

Arkitekturens frihed

Thorvaldsens kunst indvarslede en ny tid i frihed og demokrati, som åbnede mulighed for den enkelte, i kunst og videnskab, at udforske ånd og materie uden anden censur end egen dømmekraft. De magiske ord var frihed, lighed og broderskab.

Ifølge Europas førende filosoffer havde det i mange år været helt klart, at de frihedselskende folk kom fra Norden, fostret som de var af den barske natur. Frihedstrangen, som prægede det politiske liv i det 19. århundredes Europa, gav de nordiske kunstnere, der ligesom alle andre fra perifere lande, rejste til kulturens kilder for at lære den store kunst at kende, en uventet medvind og anerkendelse. Under disse forhold måtte de leve op til forventningerne og udvikle et uafhængighedens symbolsprog i deres kunst.

Der var to kilder at øse af: den retfærdige, romerske republik og den græske oldtids frihed og lighed. I et brev fra Rom 1812 til prins Christian Frederik forsikrer Peder Malling, at alt går godt: Thorvaldsen ville »kalde grækernes gyldne periode tilbage i den nærværende tidsalder«, og Malling selv havde sit faste forsæt, at i tiden bidrage til at skabe et andet Athen i fædrelandet.¹ Hvilke elementer i kunsten afslørede sig som et adekvat udtryk for den ny fremtidsutopi, og hvad var det, som symboliserede tyranniets snærende bånd? Thorvaldsen havde frigjort skulpturen fra arkitekturen. Den dekorerede ikke mere rummet, men hvilede i sig selv. Malerne arbejdede for at nedbryde maleriets genrehierarki. Landskabsmaleriet var lige så værdifuldt som historiemaleriet. Om arkitekturen fortalte Malling til sin kongelige velgører og beskytter, at han troede sig føle som sandhed, at når arkitekten nøje studerer de tre græske søjleordner og gør sig bekendt med romernes buekonstruktion, da kan han kunsten at anvende enhver stil, ægyptisk, græsk, romersk, gotisk, arabisk etc., kort sagt tillade sig friheder, som ingenlunde støde øjet.² Historicisme betød altså valgfrihed og mulighed for en større differentiering af det arkitektoniske udtryk. Stilarterne var ikke længere bundet til tiden. Fortid kunne blive nutid. Tiden påvirkede kun mennesket, ikke kunsten. Udgravningerne i Pompeji og Herculaneum afdækkede livet, der standsede ved Vesuvs udbrud. Det var, som om livet dér nu kunne fortsætte, som om intet var hændt.

I det befriede Grækenland skulle demokratiet genopstå og kunst og videnskab atter blomstre. Athens Akropolis skulle befries fra barbarernes og tyrannernes fæle omklamring. De af Stuart og Revett opmålte monumenter skulle frilægges, renses ligesom engang Au-

1. A. Lindvald, udg.: *Kong Christian VIII.s Breve, 1796-1813*, Bd. II, Kbh. 1965, s. 90 ff. (Peder Mallings breve).

2. A. Lindvald: *op.cit.*, s. 110, Malling anbefaler A. Hirt: *Die Baukunst nach der Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809.

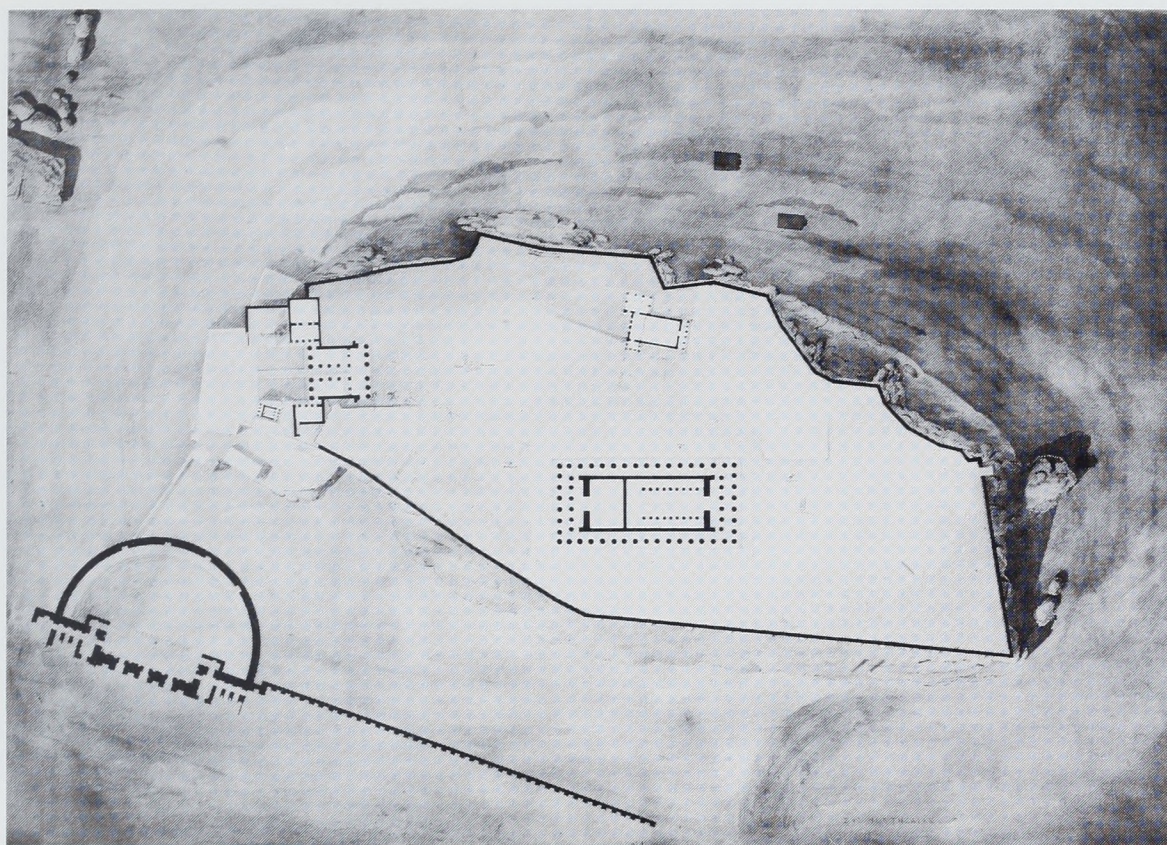


Fig. 1. L. A. Winstrup: *Plan over Athens Akropolis*. Opmåling 1851. Kunstakademiets samling af arkitekturtegninger.

gias' stald.³ Det afdækkede Akropolis skulle blive det befriede Grækenlands monument, ja hele Europas frihedssymbol, og arkitekter fra alle lande ville deltage i arbejdet. Akropolis skulle aldrig mere blive en fæstning. Kong Otto selv lagde den første søjletromle på plads. Denne symbolske handling gjorde en ende på århundreders barbari, og verden ville komme til at se en kunst, der hvilede i sig selv, som havde sine rødder i sig selv, og som udviklede en fuldstændig helhed i et organisk liv, der hverken var efterligning eller et individuelt udtryk.⁴

Frihedens sønner fra Norden gjorde en stor indsats. Eduard Gustav Schaubert fra Breslau, Ludwig Ross fra Kiel og Christian Hansen fra København genrejste Nike Apteros tempel.⁵ Sådan var det, at det ny Athen skulle vokse naturligt op af jorden. I alle lande skulle arkitekturen vokse lige så naturligt op af stedets historie, som et udtryk for folkets kultur.

På Akropolis så kong Ottos arkitekt Christian Hansen og hans ven fra København M. G. Bindesbøll spor af de ægte farver på arkitekturfragmenterne. Bindesbøll konstaterede, at de var de samme, som han havde set i Pompeji og i Konstantinopel. Farverne var fælles for alle folkeslag, farverne symboliserede broderskabet. Arkæologerne fortalte dem, at Demosthenes havde vurderet Propylæerne lige så højt som Parthenon i bygningskunst.⁶ Monumenterne var ligeværdige. Perikles' og Phidias' Athen var demokratiets by og et forbillede for de ny nationalstater. De danske arkitekter opdagede også, at Erechtheion og Parthenon var autonome bygninger, som var opført til at ses diagonalt (fig. 1). De var lige så fri som Thorvaldsens skulp-

3. J. Stuart og N. Revett: *The Antiquities of Athens*, udkom 1762-1816. P. O. Brøndsted: Breve fra 1801-33, i *Mem. og Breve*, XLVII, Kbh. 1926, s. 151 ff.

4. Leo von Klenze: *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin 1838, s. 304f.

5. L. Ross, E. Schaubert og Christian Hansen: *Die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen, I, Der Tempel der Nike Apteros*, Berlin 1839.

6. Leake's *Topographie von Athen*, Halle 1829, s. 237.

turer. De skulle ikke ses frontalt. De skulle opleves fra alle sider. De var frigjorte fra en geometrisk byplan ligesom Thorvaldsens statuer fra arkitekturen. Denne ny rumlighed skulle blive et princip for fremtidens byer og bygninger.

En ny byplan for Athen præsenteredes 1833. Den var forfattet af grækeren Stamathios Kleanthes og Schaubert (Christian Hansen kom først til Athen i aug. 1833 og blev kongens arkitekt i sept. 1834). Hovedgaderne i den ny by ligger i en trekant med kongeslottet i spidsen og grundlinien mod Akropolis. De spidse vinkler ender i runde pladser, og de betydningsfulde offentlige bygninger ligger, så de ses diagonalt ved trekantens ben. Fra slottet er der udsigt gennem et bredt haveanlæg og en boulevard mod Akropolis.⁷ Planen synes tænkt som en Akropolismodel, med det nyopdagede græske frihedssymbol, som var den diagonalstillede bygning.

Fra kong Ottos gamle fædreland Bayern kom Leo von Klenze til Athen i 1834 for at bringe orden i dette nye kaos. I en skrivelse til kongen forklarer han, at en diagonalplacering er ødelæggende for arkitektoniske former i det hele taget, og selv om det nu var en helt ny tanke, var den bestemt ikke god. Han anbefalede også smallere gader og forsøgte at rette op på de »geometriske mangler«, så at »nicht wieder neue spitze Winkel in die Form der Gebäude und Stadttheile gebracht, und dass die öffentlichen Gebäude auf den Plätzen nicht Diagonal-Linien gestellt werden.«⁸

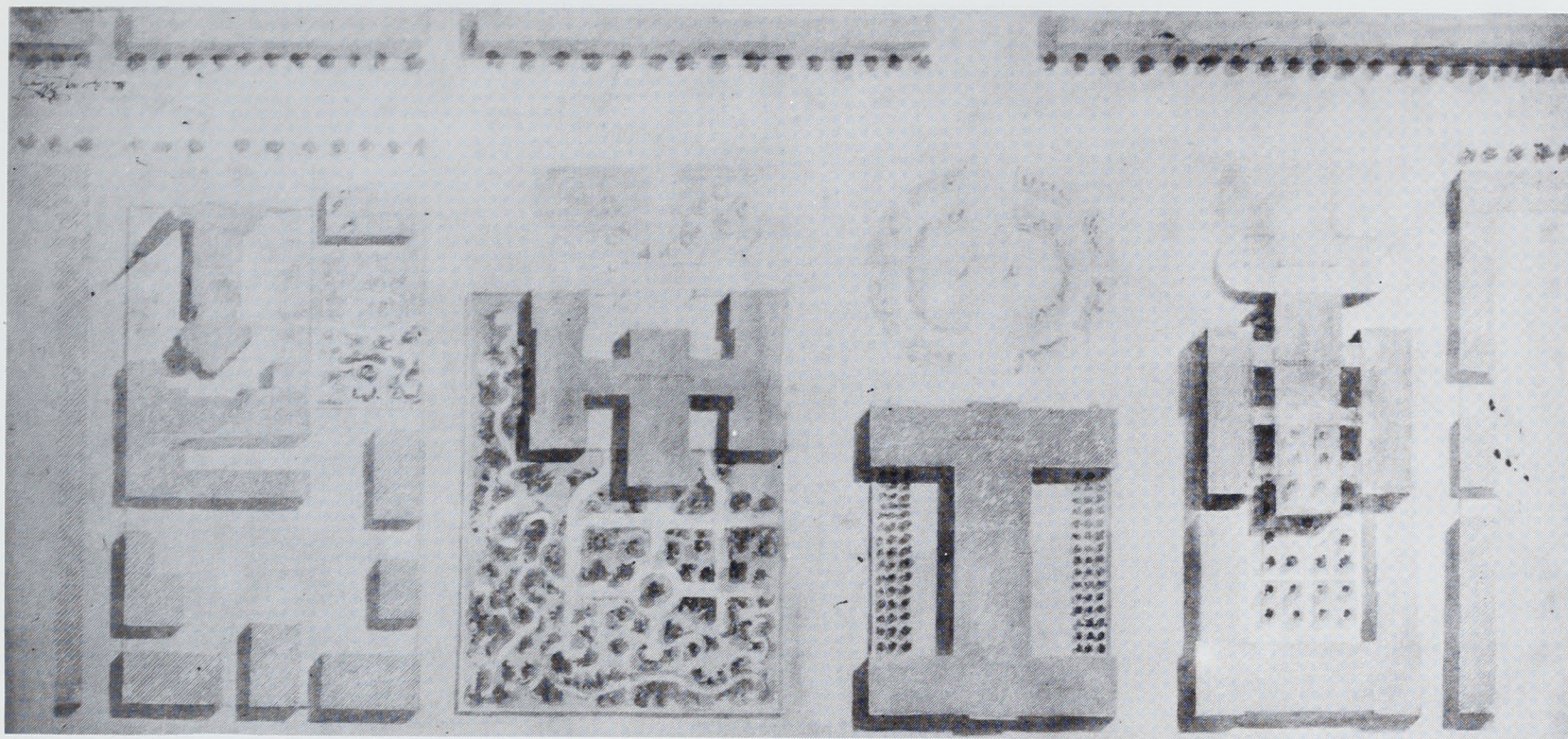
Klenze demonstrerede sin tro på frontalitetens skønhed ved at opføre en »forbedret kopi« af Parthenon ved Regensburg, Walhalla, til ære for berømte mænd af tysk oprindelse. Her lod han et magnifikt trappeanlæg føre vinkelret op fra Donau til templet – Walhalla. I München anlagde han Königsplatz med Propyläen og Glyptothek i rette vinkler og præcis symmetri. Fra Berlin sendte K. F. Schinkel 1834 et projekt til et kongeslot på selve Akropolis, verdens smukkeste plads. Også han rettede på de spidse synsvinkler. Den græske frihed var for ham en samling bygninger ordnet i et retvinklet system omkring gårde, ligesom man forestillede sig en romersk villa suburbana.⁹ Det var Plinius' villa Laurentina, som var det klassiske motiv, akademierne fantaserede over på denne tid.¹⁰ Schinkel fik aldrig noget svar på sit projekt, men alt taget i betragtning, var det sikkert bedre at have udsigt til, end fra, verdens smukkeste plads. Schinkel havde jo heller aldrig selv været i Athen og med egne øjne oplevet de diagonalstillede bygningers skønhed. Ligesom Klenze så han kun uro, hvor Christian Hansen, broderen Theophilus (ankom til Athen 1838) og Bindesbøll (fra okt. 1835 til april 1836), så en konstruktion, som visualiserede den ny frihed. Det var dog ikke kun på Akropolis, nordboerne iagttog bygningernes autonomi. De så, at i Grækenland boede hver familie i eget hus med en smuk gård eller have. Derfor skulle det ny Athen være en haveby i overensstemmelse

7. K. Vierneisel, m.fl.: *Ein griechischer Traum, Leo von Klenze, der Archäologe*. Kat. München 1986, s. 312 ff.

8. K. Vierneisel: *op.cit.*, s. 729 ff.

9. Hans Hermann Russack: *Deutsche bauen in Athen*, Berlin 1942, s. 40 ff. Niemann og Feldegg: *Theophilus Hansen*, Wien 1893.

10. *La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, Paris 1982, (IFA).



med Schauberts første idé.¹¹ De villabyer, der voksede op uden for storbyerne, havde de samme frihedsidealer. Den individuelle bolig havde, da fænomenet var nyt, en adresse til friheden i facaderne, en græsk-pompejansk stil, et schweizerhus eller et konstrueret nordisk blikfang. Alt var jo tilladt, hvis blot arkitekten var trænet i det græske.

Frie folk rejser selv deres monumenter. Med kong Otto i spidsen indsamlede grækere og philhellenere penge til en ny universitetsbygning,¹² som Christian Hansen fik den store ære at opføre 1839-50. På hver side af Universitetet afsattes grunde til et Videnskabernes Akademi og til et museum, som dog blev til et Nationalbibliotek. Til disse bygningers opførelse faldt valget på Theophilus Hansen, som havde skitserne færdige 1859. Akademiet stod færdigt 1887, men Biblioteket blev først klart 1892. Bygningerne lader sig ikke binde til gadelinien eller til hinanden, men ligger som villaer i en haveby (fig. 2). Universitetets facade ses frontalt,¹² mens Akademiets og Bibliotekets trappeanlæg giver den besøgende et diagonalperspektiv. Universitetet har en H-formet plan, mens Akademiet og Biblioteket præsenterer en yderligere opdeling af H-planen. Hver bygning er i sig selv symmetrisk, men ligesom templerne på Akropolis indgår de ikke i et geometrisk system. Trilogien opløser den traditionelle byplan, og bygningernes plandisposition viser mod en opløsning af bygningskroppen. Propylæerne og Erechtheion viste vejen. Arkitekternes arkæologiske studier gjorde dem i stand til, på en naturlig måde, at forme bygningerne til stedets ånd og funktion. Tyranniets snærende bånd var løst, uden at man dog havde voyet at stille bygningerne diagonalt, som i den første byplan.

I København løste man også de snærende bånd for kunsten og

Fig. 2. Theophilus Hansen: *Athen-Trilogien*. Nationalbiblioteket, Universitetet (Christian Hansen), Videnskabernes Akademi. Situationsplan. Projekt med haveanlæg. Sign. Th. Hansen Athen in April 1859. Original i Akademie der Künste, Wien.

11. Russack: *op.cit.* (note 9), s. 28.

12. Die Otto-Universität in Athen, i *Allgemeine Bauzeitung*, Wien 1851, s. 1 ff. »Die Studenten in Athen haben Luft, Licht, Raum und Anblick. Wo Demosthenes den Menschen aller Jahrhunderte die Sprache der freien Völker lehrte.«

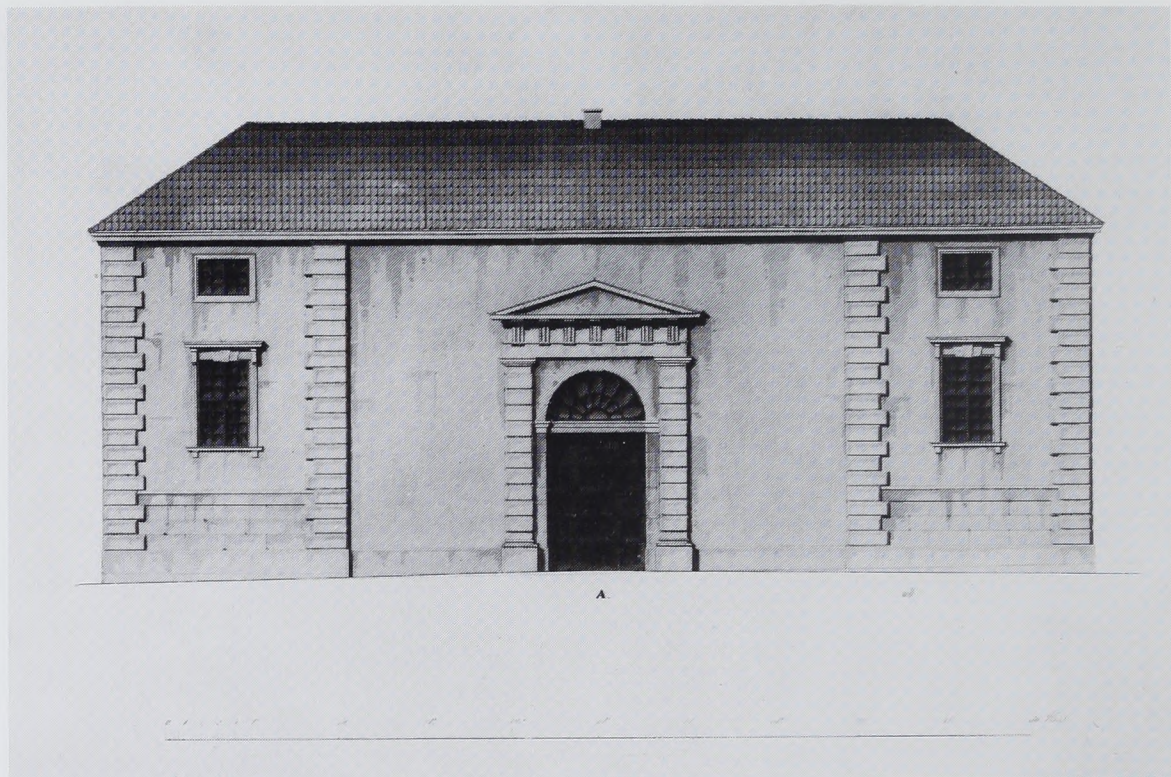


Fig. 3. C. F. Hansens kongelige vogngård. Facaden mod Stormgade. Efter de Rosenbergske tegninger. Indenrigsministeret.

videnskaben. Peder Malling holdt sit løfte til prins Christian Frederik om at skabe et andet Athen i fædrelandet. Universitetsgrunden ved Frue Plads var givet på forhånd. C. F. Hansen havde allerede tegnet et projekt, hvis facade underordnede sig pladsen og kirken. Malling brød Hansens underdanighed og fremhævede sin bygning ved et gennemgående portalmotiv i midten og inddelte facaden i lodret takt, en demonstration, som fik hans yngre kollegaer til at råbe hurra for den ny tid. Studenterne samlede penge ind til statuer af Athene og Apollon, som skulle flankere indgangen til festsalen. Malling havde vundet friheden, havde forkastet Vignola, hvis lærebog kun byggede på romerske monumenter, men lært af grækerne ... da ville man aldrig tabe grundprincippet af sigte og blive i stand til at finde det rigtige udtryk for hver bygning.² Universitetets hovedbygning 1831-1836 brød enevældens monotone gadebillede.

I 1834, da M. G. Bindesbøll begyndte at tegne på et museum for Thorvaldsens værker, var »den græske frihed« endnu ikke helt legitim, men tog form i skabelsesprocessen. De første skitser viser, at han forsøgte sig i de fleste stilarter. Samme år havde hans guldmedailleprojekt, en gotisk domkirke, vakt stor forargelse, men den var godkendt af C. F. Hansen, der også kunne skue ind i fremtiden. Bindesbølls kirke lignede næsten til forveksling det projekt i kobberstik til Kölnerdomens færdiggørelse, som han havde fået forevist hos Goethe i Weimar 1823. Det var den tyske ånds frigørelse fra resten af verden. Kunstakademiets bibliotek erhvervede straks dette kobberværk.

I Rom bliver Bindesbøll sikker i sin sag. Thorvaldsen er ham gunstigt sindet, og i Borghesehaven vokser den nye arkitektur helt

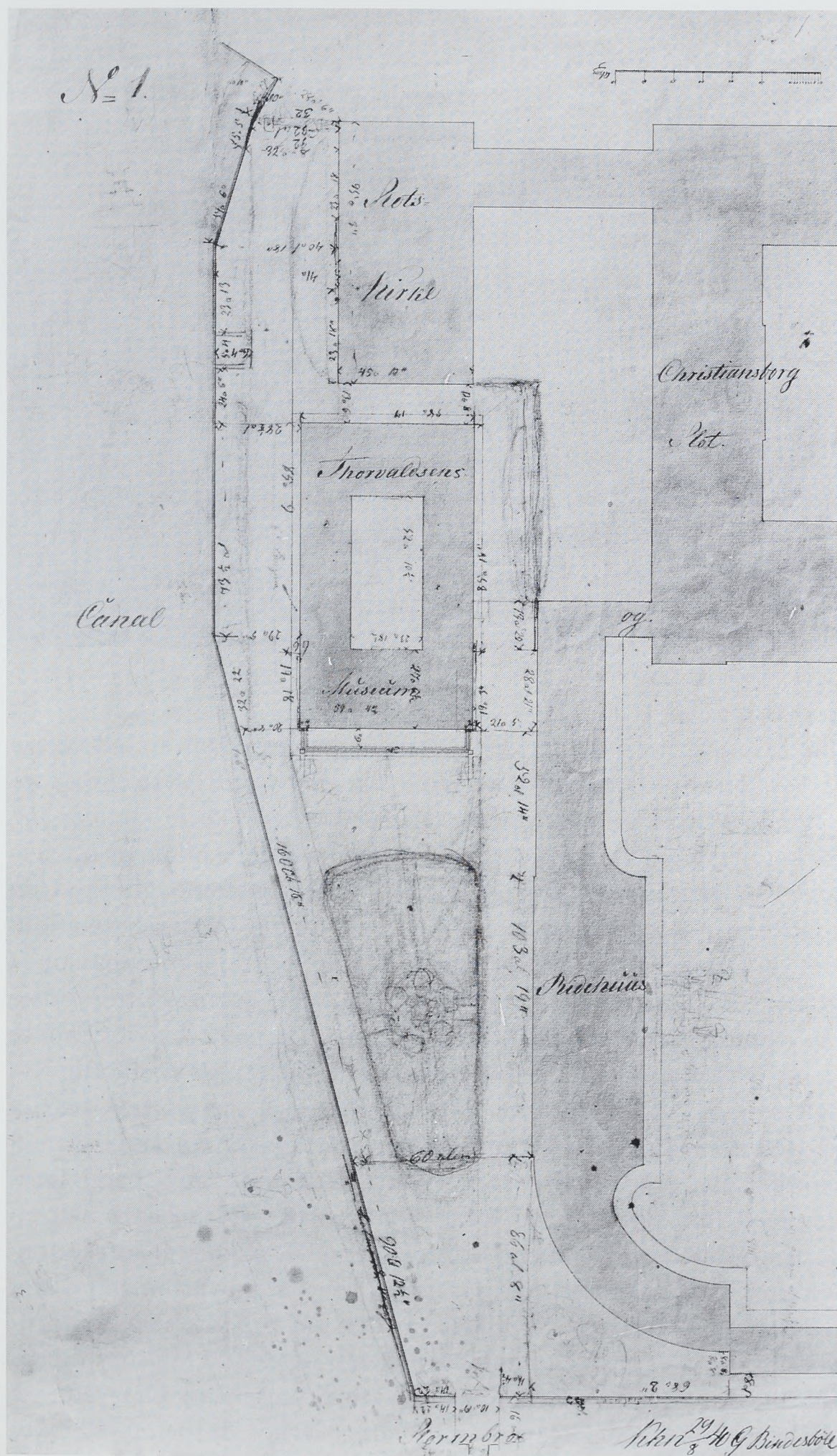


Fig. 4. M. G. Bindsbøll:
Thorvaldsens Museum. Situa-
tionsplan til tegningssættet
af 29. august 1840. Kunst-
akademiets samling af
arkitekturtegninger.

frigjort fra tid og stil. Den gamle billedhugger og den unge arkitekt forstår hinanden. Fra studierejsen 1823 følte Bindsbøll for arkitek-
turens polykromi, og det var disse studier, han koncentrerede sig



Fig. 5. Thorvaldsens Museum set over bygningens sydvest hjørne. Efter gammelt foto af Kristian Hude.

om.¹³ Det var nu sandt, at grækernes bygninger havde strålet i klare farver. Thorvaldsens museum skulle naturligvis udtrykke alle nyopdagede frihedssymboler, særlig fra Perikles' tid. Disse motiver tog form i bygningen lidt efter lidt. Ligesom for Peder Mallings universitet, var grunden til museet given. Det blev en ombygning af en vognremise i et »forhenværende« barokt anlæg – det værste af alt. Det var vanskeligt at give bygningen den nødvendige autonomi og at få den til at møde de besøgende diagonalt. Vognremisens sidste ombygning var udført af C. F. Hansen,¹⁴ og det var lykkedes ham at få huset til at virke i hans additive system (fig. 3). Nu skulle Bindesbøll gå et skridt videre med sin ombygning af samme hus, og det måtte heller ikke koste ret meget. Den rent fysiske forbindelse med Slotskirken og Slottet fjernedes. Frontaliteten mod Stormgade sløredes med fem portaler, og foran denne brede front lagde han en beplantning, der ledte de besøgende diagonalt til museet langs kanalen eller langs ridehuset (fig. 4). Visuelt løsriver polykromien museet fra det grå slotsanlæg. Så enkelt var det. De frihedselskende nordboer havde rejst et monument over sig selv og de frie kunster (fig. 5). Der havde været en indsamling af penge til museet, og på facaderne ser man folk i arbejdstøj bære de kunstværker ind i museet, som Bertel fra Grønnegade havde udført i Rom. Samtidens aviser og tidsskrifter beskrev hele processen med provokerende frihedsord. Kongen var dog velgøreren, som afstod både byggegrund og censur og holdt Kunstakademiet i live. Kun nogle »latterlige spidsborgere« (et nyt begreb) forargedes over det hverdagsklædte folk på byg-

13. Henrik Bramsen: *Gottlieb Bindesbøll*, Kbh. 1959.

14. Sigurd Schultz: Et omtumlet Hus, i *Medd. fra Thorv. Mus.* 1948, s. 49 ff.

ningens billedfrise. Museet åbnede sine porte for publikum 1848 og var den første bygning indrettet til samtidskunst. I München nedlagde man grundstenen til en frit liggende bygning i 1846, som også fik billeder på facaderne.¹⁵ Thorvaldsen figurerede også der, men ikke sammen med jævne folk.

C. F. Hansens klassicisme var hierarkisk opbygget, homogen i stil og additiv i rum. Det var også Thorvaldsens opfattelse, selv om han tog sig friheden at »låne« udtryk fra forskellige tider. Bindsbøll bryder helhjertet alle bånd, og de gamle mestre accepterer. C. F. Hansen godkender den gotiske katedral, og Thorvaldsen siger, at hans museum smiler som en blomst. Her er mindelser fra den vingeløse Nike, Parthenon og Erechtheion, den okkergule farve fra det moderne Rom og meget mere.

Knud Millech citerer Arnold Hauser i sin beskrivelse af museet – denne opløsning af former, som bor i musikken, det irrationelle i dens indhold, det uafhængige i dens udtryksmidler.¹⁶ Det er klassicismens opløsning, en proces, der endnu finder sted.

15. Gisela Goldberg: i *Festgabe zur Eröffnung der Neuen Pinakothek in München am 28. März 1981*, München 1981.

16. Knud Millech: *Medd. fra Thorv. Mus.* 1960, s. 68.