



De heroiske døde og den levende helt

Af Charlotte Christensen

Det danske Kunstakademis grundlæggelse daterer sig officielt til 1754, omend læreanstalten for så vidt havde været i funktion før dette år. I 1754 udkom også den sidste, posthume, samling af Ludvig Holbergs epistler, hvoraf de tidligere var udgivet i 1748 og 1750. En udsigt over den opfattelse af det heroiske, der kom til orde i litteratur og billedkunst i det akademi, hvor Thorvaldsen fik sin uddannelse og i hans samtids europæiske maleri og skulptur, kan passende indledes med nogle citater fra Holbergs heltebeskrivelser i epistlerne. Han jævnfører her de to erobrere Aleksander den Store og Karl 12., men kan ikke rose nogen af dem helhjertet, da de ikke opfører sig eksemplarisk. Den vilde lyst efter erobring, de hengiver sig til, er aldeles ikke noget at stræbe efter: »thi intet kand være meere lastværdigt, end at give sit Fæderneland til Priis, og at løbe om med Kaarden i Haanden for at myrde fremmede uskyldige Folk. En saadan Herre fortjener ikke Navn af Regent, langt mindre af Heldt, kand heller sammenlignes med en almindelig contagion, der streifer alle Lande igiennem, og efterlader sig alle vegne bedrøvelige Fodspor. Den samme Dom kan ogsaa fældes over Julius Cæsar.«¹

Ifølge Holberg efterlignede Aleksander Akilleus, og Karl 12. anså *Alexanders Historie* for sin 'Cathecismus'. Istedet burde den svenske krigsfyrste have udsøgt sig en filosof til læremester: »hvis Carolus havde haft en Aristoteles til Skolemester, han maaskee ikke havde confunderet en Hoved-Last med en heroisk Dyd ...«² Holberg anser ikke vild kamplyst for at være heroisk, og han vrænger ad denne misforståelse, når han skriver om »Almuens Øjne, der confunderer Tapperhed med Ferocitet«, i stedet for at følge filosofen, »som raader vel til at hærde Legemet, men ikke til at renoncere paa at være Menneske, og at æmulere med vilde Dyr.«³ Forstanden bør, ifølge den rationalistiske Holberg, lede »de store Helte«; på den vis kan de »moderere den Ild« og »styre den Activitet, som Fanatiske Affecter føre med sig...« Det sidste skriver Holberg i sin afhandling om Cromwell, som heller ikke kan medregnes blandt »de store Helte udi Historien«.⁴

Holberg kan dog tælle to af sine landsmænd, Cort Adeler og Tordenskjold, med til en heroisk underkategori: »Jeg haver viset udi min Dannemarks Historie, at Norge haver tilvejebragt fleere store Søe-Heldte, end noget andet Land efter Proportion.«⁵

Ser man på billedkunstens heltefremstillinger i de danske monumenter i tiden fra Akademiets grundlæggelse og frem til chauvinismens fokus på det nationale ved indførelsen af Indfødsretten i 1776, viser man hellere dyd end 'Ferocitet'. Fædrelandshistorien udtrykkes meget fredeligt i det genealogisk-peripatetiske akademi på Ledreborg, der blev skabt imellem 1755 og 1761, og ser man på Wiedewelts sarkofag til Christian 6. fra 1760 til 1768 i Roskilde Domkirke, er det vindskibeligheden, der sættes højest blandt dyderne. De personifikationer, der omgiver den som romersk imperator klædte konge, er fredelige folk: Minerva, en genius med grundplanen af Christiansborg, Retfærdigheden, Troen, Fliden, Overfloden, Gavnildheden og Sikkerheden. På monumentets bagside findes Handelen, Det Asiatiske og Vestindiske Kompagni og de lande, med hvilke Danmark har indgået traktater: Rusland, England og Sverige samt Årvågenheden og Kærligheden til Fædrelandet. Man fornemmer, at det danske statsskib sejler i smult vande.

Fredsommelige er også Wiedewelts store mindelund fra 1770erne og 1780erne i Jægerspris, som arkitekturhistorikeren Hakon Lund har karakteriseret således: »Barokke temaer ses ... men forskellen i anvendelsen er talende, kanonerne stritter ikke krigerisk, de ligger uvirksomme hen på samme måde som Absalons kårde, der er omviklet med et skriftbånd.«⁶ En søhelt som Niels Juel har Wiedewelt valgt at mindes med en neutral sten, hvorpå blot navnet figurerer. Mindelunden i Jægerspris blev påbegyndt i året for Indfødsrettens iværksættelse, og udførtes imellem 1777 og 1789. Den tyske haveteoretiker C. C. L. Hirschfeldt, der sørgede for at Arveprins Frederiks haveanlæg blev beskrevet for den europæiske intelligentsia, karakteriserer træffende ånden i Jægerspris med ordene: »Alt er stille, ensomt og højtideligt.«⁷

At heltemod kunne findes i den danske almue, ikke blot blandt krigsførende fyrster, viste Johannes Ewald i syngespillet *Fiskerne*, der blev skrevet på opfordring af Det kongelige Teater i 1778. Majestæten havde allerede stenbilleder af denne almue i Norge og på Færøerne omkring sig, når han begav sig fra sit slot Fredensborg ud i parken til Nordmandsdalen, hvis ganske enestående skulpturer blev skabt af Johann Gottfried Grund i årene efter 1764. Går man til Wiedewelts æstetiske programerklæring, den lille bog *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed* fra 1762, er der ikke megen diskussion af det heroiske som kategori for billedkunsten, hverken i den antikke eller i den nyere kunst. Han anvender ganske vist heltebetegnelsen i forbindelse med et sindrigt eksempel på moderne historiefremstilling, Lebruns gengivelse af Louis 14. i kamp, men behandler ikke emnets relevans for den danske kunst. Wiedewelt forkaster ideen om at fremstille de nordiske guder med det bekendte argument: »Hvorledes vilde man bilde Odin, de nordiske Gunders Jupiter, Thor som Vulcanus, Freya som Venus, og Thyr som Mars, anderledes end som Homerus beskriver sine Guder. Jeg begriber den Følge, at Figurerne bliver Grækske, og Navnene Gothiske.«⁸ I dette følger Thorvaldsen livet igennem sin lærer, Akademiets mangeårige direktør. Et vigtigt element i Wiedewelts æstetik, som denne anvender i overensstemmelse med begreber i venen Winckelmanns skrifter, er 'Sympathie' – nærmest i betydningen 'empati', indlevelsesevne. Det, som en kunstner ikke selv har følt og gennemlevet, kan han ikke udtrykke: »Dersom en Konstner ikke føler en virkelig Sympathie udi sit Naturel med hans Studium (det vil her sige, den opgave, han skal udføre), bliver hans Arbeide Iis, som smelter mod Solen og bliver til Intet.«⁹ Wiedewelt finder iøvrigt, at kunstneren bør begynde sine studier med at tilegne sig de klassiske statuers formsprog og ikke gå til naturen – en lære, der lå dybt i Thorvaldsen, når han under Jason's tilblivelsestid løb frem og tilbage imellem Vatikanet og atelieret. Wiedewelt skriver, »at Naturens største Fuldkommenheder snarere kan opdages af de udvalgte Grækske Statuer, end udi Naturen alleene, i det at udi de første ere de ikke så forstrøede, men meere udi eet forenede, end i de sidste.«¹⁰

Sympati, i betydningen personligt engagement og gennemlevet kval, er der nok af i Nicolai Abild-

gaards *Filoktet*, den væsentligste heltefremstilling i den danske kunst i det 18. århundrede. Da maleriet befandt sig på Charlottenborg var det tilgængeligt for Thorvaldsen under hele hans lange akademitid. Blandt meget andet er *Filoktet* Abildgaards bidrag til undersøgelsen af, hvorledes passionerne kunne tænkes at have fundet deres udtryk i antikken – og hvorledes denne erkendelse burde fremstilles i Rom i 1774-75, til ære for Det kongelige danske Kunstakademi. Det er nok også under sin romertid, at Abildgaard malede den furiøse skitse, der i dag findes på Aarhus Kunstmuseum, af den frygiske selvmorder Adrastos, der dræber sig på vennen Atys' grav. Både Filoktet og Adrastos er helte fulde af pathos, såvel i det manierede kropssprog som i deres kropsfylde inden for billedrammen.¹¹ Da Abildgaard vendte tilbage til København, gav man ham et fædrelandshistorisk emne for receptionsstykket: 'De danske Fruentimmere giver deres Prydelser og Klenodier for at udløse Kong Svend Tuigskæg fra Jomsborgerne, som havde fanget ham i Krig, som det er beskrevet hos Saxo, hos Huidtfeldt og Ludvig Holberg.' Denne opgave blev stillet den 8. december 1777, og Abildgaards medlemsstykke viser, i tidens ånd, ikke 'Ferocitet', men derimod, for en sjælden gangs skyld, »den danske kvindelige heroisme«. Denne karakteristik, der bygger på Thomas Thaarups kritik af maleriet fra tidsskriftet *Minerva*, findes i Karin Krygers artikel om de nationale monumenter i bogen om dansk mentalitetshistorie.¹² Abildgaards maleri af ædle og generøse kvinder skulle snart få en moderne parallel, da elleve hvidklædte kunstnerhustruer og -døtre den 7. september 1789, med tricolorekokarder i håret, ofrede deres smykker til Nationalforsamlingen. Blandt disse offervillige kvinder sås fruene David, Peyron og Vien.¹³

Abildgaard havde under sine studierejser forberedt sig på at skabe fremstillinger af danskens bedrifter i hedenold i store lærreder til Riddersalen på Christiansborg slot, men da han kom hjem, måtte han i stedet vie sine kræfter til stramt programmerede fremstillinger af den oldenborgske kongestammes historie. Kun en enkelt af disse danske monarker ses i kamp, nemlig Christian 4., der som hos Ewald fremstilledes i røg og damp. *Fiskerne* var blevet opført i 1780, og Abildgaards maleri er fra 1782. Iøvrigt beskrives scenen på Kolberger Heide ganske, som Abildgaard har gengivet



Fig. 1. Nicolai Abildgaard: *Svend Tveskæg løskøbes af danske kvinder*. Medlemsstykke. (1778). Olie på lærred. 103 × 154 cm. Kunstakademiet.

den, i Ove Mallings *Store og Gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere* fra 1777, der også afgav adskillige emner for heroisk historiemaleri til Abildgaards mindre heldige konkurrent Erik Pauelsen. At den nationale kunstpropaganda med fædrelandshistoriske motiver ikke var et blot dansk fænomen, havde Abildgaard kunnet studere, da han i 1777 besøgte Paris, hvor Charles-Claude de Flahaut de la Billarderie, greve d'Angiviller, på Louis 16.s vegne havde fået udført en lang række optrin af Frankrigs historie.¹⁴ Til mere privat brug fandt Abildgaard sine præromantiske helte i Ossiandigtene eller i det antikke Grækenland, der også afgav tidens yndede emne, filosofen som helt. Særlig i den franske kunst fremstilledes ofte dødsscener med de klassiske filosoffer, således i malerier af Abildgaards yngre samtidige Jacques-Louis David (de fødtes henholdsvis i 1743 og i 1748, og deres studieår i Rom falder til dels inden for den samme tid).

Filosoffen var også et helteemne, når det drejede sig om at opføre monumenter for samtidens store mandspersoner, med J. B. Pigalles statue af den nøgne Voltaire som det mest forbløffende

eksempel på dyrkelsen af den rene ånd. Blandt de statuer, der på den franske konges vegne blev bestilt af grev d'Angiviller, figurerede flere fremstillinger af nationens filosoffer og forfattere. Når det kom til gengivelsen af den samtidige krigshelt, blev Benjamin Wests nytænkte fremstilling af *The Death of General Wolfe* fra 1770 udgangspunktet for en ny ikonografi. Denne engelske general havde sejret over franskmændene i slaget ved Quebec i 1759 og derved vundet Canada for englænderne. Henvisninger til såvel antik kunst som til den kristne pietà findes i den døende generals skikkelse, mens *Torsoen* personificeres af cherokee-indianeren ved generalens fødder, der ydermere repræsenterer den nye heltekategori: Den ædle vilde. Maleriet var godt kendt i Danmark igennem reproduktionsgrafikken og omtales af Nicolai Abildgaard. Reportageagtigt anvender Benjamin West den samtidige klædedragt og kommenterer det således: »begivenheden fandt sted den 13. september 1759 på en del af Jorden, som grækerne og romerne ikke havde kendskab til, og i en periode hvor hverken disse nationer, eller helte i deres klædedragt, eksisterede længere.»¹⁵ Alligevel er Benjamin Wests maleri ikke



Fig. 2. Benjamin West: *The Death of General Wolfe*. 1770. Olie på lærred. 151 × 213 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

dokumentarisk, idet han gør generalens død mere ædel end den i virkeligheden var. Når Thorvaldsen senere fik til opgave at fremstille sin samtids helter, valgte han oftest den antikke klædedragt.

Thorvaldsen kunne ikke opleve megen heroisme i sin ungdom i København. Den eneste heltekåring, han havde inde på livet, forekom i 1788, hvor hele byen blev udsmykket for at hylde kronprins Frederik. Årsagen var en rask lille krig i Bohuslen, 'Tyttebærkrigen', som havde sin årsag i en traktat med Rusland, der var blevet oprettet ved mageskiftet om Holsten i 1773. Danmark havde derved forpligtet sig til at angribe Sverige, såfremt dette land gik imod Rusland. Dette skete i juli 1788, hvor Gustaf 3. overskred grænsen mellem Finland og Rusland med kurs mod Sankt Petersborg. Danskerne var derfor nødt til at lade en dansk-norsk hær gå ind i Bohuslen, men før det blev alvor, greb stormagterne ind, og krigen var ovre, næsten inden den var begyndt. Men, som Karin Kryger formulerer det: »Den danske fortolkning var, at Danmark havde sejret, og at kronprinsen ved sin resolute handlekraft havde sparket Sverige på plads og sikret freden. Denne milde overfortolkning af begivenheden kom til fuld udfoldelse, da kronprinsen

vendte hjem den 7. december 1788 og blev modtaget af en begejstret hovedstad.«¹⁶

Thorvaldsen var blevet optaget på Kunstakademiet i 1781, så han har kendt og vel også arbejdet på de dekorationer, Nicolai Abildgaard stod for som læreanstaltens del i hyldningen af den heroiske prins. Karakteristisk for tidens pacifistiske tilbøjelighed af 'Den fredsbringende Mars' viste hovedbilledet Victoria med sejrstegn på sin vogn, forspændt med to heste, der holdes i ave af freden. Den latinske tekst dertil lyder i oversættelse:

»Freden os gavner, vær uforanderlig,
O Fred!
Guderne hersker i Fred;
De største bedrifter er Fredens.«

Adskilligt flere allegorier over Fredens velgerninger fyldte Kunstakademiets facade, og på anden etage så man endda et billede af Mars Paciferus, som også talte latin, hvilket udlagt på dansk lyder: »Således vender prinsen tilbage, alle hjerter har du vundet.« Wiedewelt overrakte, som direktør for Kunstakademiet, siden aftegninger af illuminationen til kronprinsen, der efterfølgende kunne tilkalde Abildgaard og meddele denne »sit naadigste

Velbehag.«¹⁷ Kort tid efter denne miniaturekrig fulgte den første, nationale indsamling af midler til et offentligt monument for en dansk/norsk helt: Mindesmærket for Tordenskjold. Det skulle opføres efter en tegning af Peter Meyn, der findes i Kunstakademiets samlinger, men blev ikke realiseret. Thorvaldsen har altså ikke i sin barndom eller under akademitiden stiftet bekendtskab med danske kunstværker, der peger frem mod hans *Jason*, den levende, handlende, sejrende helt, der fremtræder i stærk modsætning til såvel Abildgaards forpinte Filoktet som hans nordiske barde, Ossian. Da Danmark fik levende og døde krigshelte, i 1801 og 1807, var Thorvaldsen ikke hjemme.

Thorvaldsens akademitid faldt ellers i den mest dramatiske periode i det 18. århundrede, men længe manøvrerede Danmark uden om revolution og europæisk krig, og akademieleven Bertel Thorvaldsen manøvrerer også uden om radikale, politiske sympatitilkendegivelser. Han modtager sin store sølvmedalje for en hvilende Amor-figur den 30. maj 1789, halvanden måned før Bastillens fald. Den 20. juni 1791 foretager Louis 16. sit mislykkede flugtforsøg til Varennes, og den følgende 15. august får Thorvaldsen Akademiets lille guldmedalje for *Heliadors uddrivelse af Templet*. Den 21. september 1792 afskaffes kongedømmet i Frankrig, og dagen derpå udråbes republikken. Massakrerne tager deres begyndelse, og den 17. januar 1793 dømmes den franske konge til døden. Jacques-Louis David er blandt dem, der stemmer for henrettelsen, som finder sted den 21. januar 1793. Den 14. august 1793 modtager Thorvaldsen endelig den store guldmedalje for sit relief *Apostlene Peter og Johannes helbreder en halt foran Tempels Port*. Man kan herved også bemærke, at Akademiet i sine sujetter til konkurrencerne afholder sig fra ethvert emne, der kunne tydes som en kommentar til verdenshistorien, idet man på dette tidspunkt befinder sig midt under det franske rædselsregime, som varer til Robespierres fald i juli 1794. Thorvaldsen fik sin guldmedalje én måned og én dag efter mordet på Marat, som fandt sted den 13. juli 1793 – og tre dage før Charlotte Corday blev guillotineret. Den 16. oktober i 'guldmedaljeåret' blev Marie Antoinette sendt til skafottet.

Den unge Thorvaldsen havde et ben inden for det københavnske teater, men vort kendskab til hans skuespilleri giver ikke fingerpeg om, at han er

blevet 'heroisk' stimuleret på de skrå brædder. Det københavnske repertoire var ikke særligt gedigent i tiden mellem Ewald og Oehlenschläger, og da Thorvaldsen selv optrådte i et ordentligt, og lidt dristigt, stykke som Beaumarchais' *Barberen i Sevilla*, blev han endda så befippet, at han ikke kunne få en stavelse frem. Indicier peger på, at han overværede premieren på Thomas Thaarups *Høstgildet* – ikke just noget helteværk. En bitte lille smule drama findes i de illustrationer til arbejder af P. F. Suhm, hvor Thorvaldsen for en sjælden gangs skyld arbejder i en 'oldnordisk', abildgaardsk 'Ossianstil'. Et af stikkene efter Thorvaldsens forlæg viser *Harald ved sin Faders Grav-Høj* (uden at gravhøjen heroiseres på Caspar David Friedrich-maner) og i Erik Paulsens karakter i det skrækkromantiske billede af Orvarodd, der holder liget af den døde Hjalmar frem for hans totalt uforberedte elskede, Ingeborg. Hun dåner. »Ja, hun elskte ham, sagde Orvarodd, det havde jeg ikke tænkt om et Fruentimmer.«¹⁸ Blandt de mange fravalg i Thorvaldsens kunstnerliv finder man sidenhen den nordiske mytologi og sagnkreds, som han lader ubenyttet efter disse ungdomsarbejder.

Medens det danske kunstliv holdt en lav profil, ideologisk set, i tider, hvor ytringsfriheden var begrænset, havde billedkunsten og historien gensidigt påvirket hinanden i Frankrig. Jacques-Louis David viser denne ideologiske infiltration i maleriet og maleriets udformning af de ikonografiske løsninger på den nye heltekult, svingende med historiens pendul. Han havde i 1771 vundet Det franske Akademis andenpræmie i kampen om Romerstipendiet med en myndig Minerva, der triumferer over den slagne krigsgud Mars – endnu prioriteredes, som i Danmark, den fredelige visdom over 'Ferocitet'. Heller ikke i 1773 vandt han Romerprisen med sin fremstilling af den filosofiske helt Senecas død. Det lykkedes først det følgende år med det, desværre ringere, maleri *Eristrate, der opdager årsagen til Antiochus' sygdom* – men Akademiet var alligevel så utilfreds med maleriet, at David selv kom til at beholde det. Davids romerophold varede fra 1775-1780, og her lagdes grunden til det propagandamæssigt så effektive nye historiemaleri, med strenge dyder og en stram, spartansk billedkomposition. Blandt ingredienserne var lån fra romerske sarkofager, Poussins dystre dødsscener og en caravaggesk pathos. Man finder endnu løssluppen



Fig. 3. Nicolai Abildgaard: *Pax triumphans*. 1788. Blyant, pen og brunt blæk. 183 × 268 mm. Kobberstiksamlingen, Statens Museum for Kunst.

rokokopenselføring i maleriet *Patrokles' ligfærd* fra 1778, der blev udstillet i Palazzo Mancini i september måned samme år, men i 1779 er den nye alvor tydeligt udtrykt i den store mandsfigur, der også bærer Patrokles' navn (Cherbourg, Musée Thomas Henry). Det er muligt, at den var blandt de figurstudier af David, som Antonio Canova lagde mærke til, og roste, på det franske romerakademis elevudstilling i efteråret 1779. Senere har Eckersberg antagelig set denne nøgenstudie, for billedet forblev i Davids eje, indtil han drog i eksil i Bruxelles. Stillingen minder påfaldende om den forreste, siddende kvinde(!)figur i Eckersbergs maleri *Moses lader Det røde Hav træde tilbage og Faraos hær oversvømmes*, udført i Rom imellem 1814 og 1816. Davids meget betydningsfulde og programmatisk receptionsstykke *Andromakes klage ved Hektors lig* blev udstillet i Paris i 1783, men også dette billede forblev i hans eje, indtil han måtte tage flugten til Belgien. På piedestalen gengiver David et citat fra *Iliadens* 24. sang, hvor Hektors afsjælede legeme og Andromakes sorg beskrives, men maleriet lader hånt om tekstens sørgende menneskemængde og koncentrerer historien voldsomt. Kritikken, såvel den ven-

lige som den nedsættende, lagde stor vægt på maleriets dystre farveholdning og på den uhyggelige realisme i fremstillingen af helten som lig. Nogle harcellerede over Andromakes vulgære ansigt, hvortil David replicerede: »Je n'admets de beau que le vrai« (– når jeg beskæftiger mig med det skønne, giver jeg kun det ægte adgang).¹⁹ Efter revolutionen skulle David tage dette billede som mønster for posthume fremstillinger af de republikanske helte i grandiose tableauer.

Diderot havde rådet de franske malere til »at male, som man talte i Sparta«, og det fornemmes, som om David fulgte denne formaning. *Horatiernes Ed* blev malet i 1784-84, endnu på bestilling af den kongelige 'kulturminister' d'Angiviller, og i selve revolutionsåret fulgte *Liktorerne, der bringer Brutus sine sønners lig*. David fik fuldt op at gøre, både politisk og kunstnerisk, med at fylde det ideologisk-ikonografiske vakuum, der opstod ved kongedømmets fald. Han anvendte sin 'strenge stil' i portrætterne af de døde helte, Barra, Le Pelletier og Marat, og disse malerier blev udstillet som véritable ikoner for republikken. Samme antikiserende pathosformler brugte han, når heltenes lig blev præsenteret.



Fig. 4. Jacques-Louis David: *Andromakes klage ved Hektors lig* 1783. Olie på lærred. 275 × 203 cm. École des Beaux Arts, Paris.

teret for folket. Den 24. januar 1793 var Michel Le Pelletiers døde legeme blevet anbragt på Place Vendôme, på den tomme sokkel, der tidligere havde båret Louis 14.'s statue. Opstillingen fulgte nøje Davids egen gengivelse i medlemsstykket af den døde Hektor. Le Pelletier var blevet myrdet af en royalist, fordi han – som David selv – havde stemt for henrettelsen af Louis 16. Soklen bar heltens sidste ord: »Jeg er tilfreds, for jeg udgyder mit blod for fædrelandet. Jeg håber, det vil tjene til at befæste freden og vise, hvem der er dens fjender.« Med

disse agit-propceremonier gav David og Nationalkonventet almindelige dødelige martyrstatus i en ceremoniel form, der citerer de romerske kejsers metamorfoser. Det var endnu døde helte, man hylkede – men Helten var vendt tilbage til byens scene, skubbende fredsallégorierne og de døde, filosofiske martyrer til side.

Historiens hastige gang i Frankrig lod ikke David i fred. Han blev sendt i fængsel to gange, og under det sidste ophold udkastede han sit 'make love, not war'-manifest, maleriet hvor Sabinerinder-



Fig. 5. Jacques-Louis David: *Napoleon som rådgiver*. 1810. Olie på lærred. 202 × 124,5 cm. National Gallery of Art, Washington.

ne kaster sig imellem de stridende mænd. Videre og videre gik det, og den politiske arena blev overrumplende indtaget af en ny Aleksander den Store, den lille korsikaner Bonaparte. De døde helte afløstes nu af den levende krigsherre, lovgiver, landsfader og halvgud Napoleon. Endnu en gang blev det David, der fandt de ikonografiske løsninger på en ny tids billedbehov. Som ingen tidligere hersker gjorde førstekonsulen, og senere kejseren, billedkunsten til et smidigt propagandaredskab. Til Frankrigs større ære slæbtes de bedste kunstværker i de slagte nationer til det store museum i Paris, og fremstillingen af herskeren nåede hidtil usete, panegyriske højder. Jean Auguste Dominique Ingres tog afbildninger af oldtidens Zeus-statue i Olympia som sit udgangspunkt for maleriet fra 1806 (Musée de l'Armée, Paris) af en 'chryselephantin' siddende kejser, hvis trone kan takke van Eycks re-

fleksartisteri for sine spejldetaljer, mens Antoine-Jean Gros i billedet *Napoleon blandt de pestsyge i Jaffa* (1804) griber tilbage til den franske konges funktion som 'healer'. Men David skaber det mest varierede repertoire for herskerens billedfremtræden. Fra det endnu beherskede portræt af Førstekonsulen når vi over rytterbilledet af den virile feltherre på vej over Alperne frem til det gigantiske lærred med Kejseren, der selv udfører Kejserindens kroning. Helten som landsfader fremstilles i det sene portræt fra 1810, hvor uret viser 13 minutter over fire en tidlig morgen, hvor despotens vågenat er gået med at formulere lovteksten, *Code Napoleon*. Jules David, kunstnerens barnebarn, som havde adgang til malerens egne notater, skriver, at Napoleon var overordentlig tilfreds med denne fremstilling, og at han skal have sagt: »De har fundet sandheden om mig, David: Om natten arbejder jeg for mine undersåtters lykke, om dagen for deres ære.«²⁰ Den således konciperede herskerformel appellerede tilsyneladende så stærkt til den lille, danske konge Frederik 6., at han lod Eckersberg overtage opstillingen i flere portrætter. Et godt eksempel befinder sig i museet i Altona, hvortil det er kommet fra byens gamle kunstforening.²¹

Det sidstnævnte portræt af Napoleon har Thorvaldsen naturligvis ikke kendt, da han syv år tidligere arbejdede på *Jason*. Men J. L. Lund, der arbejdede i Davids atelier i tiden fra august 1800 til april 1802 og derefter rejste til Rom, har kunnet fortælle Thorvaldsen om de franske heltefremstillinger. Nok var Napoleon for romerne leder af en besættelsesmagt, men lige så lidt som Thorvaldsen i sin ungdom manifesterede oprørsånd over for den danske politistat, lige så lidt demonstrerede han nu hverken politiske eller konfessionelle sympatier eller antipatier. Thorvaldsen fremstår som en pragmatiker, der godt ved, på hvilken side af brødet smørret befinder sig i den aktuelle livssituation. Således må vi betragte et andet af Thorvaldsens fravalg: Den offentlige stillingtagen. Det kunne være anderledes, og andre kunstnere tog skarp afstand fra den ideologi, de ikke kunne støtte: Billedhuggeren John Flaxman nægtede at møde David, for som han sagde, dennes hænder var »farvede, så de aldrig ville kunne renses rene« (»dyed beyond purification«).²²

Bemærkelsesværdigt er det, at Italiens største kunstner, Antonio Canova, ved nøjagtig den tid

hvor Thorvaldsen udførte *Jason*, var igang med at hylde den levende helt Napoleon i en kolossalstatue. Dette hændelsesforløb kædes endda sammen i den første omtale af *Jason* i den europæiske offentlighed, en notits i et berlinsk ugeblad, som baseres på meddelelser fra billedhuggeren J. G. Schadow, der igen har oplysningerne fra sin korrespondance med folk i Rom. Denne tyske reportage viderebringes prompte til det læsende publikum i Danmark, dog uden stykkerne om Canova, ved et indlæg i tidsskriftet *Minerva* fra 1803.²³

Napoleons indlemmelse af Rom og hele Pavestaten i det franske kejserdømme i 1809 og pavens bortførelse slog ikke Thorvaldsen ud af kurs: Han arbejdede roligt videre på *Amor og Psyche*. Thiele skriver herom: »Da Napoleon den 17. Mai d. A. havde indlemmet Rom og hele Pavestaten i det franske Kejserdømme, udslyngede Pius d. 7. igiennem Quirinal=Paladsets tilstængede Vinduer en afmægtig Banstraale mod Keiseren, og Romerne betragtede med stum Forbitrelse de tause Mure, bag hvilke man vidste, at Paven, alene med Cardinal Pacca og et Par hengivne Tienere, sad forskandset, indtil det en Morgenstund rygtedes, at den ærværdige Pius d. 7., Natten til den 6. Juli, med Vold var bortført ad Florents til og ud af Italien.

Thorvaldsens Hierte har ikke været uden Deeltagelse ved denne Begivenhed, men snarere har han søgt Adspredelse og personlig Sikkerhed bagved sit Arbejde, end han i disse Dage har ladet sig see imellem andre, mere hidsige Gemytter.«²⁴ Thorvaldsen accepterede da også bestillingen på hyldestfrisen til Napoleon i skikkelse af verdenserobreren Aleksander den Store og underskrev sin kontrakt den 17. marts 1812. Bjarne Jørnæs beskriver fint underspillet Thorvaldsens dilemma i sin biografi: »Politisk set er relieffet måske lidt problematisk. Det forestiller trods alt en besættelseshær ledet af en erobrere på vej ind i en besejret by. Det er ikke sikkert, at romerne ville have været så fredelige som frisens babylonere, havde Napoleon i virkeligheden besøgt byen.« Derved var Thorvaldsens dilemma nok blevet til mere end en kattepine, for, som Jørnæs skriver: »netop det at tage stilling undgik Thorvaldsen.«²⁵

Da Thorvaldsen, uden at have haft egentlige forbilleder med i bagagen fra Danmark, valgte at fremstille en levende helt i den statue af *Jason*, som egent-



Fig. 6. Antonio Canova: *Napoleon*. 1806. Marmor. H. 325 cm. Apsley House, London.

lig var beregnet på at vise landsmændene, hvad han havde lært i Rom, var tiden kommet til at fejre heroismen. Endnu var krigens rædsler ikke blevet et tema for den europæiske kunst – det blev Goya, der kom til at behandle dem. I 1803 havde nutidens store førerfigur vist sig i Frankrig, og man må formode, at en vis afsmitning fra Canovas monumentale Napoleonfremstilling har fundet sted. Valget af *Jason* er derimod vanskeligt at forklare, for som helt er *Jason* ikke entydig. Selve den store dåd, at vinde sig det gyldne skind, nåede han jo dog kun frem til ved hjælp af Medeias trolddomskunst. Hamlet spørger til skuespillerens smerte over en heltinde i den berømte replik: »What's Hecuba to him?«. Spørger man: »What's Jason to Thorvaldsen?« er svaret meget svært at give. Skulle man være flabet, kunne man sige, at Thorvaldsen måske evnede at finde identifikationspunkter hos den hero,

der ikke havde det let med sin temperamentsfulde kvinde – men hvad »Jason er for Thorvaldsen«, det vil vi nok aldrig få et rigtigt godt svar på. Skulpturen selv fik ikke nogen betydelig indflydelse på den danske billedhuggerkunst. Da den langt om længe var færdig, kom den til England, og i mellemtiden var der ikke noget behov for det heroiske i klassisk form i Danmark. Helten fra 'Tyttebærkrigen', Frederik 6., fik et bedre monument, end han fortjente, med H. V. Bissens geniale skulptur i Frederiksberg Have, det fineste billede på stilfærdig myndighed i det 19. århundredes kunst.

Summary

The heroic Dead and The living Hero

The concept of heroism does not occupy a place of great importance either in sculpture or literature during the period between the official inauguration of the Royal Danish Academy of Fine Arts in 1754 and Thorvaldsen's leaving Denmark to study in Rome in 1796. Denmark was experiencing a period of peace, from which it derived a very large economic benefit – and for this reason phrases such as "the great period of Danish mercantilism" have been used of it. If an occasional tribute to the martial virtues is encountered, it is in the use of a turn of phrase such as "Mars, the bringer of peace". This forms part of the decorations of the Academy dating from 1788, at a time when Crown Prince Frederik, later King Frederik 6., had been responsible for a brief little "war" in Bohuslen in Sweden. The painter Nicolai Abildgaard had designed the model for this artistic tribute, and it is perhaps possible that Thorvaldsen took part in executing the finished work. Abildgaard had also glorified peaceful female heroism in the painting he submitted for admission to the Academy, "Danish Women Donating Their Ornaments and Jewels to Redeem King Svend Forkbeard from Jomsborg". This was started in 1777 and was in the possession of the Royal Danish Academy about the time when Thorvaldsen was receiving tuition there. Otherwise, both Thorvaldsen and the Academy refrained from subjects that could be seen as commenting on either local or global politics. So the subject for the major gold medal, which Thorvaldsen was awarded in the eventful year of 1793, was "The



Fig. 7. H. V. Bissen: *Frederik 6.* 1855-58. Bronze. H. 242 cm. Frederiksberg Have.

Apostles Peter and John Healing a Lame Man in Front of the Temple Gate”.

An important heroic figure in the pictorial art of the time was the dying philosopher, treated by several of the French neo-classic artists, while the trend-setting modern historical painting of the time was Benjamin West's "The Death of General Wolfe" (1770, National Gallery of Canada, Ottawa), which presented a hero in contemporary costume. A graphic reproduction also made this painting well known in Denmark. The most significant rejuvenator of the portrait of the hero, both ancient and modern, was Jacques-Louis David. Thorvaldsen was probably informed of David's revolutionary heroic portrayals by the French artist's Danish pupil, the painter J. L. Lund, who worked in David's studio from August 1800 to April 1802.

Of special significance for the concept of "a hero" was Napoleon Bonaparte's military and civil career. Only for those witnessing his meteoric appearance on the European stage did it feel natural to use the bombastic formulations of classical rhetoric and art in relation to a living person. So it is remarkable that the greatest sculptor of the age and the artist with whom people of that time repeatedly compared Thorvaldsen, Antonio Canova, worked on a colossal statue of Napoleon at the same time as *Jason* was taking shape. Thorvaldsen took many of his most important compositions from Canova's repertoire, or he created his figures in competition with the works of the Italian sculptor, as a more modern counterpart to his predecessor's style with its undercurrent of the rococo. That Thorvaldsen in his sculptures worked "against" Canova, was something on which his secretary and first biographer, J. M. Thiele, already commented. Canova's gigantic, nude portrait statue, about which Napoleon himself was not enthusiastic, finally came into the possession of the man who defeated the French Emperor, the Duke of Wellington, and is today in Apsley House in London. Thorvaldsen's *Jason* and Canova's *Napoleon* are linked in the first international comment to appear on the figure of Jason, an article starting out from information deriving from the German sculptor Schadow, printed in Berlin in the periodical "Der Freymüthige" no. 87, 1803.

Noter

1. *Historiske Portrætter i Ludvig Holbergs Epistler. Udvalgte af F. J. Billeskov Jansen*. 1948, s. 38.
2. Smstds, s. 41.
3. Smstds, s. 44.
4. Smstds, s. 63 og 68.
5. Smstds, s. 69.
6. Hakon Lund, Wiedewelt i haven, i: Udstillingskatalog, *Johannes Wiedewelt*. Sophienholm, 1985-1986, s. 64.
7. Smstds, s. 64.
8. Johannes Wiedewelt, *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed*, 1762, s. 33.
9. Smstds, s. 20.
10. Smstds, s. 19.
11. Om »Filoktet« og »Adrastos« se: Charlotte Christensen, *Maleren Nicolai Abildgaard*, 1999, s. 7 ff.
12. Karin Kryger, Dansk identitet i nyklassicistisk kunst. Nationale tendenser og nationalt særpræg 1750-1800, i: Ole Feldbæk, *Dansk Identitetshistorie*, 1, s. 322.
13. Omtales af Hugh Honour, *Neo-Classicism, Style and Civilisation*. Harmondsworth 1968, s. 70.
14. Se kapitlet Paris 1777: Kunstens verden, i: Charlotte Christensen, *Maleren Nicolai Abildgaard*, s. 92 ff.
15. Benjamin West har dateret maleriet 1770. Det blev erhvervet af Jarlen af Grosvenor og findes i dag på National Gallery of Canada, Ottawa. Fire gentagelser blev udført af West, den første til kong George 3. (nu i Kensington Palace, London). Citatet er oversat efter kataloget *The Age of Neo-Classicism*. London 1972, kat. nr. 271, s. 173. Malerne Romney og Edward Penny havde tidligere malet Wolfes død, men uden den heroiske attitude West bringer til scenen. Cherokee-indianeren er hentet hos Robert Adam, fra Townshend-monumentet fra 1759 i Westminster Abbey.
16. Karin Kryger, anf. artikel, s. 357.
17. Smstds, s. 359. Oversættelserne af de latinske indskrifter er hentet i Karin Krygers tekst.
18. Stig Miss, i: *1796 – København som kulturby*, 1996, s. 98-101.
19. Citeret i kataloget *David e Roma, Accademia di Francia a Roma*, 1981-1982, s. 128.
20. Citeret i kataloget *De David à Toulouse-Lautrec*, Musée de l'Orangerie, Paris 1955, nr. 17 (upag.). »Vous m'avez deviné, David: la nuit, je travaille au bonheur de mes sujets, et le jour à leur gloire.«
21. Blot tilskrevet Eckersberg behandles det eksempelvis i kataloget *Des Königs Schule spricht Latein, 250 Jahre Christianeum 1738-1988*. Herausgegeben vom Altonaer Museum, 1988, s. 138. Uret er her erstattet af en buste af Dronning Marie. Inventar nr. AB 1052.

22. Hugh Honour, a.a., s. 71.

23. Citatet stammer fra tidsskriftet *Der Freymüthige*, udgivet af Kotzebue. Nr. 87, 1803 (ifølge Thorvaldsens Museums arkiv, kilde *Bibliographie der Zeitschriften des Deutschen Sprachgebietes bis 1900*. Hrsg. von J. Kirchner, vol. I, 1966-69, nr. 6046; i så fald er dateringen i 'Bidrag til Litteraturartiklen, *Minerva*, 1803 forkert: Her anføres 1801 som udgivelsesår for den tyske artikel). Det kan være nyttigt her at anføre den fulde ordlyd af *Der Freymüthige's* omtale, som ikke gengives in toto i *Minerva*, især da det er den første 'professionelle' reaktion på Jason, beregnet til et internationalt publikum:

Kunstnachrichten vom Herrn Rektor Schadow allhier... Die Büste Bonaparte's, des ersten Konsuls, nennt Herr Rehberg Canova's Meisterstück; und ist der Marmor davon vollendet, so habe ich auch einen Abguss derselben zu erwarten. (Den omtalte Rehberg er den tyske tegner og kunstner Friedrich Rehberg (1758-1835), elev af Mengs og ven med David). Auch hat Canova bereits die Statue Bonaparte's angefangen. Unter die Arbeiten, die jetzt in Rom Aufsehen erregen, zählt man insbesondere die Statue eines Jason, sechs Fuss hoch, von einem Bildhauer aus Kopenhagen. Ein Engländer, T. Hoppe (sic), lässt diese Figur in Marmor ausführen, und zahlt dafür achthundert Dukaten; der Bildhauer heisst Torwaltzen (sic). Das Werk hat seine Verdienste, und trägt das Gepräge eines Künstlers, der vorzüglich beflissen gewesen ist, sich den Styl der Kolossen von Monte = Cavallo anzueignen. Einige machen ein so grosses Aufheben davon, dass sie sogar Canova zu verstehen geben wollen, er solle darnach studieren. Doch das sind nur solche Kritiker, die da behaupten, alles Schöne und Gute müsse durchaus im grossen Styl der Kolossen gearbeitet seyn. Nun soll dieser Jason gerade

wie ein Abguss derselben aussehen; welches allerdings ein Verdienst ist. Man vergesse hierbei nicht, dass die erste Arbeit Canova's, welche ihm sogleich in Rom einen grossen Ruf brachte, die Gruppe des Theseus und des Minotaur war, die, nach Aller Urtheil, im demselben Styl (der dahin auch gehörte) vortrefflich gearbeitet war. Selbst aus dem Kupferstiche dieser Gruppe, von Morghen, kann man sich hiervon überzeugen. Dessen ungeachtet werden wir, und wahrscheinlich im Merkur, eine bittere Abhandlung über Canova bekommen, worin dieser Montecavallosche Jason ihm zum Vorwurf gemacht wird. – Nun wohl! je bitterer, je willkommener! So stimmt es in die Schadenfreude der Menschen, und leider auch in den Geist der Zeit.«

Det er mig ikke bekendt, om den menneskelige skadefryd fik glædet sig over en senere sammenstilling i *Merkur* imellem Canova og Thorvaldsens 'montecavallo'ske Jason.

Interessant er den tyske notits om Jason ved meget stærkt at betone Thorvaldsens afhængighed af Dioskurerne ved Quirinalet og deres 'store stil'. Her følger den ovenanførte passus, som den formuleres på dansk i *Minerva*: »Værket har sine Fortjenester, og bærer Præg af en Konstner, der fornemmelig har lagt Vind paa at gjøre sig Colossernes Stiil fra Montecavallo egen. Nogle gjøre saa meget Væsen deraf, at de endog ville give Canova at forstaae, han skulde studere derefter. Dog er det kun saadanne Kunstdommere, som paastaae, at alt skjønt og godt nødvendig maa være arbeidet i Colossernes store Stiil.«

24. J. M. Thiele, *Thorvaldsen i Rom. 1805-1819*. 1852, s. 134 f.

25. Bjarne Jørnæs, *Billedhuggeren Bertel Thorvaldsens liv og værk*. 1993, s. 76.