



Fig. 1. Kvadrigaen på Thorvaldsens Museum. 1845-48.

THORVALDSENS MUSEUM, SYMBOL OG FORTOLKNING

Det var nationalfølelsen, der var den største drivkraft hos de danske, der arbejdede på at lokke Thorvaldsen hjem fra Italien, og det var nationalfølelsen, der skabte de økonomiske forudsætninger for at rejse en museumsbygning til hans samlinger. »Tanken er skøn, at Danmark frembragte en Thorvaldsen, der gjorde Grækenlands Phidias og Praxiteles Rangen stridig og tager Palmen fra sin samtidige Canova«. ¹ København var, eller rettere skulle ved fælles indsats være et Nordens Athen med C.F.Hansens templer og nu med et Thorvaldsens Museum. Museumsbygningen var blevet et nationalt anliggende. »... mit faste Forsæt ... at biedrage til at skabe et andet Athen i Fædrelandet.« ¹



Fig. 2. A. Bernati: Il Tempio di Possagno. Stik efter Giuseppe Borsato. 1833.

Da man skulle bevæge Thorvaldsens landsmænd til at give en skærv til et museumsfond, var det først nødvendigt at skabe en stemning for ham. Thorvaldsens nu snart 40-årige ophold i Rom havde bevirket, at det danske folk endnu i 1837 ikke havde tilstrækkeligt kendskab til hans person og værker. Hans beundrere og venner, der satte indsamlingen igang, måtte først fortælle om de skatte, det danske folk ville komme til at eje, og betydningen deraf. »Det er ikke alene Rigmænds Bidrag, som attraaes... det er hele Folket, som opfordres til at give ... at det maatte kunne siges, at det var det hele danske Folk, som har paaskiønnet Landets Hæder og Ære ved Thorvaldsen.«² I introduktionsskrivelsen til den subscriptionsliste, der blev udsendt 1837, gjorde man rede for Thorvaldsens motiv til at skænke sine samlinger til sin fødeby: »Længselen efter Fødelandet er det Baand, som stærkest drager ham til os; dog følger han tillige ofte gientagne Indbydelser ... hvor uskiønsamt altsaa, om vi ikke vilde sørge for, at han uhindret kunne dvæle mellem de bekiendte Skikkelser, som vilde lade ham gienfinde Italien i Danmark. ... Tænke vi os en Bygning ... tillige som et værdigt, nationalt Mindesmærke ved dens architectoniske Character og dens Beliggenhed, saa have vi her det første svage Udkast til et Museum, hvor et fuldstændigt, harmonisk Billede af Thorvaldsens



Fig. 3. Luigi Canina: Indgangen til Borghesehaven ved Via Flaminia, Rom. 1827.

daadrige Liv kunde træde Beskueren imøde.« Ved rejsningen af dette monument, ville også selve arbejdet være til nytte og glæde for landet. Byggeriet ville »fremkalde en Samvirken mellem de forskiellige Konstfag og Haandværkere ...«, – man skulle ikke glemme, at denne kunstner, »der æredes af mægtige Herskere som Nutidens største Konstner, er født i Danmark ... det gielder om et Værk, der har sin kraftigste Opfordring i Nationens Ære, og først da vinder sin fulde Betydning naar det tilhører Nationen.«³ Betydningsfuld var også den opdragende virkning, Thorvaldsens værker og samlinger ville have på dem, der havde dem i deres midte. »Efter at Thorvaldsens Værker ere komne hertil og have begyndt at udbrede Liv i den Tomhed, som før herskede; efter at Værksteder ere aabnede, hvor det unge Talent finder Vejledning og Opmuntring: er ogsaa den Sands, der syntes rent forsvunden, igjen begyndt at vaagne.«⁴ Man appellerede til folkets selvbevidsthed og lyst til at gøre indtryk på andre fædrelande: ...» naar Fremmede herefter skulle drage til Øresund for at beundre denne rige, uvurderlige Skat af Nordens store Konstner, og Min-

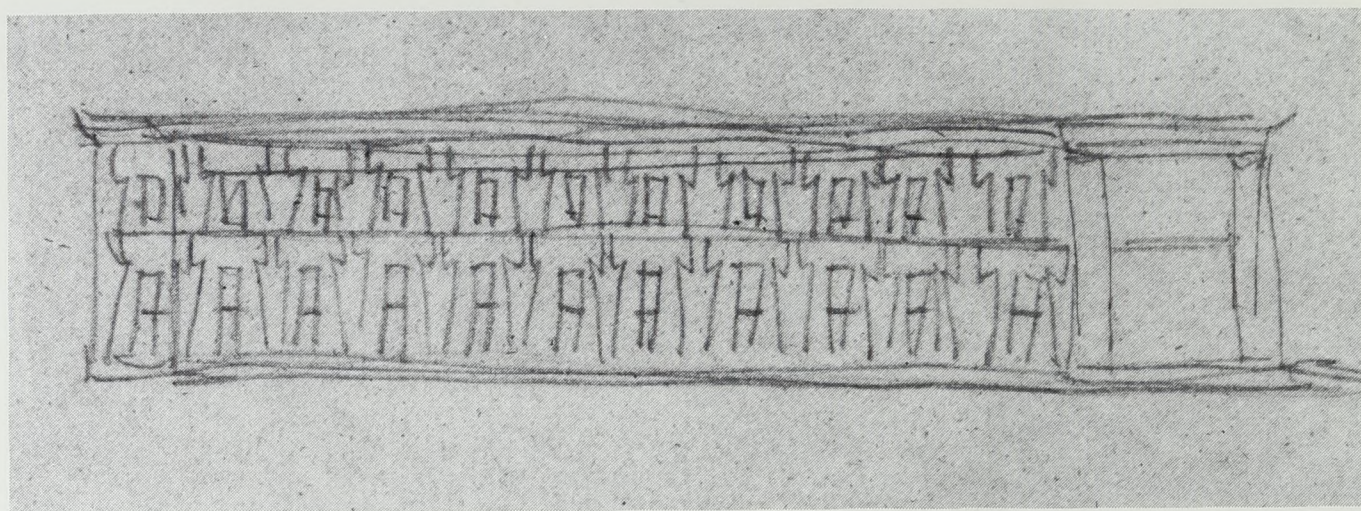


Fig. 4. M.G.Bindesbøll: Udkast til Thorvaldsens Museum. Bly. Thorvaldsens Museum.

desmærket stod her om, hvorledes det danske Folk havde vidst at skjøne paa sin Rigdom: var det da Konstneren eller var det Folket, som var hædret mest? Det er et Pantheon her i det kolde Nord vi vil grunde ... og de vil gjøre Korstog hertil fra Øst og Vest og beundre og efterligne.«⁵

At de første konkrete museumsplaner var pantheonlignende templer, var helt naturligt. Dels indgik sådanne motiver i de fleste af de museumsbygninger, man havde projekteret ude i Europa siden den franske revolution,⁶ dels lå det lige for i København, hvor Marmorkirken endnu lå hen som ruin. Den havde ofte været lignet ved et stykke romersk oldtid, og nu skulle den rejses til et dansk Pantheon. Desuden havde Antonio Canova, den eneste, som Thorvaldsen i hele sin karriere gang på gang havde prøvet at overgå, ladet rejse en mindekirke – et Pantheon – i sin fødeby 1820 (fig. 2). I følge Canovas biograf var denne bygning skænket af kærlighed og taknemmelighed mod Italien, og en gave, der var den romerske storhed værdig og helt på linie med Athens Parthenon og Roms Pantheon. Canovas tempel ville hos landsmændene vække ophøjede følelser af ære, religion, fædrelandskærlighed og taknemmelighed overfor kunstneren, der havde forenet Grækenlands og Roms storhed.⁷

Da de nationale følelser ikke var mindre varme i Danmark, kunne den danske ånd, der i Thorvaldsens værker forenede de samme størrelser, den fælles kulturarv, altså passende udtrykkes i det fælles symbol – et Pantheon. Tiden var imidlertid løbet fra det romerske Pantheon som form, og selv søjlen var ved at gå af mode, men behovet for nationale følelser var på ingen måde svækket, og trangen til at udtrykke dem var ikke mindre stærk. Kun havde man nu en større frihed til at kombinere



Fig. 5. M.G. Bindesbøll: Approberet udkast til Thorvaldsens Museums facade. 1839.
Pen og vandfarve. Thorvaldsens Museum.

og vælge det symbolsprog, man skulle bruge blandt tidligere tiders arkitektur.

Den franske revolutions arkitekter havde talt om arkitektoniske prototyper med specifik symbolværdi, der umiddelbart kunne opfattes og føles. De ønskede en talende arkitektur.⁸ M.G. Bindesbøll, der havde fået overdraget opførelsen af Thorvaldsens Museum 1839, ville også, at man straks skulle kunne se og forstå en bygnings bestemmelse. I sin redegørelse for de første udkast til det endelige projekt skriver han: »Med Hensyn til Valget af Stilen, da har de antike Former saaledes gennemtrængt de aller fleste af Thorvaldsens Arbeider, at Mønstre af antik Architectur ogsaa maa give de bedste Motiver til denne Bygning«.⁹ Da Thorvaldsens ven, arkæologen og arkitekten Luigi Canina, projekterede indgangen til Borghesehaven ved Via Flaminia i Rom (opført 1827, fig. 3), tog han arkitektoniske led fra antike portbygninger fra forskellige tidsaldre. Han komponerede altså mere efter egne ideer, end han efterlignede de antike mestre, dog uden at fjerne sig for langt fra antikens former.¹⁰ For at skabe den rette harmoniske stemning før mødet med Borghesehaven valgte han elementer overvejende fra den joniske stil. I denne harmoni skulle man også føle syntesen af antikens skønhedsideal. Denne portal blev regnet for en af de smukkeste moderne bygninger, da Bindesbøll besøgte Rom, og Thorvaldsen må anses for at have haft fuld forståelse for en sådan

arkitektur, som han iøvrigt også var kendt med gennem sit samarbejde med K.F.Schinkel og Leo von Klenze. Bindsbøll syntetiserer på samme måde, dog tillader han sig en endnu friere behandling af de historiske former. Hans museumsbygning er en kompilation af symboler, der samles i et udtryk: en hyldest til Thorvaldsen. Hovedmotivet, den skrå portal med ørelisen-indfatningen, er den klassiske tempelindgang, der tilhører både Rom og Grækenland,¹¹ og her skjuler sig endda måske også Thorvaldsens initialer, et AT AT AT i dets form (fig. 4). Albert Thorvaldsen, han, der i sin ånd forenede både Grækenland og Rom. Hovedfacadens entablatur er taget fra Erechteions korehal og anslår den joniske stils harmoni. De jonisk-romerske kapitæler på forhallens pilastre, der fremstiller Helios og Selene på den ene, og Selene og Helios på den anden side – facadens kapitæler fremstiller Victoria – leder som motiv tanken til Parthenons østgavl. Forhallens symbolsprog er triumfbuens (fig. 5). Den er kronet af Victoria, der standser sine heste (fig. 1), og den er rejst for ham, der vender sejrrig hjem. Billedfrisen på museets ydermure fortæller om hans berømmelige gerninger og om de gaver, han bragte med sig hjem. Man ser hans landsmænd bære disse kostbarheder fra fregatten Rota til den bygning, som de af egen fri vilje har rejst til hans ære. »... de havde vidst at skjønne paa sin Rigdom – see alt det har en dansk Mand skabt, og alt det har hans Medborgere samlet. Det er noget andet end disse Blyheste, som jordisk Forfængelighed satte sig selv. Ingen Bønder ere udpantede, for at more nogen Fyrste ... det er frie Mænds frie Værk.«⁵ Den okkergule farve er romersk. En polykrom bygning er en invitation, en venlighed overfor manden på gaden. Det er farven, der binder alle tider og folkeslag sammen, og ... »kun den rigtige Forening af Maleri, Sculptur og Bygningskunst kan fuldende et architectonisk Værk i høiere Betydning.«¹² Forhallen stemmer til glæde – »Konsten er en Pryd for Livet«, og dette er »en Portik til Publikums Fornøjelse.«¹³ Her præsenteres Thorvaldsens monumentale værker, her er hans ære. Forhallen er også i princippet et pronaos; kun en mindre dør fører derfra til museets indre, som vogtede murene på en stor og dyrebar skat. Herinde er de værker, der »aabne vort Øie for Herligheden i antik, som i christelig Konst.«³ Herinde ligger kunstneren begravet omgivet af sit livs værk. Den firkantede gård, som bygningen omslutter, henleder tanken på en romersk cortile, men med sine 18 åbninger ind til museet fungerer den også som et peristyl i et pompejansk hus. På det approberede projekt fra 1839 var der, i stedet



Fig. 6. Emil Bærentzen: Thorvaldsens Museums gård. Farvelitografi efter C.O. Zeuthen.
Thorvaldsens Museum.

for graven, planlagt en brønd. Bestemmelsen om, at Thorvaldsen skulle have sin grav i museet, har ikke foranlediget nogen ændringer i arkitekturen, men har naturligvis været afgørende for gårdens udsmykning. Samtidig har graven forhøjet hele bygningens symbolværdi og måske også inspireret den ydre billedfrises udformning.

Gravkammeret i gårdens midte, i akse med sejrsgudinden og Kristus-salen, er dekoreret med palmeblade, roser og hvide lilier på himmelblå baggrund. Det er ikke døden, men opstandelsen, som Grundtvig besynger den. Billedet af Thorvaldsen i sin fulde kraft – skitsen til selvportrætstatuen – fulgte med i graven.¹⁴» Der skal nu hans udødelige Aands Billede bevarer; der vil han derfor aldrig dø.«¹⁵ På tre sider af gårdens mure, over døråbningerne, er der en frise med væddeløbskørende genier, et antikt motiv, der symboliserer livets løb fra fødslen til døden. Brolægningen gengiver rendebanens form.¹⁶ På murene mellem dørene er ved Kristus-

salen palmetræer, på langsiderne laurbærtræer og på kortsiden mod forhallen ege. Efter placeringen at dømme kunne man formode, at de skal fortolkes parallelt med den symbolværdi, de ofte har i romantikens landskabsmaleri og poesi. Palmetræerne skulle da markere de kristelige, laurbærtræerne de antike og egne den moderne tids motiver i Thorvaldsens skulptur. Ved siden af den for landskabsmaleriet geografisk betingede brug af træer: i Østerlandet vokser der palmer, i Apollons land laurbærtræer, og egen tilhører både Italien og Norden, har disse træer også andre symbolværdier: palmen er Paradisets have, laurbærtræet er poesien og sejren, egen er troskab og styrke. Thorvaldsens kiste er smykket med en egekrans af sølv.¹⁵ Det evige kredsløb – livets løb – i tidsaldrenes løvsal (fig. 6). Man erindrer sig evighedsstemningen i A.J. Carstens' billede: Guldalderen.¹⁷

Bindesbøll har for interiørernes vedkommende sikkert ikke været upåvirket af Leo von Klenzes Glyptothek i München, i særdeleshed da han vidste, at hvis museumsplanerne i København ikke havde kunnet realiseres, havde Thorvaldsen formentlig skænket sine samlinger til denne by. Thorvaldsen var i München sidste gang 1841 og besøgte ved denne lejlighed Glyptotheket. Baronesse Stampe, der sikkert ikke kunne ytre noget, der ikke også var Thorvaldsens mening, siger, at »det er det smukkeste Klenze har bygget«. ¹⁸ Rummene var dekoreret al fresco, og gulvene var lagt i forskellige mønstre. Det var Klenzes mening, at de liflige farver på gulv og vægge skulle fremhæve statuernes hvidhed.¹⁹ Dekorationen i de enkelte værelser havde relation til de opstillede statuer. I afdelingen for nyere skulptur sås Palmefuglen, fugl Phoenix og portrætmedailloner af Nicolà Pisano, Michelangelo, Antonio Canova og Albert Thorvaldsen, de kunstnere, der i moderne tid havde ladet kunsten genopstå af asken.²⁰ Thorvaldsens værker skulle ikke behøve skamme sig i København. Allerede i det første projekt, som Bindesbøll sendte hjem fra Rom, havde han tænkt sig, at det indre skulle være rigt udsmykket. I et brev til broderen Severin skrev han: ...»alle Kammeraterne tager hver et Værelse at dekorere, jeg glæder mig ordentlig til at tage fat paa det.«²¹ Af økonomiske grunde havde han imidlertid ikke nærmere omtalt de kostbare dekorationsplaner; men antyder i sin vejledning til det approberede projekt, at han ønskede ... »at kunne stemme de forskellige Rum efter de Konstværker, som deri skulle opstilles.« Ved prøveopstillinger af Thorvaldsens skulptur havde man fundet frem til, at marmorets hvidhed

bedst fremhævedes, når baggrunden blev holdt i dybe og mættede farver. Lofterne antyder motiver fra Thorvaldsens værker og skulle lede beskueren ind i den rette stemning. Når rummenes dekoration i dag ikke altid stemmer overens med de opstillede statuer, skyldes det, at man ikke fra begyndelsen havde udarbejdet en fast plan for opstillingen;²² men uagtet denne lille fejl i programmet kunne den besøgende dog se og føle, at Thorvaldsen og hans værker nu havde genfundet Italien i Danmark. »Det simple Værksted i Rom var hidtil blevet regnet mellem Italiens Smykker; snart skulde nu hans Museum i København tælles mellem Nordens stolteste Prydelser!«²³

LISBET BALSLEV JØRGENSEN

Henvisninger

1. Peder Malling i brev til prins Christian Frederik. Christian VIII:s breve, 1796-1813. II, Kbh. 1965, p. 99, 92.
2. J.M.Thiele: Om den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen. Kbh. 1837, p. 34.
3. Introduktion til den subscriptionsliste, der blev udsendt 10. januar 1837. (N.L.Høyen og Jonas Collin?) Thorvaldsens Museums arkiv.
4. N.L.Høyens Skrifter. Kbh. 1871, Om Thorvaldsen og hans Museum, p. 297.
5. W.v. Söderberg i Aalborg Stiftstidende, februar 1837.
6. Volker Plagemann: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. München 1967.
7. Melchior Missirini: Della vita di Antonio Canova. Milano 1825, p. 403 o.f.
8. Étienne-Louis Boullée: Architecture. Essai sur l'art. Paris 1968.
9. M.G.Bindesbølls følgeskrivelse til det approberede projekt. Thorvaldsens Museums arkiv.
10. Luigi Canina: Le nuove fabbriche della Villa Borghese, denominata Pinciana. Roma 1828. Thorvaldsens bogsamling. Caninas portbygning, der nu er pudset i gulokker med hvide pilastre og dørindramninger, stod antagelig oprindeligt i kvader. Jvf. Diofebis maleri i Thorvaldsens samling, kat. nr. 74.
11. For museets bygningshistorie bliver der nøje gjort rede i: Bruun og Fenger: Thorvaldsens Museums Historie. Kbh. 1892. H. Bramsen: Gottlieb Bindesbøll, liv og arbejder. Kbh. 1956. K. Millech: Bindesbølls museum. Meddelelser fra Thorvaldsens Museum, 1960.
12. Dansk Kunstblad 1837, no. 23.
13. Bindesbøll i brev til Jonas Collin, kommentar til det fra Rom hjemsendte museumsprojekt. Se Bruun og Fenger op.cit. p. 12.
14. Carl Frederik Wilckens: Træk af Thorvaldsens Konstner- og Omgangsliv. Kbh. 1874, p. 121.
15. J.M.Thiele: Thorvaldsen i København. Kbh. 1856, p. 247, 251.
16. Gårdens brolægning fornyet af arkitekt Kaare Klint. Arkitekten 1928, p. 36.
17. Kopi efter A.J.Carstens. Landskabet af F.Catel og figurer af J.J.Rubbi. Thorvaldsens Museums kat. nr. 299.
18. Baronesse Stampes Erindringer om Thorvaldsen. Kbh. 1912, p. 133.
19. Leo von Klenze: Sammlung Architektonischer Entwürfe. I, München 1830, p. 2: »Eine gut angeordnete Pracht der Umgebungen reizt das Auge und gibt dem Beschauer die passliche Stimmung; lebendige Farben des Grundes lassen auch das unscheinbarste antike Bildwerk rein und frisch erscheinen.«
20. Klenze op.cit., p. 7.
21. Brev af 16. januar 1837. Artes I, 1932, p. 177.
22. Bruun og Fenger, op.cit., p. 127.
23. J.M.Thiele, op.cit. p. 247.