

1888 - 19 - 11
20 - 11

Thruppenkapell Gen. oct. 1888

1888 - 11 - 11

Grundbilledets geometri

Perspektiv- og sandhedskonstruktion i tre af Eckersbergs romerske tegninger

Lader os da med Vedholdenhed granske i Naturens store Bog, lader os stræbe efter at bortrydde alle Fordomme, og søge den nærmeste Vei til Maalet – nemlig til Sandhed.

Citatet stammer fra C.W. Eckersbergs (1783-1853) lærebog *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Linearperspektiven* fra 1833. Lærebogen rummer forstadiet til *Linearperspektiven anvendt paa Malerkunsten* fra 1841 og indeholder en række teoretiske overvejelser over perspektivet og dets anvendelse, der hos Eckersberg udfolder sig i tæt relation til naturiagttagelsen eller det, man kunne kalde sanseerfaringen. Centralt i teorien står begrebet om det, Eckersberg kalder *grundbilledet* – eller forestillingen om “det sande billede”. Mit bidrag til diskussionen om grundbilledet vil være et forsøg på at spore begrebet og dets visuelle udtryk hos Eckersberg med særligt fokus på forholdet mellem arkitektur, billede og perspektiv i tre tegninger fra hans studieophold i Rom 1813-16.

Litteraturen om Eckersberg og udlægningerne af hans begreb om grundbilledet fordeler sig overvejende i to lejre. Den ene, hvis mest overbevisende repræsentant er billedkunstneren Niels Winkel (f. 1939) og hans studie af Eckersbergs anvendelse af perspektivkonstruktionen i marinemalerierne fra 1976, fokuserer på Eckersbergs naturvidenskabelige interesse og tilgang til kunsten og tolker begrebet som “summen af naturens forekomster”. Her betones altså Eckersbergs naturalistiske grundindstilling og opfattelse af naturen som en sansbar, målelig størrelse. Den anden introduceres af kunsthistorikeren Erik Fischer (1920-2011) med artiklen *Eckersbergs harmoniske univers* fra 1983. Her påpeges et sammen-

<

[1] C.W. Eckersberg: *Fra Franciskanerklostret ved Santa Maria in Aracoeli*, 1815, Statens Museum for Kunst. © SMK foto.

fald mellem begrebet grundbillede hos Eckersberg og datidens gængse oversættelse af Platons idébegreb. Tanken bag denne udlægning er altså, at en bagvedliggende usynlig virkelighed opererer som mønster for den erfarede virkelighed. De to vinkler på Eckersbergs perspektivteori formulerer to centrale tendenser i Eckersbergs kunst: På den ene side hans naturvidenskabelige interesse, fx den langvarige interesse for meteorologien og hans anvendelse af måleapparater i maleprocessen, og på den anden side den filosofiske idealisme, der prægede åndslivet i Danmark i begyndelsen af 1800-tallet.¹

Eckersberg udviklede og forfinede især perspektivteorien i forbindelse med marinemaleriet, som han intensiverede i midten af 1820'erne. Det er derfor ikke mærkeligt, at hovedparten af de tilbundsgående analyser af Eckersbergs perspektiviske metode er udført i forbindelse med senere værker – og særligt marinemalerierne.²

Jeg vil i stedet begynde et lidt tidligere sted, nemlig med tre af Eckersbergs arkitekturstudier fra opholdet i Rom i perioden 1813-16, idet jeg mener, vi her kan finde spor, der kan være med til at afdække en række betydningslag i perspektivvejledningernes senere begrebsdannelse.

Inden rejsen til Rom havde Eckersberg opholdt sig tre år i Paris, hvor han blandt andet havde studeret hos den franske historiemaler Jacques-Louis David (1748-1825), og det er sandsynligvis i denne periode, at Eckersbergs interesse for perspektivet for alvor blev vakt.³ Denne artikel vil se på de tre udvalgte tegninger ud fra en antagelse om, at kimen til Eckersbergs begreb om grundbilledet formuleres side om side med de arkitektoniske prospekter, han malede i perioden. Og at begrebet træder frem som en visuel struktur i denne motivgruppe – måske netop fordi det er i samme periode, at hans kunstsyn begynder at tage form.

Især landskabsmaleren Pierre Henri de Valenciennes' (1750-1819) banebrydende perspektivtraktat *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* fra 1800 er i senere studier blevet betonet som en vigtig påvirkning hos Eckersberg.⁴ Men også arkitekten og maleren Jean Thomas Thibault (1757-1826) kan have været en inspirationskilde.⁵ En række bemærkelsesværdige sammenfald mellem Eckersbergs romerske prospekter og illustrationerne til Thibaults perspektivlære giver anledning til at fokusere på forbindelsen til Thibault, som jeg vender tilbage til. Mit bidrag til diskussionen om Eckersbergs begreb om grundbilledet vil altså forsøge at skabe en linje tilbage til studieopholdene i Paris og Rom ved at undersøge, hvordan nogle af de idéer, Eckersberg her er kommet i kontakt med, har haft indflydelse på formningen af hans senere perspektivteoris begreber og forestillinger om det sande billede.

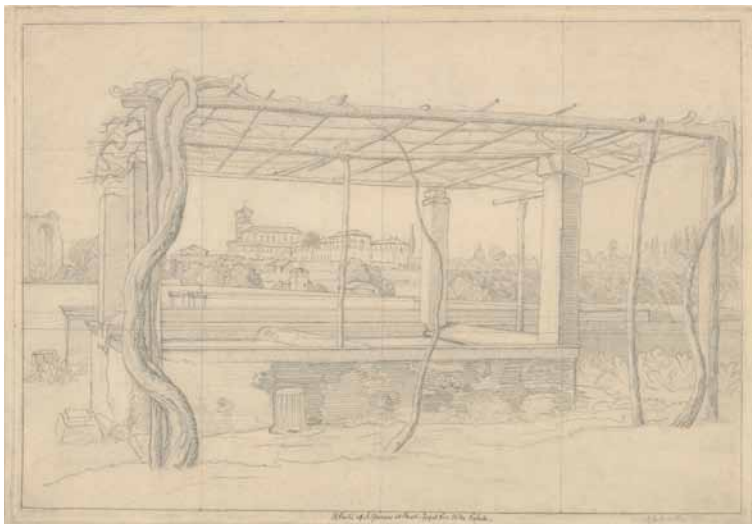
Buegange og arkitektonisk geometri i tre romerske tegninger

Kunsthistoriker Annette Rosenvold Hvidt har gjort opmærksom på, hvordan buen var et yndet motiv hos Eckersberg under opholdet i Rom.⁶ Især kirkearkitekturen og klostrenes buegange er afbildet gentagne gange – men også den antikke arkitektur. I nogle tilfælde indrammes andre motiver af buen, men buen udgør også ofte selve motivet i billedet. Det er for eksempel tilfældet i tegningen *Fra Franciskanerklostret ved Santa Maria in Aracoeli* fra 1815 [1]. Her er de tre forreste buer trukket helt frem i billedplanet i en frontalperspektivisk konstruktion, og igennem dem ser man ud i gården, hvor klostrets buegange fordeler sig i et regelmæssigt system af søjler og buer, lys og skygge. Tegningen er kvadreret, og felterne ligger stadig som et synligt net hen over overfladen. Eckersberg har sandsynligvis anvendt en form for perspektivoktant, en anordning, der kendes helt tilbage fra renæssancens perspektivteoretikere, hvor en ramme inddelt i regelmæssige felter holdes op foran motivet, for dermed – igennem felternes inddeling af fladen – bedre at kunne skabe en korrekt gengivelse af måle- og afstandsforhold i billedet.⁷ Man ser desuden præcise angivelser af lysindfaldet i gården.⁸



[2] C.W. Eckersberg: *Buegange i Colosseum*, 1813. Privateje.
© Bruun Rasmussen.

Buemotivet optræder også i en overlegen konstruktion i den lidt tidligere tegning *Buegange i Colosseum* fra 1813, hvis sansepirrende leg med bueformen på én gang synes at være et studie i en enkelt geometrisk forms variationsmuligheder og angivelsen af et kompliceret rumligt forløb [2]. Billedstrukturen i tegningen udgøres af forskellige kurvede linjeforløb og en stramt komponeret rytmisk fordeling af lys og skygge i buegangen, der især koncentrerer omkring de fire forreste pillers relation til hinanden. I billedets forgrund er angivet tre trekantsformationer: trappeopgangen til venstre, selve buegangens grund-



[3] C.W. Eckersberg: *Udsigt til SS. Giovanni e Paolo fra Villa Casali*, 1815, Thaw Collection. The Morgan Library & Museum. Foto: The Pierpont Morgan Library, New York.

areal og området foran den højre pille, der angiver et rum uden for billedet. Hermed dirigeres blikket ind i rummet, hvis kurve suger det videre ind i en centrifugal bevægelse. Den geometriske præcision resulterer i fornemmelsen af en spejlsals uendelige dublering af det samme motiv, og geometrien synes at være det altoverskyggende motiv i en repetitiv, rytmisk konstruktion. Billedets vibration mellem geometrisk abstraktion og rumlighed, imellem todimensionalitet og tredimensionalitet, tematiserer for så vidt selve det perspektivisk konstruerede billedes paradoksale essens, nemlig at være “flade der tolkes som rum, og rum der bliver ved med at være flade”, som Erik Fischer formulerede det i forbindelse med sine geometriske analyser af udvalgte tegninger fra Den Kongelige Kobberstiksamling.⁹

I tegningen *Ss Giovanni e Paolo set fra Villa Casali* fra 1815 er der tale om en udsigt til kirken fra et fjernt punkt [3]. Udsigten er rammet ind af en pergola, der fungerer som en form for baldakin over et udendørs vaskebassin. Helt ude til venstre ses ruinerne af en af de romerske akvædukter, og et par søjlefragmenter ligger tilfældigt hvilende op ad vaskebassinets fundament. Også denne tegning har spor af en proportionsinddeling af papirets flade. Pergolaens net skaber på én gang rumlig struktur i billedet og synes at mime kvadreringen af papiret. Det resulterer i en form for dublering eller spejling af papirets flade i tegningens motiv, der ligeledes udstiller billedets vibration mellem rum og flade.

Fascinationen af den antikke arkitektur

Udgravninger af den antikke romerske arkitektur var blevet påbegyndt i 1700-tallet og videreførtes af Napoleon (1769-1821) efter hans erobring af byen i 1798. Det medførte en bølge af skildringer af Roms arkitektur og historiske monumenter. Den italienske kobberstikker og arkitekt Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) kobberstik, der udkom i midten af 1700-tallet, er i dag blandt de mest kendte registreringer af byens arkitektur og har i vid udstrækning været med til at farve receptionen af Roms bygningsværker og antikke monumenter. Af Piranesi arvtagere er værd at nævne arkitekten og kobberstikkeren Luigi Rossini (1790-1857), der arbejdede nogenlunde samtidig med Eckersberg i Rom, og som Eckersberg selv ejede 72 kobberstik af.¹⁰ Derudover dannede Rom i midten af 1700-tallet ramme omkring planlægningen af en række arkæologiske ekspeditioner, blandt andet de to englændere James Stuart (1713-1788) og Nicholas Revetts (1720-1804) rejse til Athen, der resulterede i udgivelsen *Antiquities of Athens* i 1762. Samtidig med Stuart og Revett drog Robert Wood (1717-1771) og James Dawkins (1722-1757) på en ekspedition – også til Grækenland – og videre til ruinerne i Palmyra og Baalbek. Deres registreringer af de antikke ruiner i Palmyra og Baalbek blev udgivet i henholdsvis 1753 og 1757. Arkitekten Robert Adam (1728-1792), der også var elev af Piranesi, kom til Rom i 1754, hvorfra han drog videre på en ekspedition til det nuværende Split i Kroatien. Også Adam publicerede sine studier i *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia* i 1764. De her nævnte udgivelser og skildringer af antikke bygningsværker skabte både mode og et marked for illustrerede bøger om arkæologiske udgravninger. Men mere væsentligt kom de til at fungere som vigtige indlæg i 1700-tallets kunstteoretiske diskussion om den romerske eller den græske antiks forrang. Udgravninger i Herculaneum og Pompeji udfordrede forestillingen om ét klassisk ideal, og diskussionen kom hurtigt til at udfolde sig mellem fortalere for den direkte og følelsesbetonede oplevelse over for den kølige, præcise registrering og opmåling af arkitekturen. Den tyske kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) studie *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* fra 1750 var et indlæg i debatten og argumenterede for den græske arkitektur som den klassiske arkitekturs arketype. Han var dermed med til at bane vejen for formuleringen af en nyklassicistisk smag og æstetik, hvis bannerfører i Paris i slutningen af 1700-tallet og starten af 1800-tallet var Eckersbergs lærer David.¹¹

Da Eckersberg ankom til Rom fra Paris i 1813, havde han igennem tre år haft lejlighed til at studere de romerske kunstsatte, som Napoleon i 1798 havde taget med sig til Paris som krigsbytte og udstillet på Musée Napoleon på Louvre. Men

selv om de romerske paladser, kirker og klostre var blevet tømt for skulpturer og malerier, bestod byens tiltrækningskraft på kunstnerne i arkitekturen og det frugtbare internationale kunstnermiljø.¹² Da Eckersberg opholdt sig i Paris og Rom, har førnævnte diskussioner og billedformer uden tvivl været kendt materiale i kunstnermiljøerne.

Det er før blevet påpeget, hvordan Eckersberg under opholdet i Rom bestræbte sig på at gengive nye vinkler på den kendte arkitektur, men flere af prospekterne – som i de her fremhævede tre eksempler – er også kendetegnet ved en sløring af ophavet, der gør det svært at identificere de afbildede monumenter.¹³ Denne kvalitet ved tegningerne, der også kendetegner flere af de malede prospekter, bringer dem ofte over i en mere tidløs, ideel sfære end turistmonumentet med de fortællinger og konnotationer, man som regel tillægger det. I stedet mener jeg, at man kan argumentere for, at det snarere er arkitekturens geometri, der ligger som det synlige fundament i en væsentlig del af Eckersbergs billeder fra denne periode, ligesom man også flere steder ser bestræbelser på en opløsning og fragmentering af billedets arkitektur eller delkomponenter. En fragmentering, der dog ofte – med Eckersbergs vanligt harmoniserende greb – fokuseres eller indrammes af for eksempel vinduesåbninger, buer eller lignende.

Arkitekt eller maler?

I perspektivvejledninger helt tilbage fra renæssancen har arkitekturen fungeret som et redskab til demonstration af perspektiviske problemstillinger og variationer. I antikken omtales perspektivet hos arkitekten Vitruvius (1. årh. f.v.t.), der beskriver den perspektiviske forkortning anvendt i teaterscenografien. Og nogle af de tidligste sammenhængende bestræbelser på perspektivisk forkortning i blandt andet vægmalerier fra Pompeji skaber illusionen af arkitektoniske elementer. Perspektivets forbindelse til arkitekturen ligger i logisk forlængelse af dets rumkonstruerende egenskab: Fornemmelsen af rumlighed opretholdes og konstrueres nemmere ved hjælp af arkitekturens geometri.

I indledningen til Eckersbergs perspektivvejledning fra 1841, hvis tekst var redigeret af professor i matematik ved kunstakademiet G.F. Ursin, fremhæves relevansen af perspektivet dog særligt for maleren:

Perspectivlæren bliver af interesse for Kunstneren i Almindelighed og for den, der, som Velynder af Kunsten, vil trænge ind i Kunstnerens hele Virksomhed og lære rigtigheden at dømme om hans Frembringelser, hvorvidt de ere sande og overeensstemmende med Naturen. Imidlertid kommer den ikke til practisk Anvendelse for enhver Kunstner; thi for Architecten er det perspectiviske

Billede af hans Bygninger, om end deres maleriske Virkning ingenlunde vil oversees af ham som Kunstner, af underordnet Vigtighed; det er den strenge geometriske Tegning, han lægger til Grund for sine Constructioner; Billedhuggeren gjengiver de runde, legemlige Former; han har derved aldeles intet med Perspectiven at gjøre, og selv i Basreliefet vilde enhver nogenlunde betydelig Anvendelse af samme være paa urette Sted, da Basreliefet ikke frembyder det Terrain, som Billedtavlen giver Maleren. Ogsaa Decorationsmaleriet, hvis, som oftest farvede, Grund er sluttet, og som sysselsætter sig især med at give Arabesker, der ikke skulle fremstille Naturen, om end naturlige Gjenstande, saasom Blomster og Dyr, dertil give Motiv, kræver ikke Anvendelse af Perspectiven, men snarere rene, geometriske Former, hvorved man undgaar perspectiviske Forkortninger, ligesom de perspectivisk konstruerede Skygger. Derimod vil i den høiere Malerkunst, næmlic i Historiemaleriet, hvor Mennesket skal vises handlende, stillet i rigtigt Forhold til Omgivelserne, i Dyrmaleriet, Landskabs- og Sømaleriet, Perspectivlæren faa sin fulde Anvendelse.¹⁴

Passagen rummer flere referencer til begreber og synspunkter, der allerede kom til udtryk i lærebogen fra 1833, men bevidstheden om perspektivets relevans og virkning skærpes her og indsnævres til særligt at gøre sig gældende for historiemaleriet, landskabsmaleriet og marinemaleriet, hvor “Mennesket skal vises handlende” og “stillet rigtigt i forhold til Omgivelserne”. Perspektivets funktion bliver her at skabe en scene, et fiktivt rum, hvori en given handling kan udspille sig. Dette står i modsætning til dekorationsmaleriet eller arkitektens anvendelse af perspektivet, der “kun” har at gøre med de rene geometriske former. Ud over afgrænsningen af feltet foregriber indledningen kort nogle af de mere tekniske problemstillinger, der rejser sig for den unge kunstner, som teksten henvender sig til. Disse spørgsmål drejer sig om organiseringen af billedets todimensionale flade – det vil sige perspektivets geometriske principper, der skal løse problemer såsom udmåling af afstande i og uden for billedet, proportionsangivelser og optiske forhold i billedet, som vi allerede har set det udført i tegningerne fra Santa Maria in Aracoeli og SS. Giovanni e Paolo. Som Ursin endvidere skriver, er formålet med at introducere disse teknikker at forbedre kunstnerens tegnefærdigheder. Tegningen er ifølge Ursin for malerkunsten, hvad sproget er for digtekunsten. Uden tegnefærdigheder kan maleren ikke udtrykke tanken klart og præcist i det færdige værk, og han vil være ude af stand til at skabe et “harmonisk Hele i alle optiske Forholde”.¹⁵ Ifølge denne tankegang udtrykker tegningen værkets grundidé, fordi det er i tegningen, at værket struktureres og ordnes. For

at kunne formidle denne grundidé må tegningen altså underlægges geometriens og perspektivets love.

Dette udgangspunkt afspejles i den position, tegningen indtager hos Eckersberg. Inden det færdige maleri påbegyndtes, udførte Eckersberg en detaljeret kompositionstegning foran motivet.¹⁶ I kompositionstegningerne kan man ofte aflæse hans omhyggelige markeringer og beregninger af afstande i billedet og inddelinger af fladen med henblik på korrekt angivelse af proportioner. Tegningens vigtighed hos Eckersberg understreges i hans perspektivsystem, hvor farveperspektivet er underlagt det linearperspektiviske system. Ifølge Niels Winkel skal kilden hertil sandsynligvis findes i inspirationen fra David og nyklassicismens betoning af tegning og form.¹⁷

Eckersberg gav ved flere lejligheder i breve under opholdene i Paris og Rom udtryk for sin store glæde ved arkitekturen, blandt andet i breve til vennerne maleren J.P. Møller (1783-1854) og kobberstikkeren J.F. Clemens (1749-1831), hvor arkitekturen omtales som “den første og vigtigste Konst”. Eckersberg udtrykker ved samme lejlighed sin store beundring for især den antikke arkitektur i Rom. Og han taler varmt om arkitektkollegaen Peder Mallings (1781-1865) planer om en udbredelse af arkitekturens indflydelse i Danmark, “hvored Akademiet vidst vilde blive endnu meere Almennyttigt”.¹⁸ Det er nærliggende at se betoningen af arkitekturen i de romerske prospekter i forlængelse af disse udtalelser. Men de vidner også om en tilsyneladende meget frugtbar udveksling mellem de forskellige kunstarter i miljøet omkring akademiet og blandt kunstnerne i Rom.

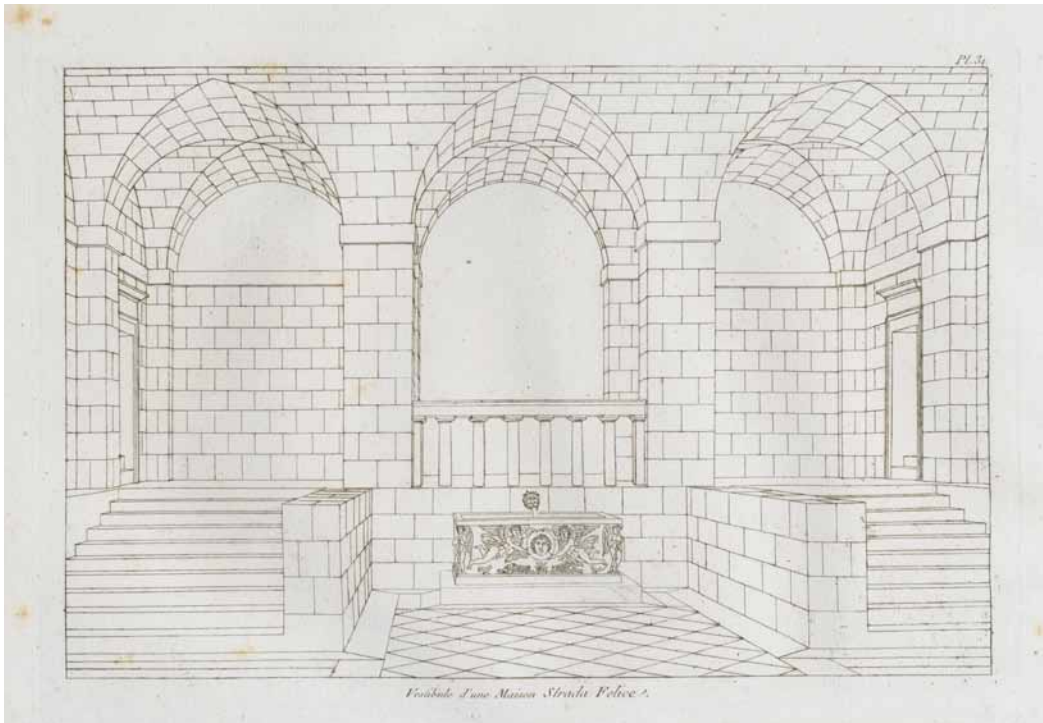
En af nyklassicismens fortalere, den franske arkitekturteoretiker og billedhugger Quatremère de Quincy (1755-1849), der også var ven af David, udgav i årene 1788-1825 den omfangsrige *Dictionnaire d'Architecture, Encyclopédie méthodique*. I værkets artikel om arkitektur reflekterer Quatremère de Quincy over arkitekturens imiterende egenskaber:

Hvis *arkitekturen* skal regnes blandt de imiterende kunstarter, er det ikke, fordi den har bevaret og forskønnet de tidlige tilblivelers grove former, som kendetegnede boligerne i samfundenes tidlige stadie, men fordi den efterligner selve naturens prædefinerede love. (...) Det er, fordi den har tilegnet sig det mystiske ophavs kraft, som i særlige forhold og kombinationer anskueliggør enten behagelige eller smertefulde følelser. Derfra stammer proportionernes love, altid eviggyldige i deres principper og altid variable i deres anvendelse.¹⁹

Passagens neoplatonske klang, som før er blevet påpeget, peger i retning af nogle af Eckersbergs argumenter for perspektivets anvendelse.²⁰ Quatremère De Quincys beskrivelse af de naturlove, der ligger til grund for og udtrykkes igennem arkitekturen, har netop at gøre med det, Eckersberg i sin indledning forbinder med perspektivets geometri – nemlig den harmoniske form som formidler af universelle love om komposition og proportion.

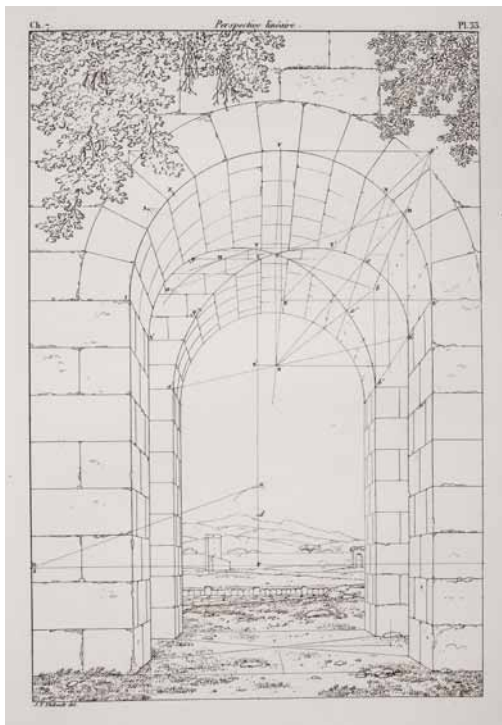
Thibault, Eckersberg og “l’art de faire les vedute”

Den endelige perspektivvejledning lå først færdig ca. tyve år efter udlandsrejserne, så Eckersbergs perspektivsystem har ikke været færdigudviklet på dette tidspunkt. Men er der mon en grund til, at han interesserede sig sådan for arkitekturen i denne periode, hvor han også begyndte at praktisere perspektivet? Måske skal de romerske prospekter endda ses som perspektiviske formstudier? Vi kan i hvert fald konstatere, at flere af de romerske prospekter rummer kompositioner, der har stor lighed med illustrationerne i Thibaults perspektivvejledning. Thibault var professor i perspektiv på kunstakademiet i Paris, hvor han overtog posten efter Valenciennes i 1819. Hans på det tidspunkt ufærdige perspektivtraktat blev udgivet i 1827, året efter hans død, af eleven Chapuis, der har kommenteret og redigeret teksten. Den kan muligvis have været i omløb under Eckersbergs tid i Paris. Men den senere professor i perspektiv på kunstakademiet i København, arkitekten G.F. Hetsch (1788-1854), som studerede arkitektur i Rom, samtidig med at Eckersberg opholdt sig dernede, ejede et eksemplar, som han med al sandsynlighed har anvendt i sin senere undervisning på akademiet. Han har muligvis allerede under sit ophold i Rom introduceret Eckersberg til nogle af koncepterne.²¹ Thibault var selv både arkitekt og maler, og i indledningen til perspektivtraktaten roses han netop for – igennem perspektivteorien – at forene arkitektens og malerens egenskaber. I indledningen, der også indeholder en kort levnedbeskrivelse, får vi at vide, at Thibault i perioden 1788-1792 opholdt sig i Italien, og hvordan han her, inspireret af de antikke ruiner og maleriske omgivelser, kultiverede sine evner både som arkitekt og maler. Thibault var formet af en italiensfascination, der fik næring i Frankrig gennem en række illustrerede udgivelser om især Roms arkitektur i slutningen af 1700-tallet. Især de to arkitekter Charles Percier (1764-1838) og Pierre-François-Léonard Fontaines (1762-1853) udgivelse *Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome* fra 1798 fik stor indflydelse i denne sammenhæng. Den franske arkitekturhistoriker Jean-Philippe Garric (f. 1961) kommer i et omfattende studie af den italienske arkitekturs indflydelse i fransk sammenhæng i denne periode ind på netop denne udgivelses påvirkning af opfattelsen af



[4] Percier & Fontaine:
Vestibulen i et hus i Strada Felice,
illustration til *Palais, maisons, et
autres édifices modernes dessinés
à Rome*, 1798. Danmarks Kunst-
bibliotek.

især den romerske arkitektur. Og det drejede sig ikke kun om den antikke, men også den nyere arkitektur. I kølvandet opstod også et fornyet fokus på arkitekturteori i begyndelsen af det 19. århundrede.²² Percier og Fontaines illustrationer omfatter analyser og gengivelse af grundplaner og facader såvel som interiører, trappeopgange og romerske gårde. Perioderne spænder over middelalder-, renæssance- og barokarkitektur. Nogle bygningsværker er angivet i deres helhed, mens andre er gengivet i fragmenteret form med fokus på ornament og detalje. Forfatterne redegør i indledningen for, hvordan illustrationerne er blevet til på baggrund af detaljerede opmålinger og præcise gengivelser af de udvalgte bygninger, og hvordan de har bestræbt sig på kun at lade illustrationerne omfatte de dele af arkitekturen, der var "værdige at imitere".²³ Det er især udsnittene af interiører og gårdmiljøer, der er interessante i denne sammenhæng, idet deres beskæring og motivvalg nemlig i stort omfang korresponderer med Thibaults illustrationer, jeg tænker her især på interiører, trappeopgange og gårdudsigter, der hos Percier og Fontaine såvel som hos Thibault giver sig udslag i et rigt antal variationer over buemotivet, søjlegange osv. **[4]** Thibault havde opholdt sig i Rom



[5] Jean Thomas Thibault:
*Application de la perspective
 linéaire aux arts en dessin*, Paris,
 1827. Kap. 7, tavle 33. Danmarks
 Kunstbibliotek.



[6] C.W. Eckersberg: *Udsigt
 mod nord gennem en af buerne i
 Colosseums andet stokværk*, 1813,
 Statens Museum for Kunst.
 © SMK foto.

samtidig med Percier og Fontaine, som han indledte et venskab med.²⁴ Det er derfor nærliggende at antage, at de har udvekslet idéer i perioden. Kunstbiblioteket i København er i besiddelse af to udgaver af Percier og Fontaines *Palais, maisons et autres edifices...*, en fra 1798 og en fra 1824,²⁵ så Eckersberg kan også have været bekendt med illustrationerne.²⁶ Thibault adskiller sig fra Percier og Fontaine i sin egenskab af landskabsmaler. Hans illustrationer til perspektivvejledningen tjener ikke til udbredelse af kendskabet til den italienske arkitektur. Der er heller ikke tale om registrering af arkitektur i hans illustrationer, men om en blanding af fiktiv arkitektur og eksisterende arkitektur, der primært tjener til illustration af perspektiviske problemstillinger. Det vides ikke med sikkerhed, om det er tilfældet, men man kunne nemt forledes til at tro, at Eckersberg har været bekendt med Thibaults perspektivtegning af en bue, da han selv tegnede en udsigt gennem en af buerne i Colosseums andet stokværk i 1813 [5-6]. Thibaults illustrationer blander eksempler fra middelalderarkitekturen, moderne arkitektur og få fra antikken. Illustrationernes maleriske karakter kombineret med den strenge matematiske tegning og perspektiviske beregninger giver dem,

ifølge Garric, en karakter af prospekter *in the making*. Snarere end en traditionel perspektivevejledning ser han Thibaults skrift som en vejledning i “kunsten at male prospekter”.²⁷ I Thibaults indledning kan vi da også læse, at perspektivet kommer til særlig gavn i prospektet:

Perspektivet er til stor gavn for de, der maler arkitektur og ruiner, når de ikke kan sidde i en favorabel afstand og tegne den bygning, de gerne vil gengive fra en smuk vinkel efter naturen; denne videnskab kompenserer altså for manglen på afstand og hjælper dem, for at sige det sådan, til at gætte sig til formen på de genstande, som de ikke kan se ordentligt.²⁸

Perspektivet bliver altså et konstruktionshjælpemiddel eller optisk redskab i de tilfælde, hvor det valgte motiv udgør fragmenter eller detaljer i en større helhed. Udfordringen er anskueliggjort i Thibaults egne illustrationer, men Eckersbergs romerske prospekter kan også hjælpe os til at se, hvad det drejer sig om. Her er ofte tale om vuer ud igennem åbninger i arkitekturen, hvor blikket falder på fragmenterede udsnit af virkeligheden; eller vi ser, hvordan arkitekturen danner ramme om løsrevne brudstykker af episoder fra hverdagslivet; eller også er der ganske enkelt tale om tematiseringer af arkitekturens former, som vi ser det i *Buegange i Colosseum* eller *Klostergården i Santa Maria in Aracoeli*. Heri ligger en antagelse om, at arkitekturen i sig selv rummer talrige motiver og variationsmuligheder, der ikke lader sig gengive i en samlet fremstilling af et givent monument eller bygningsværk. Eckersbergs egen tilbagevenden til blandt andet Colosseum – og de forskelligartede resultater, vi har herfra – vidner om det.

Grundbillede og geometri

Da Eckersberg i 1833 udsendte sin første lærebog om perspektivet, havde han i en årrække været ansat som professor i historiemaleri ved kunstakademiet i København. Han havde især haft succes med sine portrætter af det københavnske borgerskab, og store historiske bestillinger til blandt andet Christiansborg og især marinemaleriet optog en stor del af hans tid. De små arkitekturstudier, han havde dyrket i Rom, var lagt på hylden, og perspektivet praktiseredes nu i forbindelse med marinerne eller – som vi ser det fra omkring 1840'erne – de små hverdagsscener, som illustrerede perspektivevejledningen fra 1841, og som han til tider bearbejdede i mindre malerier [7]. I disse motiver anvendes arkitekturen eller åbninger i arkitekturen ligesom i de romerske prospekter til at angive rum, lys og skyggevirkninger, men nu med en større variation i figurtegningen. Arkitekturen og perspektivets geometri er

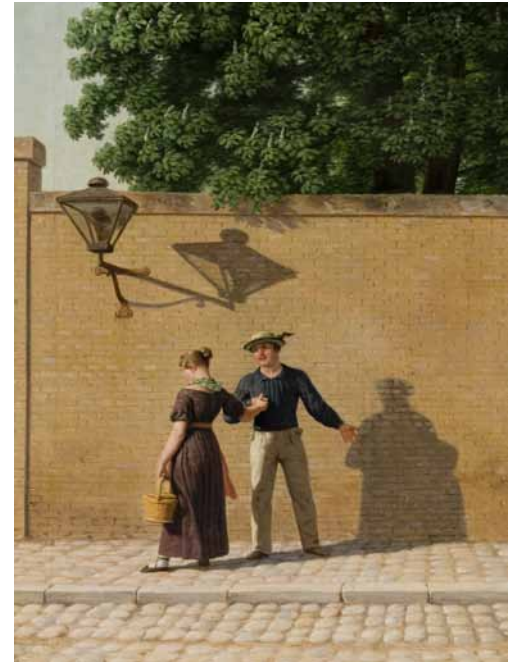
trådt i baggrunden og synliggøres nu snarere i form af en subtil skyggeleg.

I sin teori – og særligt i den endelige perspektivvejledning fra 1841 – er Eckersberg forholdsvis kortfattet, når det kommer til en introduktion af begreberne. Han bruger langt mere plads på de billedtekniske forudsætninger – som også har været det primære sigte med vejledningerne. Det kan derfor være svært at afgøre, hvorvidt der er tale om en bevidst anvendelse af et givet begreb, eller om der snarere er tale om en indoptagelse og bearbejdning af tendenser i tiden. Om ikke andet kan en undersøgelse af begreberne være med til at klarlægge det billedsyn, Eckersberg har været rundet af.

Et af de helt centrale begreber i teksten er begrebet om grundbilledet og relationen mellem *grundbilledet*, *sandheden* og *det skønne*. I en af de hyppigst citerede passager fra vejledningen fra 1833 skriver Eckersberg:

[D]en uendelige Forskjellighed imellem Menneskenes Ansigter ligger fornemmeligen i Formens Eiendommelighed, hvorved ogsaa det Skjønne (ø: det fuldkommen Sunde og Regelmæssige) afsondrer sig fra det mindre Skjønne, det Mangelfulde og Stygge. Ethvert Kunstværks egentlige Værd er for største Delen grundet paa Formernes nøiagtige Overensstemmelse med Grundbilledet, og Ideen lader sig ikke alene vel forene med Gjenstandens ydre rigtige Form, men denne synes endog at være nødvendig for at hæve eller tydeliggjøre hiin. De herlige, os endnu overblevne, Levninger af græsk Kunst give os herfor et tydeligt Beviis.²⁹

Passagens udgangspunkt i den klassiske græske kunsts idealiserede kroppe er ikke en tilfældighed i perspektivvejledningens sammenhæng. Både Valenciennes og Thibault har lignende henvisninger i indledningerne til deres respektive perspektivvejledninger, der begge peger på antikken som den periode, der først udvikler et kendskab til perspektivsystemets principper.³⁰ Antikken bliver på den måde præsenteret som en form for kulturelt forbillede, hvis tradition de indskriver sig i med deres egne systemer. Men de harmoniserede former er også en indfaldsvinkel til at forstå fordringen om “formens nøjagtige overensstemmelse med grundbilledet” og afsondringen af det skønne og regelmæssige fra det hæslelige, der blandt andet opnås ved geometriens harmonise-



[7] C.W. Eckersberg: *En matros der tager afsked med sin pige*, 1840, Ribe Kunstmuseum.

rende mellemkomst. Vejledningen, der munder ud i artiklens indledende citats opfordring til med vedholdenhed at granske i naturens store bog og bortrydde alle fordomme for derigennem at kunne skildre sandheden, kaster desuden lys over den relation, perspektivet står i til naturstudiet og virkelighedsgengivelsen i Eckersbergs billeder. Eckersbergs tendens til at ordne eller harmonisere billedet i forhold til de iagttagne fænomener er flere gange blevet betonet som et af de centrale kendetegn ved hans naturstudier.³¹ Tendensen peger imod en "ordning" eller "fortolkning" af naturen i forhold til et bestemt ideal. Perspektivet indtager hos Eckersberg netop denne ordnende funktion, og forholdet mellem den ydre form og idéen eller grundbilledet sættes på spidsen.

Året efter udgivelsen af Eckersbergs *Forsøg til en Veiledning...* udkom første bind af den danske filosof F.C. Sibberns (1785-1872) æstetiske værk *Om Poesie og Kunst* (1834). Sibbern var professor i filosofi ved Københavns Universitet, og i *Om Poesie og Kunst* finder man flere paralleller til den danske guldalders æstetik.³² Sibberns æstetik er præget af inspirationen fra de tyske romantikere og opfattelsen af kunsten som en særlig erkendelseskilde. For Eckersberg har Sibberns harmoniske sammentænkning af det endelige og det uendelige – af naturiagttagelsen og de eviggyldige idéer – sandsynligvis været appellerende. Og de to har tilsyneladende også været enige, hvad angik vejen dertil i malerkunsten. Sibbern skriver i en passage med titlen *Om den poetiske Sandhed; med særdeles hensyn til Platon; saavel som om det falske i Konsten* et modsvar til Platons kritik af billedkunsten:

Platon taler her om Malerkunsten, som om den understøttede og nærere den skuffende sandselige Beskuelse af Tingene, for hvilken Tingene aldrig ere sig selv lige i Udseende, men vexe Udseender med hver forandret Stilling (...) men vi kunne ikke undgaae strax at bemærke, at Maleren jo netop maa forstaae sig paa, og maa studere denne Art af Maalen og Beregnen (det saakaldte Perspectiv), og at altsaa netop han just kan være en Veileder til at sammenligne Tingenes Udseender i en vis Stilling med deres virkelige Udseender (...) eller være en Veileder i den Konst at see.³³

Den passage, Sibbern her henviser til, optræder i den sidste bog af *Staten* og forholder sig til Platons kritik af den efterlignende kunst, der aldrig vil være i stand til at gengive en genstand fra mere end én vinkel, og derfor heller ikke vil kunne formidle genstandens essens, det vil sige genstanden som den i virkeligheden er. I dialogen *Sofisten*, der forsøger at afdække sofistens karakter, diskuteres det, der kaldes lighedskunsten og illusionskunsten. Hvor lighedskunsten

“bevarer Originalens Proportioner i Længde, Bredde og Dybde” og “giver de forskellige Dele de Farver, der naturligt tilkommer dem”, skaber illusionskunsten, der ofte karakteriserer kunstværker af store dimensioner, et falsk billede af virkeligheden (eller billeder i falske målforhold): “Hvis de nemlig gengav de rigtige proportioner i det smukke, der afbildedes, ved du vel, at det øverste vilde se mindre ud, end det skal, og det nederste større, fordi vi ser det øverste paa Afstand, det nederste nærved?”³⁴ I disse tilfælde er kunstnerne altså mindre optaget af sandheden (dvs. overensstemmelsen mellem værket og de faktiske forhold), end de er af skønheden (dvs. den optiske effekt). Sibbern skriver sig – med reference til den tyske filosof Friedrich Schleiermachers (1768-1834) oversættelse og kommentarer til Platon, der udkom i begyndelsen af 1800-tallet – ud af det problem, kunsten stilles over for her, ved at hæfte sig ved det paradoksale i Platons argumentation, nemlig at hvis der ved alle genstande kan skelnes mellem genstanden selv og en tilsvarende oversanselig idé, må dette også gøre sig gældende for kunstværket. I så fald er malerens opgave at vise, hvorvidt han “... forstaar denne Sag, nemlig Billedmageriet, og om han retteligen lader sig styre af det eiendommelige Grundbegreb, som ligger til Grund for hans Konst, og hvis Realisationer hans Værker skulle være (...) Idealet af, hvad et Malerie som Malerie skal være”.³⁵ Det vil sige, at kunstnerens evner blandt andet bedømmes ud fra, hvorvidt han er i stand til at forholde sig til “Grundbegrebet af et Malerie”.³⁶ Men hvad skal vi forstå ved “Grundbegrebet af et Malerie”? Ifølge Sibbern drejer malerkunsten sig i sin essens om at gengive det synlige. Det er igennem den “grundige Skuen og Opfattelse af Tingenes synlige Udvortes”, at maleren bliver i stand til at trænge ind i og ideelt set “fremstille det dybere Sande” om det skildrede.³⁷ Og det er her, perspektivet kommer ind i billedet. Synspunktet harmonerer med Eckersbergs insisteren på naturiagttagelsens systematisering i perspektivsystemet i forståelsen af udledningen af en essens eller lovmæssighed af det sete. Han skriver i vejledningen fra 1833: “Ved et opmærksomt Blik paa de os i Virkeligheden omgivende Gjenstande opdage vi snart, hvor tydeligt og bestemt Naturen viser os disses optiske Forhold. Maleren vil kunne see og iagttagte dette, uden at have lært Perspectiven; men han vil nok neppe være istand til at afbilde nogensomhelst Naturscene med Nöiagtighed, naar han ikke veed, hvorfor eller hvorfra de optiske Forhold have deres Tilværelse.”³⁸ For mig at se er der her tale om en prioritering af det synlige, som perspektivets geometriske lovsætninger hjælper maleren med at dissekere. Hvorvidt Sibbern har læst Eckersbergs skrift og ladet sig inspirere, eller hvorvidt bevægelsen er gået den modsatte vej, er svært at vide med sikkerhed, men når Eckersberg introducerer begrebet grundbillede i forbindelse med sin perspektivvejledning, så er det,

fordi der må ligge en forbindelse mellem begrebet om grundbilledet – eller det sande billede – og perspektivet, som Sibbern også er inde på. Det har, som det fremgår af Sibberns passage, baggrund i den umiddelbare synserfarings upålidelighed og perspektivets evne til at hjælpe os på rette vej – eller til at lære os at se tingene, som de virkelig er. Den perspektiviske geometri fungerer som *synets rettesnor*: Det muliggør på én gang en sand skildring af verdens tilsynskomster, men perspektivet bliver også selve billedet på malerens opgave som en “vejleder i kunsten at se”.

På baggrund af de kilder og værker, som er fremlagt her, mener jeg, der er belæg for at tale om forskellige niveauer af betydningen grundbillede hos Eckersberg. Dels kan begrebet forstås som et helt konkret billedkonstruerende element i form af kompositionsskitser, der indkapsler værkets oprindelige idé, og dels kan det forstås i tråd med samtidens filosofiske begreb om grundbilledet. Ansatser til en forståelse af begrebet og dets betydning for billeddannelsen hos Eckersberg mener jeg, at man kan finde i arkitekturprospekterne, der, som det er fremlagt her, er formet af samtidige teorier om arkitektur og perspektiv. De antikke ruiner og den romerske arkitekturs “strengt geometriske former” ligger her som et synliggjort koncept i billederne – et kulturelt forbillede, hvis arkitektur transformeres til en prisme, vi kan vælge at se eller strukturere verden igennem; i modsætning til de senere værker, hvor det færdige perspektivsystem træder tilbage som en usynlig struktur for billeddannelsen. Eckersbergs perspektivfascination kan til dels forstås i lyset af samarbejdet og udvekslingen af idéer mellem arkitekter og malere i det miljø, han færdedes i. Kunsthistorikeren Jørn Rubow (1908-1984) beskrev i sin Weilbach-artikel om Eckersberg fra 1947, hvordan Eckersbergs detaljeorienterede arbejde med marinemalerierne kunne sammenlignes med arkitektens konstruktionstegninger. Denne betoning af forholdet mellem arkitektur og billede rører ved noget centralt ved Eckersbergs anvendelse af den ene kunstform som et middel til at trænge ind i, formulere og forbedre den anden. På trods af sine arkitektoniske udgangspunkter var Eckersberg dog ikke arkitekt. Han var maler og bestræbte sig på at se og gengive verden som billede. Men det arkitektoniske og målbare fundament, der især træder frem i de romerske prospekter, kan bruges som en indfaldsvinkel til Eckersbergs kunstopfattelse og hans begreb om det sande billede.

ABSTRACT

The Geometry of the True Image. Construction of Perspective and Truth in Three of Eckersberg's Roman Drawings

Danish painter C.W. Eckersberg published two perspective treatises 1833 and 1841. The 1833 treatise in particular contains important theoretical reflections on the use of perspective in painting. A central concept in Eckersberg's perspective theory is the concept of *grundbilledet* – the fundamental image, or “the true image”. Earlier interpretations of this concept have focused either on Eckersberg's interest in the natural sciences or the coinciding contemporary translation of Plato's concept of “the idea”. Eckersberg's Roman prospects, painted during his stay in Rome from 1813-1816, are often mentioned in passing in relation to his perspective theory, which wasn't conceptualised until 20 years later. But – as has already been pointed out by others – the foundation of the later theory of perspective was probably laid during his years in Rome and his previous stay in Paris from 1810-1813. I suggest that this particular group of images and their insistence on architectonic and geometric shapes can help us shed light on Eckersberg's later theory. In Eckersberg's paintings, the application of perspective construction goes hand in hand with a detailed observation of nature; the perspective construction ultimately aims at correcting the sensual perception. So do we find the key to an understanding of Eckersberg's idea of the true image in the abstract, geometric forms that he cultivates in these architectural studies? I investigate this question by comparing three of Eckersberg's Roman drawings with his perspective theory and contemporary French theories on perspective and architecture.

NOTER

- 1 De to strømninger i datidens æstetik forbindes i H.C. Ørsteds naturfilosofi, som sandsynligvis også har haft indflydelse på Eckersberg. Se bl.a. Fischer, 1983 og Hedin, 2015.
- 2 Se bl.a. Winkel, 1976 og Bramsen, 1972.
- 3 Hedin, 2015.
- 4 Se fx Hedin, 2015 og Monrad, 2015.
- 5 Se Winkel, 1976. Jeg skylder Jesper Svenningsen tak for at gøre mig opmærksom på Jean Thomas Thibaults perspektivafhandling, og for at kommentere min artikels indhold.
- 6 Annette Rosenvold Hvidt: *At se gennem buer*. <http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/kunsthistorier/historier/vis/ide-og-virkelighed/>. Besøgt november 2016.
- 7 Lignende kvadreringer anvendtes også typisk som et senere tilføjet hjælpemiddel, når man skulle overføre tegninger til lærred, men i Eckersbergs ufærdige maleri af samme motiv (Hannover 156), der i dag findes på Nationalgalleriet i Stockholm, er der ikke umiddelbart spor efter en lignende kvadrering.
- 8 Lysvirkningen har Eckersberg ikke arbejdet med i det førnævnte malede studie på Nationalgalleriet i Stockholm, men de er overført til det færdige maleri (Hannover 323), der hænger på Galleria d'Arte Moderna i Rom.
- 9 Fischer, 1983, p. 12. Se endvidere kataloget over Eckersbergs dødsboauktion, 11. maj 1854.
- 10 Bramsen, 1972, p. 5.
- 11 For yderligere læsning om denne diskussion, se fx Pinto, 2012.
- 12 Helsted, 1983, p. 33.

- 13 Monrad, 2015, p. 25.
- 14 Eckersberg, 1841, p. 1.
- 15 Eckersberg, 1841, p. 2.
- 16 Monrad, 2015, p. 27.
- 17 Winkel, 1976, p. 55.
- 18 Brev fra Eckersberg til J.F. Clemens, 19. november 1814. Citeret fra Bramsen & Ragn Jensen (red.), 1973, p. 68.
- 19 Min oversættelse fra fransk. Quatremère de Quincy, 1832, p. 98. Jeg citerer her fra *Dictionnaire historique d'Architecture*, som udkom i 1832. Det er en lettere bearbejdet udgave af *Dictionnaire d'Architecture, Encyclopédie méthodique*. "Si donc l'architecture est un art d'imitation, ce n'est pas pour avoir conservé, en les embellissant, les formes grossières que le besoin avoit données aux premières demeures, dans l'enfance des sociétés, mais c'est parce qu'elle imite la nature dans les lois qu'elle s'est prescrite elle-même. (...) C'est parce qu'elle s'est approprié les ressorts de ces causes mystérieuses qui nous font éprouver, à la vue de certains rapports ou de certaines combinaisons, des sensations ou agréables ou pénibles. De là sont dérivées les lois des proportions, toujours constantes dans leur principe et toujours variables dans leurs applications."
- 20 Garric, 2004, p. 11.
- 21 Winkel, 1976, p. 63.
- 22 Garric, 2004, p. 9.
- 23 Percier og Fontaine, 1798, p. 7.
- 24 Garric, 2004, p. 124.
- 25 Det oprindelige inventarnummer til udgaven fra 1798 er gået tabt, så hvornår den er indlemmet i samlingen, kan ikke siges med sikkerhed.
- 26 Henrik Bramsen nævner også sandsynligheden for, at Eckersberg har kendt til Percier og Fontaine. Der er dog ikke opført nogen af dem i Eckersbergs dødsboauktion. Se Bramsen, 1972, p. 5 samt kataloget til dødsboauktionen 11. maj 1854.
- 27 Garric, 2004, p. 124.
- 28 Min oversættelse fra fransk. Thibault, 1827, p. 11. "La Perspective rend de grands services à ceux qui peignent l'architecture et les ruines, lorsqu'ils ne peuvent se placer à une distance favorable pour dessiner d'après nature l'édifice qu'ils veulent représenter sous un tel aspect; cette science supplée alors à ce défaut de *distance*, et leur fait, pour ainsi dire, deviner la forme des objets qu'ils ne peuvent bien voir."
- 29 Eckersberg, 1833, p. 4.
- 30 Se Thibault, 1827, pp. 1-8 og Valenciennes, (1800) 1820, pp. iii-xxix.
- 31 Se bl.a. Fischer, 1983 og Monrad, 2015.
- 32 Sammenhængen mellem Sibberns æstetik og Eckersbergs kunstsyn er før blevet behandlet hos Anna Schram Vejlbj og Kasper Monrad i forbindelse med henholdsvis Eckersbergs portrætkunst og naturopfattelse. Vejlbj, 2015, p. 82 og Monrad, 2000, p. 15.
- 33 Sibbern, 1834, p. 95.
- 34 Platon, 1955, pp. 45-46.
- 35 Sibbern, 1834, pp. 91-92.
- 36 Sibbern, 1834, p. 92.
- 37 Sibbern, 1834, p. 93.
- 38 Eckersberg, 1833, p. 3.

LITTERATUR

- Bramsen, Henrik: *Om C.W. Eckersberg og hans malerier*, Kunstakademiets Bibliotek, København, 1972.
- Bramsen, Henrik og Hannemarie Ragn Jensen (red.): "Eckersbergs brevkoncepter 1813-16", in *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, Thorvaldsens Museum, København, 1973, pp. 41-122.
- Eckersberg, C.W.: *Linearperspektiven anvendt paa Malerkunsten*, tekst af G.F. Ursin, København, 1841.
- Eckersberg, C.W.: *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlæren for unge Malere*, Thieles Bogtrykkeri, København, 1833.
- Fischer, Erik: *Tegninger af C.W. Eckersberg*, Statens Museum for Kunst, København, 1983.
- Fontaine, Pierre-François-Leonard & Charles Percier: *Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, 1798.
- Garric, Jean-Philippe: *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont, 2004.
- Hedin, Gry: "Kunsten at se med et øje" in *Eckersberg – en smuk løgn*, Statens Museum for Kunst & Prestel Verlag, København & München, 2015, pp. 151-172.
- Helsted, Dyveke: "Kunstlivet i Rom 1813-16" in Dyveke Helsted, Eva Henschen og Bjarne Jørnæs (red.): *Eckersberg i Rom*, Thorvaldsens Museum, København, 1983, pp. 33-37.
- Hornung, Peter Michael og Kasper Monrad: *C.W. Eckersberg – Dansk malerkunsts fader*, Forlaget Palle Fogtdal, København, 2005.
- Molbech, Christian: *Dansk Ordbog indeholdende det Danske Sprogs Stammeord tilligemed afledede og sammensatte Ord. Første Deel A-L*, Den Gyldendalske Boghandlings Forlag, København, 1833.
- Monrad, Kasper: "Eckersberg på den europæiske scene", in *Eckersberg – en smuk løgn*, Statens Museum for Kunst & Prestel Verlag, København & München, 2015, pp. 9-54.
- Monrad, Kasper: "Udsigt gennem tre buer. Dansk-tyske kunstnermøder i Danmark, Tyskland og Italien" in William Gelius og Stig Miss (red.): *Under samme himmel. Land og by i dansk og tysk kunst 1800-1850*, Thorvaldsens Museum, København, 2000, pp.12-25.
- Pinto, John A.: *Speaking Ruins – Piranesi, architects and antiquity in eighteenth-century Rome*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.
- Platon: *Politheia*, "Staten", Ræder, Hans (over.) in Carsten Høeg og Hans Ræder (red.): *Platons Skrifter*, Bd. V, C.A. Reitzels Forlag, København, 1955.
- Platon: *Sophistes*, Krarup, Per (overs.): "Sofisten" in Carsten Høeg og Hans Ræder (red.): *Platons Skrifter*, Bd. VII, C.A. Reitzels Forlag, København, 1955.
- Platon: *Platons Werke*, Schleiermacher, F. von (overs.), Akademie Verlag Berlin, 1985 [Neuausgabe der zweiten verbesserten Auflage (Berlin 1817-26) bzw. der ersten Auflage des dritten Theils (Berlin 1828)].
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome: *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Librairie d'Adrien le Clere, Paris, 1832.
- Sibbern, Frederik Christian: *Om Poesie og Konst*, I, København, 1834.
- Thibault, Jean-Thomas: *Application de la perspective linéaire aux arts en dessin*, Paris, 1827.
- Valenciennes, Pierre-Henri de: *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Payen, Paris, 1820 (1800).
- Vejlby, Anna Schram: "Idéen om et menneske" in *Eckersberg – en smuk løgn*, Statens Museum for Kunst & Prestel Verlag, København & München, 2015, pp. 77-98.
- Winkel, Niels: *Naturstudiet i C.W. Eckersbergs Marinemaleri*, Kunstakademiet, Skolen for Kunstpædagogik, København, 1976.