

Selvportrætter af Thorvaldsen

I det kalejdoskopiske billede af personer, som omgav Thorvaldsen i hans lange liv, er der især een, der er værd at bemærke som en slags nøgle til hele perioden. Han dukker op på forskellige tidspunkter i Thorvaldsens liv og kan derfor få lov til at fungere som den røde tråd, der forbinder Thorvaldsens ungdom med hans alderdom. »Kære Thorvaldsen! Erindrer De Dem et ungt menneske, en Student, som nu for 24 Aar siden, i Kjøbenhavn var saa lykkelig at nyde Deres Omgang? Det var i Borups Selskab, hvor vi nogle Gange spillede sammen – Steffens hedder jeg. Skulde De ganske have glemmt dette Navn?«¹ Sådan støder vi i Thorvaldsen-sammenhæng på ham personligt første gang – Henrik Steffens, der i 1816 skrev til Thorvaldsen i Rom og mindede ham om deres muntre ungdom i 1790'ernes København. På en enkel og direkte måde ridser Steffens billedet op af de to ynglinge, som i det dramatisk-litterære selskab ifølge selskabets regler også selv forsøgte sig på de skrå brædder. Aner man et lille smil hos Steffens ved erindringen, så kan det skyldes den prekære situation, som Thorvaldsen ifølge Thiele var årsag til. Thorvaldsen skulle optræde i *Barberen i Sevilla*, men mødte op til premieren uden at huske så meget som eet eneste ord af sine to replikker. Thiele benytter naturligvis lejligheden i sin Thorvaldsen-biografi til helt at nedgøre det rygte, der straks var opstået i kredsen af »Den Tids litterære Notabiliteter« i Borups selskab: at Thorvaldsen skulle være analfabet! Thiele sørger også for at belære læseren om, at Thorvaldsen allerede på dette tidspunkt havde en veludviklet sans for at tilpasse sig de nye, dannede kredse, han var begyndt at færdes i. Portrætmaleren H. Hansen, der i øvrigt er den første, der skriftligt tilkender Thorvaldsen et sandt kunstnerisk geni, forholder sig lidt mere skeptisk til hans dannelse som helhed: »Jeg tror, han maa have en lykkelig Genius, som arbejder for ham, ellers kunde han ikke udføre det, han gør, thi Studeering har han ikke ...«²

Årene, det handler om her, er altså 1790'ernes midte. Thorvaldsen havde i 1793 afsluttet sin akademiuddannelse med at vinde den store guldmedalje, og han tilbragte derefter nogle virksomme år i København, førend han kom af sted på den obligatoriske studierejse i 1796. Det er vigtige år for Thorvaldsen, og, som det også gælder ved andre knudepunkter i hans liv, har han efterladt sig et selvportræt. Det er et lille ovalt, tegnet og farvelagt portræt, på hvis bagside der står: »Thorvaldsen. Tegnet af ham selv i 1794. Aabenraa

1. Thorvaldsens brevsamling. Mappe 4, 1816, nr. 26.

2. *Memoirer og Breve* udgivne af Julius Clausen og P.Fr.Rist. VI. Portrætmalerens Dagbog 1793-1795, København 1907, s. 121.



Fig. 1. Thorvaldsen: *Selvportræt*, 1794. Blyant og vandfarve. 13,2 × 10,4 cm. Thorvaldsens Museum.

No 224.« Om portrættet er udført på opfordring eller er udsprunget af en egen voksende selvfølelse og interesse for sit nye image som talentfuld og lovende kunstner, ved vi ikke, men at det er tryllet frem med en lethed i sindet, det kan man se. Det virker derfor også helt logisk, at det viser sig at være hans forældre, der fik portrættet, hvortil faderen skar en ramme. Sønnens billede ville de have hos sig nu, hvor han var på vej for at prøve kræfter med en større verden.

I et par breve fra Gotskalk Thorvaldsen til Bertel i Rom bliver portrættet nævnt, og vi forstår, hvor dyrebart det har været for forældrene: »Ditt Brev og Poserstole har West aldrig talt et Ord om, men din Fiolin Kasse rev han so hissigt bort og vilde taget ditt Portrait med, men det lukkedis ham ikke,« lyder det fra faderen i 1797.³ Næste gang, vi hører om portrættet, er i 1805, Thorvaldsens mor var

3. Thorvaldsens brevsamling.
Mappe 1, 1796, nr. 2.

død, og faderen installeret, imod sin vilje, i Vartov stiftelse. Han skrev til sønnen: »Jeg er nu 66 Aar og meget svag, maa lide Mangel paa et og alt, og altsaa kan vende Døden hver Dag. Dine Fioliner og Fløyter er hos Timermester West. 2 af dine Poserstole og ditt Leer er hos Ganelle. Ditt Portræt skal jeg og levere Vest tillige med 1 Poserstol. Jeg nyder vist ej den Glæde at se dig mer ...«. ⁴ Først på dette tidspunkt giver den svækkede Gotskalk afkald på sønnens portræt, måske er det endog først havnet hos familien West ved Gotskalk Thorvaldsens død i oktober 1806.

At både vennen Jørgen West og Thorvaldsens forældre holdt af Thorvaldsens portræt og kivedes om det, er let at forstå. Det lille ovale portræt er i lige høj grad et ungdommeligt, uformelt billede med en god del lokalkolorit og atmosfære, som det er et følsomt, vibrerende dokument om en veltilfreds, åben og håbefuldst og uden meget dejlig ung mand (fig. 1). Der står han og bærer endnu den hendøende rokoko-mode til skue i sit lange lokkede hår. Blikket er fast og registrerende. Nok er han billedhugger, det fortæller posérstolen og busten bag ham, men ikke mere selvhøjtidelig, end at han, i lighed med Peter Cramer på Vigilius Erichsens portræt, som Thorvaldsen må have kendt fra akademiet, skødesløst i åbentstående skjorte står og stopper sin lange pibe ved posérstolen. Sit beskedne format til trods er dette, hans første vigtige selvportræt, et uvurderligt vidneudsagn om den unge Thorvaldsen, da han endnu kendte og kunne omfatte sin omverden.

Thorvaldsen drog til Italien i 1796, og i de næste godt ti år brugte han tid og kræfter på at falde til i det mangfoldige og pulserende kulturmiljø i Rom. Han skulle studere og selv hugge i marmor, men også finde en plads til sig selv og sin egen stil i dette kunstliv. Det er derfor meget forståeligt, at Thorvaldsen hverken havde tid til, behov for eller overhovedet var i stand til at udføre et selvportræt i disse år. Heller ikke for andre kunstnere blev han rigtig synlig som kunstner og motiv før i 1808.

Men fra 1808, da Thorvaldsen blev valgt til medlem af og professor ved det romerske kunstakademi S. Luca, og helt frem til hans legeme blev gravsat i 1844, blev billedhuggeren portrætteret med en hyppighed, som ikke er overgået af nogen anden dansker. Gennem hundreder af portrætter kan vi følge hans kinders voksende fylde, hårets skiftende længde og gradvise farvesvind, til lokkerne bliver helt hvide, sådan som vi også ser dem omkranse hans store hoved på dødslejet. For stort og skulpturelt var hans hoved, med rolige, regelmæssige flader og beherskede træk. Et godt fysiognomi uden ekstreme karakteristika. Man var så optaget af Thorvaldsens ydre fremtoning, at Th. A. Müller i 1940 kom med den påstand, at »Naar Thorvaldsen bragte det saa vidt, og naar han fik udrettet saa meget, skyldes det i ikke ringe Grad de store Fortrin, han havde i sit ualmin-

4. Thorvaldsens brevsamling.
Mappe 1, 1805, nr. 29.

delig smukke og anselige Ydre ...»⁵ Dog synes det hverken rimeligt at give hans skønhed eller hans kunst hele ansvaret for denne voldsomme persondyrkelse.

I de samme sidste år af syttenhundredtallet, hvor Thorvaldsen var ved at afprøve nye ydregrænser for sin sociale og kunstneriske udfoldelse, var Steffens inde i en lignende proces. Medens Thorvaldsen dog tilsyneladende bevægede sig, eller måske rettere lod sig bevæge, i en lige målrettet bane, var Steffens i sine unge år langt mere siksakkende og søgende på sin vej både mentalt og i direkte forstand. Hans første studier og fag var naturvidenskabelige, mineralogi og geologi, og det var med disse fag, han tjente til livet ved universitetet i Kiel. Efterhånden drejedes hans studier hen imod mere filosofiske natursystemer, og med publiceringen af Schellings skrifter om Verdenssjælen og Naturfilosofien åbnedes en ny bane for Steffens, vejen, der førte ham til Jena og kredsen omkring Schlegel'erne, Tieck, Novalis og Goethe. I efteråret 1802 var Steffens igen i København optændt af sin nys formulerede indsigt i naturens sammenhænge. I vinteren 1802-03 og 1803-04 trak Steffens de fleste af Danmarks meningsdannere og intelligentsia til sig på Elers kollegium til sine forelæsninger.⁶ »Lynildsmanden«, som den unge Grundtvig døbte Steffens, talte ikke kun om jorden og tilværelsen som en stor sammenhængende organisme gennemsyret af den samme styrende orden. Han drog deraf også den foruroligende konsekvens, at den åndelige myndighed var knyttet til enkeltpersoner – ikke til statens institutioner. I stedet for borgerdyden og mådeholdet satte det ubevidste, instinkterne, det, der kendetegnede geniet, som altså nu var at betragte som det sande orakel og vejviseren. I det ubevidstes fodspor fulgte interessen for det barnlige og folkelige og de ældre, mere troskyldige tidsaldre. Med disse revolutionerende tanker fik Steffens, naturligt nok, spændt ben for sin egen universitetskarriere i Danmark, og han måtte søge til Tyskland, hvor han resten af sit liv besad forskellige lærestole i Breslau og Berlin som professor. Omend Steffens' betydningsfulde tilhørerskare snart faldt til ro igen i de gamle systemer, blev dog kimen til en ny livsanskuelse hængende. Mest umiddelbart blev ideerne af betydning for Oehlenschläger, som efter den berømte natlige vandring med Steffens oplevede, at han fik en ny identitet i det omverdensbillede, som Steffens havde tegnet. Men også på Grundtvig fik Steffens tanker stor virkning.

Oehlenschläger blev den første dansker, der lagde denne nye romantiske tankegang klart for dagen i sin oplevelse af Thorvaldsen, som han mødte i Rom i 1809. Han beskriver det første møde med billedhuggeren som intet mindre end en gensidig åbenbaring: »Som jeg nu stod fordybet i at skue og endelig kastede Øiet til en Side, opdagede jeg en temmelig slet klædt Mand med et regelmæssigt, aandefuldt Ansigt, smukke blaae Øine, med leerbestænkede Støvler

5. Th. A. Müller: Et par sider af Thorvaldsens Personlighed. I *Smaaskrifter tilegnede Aage Friis*, København 1940, s. 244.

6. Om organismetanken, Steffens forelæsning og betydning for den danske romantik, bl.a. i: *Organismetænkningen i dansk litteratur 1770-1870*, redigeret af Aage Henriksen, Viborg 1975.



Fig. 2. Camuccini: *Portræt af Thorvaldsen*. 1808. Privateje Italien. Foto Ole Woldbye.

staae ved min Side og betragte mig opmærksomt. »Thorvaldsen!« raabte jeg »Oehlenschläger!« raabte han. Vi omfavnede og kyssede hinanden, og fra det Øieblik var Broderskabet sluttet. En ubeskrivelig Følelse giennemstrømmede mig. Jeg tænkte paa vore barbariske Forfædre, som fordum, uden Kunstsands, saa tidt havde ødelagt Rom. Nu omfavnede to danske Kunstnere hinanden, af hvilke den ene kunne kappes med de ædleste Grækere ...«⁷ I næste afsnit fremstiller Oehlenschläger den lærde N. A. Abildgaard som en person, der mangler et »produktivt Genie« i modsætning til Thorvaldsen, der havde drevet det til: »Fuldkommenhed i den sande saavel som den skønne Natur«. Med et slag, kan man konstatere, er således alle Thorvaldsens mangler med hensyn til dannelse, lærdom, finesse,

7. Oehlenschlägers *Erindringer*, København 1850, 1 bd. s. 195 f.

veltalenhed og modenhed vendt til hans fordel og betragtet som styrke. I dette uspolerede sind var der intet, der hindrede geniets funklende stråle i at bryde frem. Eller som Frederikke Brun skriver i 1815: »Alt hos ham er medfødt, og ved sig selv frit og naturmæssigt udviklet ... Thi Thorvaldsens Følelse for det Høie og Skønne i Natur og Kunst er ganske eiendommelig, og hans Ytringer, som det maae være det hos den, der ei blev dannet ved døde Bogstaver, men ved Anskuelse og Naturnydelse.«⁸

Hans smukke ydre blev nu betragtet som yderligere bevis på hans ædle indre og slægtskab med fortidens fuldkomne kulturer, dem som også genfødtes i hans kunst: »Sie sehen so schön aus Herr Ritter, dass man glauben sollte, Sie hätten sich selbst gemacht«, som der engang blev sagt til ham. Thorvaldsen havde genoplivet antikken i den kunstart – skulpturen, som bl.a. Goethe anså for den højeste. »Weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muss, und weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblösst.«⁹ Det er også til Goethe, at Thorvaldsen i 1821 af Peder Hjort omtales som »der ewige Jüngling« og »ein verspäteter Grieche«, to absolutte plusord i den romantiske forestillingsverden.

Ideen om Thorvaldsen som guddommelig bestyrkedes, efter at han i 1810 havde modelleret sin egen portrætbuste (fig. 3). Det skete på opfordring af kunstsamlere og diplomaten Hans West, som besøgte Rom i dette år. Thorvaldsen havde formentlig i bestillingen set en kærkommen lejlighed til at korrigere det billede af ham som et vægelsindet følelsesmenneske, således som han fremstod på det malede portræt af Camuccini fra 1808.¹⁰ Camuccinis fortolkning af Thorvaldsens natur ligger tæt op ad den romantiske kunstnermyte (fig. 2). Den som også i ord er blevet udtrykt blandt andre af den svenske digter Atterbom i 1818, der netop hæfter sig ved det drømmende, melankolske, forvirrede og naive, som »förråda genast en fantasiens omedelbare son.« West valgte at bestille busten i »colossalsk Størrelse i den antike Form af en Thermo«. At West har set sig selv bestrålet i skæret af den kolossale buste fremgår med al tydelighed af hans egne breve hjem derom: »Architect Antonini faldt mig om Halsen for den Idee om Kunstnerens egen Buste, og ved Bordet hos Fyrst Stanislaus Poniatowski, Polens forrige Prætendent, blev jeg overvældet med Høfligheder, c'est une idée noble, digne d'un connoisseur comme vous etc. ...«.

I et senere brev til akademiets præsides prins Christian Frederik, der skulle modtage busten på akademiets vegne, lyder det: »Noget saa udtryksfuldt, saa ligt, saa kraftigt har De aldrig seet, Naadigste Herre, det er Jupiters Blik, og det er Kiød.«¹¹ I denne udtalelse gemmer sig muligvis hentydningen til en bestemt antik skulptur, som kan have foresvævet West ved bestillingen af busten i kolossal

8. Frederikke Brun: Noget om den danske Billedhugger i Rom: Albert Thorvaldsen. *Athene IV*, 1815, s. 32.

9. Goethe: *Über Laokoon*, Hamburg 1963, bd. 12, s. 59.

10. Denne teori er overbevisende fremsat af Else Kai Sass i *Thorvaldsens Portrætbuster*. Bd. 1, København 1963, s. 180 ff.

11. Dette og næste brevcitat fra West til Prins Chr. Frederik er citeret fra Else Kai Sass: *ibid.*

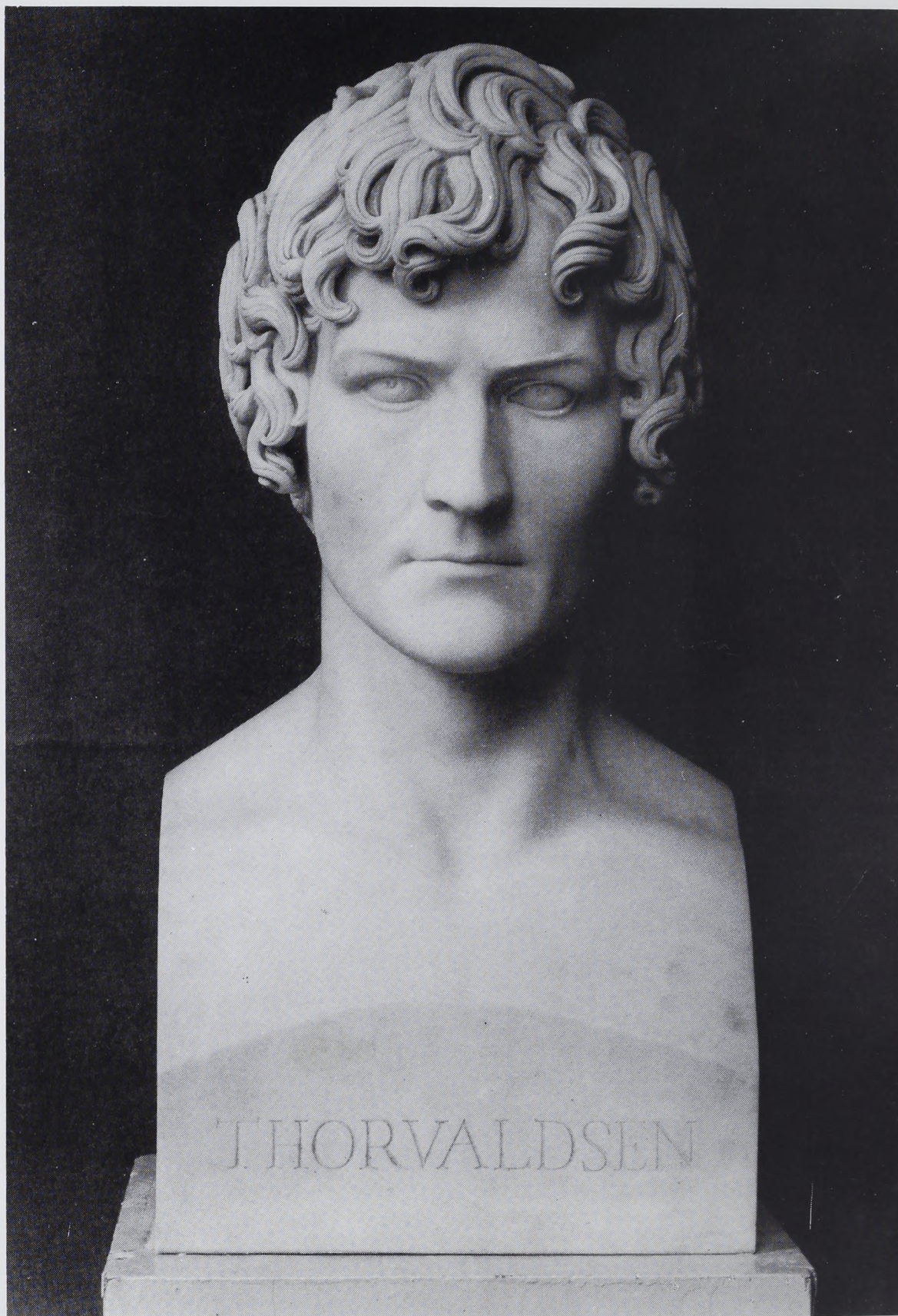


Fig. 3. Thorvaldsen: *Selvportræt*. 1810. Marmor.
H. 73,5 cm. Det kgl. danske
Kunstakademi. Foto Jonals.

størrelse – den størrelse som i antikken var forbeholdt det guddommelige – nemlig den berømte Zeus (Jupiter) Otricoli i Vatikanet (fig. 4). Både West og Thorvaldsen må have været fortrolige med netop denne buste, som var meget beundret og bl.a. Goethe havde stående i afstøbning.¹² Og vist kan man se et slægtskab i den stærke accentueren af øjenbrynspartiet og pandemuskulaturen, men især i den påfaldende modsætning mellem ansigtsfladerne og den voldsomt bølgende hårmanke. »Han er netop en saadan Model, som jeg

12. Omtalt i Max Wegner: *Goethes Anschauung antiker Kunst*, Berlin 1949, s. 58f, afb. pl. 24. Thorvaldsen har selv erhvervet busten til sin afstøbningssamling, erhvervelsestidspunktet er dog ikke kendt.

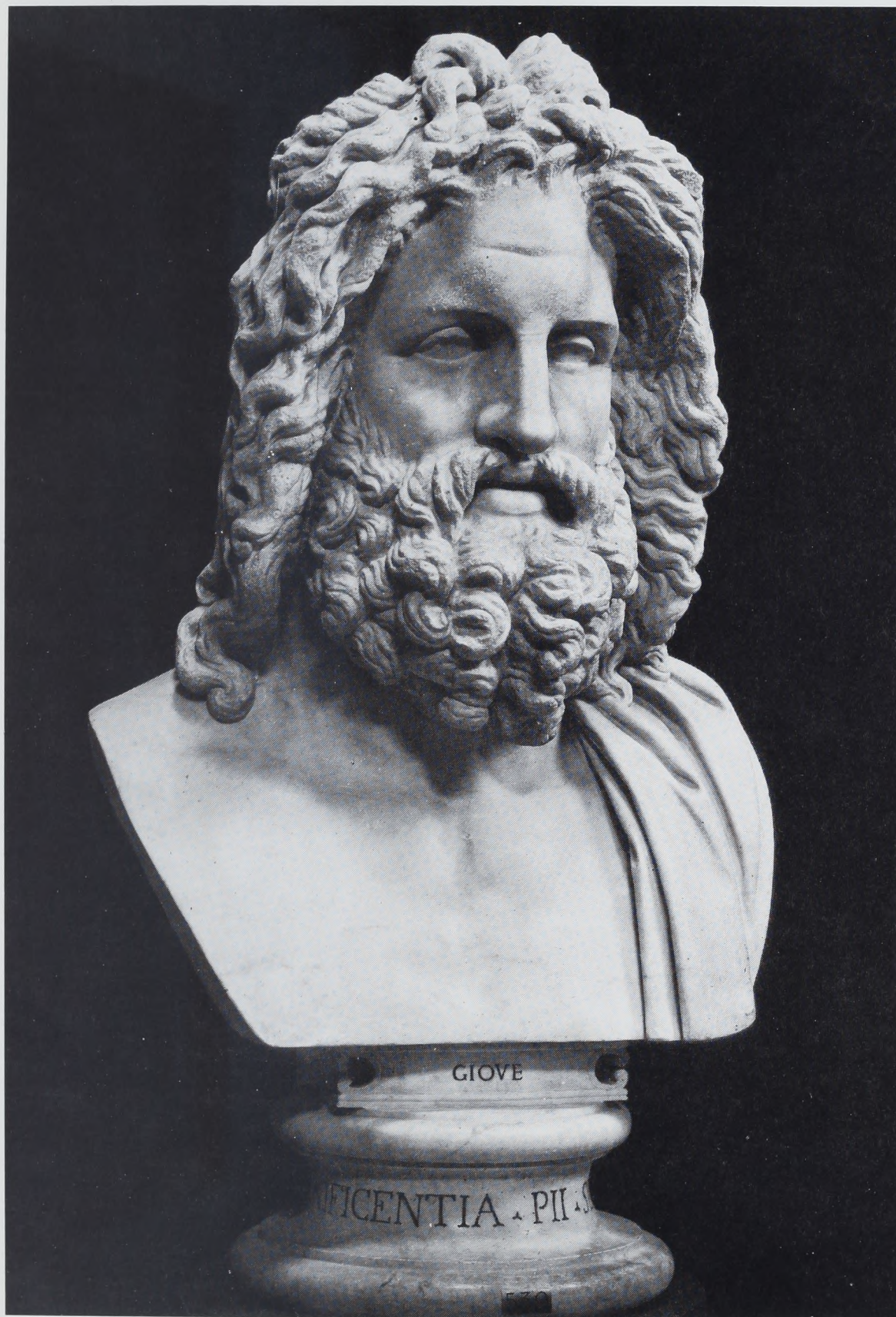


Fig. 4. *Zeus Otricoli*. Vatikanet. Kunstakademiets fotografisamling.

skulle vælge til en skandinavisk Jupiter,« citerer *Kjøbenhavnsposten* en englænder for at have skrevet i 1827. Og han fortsætter beskrivelsen af busten: »Jeg kender intet Skjønnere end det dybe Tankeblik, den antikke Høitidelighed, der udbreder sig over hans hele Væsen, ved de høje og ædle Grublerier, der saa tydeligt afpræge sig i ethvert Træk«. ¹³

Ikke blot materialet – marmorblokken, dens størrelse og vægt adskiller busten fra det lille farvelagte selvportræt fra 1794. Også men-

13. *Kjøbenhavnsposten*. Nr. 29. Tirsdagen 10. april 1827, s. 118.

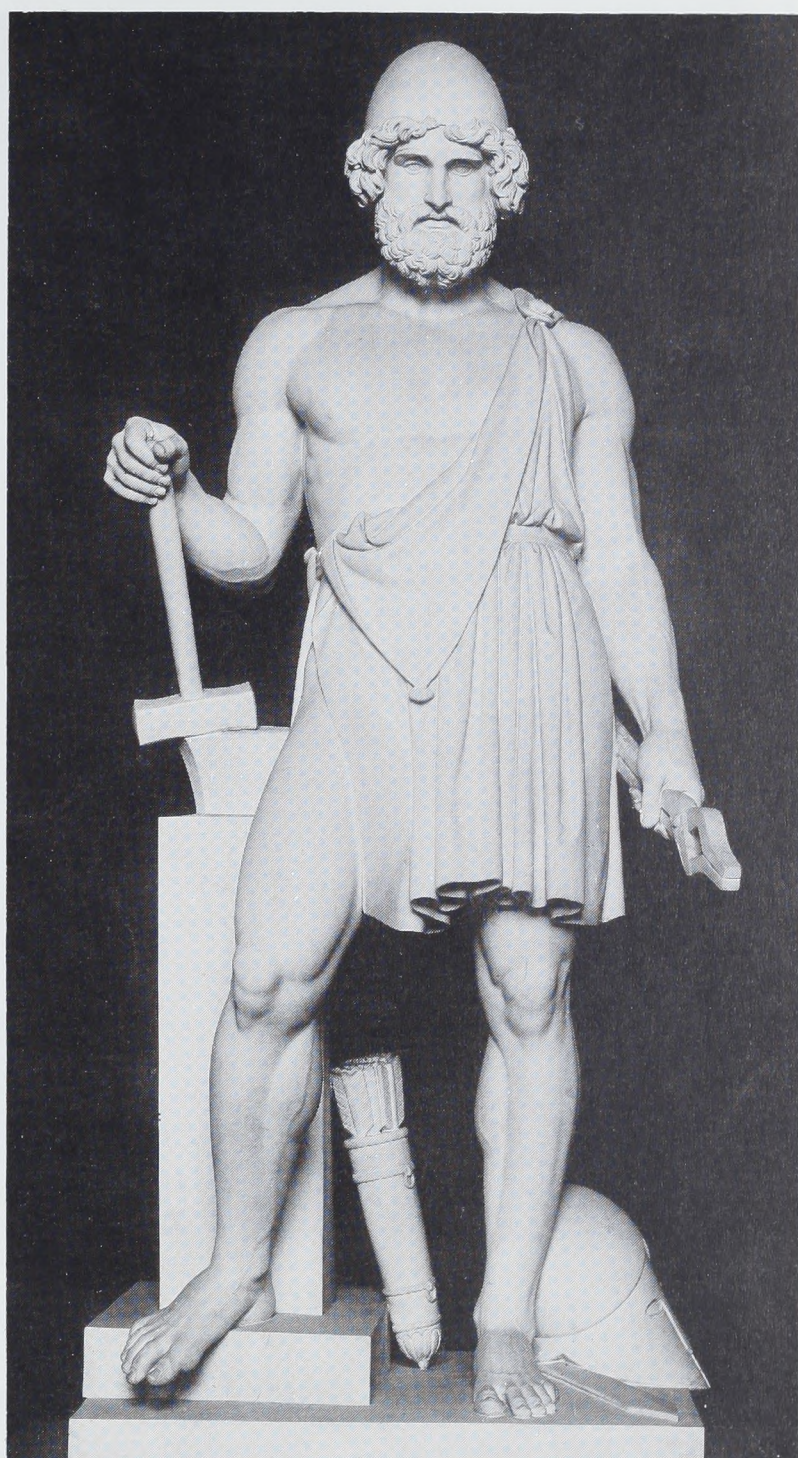
talt er afstanden mellem dem, eller måske rettere afstanden mellem spejlbillede og sjæl meget forskellig i de to portrætter. Hvor budskabet i det tegnede portræt til forældrene bæres af intimitet, hengivenhed og åbenhed, har den store buste en næsten maskelignende, afvisende karakter. Men den er netop i denne egenskab en smuk og formel erklæring om status, habilitet og kunstnerisk troværdighed, stilet til kunstakademiet i København, hvortil busten var bestemt. Den var en værdig tak for en uddannelse og udnævnelsen til skulpturprofessor in absentia i 1805. Ja, så stærkt markerer busten Thorvaldsens nye integritet og magt, at han straks ophøjedes til guderens urørlige kred.

Som tiden gik ændredes holdningen i Danmark til de græske forbilleder. I Oehlenschlägers tale om »Skønhedens Nytte«, der er henvendt til Thorvaldsen i anledning af hans besøg i København i 1819, lyder de første toner om at sadle om: »Men een Bøn har jeg dog, som jeg troer, de fleste dele: Tænk imellem paa de første herlige Forestillinger af et Folk, fra hvem du stammer ... maaske skylder du dine Helte, fra hvem du stammer, at du est en Billedhugger ... Og naar du i dit Værksted fremstiller Thor med sin Hammer, Frejr med sin ... vil du altid føle dig i Danmark paa ny.«¹⁴ Ønsket om at »føle sig i Danmark paa ny«, endsige at skifte motivverden, var mildest talt ringe. Først tyve år senere vender Thorvaldsen for alvor tilbage til Danmark. Og i det danske kulturmiljø med sine lige dele borgerromantik og grundtvigianisme rejser Thorvaldsen sin sidste milepæl – selvportrætstatuen. Det var på Nysø i det kulturambitiøse, men også varme miljø, som baronesse Christine Stampe fik skabt omkring sig selv og Thorvaldsen i hans fem sidste år. Imellem H. C. Andersen, Oehlenschläger, Grundtvig og Ingemann foruden en lille håndfuld malere færdedes Thorvaldsen på Nysø uantastet som en konge. Ved læsning af Christine Stampes erindringer om Thorvaldsen får man indtryk af, at Thorvaldsen først og fremmest var »påskuddet«. Man kom til Nysø for at være i hans nærhed, den bar inspirationen i sig selv, for Thorvaldsen var ikke nogen ydende person. Men han var selve personificeringen, det levende bevis på kunstens gennemgribende magt og betydning, deres gerningers berettigelse. Som en slags ledestjerne funkede han stiltødt med sine barnlige og nemt tilfredsstillede krav til omgivelserne.

Thorvaldsen selv følte, han var tæt ved vejs ende. Han forelagde baronessen en ide til sit eget gravmonument, hvor han skulle ses lænet til en meta, som på Thorvaldsens tid blev opfattet som symbol på livsmålet. Men Christine Stampe forlangte, at monumentet skulle være et billede af ham, som »han levede og stod i sin fulde Kraft.«¹⁵ Og hun fik det sidste ord. Portrættet sprang dog ikke frem af nogen inspirationens rus eller særlig arbejdsglæde. Det til trods for at alt var ham serveret. Et lille haveatelier i parkens skønneste hjørne var

14. Citeret fra F. Barfod: *Thorvaldsens Album*. København 1844, s. 66 f.

15. *Baronesse Stampes Erindringer om Thorvaldsen*. Udgivet af Rigsmor Stampe, København 1912, s. 16.



blevet opført til formålet og af Grundtvig døbt Vølunds værksted efter den islandske, mytologiske kunstner Vaulundur og med tale og sang dediceret til Thorvaldsen – Vølund Vingesmed.

Han begyndte på statuen, tøvede, ville rive ned, forlod arbejdet, blev grebet af melankoli, kort sagt han kæmpede imod, indtil han en dag spændte bæltet omkring kjortlen: »Saa bliver jeg stærk, det gjorde Thor, naar han brugte Kræfter, man har kaldt mig Thor, den ene Thor knuser, den anden skaber«. Thorvaldsen resignerede, men han skiftede metaen ud med sin egen statue af Håbet, der står med en granatæbleblomst – genopstandelsessymbolet. Med et enkelt og meningsladet greb fik han derved fremhævet det af sine egne værker, som stilistisk rækker de længste tråde tilbage i tiden – til den arkaiske kunst (fig. 5).

Som figurtype er statuen en spejlvendt kopi af statuen af Vulcan,

Fig. 5. Thorvaldsen: *Selvportrætstatue*. 1839. Gips originalmodel. H. 198,5 cm. Thorvaldsen-Samlingen på Nysø. Foto Ole Woldbye.

Fig. 6. Thorvaldsen: *Vulcan*. Modelleret i Rom 1838. Arkivfoto.

ms



Fig. 7. A. C. T. Neubourg:
Daguerreotypi af Thorvald-
sen stående ved sit staffeli.
Antagelig 1840.

smedeguden, som han havde forladt ikke helt færdig i Rom året forinden (fig. 6). Det var altså tilsyneladende ikke nogen ny idé, en helt frisk og anderledes statue, han her havde skabt. Alligevel er selvportrætstatuen klart anderledes i sin tvetydighed, rent formelt udtrykt i skulpturens to elementer mand og statue. Som Thorvaldsen selv nævnte, fremhæver den stive arkaiske figur det spændstigt bevægede i mandskroppen. Desuden giver den Thorvaldsens lidt svajende skikkelse en betydningsfuld bredde og pondus. (Vokser statuen af Håbet frem af Thorvaldsens krop eller er Thorvaldsen groet ud af Håbet?). Det svagt vigende kropsudtryk modsvares fint af billedhuggerens store og smukke hoved. Med det sammenbidte udtryk, de svulne øjenomgivelser og alderens tydelige spor omkring hagepartiet er portrættet båret af en egen realisme, som en åbenhjertig fremlæggelse af en indre tilstands aftryk i ansigtet. (Dette kan kun observeres i originalmodellen på Nysø, thi ethvert spor af den oprindelige oprigtighed er blevet grundigt fjernet i Bissens senere marmoreksemplar i Thorvaldsens Museum). Det er fristende at kaste et sideblik på den formørkede, gamle mand, der med indædt

gestus maner djævlene i jorden, sådan som fotografen Neubourg har fastholdt ham på glaspladen (fig. 7). Også her forvisses man om de store spændinger, der herskede mellem Thorvaldsen og hans omgivelser i Danmark på dette tidspunkt. Den spænding, som Thorvaldsen har gemt i sin egen statue, i spillet mellem det, man ser og tror sig at se, i illusionsplanerne mellem det levende og det døde. Alle de dobbeltbundede forestillinger, som Thorvaldsen med ulyst havde set spejlet i omverdenens øjne.

I 1840 finder man atter Steffens i den danske kulturhistories centrum. Han kom hertil for at deltage i Chr. VIII's kroning, og straks efter ses han på Nysø i tæt forbund med Oehlenschläger, Grundtvig og Thorvaldsen. Med sit skarpe blik for sammenhænge frydede han sig uden tvivl over at blive forenet endnu engang med ungdomsvennen, men sikkert nok så meget over at være den guddommelige billedhugger nær. Den mand som i egen person var det mest levende bevis på gyldigheden af de filosofiske ideer, som Steffens selv som ung havde sået i Danmark.

I et henrevet brev til baronesse Stampe efter besøget på Nysø giver Steffens los og tilkender billedhuggeren den fuldkomne og guddommelige forbindelse med det evige. Med ord vidner han på, at Thorvaldsen er immaterialiseret af sin egen kunst, og hermed er ringen sluttet: »Ørerne lukkes og vi erfarer nu først, at Øiet, Synet er den højeste Sands. Man begriber ikke, hvorledes en Tid som vores tør være Vidne til en Kunst, som staaer høyere end den [tiden], med al sin indbildte Viisdom. Og han selv – er han ikke sin skønne Statue?»¹⁶

16. L. Schrøder: Breve fra H. Steffens til Baronesse Stampe i *Danskeren*, 1893, s. 17 (1. okt. 1840) og s. 33 (6. april 1844).