

Sansning, fantasi og konvention

Det topografiske element i landskabsmaleriet

af Jørn Guldborg

Et landskabsmaleri har to lige vigtige referencer. Det skal på den ene side henviser til en eller anden form for topografisk situation, der kan være virkelig eller fiktiv. For at kunne opfattes og fungere som topografisk situationsbeskrivelse må det på den anden side være i overensstemmelse med de normer, som en given kultur sætter for gengivelse af virkeligheden i forskellige billedmedier. Hertil kommer, at landskabsmaleriet som billedform også i stigende omfang er blevet tillagt selvstændig kunstnerisk værdi siden 1400-tallet, og fra slutningen af 1700-tallet er det tillige blevet gjort til genstand for omfattende kunstteoretisk refleksion. Denne dobbelthed af topografi og æstetik og kombinationen af deskriptive og normative elementer betyder, at landskabsmaleriet og andre topografiske genrer ikke uden store forbehold kan bruges som landskabshistoriske kilder.

Det komplekse forhold mellem topografi, fantasi og konvention belyses i det følgende i form af punktnedslag i det omfattende stof. Formålet er udpege nogle væsentlige, generelle udviklingslinier i topografien som fælleseuropæisk projekt med særlig vægt på de topografiske billedformers konventionalisering og med fokus på ikonografi, æstetiske virkemidler og formkarakterer. Artiklen indledes med en kort karakteristik af det topografiske elements status i landskabsmaleriet og nogle bemærkninger om topografiens forskningsmæssige status. Derefter følger oversigter over de tre topografiske hovedgenrer: kartografien, det topografiske prospekt og landskabsmaleriet. Opmærksomheden rettes her dels mod den specialisering og typedannelse, der sker inden for de respektive genrer, dels mod forholdet mellem det topografiske prospekt og landskabsmaleriet i perioden ca. 1750-1800 og med et afsluttende udblik til det 19. århundrede.

Jørn Guldborg (f. 1948), cand. mag. i dansk og kunsthistorie. Lektor ved Odense Universitet siden 1982. 1995-97 forskningsstipendiat ved Menneske & Natur, Humanistisk Forskningscenter, Odense Universitet med et projekt om dansk landskabsmaleri ca. 1780-1920. Arbejder i øjeblikket med en bog om dansk landskabsmaleri, udgiver i efteråret 1997 (sammen med Lars Qvortrup) *Fynboernes natur*, der rummer en analyse af "Fynboernes" institutionshistorie og landskabsopfattelse.

Det topografiske element

Det topografiske element, som et landskabsmaleri nødvendigvis må rumme, kan fremkomme på forskellige måder. Man kan groft skelne mellem tre hovedmuligheder, der resulterer i tre topografiske hovedtyper. 1) Den topografiske situationsbeskrivelse kan (i princippet) alene være baseret på malerens personlige og direkte observationer af en konkret lokalitet, som derefter søges gengivet så sagligt og nøgternt som muligt. 2) Den kan også være et resultat af, at maleren ganske vist støtter sig til iagttagelser af konkrete landskabsfænomener, men desuden tilføjer elementer og træk – f.eks. i form af forgrundskulisser og staffagefigurer – der er fiktive, for så vidt som disse elementer ikke er topografiske fakta. Tilføjelser af denne karakter kan have flere formål. Som det vil fremgå senere, er det især indflydelsen fra den topografiske genres egne normer og konventioner samt skiftende kunstneriske formidealer, der her sætter sig igennem. Tilskynnelsen til at supplere og korrigere observerede geografiske fakta kan imidlertid også være af politisk eller ideologisk art. 3) Som en tredje mulighed kan den topografiske situationsbeskrivelse endelig være ren fantasi og fremstå som et konstrueret arrangement af skabelonagtige sætstykker.

I den vesteuropæiske landskabstradition har den anden type været absolut dominerende. I nogle faser har det konstruerede fantasilandskab spillet

en central rolle for genreens etablering og anerkendelse som kunst. Det gælder især i de såkaldte klassiske perioder, dvs. udviklingsfaser, hvori bestemte kompositionstyper rendyrkes og konventionaliseres. Som det vil fremgå, har både den topografiske genre i videste forstand og landskabsmaleriet i snæver, høj- eller finkulturel, forstand sådanne klassiske perioder. Med én, vigtig undtagelse – nemlig hollandsk landskabsmaleri i første halvdel af 1600-tallet – har den førstnævnte type, som med en vis forsigtighed kan kaldes naturalistisk, generelt haft trange kår. I dansk kunst skal vi faktisk helt frem til slutningen af sidste århundrede for at finde landskabsmalere, der opfattede det som en kunstnerisk opgave, at beskrive det danske landskab, som “det var.” Vi har ganske vist længe før dette tidspunkt malerier med danske motiver, men det drejer sig med få undtagelser om små studier, der er udført som forarbejder til efterfølgende kompositioner, og om såkaldte kompositlandskaber, dvs. billeder hvori landskabs-elementer fra forskellige egne komponeres sammen til et idealbillede. Først med “Fynboerne,” der introducerede det fynske kulturlandskab, og den lidt ældre Vilhelm Kyhn, der sammen med en gruppe elever og yngre kolleger stod for den kunstneriske opdagelse af Det midtjyske Søhøjland, har vi eksempler på danske malere, der beskrev landskabet, således som de iagttog det, dvs. uden at manipulere med motivet ved f. eks. at fjerne el-

ler tilføje elementer. For "Fynboerne" og Kyhn-skolen var selve udvælgelsen af motivet en afgørende kunstnerisk gestus.

I kunsthistoriske leksika og fagterminologiske opslagsværker har der længe eksisteret en tradition for at fremhæve, at topografi i betydningen: "beskrivelse af et land, dets geografiske former, enkelte områder og steder" er "et vigtigt (om end endnu ikke tilstrækkeligt undersøgt) specialområde under kunsthistorien," som det f.eks. hedder i Johannes Jahns populære kunsthistoriebog, der siden 1939 er kommet i adskillige reviderede udgaver.¹ Formuleringen er ikke entydig. Det er ikke ganske klart, om Jahn blot konstaterer, at topografiske billedformer ikke er studeret grundigt nok i en kunsthistoriefaglig optik, dvs. ikke er fuldt ud belyst som kunst, eller om hans pointe er den, at den topografiske billedtradition i al almindelighed må opfattes som et område, der er forsumt af forskningen.

På et praktisk, musealt plan har der imidlertid også længe eksisteret en anden tradition. Mellem de kunsthistoriske specialmuseer på den ene side og de kulturhistoriske på den anden er der etableret en arbejdsdeling, der om ikke direkte bidrager til at isolere topografiske billeder fra deres kunstneriske og stilhistoriske sammenhæng, så i hvert fald understreger disse billeders særstatus. Både de lokal- og byhistoriske museer og

kunstmuseerne interesserer sig for den kildeværdi, som f. eks. landskabs- og bybilleder og portrætter repræsenterer. Men hvor de kulturhistoriske museer først og fremmest retter opmærksomheden mod topografiske værker som kilder til belysning af landskabs- og byhistoriske forhold, vil kunstmuseerne fremhæve værkernes funktion som kilder til f.eks. den æstetiske natur- og byopfattelses historie og i denne sammenhæng især koncentrere sig om at relatere konkrete værker til kunstnerens øuvre, til en tendens i genrens stilhistorie og lignende. På samme måde kan et historisk portræt i én kontekst opfattes og studeres som personalhistorisk kilde, mens det i en anden vil være interessant som et kunstnerisk formidlet, symbolsk udtryk for en tidsalders menneskesyn og individopfattelse.

Under alle omstændigheder har Johannes Jahn ret i, at den kunsthistoriske interesse for landskabsmaleriers og byprospekters topografiske element har været beskeden og ofte har været underordnet interessen for landskabsgenrens stilhistoriske udvikling. Som det også vil fremgå senere af denne artikel, er der ved studiet af det topografiske billedes historie faktisk god grund til i første omgang at interessere sig for billedformen – formsproget, anvendelsen af bestemte kompositoriske greb og billedstrukturerende elementer – og først derefter rette opmærksomheden mod det topografiske indhold. Det interessante er

imidlertid, at der på vigtige tidspunkter har eksisteret en intim sammenhæng mellem topografi og landskabsmaleri som kunst.

Kartografi, topografi og kunst

Der hersker i dag almindelig enighed om, at moderne kartografi, topografi og billedkunst er udtryk for samme deskriptive impuls og øser af samme historiske kilde, nemlig renæssancens sækulariserede verdensbillede. Periodens mange opdagelsesekspeditioner og mødet med fremmede egne og folkeslag samt den voksende naturvidenskabelige erkendelse skærpede behovet for både at udføre præcise observationer af den fysiske virkelighed og for at gengive iagttagelser af fysiske fænomener, strukturer og relationer så sagligt korrekt som muligt. Udviklingen af centralperspektivet betød en revolution med hensyn til den billedmæssige repræsentation af virkeligheden.

Centralperspektivet og dets underliggende optiske og geometriske principper blev beskrevet af Leon Battista Alberti i en traktat om malerkunsten, *Della Pittura*, der blev udgivet i 1434-35. Alberti indleder den første af traktatens tre bøger med at henvise til matematikken for at understrege den "nye" malerkunsts videnskabelige grundlag, og med udgangspunkt i en definition af det mest enkle og elementære – punktet – udvikler han en række grundregler for den perspektiviske rumkonstruktion.² I samme

periode blev den græske astronom og geograf Claudius Ptolemæus genopdaget. Han arbejdede i Alexandria i anden halvdel af det 2. århundrede og skrev her en række værker, der fik stor betydning for såvel moderne astronomi, geografi og optisk teori som for udformningen af det heliocentriske verdensbillede, således som det blev fremstillet i Copernicus' banebrydende værk *De Revolutionibus* i 1543 – måske formidlet via en stærk arabisk lærdomstradition, der var kritisk over for de ptolemæiske doktriner.³ Ptolemæus' arbejder om optikken og astronomien forelå allerede omkring 1160 i latinske oversættelser (sidstnævnte blev dog først udgivet i en fuldstændig oversættelse i 1515), og hans værk om geografien blev oversat til latin i 1409, hvorefter det cirkulerede i talrige afskrifter, ofte med afvigende kortbilag. Værket øvede stor indflydelse på periodens geografiske forestillinger, ligesom Ptolemæus' teoretiske og praktiske skelnen mellem kosmografi, geografi og korografi fik afgørende betydning for de forskellige topografiske specialers professionelle selvforståelse i de følgende århundreder. Den latinske oversættelse af geografien blev studeret af den første danske geograf, Claudius Clavus (Claudius Claussøn Swart), der fra ca. 1415 opholdt sig i Italien, hvor han med sit lokalkendskab synes at have haft en vis indflydelse på udformningen af kort over Nordeuropa og Skandinavien.⁴

Et fælles træk ved renæssancens teo-

rier om astronomi, optik, kartografi, topografi og kunst er optagetheden af at omsætte mangfoldigheden af observationsdata til rene, dvs. abstrakte, matematiske og geometriske relationer. Som en manifestation af denne interesse kan centralperspektivet og dets indbyggede optiske grundprincipper siges at forene kartografer, topografer og billedkunstnere med hensyn til metode.

De tidlige europæiske centre for kartografi og topografi – først og fremmest Venedig og Antwerpen – var således også renæssancekunstens centre. Ofte leverede de samme værksteder både korttegninger, topografiske prospekter og malerier.⁵ Meget tyder på, at renæssancens universalgeni, Leonardo da Vinci, var den første, der løste periodens grundlæggende kartografiske problem, nemlig abstraktionens problem: I en tidsalder med få tekniske hjælpemidler til landmåling og uden praktiske muligheder for at udføre observationer af et landområde i et konsekvent, vertikalt perspektiv, måtte organiseringen af planimetrisk informationer i et oversigtskort nødvendigvis baseres på abstraktioner. Leonardo anerkendes som den første til at udvikle en abstraktionsformel, hvorefter iagttagelser gjort i "øjnehøjde" af fysiske strukturer og proportioner kunne relateres til en fast skala og derefter omsættes til en geometrisk korrekt situationsplan. Hans bykort over Imola fra begyndelsen af 1500-tallet anses for at være

det tidligste, moderne eksempel på en gennemført saglig kortplan, der helt har frigjort sig fra det konventionelle – oftest konstruerede – "kirketårns-vue" ud over et landskabsudsnit.⁶ Leonardos interesse for kartografi og topografi (han tegnede også en række landskabsprospekter) skal ses i sammenhæng med hans engagement som militær rådgiver og ingeniør, der også kom til udtryk i hans fascination af våbentechnologi og våbendesign. Leonardo personificerede de tætte relationer mellem kunst, videnskab og magt på den ene side og en voksende almen humanistisk interesse på den anden.

For såvel kort- og prospektmageren som udøveren af det "nye" maleri i Albertis forstand, dvs. et maleri baseret på perspektivsystemet, bestod det metodiske problem i at skabe en repræsentation af den tredimensionelle virkelighed på en plan, todimensionel flade, således at repræsentationen virkede optisk sand eller sandsynlig. I alle tilfælde var opgaven at skabe et *billede* af virkeligheden. Selv om specialiseringen inden for de topografiske medier medførte en metodisk og funktionel differentiering, holdt den almindelige opfattelse sig længe, at kort, topografiske prospekter og (landskabs)malerier tilhørte samme kategori og imødekom den samme menneskelige skuelyst og trang til geografisk viden. Således gav den navnkundige Georg Braun, udgiveren af det normdannende topografiske værk *Civitates Orbis Terrarum*, 1572-

1618, udtryk for det synspunkt, at mennesker nærer "en naturlig kærlighed til billeder og kort, prospekter og korografiske glæder."⁷ Englænderen Robert Burton fastslog i sin berømte afhandling, *The Anatomy of Melancholy* fra 1621, at en god "udsigt" i sig selv er i stand til at dæmpe melankolien. Derfor kunne han efterfølgende stille det retoriske spørgsmål: "Findes større glæde end at kigge på de veludførte kort af Ortellius, Mercator, Hondius, etc.? Opmærksomt at studere de bøger om byer, der er udgivet af Braun og Hogenberg?"⁸ Den engelske korthistoriker P. D. A. Harvey citerer i sin bog om de topografiske korts historie en engelsk inventarfortegnelse fra slutningen af det 18. århundrede, hvori det blev noteret, at inventaret omfattede "et kort og otte almindelige billeder."⁹

Kartografi

Om kortets status som billede bemærker Harvey, at et kort over et landskab nok per definition er et billede. Det adskiller sig imidlertid fra topografiske genrer som prospekter og malerier ved ikke at "efterligne" eller illudere en landskabscene, hvori mod det benytter konventionelle grafiske tegn og symboler til at betegne forskellige landskabselementer. Selv om udviklingen af perspektivsystemet og dets indbyggede matematiske og optiske principper så at sige forenede de forskellige topografiske specialer om løsningen af et fælles metodisk problem, havde de enkelte genrer dog

forskellige formål, hvilket bevirkede, at der hurtigt blev skabt genre- og mediespecifikke normer og konventioner, der bidrog yderligere til genrenes specialisering. Hertil kommer desuden det kulturhistoriske interessante faktum, at der inden for hver af de tre topografiske hovedgenrer: kartografi, prospektmaleri og landskabsmaleri også hurtigt opstod to regionale traditioner, hvis særkende antages at kunne føres tilbage til et grundlæggende mentalitets- og kulturhistorisk særpræg. Således fældede senrenæssancens mester Michelangelo omkring 1540 en hård, kritisk dom over nederlandske og tyske kort- og prospektmageres mangel på disciplin, der bl.a. afslørede sig i deres forkærlighed for detaljer og tilbøjelighed til at ophobe irrelevante oplysninger samt bringe anekdotiske elementer ind i korttegningerne. Over for nord-europæernes sensualisme stillede Michelangelo sydeuropæisk intellektualisme og italienske kunstidealer såsom overblik, orden, fornuft, symmetri, proportion.¹⁰ Denne modstilling af sydeuropæisk og nordeuropæisk billedkultur og mentalitet kom til at præge de følgende århundreders kunstteoretiske debat og kunsthistoriografi. Modstillingen har haft karakter af topos, og så sent som i begyndelsen af dette århundrede indgik denne modstilling af "hånd" og "ånd" som den centrale figur i den historiske vurdering af "Fynboernes" status i dansk kunst. Fynboerne repræsenterede for meget "hånd" og for lidt "ånd."¹¹

Kartografien skilte sig først ud fra de to øvrige topografiske hovedgenrer og blev tidligst omfattet af normer og konventioner, hvad angår grafisk udstyr. Der er flere årsager hertil, men blandt de vigtigste er bogtrykkerkunstens udbredelse og det dermed opståede behov for at homogenisere og standardisere kartografiske oplysninger fra forskellige kilder til faste, veldefinerede tegn, symboler, piktogrammer og signaturer. Dermed blev kartografien et internationalt, eller i hvert fald intereuropæisk, medie, der ophævede lokale traditioner for korttegning, og som gjorde sig uafhængig af billedkunstnernes færdigheder med hensyn til at afbilde fysiske fænomener og strukturer. Kartografiens standardisering og internationalisering skyldes naturligvis også, at landopmålingsmetoderne selv gennemgik en rivende udvikling i 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet, hvor en stribe afhandlinger og lærebøger om f.eks. trianguleringsteknikken og om forskellige topografiske hjælpemidler og beregningsmetoder blev udgivet.¹²

1500- og 1600-tallet er kartografiens klassiske periode, og i samme tidsrum sker der også en opblomstring inden for både det topografiske prospekt og landskabsmaleriet. Af indlysende grunde har man i eftertiden omtalt perioden fra midten af 1500-tallet til slutningen af 1700-tallet som by- og landskabsprospektets "guldalder."

Det topografiske prospekt

At topografien fik et gennembrud og opnåede stor popularitet i denne periode, skyldes ifølge den amerikanske geographhistoriker Gerald Strauss, at topografien både som tekst- og billedgenre fik en særlig karakter, der er kendetegnet ved, at den "hårde", deskriptive geografi blev kombineret med og gjort "blød" med historisk fortællestof.¹³ Geografiens oprindelige videnskabelige ambition om at koncentrere sig om rene matematiske relationer og kvantitative oplysninger modificeres i praksis, således at topografien også kommer til at omfatte historiske, etnografiske og sociale emner. Med Strauss kan man sige at topografiens korografiske side sejrede på bekostning af den kosmografiske, der til gengæld fik lov til at bevare præg af eksakt videnskab og befæste sin position som sådan. Det betød, at termerne geografi og korografi blev brugt synonymt om et topografisk projekt, der fokuserede på individuelle steder og regioner for derefter at samle de forskellige blokke af lokal viden til oversigter, der dækkede større geografiske og politiske helheder. Strauss citerer bl.a. Petrus Apianus (*Cosmographia*, Antwerpen 1540) og Joachim Vadian (*Pomponius Mela*, Wien 1518) for at dokumentere denne forskydning i opfattelsen af det topografiske projekts mål og midler. Hos Vadian understreges f.eks. topografiens humanistiske og kunstneriske side. I sin beskrivelse

af steder, må geografien ifølge Vadian *tolke* litterære vidnesbyrd og mundtlige overleveringer om lokale, natur- og kulturhistoriske begivenheder (bydannelser, bebyggelsesmønstre, ernæringsveje, etniske særpræg, monumenter, stednavne osv.). På grund af de litterære kilders vægt og tolkningens hermeneutiske karakter kan geografien "hverken være eksakt eller undgå indre modsigelser, thi tidens gang lader intet uforandret." Om korografien siger Vadian, at denne skildrer steder og egne på samme måde, som et maleri gør det.¹⁴

At topografien således tilsyneladende tog udgangspunkt i det konkrete og individuelle frem for i det overordnede og generelle kunne give det indtryk, at periodens prospekter var baseret på studier af konkrete fænomener. Det er imidlertid langt fra tilfældet. Med popularisering følger nemlig konventionalisering og standardisering. Friedrich Bachmann har i sin grundige og nu klassiske registrering og kritiske diskussion af tyske topografiske prospekter fra ca. 1500 til 1650 vist, hvordan periodens byprospekter ikke bare fulgte skiftende moder og smagsluner, men også "lånte" kraftigt hos hinanden, med det resultat, at de samme elementer, figurer, motiver og billedstrukturerende træk går igen i skildringen af byer, der var (og er) radikalt forskellige med hensyn til landskabelig situation, anlægsplan og

arkitektonisk præg.¹⁵ Undersøgelser af publikationshistorien for periodens hovedværk, Braun og Hogenbergs *Civitates Orbis Terrarum*, har vist, at en stor del af prospekterne heri dels blev udarbejdet centralt på grundlag af forlæg, der blev fremsendt af lokale kontakter, dels blev ændret fra oplag til oplag. De grafiske plader, som værket var baseret på, havde et langt efterliv. Frem til midten af 1700-tallet skiftede de hænder flere gange, blev splittet op ved auktioner og efterfølgende udgivet uændrede eller med nye justeringer og smagsmæssige forbedringer i stribevis af topografiske publikationer, ofte uden oplysninger om oprindelse.¹⁶

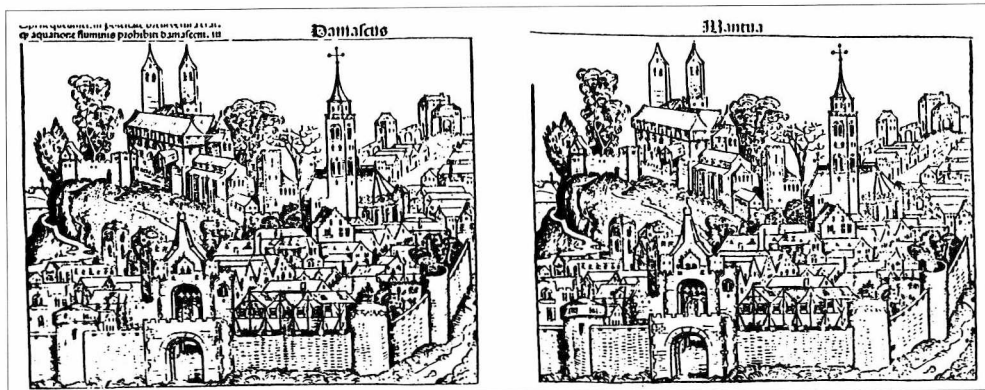
I periodens første trykte nordeuropæiske topografiske værk, Hartman Schedels *Liber Chronicarum* (også kaldet "Nürnberg Krøniken" eller "Schedels Weltchronik"), der udkom både på latin og tysk i 1493 med ca. 2000 træsnit, er standardiseringen et markant træk. Værkets ca. 140 prospekter af byer og klostre var udført af de to sydtyske kunstnere Wilhelm Pleydenwurf og Michael Wolgemut. De har dog ikke rejst så meget rundt i den dengang kendte verden, som antallet af prospekter lader antyde. Af byprospekterne var kun de 30 nemlig "trefflich geschnittene *wirkliche Ansichten*," som Bachmann bemærker.¹⁷ Heraf var nogle endda udarbejdet på grundlag af "fremmede forlæg." Til

de resterende ca. 110 prospekter af byer og klostre (og til samtlige portrætter) blev der brugt standardbilleder (19 til byer og 3 til klostre), hvilket betyder, at fuldstændig identiske træsnit bruges flere gange, blot med forskellige stedsbetegnelser. Således ser f.eks. Milano, Damaskus, Ferrare, Mantua m.fl. ens ud – ifølge Wolgemut.

Sebastian Münster *Cosmographia*, førsteudgave 1544, er præget af en lignende standardisering. Illustrationsmaterialet bestod hovedsagelig af kort, men heraf var kun i alt 7 “wirkliche Ansichten.” Identiske kort og prospekter blev brugt indtil i alt fem gange, og disse typiserende billeder udgjorde kernen i en række tyske, franske, italienske og andre udgaver af værket, der i Münsters navn blev publiceret helt frem til 1628. Men fra og med 1550-udgaven (som var den sidste, Münster selv besørgede) vok-

sede antallet af træsnit baseret på nye tegninger af byer, bygninger og landskaber, der enten var rekvireret fra lokale kunstnere, “lånt” fra andre, nyudgivne værker og grafiske enkeltblade eller udført af de grafikere, der på forskellige tidspunkter var engageret til opgaven.¹⁸ At topografiske værkers billedside efterhånden fik højere prioritet og tilkendt selvstændig værdi understreges også af, at flere af de nyfremstillede træsnit fik lov til at brede sig over to eller flere foldesider.

Blandt de nye og mere troværdige prospekter i *Cosmographia* blev en del genbrugt i de første bind af periodens mest ambitiøse og normdannende topografiske værk, Braun og Hogenbergs *Civitates Orbis Terrarum*, efter at træsnittene først var blevet bearbejdet af den flamske maler Joris Hoefnagel og derefter overført til stukne kobberplader i Hogenbergs værksted. Denne

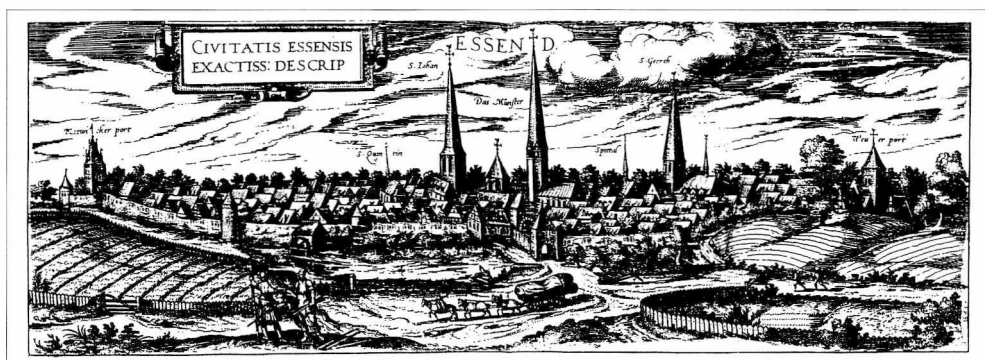


“Damaskus” og “Mantua,” fra Hartman Schedel *Liber Chronicarum*, 1493.

procedure med flere tilblivelsesfaser og adskillige stationer mellem den første tegning og endeligt tryk, som også gjaldt værkets originale illustrationer, bidrog naturligvis til at øge billedernes stilistiske ensartethed, hvilket var baggrunden for, at disse prospekter hurtigt kom til at danne forbillede for topografiske illustrationer gennem hele det 17. og store dele af det 18. århundrede. Den stilistiske og genremæssige homogenisering førte imidlertid også til konventionalisering og typedannelse, der især for byprospektets vedkommende blev overordentlig sejlivet. Braun opfordrede ganske vist sine kontakter rundt omkring i Europa til at levere "portrætter" – dvs. individualiserende fremstillinger – af deres hjemegne, men som billedtype var det topografiske prospekt så stærkt funderet, at leverandørerne af tegninger og skitser allerede ved valg af betragterposition, synsvinkel og antydning af landskabs- og figurstaffage på forhånd sy-

nes at have tilpasset sig genrens normer.¹⁹

Til disse bemærkninger om tendensen til konventionalisering kan yderligere føjes, at værket også satte forskellige normer for forskellige motivgrupper: Kortmaterialet bestod for hovedpartens vedkommende af grundplaner i fast målestok og perspektiver med konventionelle symboler, eventuelt med heraldiske figurer, våben og kartoucher føjet til i kortfeltets margin. Byprospekterne er typisk udstyret med rammeelementer i form af dekorativt arrangerede små bygningsprospekter, portrætter og inskriptioner med oplysninger om historiske begivenheder, berømte personer, stednavnes oprindelse osv. Prospekternes forgrunde rummer desuden i de fleste tilfælde anekdotiske detaljer: vogntransporter og diligencer på vej til og fra byen, bønder på markarbejde eller borgere på promenade og lignende. Disse folkløriske forgrundsele-



“Essen” fra Braun og Hogenborg: *Civitates Orbis Terrarum* III, 1581.

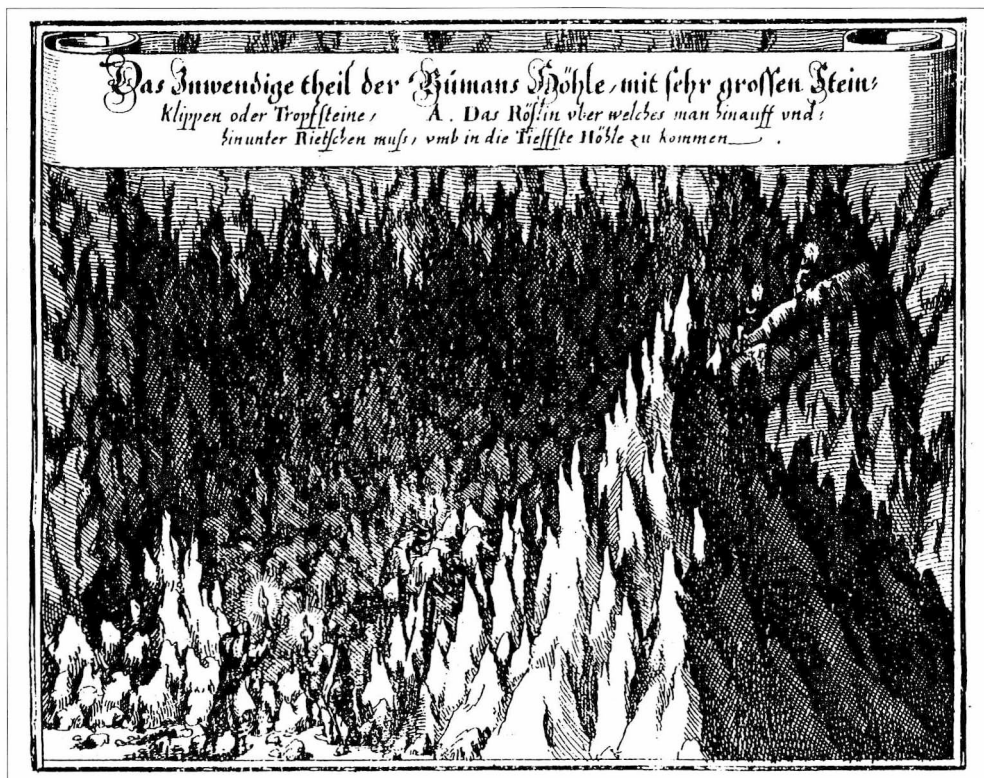
menter er som regel ude af proportion med resten af scenen, hvilket til dels skyldes, at de er tilføjelser, der efter Brauns anvisninger blev udarbejdet på grundlag af samtidige billedværker om sæder og skikke eller om tøjmode og klædedragthistorie, f.eks. Hans Weigel og Jost Ammans *Trachtenbuch* fra 1577.²⁰ Disse elementer understreger billedtypens konventionelle præg og fortsatte med at fungere som et typekendetegn langt op i det 19. århundrede. Værkets bygningsprospekter er derimod oftest uden dekorative rammefigurer, og disse arkitekturbilleders karakter afslører desuden tydeligt, at kunstnerne her har nedtonet den anekdotiske impuls til fordel for en saglig og deskriptiv fremstilling, hvilket i denne sammenhæng vil sige, at de har bestræbt sig på at anvende perspektivsystemet korrekt. Endelig kan noteres, at *Civitates Orbis Terrarum* introducerede et nyt motiv i topografisk sammenhæng i form af en række "rene landskaber"²¹ – bl.a. dele af en serie italienske landskabsprospekter, som Hoefnagels lavede skitser til under en Italiensrejse sammen med Antwerpen-geografen Abraham Ortelius i 1577-78. Disse landskaber er uden konventionel indramning. Dette kan tages som udtryk for, at det "rene landskab" som motiv endnu var så nyt, at kunstneren havde ret frie hænder med hensyn til valg af synsvinkel og billedkomposition. I topografisk forstand synes der ikke at have været nogen konsekvent linie i udvælgelsen af motiver til disse land-

skabsprospekter. Dog virker det, som om to hovedkriterier har været afgørende: landskaberne skulle i denne æra, dvs. før man havde begreber om det sublime og pittoreske, enten være venlige og tiltalende (f.eks. den romerske Campagne og området ved Tivoli) eller rumme et "interessant" geografisk fænomen (f.eks. vulkanen Vesuv).

Først i løbet af det 17. århundrede fik landskabet en mere fremtrædende plads i de topografiske værker som en effekt af, at landskabsmaleriet også etablerede sig definitivt som selvstændig kunstnerisk udtryksform i dette århundrede. I afgørende perioder var forholdet mellem prospekt og maleri præget af gensidigt inspirerende sameksistens. Som finkulturel billedform kunne landskabsmaleriet nyde godt af prospektets popularitet, og omvendt fik prospektet et stilistisk løft i kraft af den almindelige afsmittningseffekt, som maleriets højstatus havde på landskabsgenren. Især Mattheus Merians stort anlagte topografi over Europa, der udkom i 30 bind i perioden 1642-88 – de fleste efter kunstnerens død i 1650 – bragte en lang række originale landskabsprospekter, hvori topografiske og kunstneriske interesser går op i en højere enhed. Merian havde særlige forudsætninger for at rendyrke og sætte normer for landskabsbilledet. Ud over sit topografiske engagement var han nemlig en stor kender af mytologi. Han var en meget benyttet illustratør af bibelske og nationalmytologiske

billedværker, f.eks. leverede han billeder til *Icones Biblicae* (1625) og den såkaldte *Gottfriedsche Chronik* (1630), i begge tilfælde med allegoriske fremstillinger af bibel- og sagnberetninger, hvor menneskefigurer er placeret i hidtil uset nuancerede og varierede landskabs- og arkitekturkulisser.²² Kombinationen af topografi og mytologi er – som vi skal se – det såkaldt klassiske landskabsmaleris kendetegn, men Merian-projektets særlige karakter skyldes også, at et nyt topo-

grafisk motiv dukkede op: Alperne. Det første bind af værket, *Topographia Helvetica* fra 1642, rummer i sagens natur adskillige billeder, der må anses for at være portrætter af konkrete alpepartier i nærheden af de kendte transportruter og pas og ikke bare typiserende fremstillinger af “bjerge.” Også i andre dele af værket forekommer interessante landskaber, der tydeligt viser, at kunstneren har været fascineret af en særlig, ejendommelig geografiske karakter, der måske tillige



“Baumanshöhle”, Rübeland a. Bode, fra Mattheus Merian *Topographia Braunschvicensis*, 1654.

har givet ham lejlighed til at brillere med sin tekniske kunnen.

Omkring samme tidspunkt begyndte kunstnere at fatte interesse for Alperne som kunstnerisk motiv og lagde dermed grunden til den naturvidenskabelige og æstetiske alpefascination, der er karakteristisk for oplysningstiden og romantikken. Alperne fungerede her snart som indicium for den geologiske katastrofeteori, snart som nationalt frihedssymbol, som kilde til sublim skrækoplevelse og som det sted, der forbandt nutiden med kulturens antropologiske urformer (jæger- og bondekulturen). Det sidste er temaet i lægen og digteren Albrecht von Hallers store digt *Die Alpen*, der er skrevet i 1728/29, og som anses for at være den afgørende impuls til den romantiske alpefascination.²³ I 1650'erne havde den hollandske maler Jan Hackaert fem år i træk besøgt forskellige alperregioner og hjembragt en stribe store tegninger, hvoraf knap 50 er bevaret.²⁴ Hackaerts projekt var oprindeligt både topografisk og kunstnerisk, idet han af det hollandske ostindiske handelskompagni fik i opdrag at undersøge og afbilde alternative transportveje over Alperne, mens han var undervejs på sin kunstneriske dannelsesrejse til Italien, der gik over Svejts. Men i stedet for at fortsætte til Italien rejste Hackaert i første omgang hjem til Holland med sit materiale og vendte så flere gange tilbage til Alperne og udviklede her som den første en billedform for skil-

dringen af bjerglandskaber, hvis indflydelse kan spores helt frem til begyndelsen af det 19. århundrede. Som det vil fremgå, var det 1700-tallets populære grafiske serier med svejtsiske bjergprospekter, der fik den første egentlige danske landskabsmaler, Erik Pauelsen, til i slutningen af 1780'erne at udvikle ideen til en prospektserie med danske motiver.

Taget undet ét kan man udpege et par hovedtendenser i de topografiske billedtypers udvikling fra ca. 1500 til midten af 1800-tallet. I de egentlige topografiske billeder kommer to former til at dominere: kortplanen og frontalprospektet, hvor betragterposition og synsvinkel langsomt sænkes og så at sige bliver mere og mere realistisk og virkelighedstro. Det betyder, at ældre, mere fantasibaserede og "urealistiske" prospektformer med mere eller mindre udtalt fugleperspektiv, dvs. med blikvinkler på landskabet fra forskellige positioner *mellem* det konsekvent vertikale (som ved kortet) og det horisontale (som ved frontalprospektet). Alt efter hvilke kriterier man benytter, kan man for første del af perioden, dvs. fra ca. 1500 til 1650'erne, opregne 8-15 prospekttyper. Bruno Weber har således opstillet en typologi over centraleuropæiske landskabsprospekter for denne periode omfattende 10 forskellige perspektiver på landskabet.²⁵ Fra og med anden halvdel af 1600-tallet kan man iagttage en koncentration om de to nævnte former. Til gengæld fik de for-

skellige topografiske mellem- og blandformer en renæssance i landskabsmaleriet fra slutningen af 1700-tallet, hvor landskabet desuden blev ladet med symbolsk betydning i kraft af kunstnernes eksperimenter med synsvinkel, perspektiv, motivafrænsning og fokusering.

Fugleperspektivet fik dog også en renæssance i en helt ny billedtype, der voksede frem og opnåede meget stor popularitet fra slutningen af 1700-tallet: panoramaet – eller “*La nature à coup d’œil*,” som det hedder i den skotske portrætmaler Robert Barkers patentansøgning 1787 vedrørende sin nye opfindelse, hvis formål var “at vise naturen i sin helhed i oliemaleri, fresko, vandfarve, kridt eller anden form for maleri eller tegning.”²⁶ Panoramaets princip er at skabe en illusion om et sammenhængende og altomfattende overblik over et landskabsudsnit – i første omgang over byer, senere landskaber og berømte militære slag. Især franske kunstnere specialiserede sig i det nye billedmedie, hvis primære formål var underholdning og turistinformation. Fra midten af 1800-tallet findes flere panoramaer over København udført af franske kunstnere (eller for et fransk publikum), men allerede kort før år 1800 udførte den danske maler C. A. Lorentzen Københavner-prospekter, der typemæssigt ligger tæt på panoramaet.²⁷

Topografiens rolle ændrede karakter op gennem 1800-tallet, ligesom de

topografiske genrer efterhånden fik et andet formål og et andet indhold end det oprindelige. Denne udvikling skal ses i lyset af, at det topografiske format ikke længere fandtes egnet til organisering af den særlige kombination af historisk viden og aktuel tilstandsbeskrivelse af steder, regioner og lande, der gjorde dette format så tiltrækkende i tidligere århundreder. Med en vis forsigtighed kan man sige, at topografien med dens esoteriske blanding af fakta og fiktion, mytologi og folkløse imødekom et førmoderne og førindustrielt vidensbehov om steders naturlige og kulturelle ressourcer og placering på den økonomiske, militære og politiske magts landkort. Med værkerne af Münster eller Braun og Hogenberg – eller en af de senere danske panderter – i hånden kunne man lade sig underholde eller oplyse om fremmede steder: om stednavnes etymologi, indbyggertal, historiske tildragelser og aktuelle forhold, antikviteter, berømte mænd før og nu osv. Oplysningerne blev givet i uprioriteret rækkefølge, uden konsekvent geografisk orden og uden vurdering af kildernes status. Fra midten 1600-tallet blev oplysningerne i stigende omfang meddelt i en bestemt emnerækkefølge, således som det kendes fra det første danske værk af sin art, Peter Hansen Resens *Atlas Danicus*. Men med historieskrivningens professionalisering og videnskabeliggørelse samt kildekritikkens etablering fulgte skærpede krav til behandling og organisering af det historiske fortællestof.

Dette betød, at moderne topografiske opslagsværker som f. eks. J.P. Traps *Danmark* (5 udgaver siden 1856) dels undlod at medtage det spektakulære og eksotiske materiale, dels blev disponeret sagligt i overensstemmelse med landets administrative inddeling, således som det var blevet introduceret i Erik Pontoppidans *Den danske Atlas*.

Til gengæld er sagligheden og den tørre fremstillingsform hos Trap (for nu at blive ved det danske) baggrunden for, at der omkring og efter århundredskiftet blev taget initiativer til såvel mere populære og folkloristisk orienterede som kunstnerisk ambitiøse Danmarksbeskrivelser. Trebindsværket *Den Danske Stat*, hvis første del udkom i 1899, er et godt eksempel på den førstnævnte gruppe af topografiske publikationer. *Den Danske Stat* blev udgivet af Frem, Nordisk Forlag, der havde specialiseret sig i folkeligt-oplysende bøger om forskellige emner og med en karakteristisk illustrationsdel bestående af enkle tegninger og grafik, bl.a. med forsimplede versioner af kendte malerier. I *Den Danske Stat* blev stoffet emnemæssigt organiseret i tre bind, der omhandlede henholdsvis *naturen* (geologi, zoologi, botanik m.m.), *folket* (historien) og *landet*. Dette tredje bind rummer egnsbeskrivelser med en blanding af saglige oplysninger og sagnagtige overleveringer suppleret med overvejelser om regionale folke-karakterer og mentalitetsforskelle. Lidt senere blev der også udgivet

håndbogsprægede topografiske værker, der var tænkt som et folkeligt og sprogligt levende alternativ til den kontante og knappe vidensformidling i Trap-værket. Et markant eksempel herpå er *Danmark, Land og Folk – Historisk, Topografisk, Statistisk Haandbog*, der blev udgivet i fem bind af Daniel Bruun i 1921-22. Værket var i det store og hele disponeret som Traps *Danmark*, men det kultur- og personalhistoriske stof var i højere grad baseret på folkeminder og de populære, halvt mytologiserende beretninger om "store danske mænd." På værkets billedside falder det især øjnene, at det fotografiske medie bruges flittigt som dokumentation sammen med pædagogiske anskuelsestegninger samtidig med, at der i form af indstik bringes farvegengivelser af en række nymalede akvareller med herregårdsprospekter. I værkets layout markeres således en funktionel differentiering mellem billedformer – mellem neutrale visuelle videnskilder, forenkende pædagogiske tegninger og æstetiske oplevelsesbilleder.

Som eksempel på et topografisk værk med et klart kunstnerisk-kulturelt sigte skal fremhæves det prægtige tobindsværk *Danmark i Skildringer og Billeder af Danske Forfattere og Kunstnere*, der blev udgivet af M. Galschødt i 1893. Blandt forfatterne finder man her datidens skønlitterære berømtheder, bl.a. Henrik Pontoppidan, Holger Drachmann og Johannes Jørgensen, og stort set alle

danske landskabsmalere, tegnere og grafikere med en vis position i datidens kunstliv leverede materiale til værket omkring 900 illustrationer, hvoraf de fleste blev xylograferet af Frederik Hendriksen, der også var redaktør af *Ude og Hjemme* og medarbejder ved *Illustreret Tidende*. Tegninger eller malerier af ældre danske kunstnere blev benyttet som forlæg i nogle få tilfælde, især hvis et område eller en egn havde spillet en særlig rolle i kunstnerens produktion. Det gælder f.eks. Johan Th. Lundbye, der bl.a. figurerer med en udsigt fra Vejrhøj mod Nekselø. Galschødts værk var disponeret efter et løst geografisk

princip uden hensyn til amts- og sogneinddelinger. Forfatterne var tydeligvis ikke forpligtet af den traditionelle topografiske stofbehandling. I de forskellige egnsbeskrivelser kommer oplysninger om geografi, mindesmærker og folkløse i en noget tilfældig orden. Kernen i værket er imidlertid *oplevelsen* og nærmere bestemt den *æstetiske oplevelse* af det danske landskab med hovedvægten på det interessante, dvs. det eksotiske, spektakulære og pittoreske. Både tekst- og billedside understreger denne tendens. Værket rummer en række by- og landskabsprospekter baseret på originale tegninger med motiver, der



Tom Petersen "Parti fra Langeland", fra M. Galschødt: *Danmark i Skildringer og Billeder*, 1893.

ikke tidligere havde været afbildet i topografisk sammenhæng. Kunstnerne har tydeligvis bestræbt sig på at finde overraskende synsvinkler og udsigtspunkter, som tillod dem at forholde sig på en ny måde, både til topografiske standardemner som f. eks. byer og slotte og til hidtil upåagtede emner. Hertil kommer, at værket også introducerede en billedform, der var ny i forhold til den danske topografiske tradition, nemlig landskabspanoramaset. Både disse landskabsudsigter og den nye udgave af byprospekterne viser med deres betoning af rum- og linievirkninger i landskabet, at malernes og tegnerens interesse var billedkunstnerisk snarere end topografisk. Kunstnerne havde dog tydeligvis været "ude i marken" for at studere landskaberne og byernes placering heri, og deres intention om at give en omfattende topografisk situationsbeskrivelse fra et velvalgt udsigtspunkt havde den sideeffekt, at det agrare produktionslandskab blev mere fremtrædende og mere alsidigt skildret end sædvanligt.

Sammenfattende kan man sige, at det topografiske perspektiv nok mistede betydning som videnskilde op gennem det 19. århundrede. Men det betød også, at traditionens greb om billedtypen løsnedes med det resultat, at kunstnerne nu kunne fokusere på det nutidige landskab og frigøre sig fra traditionens formmæssige stereotyper. Det er i denne sammenhæng interessant at notere sig, at Galschødt

værk med dets store variation af landskaber udkom på det tidspunkt, da "Fynboerne" dukkede op på den danske kunsts scene med deres skildringer af kulturlandskabet og bondelivet, hvilket som bekendt senere førte til, at man i københavnske kunstcirkler fandt på at kalde dem "bondemalere."

Landskabsmaleriet

Landskabsmaleriets udvikling var en lidt anden end det topografiske perspektivs, hvilket selvfølgelig hænger sammen med, at landskabsmaleriet som kunstform havde en anden kulturel funktion end den oplysende og underholdende. Hertil kommer desuden, at landskabet som kunstnerisk motiv fra slutningen af 1700-tallet og især i 1800-tallet kom til at spille en central rolle i forbindelse med den nationale og kulturelle identitetskonstruktion. I samme periode fungerede netop landskabsmaleriet og teorierne om denne billedform som velegnet medie til refleksion over menneskets forhold til naturen – menneskets indre følelses- og tankeliv og moralske habitus i forhold til den ydre, fysiske verden. Landskabsmaleriet kom således til at spille en central rolle i romantisk kunstteori.

Både grafik og malerier med landskabsmotiver havde længe nydt stor popularitet. Ud over by- og bygningsprospekter, der bl.a. indgik i Resens og Pontoppidans atlas-værker, eksisterer fra perioden også en række

“frie” landskaber, der blev omsat og cirkulerede som løsblade og enkelttryk. Således udførte Jacob Fosie, der var tegnelærer ved søkadetakademiet flere fantasifulde stik af landskaber i 1740'erne.²⁸ Oliemalerier med landskabsmotiver synes at have haft en vis udbredelse allerede hundrede år tidligere. Blandt de 75 malerier, der udgør udsmykningen af vinterstuen på Rosenborg, er der flere tidstypiske landskabsbilleder. Udsmykningen blev etableret omkring 1620 og består af importerede, flamske værker. De enkelte værker er bl.a. tilskrevet Joos de Momper og Sebastian Vrancx.²⁹ Det fremgår bl.a. af de inventarlistes og opgørelser over bohaver, der blev udarbejdet i forbindelse med mageskifter og arvesager, at man på danske slotte og herregårde begyndte at supplere den obligatoriske række af familie-, slægts- og kongeportrætter med landskabsmalerier i begyndelsen af 1600-tallet. I 1667 blev det eksempelvis registreret, at “fruerstuen” på Rantzausholm (det nuværende Brahetrolleborg) var udstyret med otte portrætter og to landskaber.³⁰

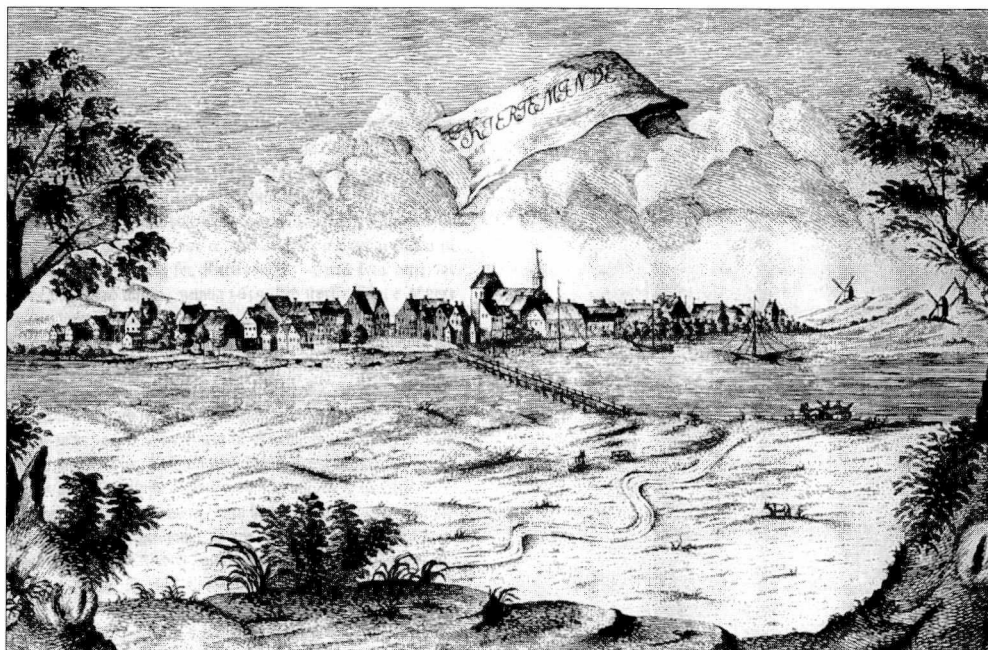
Den nye smag for at have billeder af naturen hængende på væggene var udtryk for en fælleseuropæisk, aristokratisk mode, der favoriserede to typer af landskabsskildringer. På den ene side var der tale om idealiserende fremstillinger af solfyldte fantasilandskaber – oftest af middelhavsagtig karakter – der fungerer som kulisser om hyrdescener eller mytologiske optrin.

På den anden side drejede det sig om udsigtslandskaber i et mere eller mindre udpræget fugleperspektiv, der tydeligt viser, at kunstneren har interesseret sig for lokalkolorit og landskabelige detaljer. Traditionsdannelsen inden for kartografien og prospektgenren satte også sit præg på maleriet. Man kan nemlig også her skelne mellem en sydeuropæisk og en nordeuropæisk type, der begge opstod omkring år 1600 i hvert sit dynamiske kulturcentrum. I Rom udviklede en gruppe malere, der oprindeligt kom fra flere europæiske lande (bl.a. italieneren Annibale Caracci, tyskeren Adam Elsheimer, flamlænderen Paul Brill), “formlen” for det ideale landskab, der også kaldes det heroiske eller klassiske landskab, hvis det rummer figurstafage, hvilket er hovedreglen.³¹ Som type er det ideale og heroiske landskabsmaleri kendetegnet ved en stram, rationel og forenklet billedopbygning med få detaljer og få faste kompositionselementer: markering af siderne med store træer, klipper eller bygningsfragmenter, tydelig plandifferentiering i for-, mellem- og baggrund med en fjerntliggende horisont.

I Haarlem udviklede kunstnere som Hercules Segers, fætrene Esaias og Jan van der Velde samt Salomon van Ruysdael samtidig en ny, udpræget naturalistisk stil i landskabsmaleriet. Grafikerens Hendrick Goltzius, der havde gjort karriere som maler af bibelske og mytologiske motiver, anses for at være en vigtig overgangsfigur

mellem den idealistiske og den naturalistiske landskabsopfattelse. I en serie små tegninger (alle fra 1603) med motiver fra det inddigede, flade marsklandskab i Haarlems omegn etablerede han den billedform, der et par årtier senere (i hollandsk landskabsmaleris såkaldte guldalder) blev udviklet og rendyrket af andre lokale skoler.³² Den hollandske billedtype er kendetegnet ved en højtliggende synsvinkel og dermed også en højtliggende horisont, hvilket automatisk giver landskabsudsigten et panoramatisk, næsten kortagtigt præg. Traditionelt peges på to delvist overlappende forklaringer på det hollandske land-

skabsmaleris deskriptive, naturalistiske karakter: indflydelsen fra de talrige protestantiske sekter og reformerte kirkeretninger, først og fremmest Calvinismen, og den selvstændigheds- og nationalfølelse, der blev vækket i den langvarige frihedskamp mod Spanien fra 1550'erne til 1609. Jean Calvins kirkelære omfattede en direkte henstilling til kunstneren om at afstå fra at male reliøse emner og "kun at afbilde, hvad han har set med egne øjne" og i øvrigt koncentrere sig om "portrætter og billeder af dyr, byprospekter og landskaber."³³ Nyere forskning har forsøgt at etablere en social-historisk kontekst for den religiøst



Alexia von Lode "Kerteminde", fra Erik Pontoppidan: *Den Danske Atlas*, Tom. III, 1767.

stimulerede impuls til at beskæftige sig med det sansede og konkrete. Man har i denne sammenhæng især fremhævet to forhold: for det første den fokusering på borgerlige og kommercielle byhuse (rådhus, handelsbørser, købmandshuse m.m.), som er et karakteristisk træk ved den hollandske guldalders byprospekter, og for det andet, at landskabsmalerierne i kraft af det eleverede perspektiv viser et velreguleret og velordnet produktionslandskab. Både prospekter og malerier synes at have haft til formål at registrere og demonstrere Hollands økonomiske rigdom, organisatoriske potentiale og landbrugsmæssige ressourcer, hvilket kan tolkes som en egensindig, nationalistisk gestus.³⁴

De to typer blev tilnærmet i genren for topografisk prospektmaleri, der blomstrede i 1600-tallet og det meste af 1700-tallet som en kunstnerisk refleks af periodens stigende interesse for topografi og kartografi. At de malede prospekter repræsenterer en blandform, kommer først og fremmest til udtryk i, at deskriptive og kunstnerisk-normative krav søges tilgodeset på én gang. Fra maleriet bredte blandformen sig til de kobberstukne prospekter. Som eksempel herpå kan anføres den kvindelige kobberstikker Alexia von Lodes mange prospekter til Erik Pontoppidans *Den danske Atlas*. Til tredje bind udførte hun i 1767 bl.a. prospektet af Kerteminde, der er set fra en position sydvest for byen. Inspirationen fra den klassiske

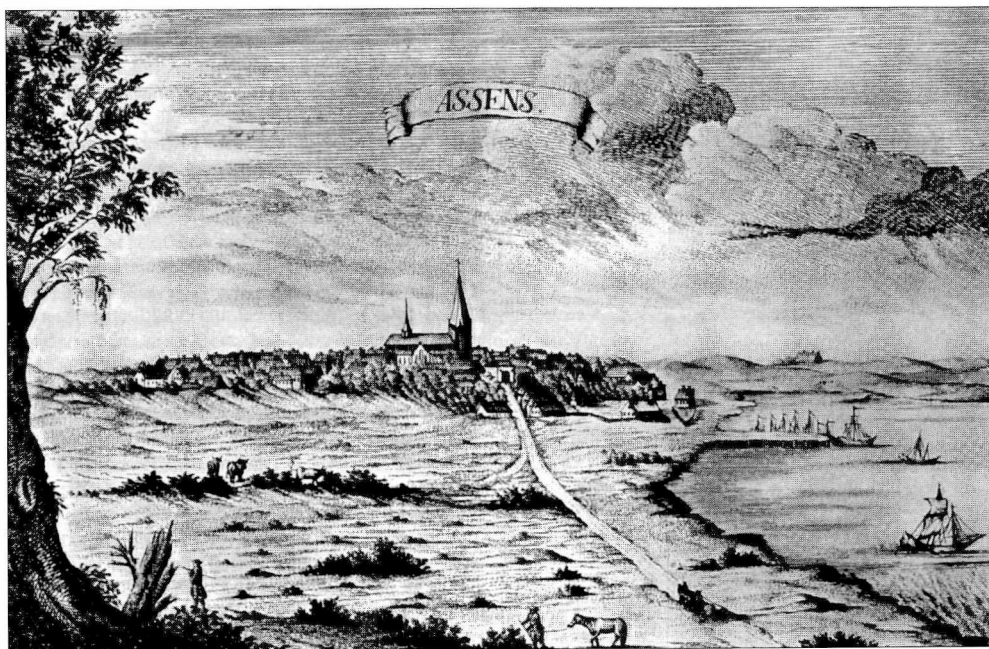
landskabsmaleri kommer tydeligt til udtryk i den lave synsvinkel og i forgrundskulissen med de store træer, der indrammer udsigten til byen. Også malede prospekter fra perioden viser påvirkningen fra det klassiske kompositionsskema.

Det synes at have været Erik Pontoppidan, der fik udvirket det kongelige kommissorium, som gav malerne Hans Heinrich Eegberg og Johannes Rach i opdrag at male en række prospekter med danske – især københavnske – norske og holstenske motiver. I løbet af en kort årrække, 1747-50, udførte de to malere henved 200 prospekter, bl.a. den velkendte serie med danske købstæder, hvoraf hovedparten i dag befinder sig på Nationalmuseet. Disse byprospekter anses for at være ganske troværdige, hvad angår deres redegørelse for markante, identitetsgivende bygningers karakteristiske udseende og relative placering i bybilledet. Når det derimod drejer sig om byernes lokalisering i forhold til landskabets hovedstrukturer (kystlinie, vandløb, højdeforhold i terrænet osv.) og om fremstillingen af byernes mere anonyme bygninger samt tilføjelsen af figurstaffage, er Eegberg og Rachs købstadsprospekter meget skematiske, summariske og helt igennem konventionelle. Hensynet til gældende normer for topografisk saglighed har vejet tungere end kunstnerisk disciplin og trangen (eller evnen) til kompositionel gennemarbejdning. Derfor bruger Eegberg og

Rach løs af det klassiske landskabsmaleris klichéer og stereotyper, når de har villet give det valgte landskabsudsnit et præg af rumlig sammenhæng og billedmæssig sluttethed – anbringelse af sidekulisser i forgrunden i form af store enkelttræer eller stejle bakkeskråninger, markering af vejforløb, der skal forbinde billedets forgrund med mellem- og baggrunden, osv. Deres billede af Assens, der er set fra en position nord for byen, er typisk for deres prospekter. Træet i forgrunden har det konventionelle strudsefjer-udseende, der er karakteristisk for perioden, og med de mange menneskefigurer, der er på vej til eller

fra byen har de forsøgt at skabe en primitiv gradient-effekt, der skal markere afstande og dybde i billedet. Man ser den gamle, nordre byport mod Ramsherred og byens store sengotiske kirke, Vor Frue Kirke, hvis særprægede ottekantede tårn dog ser ret sekskantet ud her. Det gør det i øvrigt også i Alexia von Lodes stik til Pontoppidan, hvilket kunne tyde på, at von Lode har benyttet Eegberg og Rachs maleri som grundlag.

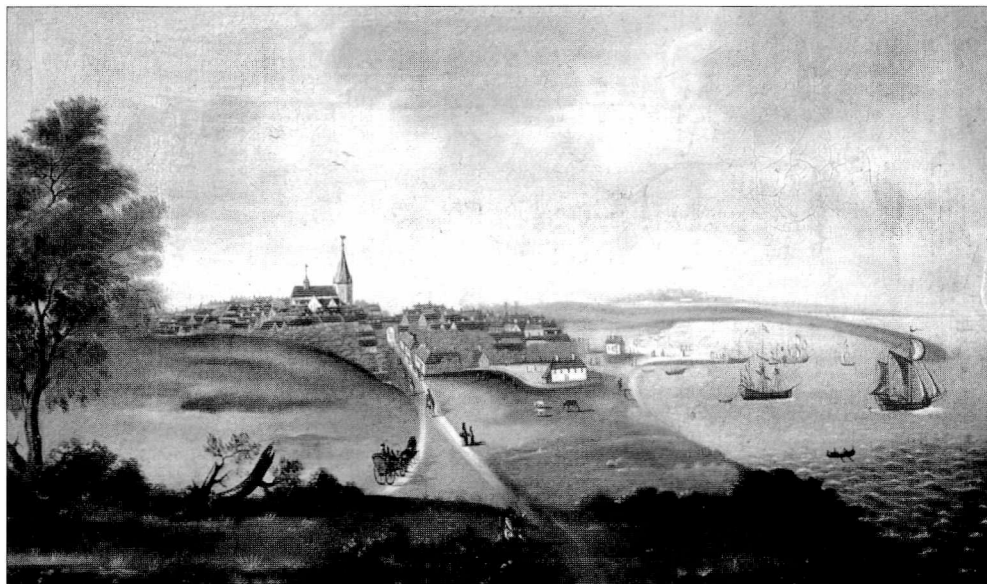
Samtidig med von Lode og de andre bidragydere til Pontoppidans *Den Danske Atlas* virkede en prospektmaler, Johann Jacob Bruun, der i topo-



Alexia von Lode "Assens", fra Erik Pontoppidan: *Den Danske Atlas*, Tom. III, 1767.

grafisk henseende var om ikke mindre konventionel, så mere ajour med den fornyelse af byprospektet, der på europæisk plan kan iagttages ved midten af 1700-tallet. Bruun udførte bl.a. en serie akvareller af danske slotte og købstæder, som han samlede og tilrettelagde for kobberstikkeren Hans Quist, hvis prospektværk *Novus Atlas Daniæ* dog kun udkom med første bind og 50 tavler omhandlende København, Sjælland og dele af Fyn. Bruuns bygningsprospekter er yderst konventionelle og primitive, mens købstadsprospekterne adskiller sig fra de tilsvarende og omtrent samtidige prospekter ved deres detailrigdom og større artistisk opfindsomhed i beskrivelsen af den topografiske ho-

vedsituation. I reglen ses byprofilen i et lavt perspektiv og på en større afstand end sædvanligt. Konsekvensen heraf er, at byernes bygningsmasse presses sammen til et smalt bælte i billedets baggrund, og at det landskabelige rum mellem betragterposition og bygrænse danner en meget bred zone. Bruuns prospekter er imidlertid ikke af den grund mindre informative. Han har også alle væsentlige bygninger med, men han viser tillige en større del af købstædernes opland. I forsøget på at skabe variation og dybde viser han f. eks. et system af vænger eller marker, hvor han behændigt udnytter perspektivet til at skabe rumlig sammenhæng. Prospektet af Helsingør med Kronborg i baggrunden et

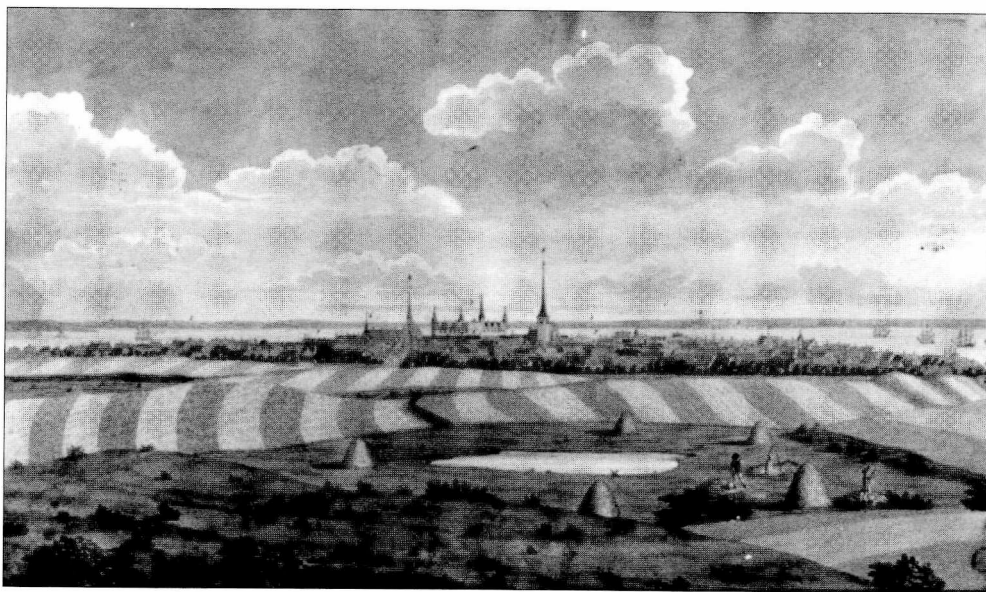


Hans Heinrich Eegberg og Johannes Rach "Assens", ca. 1750. (Nationalmuseet).

fint eksempel på, hvordan han får optikkens principper og linierne i landskabet til at spille sammen om at markere rumlige afstande og spring i højdekoter. Det "stribede" landskab, som var et kendemærke for Bruun, har for det første stor dekorativ virkning, og for det andet – og nok så interessant – kommer en midlertidig landskabskarakter til at dominere indtrykket af panoramaet. I modsætning til byen, der ligger som en fast og stabil struktur i landskabet, vil den store forgrund nødvendigvis vise en forbigående, midlertidig landskabelig tilstand. Markernes farvemæssige karakter vil ligesom strukturvirkninger nemlig afhænge af årstid og afgrøde-

typer. Ved at lade forgrunden dominere, opnår han desuden at kunne beskrive et forløb i bøndernes markarbejde – oftest en høstsekvens, eftersom hans landskaber typisk er sommerlige.

By-, arkitektur- og landskabsprospektet blev også dyrket som selvstændig kunstnerisk billedtype og benævnes da undertiden *vedute* (med undergrupper for *idealveduten*, hvis grænser til det klassiske landskabsmaleri er flydende, og den såkaldte *samle-vedute*, der på sin side ligger tæt på kompositlandskabet med hensyn til metode). Typen nåede et højdepunkt med den italienske maler Antonio Canale, også kaldet Canaletto. I de berømte serier



Johann Jacob Bruun "Prospekt af Helsingør", 1750'erne. (Kobberstiksamlingen, Statens Museum for Kunst).

af prospekter med motiver fra Venedig og London, som Canaletto malede omkring midten af 1700-tallet, går topografiske interesser og kunstneriske ambitioner op i en højere enhed. Disse billeder, der er omtrent samtidige med Eegbergs og Rachs danske prospekter, er på én gang tørre og saglige i deres gengivelse af bygningsstrukturer og arkitektoniske detaljer og bærer samtidig præg af gennemarbejdning og konsekvens med hensyn til farver, belysningsforhold, proportioner og anvendelse af linearperspektivet. Hertil kommer, at Canaletto ofte benyttede et udpræget bredformat uden ét formelt eller indholdsmæssigt centrum. Det betød, at det så at sige heller ikke var nødvendigt at koncentrere og fokusere beskuerens blik på et hovedmotiv ved hjælp af konventionelle, kompositoriske greb såsom indramning af billedfeltet med sidekulisser, indføjelse af staffage og lignende.

Dansk landskabsmaleri

En dansk pendant til Canaletto findes ikke, men i Jens Pedersen Lunds Københavnerprospekter fra perioden 1765-90, hvis motiver dog ikke altid lader sig identificere med sikkerhed, demonstreres en sans for at opbygge et bybillede med et sammenhængende rumligt forløb i et undertiden kompliceret perspektiv og med atmosfærisk helhedsvirkning, der giver mindelser om Canaletto. Lund modtog i 1756 Kunstakademiets store guldmedalje (og rejsestipendium), og under sit langvarige udenlandsophold anmodede

han akademiet om tilladelse til at specialisere sig i landskabsmaleriet. Ved denne lejlighed skal han have formuleret den ofte citerede sentens: "En god landskabsmaler er altid bedre end en middelmådig historiemaler."³⁵ Efter hjemkomsten fra Rom, hvor han havde udført en række tegnede og akvarellerede veduter samt en serie raderinger af antikke ruiner, blev han i 1766 tilknyttet akademiet og tre år senere medlem, og i begge tilfælde fungerede landskabsmalerier som adgangsillet. Den begyndende anerkendelse af landskabsmaleriet kom således til udtryk på et institutionelt plan, i første omgang i form af enkeltstående begivenheder som Lunds optagelse i det fine selskab og hans tidligere udnævnelse til hoflandskabsmaler med tilknytning Hofteatret på Christiansborg i 1765. Straks efter hjemkomsten fik Lund til opgave at udføre 22 store vægdekorationer i form af landskaber til riddersalen på Christiansborg til Christian VII's bryllup året efter. Lund løste opgaven, men da billederne blev ødelagt ved Christiansborgs brand i 1794, har vi kun kendskab til denne store serie på anden hånd. Samtidige beskrivelser lader skinne igennem, at billederne udgjorde et temmelig broget skue, men ved deres eksempel og i kraft af den anerkendelse af landskabsgenren, som billedernes kommissionering fra allerhøjeste sted var udtryk for, har Lunds dekoration givetvis virket ansporende på kunstnere fra den efterfølgende generation, hvoraf flere gjorde sig

gældende med en nichepræget produktion af landskabsbilleder.

Lund var efter alt at dømmes dansk pioner på *vedute*-området, men hans produktion er generelt typisk for landskabsgenrens labile karakter i denne periode. Han skiftede tilsyneladende ubesværet og ureflekteret mellem forskellige billedformer: by- og arkitekturprospekter, landskabsbilleder med et klart topografisk sigte, fantasilandskaber med bjerg- og ruinmotiver samt teaterdekorationer.³⁶ Når man studerer katalogerne til Kunstakademiets tre første saloner (1769, 1778 og 1794), falder det i øjnene, at kunstnerne på den ene side omhyggeligt klassificerede deres arbejder i forhold til gængse kategorier og genrer samt

oplyste om motivernes topografiske status (prospekt, "vue," landskab, teaterdekoration m.m. – "malet i Rom efter naturen," "forestillende ruiner" m.m.). På den anden side forekommer det i bakspejlet umiddelbart vanskeligt at se relevansen af denne typologiske skelnen, når motivopfattelse, grundlæggende billedstruktur og malerisk behandling i det væsentlige forblev den samme. Forklaringen på denne tilsyneladende mangel på konsekvens er imidlertid, at de topografiske genrer – uanset deres tilnærmelse til hinanden i praksis – fremdeles (og et godt stykke ind i det 19. århundrede) blev tænkt i forhold til en funktionel differentiering i relativt selvstændige billedtyper med varierende æstetiske normer – og dermed også i forhold til



Jens Peter Møller "Frederiksdal", illustration til A. Feldborg: *Denmark Delienated*, 1824.

forskellige ikonografiske traditioner og konventioner.

Den akademiske og dermed "officielle" sanktionering af landskabsmaleriet, som Lund så at sige havde lagt karriere til, blev gentaget med Jens Peter Møllers optagelse som medlem af Akademiet 50 år senere i 1815. Hverken Lund eller Møller fik med deres produktion imidlertid nogen direkte og nævneværdig betydning for den udvikling, der førte frem til gennembruddet for dansk landskabsmaleri i årene omkring 1840. Tværtimod kan man for Møllers vedkommende sige, at hans landskabsmaleri var stift og særdeles konventionelt og uden en dansk topografisk karakter, indtil han tog ved lære af den gruppe af omtrent jævnaldrende, unge kunstnere, der gjorde skildringen af det danske landskab til et kunstnerisk livsprojekt: Dankvart Dreyer, Gotfred Rump, Peter Christian Skovgaard, Johan Th. Lundbye og Vilhelm Kyhn.

Andre kunstnere banede vejen, og først og fremmest Erik Pauelsen og Jens Juel kan med deres arbejder fra 1780'erne og 1790'erne siges at have leveret tidlige, sporadiske bidrag til udviklingen af en ejendommelig stil i skildringen af danske landskaber. Karakteristiske arbejder af begge blev i årene efter 1800 erhvervet af den kongelige malerisamling, der blev åbnet for publikum i 1827. Pauelsen og Juel var både i deres landskabsopfattelse og i valg af billedform grundlæggende

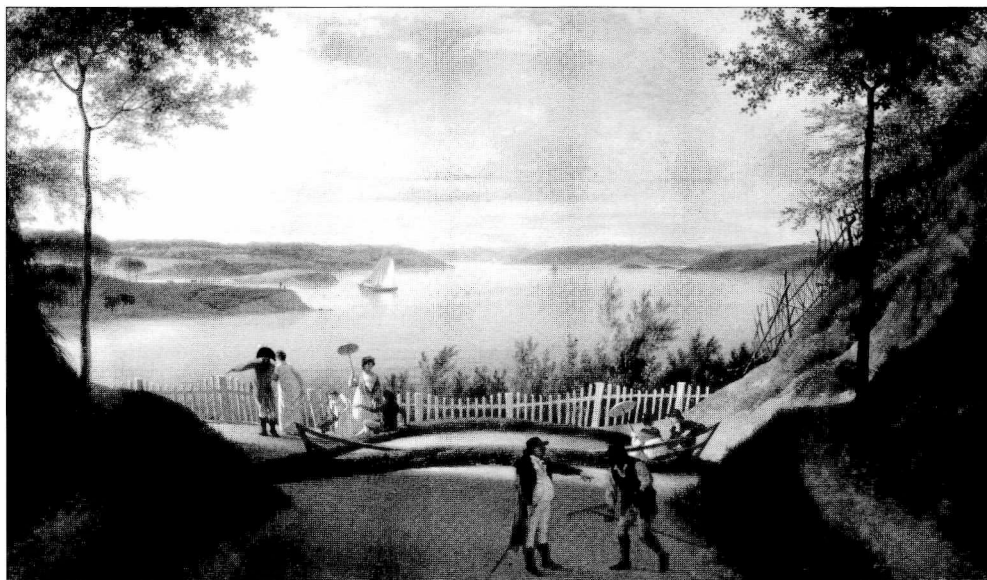
præget af det sene 1700-tals europæiske mode inden for landskabsmaleriet, men begge tilførte nye elementer.

Ud over de dramatiske, effektfulde og tillige konventionelle panoramaer med vilde, alpine scener, som Juel havde malet under sin store udenlandsrejse og fortsatte med at male efter hjemkomsten 1780, findes fra hans hånd også en række landskabsbilleder med motiver fra det sjællandske og fynske kulturlandskab. Adskillige af disse danske landskaber, navnlig de fynske, er udtryk for en ikke tidligere set topografisk sensibilitet. Mens de alpine naturscenerier i udpræget grad er opfattet som udsigtslandskaber, fokuserer Juel i billederne med danske motiver på landskabet som en kulturelt formet topografisk situation, dvs. som et udsnit af et landskab i en konkret kulturhistorisk tilstand. Dermed formidler malerierne et nærvær, der er helt ukendt i tidligere landskabskunst, og som understreges af, at Juel tydeligvis har forsøgt at give artskaraktistikker af de botaniske landskabselementer. Ofte rummer disse landskaber et genreagtigt motiv i form af bønder, der arbejder eller foretager sig andet i landskabet, og ofte forstærkes og dramatiseres landskabets stemningspotentialer ved, at fremstillingen også giver en karakteristisk af en veldefineret (og mere eller mindre sandsynlig) meteorologisk situation.

Meget tyder endvidere på, at han i flere af disse landskaber har givet en

kommentar til et aktuelt politisk problemkompleks, nemlig landbrugsreformerne. Hans to maleri-pendanter fra ca. 1800 med motiver fra Hindsgavl og Lillebælt er blevet tolket på overbevisende måde som partisan-billeder. Malerierne skal ifølge denne tolkning opfattes som en "allegori på stavnsbåndets ophævelse."³⁷ Denne status understreges af, at bestilleren af disse malerier, Hindsgavls ejer C. H. Adeler, bidrog aktivt både til formidlingen af reformtankerne og til deres virkeliggørelse. I 1787 udgav han i bogform en slags kommentar til Oluf Bangs *Afhandling om Bondestanden*, der var udgivet i 1786, og på samme tid organiserede han den første udflytning på sine jorder.

I de to Lillebælt-billeders figur- og landskabsstaffage udspilles et før-og-efter-drama. I "Udsigt over Lillebælt fra Hindsgavl på Fyn" vender herskabet ryggen til, mens ridefogeden – herskabets kommunikationskanal til sin arbejdskraft-ejendom – kommanderer med en bonde i forgrunden. I pendanten "Udsigt over Lillebælt fra et højedrag ved Middelfart" viser figurerne gestus og mimik, at der er direkte kontakt mellem herskab og bønder. Denne forskel markerer diskret, at relationen mellem sociale rolleindehavere er under forandring. Den anekdotiske pointe underbygges af de to landskaber. Hvor betragterens blik i det førstnævnte dirigeres fra en anlagt (kunstig) havegang ud over det



Jens Juel "Udsigt over Lillebælt fra Hindsgavl på Fyn", ca. 1800. (Thorvaldsens Museum).

vilde, maritime landskab via de stejle skrænter i siderne, præsenteres vi for et produktivt landbrugslandskab i det sidstnævnte. Dette landskab er desuden mere dynamisk: mens det første billedes opbygning er præget af symmetri, statik og en "hård" afgrænsning af de to landskabelige rum, er det andet gjort blødt i kraft af det dominerende s-formede kurveforløb, hvorved Lillebælts topografiske karakter defineres, og som repeteres i det hegn, der forbinder Middelfart med godsets jorder. S-kurven integrerer de forskellige landskabszoner og -elementer. Godsets sociale univers er ikke adskilt fra det omkringliggende landskab, som i det første billede. Selv

træernes udtrykskarakterer er forskellige – i det første billede dominerer det disciplinerede og kontrollerede, i pendanten det irregulære og vildtvoksende med naturlige grenskud på stammen.

I de to Lillebælt-billeder og andre malerier med motiver fra det nordvestlige hjørne af Fyn, som var kunstnerens barndomsegn, var Juel mest vidtgående i sit forsøg på at frigøre sig fra – i det mindste modificere – det traditionelle landskabsbilledes konventioner og dermed øge landskabskildringens topografiske overbevisningskraft. Det synes oplagt at se det nærvær og den stedsans, som Juels fynske landska-



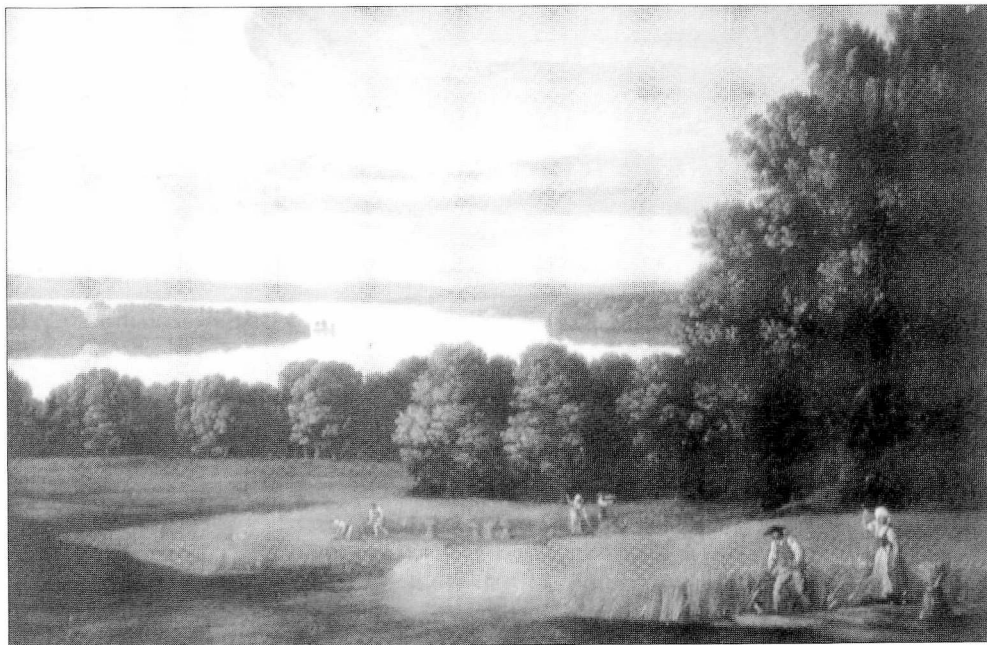
Jens Juel "Udsigt over Lillebælt fra et højedrag ved Middelfart", ca. 1800. (Thorvaldsens Museum).

ber er udtryk for, i lyset af den eksistentielle betydning, som stedet havde for ham. I modsætning til f.eks. de konventionelle, men fremmede, alpine bjergscener, var han fortrolig med det hjemlige landskab.³⁸

I et lidt videre perspektiv er det interessant at notere og foreløbig konkludere, at udformningen af en distinkt dansk karakter i landskabsmaleriet blev formidlet af et engagement, der rakte ud over det snævert kunstneriske og topografiske. I Juels tilfælde var engagementet af eksistentiel og politisk art, hvis man med det sidste tænker på, at han sympatiserede med

landbrugsreformernes liberalistiske principper og humanistiske motiver. Da dansk landskabsmaleri fik sit egentlige gennembrud små 40 år senere, var det nationalismen og den skandinaviske ide, der dels gav Lundby, Skovgaard og de andre impulsen til at opsøge og kunstnerisk rekonstruere det nu så populære billede af det danske landskab, dels gav deres indsats som malere et formål, der gik videre end det snævert kunstneriske.

Juels landskabsbilleder har i det store og hele været overskygget af hans portrætkunst, der skaffede ham et ry som en af sin tids bedste og mest ef-



Erik Pauelsen "Dronninggård ved Furesøen", 1785-86. (Håndværkerforeningen, København).

terspurgte portrættister. Dog var man også tidligt opmærksom på værdien af hans landskabsmalerier, hvilket bl.a. kommer til udtryk i omtalen af Juel i Weinwichs kunstnerbiografi fra 1811: "Desuden havde han et afgjort Talent for Landskabsmalerie, som han i ledige Timer af Lyst udøvede,"³⁹ og Weinwich tøver ikke med at nævne Juel i sammenhæng med de store hollandske landskabsmalere. Men nøgleordene "ledige timer" og "lyst" hos Weinwich passer godt til Juels eftermæle som landskabsmaler. Opfattelsen af Juels indsats på dette felt har været, at hans landskaber var præget af tilfældigheder, var uden ambitioner og uden en bærende kunstnerisk ide. Hans landskabsbilleder er unægtelig meget svingende, men ikke desto mindre er hans landskabsskildringer med deres nærvær og stedsans en nyskabelse.

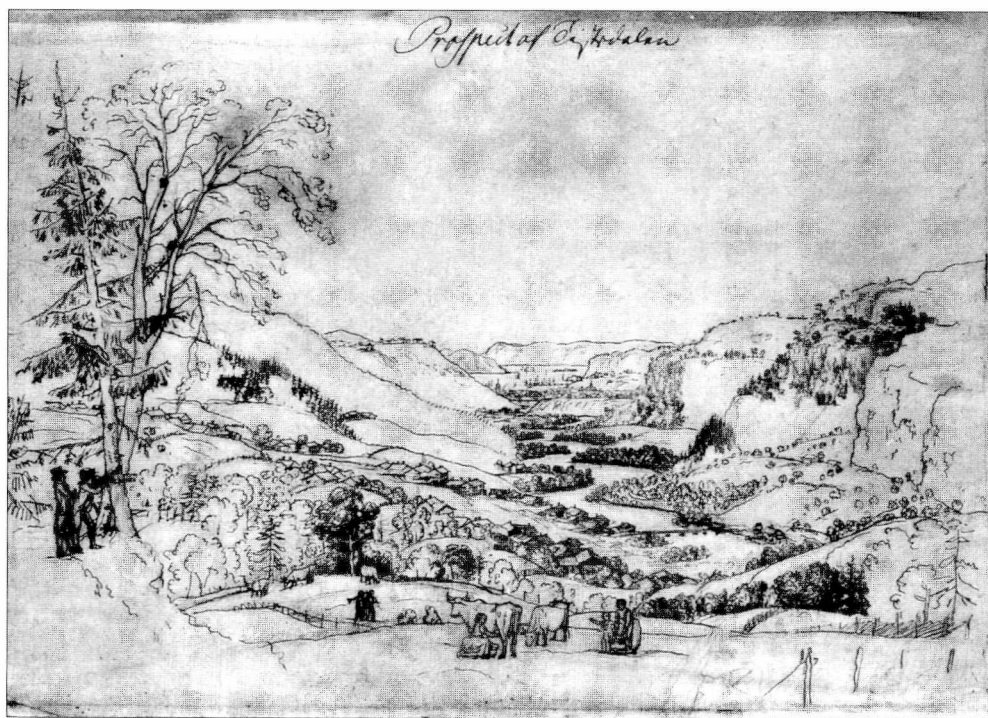
Erik Pauelsen synes at have været mere målrettet og reflekteret i sit forhold til landskabsmaleriet. Han arbejdede først som historie- og portrætmaler og havde klienter både i kredsen af reformvenlige godsejere og i grupperne omkring hovedstadens litterære saloner. I 1780'erne malede han flere sjællandske landskaber, bl.a. en serie med motiver fra Dronninggård ved Furesøen. Disse billeder blev udført for stedets ejer, storkøbmanden Frédéric de Coninck, som vægdekorationer og dørstykker til dennes vinterresidens i København (nu Håndværkerforeningen). Billederne rummer man-

ge af prospektets konventionelle træk, men Pauelsen tilføjede også nye elementer af en højst personlig karakter, således at udsmykningens kunstneriske status blev af nærmest programagtig karakter. Pauelsens opgave var veldefineret, nemlig at beskrive de Conincks nordsjællandske ejendom og gøre dette på en måde, der understregede, at billederne faktisk var portrætter af besiddelser – dvs. i overensstemmelse med genrens ikonografiske traditioner. Men Pauelsen valgte alligevel at arbejde med dristige og på nogle punkter originale og nyskabende løsninger. Malerierne giver tilsammen en bred og alsidig skildring af Dronninggård og omegn. Man får et klart indtryk af områdets geografiske struktur og af gårdens funktion som centrum i et socialt univers. Den obligatoriske figurstaffage bruges nuanceret og understreger bl.a., hvordan arbejdskraftressourcerne investeres forskelligt i de forskellige landskabszoner: F.eks. passes og plejes parken af enkelte gartnere i et funktionærliggende antræk, mens det agrare produktionslandskab er befolket af grupper af samarbejdende bønder. Pauelsen har desuden tydeligvis arbejdet med at opnå en stemningsmæssig helhedsvirkning og dermed tilføjet landskabet en psykologisk oplevelsesværdi.

I deres fremstilling af forskellige landskabselementer er malerierne ret skematiske, men i enkelte detaljer afslører Pauelsen sig som en ægte repræsentant for en fælleseuropæisk

tendens i tiden. Det gælder f.eks. hans interesse for træer. Hans fremstillinger af skovbryn, hegn og enkeltræernes løvkroner formidler ganske vist det sædvanlige indtryk af en muragtig massivitet, men ved hjælp af kontraster og farveaftøninger i løvet samt perspektiviske forkortninger i tegningen af træernes grenværk har han forsøgt at antyde volumen og opnår derved skabe en skulpturel virkning. Ifølge den amerikanske kunsthistoriker Timothy Mitchell er træet netop det konkrete landskabs-element, som de tidlige romantiske

landskabsmalerne i særlig grad fokuserede på i deres bestræbelser på at erstatte det klassiske landskabsmaleris generaliserende fremstillinger af naturfænomener med individualiserende. I stedet for at illustrere træets idé eller begreb – dvs. give en abstraherende, skematisk fremstilling af træets idealform – blev kunstnerne mere og mere optaget af at eksperimentere med formelle virkemidler, der gjorde repræsentationen af træet til en troværdig botanisk artskarakteristik – gerne med individualiserende detaljer, der kunne indikere, at



Erik Pauelsen "Prospekt af Tistedalen", 1788. (Vestsjællands Kunstmuseum, Sorø).

kunstneren havde studeret originalen "efter naturen". Med dette fokusskifte – fra det generelle og almene til det individuelle og partikulære – var der skabt basis for en nyformulering af forholdet mellem de topografiske og de specifikt billedkunstneriske elementer i landskabsmaleriet.

Pauelsen må have oplevet Dronninggårdbillederne (og de andre malerier med sjællandske motiver) som en succes og konkluderet, at der i landskabsmaleriet lå en specialiseringsmulighed, der gav ham mulighed for at kunne forfølge sine kunstneriske ambitioner. I 1787 søgte han Akademiet om forlængelse af et ekstraordinært stipendium, som han havde oppebåret gennem tre år. I ansøgningen fremlagde han en plan om at ville bruge stipendieperioden til at male en serie danske prospekter. Akademiet afslog imidlertid – sandsynligvis af politiske grunde, snarere end saglige.⁴¹

I 1788 foretog Pauelsen en rejse til det sydlige Norge, hvorfra han hjembragte omkring 100 tegninger og små studier, der i første omgang dannede grundlag for en række opsigtsvækkende og nyskabende malede kompositioner. Successen fik Pauelsen til at udvikle en spektakulær plan for de norske prospekters publicering, bl.a. tilskyndet af, at han i foråret 1789 modtog en bevilling til indkøb af trykpressen fra *Fonden ad usus publicos*, datidens vigtigste offentlige, kulturelle understøttelsesfond. Senere i

1789 udsendte han en subscriptionsindbydelse på en serie farvelagte kobberstik med motiver fra sin "*voyage pittoresque* fra Norge", som den norske kunsthistoriker Carl Schnitler har kaldt projektet.⁴² Da Pauelsen begik selvmord i begyndelsen af 1790, var der kun udsendt et enkelt stik, og den store plan blev således ikke realiseret. Af samtidige vidnesbyrd fremgår det imidlertid, at hans stemningsfulde landskabsskildringer fandt et entusiastisk publikum i hovedstaden.

Pauelsen lagde i sin subscriptionsindbydelse ikke skjul på, at han med sine norske prospekter ønskede at afhjælpe et savn. Indbydelsen indledes således: "Det er bekiendt, at de originale Landskaber, vi her have efter Landets egne Prospekter, udgiøre et lidet Antal," og efterfølgende konstateres det, at der eksisterer et publikum for landskabsbilleder, der "ved nogen fortrinlig Skiønhed udmærker sig," hvilket Pauelsen finder bevist ved, at "de bekiendte schweizer Vuer ere antagne med almindeligt Bifald." Hans konklusion er derfor: "Ingen bør tvivle om, at indenlandske Prospekter, naar de nogenledes nærmede sig hine i Valg og Udarbeidning, jo ville modtages med en endnu større Grad af Fornøielse, især, naar Arbeidet blev bestredet af Landets indfødde Kunstnere."⁴³

Subskriptionsindbydelsen er ganske interessant. Pauelsen tog det på den ene side for givet, at publikum ville

foretrække danske kunstnere frem for udenlandske, vel at mærke hvis de danske kunstnere var dygtige. På den anden side angav han en målestok for dygtigheden, idet han understregede, at danske kunstneres billeder formmæssigt skulle lægge sig tæt op ad de svejtsiske forbilleder. Billedformen og idealet var med andre ord givet på forhånd. Hvad der manglede (på markedet), var danske landskabsmotive malet af danske malere.

Pauelsens argument er både kommercielt og kunstnerisk, men det interessante er i denne sammenhæng, at han overhovedet peger på det danske

landskabs maleriske potentiale. Godt 50 år senere blev tonen skærpet under indtryk af den almindelige politiske og ideologiske mobilisering for de nationalliberale ideer. Nu skulle også billedformen være dansk. Skærtorsdag 1842 betroede Johan Th. Lundbye sin dagbog: "Hvad jeg som Maler har sat som mit Livsmål er: at male det kjære Danmark, med al den Simpelhed og Beskedenhed, som er saa characteristisk for det; hvilken Skjønhed er der ikke i disse fine Linier i vore Bakker...[...] Men kun en Dansk kan male det; hvor falsk er ikke tit Tonen i de Billeder, som tydske Landskabsmalere her male."⁴⁴ Denne ekssi-



Johan Th. Lundbye "Sjællandsk Landskab. Åben egn i det nordlige Sjælland", 1842. (Statens Museum for Kunst).

stentielt og politisk motiverede favorisering af danske motiver indebar, at landskabsmaleriets topografiske element fik en ny betydning.

Lundbye og de andre malere fra denne generation, der satte sig som livsmål at male "det kjære Danmark" – Dankvart Dreyer, Godfred Rump, P. C. Skovgaard og Vilhelm Kyhn – kunne med en vis faglig selvsikkerhed bevæge sig ud i landskabet. På Akademiet havde de hos C. W. Eckersberg lært at stole på egne iagttagelser af naturen og frigøre sig fra genrens konventioner og normer. Den lidt ældre Christen Købke, der i en mere direkte betydning var elev af Eckersberg, stod som et lysende eksempel for de yngre kolleger med hensyn til at skildre jævne, danske motiver. Samtidig blev de som nævnt påvirket af tidens nationalistiske, politiske og åndelige rørelser, der blev personificeret af kunsthistorikeren og kritikeren Niels Lauritz Høyen, således at det eckersbergske saglighedsideal blev sat i relief af malernes fædrelandskærlighed. Det betød på den ene side, at det kunstnerisk formidlede billede af det danske landskab blev mere alsidigt i topografisk henseende. I Lundbyes tilfælde var det navnlig sjællandske egne og steder, der kom i fokus, hos Dreyer var det Fyn og hos Kyhn – den mest alsidige af dem alle – Jylland. På den anden side betød den nationalistiske idealisme, at malerne opsøgte lokaliteter, landskabstyper og geografiske formationer, der kunne

fungere som tegn på danskheden og dermed give den nationale selvforståelse et anskueligt, geografisk udtryk.

Lundbyes produktion er i denne sammenhæng eksemplarisk. Hos ham finder vi både portrætter af samtidige "simple" og "beskedne" sjællandske steder og landskaber med kulturhistoriske monumenter i form af arkæologiske levn (stendysser) og bygningsmindesmærker (kirker, slotte og borge). I enkelte billeder har han forsøgt at få hele den danske kulturhistorie med i ét og samme maleri, hvor landskabet derfor får karakter af kulturhistorisk arkiv eller billedkompendium. Det gælder f. eks. panoramaet med Dragsholm Slot og Vejrhøj fra 1840. I dette maleri lagde han vægten på skildringen af kulturlandskabet, eller rettere det kulturhistoriske landskab.⁴⁵ I andre billeder har hans hensigt været at give en geografisk karakteristik af en hel egn i form af et konstrueret idealbillede, hvori karakteristiske og typiske landskabselementer fra forskellige steder er sammenkomponeret til en sandsynlig landskabshelhed. Et eksempel på et sådant kompositlandskab er "Sjællandsk landskab. Åben egn i det nordlige Sjælland" fra 1842.

Blandt Lundbye-generationens landskabmalere kan man med hensyn til topografisk sandfærdighed kun nære tillid til Kyhn, der til gengæld ikke er så oplysende, når det gælder kulturlandskabets og det agrare produktionslandskabs udseende. Han opsøgte

og mente at have fundet en dansk, geografisk nationalkarakter i landskabets vilde, ukultiverede zoner. Kyhn fokuserede således på landskabet som geologisk struktur, og hans skildringer af Det midtjyske Søhøjland kom til at danne skole for udviklingen af en civilisationskritisk og melankolsk natur- og landskabsopfattelse i dansk landskabmaleri i årtierne omkring århundredskiftet.⁴⁶

De såkaldte "Fynboer," hvis kerne er Fritz Syberg, Peter Hansen og Johan-

nes Larsen, danner en absolut modpol til Kyhn-skolen. Blandt deres motiver finder vi ganske vist vilde landskaber, og hos Johannes Larsen beskrives landskabet først og fremmest som biotop for fugle og andet vildt, men deres landskabsbilleder giver til sammen en bred skildring af kulturlandskabet – bondelandet og bondekulturen. I en topografisk sammenhæng er "Fynboerne" imidlertid af særlig interesse, fordi man hos dem for første gang i dansk landskabmaleri har en konsekvent fokusering på



Fritz Syberg "Svanninge Bakker", 1900. (Kulturhistorisk Museum, Randers).

det samtidige kulturlandskab. Lundbye-generationens billeder rummer mange landskabshistoriske, agrarteknologiske og socialhistoriske anakronismer. Deres interesse knytter sig dels til det gamle landskab før udskiftningen, dels til det herregårdsnære parklandskab. Med "Fynboerne" kom det samtidige andelslandskab i centrum. Deres billeder viser udsigter over et velordnet og reguleret produktionslandskab, hvor hegnene danner et regelmæssigt, abstrakt geometrisk mønster oven på den geologiske struktur. Vi ser, hvordan bønderne inddrager og kultiverer land, bearbejder mulden og dyrker og høster afgrøder, og vi deltager i bøndernes højtider og hverdagsdramaer. I en serie akvareller med motiver fra Svanninge Bakker viser Syberg nærmest demonstrativt, hvordan erobringen af landskabet sker på trods af dets geologiske struktur. Hertil kommer imidlertid, at Syberg også synes at ville betone, at denne erobring med plov og indhegninger tilfører landskabet et ornamentalt element, som det ikke har i sig selv. Dermed øges landskabets æstetiske tiltrækningkraft og oplevelsesværdi.

"Fynboerne" var som nævnt de første malere, der konsekvent skildrede det landskab, der bredte sig for øjnene af dem. I forhold til kulturlandskabet har vi først med "Fynboerne" – og i forhold

til det danske landskabs geomorfologi først med Kyhn-skolen – et landskabsmaleri, der er topografisk i snæver og direkte forstand. "Fynboerne" og Kyhn-skolen er kulminationen på en udvikling, hvor flere og flere konventionelle kunstneriske greb og konventionelle kompositionsmodeller gradvist forsvinder fra landskabsmaleriet. Med de to grupper af kunstnere når skildringen af konkrete steder og den maleriske formidling af oplevet stedlighed og nærvær et højdepunkt. Denne udvikling indebar imidlertid også, at det topografiske element ikke længere skulle fungere som bærer af et udsagn om klassisk dannelse, nationalkulturel identitet og kulturhistorisk kontinuitet.

Med modernismen og opløsningen af det centralperspektiviske rum mistede landskabsmaleriet sin centrale position som dén billedform, hvori menneskets økonomiske, æstetiske og eksistentielle forhold til naturen og den fysiske verden kunne tematiseres. Landskabsmaleriets status som erkendeform blev suspenderet, og dets topografiske indhold blev reelt betydningsløst. Fra omkring 1920 har det været uden betydning for maleriets kunstneriske udsigelseskraft, om de landskabsscener eller fragmenter heraf, der eventuelt måtte fungere som motivisk forankring af kompositionen, kan identificeres og lokaliseres.

NOTER

1. Johannes Jahn: *Wörterbuch der Kunst*, 10. oplag, Stuttgart 1983, s. 801.
2. Leon Battista Alberti: *On Painting*, translated with introduction and notes by John R. Spencer, London 1966, s. 43ff.
3. For en kort redegørelse for den arabiske og italienske reception af Ptolemæus og sammenhængen med centralperspektivets udvikling se Lars Qvortrup: *Mellem ked-somhed og dannelse*, Odense 1996, s. 100ff.
4. N. E. Nørlund: *Danmarks kortlægning. En historisk fremstilling* Bd. 1., København 1942, s. 12-13.
5. Se f.eks. Ronald Rees: "Historical Links Between Cartography and Art," *The Geographical Review* 80, 1, 1980, s. 61-78, især s. 63f., og Heinz Ladendorf: "Geographie, Kartographie, und neuere Kunst," *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 24, 1962, s. 381-392.
6. Jvf. Rees (se note 5) s. 69-79, og Otto Benesch: "Leonardo da Vinci and the Beginning of Scientific Drawing," Otto Benesch: *Collected Writings* Bd. 2, London 1971, s. 344-345. Imola-kortet tilhører den engelske dronning.
7. Citeret efter R. A. Skelton: *Decorative Printed Maps of the 15th to 18th Centuries*, London 1952, s. 20.
8. Citeret efter R. A. Skelton: "Introduction" til sammes faksimile-udgave af Georg Braun & Franz Hogenberg: *Civitates Orbis Terrarum*, Amsterdam 1968, s. vii.
9. P. D. Harvey: *The History of Topographical Maps. Symbols, Pictures, and Surveys*, London 1980, s. 9.
10. Jvf. Robert J. Clements: *Michelangelo's Theory of Art*, New York, s. 208.
11. Jvf. Jørn Guldborg: "Naturstudiets æstetiske og historiografiske status," *Arbejdsrapport* 88, Menneske & Natur, Humanistisk Forskningscenter, Odense Universitet, Odense 1996, s. 45-48.
12. Jvf. Joachim Neumann: "Topographie und Landschaft," *"Landschaft" und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, red. Heinke Wunderlich, Heidelberg 1995, s. 291-309.
13. Jvf. Gerald Strauss: *Sixteenth-Century Germany. Its Topography and Topographers*, Madison 1959, s. 50f.
14. Strauss (se note 13), s. 57.
15. Friedrich Bachmann: *Die alten Städtebilder. Ein Verzeichnis der graphischen Ortsansichten von Schedel bis Merian*, Zweite, Unveränderte Auflage, Stuttgart 1965, s. 3-4.
16. Skelton: "Introduction" (se note 8), s. xiv-xxi, og *Alte europäische Stadtebilder*, udg. Richard Oehme, Haarlem 1954, s. 9ff.
17. Bachmann (se note 15), s. 3.
18. Bachmann (se note 15), s. 4-5.
19. Brauns brug af ordet "portræt" fremhæves af Rees (se note 5), s. 65.
20. Skelton: "Introduction" (se note 8), s. xvii.
21. Skelton: "Introduction" (se note 8), s. xviii.
22. Gustav Friedrich Hartlaub: "Merian als Illustrator," *Zeitschrift des Deutschen Vererins für Kunstwissenschaft* Bd. 5, 1938, s. 29-49.
23. Jvf. *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, udstillingskatalog, Bernisches Historisches Museum und

- Kunstmuseum Bern, Bern 1991, s. 87f.
24. Jvf. Gustav Solar: *Jan Hackaert. Die Schweizer Ansichten 1653-56*, Zürich 1981.
 25. Bruno Weber: "Entwicklungsformen des topographischen und kartographischen Landschaftsporträts vom Manierismus zum Barock," *Schweizerisch-deutsche Beziehungen im konfessionellen Zeitalter. Beiträge zur Kulturgeschichte 1580-1650*, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 12), udg. Martin Birchner m. fl., Wiesbaden 1984, s. 261-298.
 26. Citeret efter genoptrykket i Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970, s. 163.
 27. Se gengivelserne i Bo Bramsen (red.): *København før og nu – og aldrig*, bd. 11: *Bykort, prospekter og byens historie*, København 1991, s. 94, 115 og 126-27
 28. Frederik Krohn har i sit grundlæggende katalog over ældre dansk grafik fundet frem til flere prospekter og et blad med titlen "Et bjergrigt landskab" signeret i 1743 samt et udateret "Landskab med fantasibygninger," F. C. Krohn: *Samlinger til en beskrivende Fortegnelse over danske Kobberstik, Raderinger, Illustrationer m.m.*, Første Deel, København 1889, s. 15.
 29. Jørgen Wadum: "Sebastian Vrancx' værksted og Rosenborg Slot," *ICO* 4, 1987.
 30. Jvf. Louis Bobé: *Brahe-Trolleborg*, Odense 1909, p. 44. Om de to nævnte malerier er af dansk oprindelse eller om der er tale om importerede billeder har ikke kunnet fastslås.
 31. Kurt Gerstenbergs afhandling *Die ideale Landschaftsmalerei, Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle 1923, er fortsat standardværket på feltet.
 32. Jvf. E. K. J. Reznicek: "Hendrick Goltzius and his conception of landscape" og Margarita Russell: "Seascape into Landscape," *Dutch Landscape. The early Years*, red. Christopher Brown, udstillingskatalog, The National Gallery, London 1986, s. 57f. og s. 63f, samt Åke Bengtsons kontroversielle socio-kulturelle undersøgelse af Harlem-skolens position: *Studies in the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625*, Uppsala 1952.
 33. Citeret efter kataloget *Dutch Landscape. The early Years* (se note 32), s. 25.
 34. Se f.eks. Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art of the Seventeenth Century*, London 1983, især kapitel 4: "The Mapping Impulse in Dutch Art," s. 119f.
 35. Citeret efter *Dansk Kunsthistorie*, bd. 3: *Akademiet og Guldalderen*, København 1972, s. 110-112.
 36. Jvf. Henrik Bramsen: *Landskabsmaleriet i Danmark*, København 1935, s. 9-11, og opslaget om kunstneren (skrevet af Peter Nørgaard Larsen) i *Weilbach Dansk Kunstnerleksikon*, femte bind, København 1995, s. 175-76.
 37. Jvf. Anders Kold: "Ej blot til lyst og ledige stunder. To landskaber af Jens Juel på Thorvaldsens Museum", *På klassisk grund. Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, København 1989, s. 42-53, citatet er fra s. 47.
 38. Jvf. Jørn Guldborg: "Fynskheden som stil," *Hist hvor vejen ... Danske maleres syn på Fyn gennem 200 år*, red. Lene Burkard m. fl., udstillingskatalog, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense 1996, s. 97f.
 39. Niels Heinrich Weinwich: *Maler-, Billed-*

- hugger, Kobberstik-, Bygnings- og Stempelskizærer-Kunstens Historie i Kongerigerne Danmark og Norge, samt Hertugdømmerne, under Kongerne af det oldenborgske Huus ...*, København 1811, s. 187.
40. Timothy F. Mitchell: *Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840*. Oxford 1993, især kapitel 1: "The True Image of Nature," s. 11-39, og Jørn Guldborg: "Landskabets tid. Historie, tid og sted i moderne landskabsmaleri," *Naturminder – levnenes betydninger i tid og rum*, red. Jørn Guldborg og Morten Ranum, Odense 1997, s. 107-121.
41. Jvf. *Dansk Kunsthistorie*, bd. 3 (se note 35), s. 200.
42. Carl W. Schnitler: *Norges kunstneriske Opdagelse*, Kristiania 1920, s. 26.
43. Morgenpost, 13. november 1789, s. 726.
44. Johan Thomas Lundbye: *Et Aar af mit Liv*, Udgivet af Forening for Boghaandværk, København 1976, s. 47.
45. Maleriet – "Sjællandsk Landskab, i baggrunden Vejrhøj og det gamle Dragsholm Slot" – befinder sig på Ny Carlsberg Glyptotek. For en analyse af maleriet, se Jørn Guldborg: "Landskabets tid" (se note 40), s. 111-114.
46. Jvf. Jørn Guldborg: "Thi Alvorlig er naturen derovre. Vilhelm Kyhn, det midtjyske sublime og dansk landskabsmaleri efter 1875," Arbejdsrapport 41, Menneske & Natur, Humanistisk Forskningscenter, Odense Universitet, Odense 1993.