

VILHELM KYHNS ORIGINALGRAFIK OG LANDSKABSMALERI Af Hanne Westergaard

Vilhelm Kyhns grafik hører uløseligt sammen med hans malerier, for han var hverken illustratør eller reproduktionsgrafiker. Parallelt med det, der skete i England og Frankrig, så han værdier i den grafiske kunst og så også fordelene ved at kunstneren selv stod for det manuelle arbejde ved fremstillingen af pladen¹. Det var originalgrafiken, der blev genfødt.

Hvadenten han tegnede, malede eller raderede var Kyhns ideal altid naturen med sin ånd, som var det, der betog ham mægtigst af alt². Sammenligner man med hans udenlandske samtidiges grafik, virker hans så beskeden. Den store stil med dens spiritualitet og sans for det raffinerede var meget, meget bevidst ikke hans sag. Det var ikke et spørgsmål om ikke at kunne, han ville ikke. Han var, og erkendte det gerne selv, ensidig. Han mente, at man i bund og grund er sin egen nationalitet; den kan aldrig slettes ud, ialtfald ikke for det gode. Og selv lod han sig aldrig rokke fra sin bane. Han var kantet, knarvorn, stædig og ren af hjertet. Han så kun én vej, og den var så retlinet som han selv – *hans* vej.

Forudsætningerne

Kyhn, 1819–1903, tilhørte som P. C. Skovgaard, Dankvart Dreyer, J. Th. Lundbye, Lorenz Frølich og Thorald Læssøe det kuld danske kunstnere, som vi idag føler har skænket os det klassiske danske landskab i deres billeder. Men det landskab, de selv i deres barndom havde kendt, havde været anderledes: de var alle født i årene umiddelbart efter Wienerkongressen, da landbrugsreformernes lykkelige resultater



Klippekyst på Bornholm. 1843. Galvanografi. 226×295.

Hvor intet andet er angivet gælder pladerandens mål. Målene er mm, højden først.

endnu tøvede med at vise sig³, og da de hårdt tiltrængte skovlove⁴ var så nye, at de skamferede skove ikke synligt var begyndt at regenerere. Det var et udpint, men mærkeligere og hvad virkelig natur angik rigere land⁵, de havde kendt som børn end det, de beskrev i deres modne arbejder. Det danske landskab, som vi regner for det klassiske, er et kulturlandskab, der langsomt voksede frem i løbet af det 19. århundrede – med gule, bølgende kornmarker tunge af fold, og velpassede, tætte skove med ranke, sunde træer. Det er dette nye land kunstnerne har givet os i stolt nationalfølelse over at en udvikling, de havde været vidne til, lykkedes.

Deres kunstneriske leder var for det første Eckersberg, der indprentede sine elever, at naturen kunne man ikke forbedre, d.v.s. ved at komponere landskaber. Han ønskede at iagttage med fotografisk nøjagtighed⁶, og hans billedrum hvilede sikkert og i lige fuldkommen grad på kendskabet til og benyttelsen af perspektivets love. – Dernæst J. C. Dahl, der skønt han boede i Dresden udstillede på de årlige Charlottenborgudstillinger. Han komponerede ganske vist, fordi kompositionen i egenligste forstand var en del af billedets poetiske indhold. Men helheden var sandfærdig og detaljerne viste virkeligheden⁷. – Endelig kunne de unge kunstnere studere og kopiere i Det kongelige Billedgalleri, både den ældre udenlandske kunst, ikke mindst den hollandske, og også den allernyeste danske.

Det var ikke nogen dårlig kunstnerisk fundering at have. Yderligere gav kunsthistorikeren Høyen dem en ideal stræben for deres virke: hellere end at male landskaber som topografiske eller pittoreske prospekter, eller som natursværmeri, skulle de søge den oprindelige befolkning og det gamle land. Det var tanker, der måtte fænge. Ikke fordi nogen i begejstring over Oehlenschlägers geniale digtning eller Ingemanns romaner troede at kunne finde overlevende vikinger i en forglemt vig, eller møde Thor og Odin i skovene. Dumme var de jo ikke. Men fordi Høyen sendte dem ud i det mest suggestive af alt: deres barndoms landskab. Det eksisterede helt op mod århundredets midte; Høyen gav kunstnerne lov at fastholde, at forevige det, og stimulerede dermed de unges endnu sprøde hjerterødder på



Strandparti ved Frederikssund. 1849. Radering. 98×143.

en måde, som den intellektuelle nationalpolitiske side af hans program aldrig alene havde formået det.

En national kunst

Forelskelsen i det danske landskab var en barndomskærlighed, der hverken falmede eller svækkedes fordi den elskede med årene ændrede udseende. Tværtimod, den fik kun flere facetter.

Det danske landskabsmaleri var, fra det begyndte at udvikle sig til det var fuldt modent, heroisk og realistisk. Det løftede fortid og samtid op som et nyfundent guldhorn, i erstatning for de tabte og som bevis for, hvad den danske muld kunne frembringe.

Malerne beskrev landet i store, favnende udsyn. Det kunne være det gamle land, forrevent og forblæst⁸, eller bakker hvor lyngen brydes af tynde skovstrækninger og enkeltstående, pragtfulde trægrupper og, ligesom med en viden fra et tidligere liv, smågrupper af middelalderlige ryttere⁹. Ældgamle ege; fortryllede steder i blandede løvskove, der lukkede sig om kunstneren¹⁰; befrielsen ved pludselig at stå ved den åbne strand, der er uforandret, evig¹¹. Eller det kunne være det nye Danmark, hvor unge bøgeskove hvælver sig. Blot et hjørne af en frodig havremark i det magre Nordsjælland¹²; en mand, der mergler en mark¹³ – hvor havde man før set sådan noget som kunstneriske hovedemner? Ikke en plet var for lille eller uden betydning.

De danske årstider blev beskrevet. Mest naturligvis sådan som landet folder sig ud i den gængse sommer. Men også de meget varme, altfor tørre somre, der kan følge efter usædvanligt strenge vintre. Det var hverken litterær romantik eller biedermeierhygge¹⁴. Det var realiteter, ligesom rigdommen af vilde blomster eller vragene langs Jyllands vestkyst¹⁵. Kunstnernes øjne var blevet smurt med Huldrekonens salve¹⁶, så farver og former og emner strålede dem imøde som maleriske motiver.

Og over landet var himmelen med skyer, fjerfine eller svulmende; småskyer farvet af solnedgangen; morgenens lysende dis ved havblik.

Lyset

På den første side af »Den danske Stat. En almindelig geographisk Fremstilling for Folket« (Ill. udg. 1855–57) siger Ed. Erslev: »Det er Havet som gjør vort Fædreland til hvad det er«. Og han fortsætter umiddelbart: »Vi see jo saaledes, at Havet paa en Mængde Steder skjærer sig ind i Landet og derved deler det i mange Smaapartier; men heraf følger, at man fra næsten ethvert høiere Punkt kan øine Havet, og det hører derfor med til det danske Landskab«. Dette summeres senere op:¹⁷ »naar vi ville udmale os et dansk Landskab, saaledes som det forekommer i den største Deel af Landet, da hører der til en Bakke, en Dal med et Aaløb, endvidere Bøgeskov og saa Havet«.

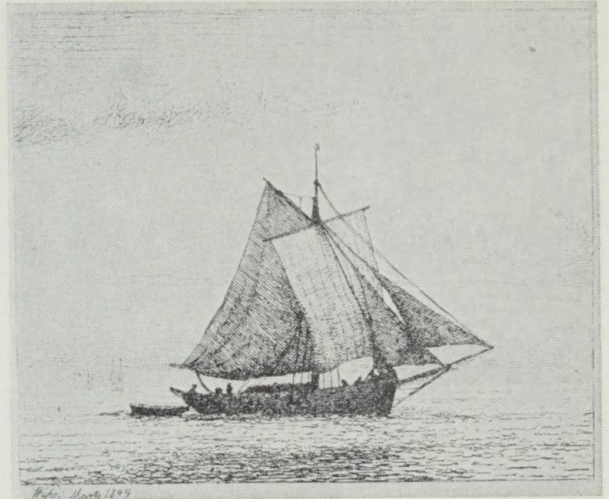
Det var jo hvad kunstnerne malede; men denne, os fortrolige, geografi fik også konsekvenser for, hvordan de malede det. For blødheden og den lette ynde i farven, som er dansk landskabsmaleris særpræg, skyldes netop havets nærhed. Det reflekterer lyset. Og, omend svagere, mærkes virkningen stadig inde i landet. Sydens og fastlandets massive farver findes ikke her, hvor de nok kan være intense, men det er, fordi de er som gennemlyst og hertil bidrager åløbene og søerne, mosehuller og gadekær. De beriger landskabet som spejlstumper syet ind i et broderi.

Mere end nogen andens er denne »afmaling« af et landskab Kyhns. Gammelt land – nyt land: han levede så længe, at han fik det hele med. Men udviklingen ændrede hverken havet, solen eller stjernernes gang, og Kyhns landskabsbeskrivelser hører sammen med lyset og med dets modsætning. Denne fattige, plagede mand med det voldsomme sind stod betagen, altforglemmende overfor naturen¹⁸, der foldede sig ud under belysningen, ja, ligefrem blev som en poetisk del af den. Han glemte aldrig den måneskinsaften, han første gang kom til Ry i båd over søen, og fordi oplevelsen havde været så stor, blev stedet ved at optage ham også på andre af årets og døgnets timer¹⁹.

Den, der vil fastholde lysets væsen billedligt, skildrer ofte ved hjælp af modlys. Kyhn var sig bevidst, at det var det, der hændte



Erindring fra Jægerspris. 1848. Radering. 96×182.



En jagt. 1849. Radering.
Hel størrelse.

ham²⁰. I maleriet hjælpes den lette, gennemlyste farve frem på denne måde, som samtidig (i en absurd modsætning) også betyder omrids og silhouet, der fremmer den grafiske virkning.

Det er polerne i Kyhns kunst.

Vejen til mesterskabet

Kyhn havde, før han kom på Akademiet, været i lære hos en kobberstikker. Men netop i 1830'erne begyndte andre reproduktionsmetoder at fortrænge den gamle kobberstiketeknik²¹. Kyhn satte sig, som flere unge kunstnere, hurtigt ind i det, der ved muligheden for større oplag og lavere fremstillingspris åbnede dørene til et større publikum, til glæde for begge parter²². Yderligere frembød de nye teknikker et kunstnerisk arbejdsområde, der skulle få betydning: den første spæde begyndelse til originalgrafikken ligger i disse år. Kyhn opgav dog ikke at reproducere efter andres, også ældre kunstneres billeder. Det kunne i givet fald sikre hans eksistens. Fra hans akademitid stammer de hverken teknisk eller kunstnerisk vellykkede illustrationer til Speckters fabler, og nogle kopier efter Bega og Hollar.

Senere raderede han efter samtidige danske kunstnere (f.eks. Roed) til brug for bogillustrationer.

I 1840'erne var Kyhn som malende kunstner endnu ufærdig. Der er henrivende detaljer i hans billeder, og kompositionen er oftest stor og sikker; men fortællingen om det, han har set og vil vise andre, løfter sig ikke. På en mærkelig måde synes den grafik, han lavede sideløbende med malerierne derimod mere og mere at eje det, disse manglede.

Efter en rejse til Bornholm 1842 begyndte han med galvanografier og stylografier fra øens klippekyster. Det er lidt kejtede, unuancerede blade, som grafik betragtet. Men de hænger sammen, fordi helheden i komposition, form og lys tydeligt meddeles til beskueren. Få år efter forlod Kyhn imidlertid de nye reproduktionsmetoder til fordel for raderkunsten, og gennem den finder hans endelige udvikling sted. Det skete helt nøjagtigt i årene 1847, 1848 og 1849. Han havde da allerede berejst Danmark i alle kompassets retninger, og på indtrykkene heraf og på de tidligere høstede tekniske erfaringer skabte han en række blade, hvori han ligesom fastlægger sine kunstneriske mål.

I grafik afhænger meget af forholdet mellem sort og hvidt og af fordelingen på fladen af de to komponenter. Men det sidste, altafgørende er det enkelte tryks kvalitet, som ikke kun betinges af præcisionen i at få det hele med, men af hvordan det kommer med. Uden finhed ingen tilfredsstillelse, ingen kunst. Det var her de overdyrkede gamle reproduktionsmetoder kom til kort ved deres åndløse perfektion, og her de nye i længden ikke kunne gøre fyldest alene. De var nu engang beregnet til mangfoldiggørelse i stor stil og smagte af det maskinelle. Det vækker til eftertanke, at det netop var i 1847, at det Berlingske Trykkeri udstillede eksempler af træsnit trykt på hurtigpresse²³. Det næste skridt mod originalgrafikken måtte ganske simpelt tages, ellers ville kunstnerne kvæles og publikum tro, at hvadsomhelst de så, var som det skulle og burde være.

Kyhn havde 1845 raderet et meget nydeligt skovlandskab, der i øvrigt blev benyttet af chemitypiens opfinder, guldsmed Piil, som basis for den chemitype han 1845 udstillede på Charlottenborg²⁴.



Hagen 1849

Landskab i uroligt vejr. 1849. Radering. 106×154.



H. A. 1849

akker ved en mose. 1849. Radering. Billedfelt 117×146.

Men fra Kyhns side var der intet stærkt personligt i det, sålidt som i et landskab med hytte fra 1847.

Men fra det år stammer også det fremragende *Strandparti fra Frederikssund*. En ganske lille komposition med tang og flad fjordstrand, fjerne småholme og fjernere skove brudt af Roskildes spir. Og imellem deres blødt uldede stofvirkning ligger det blanke lysende vand, der mildt spejler holme og skove og den lyse, lidt skyede himmel. I forgrunden bærer en mand en pose på ryggen og en anden står i vandet ved sin båd. Blandingen af fugtig luft og regnklarhed er mærkelig set. En så kinesisk raffineret virkning nåede vel hverken Kyhn selv senere, eller nogen anden dansk kunstner. Han havde her, uventet, fæstnet et dansk landskab.

I 1848 følger så de to *Erindringer fra Jægerspris*. I det ene rider en mand to heste hjem fra den furede pløjemark, der kiler sig ind i billedets højre halvdel. Nogle landevejspoplere runde, mørke kroner løfter sig i mellemgrunden ved en vig i fjorden; lidt fjernere følger en tæt trægruppe ryggen på en lav ås; på himmelen er de lettest tænkelige skyer, fjernest skimtes nøgne bakker.

Den anden erindring er om et parti med bakker og engdrag, der samler sig i midten til en mose, hvor der står en lille stork.

I disse to blade fortæller Kyhn simpelt og ukunstlet, sådan som han så det som idealet, om det danske landskab, hvor gammelt og nyt brydes. Lyset balancerer mellem side- og modlys, og den store hvide papirflade – accentueret af kun lidt sort, og kun i streg – angiver en lys dansk forsommerdag. Det er kunst og kunst for folket, ganske som i Frølichs samtidige ting.

Kyhns greb om raderingen blev bestandig sikrere. Vinteren 1849 begyndte han en række små, næsten kvadratiske marinebilleder, hvor han med Eckersberg og de hollandske søstykker i Det kongelige Billedgalleri som faddere analyserer lyset ude på havet. Det kræver en rigere grafisk teknik at mestre soldis og gråvejrdis, men også det lykkedes for ham, ligesom det lykkedes at give sejlene på *En Jagt i frisk Vind* en stor bærende, dekorativ virkning uden at forspilde virkeligheden.

Et videre skridt i landskabsraderingen tog Kyhn med det kompli-



Landskab ved Roskilde Landevej. 1849. Radering. 218×266.

ceret komponerede og uharmoniske *Landskab i uroligt Vejr* (juli 1849). Dog hjemler titlen alene den manglende harmoni en vis ret: høje træer ses mod urolige, diagonalt løbende skyer og en fugleflok betoner blæstens retning. Langt interessantere er imidlertid: *Bakker ved en Mose* (marts 1849). I forgrunden er det mørke mosevand fremhævet af lyse buske. Oppe på bakken bagved står til den ene side graner til den anden kuplede træer, og i lavningen imellem dem skimtes en mand med heste. Alt tegner sig mod en himmel med store lyse skyer. Det kunne for så vidt være, og er vel også, et ganske dagligdags landskab. Men der er en undertone af folk og fædrelands-historie i den ensomme mand på det ensomme sted, og fantasien pirres til at høre granerne suse²⁵.

For første gang ser vi her Kyhn arbejde med lysets modsætning. Gennem flere tilstande lader han, netop for at fremhæve belysningens og landskabets karakter, den sorte farve optage en større del af billedfladen end før.

August 1849 er bladet *Landskab ved Roskilde Landevej* dateret. Der er allerede efterårsklarhed over den vide slette. Den endeløse række mørke chaussétræer leder skråt ind i rummet, betonet af den lave sol, og agrene er delt op af levende hegn. Små vogne kører på landevejen, små mennesker arbejder på markerne. Over forgrundens græs falder skyggen af et træ, der løfter sin krone med hele august måneds fylde, denne særlige rumlighed.

Medens skibenes silhouetter i de små marineraderinger er balancepunkt og udslagsgivende mellem den flydende, lysende dis og det uhåndgribelige, selvlysende vand, har Kyhn i landevejsbladet (der er rigt, men også konsekvent komponeret) nået den store, afklarede ro i et sensommerlandskab. Det er både grafisk og fortællende et umådelig velafvejjet blad. Kyhn vandt sit mesterskab gennem grafikken; han forlod den ikke siden, og ingredienser fra den styrkede hans maleriske stræben.

Den kunstneriske stabilisering, som disse år havde givet ham, fremgår af resultaterne af en rejse 1850–51 gennem Holland, Belgien og Frankrig til Italien. En lille tegning af skibe på Antwerpens rhed blev senere²⁶ til en radering; det er et selvstændigt svar til hans lære-



Portræt af malerens kone spillende klaver. 1856. Radering. 195×155.



*Interiør med kunstnerens
familie. 1857. Radering.
Billedfelt 240×275.*



*Stille vejr på havet. 1849.
Radering. 75×95.*

mestre, de gamle hollændere. I Frankrig gengav han i en mættet solstemning det frugtbare lavland ved Marne, med ranke træer og fiskere langs floden. Også i maleriet kunne han nu udtrykke sig roligt og fuldt af ynde²⁷ – næsten som om han ville vise franskmændene, hvordan deres land burde males. Til gengæld sagde det egentlige syden, Italien, ham vist kunstnerisk ikke ret meget. Ialtfald skrev han til Thorald Læssøe²⁸, at det måtte jo være rart at »boe i Rom og om Sommeren reise i Biergene, og skjøndt jeg heller boer her og reiser mellem Marker og Enge og Skove, hvilken Lykke jeg rigtignok ikke har kendt meget til siden jeg kom fra Italien, saa er der dog godt i Italien . . .«.

Måske var han af indstilling kun stemt for det nordiske? og, som det skulle vise sig, ikke kun for den lyse nordiske sommerdag.

Skumringen

I månederne før afrejsen 1850 havde Kyhn boet i Taarbæk. Det var en lang, hård vinter²⁹, hvor han tegnede Dyrehavens træer og mosens buske i sne. Igen 1853 dækkede sneen jorden og drog ham mod den grafiske virkning af mørke stammer og grenværk. Malerisk forenede han det med en rødmende aftenhimmel³⁰.

Overhovedet optog den sene dags belysninger ham nu stadigt mere, og ikke kun om vinteren. Himmelen uendelige farvevariationer, deres afsmitning på landskabets egne farver, landskabet spejlet i en sø og søen, der kaster himmelens farver tilbage: hver dag var ny, og han havde navnlig i de senere år, da han helt malede sine billeder i det frie, ofte vanskeligt ved at løsrive sig fra sine sommerrejser før langt hen på efteråret³¹.

Han tillod sig en uskyldig komposition af sine billeder³². For at få kontrast anbragte han således ofte træer i forgrunden. Modlyset gjorde dem både til silhouetter og rumskabende. I denne udvikling løb, som tilfældet også havde været tidligere, grafikken forud for maleriet.

1853 oprettedes Den danske Radeerforening. Året efter udsendtes de første blade og mellem dem Kyhns *Det indre af en Skov*. Det han



Det indre af en skov. 1854. Radering. 295×360 mm.



hermed gav dansk landskabskunst var et nyt syn på landskabet: Dunkelheden pletvis gennemstrålet af lys, og farven koncentreret hvor lyset var. Det var en anderledes opfattelse af skoven end P. C. Skovgaard's. Det var også, og vel vigtigere, en nyskabelse i dansk raderkunst³³. Ikke som hos Lundbye³⁴ en magtfuld koncentration af mørke i antithese til noget belyst, men grader af mørke. Gennem en lysende portal af gamle træer – flerstammede, undersætsige med langt nedhængende grene – ser man op i en ung skov med endnu spæde stammer. Forgrunden til højre er optaget af store, måske lidt spidst dekorative bregner. Det må være om dette blad Kyhn skrev til Frølich³⁵, at »Forgrunden i min Radering er ganske mislykket, for at faa Kraft i den har jeg arbejdet den i Vælling«. Det er ikke mærkeligt om motivet voldte vanskeligheder for den, der kun få år i forvejen havde mestret at gøre selve den hvide papirflade veltalende. Den opgave han her, uden særlige forberedende mellemlid havde sat sig, var næsten for stor. Helt, hvad han havde forestillet sig, kan vi kun ane. Han nåede dog noget, og det var en værdig begyndelse for Radeerforeningen. Lagde nogen mærke til, hvor værdig?

Kyhn, der i 1840'erne havde fastlagt, hvad dansk raderkunst kan være (ikke som vejen til maleriet, for den udvikling var ham næppe bevidst, men som en moderne kunstart) forfulgte den nu også som en selvstændig kunstart.

I sommeren 1858 havde Kyhn taget et emne op, der i følge ham selv lignede en dumdristighed, nemlig et genrebillede med figurer i naturlig størrelse. Det var *I Lysthuset*. Han beskrev det i et brev til Frølich³⁶, men omtalte aldrig, at han allerede havde prøvet sig med figurbilleder i raderinger forud for det store maleri.

Det er afteninteriørbilleder. Det ene (fra 1856) af en *Dame, der spiller Klaver*, det andet (fra 1857) af *Kunstnerens Familie i Stuen*. Fælles for dem er dels helhedstonen, der skyldes en teknik anderledes end den, han ellers benyttede; dels store figurer puttet ind i små æsker af rum. Dertil en alvorlig, næsten højtidssfuld stemning.

I det første sidder en dame, formodentlig kunstnerens kone, ved klaveret. En tung portiere trukket til side åbner til det lille hjørne,

hvor instrumentet står; lyskilden er skjult bag portieren. Der er ingen gardiner for vinduet. Lyset falder på nodebladet, og hendes hænder spejler sig mat i det polerede træ over klaviaturet. Ruderne er heller ikke mørke og spejlblanke, men lyset i dem er varieret.

I det andet sidder familien (to unge kvinder, en ung mand og et barn) i en stue, der kan være en karnap, men måske ikke er det alligevel, for der er ikke gjort rede for perspektivet ved beregning. Det er malerisk vokset frem af sig selv. Derfor er der passage, der ikke er utvetydigt forklaret, og sikkert heller ikke skal være det. – Der er en direkte og en indirekte lyskilde, og ingen mørke kroge, der kan ængste et barn, eller en voksen med for megen fantasi. De voksne er som set med barnets øjne, de er meget store. Gardinerne er milde og bløde. Møblerne³⁷ er en del af personerne, kun den lille pige bevæger sig frit.

I begge disse blade er der brugt dels en skravér- dels en kryds-teknik. De kan umiddelbart forekomme mærkeligt unuancerede. Men siden det drejer sig om to på hinanden følgende, daterede blade, kan det ikke være fordi de er lagt ufærdige hen. Langt fra at være kunstnerisk afmagt er denne neutrale tone udtryk for en bevidst kunstnerisk idé. Den får sin virkning sammen med de statuariske figurer og det egale lys, der drager beskueren ind i en cirkel af tryghed. Er figurerne også lidt stive, lidt ubehjælpelige (som de aldrig var det, hvor de indgik som en del af Kyhns landskaber) er der også noget ophøjet over dem. Det er scener langt fra hans samtids elskværdige konversation. De fortæller om en dybt tænkende mands følelser for sit hjem. Der er en skyhed, en blufærdighed i gengivelsen, som om det har været ham tvingende, skønt næsten uovervindeligt, at gå til emner, der var ham så private.

Den store originalgrafik

Det er ikke utænkeligt, at Kyhn med raderingerne fra hjemmet og det følgende store maleri har søgt at finde en moderne dansk figurstil. En heroisering af det almindelige menneske og dets liv, svarende til hans lidenskabeligt gentagne beskrivelser af det danske

landskab. Der fandtes ude i Europa en sådan tendens, men Kyhns syn på udenlandsk samtidskunst blev så ofte udtalt og var så entydig negativ, at man ikke bør prøve at se forbilleder. Derimod tillod han gerne en vis stilisering, hvor emnet opfordrede dertil, eller ligefrem krævede det.

Han efterlod imidlertid *I Lysthuset* ufærdigt trods en delvis rosende udtalelse af C. J. Thomsen³⁸, (eller måske netop fordi Thomsens ros kun gjaldt en del af billedet) og blev ved landskabet og de tanker han gjorde sig over det og over sin egen kunst.

Kyhn så ved talentet, som det især kom til udtryk i italiensk kunst efter Tizian og i nyere fransk og tysk kunst, en fare for kunstdannelsen hos folket³⁹. Og sandt er det, at den overtalelsens styrke, som udmærker den store begavelse – den være sig virtuos eller spekulativ – også let kan forføre ubefæstede sjæle. I Danmark kendte størstedelen af befolkningen kun kunst fra kirkerne, og det vil navnlig sige fra altertavlerne. Da kunstforeningerne i 1850'erne begyndte at dukke op i de store danske provinsbyer, gav de ved udstillinger, køb og fordeling deres medlemmer lejlighed til at stifte bekendtskab med den nye danske kunst. Derved nåede den ud til flere, men stadig ikke til de mange. At vække disse manges interesse på en ærlig måde var egentlig kernen i forrige århundredes vidtforgrenede folkeoplysning. Man kan se Kyhn som en repræsentant for den bildende kunstner i dette, og deri se en del af forklaringen på hans stejle afvisning af alt, hvad han fandt var udvendige virkemidler uden karakter og hjerte⁴⁰; og også på hans monomane forhold til det danske landskab. Han havde viljen til uden demagogi at give andre en ægte glæde ved kunst, og spørgsmålet om, hvordan det praktisk lod sig gennemføre, kunne løses ved mangfoldiggørelser.

Men netop her lå problemet.

Forholdene omkring kunst og grafik var almeneuropæiske. Det var som uroen i et urværk. På den ene side »udviklingen«, nemlig et demokratisk ønske, der deltes af mange kunstnere, om kunst til og for folket, og nært forbundet dermed de voksende tekniske muligheder for at få dette ønske opfyldt. På den anden side kunstnernes berettigede krav om, at det, der gik ud til folket under navn af kunst,

også virkelig var det. Skulle dette holdes gående, måtte der findes en kunst, der tilfredsstillede begge synspunkter. Det ville betyde, at et nyt stort publikum ikke skulle nøjes med ensfarvede reproduktioner efter malerier, disses store fortjenester i øvrigt ufortalt. Og det ville betyde, at kunstnerne fik nye virkefelter også til deres egen gavn, for de kunne jo hverken materielt eller åndeligt leve som markens liljer.

Det er baggrunden for den renaissance som raderingen fik i 1860'erne i England, i Frankrig og altså i Danmark⁴¹. Begyndelsen var svær. Hvor svær ses af, at Radeerforeningen allerede 1855 måtte ty til genoptryk af den afdøde Lundbyes raderinger, og at den derefter i perioder lå helt stille. Der var nok et behov, men endnu knapt nok en produktion til at imødekomme det. Resultatet måtte afhænge af den virksomme ånd: Seymour Haden, Félix Bracquemond, Kyhn. Og vi véd, at der blev resultater.

Det, bestræbelserne især gik ud på, var at gøre landskabsraderingen jævnbyrdig med landskabsmaleriet. Heri lå den kunstneriske udfordring. Landskab, vejrlig, årstid måtte ikke alene være billedets hovedbestanddele, men finde adækvate grafiske udtryk. Dertil måtte raderingen have en vis monumentalvirkning, så den kunne gøre fyldest i glas og ramme på en væg, for det var det, den var ment til.

Nu kan selv en meget lille radering, hvis den er god, have disse egenskaber. Kyhns lille blad fra 1849 *Stille Vejr paa Havet* har hængt på væggen i mange danske hjem. Men det er kammermusik; de store instrumenterede stykker kom senere. Fra 1866 er *Vinter i Skoven*. Netop sådan hedder det, uden stedbestemmelse, uden valgmulighed. Det såvel som andre af Kyhns store blade er fra noget lokalbestemt hævet op i det typiske, almene. Et billede af et bestemt skovparti i Københavns nordlige omegn kan have mindre interesse i den anden ende af landet, end begrebet skoven om vinteren, der er enhver bekendt og som enhver kan identificere med netop den skov, han kender. At det kan være Dyrehaven, der ligger til grund for billedet, er en anden sag. Det var den store skov, Kyhn havde nærmest i det daglige, og det var dens trægrupper, veje og sletter han år efter år havde tegnet. Billedet er måske fra et bestemt sted, eller



Vinter i skoven. 1866. Radering. 185 × 221.

det er komponeret sammen af kærligt studerede dele. Det er måske ikke topografisk sandhed på nogen måde, men det er en sammenfattende sandhed om sit emne. Ligesådan er *Stille Vejr* (1870) en, sikkert fri, udvikling af de tidlige små raderinger. Men gennemarbejdet på en ny måde. Alt er større, alt er også stærkere betonet. Skibene roligere, vandet glattere, den lange dønning olieblank. Man må huske, at det, disse raderinger skulle være på linje med, ikke var den malede studie, men det endelige afklarede, holdningsfyldte udstillingsstykke.

Kyhn havde i sine tidlige blade udnyttet papirets farve som i akvarelteknik til at arbejde billederne op i lyset. Med den mere maleriske tendens, han tidligt var inde på og som med årene blev mere og mere udpræget, udnytter han sværten til, som i oliefarven, at arbejde sig ned i skyggen og mørket. Man kan følge denne arbejdsgang i *Aften i en Skov* (1885), hvor han gennem 5 tilstande ved hjælp af et utal af mellemtoner fra noget, der ligner et snebillede arbejder sig ned til et punkt så dybt sort, at den smule hvidt papir, der er ladet urørt, klinger med en enorm styrke. Kyhn gjorde her som i sine malerier: fangede lyset efter at solen er gået ned, fulgte farven til lyset forsvandt.

Den selvstændige grafiske kunstart var vundet.

Bogillustration og bogkunst

Længe før århundredets slutning var grafikken blevet anerkendt som en kunstart, der optog samme plads i bevidstheden som maleriet, og som til stadighed forfinedes og udvikledes. Også for kunstnere og andre, der ved århundredets midte havde gjort sig tanker om »folkets kunstdannelse« var denne – forudsætningerne taget i betragtning og så vidt som man nu overhovedet kan komme med sådan noget – blevet en realitet. Men medens et kunstnerisk nybrud vel har en katalysator, der mere eller mindre er til at efterspore, er dets udvikling afhængig af kunstneriske individualiteter. For de mange, derimod, hvis forbindelse med kunst kun i bedste fald ville have været sporadisk, var trangen til at se billeder blevet imødekommet



Solnedgang i en skov. 1885. Radering. Billedfelt 227×300. Første tilstand.



msamme. 265 × 336. Femte tilstand.

af illustrationer. For hvad man end kan sige om, og kunne frygte ved den industrialiserede billedgengivelse, må man aldrig forklejne dens betydning på godt som på ondt.

Der fandtes gode danske illustrerede bøger. Gode forfattere, gode illustratører, gode forlæggere. Smukt trykte bøger beregnet i særdeleshed på menigmand. Det var som om geni, oplysning og kunst i nogle år tog hinanden i hånden. Den indflydelse, de illustrerede udgaver af H. C. Andersens eventyr, Fabricius' Danmarkshistorie og Erslevs Den danske Stats Geographie har haft for det danske folk helt ud i de yderste kroge af nationens sjæl, var så overordentlig, at sporene mere end 100 år efter ikke er udvisket.

Både Danmarkshistorien og Geographien blev udgivet af Axel Kittendorff, der ligesom broderen Adolph Kittendorff var i venskabelig forbindelse med tidens mest talentfulde kunstnere. Til Danmarkshistoriens første del blev der ligefrem bestilt illustrationer, til Geographien blev der reproduceret efter allerede eksisterende malerier og tegninger. I begge tilfælde var bøgerne smukt udstyret og rigt illustreret.

Billedet – det, at der er noget at se på – er en oplevelse for den, der kunne afskrækkes af lutter sider ren tekst. Billedet giver også i et blik alt det, der kræver tid og tung umage at forstå i ord. Men især kan de fleste bare lide at se på billeder med alt det, de fortæller og med det, man selv kan digte ind i dem. I denne umiddelbare, ægte glæde ligger det latente behov for kunst.

Derfor var det så afgørende, at Kittendorff kendte de unge kunstnere, der var optændt af samme ideer som han selv og forfatterne, og som kunstnerisk og beskrivende var ærlige. Det var ideer, der havde fået en ny aktualitet efter 1849, og bøgerne var ikke først og fremmest beregnet til at ligge på dagligstuebordene, eller til at tage sig ud i en kolportørs kollektion. De kom til at se ud, som de gør, fordi de, der havde brug for dem, havde krav på det bedste.

Billederne i Geographien var en anden art end dem i Danmarkshistorien. Der var illustrationerne meddigtende, medens de i Geographien bogstaveligt belyser teksten. Af de landskabs- og marine-malere, hvis arbejder er reproducerede til dette brug, er Kyhn den



Lindes. Den røde Øen.

Vi maa endnu ventele et meget vidt og sanderret Klippeparti, der ligger i Nærheden af Svandø. Her er Klippepartiene faldende som imidlertid frendene, som om de havde haaret en Raag imellem Jætte, og hele Partiet er ligesom haaret igjennem af en 2-3 Miaa bred Klippevent. Partiet har ogsaa grebet denne Svandø og Klippens Jern, og bemaarvet Stedet **Handelskaaret**.

Man indseer let, at Øerne i hele det bornholmske Ørindparti maae haare et saa de øvrige danske Øer forskjelligt Udsende, saaledes Sandvig, Møllinge og Svandø. Duvallt i disse Øer ser man Klipper søge i Vest; her er en Havn, i hvilken der i Stedet for Udkøst findes en stor Klippe, hvil dannede Sagnaggen i et Punkt af Klippe i Stedet for et Punt, saa et tvende Sted maa Ouden gjøre en stor Bøining, hvil der ligger en Klippe, som alle den tvendte af den her Beskrivelse s. 1. o.

Sjunde Fæstede, som de her Klippe, ligesom Ørindpartier og en ligesom Uvægherhed træffes paa enhver Side af den bornholmske Havn, og det fremgaar ogsaa heraf, at Bornholm i sin Natur hører sammen med denne Havn. Kun i en Hensende viser sig en Forskel, nemlig med Hensyn til **Metalernes Forekomst**; thi den umiddelbare Masse af Metaller, som vi finde paa den bornholmske Havn, træffe vi alle paa Bornholm. Uagtet Bøiningen har



Kj. Havn. Handelskaaret.

ladet anstille eniaglige Underjættel bebyggende, ere saadanne Mineraler som findes paa enkelte Steder, og da i saa ringe Mængde, at der ikke kan være Tale om at udnytte dem. Denne Uvægherhed er dog som tidligere bemærket, thi i Skane, alligevel den Del af den bornholmske Havn, hvortil Bornholm naturligt hører, forekomme Metallerne ligeledes i ringe Mængde.

Den bornholmske Øent afgiver et ubemæret Bøiningmateriale, da den saa væsentligt giver efter for Culture Indviisninger, og der

Side 52-53 fra Den danske Stat, en almindelig geographisk Skildring for Folket af Ed. Erslew. Kjøbenhavn, Kittendorff & Aagaards Forlag, 1855-57.

mest benyttede. Af hans ældre arbejder er der naturligvis billeder fra Bornholm, de motiver, der havde gjort hans navn kendt⁴², og som kunne bruges 10 år efter i en aktuel beskrivelse. Bornholms klipper forandrer ikke udseende på et øjeblik. Af dateringer i pladerne til flere af hans andre illustrationer, ligesom af bevarede tegninger, fremgår det imidlertid, at han i vid udstrækning har arbejdet med det formål for øje at give topografisk bestemte eller typiske billeder af sin samtids danske landskaber. Tegningerne fra disse år omkring Geographiens udgivelse adskiller sig ligefrem fra hans øvrige tegninger ved at være alt for færdige, som om de er tænkt reproduceret. Men hvem der er mester for de endelige reproduktioner efter Kyhn, og hvilken teknik, der er benyttet, er stadig en gåde. De kan skyldes ham selv (det tekniske beherskede han) eller han kan nidkært have

overvåget fremstillingen. De er, som en efter P. C. Skovgaard der stilistisk står dem nær, friere, mere varierede i tonen mere temperamentsfulde i strengen end nogen af de andre.

Det er bøger, som dem Kittendorf udgav, og enkeltblade som han også stod for, bl.a. til Radeerforeningen⁴³, der har været med til at vække interessen for danske kunstneres billeder, og som har banet vej for sansen for en finere, mere tilfredsstillende trykkvalitet.

Originalgrafik i bøger, som den tidligt kom i udlandet, kender vi ikke i Danmark. Det var en anderledes og også betydeligere kunst, end noget man her kunne fremvise, med en verdensmandsmæssig sikkerhed i udtryk og foredrag. Men dens publikum og opgave var også en anden.

I Danmark blev tiden efter 1864 en periode, hvor man endnu engang og så længe efter kunne tage tankerne fra 1830'erne og 1840'erne op til fornyet overvejelse. Når Høyen dengang havde kunnet overbevise kunstnerne, var det, fordi han respekterede dem og elskede kunst. Nu var det ikke længere et spørgsmål om at bevare det gamle eller udbrede kendskab til det land man levede i, men overhovedet at skærme om det klenodie, som danskheden var. Ikke ved fædrelandssange, men ved at indskærpe hvad der var skabt, og stadig kunne skabes, af kvalitet. Den nationale tragedie blev den vældige katalysator.

Indenfor bogkunsten, det sted hvor dansk sprog, dansk tanke og dansk billedkunst mødes, står F. Hendriksen som den, der i lige stor respekt for kunsten, reproduktionsfaget og publikum gav det bedste, der kunne gives. Hans nænsomhed overfor kunstværket og hans sjældne musikalitet vejer fuldt op for, at f.eks. Kyhn ikke selv fik udgivet originalgrafik i bøger.

1878 udkom *Maanederne i Digt og Billeder* ved Carl Andersen og F. Hendriksen. Det var en antologi af danske og norske (d.v.s. dansksprogede) digte illustreret af danske kunstnere. Kyhn fik tildelt et uddrag af Blichers *Natten paa Jellinghøje*, den eneste gang han optræder som illustratør til en poetisk tekst. Men så rigtigt var Hendriksens valg, at det lige så meget er den bildende kunstner som digteren, der har oplevet det samme i naturen og gengivet det, så



AFTEN.



Aften, ra Tordenskyen synker Solen rød
 Og ruller flammende paa brune Hede;
 Dens sidste Glimt det sorte Forhæng brød,
 Og Taagen løfted sine Vinger brede.
 I blege Dunster hyllet var dens Gang,
 Bag tykke Dampe skred den Himlen over,
 Mens Stormen leged paa den mørke Vang
 Og dansede med Havets vilde Vover.
 Kun stakket er dens Smil — den tykke Sky
 De røde Flige over den tillukker;
 De vilde Storme hæve sig paany,
 Den gamle Ask nedbøjer sig og sukker,

I Maanederne, i Digt og Billeder, en digtantologi ved Carl Andersen og F. Hendriksen,
 udgivet af Foreningen »Fremtiden« i 1878, udgør V. Kyhns illustration til Blichers digt
 Aften, afsnittet oktober. Stokken er skåret af F. Hendriksen. 305×222 mm.

indledningen til Blichers digt er den congeniale kommentar til Kyhns kunst.

Kyhn var optaget af mange tanker om kunstens væsen, midler og betydning, og om kunstnerens stilling. Men det, der drev værket, var hans egen kunst og at den lykkedes for ham – uanset publikum, uanset fattigdom. Han måtte skabe, og måtte være tro mod sig selv.

Vilhelm Kyhn

Jeg har dannet mig en Kunstanskuelse, som jeg har faaet ved at see paa Naturen og paa Kunstværker og ved Samtaler, ja, og hvor veed man, hvorledes man faaer den. Denne Anskuelse er en Overbevisning som er saa fast hos mig som Troen paa Gud. Den er naturligvis langtfra fuldt dannet, den er kun en svag Spire, som jeg har følt voxe siden jeg begyndte at tænke paa Kunst og som jeg ønsker maa blive ved at voxe, thi stopper det, saa veed jeg mit aandelige Liv er dødt«.

9. oktober 1851

»... Jeg har alvorligt tænkt paa at lægge Smørreriet bort, men hvad gribe til? Jeg troer, at jeg desværre ikke duer til Noget, saa jeg maa lee af det; men det er sku Skidt med det Kunstvæsen . . . «.

30. april 1852

»Naar jeg ikke skulde bruge Penge (nødtørftigt) saa skulde jeg ikke klage saa kunde jeg let være hvad jeg er, maaske det endog vilde styrke mig; men nu er det anderledes. Om Dovenskab muligen kan medvirke i, at jeg ikke søger Publikum, saa er det dog troer jeg, et underordnet Motiv; men jeg synes jeg bliver saa bitte lille under saadanne Omstændigheder. Jeg troer, jeg er skabt til at være en rig Mand, men jeg blev en Stodder. Det forekommer mig, at hvis Kunsten ikke søger for dens egen Skyld, saa er det den usleste Levevei, der gives, og Kunstnere, »Hundekunstnere«.

15. juni 1852

Noter

- ¹ Vilhelm Kyhn til Lorenz Frølich 18. jan. 1855 »Det interessante ved et saadant Arbeide gaaer dog for en stor Deel tabt ved at blive udført af en Anden«.
- ² V.K. til L.F. 9. oktober 1851.
- ³ J.J.A. Worsaae: En Oldgrandskers Erin dringer 1820–47. Kbh. 1934. s. 15 f.
- ⁴ Hugo Matthiessen: Det gamle Land. Kbh. 1942. s. 25–73, s. 168 og E. Erslev: Den danske Stat. En almindelig geographisk Fremstilling for Folket. Ill. udg. Kbh. 1955–57. s. 152.
- ⁵ Matthiessen op. cit. s. 94 ff.
- ⁶ Lorenz Frølich: Egne Optegnelser, Kbh. 1922, s. 118.
- ⁷ Således gærderne i Landskab med stort træ (Statens museum for kunst, inv. 6331) og Prospekt ved Engelholm (Statens museum for kunst, inv. 6769).
- ⁸ P. C. Skovgaard: Udsigt mod Frederiksværk fra Tisvilde Skov. 1839. (Statens museum for kunst, inv. 363).
- ⁹ V. Kyhn: Nordsjællandsk Landskab. Eftermiddagsbelysning. 1849. (Statens museum for kunst, inv. 1821).
- ¹⁰ V. Kyhn: Lysning i Nordskoven ved Jægerspris. 1847. (Statens museum for kunst, inv. 1698). P. C. Skovgaard: Birketræer på Læsø efter regn. 1849. (Statens museum for kunst, inv. 1698). Formentlig *Lunden* på Læsø.
- ¹¹ P. C. Skovgaard: Parti af Sjællands Nordkyst ved Dronningmølle. 1844. (Statens museum for kunst, inv. 448).
- ¹² P. C. Skovgaard: Havremark ved Vejby. 1843. (Statens museum for kunst, inv. 4950).
- ¹³ J. Th. Lundbye: Mergling af Vallekilde Præstegaardsmark; i baggrunden Hankehøj. 1846 (Statens museum for kunst, inv. 4774). I tidsrummet 1820–30 til 1860–70 blev en stor del af landets jorder merglede (Salmonsens konversationsleksikon 1915, XVI, s. 858).
- ¹⁴ Oplysninger om middeltemperaturen i Danmark 1829–1868. Jeg takker meteorologisk institut for oplysninger.
- ¹⁵ Matthiessen op.cit. s. 96 Erslev op.cit. s. 27 og s. 145.
- ¹⁶ J. Th. Lundbye til L. F. sommeren 1838, cit. i L. F.: Egne Optegnelser, s. 33. »Huldregaverne« roman af B. S. Ingemann 1831 om en bondekone, der til tak for sin hjælp ved troldkvindens forløsning modtog en salve, der havde den egenskab, at øjet smurt med den så roser blomstre på tjørnens tørre rod.
- ¹⁷ Erslev op.cit. s. 41.
- ¹⁸ V. K. til L. F. 12. januar 1878.
- ¹⁹ V. K. til F. Hendriksen u.d. (ultimo 1880'erne).
- ²⁰ V. K. til L. F. formodentlig maj 1858.
- ²¹ Katalog over udstillingen ved Charlottenborg 1831 ff.
- ²² Kyhns galvanografi fra Bornholm 1842 – metodens opfindelsesår.
- ²³ Katalog over Udstillingen ved Charlottenborg 1847 nr. 328.
- ²⁴ Katalog over Udstillingen ved Charlottenborg 1845 nr. 321.
- ²⁵ Jfr. maleriet Nordsjællandsk Landskab. Eftermiddagsbelysning fra samme år.
- ²⁶ 1853.
- ²⁷ V. Kyhn: Landskab fra Savoyen med Kvinder der vasker i Floden. Chambery 1850 (Statens museum for kunst, inv. 6688).

- ²⁸ Brevet kan dateres til 1854.
- ²⁹ Se note 14.
- ³⁰ Vinteraften i en Skov. 1853. (Statens museum for kunst, inv. 719).
- ³¹ V. K. til F. Hendriksen 8. oktober 1882 og V.K. til fru Benedicte Frølich, julen 1889. »... Og deraf ved De, at jeg kom i Novbr. ... Skulde jeg ikke have været Hjem, saa var jeg vist blevet længere derovre, da det var saa skjönt. Ikke, som ofte om Efteraaret, meget broget; men saa fint, drømmende, bløde og harmoniske Skove og Bakker svømmende i Dejlighed«.
- ³² V. K. til L. F. 1854 (om anlægget af et maleri) »Jeg har taget mig den Frihed at componere det«. 18. januar 1855 »Det fornøier mig, at du synes om mit Billede, men det er jo ikke det første som er komponeret, da mit store Vinterlandskab ogsaa er det og blandt andre ogsaa Taagebilledet ... At det er stiliseret har jeg ikke attraaet i det mindste ikke i streng Forstand, og jeg gjør mig Umage for at gjøre det komponerede saa lidet mærkelig som muligt«. 12. januar 1878 »I mine Studier søger jeg vel at kaste overbord hvad jeg mener er mindre betydende, men jeg gør dem forøvrigt med al Troskab. I mine Billeder søger jeg at give Stemningen saa godt jeg formaar, at give det, der væsentlig ved Naturen gav Klang i mig«.
- ³³ Hus i en Skov.
- ³⁴ »Sydsiden af Refsnæs« 1844. Eckersbergs, Const. Hansens, Roeds, Lundbyes, Skovgaard's m.fl.s raderinger er snarere (beåndede) reproduktioner efter pennetegninger, end raderkunst i egentlig, selvstændig forstand. Auto-grafien er det så ubetinget.
- ³⁵ V. K. til L. F. 18. januar 1855.
- ³⁶ V. K. til L. F. 30. januar 1859.
- ³⁷ V. K. til L. F. 18. januar 1855. »Jeg anseer det i de fleste Tilfælde for feilagtigt at behandle Staffeli Billeder strengt stillistiske; men jeg veed, at det at give et Kunstværk den Karakter som det efter sit Materiale og sine Omgivelser fordrer, er det Høieste«.
- ³⁸ V. K. til L. F. 30. januar 1859.
- ³⁹ V. K. til L. F. 9. oktober 1851.
- ⁴⁰ V. K. til L. F. 9. oktober 1851 »Hvad er Evner og Talenter naar der ikke er Karakter og Hjerte« og »Hexemester-Talenternes Frembringelser, som alene er talentfulde naar ikke dette er baaret af Følelse, Natur og Dannelse«.
- ⁴¹ Gabriel P. Weisberg: Félix Bracquemond and the Molding of French Popular Taste« Art News Sept. 1976 s. 64 ff.
- ⁴² V. K. til L. F. 15. juni 1852.
- ⁴³ »Parti ved Hammershus« Kittendorf og H. P. Hansen sculp. Kyhn fec. Træsnit. Thieles Bogtrykkeri. Den danske Radeerforening (1871). De afsluttende Kyhn-citater er alle fra breve til Lorenz Frølich. Foruden i breve har V. Kyhn givet udtryk for sit syn på kunst og kunstens nationalitet og mål i: Dansk Kunst og Kunststudstillingen på Charlottenborg. Kbh. 1877. Dansk Kunst. Kbh. 1877. Om Tegneundervisning. Kbh. 1885. Om dansk grafik henvises til Jørgen Sthyr: Dansk Grafik I-II. Kbh. 1949, specielt om Kyhn bd. II, s. 155 ff. Ms. afleveret i september 1977, og ikke siden ændret.