

Kristus i de dødes rige – et maleri og dets kontekst

Af Peter Nørgaard Larsen

»Et stort Menneskes glødende Tro toner ud fra dette Værk, hvis ydre Skønhed og indre Sandhed løfter sig op over alt, hvad vor Kunst har gjort hidtil, milehøjt over denne elendige Tids ørkesløse Famlen«.

Ordene er den danske maler Mogens Ballins, skrevet i 1894 i det symbolistiske tidsskrift *Taarnet*, og det enestående værk var Joakim Skovgaards mægtige lærred *Kristus i de dødes rige* (fig.1).

Ballin havde netop set maleriet på Den frie Udstilling i København, og han var ikke alene med sin begejstring. Blandt de fleste unge kunstnere og kritikere blev Skovgaards billede fremhævet som et ekstraordinært mesterværk, en milepæl i dansk kunst, der satte nye standarder for den danske kunsts stræben og muligheder. Et stort tænkt billede, som gav fornyet håb til dem, der mente, at kunstens vigtigste opgave var at beskæftige sig med de store almenmenneskeligt vedkommende, eksistentielle spørgsmål frem for naturalismens uprætentiøse hverdagsbilleder. Men billedet mødte også megen modstand og blev kritiseret for sin anti-naturalisme og sit i alle henseender gennemførte brud med det danske tempererede mådehold.

Kristus i de dødes rige er derfor ikke bare et af de mest betydningsfulde danske kunstværker, men også et af de mest kontroversielle. Et billede, som fra første færd delte kunstkritikere og publikum, men vel at mærke ikke som man oftest ser det med kritikerne klappende i hænderne i den ene lejr og publikum rystende på hovedet i den anden lejr. Skellet gik snarere på tværs og delte såvel kritikere og publikum i dem, der hyldede billedet som den største bedrift i dansk kunst, og dem, der anså billedet for et ganske vist velment, men mislykket forsøg på at lave virkelig stor kunst.

På de følgende sider vil jeg prøve at besvare nogle af de mange spørgsmål, som knytter sig til maleriet: Hvad er dets oprindelse, dets forbilleder og forudsætninger? Hvad betyder det og hvorfor ser det ud som det gør? Hvordan blev det modtaget og hvordan har eftertiden, først og fremmest kunsthistorien, behandlet det?



Fig. 1. Joakim Skovgaard: Kristus i de dødes rige. 1891-94. Olie på lærred. 351,5x489 cm. Statens Museum for Kunst.

Oprindelse

Bortset fra det umiddelbart tilgængelige – billedet selv – og dets udsagn om egen oprindelse og den kunsthistoriske bagage, det bærer videre, så har Joakim Skovgaard været meget tilbageholdende med at løfte sløret for, hvilke overvejelser og valg der ligger til grund for værket. Billedet omtales således kun få gange i hans breve fra tilblivelsesårene 1891-94. Og her som i senere interviews nævner han stort set kun, at motivet er taget fra moderens yndlingssalme, Grundtvigs digt »I Kvæld blev der banket paa Helvedes Port« fra 1837.¹ Det er naturligvis en vigtig oplysning, som da også vil blive inddraget senere, men den fortæller ikke noget om, hvorfor det litterære forlæg billedliggøres så bemærkelsesværdigt, som det er tilfældet.

Af de mange interviews, Skovgaard som offentlig kendt kunstner ikke kunne undgå, men gerne ville være foruden, fremgår det, at han meget hellere ville tale om noget andet end sin kunst og person. Det er således symptomatisk, at han på kunsthistorikeren Wilhelm Wanschers sene opfordring (1932) om at skrive »nogle optegnelser om mine arbejder og deres forhold til den gamle kunst« leverer en tekst om primært kirkespir, arkitektur og restaurering af arkitektur.²

I det hele taget var Skovgaards refleksioner over kunst i al almindelighed ofte præget af hans store interesse for arkitektoniske spørgsmål. Teksten til Wanscher, som er dateret 2. april 1932, er interessant både som vidnesbyrd om denne sammentænkning af billedkunst og arkitektur, men den er især vigtig, fordi Skovgaard her for første gang giver et indblik i nogle af de substantielle, kompositionelle overvejelser i forbindelse med *Kristus i de dødes rige*, der i øvrigt er det eneste egenhændige værk, som inddrages i dette kunstneriske testamente.

Skovgaard tager udgangspunkt i de mange kirkerestaureringer og -rekonstruktioner i anden halvdel af 1800-tallet, hvor en række middelalderkirker bl.a. domkirkerne i Viborg og Århus blev forsynet med høje spir. I sin ungdom havde han med barnlig glæde set frem til, at Århus domkirke skulle have et spir, »jo højere, jo bedre.« Snart måtte han dog til sin store sorg erkende, at det høje spir fuldstændig tog magten fra tårnet, »som før havde virket så vældigt. Nu søger blikket højere op mod spidsen, og overser tårnet; det virker ikke med samme kraft som før.« Denne erfaring var vigtig og bekræftedes under arbejdet med *Kristus i de dødes rige*:

Det, at øjet ikke føres højere op, når det gælder om at værne tårnets masse, det har jeg lært grundigt, da jeg malede Christus i dødsriget. Christusskikkelsen mistede så kendeligt sin kraft, storhed og tyngde, når jeg gav højere rum over den; jo mere jeg sænkede rammen ned over figuren, jo mere voksede denne, fyldte ud. En ven bemærkede engang, at der trængtes til luft over Christus; han vidste ikke, hvad det betød, at rammen ligger så lavt over figuren. Skylder ikke mange af de gamle græske relieffer, særligt blandt gravstelerne, en væsentlig del af deres dekorative skønhed, figurens faste, lidt stive holdning med hovedet helt oppe mod feldtets overkant? Christus skal fylde, virke som et mægtigt, fast tårn der står midt i de oprørte bølger, derfor den rette linie ned langs legemets fremvendte kontur.³

Kristus-figurens placering er således en konsekvens af Skovgaards indgående kendskab til arkitektoniske principper, til forholdet mellem rum og masse. En viden, der udspringer af såvel interessen for danske middelalderkirker som græsk arkitektur og skulptur.

Skovgaards interesse for græsk kunst og kultur fik især næring fra et Grækenlands-ophold i 1884 sammen med Kristian Zahrtmann og Theodor Philipsen. Der er næppe tvivl om, at mødet med den arkaiske »strenge stil« i såvel arkitektur som skulptur og vasemaleri fik afgørende betydning for Skovgaards senere arbejde med monumentale figurkompositioner. Den enkelhed i både komposition, figureernes bevægelse og udtryk samt den friseartede sideordning af figurene, som kendetegner den »strenge stil«, og som i stor udstrækning også findes i den italienske ungrenæssance – en anden væsentlig forudsætning for Skovgaards kunst – har sat sig afgørende spor i de store figurbilleder og ikke mindst i *Kristus i de dødes rige*. Synligt i såvel den storladne enkelhed i komposition, gestik og udtrykskraft som i det mægtige afvejningsforhold mellem lodret og vandret, mellem figur og rum.

Middelaldertårnets masse og den arkaiske skulpturs dekorative skønhed samles i Kristus-figurens storhed og tyngde samt ikke mindst kroppens retlinede plasticitet. Med samme henvisning til arkitektoniske principper imødegik Skovgaard den kritik, som i samtiden blev rettet mod Kristusfigurens stiftstrakte arme:

Tog jeg mere muskulatur med, var det som om Christus ikke kunne bære sine egne arme, og det var dog figurens opgave at drage og løfte hele menneskeheden. Jeg brugte gang på gang model, og Th.



Fig. 2. Joakim Skovgaard: Kristus fører røveren ind i paradiset. 1890. Olie og guld på lærred. 119x173 cm. Den Hirschsprungske Samling.

Philipsen kom i sin iver med en anatomimand og forklarede mig hvorledes musklerne lå, jeg kunde ikke bruge hans hjælp. Jeg måtte gå efter min arkitektoniske følelse, enten jeg så magtede løsningen eller ej.⁴

Begreberne den »dekorative skønhed« og »arkitektoniske følelse« som erstatning for naturalisten Philipsens anatomisk korrekte »Gliedermann« er ikke bare centrale for ambitionerne bag *Kristus i de dødes rige*, men genfindes i det andet betydningsfulde ungdomsværk *Kristus fører røveren ind i paradiset* fra 1890 (fig. 2). Det er i denne sammenhæng vigtig som eksempel på, hvorledes Skovgaard allerede omkring 1890 arbejder med en betoning af en dekorativ linearitet og en bevidst stilistisk arkaisme i de guldbelagte glorier og klædebon.

Maleriet er vigtigt både som dokumentation for den indbyggede sammenhæng i kunstnerens produktion, og som vidnesbyrd om den originalitet, der præger et værk som *Kristus i de dødes rige*. Den svenske kunsthistoriker Gösta Svenæus har nemlig lanceret den antagelse, at Skovgaards komposition i store og væsentlige træk er lånt fra Max Klingers radering *Evocation* fra 1890 (fig. 3).⁵

Tanken er da også nærliggende og besnærende, idet såvel Skovgaards komposition som Kristus-figuren og de opstigende døde hos Klinger modsvares af henholdsvis tragediens og musikkens nøgne muse og titanerne, som stormer op mod Olympen. Dertil kommer, at Klingers indflydelse i Norden på dette tidspunkt var ret betydelig.⁶

Når afhængighedsforholdet mellem *Kristus i de dødes rige* og *Evocation* må afvises, og eventuelle forbilleder til Skovgaards maleri findes andre steder, skyldes det ikke bare en uvilje mod at acceptere, at Skovgaard skulle have brugt Klingers erotisk ladede kvindefigur som model for sin Kristus, men mere håndgribeligt at Skovgaard ikke havde mulighed for at kende Klingers radering.

Svenæus og andre har formodentlig ikke gjort sig den ulejlighed at undersøge raderingens tilblivelseshistorik, men har ladet sig forlede af dateringen 1890, som ganske rigtigt gør den postulerede sammenhæng mulig. Men dateringen angiver årstallet for det tidligste prøvetryk, medens raderingen først blev udgivet i 1894 som det 19. blad i *Brahmsphantasie, Opus XII*. Der kendes i alt otte prøvetryk dateret henholdsvis 3.6.1890 og 28.1.1891, men de blev for manges vedkommende sammen med andre prøvetryk udgivet 1894, som en del af 1. udgaven.⁷ Sammenholdes dette med den tegning, (fig. 4) der formodentlig er Skovgaards



Fig. 3. Max Klinger: Evocation. 1890. Radering 29,2x35,7 cm. Kataloget »Sjælebilleder« 2000. Statens Museum for Kunst.

første udkast til hans komposition og kan dateres til 1891, så efterlader det ikke Skovgaard mange muligheder for at have benyttet Klingers radering som udgangspunkt. Især ikke fordi Skovgaard rent faktisk formår at fastlægge kompositionens hovedtræk i første forsøg. Skovgaards kendskab til raderingen skulle næsten forudsætte et besøg i Klingers atelier i Berlin i 1890/91. Et sådant besøg ville næppe være foregået uden at vække en vis opmærksomhed, og alt tyder da også på, at Skovgaards rejseaktivitet i den relevante periode begrænsede sig til ophold i Norge og Halland.

Når det var muligt, som Skovgaard også selv skriver i sine breve til Wanscher,⁸ at gribe kompositionen i den første skitse, især med hensyn til Kristus-figures placering og selve stillingsmotivet, så skyldes det da heller ikke lån fra andre kunstnere, men at figuren i store træk allerede findes foregrebet i Skovgaards egne værker. Nærmere bestemt i *Kristus fører røveren ind i paradiset* og endnu mere motivnært i den samtidige variation, Skovgaard udførte i guldbelagt akvarel (fig. 5). Her er den retlinede plasticitet og den fremadskridende bevægelse mere tydelig i forhold til altertavlen og dermed meget tæt på dødsrige-motivet. Fælles er også den lysende mandorla, medens røveren i paradiset i stillingsmotivet genfindes i Adam-figuren i dødsriget. Der er formodentlig tale om samme model, og hvad der er særlig interessant i disse genealogiske overvejelser, så findes der en stor skitsebog i Skovgaard Museet i Viborg, hvor de to figurer, Adam og røveren, optræder på samme opslag, nemlig siderne 15-16. Der er således noget, der tyder på, at Skovgaard meget kort tid efter færdiggørelsen af altertavlen har påbegyndt arbejdet med *Kristus i de dødes rige*.⁹

I denne diskussion af forbilleder og prototyper kan man selvfølgelig heller ikke komme uden om Thorvaldsens Kristus i Vor Frue Kirke i København. Den var uomgængelig for de fleste 1800-talsmalere, der forsøgte sig inden for det religiøse maleri, og dens tilstedeværelse fornemmes især bag Kristus-figuren i *Kristus fører røveren ind i paradiset*, men mindre i dødsrige-billedet.

Skal man pege på en prototype for Kristus-figuren, der indeholder den samme retlinethed og korsfæstelsessymbolik i de stive oprakte arme, så kan man gå til et af Skovgaards beundrede forbilleder i den italienske ungrenæssance, Fra Angelico (1400?-1455). På rejser til Italien bl.a. 1882-84 og 1886 fik Joakim Skovgaard et førstehåndskendskab til Fra Angelicos værker og synes i flere tilfælde at have støttet sig til eller inddraget elementer fra hans kompositioner i bl.a. *Kristus fører røveren*



Fig. 4. Joakim Skovgaard: Christus i de dødes rige. 1891. Skitsebogsblad. Kataloget »Sjælebilleder« 2000. Statens Museum for Kunst.

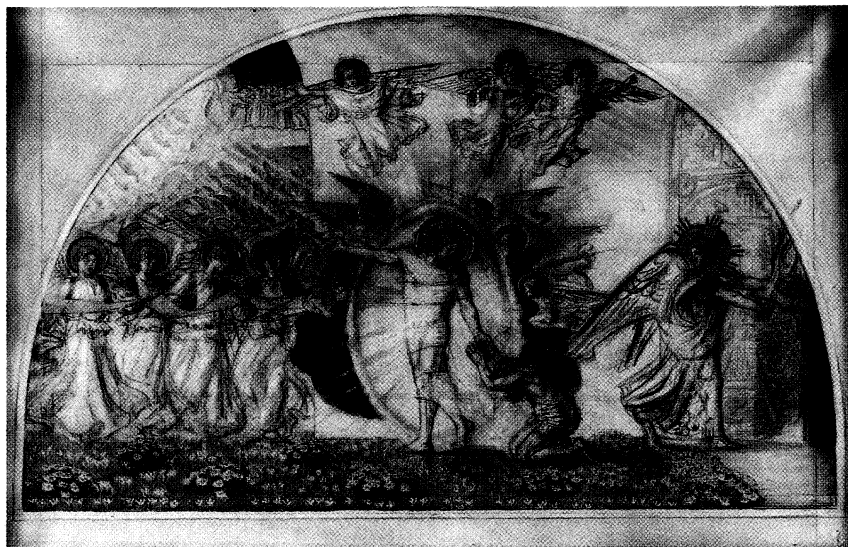


Fig. 5. Joakim Skovgaard: Kristus fører røveren ind i Paradis - Akvarel. 1890. Kul, akvarel og guld på papir. 75x114 cm. Statens Museum for Kunst. Kobberstiksamlingen. Foto: SMK.

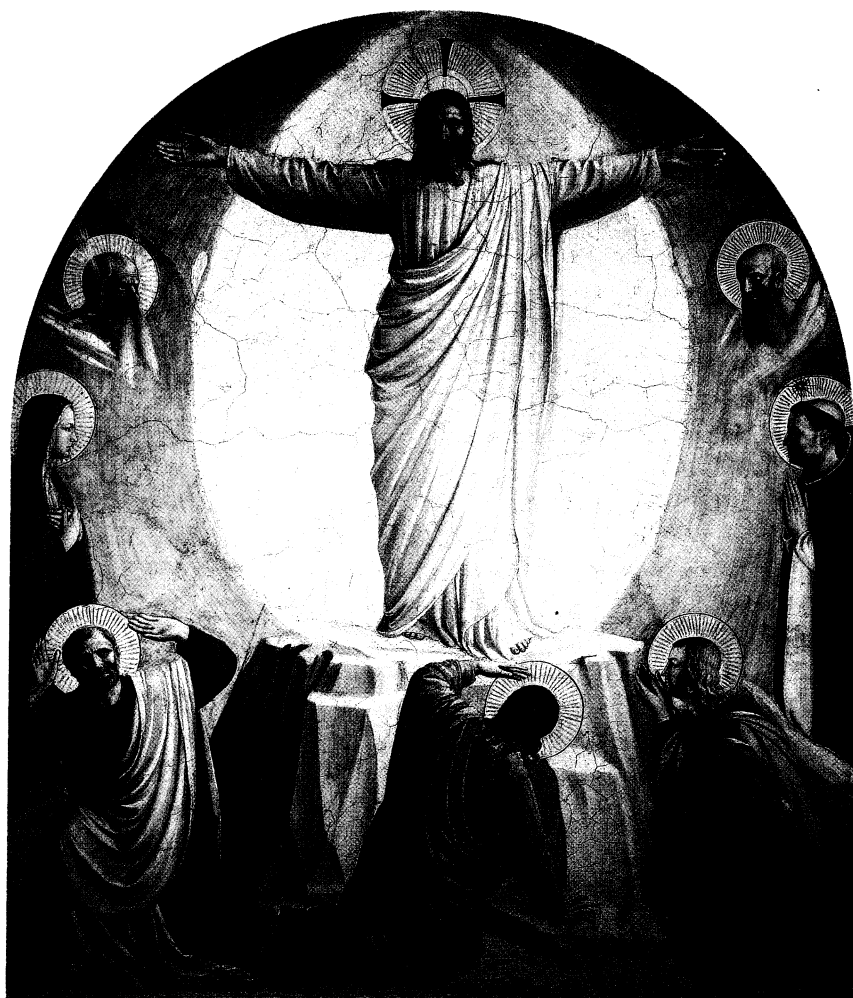
ind i paradis og Kristus i de dødes rige. I forbindelse med sidstnævnte er det nærliggende at pege på udsmykningen i klostret San Marco i Firenze, hvor Fra Angelico i *Transfigurationen* (fig. 6) lader Kristus i en mandorla vise sig i den samme korsrefererende stilling, som Skovgaard benytter.

Betydning

En ting, som hele tiden trænger sig på, når man beskæftiger sig med *Kristus i de dødes rige*, er det uhyre format. Havde det været en bestillingsopgave, mest nærliggende i form af en altertavle, kunne det selvfølgelig forklare størrelsen. Men fordi billedet ikke er en konsekvens af en bestilling, men er udført på eget initiativ og for egen regning, er der tale om en, i hvert fald i dansk kunst, enestående satsning, som i høj grad må medtænkes i forbindelse med et forsøg på at nærme sig en forståelse af billedets betydning.¹⁰ I den tidligere forskning omkring billedet har de fleste skribenter koncentreret sig om Skovgaards henvisning til motivets litterære baggrund i moderens ynglingssalme, Grundtvigs gendigtning fra 1837 af Kædmons angelsaksiske kvad om helvedesstormen, »I Kvæld blev der banket paa Helvedes Port«.¹¹

Et digt som unægtelig lægger op til en billedkunstnerisk visualisering i den store stil. Men mindre kunne vel have gjort det, og kigger man nærmere på maleriets forhold til digtet, motivnærheden, er det påfaldende, hvor lidt maleriet egentlig forholder sig illustrativt til det litterære udgangspunkt. Strengt taget er det kun linierne »Han tramper paa Øgler og Drager,/ Hug-Ormen Han knuser,« der umiddelbart direkte kan henføres til digtet. Og det kun tilnærmelsesvist, idet Kristus i flere forstudier som dette (fig. 7) ganske rigtigt træder på en mægtig lindorm, men relativt sent i forløbet valgte Skovgaard at erstatte lindormen med den mere dramatiske ophobning af angrebslystne slanger og forvredne kranier. Senere, på opfordring af P.S. Krøyer, valgte Skovgaard yderligere at øge den dramatiske effekt ved at tilføje Kristi fod, der træder på og med stor tyngde deformerer et kranium.¹²

I et brev til biskop Jørgen Swane i Viborg, dateret 28. marts 1892, nævner Skovgaard Grundtvigs digt og tilføjer: »Det er nærmest linierne 'Med dejlige farver i kronegestalt sig danned om Eva en bue!' som er motivet i mit billede, [...]«.¹³ I de tidligste skitser er der da også foruden glorien angivet en bue om Eva, men denne i udgangspunktet væsentlige



*Fig. 6. Fra Angelico: Transfigurationen. Fresko. 193x164 cm.
Convento di San Marco, Firenze.*

grundtvigske detalje er udeladt i de senere kompositionsskitser og tillige i den endelige version. Derimod fastholder han den mandorla omkring Kristus, som også er til stede i den første skitse, og som kompositionelt er vigtig, fordi den også favner Eva og inddrager hende i det oplyste rum omkring Kristus.

Der er med andre ord tale om en meget selvstændig komposition. Dermed være ikke sagt, at »I Kvæld blev der banket paa Helvedes Port« ikke har været et vigtigt afsæt for Skovgaard. Det er der ingen grund til at betvivle. Ændringerne og tilføjelserne respekterer da også i høj grad Grundtvigs dramatiske, storladne anslag og kan opfattes som et forsøg på at oversætte og kondensere digtets komplekse billedsprog og udfoldede handlingsforløb til et enkelt motiv med større billedkunstnerisk og fortællemæssig entydighed og gennemslagskraft. Som et fint eksempel på en indlevet oversættelse fra digt til maleri kan nævnes Skovgaards Eva, der, som Wanscher allerede skrev i 1926, »modtager sin Elsker og Herre [...] næsten dækket af sit lange Haar, og dog mere nøgen end alle de Døde tilsammen.«¹⁴ En sanselig fortolkning, som fint korresponderer med Grundtvigs digteriske univers. Men for at forstå, hvorfor *Kristus i de dødes rige* bliver et så bemærkelsesværdigt kunstværk, må man, i det omfang det ellers er muligt, prøve at inddrage nogle andre bevæggrunde.

Det religiøse maleri havde i flere årtier været i krise. I Danmark var scenen overladt til Carl Bloch og især hans efterfølgere, hvis til tider noget sentimentale og sødladne Kristus-fremstillinger ikke synes at besidde mere overbevisningskraft, end det nu var fornødent til at tilfredsstille det menighedsråd, som havde bestilt en altertavle.

For naturalisterne, der i stor udstrækning tilsluttede sig det »moderne« positivistiske verdensbillede og ikke kunne finde ud af at male en engel, fordi de ikke havde set en, var problemet og udfordringen at få malet Kristus ind i deres meget virkelighedsnære motivverden. En løsning på problemet var som praktiseret bl.a. af den tyske maler Fritz von der Uhde og nordmanden Christian Skredsvig at gøre Kristus til et jævnt menneske, en bonde blandt andre bønder, som uden at vække synderlig opmærksomhed kunne træde lige ind i en hvilken som helst bondestue.

Med denne verdsliggørelse blev Kristus-figuren mere spiselig for en naturvidenskabsbegeistret samtid, men for Joakim Skovgaard var det en uacceptabel svækkelse af den omvæltende kraft og det verdensfrelsende potentiale, han forbandt med Kristus: »I vore dage males Kristus tit som blot menneske, jeg vilde så gerne hævde hans guddommelige side, lyset og glæden han bringer Eva og de døde og magten til at træde på slangens nakke.«¹⁵

Udtalelsen falder i begyndelsen af arbejdet med *Kristus i de dødes rige* og refererer formodentlig til hans overvejelser i forbindelse med værker af bl.a. Fritz von der Uhde og Christian Skredsvig. Skovgaard kendte Skredsvig fra deres fælles elevtid på Kunstakademiet i København og besøgte Skredsvig i Norge både i 1890 og 1891. Han må her have stiftet bekendtskab med Skredsvigs maleri *Menneskesønnen*, der under stor opmærksomhed blev vist på Salonen i Paris 1891 og derefter, samme år, kunne ses i Kleis' Kunsthandel på Vesterbrogade i København.

Menneskesønnen fremstiller Kristus som en norsk skolelærer og lægprædikant, placeret i en norsk bondegård og omgivet af en tilhørerskare af bønder. Skovgaard benyttede billedet som afskrækkende eksempel, da han i vinteren 1891/92 holdt foredrag i København. Et foredrag, som i Karl Madsens resumering bekæmpede naturalismens misforståelser og angreb den illusionssøgende malerkunst.¹⁶ Skredsvig blev kritiseret for at skildre Kristus som norsk almuesmand og derved forrykke opmærksomheden fra det væsentlige til mere eller mindre ligegyldige detaljer i påklædning og interiør.

Samme kritik genfindes nogle år senere i en stenograferet samtale med C.C. Clausen, men er denne gang rettet mod Fritz von der Uhde: »Uhde har ligefrem sat Kristus ind mellem Nutidens Bønder, det har jeg aldrig gjort. [...] Det kunde aldrig falde mig ind at male Kristus med Bukser og Trøje, saadan som vi gaar med.«¹⁷

Når Skovgaard betegnede Skredsvigs og Uhdets store anstrengelser for at folkeliggøre det kristne budskab som eksempler på naturalismens misforståelser, er det formodentlig, fordi han opfattede den nutidige iscenesættelse som en nedværdigelse af Kristus-figuren. Som Grundtvig ville Skovgaard også nå folket. Det skulle bare ikke ske ved at bøje kunsten nedefter, men ved at drage folket opefter.

Skovgaard er selv, forståeligt nok, meget blufærdig når det gælder det personlige og især hans gudsforhold, og i hvor høj grad det kan siges at gennemlyse værkerne. Men der findes flere udtalelser, som kan give en fornemmelse af, hvor meget Skovgaard har investeret sig selv i denne eksistentielle slagscene. Da han i 1922 i et interview bliver bedt om at se panoramisk på sin store produktion og sammenfatte det væsentligste, fremhæver han i sin korte omtale af *Kristus i de dødes rige* netop det personlige engagement som den primære drivkraft: »Kristus i de Dødes Rige« er maaske det Billede, som mest udspringer af noget inde i mig - men det kan jeg ikke lide at tale om, [...]«¹⁸

På det personlige plan oplevede Skovgaard i årene omkring 1890 en bevidstgørelse med hensyn til sit virke som kristen kunstner, og hvordan kunstnergerningen er sammenvævet med og kan tjene som redskab for kristendommen. Skovgaard-familien tilhørte som bekendt den grundtvigske menighed omkring Vartov i København, og da kirkeministeriet ikke ville udnævne den præst, som man ønskede skulle efterfølge afdøde pastor C.J. Brandt, besluttede menigheden at forsøge at oprette en valgmenighed. Et arbejde, Joakim Skovgaard tog aktivt del i, bl.a. som medlem af det første konstituerende råd, og som tydeligvis var med til at afklare hans kunstneriske selvforståelse og afstikke rammerne for de følgende års monumentale projekter. Et fyldigt uddrag af et brev til kunstnerens fæder, Vilhelmine Skovgaard, skrevet 1. januar 1891, kan give et indtryk af, hvad det er, der står på spil:

Er det dog ikke en velsignelse, at jeg har faaet lov til at være med til saa velsignet en gerning som at tjene en kristen menighed, og at det netop bliver som kunstner, jeg maaske kan tjene den allerbedst. Vil du ikke nok glæde dig med mig over det [...]. Jeg synes, jeg har tre ting at arbejde for. Den ene er min kunst, og med den staar de to andre i forbindelse. Den anden ting er min familie, at skaffe dem og mig livets ophold, og det benytter jeg min kunst til, saa længe jeg kan, gaar det ikke, saa tyr jeg til haandværket, for kunsten maa ikke lide, jeg maa ikke blive salgsmaler.

Det tredje det er det, jeg gerne ville arbejde for med min kunst udadtil, om jeg kan være noget for mit folk. Om det maatte kendes paa min kunst, at jeg er kristen, om jeg paa den maade maatte vidne noget om kristendom, for jeg er nu skabt til at bruge haanden frem for ordet [...]. Niels vil i grunden det samme som jeg, og det er velsignet at føle, at man er to om det [...]. Inden for selve kunsten, kristendommen fraset, er der for resten ogsaa et ganske bestemt arbejde at gøre, hvor vi føler, at vi har en del af arbejdet, noget at kæmpe for [...].¹⁹

Skovgaard opfattede tydeligvis sin kunstnergerning som et kald, ordet velsignet nævnes da også tre gange i dette uddrag, og opgaven gik ud på at lade den store kunst arbejde så overbevisende som muligt for Gud og kristendommens udbredelse.

Som et åbenbart inderligt og dybt forankret personligt vidnesbyrd og som svar på tidens materialisme og religiøse tvivl samt den profanering af Kristus-figuren han havde set hos Uhde og Skredsvig, genindsætter

Skovgaard Kristus som den almægtige og umådelige kraft, der kan udkæmpe titaniske slag for hele menneskehedens skyld. I modsætning til kunsthistoriens ældre og fortællemæssigt nedtonede fremstillinger af Kristi nedfart til dødsriget, der i reglen viser Kristus med sejrsfane i den ene hånd, medens han med den anden – i god ro og orden – hjælper de døde op af små veldefinerede huller i jorden, har Joakim Skovgaard placeret Kristus som det dramatiske højdepunkt i en veritabel slagscene.

Det lykkes ham ikke bare at skabe et billede af sjælden overbevisningskraft, men også at give sit helt personlige bud på, hvordan den store stil og den store kunst på tærsklen til den moderne verden stadig er i stand til at generere et både tidssvarende og vedkommende kunstnerisk udsagn.

De dodes rige med den anonyme skare af dødningelignende mennesker, der efter lang tid i åndløst mørke trænger sig frem mod det udfriende lys, er måske Skovgaards samtidsallegori over periodens tvivl og usikre famlen efter et åndeligt holdepunkt i dette historiens vadested mellem tradition og modernitet. Kristus-figuren, der med Skovgaards egne ord »skal virke som et mægtigt tårn«, repræsenterer ikke bare lysets sejr over mørket og åndens sejr over materien men også, som samlet udsigelse, en regnbuesmykket indtogsmarch af wagnersk styrke, der insisterer på kristendommens stadige vitalitet og verdensfrelsende potentiale.

Modtagelsen

Et gennemgående træk blandt øjenvidneberetningerne til den første offentlige fremvisning af *Kristus i de dødes rige* er fremhævelsen af maleriets overvældende virkning. Mange stod tavse foran det mægtige lærred, enkelte måbende, nogle hovedrystende, andre åbenlyst bevægede. Men ingen, hverken dengang eller nu, forbliver upåvirkede over for den voldsomme kraftudladning.

En af billedets mest engagerede og velskrivende tilhængere var digteren Johannes Jørgensen, der var blandt Den frie Udstillings ferniseringsgæster i 1894. I sin erindringsbog *Mit Livs Legende* (II, 1916, s. 94) mindedes Jørgensen reaktionerne blandt de besøgende, og han hæftede sig særligt ved naturalisten og positivisten Edvard Brandes: »Jeg saa Edvard Brandes staa foran det mægtige Lærred, det blege, skarpe Ansigt blev saa raadvildt foran den vældige Kristus. Her slog Klogskaben ikke til – og den følte det.«

Klogskaben, eller hvad det nu var, personificeret af Gallerikommissionen ved Den kgl. Maleri- og Skulptursamling (senere Statens Museum for Kunst), var derimod ikke så let at bevæge. I hvert fald var der ikke enighed om vurderingen af billedets kvaliteter, og Gallerikommissionen besluttede sig i første omgang for ikke at ville erhverve værket. En beslutning, som gav anledning til en heftig diskussion i dagspressen bl.a. mellem den aldrende kunsthistoriker Julius Lange, som repræsentant for Kommissionen, og den unge kunstkritiker Emil Hannover, der var symbolisternes velformulerede talsmand.²⁰

Efter flere års omflakkende tilværelse, der bl.a. inkluderede udstilling i Stockholm 1895, en kort tid i Immanuelskirken i København (som erstatning for bror Niels Skovgaards endnu ikke færdigmalede altertavle, *Pinsedåben*), besøg på verdensudstillingen i Paris 1900 og efterfølgende prøveophængning i Sankt Olai Kirke i Helsingør, blev *Kristus i de dødes rige* i 1911 købt af Statens Museum for Kunst. Det skete på initiativ af museets nytiltrådte direktør Karl Madsen, der sammen med Emil Hannover hørte til Skovgaards væsentligste støtter i årtierne omkring 1900.²¹

På dette tidspunkt blev Skovgaard af mange anset for Danmarks førende maler. En status som fulgte med *Kristus i de dødes rige* og den vellykkede løsning af den store udsmykningsopgave til Viborg Domkirke. Som eksempel på Skovgaards anseelse kan det nævnes, at *Fyns Venstreblad* 1920 udnævnte Joakim Skovgaard til »Danmarks største Maler i Nutiden, ja maaske i Fortid og Nutid«, medens *Aalborg Amtstidende* 14. november 1926 omtalte *Kristus i de dødes rige* som »et af dansk Kunsts bedste og mærkeligste«. Erik Moltesen gik så vidt, at han i dagbladet *København* 1. august 1924 skrev, at Joakim Skovgaard som religiøs maler var »— ikke blot vort Lands største men vist hele Protestantismens.« Og der har immervæk været flere udmærkede malere, Rembrandt, bare for at nævne en enkelt forgænger! Men også i udlandet havde man blik for Joakim Skovgaards betydning, bl.a. i Tyskland, hvor kunsthistorikeren Albert Dresdner i tidsskriftet *Der Kunstwanderer* november 1926 skrev, at der blandt Nordens kunstnere kun er to »som man uden modsigelse tør tilkende det fuldgyldige europæiske store format, nemlig nordmanden Edvard Munch og danskeren Joakim Skovgaard.«

Nordmanden Andreas Aubert skrev 1903 i *Frem*, at Joakim Skovgaard var »den dybeste og mest centrale skikkelse i vor tids danske kunst«, medens svenskeren Ewert Wrangel i *Sydsvenskans Revy* 10.

august 1924 konkluderede, at »Han står nu som en av Nordens største konstruere, kanske Europas förnämste på sitt fält.«

En anden stor beundrer var Vilhelm Wanscher, der 19 år gammel havde oplevet *Kristus i de dødes rige* på Den frie Udstilling. 30 år senere i 1924, er fascinationen umindsket, og Wanscher skrev: »Billedet bliver ved at drage os med sine uhyggelige Stemninger, der er saa sande og usandsynlige paa én Gang. Ingen af de gamle Malere i 14.-15. Aarhundrede har tilnærmelsesvis set Handlingen saa klart og saa stort for sig.«²² og da han i 1941 skrev om Den frie Udstillings 50-års jubilæum, bekræftede han, hvor overvældende *Kristus i de dødes rige* virkede på publikum i 1894:

Det fyldte hele Indervæggen i Udstillingens Midsal; det slog den indtrædende med virkelig Rædsel, ved sin Størrelse og ved sin Myndighed i Kompositionen. Jeg var 19 Aar gammel, da jeg saa det, og jeg husker endnu det Indtryk af Udspænding til alle Kroge, Mylderet af de uhyggelige Døde, der falder forover, og Hovedpersonens Skridt paa Tværs igennem Rummet i stejl Holdning. [...] Med dette Mesterværk, som er og bliver det bedste, Skovgaard har skabt, fik Den frie Udstilling sin endelige Berettigelse.²³

I 1933 kritiserede Leo Swane Skovgaards kolorit, men erkendte samtidig, at en koloristisk målestok var uinteressant over for *Kristus i de dødes rige*, og han konkluderede i forlængelse af Wanscher:

Vi er imidlertid i dette billede oppe i en kunstnerisk højde, hvor spørgsmaalet om farvebehandlingen og den hele koloristiske holdning næppe foreligger. Her er der en saadan vælde i den kunstneriske inspiration, en saadan umiddelbarhed i det religiøse udtryk, en saadan dristighed og hensynsløshed i gennemførelsen af motivet, at der kun er ét at gøre: tage billedet i dets helhed som det mesterværk det er. [...] – for første gang i hundrede aar viste [det] os en maler i den store stil, hvis menneskelige indstilling overfor opgaven var dyb og ægte og følelsesfuld, og hvis kunstneriske trang havde den eruptive voldsomhed, den fantasi, der skaber det store.²⁴

I Statens Museum for Kunst var *Kristus i de dødes rige* ophængt frem til 1965. Det var ved sin størrelse og motiviske påtrængenhed ikke til at komme udenom og havde stor betydning for flere generationer af kunstnere. Således har Svend Wiig Hansen, der som bekendt også tog

livtag med den store kunst og de basale eksistentielle spørgsmål, specifikt peget på *Kristus i de dødes rige* som en meget vigtig inspiration og udfordring. Under sine besøg på Statens Museum for Kunst i besættelsesårene blev han grebet af maleriet, og det var billedets venstre halvdel med de lyshungrende døde, der fascinerede mest. I en sådan grad, at Wiig Hansen som et af sine første malerier udførte sin egen version af Kristus i dødsriget, med den ikke uvæsentlige forskel fra Skovgaard, at Wiig Hansen lod sin tvivl på frelseren komme til syne ved primært at fokusere på de fortabte døde.²⁵

I forbindelse med ombygningen af museet i 1965 blev *Kristus i de dødes rige* i sammenrullet tilstand evakueret sammen med resten af samlingen. Ved genåbningen af museet i 1970 ønskede man ikke at inkludere det i ophængningen, og det blev på sin rulle forvist til magasinerne.

Med modernismen og den abstrakte kunst fulgte en kunstopfattelse, der først og fremmest søgte kunstværdien i et kunstværks rent formelle kvaliteter, form og farve, hvorimod indholdet, udsagnet, blev anset for mindre betydningsfuldt, nærmest diskvalificerende.

At maleriet nu er blevet rullet ud, konserveret og gjort tilgængeligt for publikum, skyldes flere faktorer. I de senere tiår er der igen blevet fokuseret på det indholdsmæssige og på sammenspillet mellem indhold og form, og mere indholdsbaseerede kunsthistoriske perioder som symbolismen har fået fornyet opmærksomhed både internationalt og nationalt.

I den forbindelse er Joakim Skovgaards billede gang på gang blevet fremdraget som et af periodens absolutte hovedværker, og flere har talt for dets tilbagevenden til det gode selskab. Henrik Wivel har således i sin bog *Symbolisme og Impressionisme* (1994) sammenlignet maleriets betydning med Vilhelm Hammershøis symbolistiske hovedværk *Artemis*.

Gennem hele 1900-tallet har der således været en skiftende, men aldrig helt svigtende interesse for og fascination af *Kristus i de dødes rige*. Som forbillede og modbillede har det været et uomgængeligt værk. Bag om den abstrakte modernisme og hævdelser af kunsten for kunstens egen skyld havde mange kunstnere holdt fast i menneskekroppen og det menneskelige som kunstens væsentligste omdrejningspunkt. På samme måde er *Kristus i de dødes rige* vandret gennem århundredets skiftende æstetiske præferencer som en fortsat eksistentielt vedkommede omverdenstolkning og menneskelivsytring. Fra Wanscher over Wiig Hansen til Wivel er Skovgaards livtag med eksistensen blevet hyldet som et u-

omgængeligt værk i nyere dansk kunsthistorie. Og spørgsmålet er, om billedet ikke rækker langt videre end den fremtrædende placering inden for dansk kunst.

Noter

Mit foredragsmanuskript, som det foreligger her, er en lettere bearbejdet og forkortet udgave af min artikel om maleriet i udstillingskataloget *Sjælebilleder. Symbolismen i dansk og europæisk maleri 1870-1910*, Statens Museum for Kunst 2000.

1. På Den frie Udstilling, København 1894, kat. nr. 65, var maleriet udstillet som »Kristus i de Dødes Rige (Paaskelørdag)« ledsaget af et fyldigt uddrag af »I Kvæld blev der banket paa Helvedes Port«.
2. Vilhelm Wanscher henvendte sig til Skovgaard i begyndelsen af 1932, fordi han planlagde en større artikel om Skovgaard til andet bind af det af Wanscher selv redigerede tidsskrift *Artes*. Med Skovgaards død 9. marts 1933 kort tid før udgivelsen af *Artes*, fik Tome II nærmest karakter af et mindeskrift, som ud over Skovgaards egne breve til Wanscher, skrevet i løbet af 1932, indeholdt en introduktion ved Skovgaards gamle ven Karl Madsen samt Wanschers egen indsigtfulde monografiske artikel. Sektionen om Skovgaard, som bærer titlen »Joakim Skovgaard, by Vilhelm Wanscher, with Letters on Art of the Master Himself, and an Introduction in French by his Intimate Friend Karl Madsen«, strækker sig over siderne 153-274 og inkluderer mange fine gengivelser af forarbejder til *Kristus i de dødes rige* samt senere eftertegninger. For Skovgaard-citatet se *Artes*, tome II, 1933, 168.
3. *Ibid.* 174.
4. *Ibid.* 172.
5. Gösta Svenæus, »Heidenstam och den bildande konsten«, *Sydsvenska Dagbladet* 11. august 1958.
6. Det var især i kredsen om Georg Brandes, der kendte Klinger fra Berlin, og Emil Hannover, at Klingers raderinger var højt værdsat. Det gælder både hans egne værker og de mange raderinger, han udførte efter Arnold Böcklins malerier. Brandes skrev allerede i 1881 om Klinger i *Ude og Hjemme*, medens Hannover i 1888 i *Kunstbladet* skrev en artikel om sit besøg i Klingers Berlin-atelier. Om Brandes og Klinger se evt. Erik Brodersen, »Georg Brandes og de danske forbindelser til grundertidens mytemaleri«, *Konsthistorisk tidsskrift*, hæfte 3-4, 1994, 192-202.
7. For Klingers Brahmsphantasi se Hans Wolfgang Singer, Max Klingers *Raderingerne Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis*, Berlin 1909, 73-88; for *Evocation* se s. 80.
8. *Artes*, op.cit., 190.
9. For en gengivelse af dette skitsebogsopslag se Aksel Rode, »Joakim Skovgaards Udvikling 1884-94«, *Beretning om Skovgaard-Museet i Viborg*, 1948-50, Viborg 1950, indskudt mellem s.10-11.

10. Alene prisen på det store lærred har været betydelig. Skovgaard ansøgte da også Den kgl. Malerisamling (Statens Museum for Kunst) om støtte til maleriets fuldførelse. En ansøgning som blev afvist af principielle grunde, men af den interne korrespondance fremgår det, at man i Indkøbskomiteen, på opfordring fra ministeriet, i stedet drøftede den mulighed, at man kunne støtte kunstneren ved at erhverve billedet. Det skete som bekendt ikke, og Skovgaard måtte tilsyneladende selv afholde alle udgifter. Brev 30.10.1893 fra Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet til direktøren for den Kongelige Maleri- og Skulptursamling med tilføjede kommentarer (1.11. 1893), brevarkivet, Den Kgl. Maleri- og Skulptursamling, Statens Museum for Kunst.
11. Her er anvendt den udgave, som findes i den af Joakim Skovgaard illustrerede og Holger Begtrup forfattede *Bibelske Billeder*, København 1923-25, 286ff.
12. Denne sidste tilføjelse nævnes af Wanscher i *Artes*, op.cit., 259. Wanscher fik oplysningen af Joakim Skovgaard, der åbenbart ikke har tidsfæstet ændringen nærmere.
13. *Joakim Skovgaards breve til biskop Jørgen Swane og bispinde Magdalene Swane 1875-1901*, udg. af Jørgen Swane og Peter Skovgaard, Viborg 1946, 59.
14. Vilhelm Wanscher, »Joakim Skovgaard og det skønne Menneskelegeme«, *Politiken*, 18.11.1926.
15. I brev til biskop Swane, marts 1892, *Joakim Skovgaards breve til biskop Jørgen Swane*, 1946, op.cit., 59.
16. Karl Madsen i *Illustreret Tidende* 1892, op.cit., 624.
17. C.C. Clausen, »Naar Udstillingen nærmer sig, III, Joakim Skovgaard«, u.å., 456f.
18. »I Joakim Skovgaards Atelier«, *Illustreret Tidende*, LXIV, 1922-23, 780-82.
19. Gengivet i uddrag i Aksel Rode, Viborg 1950, op.cit., 14f.
20. Meningsudvekslingerne og deres placering inden for samtidens danske kunstkritik indgår i Bente Scavenius, *Fremsyn-Snæversyn. Dansk dagbladskunstkritik 1880-1901*, København 1983, samt i udvidet form i Scavenius, 1990, op.cit., 149-159.
21. Bortset fra de nævnte udstillinger blev billedet vist i Düsseldorf 1909 og på en udstilling af dansk kunst i Amsterdam 1934.
22. Vilhelm Wanscher, »Danske Kunstnere. II. Joakim Skovgaard«, *Politiken*.
23. Vilhelm Wanscher, »Den frie Udstilling 1891-1941«, *Berlingske Tidende* 4.4.1941.
24. Leo Swane, »Joakim Skovgaard«, *Tilskueren*, 1933, 279.
25. Svend Wiig Hansens tidlige fascination af *Kristus i de dødes rige* er omtalt i Allis Hellelands og Jens Erik Sørensens interviewbaserede artikel »Fra Dødsrige til Himmerrige«, Svend Wiig Hansen – *Klassik og Kaos*, Aarhus Kunstmuseum og Statens Museum for Kunst 1989-90, 10f.