen, *Organismetanken – en hovedlinje i det 19. århundredes tænkning og digtning*, København: Gyldendal 1972, p. 11 ff.

**11.** Steffens er citeret fra Gert Emborg & Jørgen Aabenhus, *Romantik. En antologi*, København: Dansklærerforeningen 1987, p. 203 ff.

**12.** Ørsted er citeret fra Helge Kragh, IN Høiris & Ledet, 2008, p. 111.

**13.** Om Luke Howard, se blandt andet Gertrud Hvidberg-Hansen (red.), *Himlens spejl. Skyer og vejrlig i dansk maleri 1770-1880*, Odense & Maribo: Odense Bys Museer & Storstrøms Kunstmuseum 2003, og B.S. Ingemann, *Skyhimlen og syv lyriske Digte sluttende sig til den symbolske Anskuelse af Skyformationerne,* (udgivelse af Niels Kofoed), København 2004, p. 40 og Wivel 2011.

**14.** Om »det sublime« se blandt andet Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublim and Beautiful*, London 1757 og Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Königsberg 1790 og Friedrich Schiller, *Über das Erhabene*, Weimar 1801.

**15.** Om »det pittoreske« se Klaus P. Mortensen, *Det pittoreske øje. Et guldalderessay*, Købehavn: Gyldendal 2011, p. 33.

**16.** Hertz er citeret fra Mortensen 2011, p. 88.

**17.** Brev fra Vilhelm Kyhn til Lorenz Frølich, maj 1882, Det Kongelige Bibliotek.

**18.** Brev fra Vilhelm Kyhn til Lorenz Frølich, 22. februar 1889, Det Kongelige Bibliotek.

**19.** Jørn Guldberg, »Thi alvorlig er Naturen derovre«, IN *Menneske & Natur*, Arbejdsnotat nr. 41, Odense: Syddansk Universitet 1993; Kousgaard, p. 158 ff.

**20.** Brev fra Vilhelm Kyhn til Harald Foss, 1873, Det Kongelige Bibliotek, citeret fra Kousgaard, p. 158.

**21.** Sune Auken redegør for »den poetiske realisme« og »det interessante« i Mortensen & Schack, pp. 249-255.



20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 200 20/06/12 19.33

## Litteratur


Andersen, H.C.: *Klokken*, IN *Maanedsskrift for Børn*. København. 1845.

Andersen, H.C.: *I Sverrig*, København. 1851.

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London. 1757.

Eckersberg, C.W.: *Forsög til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlære for unge Malere*. København. 1833.

Eckersberg, C.W.: *Linearperspektiven, anvendt paa Malerkunsten*. København. 1841.

Emborg, Gert & Aabenhus, Jørgen: *Romantik. En antologi*. København: Dansklærerforeningen. 1987.

Fischer, Erik: »C.W. Eckersbergs harmoniske univers«, IN *Tegninger af C.W. Eckersberg*. København: Statens Museum for Kunst. 1983.

Henriksen, Aage: *Organismetanken – en hovedlinje i det 19. århundredes tænkning og digtning*. København: Gyldendal. 1972.

Hornung, Peter Michael: *Ny dansk kunsthistorie. Realismen*, bind 4. København: Forlaget Palle Fogtdal. 1993.

Hornung, Peter Michael & Monrad, Kasper: *C.W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader*. København: Forlaget Palle Fogtdal. 2006.

Hvidberg-Hansen, Gertrud (red.): *Himlens spejl. Skyer og vejrlig i dansk maleri 1770-1880*. Odense & Maribo: Odense Bys Museer & Storstrøms Kunstmuseum. 2003.

Hvidberg-Hansen, Gertrud & Oelsner, Gertrud (red.): *Himmelgåder. Dansk kunst og astronomi 1780-2010*. Toreby & Odense: Fuglsang Kunstmuseum & Fyns Kunstmuseum. 2011.

Højris, Ole & Ledet, Thomas (red.): *Romantikkens Verden*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag. 2008.

Ingemann, B.S.: *Levnetsbog I-II*. Sorø. 1862.

Ingemann B.S.: *Skyhimlen og syv lyriske Digte sluttende sig til den symbolske Anskuelse af Skyformationerne*, udgivet af Niels Kofoed. København. 2004.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Königsberg. 1790.

Kierkegaard, Søren: *Gjentagelsen*. København. 1843.

Kousgaard, Palle: *Det sublime landskab*. Silkeborg: KunstCentret Silkeborg Bad. 2011.

Mortensen, Klaus P.: *Stjernekikkeren – Johan Ludvig Heibergs sande biografi*. København: Gyldendal. 2009.

Mortensen, Klaus P. & Schack, May (red.): *Dansk Litteraturs Historie 1870-1920*, bind 3. København: Gyldendal. 2009.

Mortensen, Klaus P.: *Det pittoreske øje – Et guldalderessay*. København: Gyldendal. 2011.

Mortensen, Klaus P. & Schack, May (red.): *Dansk litteraturs historie 1800-1870*, bind. 2. København: Gyldendal. 2007.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Basel. 1883-1885 (*Saaledes talte Zarathustra*. København. 1911).

Schiller, Friedrich: *Über das Erhabene*. Weimar. 1801.

Wivel, Henrik: *Den store stil. Dansk symbolisme og impressionisme omkring år 1900*. København: Forlaget Palle Fogtdal. 1995.

Wivel, Henrik: »Forudafspejlingen. B.S. Ingemanns Morgen- og Aftensange«, København: Kristeligt Dagblads Forlag. 2011.




20_DEL3_Kyhn_fra_HW_tom_register(4k).indd 201 20/06/12 19.33