

Om Eckersbergs billeder af Thorvaldsens ankomst til København den 17. september 1838

Omstændighederne omkring Thorvaldsens ankomst fra Rom til København mandag den 17. september 1838 kl. 15.45 er omsorgsfuldt dokumenteret og beskrevet af Sigurd Schultz i hans indtagende lille bog *Da Thorvaldsen kom hjem*, som udsendtes i hundredåret for begivenheden.¹

På flere måder var det en enestående begivenhed: for første gang var der tale om en grundigt iscenesat hyldest til en dansk kunstner, som i længslernes land bag de blå bjerge havde hævdet Nordens geni og skabt sig verdensry. En kunstner vendte hjem som triumfator, og hans modtagelse formedes som en hele folkets hyldest med forbillede i de indtogsfestligheder, der hidtil kun var skænket fyrster og feltherrer. Hvilket afspejler periodens nye syn på kunstneren og hans rolle i nationens åndelige liv og ry.

Et ganske forunderligt tilskud fik de menneskeskabte festligheder gennem nogle påfaldende naturfænomener, der uundgåeligt blev tolket symbolsk: et par nætter i træk forinden havde mægtige nordlys flagret knitrende under nattehimlen som varsler om store tings komme; og da fregatten *Rota* endelig kastede anker på Københavns Red indenfor Trekroner, splittedes regnskyerne, og den lavtstående sol malede en regnbue over sceneriet, som var der tale om selve universets hyldest til den hjemvendende storhed. Hvis ikke mange samstemmende vidnesbyrd garanterede for, at disse naturfænomener faktisk indtraf, ville mere end een kritisk læser af beretningerne nok have afvist deres sandfærdighed og peget på de alt for påfaldende ligheder med slutapoteosen i folkelige syngespil som *Tryllefløjten*.

Akademiprofessor Eckersberg var naturligvis til stede på embeds og på egne vegne, sandsynligvis medbringende både sin beundring og sin taknemmelighed for, hvad Thorvaldsen havde betydet for ham som ungt menneske på studieophold i Rom. Allerede om tirsdagen, den 18. september, var han igen spadseret ud på Toldboden, ikke nødvendigvis med et maleri i tankerne, men for at kigge på *Rota*; måske først og fremmest for at genopfriske synet af fregattens gallionsfigur – forestillende valkyrien *Rota* – og udsmykningen af

1. Sigurd Schultz: *Da Thorvaldsen kom hjem*, Kbh. 1938.

dens spejl – valkyrier med heste – som inden søsætningen i 1822 var blevet udskåret efter hans egne tegninger.²

Ifølge sin dagbog tog Eckersberg den følgende søndag, den 23. september, fat på forarbejderne til et maleri af begivenheden. Af disse forarbejder kendes i dag to tegninger (fig. 1 og 2). I begyndelsen af oktober indledte han forhandlinger om at komme til at udføre det planlagte maleri som en bestillingsopgave fra den også i kunstens verden mægtige finansmand Jonas Collin. Det tilbudte billede skulle måle 1 alen 5 tommer $\times$ 1 alen 13 tommer – med andre ord være af samme størrelse som selve motivet (uden den påmalede billedtitel) i maleriet i Thorvaldsens Museum (fig. 4) og 3 gange så stort som motivet i den åbenbart definitive kompositionsstudie (fig. 2), der under en eller anden form må være blevet forelagt Collin som smagsprøve. For sit arbejde agtede Eckersberg at tage sig betalt med 5-600 rigsdaler. Men af ukendte årsager lod Collin sig ikke friste.

Eckersberg gav dog ikke op, men malede for sin egen fornøjelse en noget mindre version (fig. 3), som måler omkring det dobbelte af kompositionstegningen (fig. 2). Et par måneder efter dens fuldførelse lykkedes det ham, i februar 1839, at sælge den for 250 rigsdaler til sin akademikollega, arkitekten Jørgen Hansen Koch.

Den 10. december 1838 noterede Eckersberg i dagbogen: »Besøg af Thorvaldsen som syntes godt om mit sidste Maleri«. Så godt, at han ikke straks købte dette mindre billede, men bestilte en gentagelse i det større format, Eckersberg havde tilbudt Collin. Men pris aftalen lød kun på 300 rigsdaler, altså det halve af hvad Collin skulle have betalt. I denne anden omgang tog Eckersberg sig god tid til opgaven og blev først færdig med billedet den 23. oktober 1839. Thorvaldsen tog sig dog endnu bedre tid og betalte først i februar 1840 de sidste 200 rigsdaler.³

Eckersberg fik altså samme betaling for to malerier, som han havde foreslået Collin at betale for eet. Alligevel ville Collin ikke være blevet snydt, om han havde accepteret, for i 1842 belønnede Kunstforeningen i København den 37-årige Fritz Wesphal med 600 rigsdaler for hans fremstilling af Thorvaldsens modtagelse, men det var til gengæld en apoteose efter alle kunstens regler (eller i hvert fald nogle af dem), med børn og hunde og hattesvingende hono-
rarios. Maleriet erhvervedes 1986 af Thorvaldsens Museum.⁴

Sigurd Schultz har sikkert ret, når han mere end antyder, at Eckersberg ikke høstede større anerkendelse for resultaterne af det meget store arbejde, han nedlagde i sin komposition, som åbenbart kun vakte genklang indenfor den aller nærmeste kreds. Eftertidens kunsthistorikere har heller ikke været alt for venlige ved den. Emil Hannover taler om »de historisk saa interessante, men malerisk temmelig tørre og for Stemning og Løftelse ganske blottede Billeder«, ⁵

OM ECKERSBERGS
BILLEDER AF
THORVALDSENS ANKOMST
TIL KØBENHAVN

2. Hanne Poulsen: *Gallionsfigurer ... indtil 1850. Handels- og Søfartsmuseets Årbog*, 1974, s. 104.

3. S. Schultz: *op.cit.* (note 1), s. 27-37.

4. Bjarne Jørnæs og Anders Kold: *Thorvaldsen på Københavns Toldbod*, Thorvaldsens Museum 1988.

5. Emil Hannover: *Maleren C. W. Eckersberg*, Kbh. 1898, s. 235.

og når Henrik Bramsen og Peter Koch (oldebarn af Jørgen Hansen Koch!) taler om kompositionsstudien (fig. 2), siger de, at den er tør og »egentlig kun morsom ved netop de perspektiviske Linier uden for dens Ramme«. ⁶ Æstetisk begrundede værdidomme bør dog underkastes hyppige revisioner.

Grunden til den noget vankelmødige accept af Eckersbergs komposition gemmer sig formodentlig først og fremmest i det forhold, at den – modsat Westphals – ikke rigtig lader sig indpasse i nogen af de billedkategorier, som samtiden fandt passende til en stor mands hyldest. Just som kategori er kompositionen vanskeligt definerbar og følgelig uortodoks. Så uortodoks, at Eckersberg for nede på i hvert fald Thorvaldsens version af billedet (fig. 4) har fundet det nødvendigt at skrive billedets titel for at forklare, hvad der foregår, hvilket synes at forudsætte, at man ikke uhjulpet kan se sig til det. ⁷ Nok er det tydeligt, at chaloup'en med de ti hvidklædte ved årerne spiller en central rolle i kompositionen, hvorimod man skal være informeret eller årvågen for at opdage, at det er den lille, hvidhårede mand bagest i båden og ikke den fint uniformerede marineofficer – Rotas kaptajn H. B. Dahlerup – der er kompositionens hovedperson. End ikke regnbuen udmærker ham.

Målt ud fra de forventninger, man plejer at kunne stille til *historiemaleriet*, er det fremstillede moment decentralt; som *genrebillede* for fjernt og utydeligt; som *begivenhedsbillede* begivenhedsløst; og ud fra synspunktet *apothéose* vil man i bedste fald kunne tale om et meget indledende forspil, kun tre af de mange personer i de omgivende både svinger med hattene. Man informeres end ikke om, hvor chaloup'en er på vej hen, ser ikke Toldbodskajen og ingen ventende menneskeskarer på land. Helheden kan bedst aflæses som et *marinebillede*, men den slags billeder besad ikke nogen høj rang i tidens billedhierarki og har, i modsætning til Westphal's, næppe kunnet anses for en værdig kategori, når det gjaldt om at udtrykke nationens hyldest til den store mand. Som billedkategori er kompositionen derfor, efter samtidens normer og forventninger, ude af focus, fremmedartet: den fremstiller ikke noget højdepunkt, men en mellemfase som i sig selv er nærmest intetsigende, ikke mindst fordi dens hovedperson endda savner både statur og fysiognomi.

På en måde kommer Sigurd Schultz nok noget af sandheden ganske nær, når ordet *øjebliksbillede* falder ham ind. ⁸ På eet plan foregriber Eckersbergs komposition nemlig noget af det, som fotografiet lidt senere og de illustrerede ugeblades billeder efter 1840'erne forløste: fastholdelsen af øjeblikket, det *transitoriske moment*. På samme måde som han allerede omkring 1811/12 i Paris havde foregrebet noget væsentligt i Nicéphore Niépce's berømte fotografi fra 1826, ⁹ da han tegnede sin betydningsfuldt betydningsstomme udsigt fra sit værelse i Hôtel d'Irlande. ¹⁰

6. Henrik Bramsen og Peter Koch: *Dansk Tegnekunst*, Kbh. 1948, s. 111.

7. S. Schultz: *op.cit.* (note 1) s. 36, anfører, at det samme er tilfældet på den første version (fig. 3), som jeg aldrig har set.

8. S. Schultz: *op.cit.*, s. 37.

9. H. og A. Gernsheim: *L. J. M. Daguerre*, 1968, fig. 32.

10. Tegninger af Eckersberg, Kobberstiksamlingen 1983, kat.nr. 44.

Da Eckersberg malede Thorvaldsens hjemkomst, havde europæisk malerkunst gennem flere hundrede år ikke gjort meget andet end at fremstille øjeblikke, dog først og fremmest: øjeblikke uberørt af tiden. Hånden, som Michelangelo's skabergud rækker frem mod Adam, har aldrig skullet andet og vil aldrig sænkes udmattet; og Adam selv har aldrig været ler og vil aldrig ældes. Øjeblikket er uden begyndelse og uden ende, i billedets verden er tiden aldrig begyndt, og den vil aldrig blive til fremtid. Som beskuerer accepterer vi, at Michelangelo hinsides al tid har skabt billedet af en eksistentiel tilstand. Billedet ejer sin helt egen tid i øjeblikkets evige skikkelse, og det refererer ikke til nogen erfaret tid i skikkelse af et strømmende forløb, som uophørligt efterlader sit vraggoods.

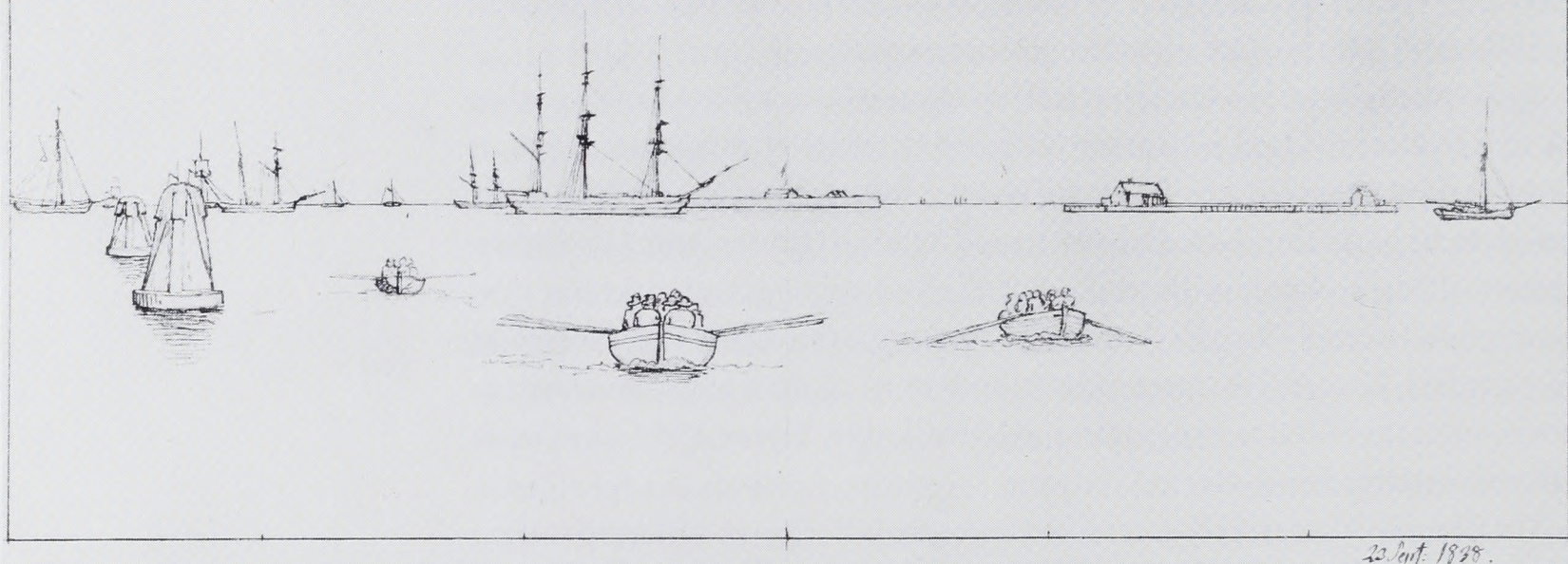
Eckersberg levede i en verden, hvis dimensioner var i færd med at få nye indhold. Også i kunsten erfaredes tiden efterhånden som et kontinuum, stedse mere frigjort fra et evighedsbegreb. Tiden bliver en virkelighed, der kan skæres i med stadigt finere snit. Jo finere snittet, desto større sandhed og virkelighed tillægger samtidens nysgerrige betragter det således opnåede præparat. Først og fremmest fotografiet kom til at fastholde billederne af tidsstrømmens vraggoods, men da billeder nu engang avler billeder, bliver øjeblikket også en udfordring for malerkysten.

Da Claude Monet i 1890erne malede sin billedserie af katedralen i Rouen, talte han om *Instantanéité*, øjeblikkelighed, og lod billedtitlerne forkynde tidspunktet for motivets iagttagelse. På det tegnede forarbejde til Thorvaldsens ankomst (fig. 2) noterede Eckersberg, at solhøjden er 20° . Københavns Universitets astronomiske Observatorium har venligst foretaget en computerberegning, som godtgør, at en solhøjde på 20° den 17. september 1838 i København svarer til tidspunktet kl. 15.45. I sin dagbog har Eckersberg under denne dato noteret: »Ankret faldt uden for Castelspynten Kl. $3\frac{3}{4}$ «. Kompositionen definerer altså, underfundigt og med stor astronomisk præcision, just et øjeblik i fuld overensstemmelse med den fremstillede begivenheds virkelighed. Hvad den i øvrigt definerer og ikke definerer, røbes i et vist omfang i dens fire bevarede faser.

1. Grundlaget for Eckersbergs arbejde er efter alt at dømme tegningen (fig. 1), dateret den 23. september 1838, altså sjattedagen for Thorvaldsens ankomst. Den omtales samme dag i dagbogen, og intet tyder på, at der skulle have eksisteret endnu ældre forarbejder.

Både notatet på tegningen om, at distancen er 15 tommer, og den 9 tommer lange grundlinjes inddeling i 6 lige store dele à $1\frac{1}{2}$ tommes længde indicerer, at Eckersberg har »optaget« dette prospekt ved hjælp af sin *Perspectiv-Octant*, et optisk tegneinstrument han selv har udtænkt og ladet konstruere, og som i de rette hænder gør det muligt at registrere et iagttaget motiv med noget nær fotografisk

Udsigt fra den indre Pæl ved Guldboden til Batteriet og Reeden
Den perspektiviske Skitse på 15 Tommers Distance.



23 Sept. 1838.

Fig. 1. Thorvaldsens ankomst og modtagelse. Oktanttegningen, 23. september 1838. Den kgl. Kobberstiksamling. Katalog 1983, nr. 138. Det indrammede billedfelt 153×235 mm., svarende til $5\frac{7}{8} \times 9$ tommer. Pen og sort blæk over svage spor af blyant.

præcision.¹¹ Oktantens brændvidde («distancen») er netop 15 tommer, hvilket vil sige, at der ved prospektets optagelse er 15 tommer fra kunstnerens øje til billedfeltets frontplan. Billedfeltet måler i sin fulde bredde 12 tommer, inddelt i 8 lige store dele à $1\frac{1}{2}$ tommes længde. Betegnelsen »oktant« har Eckersberg givet instrumentet, fordi det snitter $\frac{1}{8}$ ud af horisontkredsens 360° , altså 45° .

En lille pedantisk bemærkning kan passende indskydes her: Eckersberg var kunstner og praktiker, derfor blev matematik og matematiske systemer ingen spændetrøje for ham, men den anelsesfulde, betydningsmættede grundstruktur i en omverdensopfattelse forankret i troen på eksistensen af ufattelig harmoni. Matematisk set er hans oktant upræcis: hvis hans hensigt var at opnå en synsvinkel på 45° med udgangspunkt i en grundlinje på 12 tommer, skulle den matematisk beregnede brændvidde (distance) ikke være 15 tommer, men knapt 14.5 tomme. Når brændvidden nu blev 15 tommer, er synsvinklen ikke 45° , men kun 43.6° ! De talstørrelser, han valgte at operere med i oktanten, er imidlertid, på den rene matematiks bekostning, enkle og smukke: $12:15 = 4:5$; $15:45 = 1:3$.

I tegningen fig. 1 har Eckersberg, som så ofte før og siden, ikke gjort brug af oktantens fulde grundlinje på $8 \times 1\frac{1}{2}$ tomme, men indskrænket synsfeltet så kun $6 \times 1\frac{1}{2}$ tomme bliver taget i brug. Da

11. *op.cit.* (note 10), s. 190-91.

oktantens distance på 15 tommer er en konstant og uforanderlig faktor, betyder synsfeltets indskrænkning, at også synsvinklen bliver mindre: 33.4° , i modsætning til det fulde synsfelts 43.6° , hvilket i øvrigt svarer til at fotografere med et moderne småbilledekamera, hvis objektiv har en brændvidde på 50 mm.

Denne tidligste tegning er ikke et kompositionsudkast, men en overordentlig præcis registrering af udsigten fra Toldboden. Fixpunkterne er de to fortøjningspæle (»ducdalber«) i venstre side, og baggrundens to befæstningsøer, Trekroner og Lynetten. Foran Trekroner syner fregatten Rota ikke af så meget. Disse få elementer udgør formentlig, sammen med de fjernere skibe, det realistiske grundlag for tegningen: sådan så der ud hin søndag formiddag den 23. september, hvor al virksomhed i havnen formodentlig har ligget stille.

Forgrundens tre robåde er derimod lige så formentlig frie tilføjelser til billedet af den iagttagne virkelighed: kimen til det kommende billeddigts mylder af både, hvoriblandt de alle tre dukker op igen. Ingen af dem synes dog at foregribe den fine chaloupe med Thorvaldsen og kaptajn Dahlerup som passagerer. Bådenes karakter af improviserede tilføjelser understreges af, at agterenderne i alle tre tilfælde ligesom dykker nedad og ikke rigtig holder plan med vandfladen.

Tegningen forstås nok bedst, hvis man opfatter den som en fotografibeslægtet optagelse af de givne, ubevægelige omgivelser for den begivenhed, der nu skal digtes ind i disse rammer på grundlag af erindring og viden, men styret af kunstens regler og principper. Arbejdets videre forløb viser, hvordan Eckersberg uden ændringer holder fast ved alle de uforanderlige elementer, han registrerede i denne aller første tegning, hvorimod det erindrede og fantasiens forestillinger hele tiden ændres og modificeres med virkelighedsbilledet som en scenisk kulisser, men åbenbart styret af stræben mod ideel harmoni og udtrykskraft.

2. Den næste bevarede arbejdsfase er det fuldt gennemarbejdede kompositionsudkast (fig. 2). I forhold til oktanttegningen (fig. 1) er tegningens dimensioner (højde og bredde) øget med $\frac{1}{3}$, og som nødvendig konsekvens heraf noterer Eckersberg på tegningen, at hoveddistancen (brændvidden) er 20 tommer, mod oktanttegningens 15 tommer.

Men han noterer tillige, at synsvinklen er 28° , mod oktanttegningens beregnede 33.4° . 28° svarer til et moderne fotografi, optaget med et objektiv med en brændvidde på 72.2 mm. – der er altså tale om en forøgelse af brændvidden på ca. 20%. Eckersberg har således angiveligt »zoom'et ind« på sit motiv. En nøje iagttagelse af tegningen viser imidlertid, at denne zoom-effekt ikke omfatter motivets

faste, ubevægelige elementer: de to ducdalber, Trekroner og Lynetten optager præcist de samme pladser i billedfeltet, som de gjorde i oktanttegningen; havde de været underlagt zoom-effekten, ville ducdalberne i venstre side og højre ende af Lynetten på det nærmeste være forsvundet ud af billedfeltet. Med andre ord: hvad de ubevægelige elementer angår, fastholder Eckersberg den een gang for alle fastlagte synsvinkel på 33.4° . Lokalitetens realitet berøres ikke af hans kompositoriske operationer; det er derimod på elementerne indenfor denne givne (eller rettere: besluttede) lokalitetsramme – altså på skibe og både – at han opererer med zoom-effekten. Dette ses helt tydeligt af, at fregatten Rota – det eneste bevægelige element, der også optræder i oktanttegningen – får en anderledes anselig størrelse. De mange småbåde må naturligvis opfattes som fri, digterisk bearbejdelse af erindringsstof fra selve den 17. september. Men de er også omfattet af synsvinklen på 28° .

I tegningens sider, udenfor selve billedfeltet, har Eckersberg tegnet vandrette linjer, som markerer afstandene ind i det perspektivisk konstruerede billedrum. De rækker fra frontplanets 30 alen (i tegnende stund postulerer Eckersberg altså at befinde sig 30 alen fra det sted, hvor han lader billedet »begynde«) til 1000 alen. Han noterer også, at fregatten Rota ligger forankret i en afstand af 500 alen fra ham (og altså 470 alen fra billedes frontplan).

Spørgsmålet er nu, hvordan Eckersberg overhovedet kan operere med en så ovenud veldefineret synsvinkel som 28° , når synsvinklen alene omfatter digtede og ikke iagttagne billedelementer. Forklaringen gemmer sig sandsynligvis i tavlerne IX a & b med tilhørende tekster fra Eckersbergs teoretiske hovedværk, »*Linearperspectiven ...*«. Værket forelå færdigtrykt i december 1840, men havde været under udarbejdelse siden 1837. De pågældende tavler handler just om marinemaleriet, »der i vor Tid atter staar i Anseelse ... Her vil den tænksomme Maler finde rigt Stof til interessante Fremstillinger af den menneskelige Virksomhed og Intelligents i Forhold til Naturkræfternes Spil«.

Tavler og tekster godtgør, at Eckersberg ikke afmalede sine marinebilleder efter naturen på naturalistisk eller impressionistisk vis, men konstruerede dem så indsigtfuldt og omhyggeligt som var der tale om historiemalerier i den nu næsten svundne klassiske kunsttraditions »store stil«.

Arbejdet med et marinemaleri begynder med, at Eckersberg udfører en grundplan – en *geometrisk Plantegning* – af sit motiv, i hvilken alle afstande, størrelser, og vinklerne i forhold til billedplanet fastlægges. Ud fra grundplanen vil han så, under anvendelse af perspektivlærens almenregler, kunne forvandle grundplan til opstalt og konstruere et marinebillede med stor præcision og virkekraft. Og i denne overførelsesfase fra grundplan til opstalt vil det være muligt



for ham at operere med valgfrie synsvinkler: »normalobjektiv«, »weitwinkel«, »teleobjektiv«. Digtningen begynder i grundplanen, men behandles i den efterfølgende arbejdsproces som var det digtede virkelighed.

En hel række nu forsvundne »ukunstneriske« konstruktions- og arbejdstegninger må være gået forud for denne prægtigt gennemførte kompositionstegning. Bjarne Jørnæs har henledt min opmærksomhed på en hidtil upubliceret tegning Dansk Centralbiblotek for Sydslesvig i Flensburg (fig. 5). Den viser, hvor omhyggeligt Eckersberg forberedte chaloup'ens placering i kompositionen. Angivelsen af, at forstavnen er 52 alen fra beskueren, betyder, at dens plads er 22 alen inde i billedrummet, eftersom billedets frontplan jo som nævnt begynder 30 alen fra beskueren. Da der kun er 6 roere i kompositionstegningens version af chaloup'en mod 10 i begge de malede versioner, betyder det, at tegningen i Flensburg er et forarbejde til kompositionstegningen.

Nederst på kompositionstegningen, til højre for de instruktive blækpåskrifter, har Eckersberg med let blyant noteret: »Paa Maleriet Synsvinkelen 36 Gr.«. Han malede faktisk to malerier, og spørgsmålet er da: gælder synsvinklens udvidelse fra 28° til 36° begge malerier, eller gælder den kun for det, han malede for Thorvaldsen selv, det sidste i rækken, og det, som i kraft af sin størrelse, svarede til, hvad han havde tilbudt Jonas Collin og derfor må have stemt mest overens med, hvad han ønskede at male?

Fig. 2. Thorvaldsens ankomst og modtagelse. Kompositionstegningen, formentlig 24. til 30. september 1838. Den kgl. Kobberstiksamling. Katalog 1983, nr. 139. Det indrammede billedfelt 225 × 322 mm., svarende til 8½ × 12¼ tomme. Pen og sort blæk, pensel og grå lavering, over yderst svage spor af blyant.



Fig. 3. *Thorvaldsens ankomst og modtagelse*. Maleri i privateje, fuldført 3. december 1838. Hannover nr. 434. Mål iflg. Hannover: 55 × 70 cm., svarende til 21 × 26 $\frac{3}{4}$ tomme.

3. Næste bevarede fase i hans arbejde er da den indre version af billedet, som han for egen regning malede mellem den 15. oktober og den 3. december 1838 (fig. 3). Det er det billede, som fremkaldte bestillingen fra Thorvaldsen, og som senere blev købt af Jørgen Hansen Koch.

Som nævnt kender jeg ikke billedet ved selvsyn, men ifølge Sigurd Schultz har Eckersberg noteret på det: »Afstanden hvorfra billedet skal sees er 40 Tommer«.¹² Det vil sige, at distancen (brændvidden) er det dobbelte af kompositionstegningens distance på 20 tommer (fig. 2). Hvis synsvinklen også er den samme som på kompositionstegningen, altså 28°, skulle maleriets bredde derfor også være det dobbelte af kompositionstegningens 12 $\frac{1}{4}$ tomme, nemlig 24 $\frac{1}{2}$ tomme, svarende til 64 cm. Men Emil Hannover opgiver bredden til 70 cm., svarende til 27 tommer.¹³ Beregnet ud fra Hannovers angivelse ville målene resultere i, at maleriets synsvinkel er 37.3°, således at Eckersberg skulle have opereret med en i forhold til kompositionstegningens 28° meget betydelig weitwinkeleffekt, da han tilrettelagde kompositionen i dette det første af malerierne; oversat til moderne fotografi: objektivbrændvidde 53.3. mm. i stedet for

12. S. Schultz: *op.cit.* (note 1), s. 36.

13. E. Hannover: *op.cit.* (note 5) kat.nr. 534.

72.2 mm., altså en forkortelse af brændvidden med godt 26%. Hvilket ville have sat sig tydelige spor i kompositionen.

Men billedet selv synes ikke at vise noget som helst tegn på en så væsentlig ændring af synsvinklen, og spørgsmålet er da, om Hannover ikke har målt forkert, eller om målangivelsen gælder noget andet end selve motivet, billedfeltet. I alle væsentlige træk svarer maleriets komposition nemlig nøje til kompositionstegningen. Først og fremmest har fregatten Rota præcist de samme relative dimensioner som i tegningen, og det ville den ikke have haft, dersom synsvinklen virkelig var blevet udvidet. I forhold til kompositionstegningen har Eckersberg dog møbleret lidt om på baggrundens sekundære både, og de to forreste både i højre og venstre side er flyttet nogle få alen længere ind i billedrummet, således at man nu kan se den højre båds fulde styrbordsside – en rettelse Eckersberg har foregrebet i kompositionstegningen ved med blyant at optegne styrbordssiden ud over den højre indramningslinje.

Konklusionen synes at være, at når Eckersberg på kompositionstegningen noterer »Paa Maleriet synsvinkelen 36 Gr.,«, så er det ikke det første maleri, han hentyder til. En opfattelse alle forhold i maleriet tvinger os til at fastholde til trods for det bestikkende i, at der jo ikke er en verden til forskel mellem 36° og de 37.3°, som synsvinklen ville være, dersom Hannovers angivelse af maleriets bredde var korrekt. Men det er den næppe. (Efter at det var skrevet, har Bjarne Jørnæs kunnet oplyse, at Eckersberg omkring selve kompositionen faktisk har malet en indramning, således at kompositionens dimensioner – som foreslået her – ikke er identiske med maleriets dimensioner, men er mindre. Hvor meget mindre har dog ikke kunnet oplyses).

4. Slutfasen er maleriet, som Eckersberg udførte for Thorvaldsen selv (fig. 4). Med en bredde på 37 tommer er det netop tre gange så stort som kompositionstegningen (fig. 2) og svarer således nøje til dimensionerne af det billede, han forgæves tilbød Jonas Collin. Derfor må det repræsentere virkeliggørelsen af, hvad han fra starten havde planlagt at male.

En sidste gang må kompositionstegningen og dens notat om de 36° inddrages i overvejelserne. 36°, som svarer til en moderne objektivbrændvidde på 55.4 mm., vil sige en udpræget weitwinkeleffekt i forhold til kompositionstegningens (og det første maleris?) 28°; brændviddens forkortelse andrager nemlig 23%. At weitwinkeleffekten faktisk er indtrådt manifesterer sig tydeligst ved, at fregatten Rota er blevet væsentlig mindre – så meget mindre, at hidtil skjulte bygninger på Trekroner nu kommer til syne. At regnbuen er flyttet et godt stykke mod højre har intet med synsvinklen at gøre og må bero på iscenesætterens suveræne beslutning. Det samme gælder



Fig. 4. *Thorvaldsens ankomst og modtagelse*. Maleri i Thorvaldsens Museum (B 217), fuldført 23. oktober 1839. Hannover nr. 540. $7,9 \times 96,2$ cm., svarende til $30\frac{1}{4} \times 36\frac{3}{4}$ tomme.

mylderet af sekundære både, hvor der igen er sket mange ommøbleringer. Synsvinkelens udvidelse kan derimod spores i, at chaloup'en med Thorvaldsen er flyttet dybere ind i billedrummet, og i at båden til højre i forgrunden ikke blot er kommet yderligere fri af højre billedkant, men også er rykket længere ind i billedrummet. Derimod er det bemærkelsesværdigt, at ducdalberne, Trekroner og Lynetten fortsat ligger, hvor de een gang for alle blev placeret med oktantens hjælp (fig. 1) og derfor stadig er anskuet under oktantens synsvinkel på 33.4° – sådan som det også var tilfældet i kompositionstegningen (og i det første maleri), hvor alle andre billedelementer blev anskuet under 28° .

Det har sandsynligvis ikke været helt let for læseren at følge med i denne ret specielle gennemgang af kompositionens fire faser. Men en gennemgang af netop denne karakter har været nødvendig, fordi Eckersberg ved notater her og der, som det umiddelbart er vanskeligt at gennemskue, og som hidtil ikke er forsøgt gennemskuet, selv har antydnet visse aspekter af sit arbejdes retning. Og efter-



sporingen af et kunstværks tilblivelsesproces røber nu engang ofte noget væsentligt om kunstnerens mål og om kunstværkets meddelelse. Gennemgangens iagttagelser synes at give grundlag for disse sammenfattende betragtninger:

Grundlæggende skal en forståelse af kompositionen måles ud fra historiemaleriets og hyldestbilledets (*apotheosens*) synspunkt, og det bliver da straks iøjnefaldende, hvor radikalt resultatet adskiller sig fra de billedtraditioner, som endnu på Eckersbergs tid stod til rådighed for løsningen af den slags opgaver. Eckersberg valgte i stedet at udtrykke sig indenfor rammerne af marinemaleriet. Men efter samtidens normer repræsenterede marinemaleriet en laverestående, ret marginal billedkategori, som ikke kunne anses for passende til at omslutte hyldest og historiske emner, for i marinemaleriet er nemlig skibene hovedaktørerne. Høyen udtrykker nogle af disse forbehold, når han i sine vinterforelæsninger 1851¹⁴ siger dette: »Noget af det, som maaske netop stiller ham (Eckersberg) lavere som Konstner er denne hartad dagligdags Maade, hvorpaa han absolut vilde se hele Naturen og Menneskelivet, hvad enten det var et Historiemaleri eller et Fiskermaleri, den Hverdagsmaade, man kunde næsten sige den platte Maade, hvorpaa han behandlede sine Gjenstande ...« I sin umiddelbare virkning fremtræder kompositionen da, hvad billedkategorien angår, som et særdeles avanceret reportagebillede af så

Fig. 5. *Thorvaldsens ankomst og modtagelse*. Konstruktionstegningen til chaloupen med Thorvaldsen og kaptajn Dahlerup. Dansk Centralbibliotek for Sydslesvig, Flensburg. Upubliceret. 220 × 335 mm. Egenhændig påskrift: *Schaloupens Diamentralplan afviger 26 Gr. fra Hovedstraalen o / dens Forstevn er fjern omtrent 52 Alen fra Beskuerens Standpunct. – / Forsvindingspunctet for Baadens Længde er 16 2/3 virkelige Tomme fra o.*

14. *Niels Laurits Høyens Skrifter*, udgivet ved J. L. Ussing. III, Kbh. 1876, s. 134.

udpræget øjeblikskarakter, at det endda – ved solhøjdens angivelse – omslutter et subtilt udtrykt, men præcist og »realistisk« klokkeslet. Oktanttegningen (fig. 1) vidner om den fotografibeslægtede realisme, hvormed lokaliteten er defineret og uforandret forbliver defineret gennem hele arbejdsprocessen. Og den vidner tillige om, at Eckersberg fra starten opererede med, at fregatten Rota og tre mindre både skulle være kompositionens »hovedpersoner« – hvilket de bliver ved med at være i alle tre efterfølgende arbejdsfaser. Derpå tages historiemaleriets traditionsrige apparatur i anvendelse i kompositionens udvikling og afklaring, hvis resultat skal være den klareste og mest afbalancerede fordeling af de fire »hovedpersoner« i billedrummets dynamiske kraftfelt. I løbet af denne proces gøres fregatten Rota først større, derpå atter mindre, så mere opmærksomhed kan centreret omkring den absolutte »hovedperson«: chaloup'en med selve Thorvaldsen som sin betydningsfulde last. I dette udviklingsarbejde betjener Eckersberg sig af al sin erfaring med perspektivlærens teori og praksis og går endda så vidt som at arbejde med to forskellige synsvinkler på een gang: 33.4° og $28^\circ/36^\circ$. Kompositionens »statister«, sejlskibe og småbåde, synes derimod administreret mere frit og dekorativt: de skal understøtte handlingen uden at forstyrre den.

Men resultatet af Eckersbergs store, smukke arbejde har mange siden ikke rigtig vidst, hvad de skulle stille op med.