

## **Kunst og natursyn i den romantiske landskabshave Liselund**

- forstudie til kunstprojektet Liselund Laboratorium Møn, 2021

**Af Cand. mag Christina Louise Jørgensen**

### DEN HISTORISKE RAMME

**Liselund have anlægges** (11)

**Et antropocentrisk verdensbillede** (13)

**Landskabet bliver æstetisk** (13)

**Det sentimentale blik** (14)

**Haven som filosofisk rum** (16)

### VÆRKET

**Det pittoreske** (17)

**Det skønne og det sublime** (19)

**Formgivningen af landskabet** (21)

**Vandets og lysets funktion** (22)

**Farvernes virkning** (24)

**Sammenfatning** (25)

**En spekulativ vandring med Antoine de la Calmette og Immanuel Kant** (26)

**Den romantiske ånd** (32)

## DEN HISTORISKE RAMME - **Liselund Have anlægges**

Den 22. september 1783 kørte kammerherre Antoine de Bosc de la Calmette (1752 - 1803) med sin kone Cathrina Elisabeth Iselin (1759-1805), kaldet Lisa, i hestevogn de 20 km fra deres gods Calmettenborg (nu Marienborg) til Østmøn, for at besigtige og købe Sømarkegård og den omkringliggende skov med et kuperet terræn op til den store kridtklint ud mod Østersøen. Calmette vil anlægge en have i den moderne stil, der åbner sig og inddrager omgivelserne<sup>1</sup>, med søer, øer og vandfald, lysninger, små bygninger, lysthuse, mindesmærker og udsigtssteder - og sammen med hofarkitekt Andreas Kirkerup skaber han frem til år 1800 en landskabshave. Bevarede rejsebøger og skitser<sup>2</sup> viser, at Calmette havde et udbredt kendskab til europæisk havekunst gennem sine dannelsesrejser bl.a. til Altona og Potsdam, Machern nær Leipzig, Wörlitz og Oranienbaum nær Dessau, Dresden, Teplice og Krásný Dvůr nord for Prag samt Neuwaldegg Slot nær Wien.<sup>3</sup> Den unge aristokrat var kosmopolit og søgte den europæiske kulturs historie.

Stedets iboende kvaliteter var afgørende for hans valg. Den engelske gartner Thomas Whately (1726-1772) skriver i sin drejebog for landskabshavens udførelse og forståelse *Observations on Modern Gardening* (1770)- at netop stedets *genius loci* er af grundlæggende betydning for resultatet. "Genius of the place must always be particularly considered; to force it is hazardous; and an attempt to contradict it is always unsuccessful"<sup>4</sup>. Særligt landskabets kuperede dramatiske terræn, skoven, moser, en klint mod Østersøen med en overvældende og storslået udsigt, issøer oppe i landskabet, hvis vandbassiner Calmette kunne udnytte til vandforløb med søer og et vandfald mod havet - og det historiske kulturlandskab med syv rundhøje fra bronzealderen - udgjorde potentialet til de bærende elementer.

Liselund præsenterer sig, som et i sig selv hvilende ideelt landskab, som om det er blevet skabt ikke af menneskehånd, men af naturen selv.<sup>5</sup> Der er ikke nogen tydelig orden i havens struktur, ikke nogen generel enhed, men et nærmest labyrintisk netværk af organisk slyngede

---

<sup>1</sup> Knudsen, *Havernes kulturhistorie : paradis på jord*, 2019:313

<sup>2</sup> Ikke udgivet -Topografisk Arkiv på Nationalmuseet

<sup>3</sup> Floryan, "Hortus moralis: C.C.L. Hirschfeld and other eighteenth-century actors in the Danish-German Borderland", 2009

<sup>4</sup> Whately, *Observations on Modern Gardening*, 1770:256

<sup>5</sup> Bukdahl, *Johannes Wiedewelt: From Winckelmann's Vision of Antiquity to Sculptural Concepts of the 1980s*, 1993:41 - om den danske billedhugger Johannes Wiedewelt (1731-1802) arbejde med Mindelunden i Jægerspris, der var den første i Danmark der arbejde inspireret af den engelske landskabshave.

stier, med en lang række af forskelligartede 'overraskelser', i form af *follies* som mindesøjler, gravmægler og urner. Haven har træer fra hele verden og små bygningsværker, der repræsenterer menneskelivet og skaber illusionen af dansk, norsk, schweizisk og kinesisk stil. Vandringen er tilrettelagt af stier, der stimulerer lysten til kontemplation og refleksion, med sine lange stræk mellem begivenhederne. Haven tilbyder aldrig et helhedsbillede, men opleves i små fiktive tempi, der over tid sættes sammen til en samlet komposition. Hver *mise-en-scene* er komponeret, så det opfylder maleriets klassiske kompositionsideal - som var det et billede, der hang på væggen, tilføjet temperatur, lyd og luftfugtighed.

Liselund, er anlagt i Frühromantik, i et interregnum mellem Oplysningstid og Romantik. Havens stil er en bevægelse væk fra rokokoens fantasi former og er anlagt midt i en reformbevægelse, der ville tilbage til antikken - "le retour á l'antique" - og genoplivede den kunst, der gennem historien var inspireret af de monumentale historiemalerier fra renæssancen og klassicismen, som for eksempel Raffael (1483-1520), Charles Le Brun (1619-1690) eller Nicolas Poussin (1594-1665). Samtidens reformbevægelser forfølger ikke kun et kunstkritisk, men også et kulturkritisk mål, idet de - direkte og indirekte - søger at forbedre moralen og give kunsten en etisk og kulturel magt tilbage, som (man synes) var gået tabt i de årtier, hvor *Rokoko* havde hævdet sig som den førende stil.<sup>6</sup> Med inspirationen fra den engelske landskabshave, der er anlagt for at være en sanselig oplevelse for det enkelte individ, bliver landskabshavens form en del af tidens ligheds- og frihedsideal.

Liselunds pittoreske haveanlæg var i sin samtid en kunstnerisk nyskabning, der forenede tidens naturdyrkelse, den individuelle oplevelse og en optagethed af antikkens formfuldendte afdæmpede harmoni. Et æstetisk landskab, der stimulerer følelser og refleksion, og vækker en ubestemmelig sentimental verdensflugt, rettet mod verdensidyl og kontemplativ ensomhed.

---

<sup>6</sup> Bukdahl, "Wiedewelt, der Neuklassizismus und die Frühromantik", 1991:388

### 3.2 Et antropocentrisk verdensbillede

Kunsthistoriker Jacob Wamberg sætter den store ramme for landskabshaven i sin katalogtekst til udstillingen *The Garden* på Aros i 2017<sup>7</sup>: Det antropocentriske verdensbillede, eller det *moderne paradigme*, udfolder et natursyn, der udkrystalliseres i 1400-tallet og kulminerer i Oplysningstiden i 1700-tallet. Den franske 1600-tals filosof René Descartes (1596-1650) indstifter et mekanisk verdensbillede, der formaliserer det kopernikanske uendelige verdensrum - og mennesket skilles fra naturen i kraft af sin fornuft, sprog og bevidsthed. Naturens virkelighed tilhører videnskaben - den er et råstofkammer og dyr er sjælløse automater.<sup>8</sup> Det er forestillingen om en uendelig og uudtømmelig natur, som mennesket kan stille sig på afstand af - med et betragtende blik - der skiftevis kontrollerer naturen, som i barokhavens orden og symmetri - eller længes imod, som i romantikkens pittoreske landskabshaver med rødder i et idyllisk pastoralt landskab.<sup>9</sup> I det moderne er der tale om to samtidige forestillinger - en dualisme mellem en naturvidenskabelig, hvor naturen er en ressource der kan udnyttes og en metafysisk æstetisk forestilling om en ophøjet, urørlig natur, der er autentisk - og som bliver genstand for idyllisering.

### 3.3. Landskabet bliver æstetisk

Naturen tillægges med romantikken en ny æstetisk, sanselig og åndelig dimension. De samme bjerge og skove, som tidligere blev opfattet som skræmmende, bliver dragende, spændende og smukke. Naturen bliver ladet med en hidtil ukendt dybde, som for 1800-tals mennesket bliver essentiel for hele måden at opfatte sig selv som individ. Ifølge den tyske filosof Joachim Ritter (1903-74) forudsætter denne særlige naturfølelse, en eksistentiel afstand til naturen, mere præcist en arbejdsfrihed i slægt med den frihed for praktisk handling, der kendetegnede antikkens filosoferende betragtning *theoria*, men som i moderniteten har spredt sig til det rent sanseliges domæne.

Opgivelsen af den brede befolknings brugsforhold til naturen var resultat af den gryende industrialisering, byernes vækst, store landbrugsreformer og naturvidenskabernes etablering som discipliner. Ritter argumenterer for at naturen kun fremtræder, som skøn for den der ikke

---

<sup>7</sup> Katalog til udstillingen *The Garden* på Aros, der var en del af Århus værtskab for Europæisk Kulturhovedstad, 2017: *The garden : end of times, beginning of times*, 2017

<sup>8</sup> Descartes videreføre Aristoteles ide om *Scala Naturae* ("Naturlig stige") der organiserer alle ting i den naturlige verden, levende og ikke levende. Dvs. én verden i hierarkisk orden, der rummer alle arter, med mennesket højest og hvirvelløse dyr og mineraler i bunden.

<sup>9</sup> Wamberg, "Mellem paradiset og den antropocæne have : naturforestillinger i og uden for kunsten 1600-2017", 2018

føler sig prisgivet dens magt. For den landlige beboer "er natur altid den hjemmevante natur, der er inddraget i det arbejdende liv: skoven er tømmeret, jorden er marken, havet er fiskepladsen"<sup>10</sup> For Ritter bliver Petrarca's bestigelse af bjerget Mont Ventoux i 1336, og hans søgen ud ad for at beskue og efterfølgende i digterisk form at beskrive det, - et vendepunkt. Naturen var ikke længere blot en ressource eller et fødevarekammer, men kunne gøres til genstand for æstetisk kontemplation og kunstnerisk gengivelse.<sup>11</sup> "Landskab er natur, der for den følelse og fornemmende betragters øjne er blevet æstetisk nærværende: Markerne foran byen, vandløbet som "grænse", "handelsvej", bjergene og hyrdernes stepper er ikke som sådan allerede "landskab"<sup>12</sup>. Det bliver det først, når mennesket vender sig mod dem uden praktisk formål i "fri", nydende anskuelse, som ville det selv være i naturen"<sup>13</sup> Det betyder ikke, at ingen tidligere havde sans for naturskønhed, men at landskabet som æstetisk objekt, først foreligger i det moderne, - landskabet som æstetisk diskurs, er af ny dato.<sup>14</sup>

Landskabshaven opstår i England, i dette "frie" utvungne forhold til naturen. Den udviklede sig i en harmonisk forbindelse med natur-kulturlandskabet - fordi adelen og godsejere havde inddraget de engelske bønders jordbesiddelser, og skabt et vidtstrakt pastoralt landskab - med enge, græsningsarealer og levende hegn, der blev udlagt til jagt, havebrug og fornøjelse.<sup>15</sup> Litterat Karin Esmann Knudsen skriver i *Havernes kulturhistorie*, at "med naturen således tæmmet, var grundlaget for en naturlig haveform tilstede. Man kunne lave en forfinet iscenesat landskabshave - fordi man vidste, at jorden var kilde til velstand"<sup>16</sup>.

### 3.4. Det sentimentale blik

Den danske kunsthistoriker Christian Axel Jensen (1878-1952), peger også på at det er "oplysningstidens sentimentale havekunst, der dannede overgangsstadiet til den moderne naturfølelse og banede vej for vor tids naturglæde"<sup>17</sup> Det er kontrasten mellem 'kulissestaffagen', havens kunstfærdige scenerier og klinten - som 'Guds uforfalskede natur',

---

<sup>10</sup> Joachim Ritter, *Landskab*, 1984:26

<sup>11</sup> Joachim Ritter, "Landskab". I *Æstetisk teorier*, Landskab, 1984:

<sup>12</sup> Joachim Ritter, *Landskab*, 1984:

<sup>13</sup> Joachim Ritter, "Landskab". I *Æstetisk teorier*, Landskab, 1984:

<sup>14</sup> Knudsen, *Havernes kulturhistorie : paradiset på jord*, 2019

<sup>15</sup> Mitchell, "Slangen i haven. Rum, sted og landskab i 1700-tallet", 2017:46

<sup>16</sup> Knudsen, 2019:315

<sup>17</sup> Jensen, *Liselund*, 1918:44

der i datiden oplevedes som en harmonisk overensstemmelse, "fordi staffagen hjalp dem til at forstå naturen og var en pegepind for dens stemningsliv"<sup>18</sup>. Haven får i Jensens optik en rolle som oversætter af naturen.

Historiker Christian Molbechs (1783-1854) beskrivelse fra et besøg på Østmøn i 1811 af en vandring nede fra klinten op gennem Cascadedalen til haven, er et eksempel på tidens naturfølelse: »Denne Scene var ogsaa blandt dem, der mest indtog mig, og hvor Konsten mest tilfredsstillede mig. Capellet er en sømmelig Bygning, af passende Størrelse og ret godt udført. Det Indtryk, Sjælen her modtager, er virkelig mere stille højtideligt, end paa noget andet Sted i disse Egne. Den dybe Ensomhed blandt Klipperne, de mørke overhængende Skove, Bølgernes rolige Pladskan, - Alt er een Tone i Naturen; og Bækkens sagte, eensformige Brusens hæver Roligheden end mere. Hvor harmonisk er nu Virkningen af dette ærværdige Huus, der i Ensomheden skal stemme Følelsen til Andagt og lede Tanken til det højere Liv. Ved sin gamle, fremmede Bygning vækker det Mindet om hine Tider, da saadanne Huse vare til for noget mere end at pryde en Have."<sup>19</sup>

Nøgternt betragtet, ligger Molbechs oplevelse af havens fantasi- og følelsestimulerende scenerier på grænsen mellem sentiment og sentimentalitet. Den tyske filosof og digter Friedrich Schiller (1759-1805) kalder dette sentimentale æstetiske blik og den nostalgiske længsel; "den syges følelse for sundhed", og han beskriver hvordan grækernes naturbeskrivelser, hverken er ømfindige eller ladet med sødt vemod - og ikke adskiller sig fra andre former for beskrivelser. Schillers pointe er, at det moderne er kommet på afstand af naturen, hvor imod grækerne var en del af den; sentimentaliteten forudsætter en distance, men samtidig skaber distancen også forudsætningen for vores frihed: "Friheden indebærer, at mennesket ikke mere er "slave af naturen"; tværtimod gør den mennesket til naturens lovgiver, til et selvbevidst subjekt over for et objekt"<sup>20</sup>.

Det er hovedsageligt intellektuelle og velbærgede borgere, som tilegner sig dette nye betragende blik på landskabet. Det er typisk byboen, - der befinder sig i en "udenfor-position",

---

<sup>18</sup> Jensen, *Liselund*, 1918:44

<sup>19</sup> Jensen, 1918:44

<sup>20</sup> Friedrich Schiller, *Menneskets æstetiske opdragelse*, (1793), 1996:4

når han eller hun bevæger sig ud i "det fri", væk fra den skidne by, - der ser landskabet med et distanceret blik og panoramisk optik. Natursyn som begreb, er et kulturelt skabt fænomen i det moderne, idet der i sig selv ikke er noget "naturligt" endsige statisk ved naturen, og det vil altid optræde i forskellige former til forskellige tider.

### **Haven som filosofisk rum**

Tilbage trukket fra verden, har haven en lang historie som et filosofisk kontemplativt rum.

Havens fysiske struktur tilbød en orden, som tilføjede refleksion. Haven som begreb (jardin, hortus) havde ofte en dobbelt betydning, både som botanisk have, der ordnede planterne og en filosofisk have der ordnede forståelsen af verden, som symbolsk manifestation af guddommelig orden.<sup>21</sup>

Forestillingen om hvad livet er, er synligt i formgivningen. Knudsen trækker de store linjer op for havens kulturhistorie - fra Guds til menneskets til naturens - orden. - Afspejlet i Middelalderhavens religiøse rum for verdslig kærlighed. - Barokkens emblematiske og didaktiske have, med et humanistisk indhold der demonstrerer magt og kontrol. - Og landskabshaven hvor naturen forbandt det guddommelige og det menneskelige, i et ekspressivt og stemningsmættet udtryk. I landskabshaven der spejler naturens orden, var mennesket bindeled mellem hensigt (naturens guddommelige orden) og mediet (landskabet) - indhold/ form er uadskillelige.<sup>22</sup>

Det pastorale landskab, som havens scener mimer, står i modsætning til tilværelsen i byen, og repræsenterer, i en idealiseret form, et jordisk paradys.<sup>23</sup> Wamberg peger på at der ligger en paradisiske forestilling bag enhver have. Paradiset, hvor man ikke behøver at arbejde og naturen flyder over med sine goder: "Arbejdsfriheden, der ligger til grund for den æstetiske naturnydelse i landskabet, har en paradisiske mindelse, der også, og endnu mere kontant, er til stede i haven. Have og landskab fremmaner begge civilisationens drøm om en før-civilisatorisk, mere uspoleret natur, en natur før syndefaldets slidsomme realiteter."<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Katja Grillner, *Ramble, Linger and Gaze – Dialogues from the Landscape Garden*, 2000:220

<sup>22</sup> Knudsen, 2019:155

<sup>23</sup> Knudsen, 2019:318

<sup>24</sup> Wamberg, 2018:25

## VÆRKET

### Det pittoreske

I den følgende analyse af haven - har gartneren i den ene hånd fem materialer: jord (terræn), træer, vand og sten (klipper) - og bygninger, og i den anden abstrakte principper: det pittoreske, kunstnerisk form, skønhed, det sublime og karakter. Landskabshaven er både et ideologisk projekt, der vil formidle "store ideer" og ønsket om at inspirere til skønhed og variation.



#### Det pittoreske - landskab som billede

I et maleri af Edward Alcock fra slutningen af 1700-tallet holder en ung kvinde i sin venstre hånd et 'Claude glass' eller 'landscape mirror' op for landskabet<sup>25</sup>. Det er et lille lidt convex spejl, som kunstnere, rejsende og landskabsmalere - på grund af deres vidvinkeleffekt og mørkt tonede overflade, brugte til at tilføje et udvalgt udsnit i landskabet, en pittoresk æstetik af subtilt graduerede dybe rav toner. Afbildninger med denne effekt kan ses i maleren Claude Lorraines (1600–1682) værker - der også har givet navn til spejlet. Denne fashionable proces - at forvandle landskabet til et billede, ved at bruge rammeskabende redskaber - er i maleriet understreget af de teatraliske draperinger og søjlen.

↑Sophia Anne Delaval, (1755 - 1793), holder et 'Claude-glass' eller 'landscape mirror' op for landskabet - tilskrives Edward Alcoc (fl.1757 – 1778) Olie på canvas, 1775-78, 914 x 559 mm

Maleriet udtrykker en typisk 1700-tals indstilling til landskabet - som Liselund have spejler eksemplarisk. Ligeegyldigt hvor gæsten, bevæger sig på stierne, opleves det teatraliske sceneri, som serier af perfekt komponerede billeder, der mimer renæssancens pastorale landskabsmalerier, med bl.a. Claude Lorrains (1600–1682) og Nicolas Poussins (ca. 1594-1665) poetiske stemninger som model.<sup>26</sup> Motiverne i disse malerier var bl.a. den italienske *campagne*, med pinjer, cypresser, fjerne bjerge, hyrder og antikke templer.

<sup>25</sup> <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1276770>,

<sup>26</sup> Erichsen, John og Skak-Nielsen, Luise, *Naturen & Kunsten – landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830*, 2012:188



Knudsen fremhæver at effekten af at mime et maleri, der mimer et *topos*- “var en melankolsk variation af den klassiske *locus amoenus*<sup>27</sup>, der udtrykker en nostalgisk længsel efter tabt uskyldighed”<sup>28</sup>. Det pastorale sceneri, hyrdelivet, står i modsætning til tilværelsen i byen og repræsenterer, i en idealiseret form, et jordisk paradys, som kan nydes i æstetikens særlige arbejdsfrihed.

Christopher Hussey (1899 – 1970) viser i *The picturesque: studies in a point of view*<sup>29</sup>, hvordan maleriske erfaringer overføres til landskabshaven og naturen bliver ophøjet til billede. Havens æstetiske pittoreske natur udsiger, at de skønneste naturfænomener er de, der mest ligner maleriet. Hussey skriver “It was not until Englishmen became familiar with the landscapes of Claude Lorrain and Salvator Rosa, Ruysdael and Hobbema, that they were able to receive any visual pleasure from their surroundings. But landscapes as such gave them no aesthetic satisfaction whatever.”<sup>30</sup> Landskabshavens oprindelse er ifølge Hussey- en bevægelse mellem en imitation af naturen og arbejdet med haven som maleri. Det handlede ikke om at kopiere et konkret maleri, men studere maleriets grundlæggende kompositionsprincipper af farve, lys og skygge - og arrangere haven i forhold til det: “All types of garden must be judged by the universal principles of painting”<sup>31</sup>

Den udvikling der skete for landskabshaven fra 1730 til 1830 var ifølge Hussey et forstudie til Romantikken. Det pittoreske udviklede sig i et interregnum fra et klassisk fornuftstyret kunstsyn til den romantiske bevægelses optagethed af sansoplevelsen gennem synet. Havens ruin, grotten, monumenter og huse refererede til rekonstruerede historiske bygninger fra landskabsmalerier, der fandt sit idealiserede forbillede om skønhed og sandhed i antikken – ”le beau idéal”, samtidigt med at haven, sanseliggjorde oplevelsen, ved at imitere naturens organiske former. Den uddannede besøgende forstod de kunstneriske, litterære, og historiske referencer i havescenerne, og oplevede scenariet som overlejret med malerier.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> *Locus amoenus* er en litterær topos, - normalt en smuk, skyggefuld græsplæne eller åben skov, eller en gruppe idylliske øer, undertiden med konnotationer af Eden eller Elysium. Wikipedia

<sup>28</sup> Knudsen, 2019:318

<sup>29</sup> Bogen er en historisk introduktion til studiet af visuelle værdier, reflekteret i Engelsk litteratur, maleri og landskabsdesign ved skiftet til det attende århundrede.

<sup>30</sup> Christopher Hussey, *The picturesque: studies in a point of view*, 1967:2

<sup>31</sup> Christopher Hussey, *The picturesque: studies in a point of view*, 1967:173

<sup>32</sup> Erichsen, John og Skak-Nielsen, Luise, *Naturen & Kunsten – landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830*, 2012:188

Den romantiske bevægelse var en opvågning af sanserne, som ifølge Hussey krævede en læringsproces, der kunne træne blikket i at se det pittoreske, hvor claudes-glass' var et redskab til denne træning, og gjorde imaginationen i stand til at føle gennem iagttagelser.

Landskabsmaleriet, kunsten at se, blev guide for evnen til at føle de visuelle kvaliteter - hvorefter havens scenarier, - bliver have i egen ret. Hussey konkluderer: "As soon as the imagination had absorbed what painting had to teach it, it could feel for itself, and the intermediate process, of proving the truth of the visual sensation by a comparison to painting, could be dropped"<sup>33</sup>.

### **Det Skønne og det Sublime**

Parallelt med havens forbilleder i maleriets todimensionelle flade - arbejder haven med en rumlig, fænomenologisk dimension, der skaber dens fysiologiske og psykologiske effekt. En af de figurer eller mønstre, der går igen i alle scener i den pittoreske landskabshave, er ifølge kunsthistoriker W. J. T. Mitchell; den *slangeformede bølgelinje*.<sup>34</sup> De slyngede stier og det bugtende vandforløb skaber en dynamik og kropslighed - som samtiden forbandt med "the Beautiful". Mitchell citerer maleren William Hogarths (1697-1764), der i *The Analysis of Beauty* fra 1753, forbinder imitation af naturens organiske s-form med "Skønhed". Bølgelinjens variationer aktiverer nysgerrigheden og "den komplekse form ... fører øjet rundt i en kåd jagt"<sup>35</sup>. S-formen er også en del af Edmund Burkes (1729-1797) sanselige skønhedsideal: *The Beautiful* - det æstetisk behagelige - der i Liselund udmøntes med de mange skift mellem de dramatiske iscenesættelser og slyngede stier, der skaber en intensivering af følelserne. Hogarth og Burke åbner for en forståelse af haven, som en opdagelsesrejse, en "kåd jagt", hvor scenerne er tilrettelagt, så de skaber en spænding af uventede øjeblikke - det ene moment, står man i et sceneri med store majestætiske franske kastanjetræer og det næste er man i illusionen af norsk skov og fjeld, for så at blive budt på en kop te i den kinesiske pavillon.

---

<sup>33</sup> Christopher Hussey, *The picturesque: studies in a point of view*, 1967:4

<sup>34</sup> Mitchell, "Slangen i haven. Rum, sted og landskab i 1700-tallet", 2017:43

<sup>35</sup> Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London: J. Reeves, 1753:25

Burkes afhandling "A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful" (1757)<sup>36</sup>, blev i den romantiske æstetiks revolte mod den klassiske poetik, en betydningsfuld teoretisk inspiration. Burke erstattede den klassiske æstetik, - at et kunstværk virker ved sin klarhed, proportioner og harmoni - med "det sublimes æstetik". *Det Sublime* skriver Burke er en glæde eller en lidenskab, der paradoksalt opstår fra smerte eller frygt (terror): "The passions which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances...Whatever excites this delight, I call sublime."<sup>37</sup>

Burke peger på, at alt hvad imaginationen, ikke kan opsummere i et enkelt indtryk - nattens mørke, det stormfulde hav, uendelige åbne rum - skaber følelsen af *det sublime*<sup>38</sup>. Der opstår en følelse af "terror" der er blandet med "delight" - fordi "the terror-causing threat becomes suspended". Landskabshaven er en æstetisk situation - en fiktiv ramme - hvor imaginationen kan opstå som en leg, uden egentlige konsekvenser. Hvor Aristoteles bruger *katharsis* om den græske tragedies emotionelt rensende effekt, så er den sublime oplevelse i landskabshaven en følelsesmæssig intensivering af at være i verden.

Det store view, og dermed oplevelsen af et uendeligt åbent rum, kan opleves fra udsigtspunkter over havens midte, og fra Bronzehøjen med sigt til horisonten ud over Østersøen. Som æstetisk ramme, giver haven den tryghed, der gør at man tør lade sig ryste af udsigtens fantasikraft. Haven tilbyder en følelsesmæssig oplevelse - og selv om gæsten der besøger haven i dag, har en helt anden oplevelsesmodus - end gæsten i 1800-tallet - og det kan være svært at forestille sig hvordan frygten tager fat i én, i den drømmeagtige boble som haven udgør - så stimulerer iscenesættelsen, som Burke fordrer, gæstens følelser, med hvilken styrke og sensibilitet må være op til den enkelte.

---

<sup>36</sup> Burke, *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 2015. Burkes tanker om det skønne og det sublime, som var baseret på psykologiske og fysiologiske observationer, som var på linje med samtidens empirisme i England, der tog afsæt i, at vi får al vores erfaring fra sansningen.

<sup>37</sup> Burke, *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 2015

<sup>38</sup> Burkes tanker er funderet i en fysiologisk, empiristisk tilgang, hvor Kants interessefelt er erkendelsesteoretisk.

Gartneren Thomas Whately giver i *Observations on Modern Gardening*, 1770 en detaljeret beskrivelse af med hvilke midler landskabshaven opnår en sublim effekt og anviser gartneren, at forsøge at øge naturens naturlige mysterium, ved at bruge ekstreme højder, skygger, stejle og afstand i sit arbejde. Whately skriver:

"the character of terror, that needs a little inclination towards melancholy is generally acceptable, at least to the exclusion of all gaiety; and beyond that point, so far as to throw just a tinge of gloom upon the scene. For this purpose, the objects whose colour is obscure should be preferred; and those which are too bright may be thrown into shadow; the wood may be thickened, and the dark greens abound in it; if it is necessarily thin, yews and shabby firs should be scattered about it; and sometimes, to shew a withering or a dead tree, it may for a pace be cleared entirely away."<sup>39</sup>

Citatet viser, med hvilken æstetisk detaljerighed landskabsgartneren komponerer en scene der skulle skabe sublim effekt; mørke farver, store træstammer, planter og træer der har dybgrønne farver, som taks og gamle grantræer. Og ved at fremhæve forrådnelsesprocessernes dystre perspektiv, kan man skabe et rum omkring et dødt træ.

#### 4.3. Formgivning af landskabet

I havens tre forskelligartede topografier, - det mørke dybe stillestående vand forløb i Krageskoven, lysningen i havens midte, og det brusende dramatiske vandfald ned gennem djævelkløften, - er den skulpturelle formgivning, dens mest prægnante styrke. I havens midte definerer samspillet mellem konvekse og konkave former, det skulpturelle udtryk. Det er en bevægelse indad og nedad mod søen i et åbent græs besået, ovalt rum - der skaber antydning af centrifugalkraft, - rummet suger kroppen ned mod søen, der danner et ikke helt symmetrisk centrum for kompositionen. Mens kroppen bevæger sig i et fald, rejser de store træer sig, der omkranser scenen, og kroppens oplevelse af sin egen skala ændrer sig.

Rummet er gennemskåret af stier - der fungerer som asymmetriske akser - der definerer synsvinklen i landskabet. Når rummet opleves fra stien, ophæves den fænomenologiske bevægelse, - og landskabet opleves i fantasien af synet. Stien definerer rummets sigtelinjer, og er anlagt med få konvekse og konkave funktioner, dermed er oplevelsen af fald og stigning ophævet og landskabet bliver, som vi har set pittoresk, til et billede der læses med blikket og blikkets evne til at løfte indlevelse og følelser. Haven er tilrettelagt, så oplevelsen defineres af

---

<sup>39</sup> Whately, *Observations on Modern Gardening*, 1765:112

blik, sigtelinjer og bevægelse, det er et betragtende, distanceret syn på landskabet, samtidig med kroppens sanselige nærvær.

Landskabsarkitekten Katja Grillner skelner mellem to niveauer i oplevelsen af landskabshaven; objekt-tilstand og karakter-tilstand<sup>40</sup>, - hvor objekt-virkeligheden er ren visualitet, som en film der panorerer, - en abstrakt verden, hvor subjektet oplever landskabet på afstand med et distanceret æstetisk blik. Karakter-tilstanden, er den fysiske verden af varme, lys og lyde der påvirker sanserne og skaber nærvær og tilstedeværelse. Vandringerne gennem haven er hele tiden karakteriseret ved forskydninger mellem det visuelle og det kropsligt nærværende - og en filosofisk kontemplerende livsstil.<sup>41</sup>

De små monumenter der er placeret rundt i haven; mindesmærker, en grotte, urner, - henter sin inspiration fra antikken. Havearkitekten er ikke skulptør, og han har heller ikke ansat en "stor" kunstner til at udforme dem. I sammenligning med Johannes Wiedewelts (1731-1802) samtidige arbejde med *Mindelunden* (1777 - 1789) omkring Jægerspris Slot,<sup>42</sup> er de små kluntede efterligninger af Wiedewelts formfuldendte enkelhed, klarhed og harmoni<sup>43</sup>. Det er transformationen af det oprindelige helt særegne landskab til en formbevidst have, med variation - der opleves over tid - og stimulerer en følelsesmæssig nysgerrighed for nye landskabstyper og de arkitektoniske pittoreske scenerier, der er havens styrke.

#### 4.4 Vandet og lysets funktion

Liselund er modelleret ud af landskabets oprindelige terræn - og vandets potentialer er udnyttet i gravede kanaler og regulerede vandløb. Issøer, opstået i det oprindelige geologiske landskab i istiden, fungerer som reservoir for et vandforløb der starter inde i landskabet; Tokkevad Sø, og munder ud i Østersøen. I forløbet har Calmette ved hjælp af sluser og fald givet vandet forskellige egenskaber og kvaliteter: stillestående kanalforløb, vidde søer og et brusende vandfald, der i de regnfulde årstider, leder kaskader af vand ned gennem kløften.

---

<sup>40</sup> Grillner, "Experience as Imagined – Writing the Landscape Garden", 2003:245

<sup>41</sup> Grillner, "Experience as Imagined – Writing the Landscape Garden", 2006:245

<sup>42</sup> Bukdahl, *Johannes Wiedewelt: From Winckelmann's Vision of Antiquity to Sculptural Concepts of the 1980s*, 1993:41 - om den danske billedhugger Johannes Wiedewelt (1731-1802) arbejde med Mindelunden i Jægerspris, der var den første i Danmark der arbejde inspireret af den engelske landskabshave.

<sup>43</sup> Wiedewelt er inspireret af Johann Winckelmann (1717-1768) der i sin originaltekst det æstetiske fundament introducerer; "Edle Einfalt und stille Größe", som han mener findes i antikken med Laokoon-gruppen som eksempel. Han promoverer en afdæmpet, harmonisk, enkel og ikke mindst ædel kunstfremstilling.

Skriversøen er et langstrakt forløb, i et fladt terræn, med små øer - og vandet bevæger sig fremad i et lavt tempo. Bevægelse i længden skaber ifølge Whately, situationer med *progress*, hvorimod Havesøen i terrænets midte, er karakteriseret af *circuity*, der skaber vidder. Effekten af overgangen mellem vandforløbet i Skrivørsøen, der bøjer naturligt, og leder vandet ned gennem en lille rislende å og ender ude i havens åbne midte, giver plads til imaginationen. Søens psykologiske funktion er ifølge Whately; at være rummelig for sindet, "the mind, always pleased to expand itself on great ideas, delight even in its vastness" og "the ocean itself hardly atones by all its grandeur for its infinity").<sup>44</sup>

Skrivørsøens *progress* er et langsomt flow. Man kan se søbundens vegetation og dyreliv. Kompositionen er langstrakt og træerne skaber skygge og giver en fornemmelse af fordybelse og ro. Vandet tilføjer scenens tunge formsprog og træernes mørke farver, en lysæstetik. Lyset, med sine forskellige indfald gennem døgnet og året, reflekteres i overfladen og skaber en kontrast, til de lange linjer og den tunge søbred, med sine fluktuerende bevægelser. Lyset skaber et flygtigt polymorft og polykromt spil - når det interagerer med vandoverfladens krusninger.

Vandet er også brugt i havens midte. Til venstre for det lille lystslot er placeret en rund sø, som på vindstille dage, fungerer som vandspejl for slottet og de omkringstående træer. Vandspejlet tilføjer billedkompositionen en ekstra æstetisk funktion - ved at fordoble bygningens ikoniske status i haven og vandoverfladens refleksion af solens stråler, giver det haven et tindrende lys.

Når man mentalt og fysisk abstraherer vandet fra dets naturlige kontekst, i det æstetisk bearbejdede landskab, og dvæler ved de formelle egenskaber bliver det til et objekt, der isoleret fra helheden, er abstrakt form. Samtidig indgår vandet i landskabskompositionens teksturer, farver og linjer - med centralperspektivisk forgrund og dybde - som var det en todimensionel scene - malet op på et fladt lærred overført til et tredimensionelt haverum.<sup>45</sup> Hele kompositionen af form, farve, lys, lyd og temperatur - over tid, kan også læses som en performativ situation med Grillners begreb om karakter-tilstand, og med Burkes helhedsorienterede psykologiske blik på intentionerne i det æstetiske landskab.

---

<sup>44</sup> Whately, *Observations on Modern Gardening*, 1770:63

<sup>45</sup> Knudsen:322

Med kunsthistoriker Nicolas Bourriauds analogi til en *cinematisk model*, kan man se den æstetisk komponerede rumlige situation, som en *plan of action*<sup>46</sup> (uden filmens endelige materialitet), hvor publikum har funktion som klipper, der selv udvælger sine billeder og handlinger. Den vandrendes bevægelse gennem haven, er en *mise-en-scene*, hvor alt; objekter, rummet, billedkomposition og publikum er en enhed, der over tid gennemleves, sekvens efter sekvens. Gæsten er medskaber af kompositionen over tid, gennem året. Bourriaud skriver: "The work does not (offer) itself as a spatial whole that can be scanned by the eye, but as a time span to be crossed, sequence by sequence, similar to a still short-movie in which the viewer has to evolve by himself"<sup>47</sup>.

Af de tre oplevelsesmodeller tilhører det rent formelle og den todimensionelle flade 1700-tallets kunstgreb. Det er havekunstnerens/ gartnerens arbejde med at udvikle de enkelte materialers strukturelle egenskaber og studierne i at overføre maleriets komposition til landskabet. Den tredimensionelle læsning af situationen - peger på vor tids måde at opleve og interagere med vandets rislende, funklende, transparente, skummende egenskaber, som nærværende tekst senere vil komme ind på.

### **Farvernes virkning**

Liselund er gennem årtiderne, en varietet af grønne kromatiske farveharmonier i sommerhalvåret og i vinterhalvåret af gråbrune akromatiske harmonier, samt det "evigt" grønne, altid til perfektion nyslåede, græs. Variationen af træer fra hjemmehørende arter som bøg og eg - til morbærtræer, valnøddetræer, gran, fyr, pinjer, cypresser, taks og thuja, - skaber en overvældende farveintensitet i grønne toner.

C.C.L. Hirschfeld skriver i første bind af sit alsidige værk om sine egne iagttagelser af naturens og havens virkemidler og udtryk; *Theorie der Gartenkunst* i fem bind (Leipzig 1779-1785), at farverne er givet haven for at behage - for ham er der en gensidighed mellem natur og menneske. Hirschfeld taler om en samskabelse mellem naturen og mennesket, naturen har givet sine genstande farver for at mennesket ikke skal betragte den koldt, men røres. Farverne

---

<sup>46</sup> Nicolas Bourriaud, 2002:71

<sup>47</sup> Nicolas Bourriaud, 2002:73

er altså skabt for mennesket. Mere overordnet betyder dette, at der er en korrespondance mellem den ydre natur og menneskets sanser og sjæl. Den "ydre" natur rører menneskets indre. Den ydre verden bliver inderliggjort som stemninger, skabt af naturen, som det hedder hos Hirschfeld:

"Die Natur wollte, daß der Mensch ihre Werke nicht mit Kaltsinnigkeit ansehen sollte. Sie gab daher den Oberflächen der Körper [naturens legemer, altså naturgenstande] mittelst des Lichts und der Farben einen solchen Reiz, wodurch sie Vergnügen und Wohlgefallen erwecken und zur öftern Betrachtung einladen. Wäre alles in der Natur einfärbig, wie bald würde nicht das Auge in dem Anschauen ermüden und der Geist Ekel und Ueberdruß empfinden; eben diesen Erfolg würde der Mangel der Lebhaftigkeit und Munterkeit der Farben haben"<sup>48</sup>

Farver i naturen er for Hirschfeld et universelt sprog, der taler til øjet og til følelserne. De vækker forskellige følelser af glæde, kærlighed, ro. Landskabshaven bør bruge farver - med det samme formål og med samme gavnlige effekt som naturen selv. Følelsesindtryk gennem sansning – er ifølge Hirschfelds teori et naturfænomen.

Menneskets sanser og følsomhed, dets indtryk og modtagelighed, opfattes som del af naturen. Naturen opfattes ikke som noget, der står i modsætning til kultur, ånd eller menneske, men som samskabning. Det er den (guds)skabte sammenhæng mellem menneske og verden/natur der er haveteoriens forklaring på den antagelse, der i *Theorie der Gartenkunst* fremstilles ureflekteret: at landskaber har karakteregenskaber og er f.eks. melankolske.

#### 4.6. Sammenfatning

Liselund have - er et landskab omformet til et interdisciplinært kunstværk. Med udgangspunkt i stedets oprindelige karakter, *genius loci*, tilføjer malerkunsten; billeddannelsen i havens scenerier, skulpturkunsten; små follies, arkitekturen; husene fra hele verden, litteraturen; skriftens billeder<sup>49</sup>, musikken; fuglesang, filosofien; kontemplativ vandring.

Kunstgrebet der definerer forholdet mellem værk og beskuer i den romantiske have er et objekt/ subjekt forhold. Haven er i sin helhed skabt som et statisk kunstobjekt, og situationen er et passiv/ aktiv forhold, hvor den aktive menneskekrop bevæger sig kontemplativt gennem

---

<sup>48</sup>Hirschfeld, 1785:168

<sup>49</sup> Samtidens litteratur, digte, og romankunsten der bliver opfundet i denne periode, er lige så betydningsfulde forbilleder for havens stemninger - som det pittoreske Knudsen, 2019



haven og objektet er ubevægeligt. Selvom haven er "bygget" af organiske materialer, fastholder værket gennem gartnerens evige korrigeren, sin statiske karakter. Naturscener og bygningerne er objekter - emblematiske symboler - som en knap i en frakke. Haven er et lille sted i landskabet, som klædes på og pyntes - til dets ypperligste fordel. Ænderne i *Havesøen* - er rekvisitter. Haven er farvesat af gartnerens æstetiske farvesans - i kraft af hans kendskab til de enkelte væksters farvetoner hen over året - eller med Hirschfeld - i et samspil mellem Gud og gartneren. Hirschfeldt fastholder naturen som objekt "die leblosen Gegenstände der Natur". Og farverne påvirker sansningen.

Haven som objekt, det vil sige den oprindelige skov, formelt bearbejdet til rumlige kompositioner af materialer, teksturer, farver og linjer - er en æstetisering af omgivelserne. Det pittoreske forlæg opleves gennem synet, og de mangeartede topografier, skaber et tredimensionelt kropsligt nærvær, der kan lede til en sublim oplevelse.

### En spekulativ vandring med Antoine de la Calmette og Immanuel Kant,

Samtidig med at Antoine Calmette anlægger Liselund, opkaldt efter hans kone, og bygger hende et lille slot i haven (1790), sidder den tyske filosof Immanuel Kant (1724-1804) i Königsberg, en dagssejls over Østersøen og skriver "Kritik der Urteilkraft" (1790), der består af en kritik af den æstetiske og den teleologiske dømmekraft. Kant var ikke en direkte inspirationskilde for havekunsten, men hans transcendentalfilosofiske radikale nytænkning og de spørgsmål han stiller – bliver inspirationskilde for den tyske idealisme, den Frühromantik som danner grundlag for tidens kunstnere og tænkere. Tekstens form fungerer her som Kants 'inquiry' - af Calmettes motiver og evner.

Fra deres respektive boliger i Königsberg og Sømarke sidder de og ser ud af vinduet, på det naturskønne. De har begge til hensigt at bruge naturen, som afsæt for hver deres moralske dannelsesprojekter. Kant - og hele den tyske idealisme laver en vending mod mennesket, mod mennesket ånd, menneskets rationalitet og subjektet. Kant udvider Descartes mekaniske natursyn, i sin analyse af den æstetiske dømmekraft, så den bliver teleologisk, naturen opfattes som formålsrettet; der er en kausalitet og formålsbestemt selvorganisering i den levende natur. Men selvom Kant har blik for naturens både mekaniske og selvreproducerende organismer, så er det naturskønne først og fremmest et æstetisk landskab, et sted for menneskets dannelse og frihed.

I en kantiansk optik var Calmette ikke i stand til at erkende verden direkte, - hans erfaring med at transformere den vilde skov til ideal have, var medieret gennem hans rent subjektive forestilling. Calmette kunne ikke erkende verden *i sig selv (Da Ding an sich)*, men kun som den fremstod for ham (*Das Ding für uns*); stjernehimlen "blot som den er" og Østersøen "blot som den tager sig ud". Naturvidenskaberne havde kun en partiel forståelse af naturens fremtrædelsesformer, og naturen i dens "totalitet", kan sindet ikke erkende med almindelige begreber. Erkendelsen sker, ifølge Kant, i et spil mellem indbildningskraften og forstanden, ved at indbildningskraften formidler sansninger til forstanden gennem tolv anskuelsesformer, hvor tid er et a priori, der er en del af sindet - og rum er en forudsætning for at fænomenerne

fremstår, som de gør. Det er en helt ny betoning af subjektets position i deres samtid, - det er subjektets erkendelseaktivitet, der bestemmer, hvad der er objektivt gyldigt.<sup>50</sup>

Calmette undersøger hvordan verden viser sig for ham, - et vildnis - som er ren potentiale og ikke er noget i sig selv. Med en ukuelig tro på sin egen indbildningskraft, fuldender han med kunstnerisk smag og sans for harmoni og det skønne<sup>51</sup>, - landskabet. Skoven bliver til en have for den individuelle oplevelse, hvor subjektet udgør det epistemologiske centrum, og den der vandrer bliver opmærksom på, hvordan sindet oplever sig selv opleve.<sup>52</sup> Kant skriver ved sit bord foran vinduet "Vores erkendelse er ikke erkendelse af objekterne, som ting i sig selv, men kun som fænomener"<sup>53</sup>. Den enkelte perciperer verden, som den fremtræder for ham, hvad den er i sig selv, må han ifølge Kant lade hvile. Kant skiller Calmette fra den teleologiske natur (der både er mekanisk og består af selvreproducerende organismer<sup>54</sup>), men efterlader ham med muligheden for en uudgrundelig sublim æstetisk oplevelse af verden *i sig selv* i hele sin kompleksitet - som ingen, kun Gud, kan sige noget om i sin helhed, og som kun kan anes.<sup>55</sup> Det er en rystende øjeblikserkendelse - af stjernehimlen og universet, af det brusende hav der kaster sig mod klinten - hvor verden åbner sig i al sin kompleksitet, mangfoldighed og uforklarlighed - og skaber muligheden for følelsen af frihed. Når mennesket overrumples af naturens ufattelige storhed og erfarer, hvor radikalt forskellig det er i forhold til den, røres subjektets inderste og skaber en ydmyghed og hengivenhed der sætter den rationelle dømmekraft ud af spil. Det er i relationen med naturen, i sansningen, at mennesket kan erkende

---

<sup>50</sup> Kant, 1790:48

<sup>51</sup> Både Calmette og Kant - tænker med Platons begreber om det sande, det gode og det skønne. Platons dialog *Symposion*.

<sup>52</sup> Kant vender billedet - fra at verden betragtes som formet på en bestemt måde, og de former, der ordner og strukturerer noget, er ifølge den før-kantske filosofi de samme former, der informerer vores intellekt. Kant hævder i *Kritik af den rene fornuft*, at virkeligheden (naturen) retter sig efter vores begreber og kun under denne forudsætning giver det mening at tale om erkendelse af virkeligheden. Denne vending omtales som den kopernikanske revolution

<sup>53</sup> Kant, *Kritik af dømmekraften* §48 Kant indleder Kritik af den rene fornuft, 1787: "Indtil videre er vi gået ud fra at alle erkendelser retter sig efter genstandene."

<sup>54</sup> Biolog Claus Emmeche udlægger Kants beskrivelse af "studiet af de levende væsener", hvilket for Kant ville sige newtonsk fysik, må forblive uden for området for teoretisk videnskab. Begrebet om organismen, kunne kun meningsfyldt forstås som helhed af dele der gensidig betinger hinanden. I en mekanisk ting, som et ur, eksisterer delene "for" hinanden, - en organisme, er en selvreproducerende og derfor selvorganiserende helhed, og delene eksisterer ikke blot for hinanden, men også ved hjælp af hinanden, idet de bidrager til hinandens produktion og opretholdelse, så en organisme er både en funktionel og strukturel helhed - ikke en maskine. # CBØ: 294 Man kan sige, at der i Kants bestemmelse af organismens teleologi, som hos Kant medierer mellem natur og frihed, peger på et subjektivt aspekt af det, at være en levende ting. En tanke, som biosemiotikken Jakob von Uexküll (1864-1944) senere overtog og udviklede, med sit begreb *umwelt*, der beskriver erfaringen af at være i verden, som specifik for hver art og hver biologisk enhed, opbygget af subjektive perceptuelle tegn.

<sup>55</sup> Kant sagde noget tilsvarende i filosofien: Hvis vi vil have sikker viden om verden, skal vi ikke studere verden i sig selv, men derimod undersøge, hvordan verden viser sig for os. Vi kan ikke bevise, om Gud findes, for Gud kan aldrig optræde som noget, vi kan se. Men vi kan beskrive naturen som den viser sig for os, og vi kan ud fra vores erfaring af verden udlede naturlovene.

sig selv som menneske - dvs. som moralsk væsen. Kant betragter skønhedserfaringen, som en erfaring af frihed, og som frihedserfaring, er den især erfaringen af det naturskønne. Naturen fra et æstetisk synspunkt, enten det *skønne*, der vækker umiddelbart sanssemæssigt velbehag eller den gådefulde, truende, oversanselige natur og dermed *sublime* natur, er hos Kant et mødested for menneskets dannelse og frihed.<sup>56</sup>

--

Calmette arbejder i haven, med forskelligartede naturstemninger - fra det mørke dybe stillestående vandforløb i Krageskoven, lysningen i havens midte, og det brusende dramatiske vandfald ned gennem *Cacadedalen*, - og skaber rum for en kontemplativ subjektiv relation til den der vandrer igennem det. (Calmette iført høje hæle.<sup>57</sup>) Denne åbne modtagelighed kalder Kant *interesseløs*. For at Calmettes blik på sit værk, kan være en ren smagsdom, må den ifølge Kant ikke være partisk formålstjenlig, men opleves med "det interesseløse behag"<sup>58</sup>, hvor man både er lidenskabelig optaget og samtidig uegennyttig.<sup>59</sup> Allerhelst så Kant at Calmette lod skov være skov og med sin skønne sjæl, vandre ud i naturen, som en mand der hverken savner kunst eller noget socialt, for interesseløst at opleve skønheden.<sup>60</sup> Men Calmette må handle - skoven er et vildnis, uden selvbevidst smag og det skønnes kvaliteter<sup>61</sup>, og Calmette savner at spadsere og møde sine adelige venner ved badeanlæggets opvarmede kilde, i bunden af *Cacadedalen*. Calmette omformer *Naturschönheit* til *Kunstschönheit*. Med hans egne ord "en blanding af alt, skov, park og have, kunst og natur, et gæstfrit asyl for skovens og markens dyr, som for verdenstrætte, lægedomssøgende badegæster"<sup>62</sup>

At Calmette er i kontakt med sit individuelle begær og lidenskab er der ingen tvivl om - det som Kant kalder *det behagelige*. I den komplicerede transformative situation Calmette står midt i, oplever han så mange praktiske udfordringer med materialet, logistikken og formen - at hans perfektionistiske personlighed og dannelse, vrider sig hver gang, han må indgå et kompromis. Men handler Calmette ud fra "det interesseløse behag"? Kan han hæve sig op over sin

---

<sup>56</sup> Jørgensen, *Skønhed : en engel gik forbi*, 2006:28

<sup>57</sup> Bobé, 1918:11

<sup>58</sup> Kant, 1790:59

<sup>59</sup> Kant, 1990:58,§2

<sup>60</sup> Kant, 1790:151

<sup>61</sup> I det skønnes analytik indkredser Kant smagsdommens egenart i fire momenter: kvalitet, kvantitet, relation og modalitet. Hvor kvalitet er bundet til *det skønne* og kvantitet til *det sublime*.

<sup>62</sup> Bobé, 1918:20

personlige smag - og med Kant se på sit værk og sige: *denne have er smuk!*<sup>63</sup>? Hans eget svar ville måske være, at det interesseløse er en idealform, og han tilstræbte ikke at forholde sig privat til sit entrepreneurship, og ikke at være forudindtaget i sin æstetiske dom. Når man ser på opgavens omfang og resultat, må han både have været drevet af sin æstetiske forfængelighed og viljen til at skabe det skønne og det gode, og troet på at han havde den æstetiske indsigt, den dannelse og moralske pligtfølelse, der kunne løfte, hvad Kant formulerer som *de universelle regler for det skønne*<sup>64</sup>. Måske, hvis man spurgte ham, lige inden han lagde sig til at sove i det lille slotskammer på første sal, handlede det også om at forberede en scene for den europæiske overklassens smagsdomme og beundring, hvis haver han havde besøgt i det forudgående årti.

For at kunne omforme *Naturschönheit* til *Kunstschönheit*, kræver det ifølge Kant *genialitet* - kunstneren må have et talent (naturgave), der rækker udover det normative, håndværket og evnen til efterligning.<sup>65</sup> Kant skriver i *Kritik af dømmekraften* §48. *Om geniets forhold til smagen*, - at forudsætningen er, at Calmette har smag og viden om havekunstens regler, men at det er hans åndsevner i æstetisk betydning, et levende princip i sindet<sup>66</sup>, der kan gøre haven til et kunstværk. Denne kunstneriske evne, kan Calmette ikke lærer, - flid, midler<sup>67</sup> og efterligning er ikke nok, - han må handle i frihed fra enhver regeltvang, og selv danne skole.

--

Calmette kører ind i den vilde skov, med en plan til et dannelsesprojekt, som et frit menneske, med sin fornuft og sin sanselighed og viljen til at skabe et kunstværk. I sin mappe har han sin klassiske dannelse med stor viden om antikkens receptionshistorie, sin smag, og studier der medtænker landskabshavens metode og mål. Måske har han også Kants essay fra 1784, "Besvarelse af spørgsmålet: Hvad er oplysning?" og bærer Kants opfordring - til menneskeheden om at tænke selv: "Oplysning er menneskets udgang af dets selvforskyldte umyndighed". Calmette har ikke nogen mæcen eller nogen kirke der bestemmer, hvad han skal lave og efter hvilke æstetiske regler han skal arbejde. Han er selv mæcen. (Historikeren

---

<sup>63</sup> Kant, 1990:65,§6.

<sup>64</sup> Kant, 1990:66,§7.

<sup>65</sup> Kant, 1790:146

<sup>66</sup> Kant, 1790:153

<sup>67</sup> Et mandtal for Møen fra 1801 viser, at han i sin tjeneste paa Marienborg havde: en fransk hovmester Jean Detrac, en gouvernante, en hushovmester, en sekretær, en stadsjæger, en rideknægt, to tjenere og en kok, to kvindelig tyende, to kokkepiger, to stuepiger og to kammerjomfruer. ( Bobé, 1903:14)

Erichsen skriver, at han med denne opgave formøbler hele sin formue<sup>68</sup>). Calmette har styr på det håndværksmæssige - og har set mange versioner af landskabshaver og udvikler løbende sin metode gennem samtaler med og læsning af b.l.a. den førende tysk-danske haveteoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfelds poetik for havekunsten *Theorie der Gartenkunst* (I-5, Leipzig 1779-1785)<sup>69</sup>. Calmette udlever den "frie" havekunst - "en beskæftigelse, der i sig selv er tilfredsstillende"<sup>70</sup>

Calmette arbejder med en naturgroet organisk haveform, defineret af kurver og slyngede linjer, der skal anspore til filosofien og fordybelse. Dette udtryk, får politiske overtoner, hvis det knyttes til opgøret med enevælden. Men er han selv klar over hvilken retning, han er på vej ud af? (og var Kant klar over hvilke enorme konsekvenser hans tænkning fik for eftertiden?). Han er helt sikkert bevidst om, at haven skaber en æstetisk nydelse, og at den dannede overklasse forstår de referencer til fx antikkens idéer om frihed og demokrati, i form af *follies*; mindesmærker, gravmæler og urner, som han har placeret i haven. Men har han øje for at formen afspejler tidens friheds- og demokratitanker, der har et iboende opgør med den adel og enevælde, som han selv er en del af, eller er det udelukkende et privat projekt, der skal danne ramme for den frihed, som hans familie og venner, i kraft af deres deres sociale status, har mulighed for at udleve i de "naturlige" og landlige omgivelser?

I sin dagbog skriver han om Frihedsstøtten (1788), en obelisk rejst uden for Københavns volde til minde om stavnsbåndets ophævelse ved landboreformerne:

»Man ser udenfor byens port en pyramide, rejst af nogle entusiastiske, da den lov, der syntes at skulle give bønderne mere frihed, blev udstedt. Den er af slet smag, ligner snarere en milepæl end et monument, og skal dog have kostet over 10.000 rdlr. Bønderne gøre sig lystige over den, og de fornuftige folk opfatter den som om den en skønne dag kunde blive et signal til en folkerejsning; da vil kronprinsen angre, at han har havt den svaghed, selv at nedlægge grundstenen.«<sup>71</sup>

Citatet beskriver her Calmettes uvilje mod, det der senere (langt senere) skal give bønderne stemmeret og konstituerer demokratiet. Han er visionær i forhold til overklassens intellektuelle, æstetiske og følelsesmæssige selvbevidsthed, stil og smag, - hvis det strejfer ham at hans

---

<sup>68</sup> Erichsen og Skak-Nielsen, *Naturen & kunsten : landskabshavens kulturhistorie i Danmark 1780-1830*, 2012:268

<sup>69</sup> Knudsen, 2019:355

<sup>70</sup> Kant, Kritik af dømmekraften §43

<sup>71</sup> Louis Bobé, *Liselund*, 1918:14

have skal blive et nationalt symbol, ejet af folket — må han have oplevet det syn som et mareridt. Men denne tekst beskæftiger sig ikke med de samfundsmæssige strukturer, men med en europæisk intellektuel elite, der ser naturen på en ny måde, som et potentiale hvorigennem de forbinder deres åndskraft og materielle rigdom- og derigennem definerer en helt ny retning for kunsten - for den romantiske landskabshave.

Calmette er idealist, han vil skabe illusionen af en ideel virkelighed, mens fæstebønderne<sup>72</sup> har hænderne dybt nede i mulden, graver søer og forhøjer bakker og omformer landskabet til en drøm. En æstetisk revolution der kommer til at strække sine visioner langt op i de kommende århundreder.

--

Calmettes arbejde med anlæggelsen af haven, har ikke noget med naturen at gøre - det har kun noget med ham selv og hvordan verden fremtræder for ham og hvordan han med sin vilje kan realisere sin poetiske og følsomme smag, og fuldbyrde det uberørte landskab, (der ikke er noget i sig selv). Naturen er objekt og redskab på samme tid. At forme landskabet, efter et begreb om naturlighed, lånt fra antikkens skønhedsideal, med udgangspunkt i stedets naturlige potentialer (*genius loci*). Liselund får form i kraft af Calmettes ånd og midler - det er mennesket der skaber sig selv og sin historie.

Samtidig er oplevelsen af *det sublime*, også en proces der munder ud i at den enkelte, i kraft af sit intellekt og moralske overlegenhed i forhold til naturen, får styrke. I Kants antropocentriske verdensbillede, står mennesket over naturen - og mennesket producerer selv sine forestillinger med sin rationelle fornuft - verden er ikke noget i sig selv. Men der er øjeblikke der ryster, og mennesket vender altid i sidste ende tilbage til sin intellektuelle og moralske overlegenhed i forhold til naturen.

### **Den romantiske ånd**

Natur- og kunstsyn i Liselund er en og samme ting. Haven er et æstetisk projekt - der former materialet, så det indfrier normative idéer om det pittoreske og det sublime. Naturen er den

---

<sup>72</sup> de bønder der arbejde for Calmette, var fæstebønder på hans jorde

omkringliggende skov - som ikke er noget i sig selv, men som fungerer som en kontrast til den kunstige æstetiske billeddannelse - har styret alle de valg der er taget.

Alt, materiale og formgivning, har til formål at være en æstetisk kulisse eller et sceneri for et følsomt, følelsesfuldt menneske. Den romantiske digter Novalis (1772-1801) skriver "Naturen bliver først sig selv gennem digteren"<sup>73</sup> - er i Liselund have omskrevet til "Naturen bliver først sig selv gennem gartneren". Hvor værket for digteren bliver til gennem sproget - så bliver den for gartneren til gennem vand, ild, jord og luft.

Novalis realiserer gennem skriften sin romantiske naturfilosofi, hvor kunsten er bindeled mellem naturens levende sjæl og menneskets ånd. Den indre natur spejler sig i den ydre, hvorved den ydre natur skifter karakter.<sup>74</sup> Novalis opnår den frihed og den formløshed han søger, gennem skriften. Liselund er et anlægsprojekt - hvis primære materiale er jord, samtidig er det bundet af den nyklassicistiske normative æstetik. Der er langt fra den tyske idealismes formforståelse, der udviklede sig i grevskabet Saxe-Weimar i Jena, samtidig med at Liselund anlægges - til de nationale overtoner, og den tunge nationalromantik, som Liselund kommer til at repræsentere fra midten 1800-tallet. Men Novalis åbner alligevel for en følelse og en idealisme, som også Hirschfelds forståelse af farver repræsenterer. Novalis er som digter en følsom sværmer, for hvem drømmen er virkeligere end virkeligheden. Han er ét med verden, én absolut poetisk bevidsthed.<sup>75</sup>

Romantikens 'Naturphilosophie' tænker med Aristotes' forestilling om en *scala naturae*, dvs. én verden i hierarkisk orden, der rummer alle arter, med mennesket højest og hvirvelløse dyr og mineraler i bunden. Dette transcendentalfilosofiske system, blev udviklet i den tidlige tyske Frühromantik b.la. af den unge tyske filosof Friedrich Schelling (1775-1854). Han samler Kants splittede objektbegreb - hvor man ikke kunne vide noget om naturen i sig selv - "Dass Ding an sich", og naturen er objekt for noget udenfor sig selv - og han gav naturen subjekt-egenskaber der selv fastlægger sine processer. Modsat Kant, ser Schelling ikke subjektet som suverænt, men jeget (subjektet) og naturen (objektet) er ligeværdige manifestationer af en og samme

---

<sup>73</sup> Novalis, *Lærlinge i Sais*, Forlaget Virkelig, 2017:45

<sup>74</sup> Novalis, *Lærlingene i Sais*, 2017:29

<sup>75</sup> Blanchot, "The Athenaeum", 1983:165



'urgrund', en levende grund for vores bevidsthed. For Kant er naturen en projektion i sindet - for Schelling er sindet et fremtrædende træk ved naturen.

Ifølge Schelling måtte naturen sættes fri, den måtte have sin egen plads i filosofien, ikke blot være genstand for tænkning. Schelling skrev i *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, "naturen er den synlige ånd, og ånden er den usynlige natur"<sup>76</sup> [egen oversættelse]. Naturen betragtes som levende sjæl og kunsten bliver et bindeled mellem naturens og menneskets ånd. Den indre natur spejler sig i den ydre, hvorved den ydre natur skifter karakter. Der er stadig en antropocentrisk tænkning i spil, og naturen har et teleologisk sigte på mennesket - som er det højeste udviklingsstadium: Naturen er ubevidst ånd, og mennesket sind er bevidst om sig selv. Kunsten sammenføjer det adskilte i en absolut ånd.

For at Calmette kunne komme fra den første inspirerede vision, til resultatet af tyve års arbejde, med at omforme landskabet til en stemningshave, så må han, som Novalis og Schelling have været båret af en idealistisk romantisk ånd, da han kørte mod Østmøn i 1783, men hvor den naturromantiske poet og filosof, gennem sproget kan skabe en idealistisk formløshed - så er Calmette bundet til jorden, sine normative forbilleder og sin suveræne selvforståelse.

---

<sup>76</sup> Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 1797:70



Kuplen der er resten af kapellet efter det store skred i 1905 på Liselund. Øverst: H. P. Bille, Bissinge og i midten: Lærer H. E. Olsen, Tøvelde - fra <https://arkiv.dk/vis/5174120>