



Glansbilledets skyggeside

Negativitetens plads i 1800-tallets religiøse kunst

... for at naae Sandheden maa man igjennem enhver Negativitet

SØREN KIERKEGAARD (*Sygdommen til døden*, 159)

Alterudsmykninger i kristne kirker er uløseligt knyttet sammen med nadveren og dermed også kristendommens centrale paradokser. Jesu pinefulde død anskueliggøres mere eller mindre direkte for kirkegængerens igennem grader af abstraktion. I sin enkleste form skal alterbordet minde beskueren om den førkristne offerblok og dermed også om korsfæstelsens selvopofrelse. Liv og død, smerte og glæde er vævet sammen omkring alteret, og billedkunsten har siden middelalderen udtrykt disse modstridende følelser på ganske forskellig vis i takt med ændringer i samfundets og teologiens strømninger.

1800-tallet udgør en af de mest produktive perioder i efterreformatorskirkekunst, og århundredet er navnlig kendetegnet ved at introducere talrige nye motiver i de hundredvis af altermalerier, der blev udført. Det er samtidig en periode i den efterreformatorske kirkekunst, der er visuelt slående på grund af maleriernes tilsyneladende entydige betoning af skønhed, harmoni og glæde. Passionen udgør ganske vist klangbunden for alle fremstillinger af Jesus, men 1800-tallets malere synes alligevel at søge væk fra det mørke og smertelige. Denne dvælen ved det lyse og smukke gjorde, at ellers feterede malere som Anton Dorphs og Carl Blochs alterbilleder faldt i unåde i 1900-tallets første halvdel, og eftertiden synes at have haft vanskeligt ved at afkode deres følelsesladede, milde udtryk. Den modernistiske kunsthistorie opfattede oftest arbejderne som sukkersøde glansbilleder eller sentimentale fremstillinger i en gold akademitradition (Rathje 2012), og mange af billederne blev fjernet fra albertavlerne

[1] C.W. Eckersberg: *Den Vantro Thomas*, 1833. Olie på lærred. Skævinge Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2018.

allerede i 1900-tallets første halvdel. Tilsyneladende var billedernes æstetik ude af trit med 1900-tallets trosoplevelse. Går man imidlertid til billederne på deres egne præmisser og forsøger at aflæse, hvad kunstnerne prøvede at kommunikere i både emne og udtryk, åbner de sig med, hvad der kun kan beskrives som både komplekse og sofistikerede visuelle strategier, der i høj grad taler om alt det smertelige og negative. Det vil sige det negative forstået som både fravær og noget ubehageligt i bred forstand.

Igennem nærlæsninger af en række nye motiver, der vandt frem i danske højaltertavler, vil vi i det følgende undersøge negativitetens subtile rolle i disse "glansbilleders" ellers lyse harmoni. Fælles for de fleste af disse emner er, at de ikke tidligere – eller kun meget sjældent – havde været benyttet som hovedemne i højaltertavler. I denne indledende udforskning af det negatives rolle i 1800-tallets kirkekunst begrænser vi os til primært at udforske Søren Kierkegaards skrifter som kilde til negativitetens rolle i 1800-tallets kirkekunst. Nok flugtede Kierkegaards radikale teologi ikke med den samtidige enevoldskirkes suprematistiske grundsyn (Lausten 1987, 244-47), men den fik stor betydning for det senere 1800-tal. Samtidig er det centralt for hans tænkning, dels at han opfatter mennesket som værende i et konfliktfyldt forhold til verden, "Denne Jammerdal og Straffeanstalt" (Thulstrup 1955), dels at mennesket er både krop og ånd. Det er en syntese af det evige og det timelige, og kløften mellem de to kan ikke forceres af den menneskelige forstand. Det evige må åbenbares for mennesket (Kierkegaard 1849, 208). Af den grund befinder det sig i udgangspunktet i en fortvivlelsestilstand, idet det forholder sig til sig selv og ikke til den magt, der satte det. Først når det guddommelige er åbenbart for den enkelte, er det muligt at eliminere fortvivlelsen ved at grunde sit selv i Gud. "Udviklingen maa altsaa bestaae i uendeligt at komme bort fra sig selv i Uendeliggjørelse af Selvet, og i uendeligt at komme tilbage til sig selv i Endeliggjørelsen" (Kierkegaard 1849, 146). Kierkegaard indskriver derved mennesket i en konstant dynamik mellem fravær af og stræben efter det guddommelige, som kan være en nøgle til bedre at forstå, hvordan 1800-tallets religiøse "glansbilleder" også kunne aktivere mere dystre tanker om troen og den troendes relation til sin frelser.

Den vantro Thomas

Et af de tidstypiske motivvalg i 1800-tallets religiøse billedverden, der kan åbne for diskussionen af negativitetens rolle i periodens kunst, er den scene, vi normalt kalder "Den vantro Thomas" (Johannesevangeliet 20,24-29). Motivet har en lang historie i billedkunsten, men det er først i 1800-tallet, at det finder anvendelse som hovedemnet for en højaltertavle. Der var med andre ord noget i scenen, som

i særlig grad appellerede til samtidens syn på troen. Et interessant nedslag i den sammenhæng er C.W. Eckersbergs fremstilling af motivet til Skævinge Kirke fra 1833 [1] (Danmarks Kirker II, 1468), fordi han her indvarsler de tendenser, som malerne i de følgende år kom til at arbejde videre med. I Eckersbergs motiv står Kristus i billedets centrum; disciplene har slået ring om ham. Med den ene hånd blottet han sidesåret, med den anden holder han trøstende Thomas i hånden, mens denne bukker sig let for at undersøge sidesåret. I kompositionen er Thomas den eneste, der vender ryggen til beskueren, og alle øvrige disciple i billedet har deres blik rettet mod den vantro, ikke mod opstandelsesbeviset; én lægger endda medfølelse sin hånd på Thomas' arm. Teksten, der ledsager alterbilledet, lyder: "Efterdi du haver seet mig Thomas haver du troet. Salige ere de som ikke have seet og dog troet". Pointen er klar: At Thomas har brug for noget håndgribeligt for at lade sig overbevise, står ikke mål med de øvrige disciple, der tror uden at "have set".

I *Indøvelse i Christendom* (1850) skriver Søren Kierkegaard følgende om troen på Kristus: "De Beviser for Christi Guddom, som Skriften anfører: hans Undergjerninger, hans Opstandelse... ere ogsaa kun for Troen, det er, de er ikke 'Beviser': de ville jo heller ikke bevise, at alt dette stemmer overeens med Fornuften, de ville tvertimod bevise, at det strider mod Fornuften og altsaa er Gjenstand for Troen" (Kierkegaard 1850, 41). Passagen hjælper os til at se, hvad scenen med Thomas udtrykker, nemlig at det konkrete bevis for Kristi nærvær i sidste ende slet ikke er det afgørende, fordi beviset ikke gør os klogere på det guddommelige.

Hvis vi læser den erkendelse ind i Eckersbergs billede, lader kompositionen beskueren træde i Thomas' sted og konfronterer os med spørgsmålet: "Har du taget skridtet ud i troen?" Konklusionen hos både Kierkegaard og Eckersberg er, at der ikke findes noget bevis for det guddommelige i verden, ej heller gennem billedkunsten. Det er kun troen, der er stillet mennesket til rådighed. Det er således et apofatisk udsagn om fravær, der fuldstændig overlader mennesket til tilliden til den kristne fortælling. Eller sagt på en anden måde: Mennesket er ikke i stand til at forstå eller se det guddommelige ved egen kraft. Livet er kendetegnet ved et fravær, men troen danner bindeleddet, og troen er det, der åbner for forhåbningen om at møde Gud. Eckersbergs Thomas bliver til billedet på det menneske, der ikke tør se videre end den omgivende verden. Dette er et grundtema i 1800-tallets religiøse kunst, hvori man igen og igen møder fremstillinger af mennesker, der er efterladt i verden, men takket være troen bliver i stand til at sætte sig ud over det dennesidige og derved følelsesmæssigt opnå en fornemmelse af et gudsmøde eller gudsnærvær samt ikke mindst trøst og mening.



[2] C.W. Eckersberg: *Bønnen i Getsemane Have*, 1817. Olie på lærred. Vester Skerninge Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2020.

Mellem nærvær og fravær

Ragni Linnet (2004, 93) har redegjort for, at Kierkegaard anså det religiøse kunstværk for noget, der øgede afstanden mellem menneske og Gud, fordi det skyder sig ind mellem det guddommelige og den troende. Det omdanner derved den interagerende udveksling mellem den troende og Frelseren til en distanceret, æstetisk betragtning. Trods sin beskedne tiltro til, at kunsten kunne gøre sig til et redskab for troen, inddrog Kierkegaard i to tilfælde selv billedkunsten i sine kirkelige taler. Disse taler bidrager derfor til at belyse, hvordan Kierkegaard selv opfattede samspillet mellem hans tanker om fravær og nærvær og tidens religiøse kunst.

Kierkegaards inddragelse af billedkunst findes i de taler, han udgav i årene omkring 1850 i anledning af fredagsbønnen. Tre af dem holdt han i Københavns Domkirke, Vor Frue, og disse mere formidlende taler inspirerede ham tydeligvis til at arbejde med genren. Efterfølgende skrev han en række taler, der kun udkom på skrift. I *Christelige Taler* (1848) finder man første eksempel på, at Kierkegaard brugte billedkunsten til at tydeliggøre sin tænkning:

Der er i en kirke her i landet ved alteret et kunstværk, som fremstiller Engelen, der rækker Christus Lidelsens Kalk! Men dersom Du blev en heel Dag siddende ved Alteret for at see paa dette Billede...: hvor fromt Du end altid mindes Hans Lidelse derhos bedende Ham, stadigt at minde Dig om den, ikke sandt, der vil komme et Øieblik,..., hvor Du vil sige til Dig selv: 'nei, saa længe varede det dog ikke; Engelen vedblev jo dog ikke at række ham Kalken; Han tog den jo villigt af Engelens eller lydigt af Guds Haand – han har jo tømt den, Lidelsens Kalk, thi hvad Han leed det leed Han een Gang, men Han seirer evigt! (Kierkegaard 1848, 15-16)

Det er uklart, om Kierkegaard havde et specifikt værk i tankerne, for Bønnen i Getsemane Have havde været en fast del af altermaleriets emnekreds siden senmiddelalderen. Det var imidlertid først i 1800-tallet, at det blev ophøjet til egentligt hovedmotiv i altermalerier. Kierkegaard henviste måske derfor blot til et velkendt emne, men kommer under alle omstændigheder samtidig frem til at sige noget ganske væsentligt om, hvordan dette motiv kan have talt til samtiden. Det er i sig selv interessant, at Kierkegaard har så klart et blik for motivets funktion som andagtsbillede, der fastholder sit emne og derigennem stimulerer kirkegængerne til at reflektere over Jesu spirituelle fortvivlelse og de personlige implikationer af hans accept af at skulle dø for menneskets synder. Derved udtrykker Kierkegaard som noget nærmest selvfølgeligt, at alterbilledet ikke længere fungerer primært i relation til gudstjenesten, men som et personligt redskab for kirkegængerne (Burmeister & Wangsgaard Jürgensen 2015, 241). Imidlertid ligger hans fokus ikke på hverken dette eller på det andagtsbilledlige.

Kierkegaard forstår i stedet Bønnen i Getsemane Have som et udtryk for "Timelighedens Lidelse". Hans pointe er, at billedet af Jesu lidelser tillader en at nå til den erkendelse, at hvor strenge livets lidelser end måtte synes, så har de trods alt en ende, og i sammenligning med evigheden er de i sidste ende flygtige. Derved transformerer Kierkegaard motivet til et sindbillede på det kristne livsvilkår. Dette udsagn skal ses i lyset af, at han forstod troens situation sådan, at man måtte gøre sig samtidig med Jesus og følge ham, som disciplene fulgte et levende, endda fornedret menneske, og uden forbehold troede ham, når han sagde, at han var Frelseren (Kierkegaard 1850, 75).

Kierkegaards tanker åbner døren på klem for de betydninger, der kan ligge i 1800-tallets fornyelser af emnets ikonografi. Denne gentænkning af Bønnen i Getsemane Have ses først i Eckersbergs alterbilleder til Vester Skerninge Kirke fra 1817 og Vor Frue Kirke i Svendborg fra 1824 [2-3] (Burmeister 2023, 128). I førstnævnte rykkede Eckersberg disciplene tilbage i billedrummet og



[3] C.W. Eckersberg: *Bønnen i Getsemane Have*, 1824. Olie på lærred. Vor Frue Kirke, Svendborg. Foto: Arnold Mikkelsen, 2011.

placerede Jesus i forgrunden. Da Jesus samtidig er vendt næsten direkte mod betragteren, kommer man helt ind på livet af hans sjælelige fortvivelse, der er udtrykt gennem både den dramatiske gestikulation, den åbne mund og de himmelvendte øjne (Vejlby 2016, 184-207). Mødet med Jesu fortvivelse er derved ikke som før formidlet gennem de sovende disciple, men bliver personlig og nærværende. I 1824-versionen nedtonede Eckersberg dette direkte engagement i lidelsen, idet Jesus er drejet en smule væk fra os, og den dramatiske gestikulation er erstattet af hænder samlet i bøn. Nedtoningen opvejes imidlertid af, at Eckersberg har ladet Jesus omslutte af et nattemørke, der udvisker baggrunden, men dog antyder fortællingens kulmination gennem soldaternes ankomst i baggrunden.

Særlig interessant er måske Frederik Storchs altermaleri til Åsum Kirke fra 1831-32 [4], fordi den bedende Jesus bogstavelig talt konfronterer betragteren uden nogen narrative greb til at forløse scenen. Betragteren inddrages direkte i Jesu bøn til Gud, og der opstår en næsten kropslig oplevelse af, at bønneren er personligt relevant for mig – den for Luther så vigtige “pro me”-tanke – hvilket utvivlsomt har tiltalt 1830’ernes stadigt mere inderlige trosopfattelse (Linnet 2004; Burmeister & Wangsgaard Jürgensen 2015, 240-42; Burmeister 2019). Forstået i forlængelse af Kierkegaard bliver værket en form for billede på troens lidelsesfulde grundpræmis. Det at blive kristen kræver, at man gør sig samtidig med Jesus og håber “mere og mere at skulle nærme sig til Lighed med dette Forbillede, der først hisset skal vise sig i sin Herlighed” (Kierkegaard 1848, 51). At tro i kierkegaardsk forstand er ingen let sag. Det er en “Qval og Elendighed” (Kierkegaard 1848, 75), og kun bevidstheden om synden og dens konsekvenser kan overvinde en til at gå ad den vej (Kierkegaard 1848, 79-80).

I det lys tilbyder Storch altså sit publikum et *forbillede* på troens situation: At være samtidig med Jesus og spejle sin egen tilværelse i hans. Samtidig bliver den sjæleligt lidende Jesus, der indledningsvis trygler Gud om, at kalken måtte gå forbi ham, men siden accepterer Guds vilje, et billede på, at det netop er trængslerne, der bringer mennesket til sit yderste og vækker viljen til at lægge det verdslige bag sig og i stedet søge frelsen. Billedet af Jesu lidelser rummer altså en formaning om at være sig sine egne synder bevidst – han led jo for at sone dem – men det tilbyder også en trøst. Spejlingen i Jesus viser, at i livets “Qval og Elendighed” er vi i en form for lighed med Jesus. Vi kan ydermere glæde os over, at i kraft af Jesu offer skal vi blot udstå lidelsen én gang, nemlig i denne tilværelse. Derefter venter lyksaligheden for evigt. Kierkegaards indlæsning af Bønnen i Getsemane Have i dette lidelsesfællesskab åbner på den måde for forståelsen af den rolle, det negative kan spille, både i form af lidelsens funktion

[4] Frederik Storch: *Bønnen i Getsemane Have*, 1831-32. Olie på lærred. Åsum Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2015.





DENNE ER MIN SØN DEN ELSKELIGE HØRER HAM
MARC. IX. 7



KOMMER TIL MIG
MATTH. XI. 28.



SE I ALLE DAGGE HINDRE I JERRE ENDE
VIL KRISTUS VÆRE I JERRE



i troen og i form af dynamikken mellem menneskets samtidige afstand fra og nærhed til Gud.

Thorvaldsens Kristus

Det andet eksempel på Kierkegaards inddragelse af billedkunst i sine teologiske tanker er hans velkendte henvisning til Bertel Thorvaldsens *Kristus* (1821/38; [5]), der optræder i en tale, Kierkegaard holdt ved fredagsbønnen i Vor Frue Kirke. Emnet for talen er det citat, der er anført på statuens sokkel: "Kommer hid til mig Alle, som arbeide og ere besværede! Og jeg vil give Eder Hvile" (Mat. 11,28; Floryan 2020, 434-36). I talen etablerer Kierkegaard sit topos *Indbyderen* og henviser specifikt til *Kristus'* gestikulation med ordene: "see, Han aabner sin Favn, ved hvilken vi dog Alle kunne hvile lige trygt og lige saligt..." (Kierkegaard 1848, 282).

Om statuen har August Kestner (1777-1853), der kendte Thorvaldsen fra Rom, forklaret, at Thorvaldsen søgte at udtrykke det forhold, at Kristus "... elsker, omfavner Menneskene" (Lange 1872, 38), og denne karakteristik har siden præget den kunsthistoriske fortolkning. Statuen rækker ud i kirkerummet og inddrager og aktiverer på den måde hver enkelt kirkegænger. Ragni Linnet har, ligeledes med udgangspunkt i Kierkegaard, betegnet denne type af betragterrelation som "det indhentende blik" (Linnet 2004). Hun udviklede dette begreb i sin analyse af den type kristusfremstillinger, der dukkede op i 1830'erne som reaktion på *Kristus* (Burmeister 2021, 230). I sin analyse betoner Linnet den dialogiske udveksling mellem kunstværk og betragter. I *Kristus* foregår det sekventielt, idet statuens nedadvendte blik først leder betragteren frem mod sig, og først når kirkegængerens knæler ved altersranken for at deltage i nadversakramentet, *ser* man endelig Frelseren i en gensidig blikudveksling. Begrebet bidrager derved til at eksplicite, at den ideale marmorkrop på alterbordet også 'rummer' det ufuldstændige menneske, der søger nadveren, og at skildringen af Jesus som indbegrebet af "Kjærlighed, Omarmelse af hele Menneskeslægten" (Kestner 1850, 1089) ikke er værkets kulmination, men blot startskuddet på den troendes indre refleksion over sin relation til Frelseren.

Dette forhold uddybede Kierkegaard i en anden af sine Fredagstaler. Her bemærker han, at kun få vil finde hvile i nadverritualet. Den 'indbudte' vil snarere tynges af tanker om slet ikke at have fortjent den store gave. Kierkegaard forstod indbydelsen sådan, at den fordrer noget af den indbudte. Man skal *både* arbejde og være besværet af en længsel efter Gud, og derfor var læren fra fortællingen om Synderinden god at have i tankerne, når man forlod alterbordet: "Hvis Du ved Alteret ikke fornam Dine Synders, hver Din Synds Forladelse, da ligger det

[5] Bertel Thorvaldsen: *Kristus*, 1821/38. Marmor. Vor Frue Kirke, København. Foto: Arnold Mikkelsen, 2018.

i Dig selv [...] Skylden er Din, fordi Du kun elsker lidet” (Kierkegaard 1851, 285). Betragter man *Kristus* gennem Kierkegaards linse, er den altså også et billede på den frygt, der udspringer af “Kjerlighedens Mildhed”. Gensidighedsoplevelsen foran statuen vækker en sorg efter Gud, som i sidste ende kan forløses i bevidstheden om egne synder (Kierkegaard 1851, 13). Grundpræmissen for denne personlige relation, *Kristus* udtrykker, er altså, at Gud er fundamentalt adskilt fra mennesket, uanset hvor meget man søger nærheden.

Selvom Kierkegaards teologi var radikal, var han ikke alene om at betone menneskets afstand fra og stræben efter nærhed til Gud i samtiden. Selvsamme år, som man påbegyndte forhandlingerne om Thorvaldsens *Kristus*-statue, foreslog C.D.F. Reventlow Thorvaldsen at udføre en altertavle med emnet Den vantro Thomas (Floryan 2020, 201-02), og som vist italesætter også dette motiv afstanden mellem mennesket og Kristus som et grundlæggende trosvilkår. Den kierkegaardske betoning af *Kristus*’ fordring til den troende synes da også at klinge i nogle af 1800-tallets reaktioner på *Kristus*. Kort efter statuens opstilling ytrede forfatteren Peder Hjort, at den fremstod som nærmest en hedensk afgud: “Jeg synes at se ligesom Guden til hvem der skulle ofres, og denne fornemmelse, der ikke ville vige, generer mig” (Floryan 2020, 381-83). Følelsen af noget grundlæggende truende i den store figur genfindes i Julius Langes oplevelse af værket. Han pristede statuen for at udtrykke, hvordan det guddommelige forenes med det menneskelige i kærligheden, men bemærker samtidig, at den kolossale statue i kraft af sin nærværvirkning påtager sig en magt over betragteren. Den “forlanger Alt af mig og vil give mig Alt til Gjengjæld” (Lange 1872,44, 47-48).

Nye emner for altermalerier

Den præsenterede dynamik mellem at være adskilt fra det guddommelige og samtidig søge nærhed dertil kan forklare fremkomsten af en række nye motiver i den danske kirkekunst efter ca. 1850. Et eksempel på dette er “noli me tangere” (“rør mig ikke”), der nok er et velkendt emne, men højst usædvanligt som hovedemne for en højaltertavle. Det ændrede sig ved århundredets midte, da Eckersberg i 1842 malede *Noli me tangere* til Snostrup Kirke [6]; et motiv, som tilsyneladende kun hans læremester Jes Jessen før havde benyttet til et alterbillede (1804). Emnet vandt utvivlsomt popularitet, fordi det tillod en skildring af opstandelsen inden for virkelighedens rammer, og i altertavlerne er det typisk akkompagneret af Joh. 20,17: “... Jeg stiger op til min fader og jeres fader, til min Gud og jeres Gud”. Som jordnær variant over Opstandelsen har emnet givetvis tiltalt enevoldskirkens endnu stærke forankring i en rationali-



[6] C.W. Eckersberg: *Noli me tangere*, 1842. Olie på lærred. Snostrup Kirke. Foto: David Burmeister, 2023.

stisk teologi, hvis grundtese var, at den menneskelige fornuft er tilstrækkelig til at erkende det guddommelige (Monrad & Hornung 2005, 311-16; Rasmussen 2002, 22-37; Rasmussen 2016, 185ff). Det er imidlertid værd at lægge mærke til, at Eckersberg har placeret gravens lukkesten i mellemrummet mellem Kristus og Maria Magdalene og ikke mindst gjort den alt for lille til døråbningen, så den får karakter af en gravsten. Maria Magdalene rækker altså næsten bogstaveligt over graven mod Kristus, men kan ikke nå ham. Kristus' afvisning af berøringen lægger derved op til at blive forstået som et billede på, at efter opstandelsen er mennesket endnu *i verden*, men Jesus er ikke længere *af verden*, som det hedder i Erik Fischers fortræffelige analyse af Eckersbergs *Nadveren* i Frederiksberg Kirke (Fischer 1984, 59f). I dette er der en mulig forklaring på, hvorfor emnet så tydeligt resonerede i 1800-tallets altermaleri efter 1850. Heri ligner motivet også et andet populært emne i tiden: Kvinderne ved Graven. Også denne scene kan tolkes som en måde at skildre Opstandelsen inden for naturlovenes rammer, men i forhold til dette beslægtede emne indlemmer *Noli me*

[7] H.W. Bissen: *Jesus helbreder en blind*, 1868. Gips. Allerslev Kirke. Foto: Nationalmuseet.



tangere i kraft af afvisningen af Maria Magdalenes berøring samtidig den vigtige pointe, at menneskets relation til Kristus ikke længere er legemlig, men af åndelig karakter.

Denne pointe synes også at dukke op i H.W. Bissens relief *Jesus helbreder en blind* (1868) i Allerslev Kirke [7]. Her rækker den blinde ud mod Jesus uden at kunne nå ham. Bissen har besluttet fremhævet dette aspekt i billedet på bekostning af Jesu berøring af den blindes øjne, for mens sidstnævnte kun hæver sig i svagt relief over baggrundens hvide flade, træder den blindes fremstrakte arm markant frem i relieffet, og gestussen tiltrækker sig opmærksomheden igennem den kraftige slagskygge, der skabes under armen, fordi Bissen har undladt at hugge den helt fri af baggrunden. Det siger sig selv, at Bissen let kunne have byttet om på disse to gestikulationer og

derved lagt den dramatiske vægt på Kristus i stedet. Det gjorde han ikke. Derimod bliver denne forgæves gestikulation et magtfuldt billede på den troendes samtidige afstand til og nærmen sig Frelseren.

At 1800-tallet var stærkt optaget af det personlige, inderlige møde med Jesus, er belyst i den eksisterende litteratur (Linnet 2004; Burmeister & Jürgensen 2015). Ragni Linnet viste i sin analyse af den senere guldalderes Kristusskildringer, hvordan Kristus oftest skildredes som fysisk nærværende i den troendes rum og ikke mindst som direkte fokuseret på denne i en gensidig blikudveksling. Hvor 1830'ernes og 1840'ernes altermalerier i vid udstrækning introducerede emner, der betonedede den personlige interaktion og Jesu lære som en personlig meddelelse til hver enkelt (Burmeister & Jürgensen 2015; Burmeister 2023), er der efter 1860 en tydelig nyorientering mod emner, der viser, at troen frelser eller forholder sig til synd og omvendelse. Disse emnemæssige fornyelser af altermaleriet inkluderer motiver som Den Kananæiske Kvinde, Jesus hos Martha og Maria, Jesus lader børnene komme til sig og varianten Jesus med Barnet. Særligt i 1860'erne dukker en række altermalerier op, der skildrede troen som helbredende i form af fortællingerne om Jesu helbredelser af den blinde, den døvstumme, den spedalske, den syge; motiver, som især Anker Lund skildrede. Atter andre emner italesatte specifikt synd, anger og omvendelse som en del af at nå til at tro, herunder Den fortabte Søn, Peters Fornægtelse og Jesus og Synderinden.

Lukasevangeliet (7,36-50) beretter om en kvinde, der levede i synd, en dag opsogte Jesus og salvede ham. Til en farisæers forbavsel accepterede Jesus hende, og han forklarede, at hendes mange synder blev tilgivet, fordi hendes handling viste, at "hun har elsket meget". Det er dette øjeblik, H. Chr. Hansen fokuserer på i sit maleri fra 1887 i Hundstrup Kirke [8]. Jesus står roligt foran kvinden med højre hånd på hendes hoved, mens hun har kastet sig på knæ og holder sine hænder foran ansigtet, i angrende gråd eller lettelse over at finde



[8] H. Chr. Hansen: *Jesus og Synderinden*, 1887. Olie på lærred. Hundstrup Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2020.



[9] Carl Bloch: *Jesus og kvinden taget i ægteskabsbrud*, radering 1889. Foto: Statens Museum for Kunst.

tilgivelse for sin livsførelse. Som alterbillede er fortællingen om Synderinden en personlig henvendelse til beskueren, der manifesterer sig performativt, når denne knæler ved altersranken og mimer hendes knælende positur. Fortællingen om Jesu møde med synderinden tjener derved som både dom og trøst. Når Synderinden gøres til alterbillede, italesætter det derved det menneskelige lod, at tro kan være udfordrende, mens synden er uundgåelig. Fordringen til os er derfor ikke at følge dydens smalle sti, men til stadighed at angre vores synder og i denne “sorg efter Gud” (og frygt for fortabelse) nærme sig sin frelser.

Det er oplagt her at pege på Carl Blochs behandling af den beslægtede fortælling om kvinden taget i ægteskabsbrud (Joh. 8,7) [9]. Det er slående, at Jesus er skildret klart afsondret fra de øvrige ni figurer af den glatte søjle bag ham. Søjlen

tjener som manifestation af Jesu værdighed, men først og fremmest skaber den en grænse mellem ham og de øvrige figurer. Jesus er altså tilgængelig, men også på afstand, både fysisk og mentalt. Tilskuernes afventende blikke forløses ikke, for Jesus er helt optaget af det, han skriver i sandet: "Den som er syndeløs blandt Eder kaste først Stenen paa hende." Vægten lægges altså ikke på fortællingens afsluttende morale om, at kvinden skal gå bort og ikke synde mere. Også her er kunstværket centreret om syndens uundgæelighed og om tilskyndelsen til selvrefleksion.

At møde Kristus

Et andet motiv, der også understreger tematikken, som vi adresserer, er historien om Kristus i Emmaus (Luk. 24,13-35); en beretning om to disciple, der under deres vandring møder en fremmed mand, som de spiser sammen med. Da de bryder brød med den fremmede, genkender de ham som Kristus, hvilket konkret forbinder bibelhistorien med nadverritualet. Motivet blev populært i 1800-tallets anden halvdel, og det kredser netop om spørgsmålet om, hvor man kan møde Kristus, og hvordan man kan genkende ham. Svaret i billedkunsten er som oftest, at Kristus skal findes i (næste)kærligheden og i nadveren, hvilket blandt andet kommer til udtryk i de altertavler, som Carl Bloch og Anton Dorph producerede.

Dorph malede således *Emmaus* [10] til Korup Kirke i 1870. Hans billede er tydeligvis stærkt inspireret af Rembrandts fremstilling af samme scene, men forskellene er sigende for netop 1800-tallets brug af motivet. Hos Rembrandt [11] udspiller scenen sig i et højloftet rum,

[10] Anton Dorph: *Kristus i Emmaus*, 1870. Olie på lærred. Korup Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2012.



hvor Kristus sidder ved et dækket bord med ansigtet vendt imod de to disciple, der pludselig genkender manden som Guds søn. Kristi hellighed angives ved en glorie, og hans blik er vendt opad, mens han med vemod bryder det brød, der for beskueren indvarsler hans død. Kristus er tydeligt fremhævet, men alligevel indlejret i scenen på en måde, der gør, at hans præsens i billedet tager afsæt i samme ontologiske rum som scenens øvrige personer. Går vi til Dorphs fremstilling, har scenen fået en helt anden karakter. De to disciples kroppe står nu i kontrast til den fuldstændig frontale Kristus, og hvor disciplene er kendetegnet med en dynamisk, plastisk dybdevirkning – den ene synes næsten at læne sig ud af billedrammen – er Kristus gengivet som lysende flade, adskilt fra discip-

[11] Rembrandt van Rijn (værksted): *Kristus i Emmaus*, 1648. Olie på lærred. Foto: Statens Museum for Kunst.





[12] Anton Dorph: *Vejen til Emmaus*, 1878. Olie på lærred. Søster Sophies Minde, Diakonissestiftelsen, Frederiksberg. Indtil 2015 altertavle i Emmauskirken, Diakonissestiftelsen. Foto: Arnold Mikkelsen, 2015.

lenes og beskuerens rum af bordet med den hvide dug. Rembrandts disciple genkender eller opdager det guddommelige i mennesket, de har sat sig til bords med, sådan som Bibelen beskriver det. Dorphs lysende Kristus synes snarere at transcendere den grænse, som (alter-)bordet danner, og række ind i den sfære, både disciplene og vi befolker, og skildrer derved den gudsoplevelse, der opstår i nadversakramentet.

1878 vendte Dorph tilbage til historien **[12]**, men denne gang er motivet henlagt til landevejen, hvor disciplene er vist i vandring. Mellem dem går Kristus malet i profil og klædt helt i hvidt. Begge disciple udtrykker igennem deres gestik forbløf-



[13] Constantin Hansen: *Vejen til Emmaus*, ca. 1870. Olie på lærred. Vejlbys Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2021.

felsen over at finde Kristus iblandt dem. Han er med andre ord i samme rum og sted som disciplene, der i billedet står ganske nært ved Kristus. Man fornemmer, at Kristus næsten har presset sig ind mellem de to disciple, der i takt med erkendelsen af hans nærvær har givet ham plads. Kristus toner således frem som noget ikke hjemhørende i denne verden. Hvor disciplene skildres som traditionelle

pilgrimme med vandrestav og bredskygget hat, skridter Kristus ubesværet og ren igennem verden. Selvom Kristus derfor her befinder sig i disciplenes, det vil sige beskuerens, verden, er det tydeligt, at han ikke hører til her.

Constantin Hansen malede også motivet omkring 1870 [13], men lagde sit fokus et helt andet sted i fortællingen. Hansen malede de to disciple på landevejen, optaget af samtale om Kristus. De to mænd er imidlertid så optaget af deres snak, at de ikke ser Kristus, der står i vejsiden med et ulykkeligt blik rettet imod de forbipasserende og en hånd knuget til brystet i en vemodig gestus. Scenen udspiller sig sidst på dagen med en lavthængende sol, der oplyser Kristus, mens disciplene går med ryggen til solen og derfor er delvist lagt i skygge. I bibelfortællingen vil de to disciple naturligvis erkende Kristus til sidst, men Constantin Hansen lægger fokus på historiens begyndelse og på en måde, der understreger, at det ikke er nok bare at tale om Kristus, hvis man vil finde ham. Billedet synes næsten at have en underliggende pessimisme på vegne af mennesket, der er fanget i en tom verden. Den lave horisontlinje bag disciplene med en tilsvarende høj, åben himmel antyder dette, og Kristus er anbragt, så disciplene umuligt kan overse ham, men de gør det alligevel. Han fremstår derfor som et gespenst i vejsiden, der længes efter kontakt med de to vandringsmænd, der imidlertid ikke rækker ud. Kristus venter med andre ord derude i periferien på disciplene, men for at mødes, kræver det, at de flytter deres tanker fra denne verden og retter dem imod det hinsides. Den samme lave horisontlinje genfindes også i Dorphs Emmaus-scene fra o. 1876, men her udtrykker kompositionen det modsatte. Den profilvendte Kristus er anbragt præcis i billedets midterakse og spiller sammen med billedets spidsbuede ramme, der tilsammen sender blikket opad mod himlen. Vi trækkes på den led med ind i disciplenes erkendelse af Kristus, og himlen over scenen bliver en henvisning til netop det himmelske, modsat den dennesidige tomhed i Hansens maleri.

Emmaus-motivet er, ikke overraskende, i fuld samklang med 1800-tallets vækkelsesbølger. Scenens grundlæggende fortælling er at lade beskueren se Kristus, også der, hvor man ikke venter ham. Som det eksempelvis udtrykkes idealistisk i Grundtvigs salme "Alt, hvad som fuglevinger fik" (1851):

Så vågn da op, min sjæl, bryd ud
med lovsangs røst og pris din Gud,
din skaber og genløser,
som så til dig i nåde ned
og over os sin kærlighed
med Trøsteren udøser

Ved at vågne, åbne øjnene, eller rettere åbne sindet, kan man få del i den kærlighed, som Kristus tilbyder fra det hinsides. Det kræver imidlertid, at man løsriver sig fra det dennesidige. Hos malere som Dorph og Hansen beskrives den proces igennem forholdet mellem lys og mørke. Vores verden er mørk, og den hvide, lysende Kristus er et billede på den transcendererfaring, som disciplene opnår. Det grundlæggende budskab bliver dermed også, at Kristus ikke hører til på denne jord, der måske nok med B. S. Ingemanns ord er “dejlig”, men som samtidig er karakteriseret ved alt det, der ikke kommer med Kristi kærlighed.

Synd og skønhed

Træder vi et skridt tilbage og betragter de her i artiklen diskuterede billeder som samlet fænomen, er det klart, at de trods tematiske forskelle arbejder ud fra samme problemstillinger, der både berører stilistiske valg og selve budskabet eller billedernes dybere anliggende. Det vil sige, at vi i en stor del af 1800-tallets religiøse maleri møder en gruppe kunstnere, der udtrykker tidens spiritualitet inden for rammerne af akademitraditionen. Billederne forsøger således at videregbringe en oplevelse af at mødes med eller at sande Kristus. Kristus er, vel at mærke, ikke i denne verden, men alligevel kan han erkendes for den, der ønsker at finde eller at se ham. For at skabe en forståelse af kontrasten mellem det dennesidige, hvor beskueren befinder sig, og Kristus må kunstneren fremhæve det lave i beskueren, så det høje hos Kristus står des tydeligere frem. Udfordringen for tidens kunstnere var at finde udtryk for det hæslelige inden for akademikunstens æstetiske rammer. Korsfæstelsens fysiske pine underspilles, fattigdom og smuds romantiseres, smerte bliver til himmelvendte øjne og så fremdeles. Det negatives visuelle repræsentation reduceres til et ganske subtilt formsprog, hvor små forskelle mellem lys og skygge såvel som gestik og blikretninger bliver de væsentligste virkemidler. På den ene side kan man med nogen ret hævde, at udtrykket stiller sig i vejen for billedets budskab. På den anden side kan man også konstatere, at billederne rent faktisk favner en central dualitet i samtidens teologiske tanker.

Overfladisk betragtet udtrykker billederne, igennem deres dvælen ved det skønne, en positivitet eller idealisme, der også favnes i Ingemanns ovenfor nævnte udtryk om Jorden som dejlig. Verden, eller i hvert fald verden i den bibelske fortælling, er smuk. I den tolkning kan billederne siges at hylde Gud og Guds skaberværk, helt i tråd med den idealistiske litteratur, som blev skrevet i 1800-tallet, der netop søgte gudserfaringen i verden – først og fremmest i naturen, hvilket i høj grad taler sammen med Emmaus-fortællingen og dens ikonografi (Abrams 1973). Skønhed og vækkelse går på den led hånd i hånd i billederne.

Billedernes positivitet er imidlertid kun overfladisk, fordi vi netop også finder skyggesiden, hvor diskret den end måtte være. Verden hyldes dermed ikke som entydigt god, snarere gengives den subtilt som Kristi modsætning. Det vil sige, at det er her, vi finder alt det, der *ikke* er Kristus. Det at karakterisere verden som et fundamentalt negativt sted fandt i 1800-tallet sin klareste stemme hos Arthur Schopenhauer. For Schopenhauer var verden og livet dikteret af lidelsen som den fundamentale betingelse for den menneskelige eksistens (Collmer 2011). Det bragte ham i konflikt med andre af tidens tænkere, der mente at glædesfølelsen eksempelvis var et mindst lige så vigtigt parameter i definitionen af eksistensen. Denne internationale filosofiske og teologiske diskussion fandt også sit udtryk herhjemme. Som Johannes Sløk eksempelvis påpegede det i sin bog *Livets elendighed* (1997), er der en påvirkning fra Schopenhauer til Kierkegaard, der kredser om en accept af smerte eller slet og ret lidelse som et grundvilkår for eksistensen. Det er denne tilværelsens skyggeside, der finder vej ind i 1800-tallets religiøse maleri som en diskret understrøm, der løber under billedernes åbenlyse betoning af det skønne.

Hvis man skal fortolke de videre implikationer af billedernes stilistiske udtryk, kan man overordnet konstatere, at de inviterer beskueren til at åbne sig – lade sig vække – til mødet med Kristus. Billederne visualiserer dette møde med Kristus for beskueren. Kristus vises som billedet på det perfekte og absolut positive, hvilket samtidig iscenesætter billedernes øvrige personer som om ikke Kristi modsætninger, så i hvert fald som indlejret i denne verden, med alt hvad det indeholder af skyggesider. Mens Kristus således er ubesmittet og ren, understreget ved de snehvide klæder, er alle andre i syndernes vold. Det er i hvert fald, hvad billederne antyder. Det betyder imidlertid også, at beskueren selv bliver inddraget i billedets udsagn, fordi den som oftest centralt (og frontalt) placerede Kristus står som et spejl, hvori beskueren kan betragte sig selv og sin egen status. Her bliver selvransagelsens erkendelse uvægerligt, at beskueren, præcis som disciplene, er af denne verden. Beskueren bærer med andre ord de samme skygger som disciplene.

Mens Kristus på den led er fremstillet fuldstændig blottet for negativitet, rummer billederne derved en ansats til en negativitet, der så at sige bliver ført ud i beskueren. Det negative ligger dermed antydnet i værkerne, men den egentlige negativitetserfaring projiceres ud fra billedet, som forsøger at skabe en bevidsthed omkring dette ved at appellere til selvransagelse. Hvor meget ældre kirkekunst favner negativiteten, bliver den her underspillet for i stedet at lade den flyde over i beskuerens selvrefleksion. Eller sagt direkte ligger den egentlige negativitet i 1800-tallets religiøse maleri ikke i selve billedet, men i stedet i den, der ser på billedet.

Afsluttende ord

Når 1800-tallets altermalerier har mødt så megen modstand i eftertiden, skyldes det i høj grad, at de er blevet opfattet som udtryk for en drivende sentimentalitet. Som renskurede glansbilleder, der fremmedgør den moderne beskuer med de sukkersøde, naturalistiske portrætter af den alt for europæiske, alt for hvide Kristusfigur. I så fald er det imidlertid vores problem og må ikke overføres på billedernes samtid. Billederne er lige så betydningsladede og komplicerede som andre tiders religiøse kunst, og ikke mindst udtrykker de en umiddelbar og ægtefølt passion for deres emner. Det viser sig da også, at hvis man går ind på billederne på deres egne præmisser og forsøger at forstå samspillet mellem kunstnere som Blochs, Storchs og Hansens formsprog og *dét*, de forsøgte at udtrykke, åbner der sig et fascinerende blik ind i 1800-tallets konfliktfyldte og intense trosunivers. Billedernes bevidste psykologiske spil mellem den perfekte Kristus og det bibelske persongalleri, han interagerer med, fortæller os noget om tidens verdensopfattelse. Billedernes samspil mellem fremstillingen og beskueren vidner også om ekstremt omhyggeligt udtænkte værker skabt af kunstnere, der er fuldt ud bevidste om, hvad de vil udtrykke, og hvordan det skal gøres igennem det formsprog, der var samtidens.

ABSTRACT

The 19th century saw a remarkable innovation of the subject-matter of Danish altar paintings. Frequently depicting the ministry of Christ and his Glory, these paintings have often been criticized for being skillfully executed but lacking drama, being overly sweet or even sentimental. This article argues that, in spite of the glossy façade, these paintings often engage in far more sinister topics of life and of faith. The article argues that Søren Kierkegaard's theology offers a superb lens for gaining insights into this side of the religious painting of the so-called 'Golden Age' of Danish art and explores the 'shadows of the glossy images' through close readings of Danish altar pieces ranging from Bertel Thorvaldsen's seminal Christ and C. W. Eckersberg's ground-breaking Incredulity of Thomas to late 19th Century works of art by Constantin Hansen and Anton Dorph. The main argument of the article is that a negative understanding of this world and not least the constant struggle between being separated from, but needing to get (spiritually) closer to the Saviour remain very strong themes in the religious paintings throughout the 1800s, albeit mainly offered as a personal experience and not as a part of the ideal Christ figure.

LITTERATUR

- Abrams, M. H. 1973. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W. W. Norton & Company.
- Burmeister, David. 2019. "Mellem fornuft og inderlighed. Troen og det nye altermaleri". I *Dansk Guldalder*; udstillingskatalog, 137-47. København: Statens Museum for Kunst.

- Burmeister, David. 2021. "The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altar Painting". I *Tracing the Jerusalem Code III: The Promised Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca. 1750–ca. 1920)*, redigeret af Ragnhild J. Zorgati og Anna Bohlin, 224-43. Berlin: De Gruyter.
- Burmeister, David. 2023. "Din personlige Jesus". I *Carl Bloch – Forført*, udstillingskatalog, 119-36. København: Statens Museum for Kunst.
- Burmeister, David, og Martin Wangsgaard Jürgensen. 2015. "Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler". *Nationalmuseets Arbejdsmark*: 230-43.
- Collmer, Thomas. 2011. *Negativität bei Hegel und Schopenhauer: Drei Aufsätze*. Wenzendorf: Stadtlichter Presse.
- Danmarks Kirker II. Frederiksborg Amt* (Erik Moltke og Elna Møller et al.), udgivet af Nationalmuseet, København 1964-75.
- Fischer, Erik. 1983. "Om Eckersbergs altertavle i Frederiksberg kirke. Tydning og tolkning". I *Billedtekster*, 59-71. København: Hans Reitzels Forlag.
- Floryan, Margrethe. 2020. *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kierkegaard, Søren. 1848. *Christelige Taler*. København: C. A. Reitzel.
- Kierkegaard, Søren (Anti-Climacus). 1849. *Sygdom til døden*. København: C. A. Reitzel.
- Kierkegaard, Søren (Anti-Climacus). 1850. *Indøvelse i Christendom*. København: C. A. Reitzel.
- Kierkegaard, Søren. 1851. *To taler ved altergangen om Fredagen*. København: C. A. Reitzel.
- Kestner, August. 1850. "Thorvaldsen", *Fædrelandet* 273: 1089-90.
- Lange, Julius. 1872. "Thorvaldsens Fremstillinger af Kristus". *Kristelig Kalender for 1872*: 26-52.
- Lausten, Martin Schwarz. 1987. *Danmarks Kirkehistorie*. København: Gyldendal.
- Linnert, Ragni. 2004. "Imitatio Christi. Søren Kierkegaards forhold til den religiøse kunst". *Transfiguration: Nordic Journal of Religion and the Arts* VI: 73-102.
- Monrad, Kasper, og Peter Michael Hornung. 2005. *C. W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader*. København: Forlaget Palle Fogtdal.
- Rasmussen, Jens. 2002. *En Brydningstid. Kirkelige holdninger i guldalderperioden 1800-1850*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Rasmussen, Jens. 2016. *Vækkelser i dansk luthersk fælleskultur. Andagtsbøger og lægmandsforsamlinger (1800-1940)*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Rathje, Gerd. 2012-13. "Kristus, kitsch og autenticitet. Carl Blochs altertavler og blikket". I *Carl Bloch 1834-1890*, redigeret af Sidsel Maria Søndergaard et al., udstillingskatalog, 171-90. Lemvig: Museet for Religiøs Kunst & Øregaard Museum.
- Sløk, Johannes. 1997. *Livets elendighed. Kierkegaard og Schopenhauer*. København: Centrum.
- Thulstrup, Marie. 1955. "Kierkegaards 'onde verden'". *Kierkegaardiana* 1: 42-54.
- Vejlby, Anna Schram. 2016. *Den bedste, troeste og smukkeste Lighed. Følelse og ideal i C.W. Eckersbergs portrætter*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet.