

Nogle bemærkninger om C.W. Eckersbergs genfundne Emmaus-altertavle

Af Jesper Svenningsen

Det siger ikke så lidt om det forskningsmæssige stade i dansk kunsthistorie, at der til stadighed dukker savnede eller ukendte værker op af så berømt en maler som C.W. Eckersberg. Æren for at have opsporet det seneste eksempel tilfalder Knud Børge Petersen og Thor Magnússon (se deres artikel i nærværende bind). Den for længst glemte altertavle i Bjarnarhöfn Kirke kan nu indgå i en planlagt illustreret fortegnelse over Eckersbergs malerier, som skal erstatte Emil Hannovers grundlæggende (men efterhånden noget forældede) fortegnelse udgivet i 1898.¹ Men når altertavlen nu er blevet trukket frem af glemslen, er det samtidig en glimrende anledning til at knytte enkelte uddybende bemærkninger til den – om dens komposition og psykologiske virkemidler og om Eckersbergs aktivitet som kirkelig kunstner i det hele taget.

Skal man forsøge at karakterisere den genfundne altertavle og forstå dens tiltænkte funktion i kirkerummet, er det værd først at kaste et blik på et af Eckersbergs tidligere måltidsbilleder, nemlig *Den sidste nadver* malet i 1829 til Lyngby Kirke (fig. 1). Eckersberg har i dette tilfælde tydeligvis ikke iscenesat den velkendte episode, som man er vant til fra eksempelvis renæssancens nadverfremstillinger. Figurerne er ikke nydeligt fordelt over billedfladen og langs bordets fjerne langside; de har ikke engang alle sammen front mod os. Eckersberg har derimod fordelt disciplene omkring et rundt bord, således at et par af dem ligefrem er kommet til at vende ryggen til kirkegængerne. Rygvendte figurer er ellers ikke et af de kompositionelle kneb, som Eckersberg helst benyttede sig af i sine malerier.² Faktisk finder vi dem næsten udelukkende i hans

1. Emil Hannover: *Maleren C.W. Eckersberg. En Studie i dansk Kunsthistorie*, København 1898. Den nyopdagede altertavle er her opført under nr. 472.

2. De væsentligste undtagelser er naturligvis et par af Eckersbergs velkendte modelbilleder i Den Hirschsprungske Samling og på Ny Carlsberg Glyptotek, mens de rygvendte figurer optræder langt oftere i især hans senere tegninger. En lignende brug af rygvendte figurer, som den her skitserede, blev dog vel at mærke på et sent tidspunkt

altertavler, i figurer som den vantro Thomas i Skævinge Kirke (1833) og tilhørerne til Bjergprædiken i Nyborg Kirke (1834). Resultatet bliver i alle tilfælde en yderst effektiv komposition, der synes at invitere beskueren til at identificere sig med den rygvendte figur og på den måde entrere billedet.³ I Lyngby Kirke lod altergængerne nærmest til at sidde med til bords, knæfaldet blev en slags yderkreds og menigheden fuldendte så at sige kredsen af disciple.

Fire år efter Lyngby-altertavlen har Eckersberg genbrugt dette kompositoriske greb i den nu genopdagede Emmaus-altertavle på Island (ill. s. 201). Han har nemlig ladet øjenvidnerne, de to disciple, vende ryggen til kirkerummet og beskueren, idet de retter deres fulde opmærksomhed mod Kristus. Målet har vel igen været, at altergængerne oplever et bordfællesskab med Kristus og de to disciple – en effekt der kun forstærkes yderligere af de snævre forhold i Bjarnarhöfn Kirke, hvilket Eckersberg dog næppe kan have vidst eller taget højde for. Eckersberg forstod tydeligvis værdien af denne inkluderende komposition, og han har givetvis lært metoden fra sig; i hvert fald benyttede Christen Købke nogle år senere en tilsvarende rygvendt discipel som mellemmand i sin altertavle til Ramløse Kirke.⁴

De rygvendte disciple havde været almindelige i fremstillinger af måltidet i Emmaus siden begyndelsen af 1600-tallet, omend de færreste af disse billeder synes at have fundet anvendelse som altertavler eller har skullet alludere til bordfællesskabet. Slægtskabet med de barokke forbilleder er også på andre punkter nærliggende. Siden begyndelsen af 1600-årene havde norditalienske og nederlandske kunstnere nemlig i stigende grad foretrukket at afbilde det øjeblik, hvor Kristus bryder brødet og disciplenes øjne åbnes. Eckersberg, der gik så højt op i at gengive det sete, har næppe været blind over for det problematiske i at skildre sekundet, hvor disciplene endelig genkender den genopstandne Kristus. For hvordan overhovedet skildre et under, der ikke består i en

introduceret i *Christian I som indstifter af Elefantordenen* fra Eckersbergs anden serie af monumentale fædrelandshistoriske malerier til Christiansborg Slot.

3. Nina Damsgaard: »Eckersberg som nazarener«, *C.W. Eckersberg*, Aarhus Kunstmuseum 1983, s. 34.

4. Denne tolkning af Købkes altertavle er antydningssvis forslået af Ulla Kjær: »Købke som kirkekunstner – Altertavlen i Ramløse kirke« i *Det iconographiske blik. Festskrift til Ulla Haastrup*, red. Susanne Wenningsted-Torgard, København 1993, s. 160-161. Erik Fischer har i sin artikel »Om Eckersbergs altertavle i Frederiksberg kirke« i *8 kanter af en kirke. Ved Frederiksbergs kirkes 250 års jubilæum*, Frederiksberg 1983, s. 28 foreslået, at Eckersberg ligefrem skulle have modtaget inspirationen til den rygvendte discipel fra Købke, hvilke dog næppe kan passe.



Fig. 1. C.W. Eckersberg: Den sidste nadver. 1829. Olie på lærred. 162 x 196 cm. Lyngby Kirke, siden 2013 deponeret på Statens Museum for Kunst.

synlig forvandling, men i en illusions ophør? Spørgsmålet er på sin vis relateret til den problemstilling, som maleren Kristian Zahrtmann (1843-1917) nogle generationer senere stod over for, da han ville skildre Lady Macbeth, der i drømme tror at have blod på hænderne: Har man som maler først afbildet blodet, så må det nødvendigvis være virkeligt, og udelader man det, så bliver billedet uforståeligt. Også Eckersbergs egen professor, Nicolai Abildgaard (1743-1809), havde interesseret sig for problemet med at afbilde det, folk tror at se. Gennem årene udviklede Abildgaard derfor (af egen drift og uden udsigt til salg) et utal af måder at afbilde visioner, drømme og besættelser. Men Abildgaard havde til forskel fra Eckersberg været lykkeligt befriet for at skulle gøre dette i en kirkelig kontekst, hvor alle personlige idiosynkrasier tilsidesættes af kravet om klarhed og trofasthed mod teksten.

Den traditionelle og meste enkle løsning på denne problematik i fremstilling af Emmaus-scenen er naturligvis at fokusere på disciple-nes sindsbevægelse i det afgørende øjeblik, hvor skællene falder fra deres øjne. Men da Eckersberg jo har besluttet, at de to discipelfigurer gerne skal vende ryggen til beskueren, bliver det vanskeligt at vise



Fig. 2. Hendrick ter Brugghen: *Kristus i Emmaus*. Ca. 1621. Olie på lærred. 109 x 141 cm. Schloss Sanssouci, Potsdam.

forbavselsen i deres ansigter. Barokkens malere havde ganske vist afbildet disciplenes sindsbevægelse ved at lade de to mænd læne sig pludseligt fremad, slå voldsomt ud med armene eller gribe i stolens armlæn for rejse sig. Præmieeksemplet er her Caravaggios berømte maleri fra 1601 i National Gallery, London, der siden havde inspireret utallige nordeuropæiske efterligninger. Den hollandske maler Hendrick ter Brugghen (1588-1629, fig. 2) havde ydermere valgt »[to] concentrate the drama on five framed-in hands, three questioning the act of the other two«, for nu at bruge den engelske kunsthistoriker Benedict Nicholsons ord.⁵

Hendrick ter Brugghens maleri er en oplagt parallel til altertavlen i Bjarnarhöfn Kirke, selvom Eckersberg ikke nødvendigvis nåede at se maleriet under sit korte ophold i Berlin i juli 1816.⁶ Når Hendrick ter

5. Benedict Nicholson: *Hendrick Terbrugghen*, Haag 1958, s. 90-91.

6. »Eckersbergs dagbog 1813-16«, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1973, s. 40; *C.W. Eckersbergs dagbøger*, red. Villads Villadsen, København 2009, bd. 1, s. 130. Det har ikke været mig muligt at finde stikgengivelser efter maleriet, der i Eckersbergs tid hang i Berliner Stadtschloss.

Brugghens maleri er gengivet her, er det altså først og fremmest som eksempel på en billedtradition, som Eckersberg må formodes at have kendt til – om ikke andet så fra stikgengivelser. Eckersberg har da også tydeligvis overtaget selve den kompositionelle hovedidé fra barokkens skildringer af måltidet i Emmaus. Dog har uroen og sindsbevægelsen i f.eks. Caravaggios eller ter Brugghens malerier ikke længere været en mulighed. Nyklassicismen dikterede en anderledes enkel og fokuseret skildring, og Eckersberg har derfor helt elimineret disciplenes voldsomme og ukontrollerede bevægelser, der kunne frygtes at stjæle opmærksomheden. I stedet har han ladet sig nøje med en mildest talt afdæmpet gestik, der stort set begrænser sig til, at den ene discipel griber den andens håndled som for at holde ham tilbage. Hovedidéen er dog stadig den samme som hos ter Brugghen, nemlig at fortællingen billedligt kan kondenseres til hænderne, der indrammes af de tre skikkelser.

Når Eckersberg ofte vurderes lavt som kirkekunstner, skyldes det især, at en udsmykningsopgave som altertavlen i Bjarnarhöfn Kirke stillede lige så store krav til hans svage som til hans stærke sider. På den ene side har han med et sikkert blik valgt nogle kompositioner, der lader kirkegængerne træde ind i maleriet og identificere sig med de rygvendte og undrende, tvivlende eller lyttende skikkelser. På den anden side udstiller historiemaleriet Eckersbergs manglende sans eller interesse for figurenes kropslige udtryk og fortællingens dramatik – ikke mindst når det gælder en scene som måltidet i Emmaus, der billedligt står og falder med figurenes psykologiske samspil. Og løsningen har så i dette tilfælde været at skele til en ældre tradition og forsøge at orkestrere samspillet mellem de tre personer alene gennem en nedtonede gestik.

Den folkelige skrøne om Rembrandt som ophavsmand til Emmausaltertavlen i Bjarnarhöfn er naturligvis absurd set fra et stilistisk synspunkt. Men skrønen indeholder altså trods alt et mikroskopisk gran af sandhed, idet der vitterlig er tale om en – klassicerende og stærkt afdramatiseret – udgave af en barok billedtradition.