

›Italienische Reise‹

– Bindesbølls møde med Goethe-tidens antikopfattelse

AF MARGRETHE FLORYAN

»Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?
Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin
Geht unser Weg! O Vater, lass uns ziehn!«
(Goethe)

Som Goethes berømte indledende – og afsluttende vers i digtet *Kennst du das Land* suggererer også Thorvaldsens Museum og hans mausolæum en suite af længsler, syn og sagn. Tegn og temaer fra antik, frimurervæsen og kristendom er flettet ind i husets næsten pluralistisk virkende univers. Lige så fortættet er det møde, der i den store, gule blok ved den københavnske kaj er bragt i stand mellem en række historiske villa-, museums- og mausolæumstyper. Og som illustrationer til og lignelser på Thorvaldsens virke, værk og ikonografi ses motiver viet liv og død, dag og nat, syd og nord fortolket ind i bygningsværkets mønster-, farve- og citatrige billedrum.

Uden risiko for at undervurdere Italiens og Grækenlands så fremtrædende betydning i Bindesbølls fond af kilder og forbilleder forekommer det mig givtigt at forfølge hans spor i Tyskland. I tre omgange foretog Bindesbøll på tysk grund, hvad jeg efter Goethes berømte værk vil kalde, en slags »italienische Reise«.

På den første rejse i 1822-23 besøgte han i H. C. Ørsteds selskab Goethe i Weimar, og Goethes nærvær i både Bindesbølls og Thorvaldsens biografi fortjener omtale. Undervejs til og fra Italien og Grækenland var Bindesbøll i 1834 henholdsvis 1838 igen i Tyskland og besøgte bl.a. Berlin og München. Begge steder omfattede arkitekturscenen nye og normdannende fortolkninger af den antikke arv, herunder to nyåbnede museer bygget af landets førende arkitekter. Det fik ligeledes afgørende betydning for Bindesbølls tilgang til antikken, ikke mindst hans oplevelse af polykromiens rolle i den moderne arkitektur, at en væsentlig del af tidens arkitektur- og museumsarkitektoniske debat kunne tælle en række tyske arkæologer og arkitekter blandt de mest engagerede og produktive bi-

dragsydere. Under sine mange år i Rom færdedes Thorvaldsen overvejende i den tyske koloni og blev her løbende bekendt med den unge arkæologiske fund og euforier, hvorfor jeg også refererer her til.

Min læsning af Thorvaldsens Museum under denne synsvinkel munder ud i to hovedpointer: 1) Museum- og mausolæumskomplekset bør næppe søges forstået som udtryk for et samlet program, snarere som et kumulativt opbygget værk, hvor der altid synes at have været plads til endnu et koncentrat, en replik eller en fantasi inspireret af antikkens encyklopædi. Udvalgte motiver fra frimurerordenen og kristen ikonografi spiller ligeledes en vigtig, dog sekundær rolle. 2) Dette forhold er – uden at geråde i et modsætningsforhold til Bindesbølls og hans medarbejders konkrete lån fra ikke mindst Schinkels, Leo von Klenzes og, i mindre omfang, Sempers morfologi – med til at placere værket inden for rammerne af det sene 1700-tals æstetik. Jeg vil gerne fremhæve dette æstetisk-hermeneutiske perspektiv også på bekostning af, hvad jeg vil karakterisere som en overvejende ideologisk begrundet fremskrivning af museet i forhold til 1840ernes nationalliberale strømninger og det af Høyen og hans generation i den sammenhæng udviklede kunstsyn. Bindesbølls værk taler snarere den foregående periodes sprog.

I artiklen diskuteres tre begreber, der i lige høj grad er udledt af Bindesbølls værk, Thorvaldsens verden og Goethes italienske optegnelser: *Museum*, *antik* og *botanik*.

Museum

»(...) beder jeg Dem ikke kalde det et Museum, men en portikus til Fornøjelse for Publikum, dekoreret med Thorvaldsens Arbejder«
(Bindesbøll)

Ligesom en stor del af Europas førende politiske og kunstneriske personligheder opsøgte Thorvaldsen i Rom, modtog Goethe en strøm af besøgende

i sit hus og sin have i Weimar. Af hans dagbog fra den 16. december 1822 fremgår det, at H. C. Ørsted og en arkitekt, hvis navn Goethe har levnet plads til senere at indføje, var på besøg,¹ og både Ørsted og Bindesbøll beretter i deres breve hjem, at selskabet underholdt sig om fysik og arkitektur, var i teatret og på alle måder nød værtens vid og retorik.²

Emnerne for den arkitekturteoretiske snak kunne vanskeligt have været mere aktuelle, idet Goethe dels kunne fremvise Sulpiz Boissières »Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln« (1821) dels havde indbudt fyrstendømmet Weimars førende arkitekt, Clemens Wenzeslaus Coudray.³ I en årrække havde Goethe i sit Weimar-hjem dyrket den naturvidenskabelige såvel som kunstneriske samleinteresse, han for alvor havde fået smag for under sin første Italiensrejse, og som han bl.a. beskrev i sine breve og i »Italienische Reise«. Om det monumentale Juno-hoved hedder det: »Es war dieses meine erste Leidenschaft in Rom, und nun besitz' ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie ein Gesang Homers«.⁴

En betragtelig del af, hvad Bindesbøll så og oplevede i Syden – i de nyudgravede villaer i Pompeii og ved tempelruinerne – havde Goethe beskrevet i »Italienische Reise«.⁵ Men dette værk har hverken Thorvaldsen eller Bindesbøll tilsyneladende været i besiddelse af, dog vel nok kendt. I Thorvaldsens righoldige bogsamling finder vi tre andre titler af Goethe, herunder »Faust«, og vi ved, at den unge Bindesbøll fulgte Europas litterære mode og læste »Werther«. Goethe havde for sin part på et tidspunkt ønsket sig tegninger efter basrelieffer af Thorvaldsen for at kunne vurdere »Styl und Komposition«.⁶ På vej hjem til Danmark i 1819 var Thorvaldsen i Frankfurt am Main, Goethes fødeby, og deltog i festen arrangeret i anledning af Goethes 70 års fødselsdag.⁷ Også Boissière var tilstede og fik under festlighederne ideen til at lade Thorvaldsen udføre et Goethe-monument til Frankfurt; i øvrigt var det Boissière, som efterfølgende viste Thorvaldsen rundt under besøget i Domkirken i Köln. Thorvaldsen lavede et par udkast til det planlagte Goethe-monument, men derved blev det (fig. 1).⁸ Efter Goethes søn, Augusts pludselige død i Rom i 1830 udførte Thorvaldsen på eget initiativ et portrætrelief af den afdøde.⁹ Fuld af taknemmelig-



FIG. 1. Bertel Thorvaldsen: *Goethe*. Skitse. 1839? Gips. H. 45,5 cm. Thorvaldsens Museum.

hed nævner Goethe i den anledning Thorvaldsen i et brev.¹⁰

Hvilke blivende spor besøget hos Goethe satte hos Bindesbøll, siger kilderne intet om, men samtalen i det udsøgte selskab betød for den unge arkitekt bl.a. en introduktion til tidens gotik- og restaureringsdebat. Med sin baggrund som mesterelev hos J.-N.-L. Durand i Paris, medillustrator af sammes uhyre indflydelsesrige *Précis des leçons d'architecture* og selv en ivrig fortolker af gotikkens og antikkens formelementer, må Coudray formodes at have gjort et vist indtryk på den unge Bindesbøll. Vi ved også, at Coudray skrev et antal anbefalingsskrivelser for Bindesbøll. Besøget kan også have givet Bindesbøll en forestilling om, hvad en opdagelsesrejse på antikkens grund – som sene-



re også bekendtskabet med Thorvaldsen – kunne bringe med sig. Få, der havde været i huset på Frauenplan i Weimar, glemte Goethes viden og æstetiske holdning, hans samlinger og de nøje iscene- og farvesatte værelser, som dannede rammen om dette univers (fig. 2).

FIG. 2. Busterummet. Goethes bolig på Frauenplan, Weimar. Stiftung Weimarer Klassik.



FIG. 3. Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum, Berlin. 1823-30.

Da Bindsbøll sommeren 1834 på vej til Italien igen var i Tyskland, havde han tid til at gå i dybden med en række ting. Og han vidste, hvad han ville. »I Museet har jeg allerede været i 4 Timer, aber das ist zu viel auf ein Mal einzunehmen«, skrev han efter at have indledt sit besøg i Berlin ved at besøge det nyindviede Museum am Lustgarten (1823-30, i dag kaldet Altes Museum), tegnet af Karl Friedrich Schinkel. Et møde med dette tidens mest efterspurgte tyske arkitektnavn stod også højt på Bindsbølls ønskeliste, men det blev ikke til noget. Bindsbøll nøjedes med at fordybe sig i Schinkels værker. Interessant nok havde Thorvaldsen både i Rom og i Berlin kontakt med Schinkel, i 1824 i forbindelse med arbejdet på pavementet, i 1841 hvor Thorvaldsen kom på sygebesøg. Og Goethe, der flere gange mødte Schinkel, delte med ham interessen for Winckelmanns og Stuart & Revetts doktriner, ligesom begge omkring 1824 skiftede interessefelt, fra gotisk til antik arkitektur.

Via Alexander von Humboldt havde Schinkel i Paris i 1826 lært arkitekterne bag Louvre-projektet at kende, og da Schinkel forud for sit arbejde med Altes Museum også besøgte British Museum, skrev han i sin dagbog om de »beiden grossen Museumsplannungen der Zeit«. Med Altes Museum kom Berlin også med i dette selskab, og ikke mindst på baggrund af det her omplantede græske arvegods, med farver og friser, trapper og tableau-effekt, kunne Bindsbøll øse af de samme kilder i forbindelse med sit arbejde med Thorvaldsens Museum. En farvelagt tegning dateret 1837 kommer endog meget tæt på Schinkel-traditionen (fig. 3 & 4).

München var det andet museale knudepunkt i Tyskland. Her regerede Leo von Klenze, som Schinkel i Berlin, og det nyopførte Glyptothek (1816-30) viet Ludwig I's antiksamling talte, foruden Walhalla, selvsagt blandt Bindsbølls besøgsmaal på rejsen nordpå i 1837. Med hensyn til Glyptothekets betydning for hans arbejde med Thorvaldsens Museum finder jeg det især væsentligt at fremhæve, at Bindsbøll synes at have næret betydelig interesse for gulvenes mønstre. I København genfindes således den samme forenkling af formskemaet indeholdt i de i denne sammenhæng to væsentligste antikke kilder: Gulvene i udvalgte Pompeii-villaer og hvælvet i den langstrakte kryptoportikus i Domus Aurea.

Som Schinkel skrev også Leo von Klenze om sine arbejder, og Thorvaldsen, der kendte von Klenze fra tiden i Rom, havde dennes bog om Münchens Glyptothek, i øvrigt blandt adskillige andre museumsrelaterede bogtitler.¹¹ Tilbage i 1823 var det Thorvaldsen, der havde ført Leo von Klenze sammen med arkitekten Jacob Ignaz Hittorf, en af Thorvaldsens medlogerende i Casa Buti og en markant, men siden delvis tilsidesat fortolker af antikinspireret polykromi. Anledningen var udgravningerne af templerne i Selinunt på Sicilien, som de to tyskere herefter hver ihærdigt søgte at publicere først.

Polykromi blev det store diskussionsemne, også i Casa Buti, og i Hittorfs erindringer findes en interessant iagttagelse vedrørende Thorvaldsens syn på spørgsmålet. Han var, ifølge Hittorf, åben over for »une concordance indispensable entre la sculpture coloriée et l'architecture peinte«.¹² Hittorf



FIG. 4. M. G. Bindsbøll: *Facadeudkast til Thorvaldsens Museum, det såkaldte Romerske Projekt*. Rom 1837.

var på dette tidspunkt selv optaget af at tegne en bygning, der kunne rumme de værker, grev Franz Erwein von Schönborn havde bestilt hos Thorvaldsen, men hvorvidt Hittorf overvejede at bruge farver, ved jeg ikke. Projektet er her nævnt, fordi det tjener til belysning af museumstankens popularitet i perioden og Thorvaldsens forankring i det tyske mæcen- og kunstnermiljø. Endvidere kan der være yderligere et spor at forfølge fra Hittorf til hans danske arkitektkollega, nærmere bestemt til Bindsbølls projekt til en Thorvaldsen-pavillon med polykrom bemaling.

Antik

»(...) der sich besonders auch für bunte Architektur interessiert«

(sagt om Bindsbøll i anbefalingsskrivelse)

Ti år efter Hittorfs første skrift om polykromi publiceredes det værk, der med betydelig konsekvens er refereret til i litteraturen om Thorvaldsens Museum, arkitekten Gottfried Sempers *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (1834). Men før jeg søger at karakterisere Sempers pointer i forhold til Bindsbøll og hans museumsbygning, er der grund til at nævne, at Bindsbøll både selv tog Hittorfs og Leo von Klenzes stridsemne, udgravningerne ved Selinunt på Sicilien, i øjesyn, og at han i München vel kan tænkes, foruden Glyptotheket, at have set von Klenzes farverige Monopteros i Englischer Garten. Malet med »Zinnoberrodt, Himmelblaat, lysere og mørkere Gult, og til de blandede, Grønt og Violet (...)«,

som der stod at læse i »Dansk Kunstblad« (1837). Rundtemplet og dets farver var et yderst håndgribeligt vidnesbyrd om Leo von Klenzes arkæologiske feltarbejde.

Ikke ulig Winckelmann udviklede Leo von Klenze klimateoretiske betragtninger, og det græske landskab, himlens og havets farver var for ham forklaringen på brugen af farver i antik skulptur og arkitektur. En sådan lykkelig samklang mellem natur og arkitektur fandt den tyske kunstsribent Schorn i Münchens Monopteros. Men til forskel fra Leo von Klenze, der ikke levnedde praktiske spørgsmål megen opmærksomhed, synes Hittorf på skrift i højere grad at være kommet sine arkitektkolleger imøde ved at forbinde sine arkæologiske iagttagelser med betragtninger over farvernes evne til at beskytte byggematerialerne og deres muligheder for i det mindre solfyldte Norden at fremhæve bestemte arkitektoniske former. Semper knytter i *Vorläufige Bemerkungen...* an til Hittorfs argumentation om holdbarhed og materialebeskyttelse, men er ellers væsentlig mindre interesseret i arkæologiske og naturæstetiske betragtninger end både Hittorf og von Klenze. Polykromi er for ham et principielt spørgsmål.

Set i relation til Bindsbøll synes to aspekter af Sempers lære af særlig relevans. For det første begrebet om arkitekturens »Symbolhaftigkeit«. Semper forstår polykromi som et universelt symbolsprog, der grunder sig i religionen, og fordi han betragter fænomenet som en konstant i arkitekturen, går han ikke bare tilbage til grækerne, men inddrager også præhistoriske kulturer. Det andet aspekt, jeg finder grund til at nævne, knytter sig til

Sempers ›Bekleidungstheorie‹. Han giver her udtryk for en stærk tro på, at kunst og arkitektur bundet i kunsthåndværk, og anser – i en nøje overlagt leg med termene ›Wand‹ og ›Gewand‹ – tekstilhåndværket og dets farvetradition for den primære inspirationskilde bag brugen af polykromi i bygningskunsten. Også i praksis dyrkede Semper selv dette samspil mellem stof og mur, og eftersom Bindesbøll efter sine to ugers ophold i Berlin juli 1834 besøgte Dresden, har han her kunnet se indtil flere eksempler på Sempers bygge- og dekorationskunst.

Semper havde nær tilknytning til polykromiens penneførere i Paris. En af hovedfigurerne her var den tyskfødte arkitekt Franz Christian Gau, hvis status Bindesbøll, ikke mindst via Coudray i Weimar, ganske tidligt var blevet klar over. Altså var Bindesbøll i høj grad bekendt med den samtidige europæiske arkitekturdebats dagsorden. Hvad der også kan have haft en vis betydning for, at Bindesbølls arbejder i reglen er blevet betragtet i nær sammenhæng med Sempers, er den uomtvistelige politiske åre, der både prægede Sempers arkitekturteoretiske lære og hans virke i Dresden. Velkendt er det, at Semper ved revolutionen her i 1849 konstruerede barrikaderne og var særdeles aktiv. I *Die vier Elemente der Baukunst* (1851) kalder han polykromi et helt selvfølgeligt udtryk for det græske demokratis væsen. Dette forhold kan have spillet ind, hvor en stærk nationalliberal eller folkelig dimension i såvel Thorvaldsens Museums forhistorie som udsmykningsprogram er forsøgt fremanalyseret. Hvad ikonografien angår, kommer et sådant indhold punktvis til udtryk i Jørgen Sonnes frise, men synes endog særdeles vanskeligt at bekræfte i Bindesbølls arkitektur og hans og medarbejderskarens interiører. Bindesbølls stort anlagte polykrome essay skylder efter min opfattelse måske Hittorf, Thorvaldsens romerske nabo, mere end hidtil antaget.

Polykromi optog også Schinkel, men ikke i nær samme omfang. Snarere har andre værdisæt fundet vej fra Schinkels antyklære til Bindesbøll. Schinkels ufuldendte *Das Architektonische Lehrbuch* (påbegyndt 1803), dette stort anlagte forsøg på at syntetisere tidens arkitekturteoretiske strømninger, udtrykker en overbevisning om, at den græske arv ikke blot lever i tilbageblikket, men i høj grad også som noget fremadrettet. Det samme perspek-



FIG. 5. Karl Friedrich Schinkel: Charlottenhof. Potsdam-Sanssouci. 1826.

tiv gælder Bindesbølls antikfortolkning. I æstetisk henseende er det også interessant at iagttage, hvorledes Schinkel med Altes Museums eksteriør er optaget af at skabe et mægtigt og fladt virkende billede for enden af en akse, snarere end af at gestalte et plastisk rum. Schinkels tema er grænsen mellem byæstetikens rumlige og dens maleriske kvaliteter. Samme princip genfindes i flere af hans teaterdekorationer. En tilsvarende tro på facadens billedmæssige eller ligefrem signallignende betydning genfinder vi hos Bindesbøll.

Endvidere synes der at foreligge klare belæg for at påpege en nærmere både formel og ikonografisk forbindelse mellem Schinkels villaarkitektur og Bindesbølls museums- og mausolæumskompleks. Om ikke Bindesbøll tog ud af byen for i Berlins omegn at se eksempler på sit store tyske forbilledes villabyggeri, var bl.a. Schinkels *Sammlung architektonischer Entwürfe* (1819-66) en god kilde. Foruden en frodig og farvemættet pompejansk-inspireret rumudsmykning rummer Klein-Glienickes havepavilloner og Charlottenhof samt Römische Bäder i Sanssouci-parken ved Potsdam elementer, som er et forvarsel om, hvad Bindesbøll senere så i Syden og i øvrigt studerede i diverse mønsterbøger, traktater og album. Jeg vil tillige mene i Charlottenhof, hvor Schinkel havde bearbejdet adskillige elementer hentet i Villa Albani, at have fundet en ny kilde til portalmotivet på Thorvaldsens Museums facade (fig. 5).

Rigtignok kan Bindesbøll have set og fulgt dette motiv adskillige steder, herunder i Rom, i etruskergravene i Orvieto, i de nye kilder til Ægyptens arkæologi, i afbildninger af og projekter til muse-

umsbygninger, frimurerloger og havearkitektoniske tableauer. Men at netop Schinkel, Bindesbølls og med ham en hel generation europæiske arkitekters store tyske forbillede, brugte dette motiv, er væsentligt at fremhæve. At det ydermere var i et anlæg viet iscenesættelsen af romerske og pompejanske traditioner for kunst, livsnydelse og æstetik, et hus hvor i øvrigt Thorvaldsens relieffer *Dagen* og *Natten* er at finde, giver denne reference en særlig pointe.

På Thorvaldsens Museums facade gentog Bindesbøll motivet fem gange (jf. fig. 6, s. 103). Denne femdeling har sammen med quadrigaens placering øverst inspireret til paralleliseringer mellem museet og Berlins Brandenburger Tor. Denne læsning bestyrker museums- og mausolæumskomplekssets status som sejrsmonument og indbyder som sådan til videre analyse.

Botanik

»Grau, theurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.«
(Goethe)¹³

I Klein-Glienickes landskabeligt anlagte have er den såkaldte casino-bygning en af hovedattraktionerne. Som ved baljerne, der ved forårs- og efterårstid blev båret frem og tilbage mellem have og orangeri, ses Schinkels billede af »das Land, wo die Zitronen blühn« afspejlet i så umiddelbart tilgængeligt et motiv som loftsudsmykningens frodige guirlander, garneret som de er med citroner og appelsiner (fig. 6). Også væggenes motiv og farvevalg står i direkte gæld til den pompejanske tradition. Samme repertoire vandt indpas i talrige

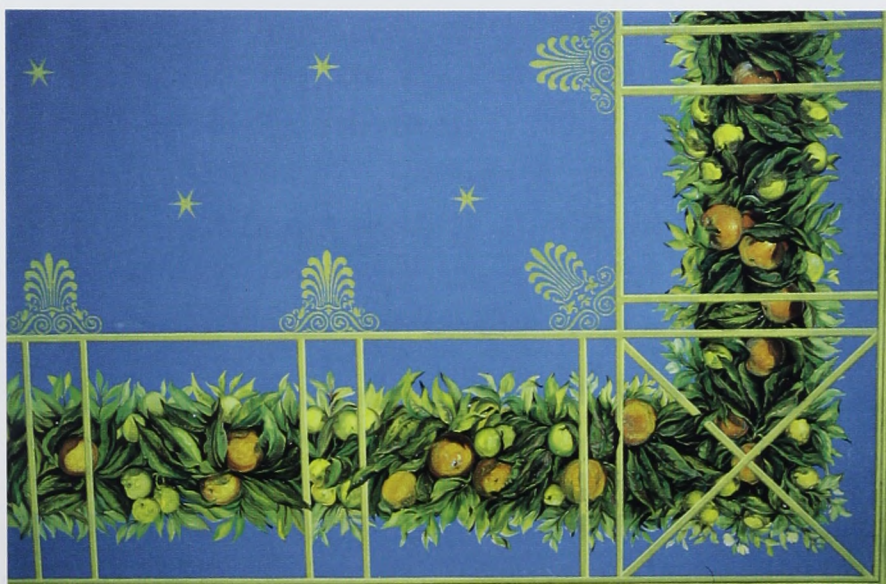


FIG. 6. Loft i Casino-bygningen.
Karl Friedrich Schinkel:
Klein-Glienicke ved Berlin.
1824.

FIG. 7. Thorvaldsens Museums gård. Detalje med laurbærtræ og lavt stakit mellem de to dørindramninger.



dre af Schinkels og hans skoles bygningsværker, og med yderligere støtte fra de tyske og franske arkitektur-arkæologers grafiske gengivelser af interiører og eksteriører, gulve, vægge og lofter, fundet iblandt Pompeiis ruinmasser, indføjede Bindsbøll citater fra Diomedes', Labyrintens og Faunens hus samt termene i udsmykningen af Thorvaldsens Museum.

Motiv for motiv, værelse for værelse er det i ganske mange tilfælde lykkedes at finde vejen tilbage til kilden.¹⁴ Ved siden af de nævnte steder i Pompeii har også Hadrians Villa i Tivoli, Domus Aurea i Rom, samt grave fundet i Roms omegn kunnet bestemmes som vigtige leverandører. Disse anlæg har tilsammen fungeret som en slags motivkatalog

for de til museumsbyggeriet knyttede kunstnere og håndværkere. En vis sammenhæng med Thorvaldsens ikonografiske univers synes at være blevet tilstræbt,¹⁵ en konkordans der dog sjældent knytter sig til opstillingerne i de enkelte rum.

Karakteristisk er den nære forbundethed med naturen, i virkelighedens såvel som i maleriets verden, som disse forbilleder opviser. De nævnte villager havde alle rum, der åbnede mod en kolonnade og en have; og termene, med Pierre Grimalds ord »les villas de la plèbe«,¹⁶ var som f.eks. Titus' bade i reglen også omgivet af grønt. Den flora og fauna, der trivedes under Sydens himmel, var tillige særdeles vel repræsenteret i interiørernes malede udsmykning. I bestræbelserne på at føre dele af den antikke arkitektur- og billedtradition nordpå til Thorvaldsens værkers domicil har det været oplagt at øse af disse kilder, også fordi – som bl.a. Bindesbølls engagement i spørgsmålet om beplantningen af Thorvaldsens grav tyder på – han selv synes at have næret en vis interesse for naturpoesi og plantesymbolik.

Thorvaldsens Museum og mausolæum omfatter et eneste uderum. Det er gården med Thorvaldsens grav i midten. Udvalgte træ- og blomstermotiver indgår her som ornament og symbolbærere. Lig et antikt peristyl er væksterne, der udfylder murfelterne mellem gårdens porte, afskærmet ved et lavt stakit (fig. 7). Palmerne og laurbærtræerne symboliserer sejr; egetræerne både henviser til Thorvaldsens nordiske herkomst og konnoterer den antikke brug af eg i sejrs- og borgerkranse. Ligeså betydningsladet er den udstrakte brug af vedbend på Thorvaldsens grav og, mere generelt, i loftsudsmykningen. Vedbend, der er stedsegrøn, blev hyppigt anvendt i antikken, og forbilleder for dens brug i forbindelse med grave findes i stort tal, bl.a. i en række kristne gravkamre nær Rom.

Roser indtog ligeledes en fremtrædende plads i antikkens planteskema, og fremfor nogen anden kultur var den ægyptiske kultur berømt for sin religiøst begrundede rosentradition. I Gau & Mazois' *Les ruines de Pompei* (1812, siden flere udgaver), som hører med i serien af forlæg for Bindesbølls planlægning af udsmykning, optræder roser og liljer malet på sort bund på adskillige af bogværkets kolorerede blade, og blomstermotiverne i Thorvaldsens gravkammer er hentet her fra (jf. fig. 8, s. 132). Sort blev dog erstattet med blå, svarende til

den blå farve i bl.a. stjernehvælvet i stueetagens korridorer og vinduesnicherne i Forhallen.

På graven, det eneste sted hvor der overhovedet tænktes plantet noget inden for rammerne af det samlede anlæg, fortsattes med samme skema, og Bindesbøll lå det personligt på sinde netop at få roser til at vokse her. Senere trivedes kun vedbend, og i slutningen af 1800-tallet veg plantesymbolikken for et særdeles tidstypisk broget blomsterflor (jf. fig. 9, s. 133). Den oprindelige idé lever nu videre i den rose og vedbend, der i en årrække har vokset på Thorvaldsens grav. Men hverken Bindesbøll eller Goethe, der som digter og botaniker satte rosen over alle andre blomster og selv gav navn til en ny sort, ville sikkert have nøjedes med en enkelt rosenbusk og dertil en hvid.¹⁷

Interessant nok blev floraen i den dødes have gentaget i de ætsede glaseruder i de mægtige døre, der fra stueetagens korridorer fører ud i gården (jf. fig. 2, s. 137). De matte ruder gjorde det dog selv sagt umuligt at kigge ud, medmindre dørene blev lukket op. I stedet måtte Thorvaldsens grav – placeret i midten af det sort-hvide, næsten minimalistisk virkende billede på menneskets livsfærd, den hestekoformede væddeløbsbane – ses og tilegnes fra bygningens førsteetage. Meningen hermed synes åbenbar, når væg- og loftsudsmykningen på de to etager nærlæses.

Der kendes flere eksempler på, hvorledes rosetter af purt guld, illuderende stjerner, smykkede loftet i fornemme ægyptiske gravkamre. Stjernelofter kendes også fra den græske antik. Schinkel lod sig i høj grad inspirere af denne fond af tegn og symboler, både i sine teaterdekorationer – f.eks. til »Tryllefløjten«, hvis forankring i frimurertraditionen her skal understreges – og i sine bygninger. Igen bør Charlottenhof i Potsdam fremhæves, idet ovennævnte portalmotiv kronet af glaseruder, der som himmelhvælv bag Nattens Dronning (fig. 8) i »Tryllefløjten« er blå, og mellem hvilke guldstjerner er anbragt (sml. fig. 8, s. 34 og fig. 8, s. 105). Storladent og sublimt inviterer de lange, smalle hvælv, der på fire sider omgiver Thorvaldsens lund, til en vandring under et sådant stjernetæppe (jf. fig. 10, s. 64).

Tolv gange brydes dette af forskellige ranker bestående af blade, blomster og træer, bundet med sløjfer, pyntet med opsatser hvori indgår frugter, konkylier, enkelte fugle, masker, musikinstrumen-



FIG. 8. Karl Friedrich Schinkel: *Udkast til decorationen til Nattens Dronnings Palads* i W. A. Mozarts og E. Schikaneders syngestykke *Tryllefløjten*, akt 1, scene 6. 1816. Akvatinte. 28,5 × 40 cm. Hochschule der Künste, Berlin.

ter, høstsegl og vinkarafler. Sydens planter og afgrøder, f.eks. oliven, cypres, palme, vin og melon, dominerer der; den danske flora her, med bl.a. marguerit, forglemmigej, pinselilje, valmue, iris, dahlia, kornblomst, kornaks, æbler og pærer. Jul bliver det også med Jesusbarn, grangrene og tændte lys. Orden og motiver er defineret af de tolv stjernetegn, som hermed repræsenterer yderligere et element i den kosmiske forvandling af rummet omkring Thorvaldsens grav.

I førsteetagens korridorer er scenariet ganske anderledes. Den magiske eller transcendentale dimension er om ikke væk, da veget stærkt til side for, hvad jeg vil kalde en lovsang til dagen, lyset og livet. Motivspektret er så enkelt og jordnært som ingen andre steder i huset. Loftsudsmykningen taler blomsternes og fuglenes sprog, og gennem vinduerne er himlen, solen og skyerne uden for museet pludselig helt nærværende. Også her er det lykkedes Bindesbøll og hans medarbejdere at skabe en serie motiver, der bringer forskellige, også litterære kilder til antikkens naturdyrkelse i erindring: »Der er folk, som besmykker deres haver med klatrende

vin og myrter; de holder påfugle, duer, agerhøns og nattergale, for at de skal synge» (Krysippos, 3. årh. f.Kr.) (fig. 9). De konkrete motivforlæg er dog her fra Raffaels og Giovanni da Udines fortolkninger i Vatikanet af de i begyndelsen af 1500-tallet nyopdagede Domus Aurea-grotesker.

Til sammenligning står hovedparten af de botaniske og de malede scenerier i huset i øvrigt i dyb gæld til det romerske vægmaleri. For natursceneriernes vedkommende synes spektret at kunne begrænses til såkaldt tredje og fjerde pompejanske stil. Således ses de karakteristiske guirlandemotiver og de lette kulisselignende pavilloner, som netop også Schinkel og hans medarbejdere dyrkede i bl.a. villainteriorerne i Potsdam. Visse motiver er overtaget fra Mazois' førnævnte værk, herunder de miniatureagtige træer som hos Mazois dog optræder enkeltvis som point de vue'er. I øvrigt findes ikke blot Mazois & Gaus værk i Thorvaldsens bogsamling, men også adskillige andre samtidige albums indeholdende beskrivelser og stik fra Pompeii og Herculaneum. Om den antikke villatradition desuden bøger om bl.a. Plinius' Villa i Tusculum og Hadrians Villa i Tivoli.¹⁸

Men selv i betragtning af det antikke og nyanthikke arvegods' afgørende betydning for rumudskykningen, er den kristologiske dimension, monumentet så afgjort rummer, og hvis mest markante udtryk blev det aksefaste forløb fra Forhallen over gården med graven til Kristussalen, på ingen måde at forbigå. Som bekendt beskæftigede Bindsbøll sig på et tidligt tidspunkt også med



FIG. 9. Vægmaleri med statue af Mars på baggrund af vegetation bag et lavt stakit. Pompeji, Casa della Venus Marina. Efter W. F. Jashanski: *The Gardens of Pompei, Herculaneum etc.*, 1979, fig. 204.

placeringen af en naiskos med Thorvaldsens Kristus og apostlene i museets gård. På et andet udkast (se fig. 7A, s. 129) står en brønd på dette sted, hvilket i endnu højere grad havde fået »peristylet« til at harmonere med den antikke tradition. I sidste ende blev det Thorvaldsens sidste hvilested, omend i uindviet jord. I tråd med de botaniske elementers samklang med husets udsmykning i øvrigt blev floraen da også her nøje overvejet, og både antik og kristen tradition afspejledes i plan-tevalget i gravkammerets indre såvel som oven på graven.

En plads i det grønne

»En ces lieux est ma vie:
Plutôt cent fois mourir,
Que laisser l'Italie
Pour n'y plus revenir.«
(Mazois & Gau)

Som æstet, antik- og kunstsamler, botaniker og meget mere, herunder også selv frimurer, ville Goethe givetvis have vidst at prise dette peristyl, værelserne og det i alle andre henseender ophøjede bygningsværk, Bindsbøll tegnede til Thorvaldsen og hans livsværk. Omend stilistisk anderledes gestaltet synes udsmykningen af bl.a. det såkaldte »Brückenzimmer« i Goethes hus i Weimar da også rundet af samme tradition som Bindsbølls fortolkning af antikkens interiørkunst. Polykromien i Goethes hus byggede imidlertid ikke på antikstudier, men overvejende på Goethes egen farveteori.¹⁹

Symbiosen mellem den overleverede antik, antikinspireret arkitektur og frodig havekultur, som Goethe og hans generation samt generationer efter denne opsøgte i Syden og siden så entusiastisk selv dyrkede under koldere himmelstrøg, har en tankevækkende parallel i den iscenesættelse, som flere steder blev Thorvaldsens værker til del. Inden for rammerne af den landstedstradition, der fra 1700-tallet overalt i Europa med fornyet styrke påberåbte sig antikke forbilleder, havde Thorvaldsens relieffer og friskulpturer – på linie med værker af andre af periodens neoklassiske billedhuggere – en næsten selvfølgelig plads. Et lidet kendt, men

typisk eksempel er fyrst Pückler-Muskaus Branitz, hvor placeringen af adskillige Thorvaldsen relieffer i pergolaen er så ganske i pagt med antik have-sceneografi.

Mode, vane og dertil en vis mangel på bevidsthed om Bindsbølls vision for museumsbygningens umiddelbare omgivelser betyder desværre, at Thorvaldsens Museum i dag gerne betragtes som en polykrom stenblok på en monokrom plads. Men arkitekten ville det anderledes. På planen i det approberede udkast dateret 1839, hvor Bindsbøll gør rede for museets placering i Slottets, Slotskirkens og Kanalens naboskab, indtager forskellige former for beplantning en ganske anden rolle, end det nogensinde er blevet til på dette sted i Københavns midte (se fig. 3, s. 201). En række lave akacietræer ses placeret langs Slotskirkens facade ud mod vandet. At netop akacier overvejedes, kunne efter min opfattelse have sin forklaring i den hellige status, akacietræet bl.a. tilskrives inden for frimurerordenen. Her gerne brugt i forbindelse med grave giver dette motiv Thorvaldsens Museum og ikke mindst mausolæet endnu en filosofisk-religiøs accent. Pladsen foran bygningen rummer ligeledes forslag til en række motiver, der havde kunnet tilføre dette rum mere værdighed og, med Bindsbølls ord, »Betydning«. På planen er en allé tegnet ind langs pladsens østlige side, og en fontæne er placeret i midteraksen. Et par bænke og et monument viet Thorvaldsen har fundet plads nær træerne.

I dette arbejde træder Bindsbølls tyske rejseindtryk nok en gang i relief, især oplevelsen af Schinkels Altes Museum på baggrund af Lustgartens grønne kulisser. Op til De olympiske Lege i 1936 blev denne plads plastret til med sten for at muliggøre store propagandaarrangementer, men som led i den omfattende markering af Berlin som forbundshovedstad i 1999 renoveres Lustgarten, og interessant nok følger løsningen Schinkels æstetiske principper. I et aksefast system vil forhøjede græsbede, lindetræer og vandkunst finde vej tilbage til pladsen. Om sommeren følger baljer med citrus, og besøgende vil allerede her ane »das Land wo di Zitronen blühen«.

Tak til personalet på Deutsches Archäologisches Institut i Berlin for stor hjælpssomhed ved min litteratur- og kildesøgning og til Gisela Maul og Dr. Egon Freitag, Goethe National-Museum i Weimar for deres hjælp vedr. kilderne til Bindesbølls besøg hos Goethe.

1. Om sine møder og gøremål den 16. december 1822 berettede Goethe i de for dagbøgerne typisk knappe vendinger bl.a.: »(...) Hofrath Döbereiner. Professor Oersted und Architekt ... von Kopenhagen. Oberbaudirector Coudray besah die Kölner Domkupfer. Herr Rath Helbig wegen meteorologischen Geschäften. Mittag für uns. Betrachtungen über das Gespräch mit Oersted. Unter der Komödie Kanzler von Müller. Nach der Komödie Oersted, der Architekt, Herr Oberbaudirector Coudray. Lebhaftes Gespräch über Physikalisches u.s.w.«, *Goethes Werke*, Weimar 1896, III. del, bd. 8: Tagebücher, s. 272.

Ørsteds og Bindesbølls besøg er fejlagtigt dateret til den 16. januar 1823 i Henrik Bramsen, *Gottlieb Bindesbøll. Liv og Arbejder. Med en fortegnelse over hans tegninger til arkitektur. With an Essay on the Architectural Symbolism of Gottlieb Bindesbøll*, København 1959, s. 15. Heraf også en vis kronologisk inkonsekvens i H. Bramsens redegørelse for Bindesbølls videre rejse, jf. s. 16.

2. Bindesbøll beretter om besøget i et brev stilet til broderen Severin, dateret d. 7. januar 1823; citeret op. cit., s. 15-16. Ørsted skriver også om besøget til sin hustru og nævner i dette brev explicit datoen for besøget: »Am 16. Dezember reisten wir (Ørsted und Bindesbøll) zusammen mit Döbereiner nach Weimar. Er führte uns gleich zu Goethe, der mich aufs freundlichste empfing und viel über meine elektromagnetische Erfindung sprach. (...) Vom Schauspiel gingen wir zu Goethe, wo wir seinen Sohn, Kammerrat Goethe, dessen Frau und Schwägerin, und einen Oberbaudirektor fanden, der, soviel ich mich erinnere, Coudray heisst. Man war damit auf Bindesbøll bedacht gewesen. Gleich nachdem wir gekommen waren, nahm Goethe ein prachtvolles Werk über den Kölner Dom vor, (...) Hier zeigte sich noch das Merkwürdige, dass einer der Kupfer die alte Kirche als vollendet darstellt, obwohl sie nie fertig geworden ist; aber man hat das Glück gehabt, die Originalzeichnung zu finden, nach welcher die Kirche hätte ausgeführt werden sollen. Goethe tat viele lehrreiche Bemerkungen darüber.« Citeret fra *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, red. Wolfgang Herwig, Zürich & Stuttgart 1971 sqq., bd. 3, s. 430-431. Brevet er ikke medtaget i *Breve fra og til Hans Christian Ørsted. Udgivne af Mathilde Ørsted. Anden Samling*, København 1870. I det følgende (medtagne) brev fra München dat. d. 28. december 1822 skriver H. C. Ørsted: »Mit sidste Brev var fra Erfurt. Jeg fortalte Dig deri min Sammenkomst med Göthe ...«

3. I Henrik Bramsen, op. cit. (note 1), s. 16, omtales Sulpiz Boissières *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln* (1823) som værket, Goethe fremviste. Nævnte tekstbind findes rigtignok i Goethes bibliotek, men værket, der blev beundret under Ørsteds og Bindesbølls besøg, var det allerede i 1821 udgivne bind med illustrationer, *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über d. alte Kirchen-Baukunst u. vergl. Taf. d. vorzüglichsten Denkmale*.

4. Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*, red. Christoph Michel, Frankfurt am Main 1976, s. 203.

5. Også hvad angår Thorvaldsens romerske fødselsdag, eksisterer en direkte parallel til Goethe. I *Italienische Reise*, op. cit., s. 194, skriver Goethe: »(...) ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.«

6. Brev dateret d. 16.4.1810 fra billedhuggeren C. D. Rauch til Thorvaldsen, her citeret fra det originale brev beroende i Thorvaldsens brevarkiv, Thorvaldsens Museum.

7. Jævnfør J. M. Thiele: *Thorvaldsens Biographi*, bd. 3, København 1854, s. 10: »(...) og denne Fest blev tillige en Fest for Thorvaldsen. De andres Begejstring for den store, tyske Digter har været vor Kunstner nok, til deraf selv at begejstres, thi neppe følte han sig i noget andet aandeligt Slægtskab til den store Digter.« Vurderingen er Thieles. Talrige kilder bekræfter ellers Goethes resonans hos både elite og lægfolk. Sammen med Thieles Thorvaldsen-karakteristik synes den endnu langt op i vor egen tid udbredte myte om billedkunstneren som den *par excellence* ikke-intellektuelt anlagte kunstnertype at have været afgørende for, at Thorvaldsens filosofiske og litterære interesser aldrig er blevet grundigt analyseret. Omfang og indhold af hans bogsamling repræsenterer dog efter min opfattelse et blandt flere andre forhold, der motiverer en revurdering af dette spørgsmål.

8. Jævnfør bl.a. Thiele, op. cit., s. 65-67, 130-135, 151, 572-573, 593-599. Projektet blev aldrig realiseret. Vedr. Thorvaldsens arbejde med motivet, jævnfør THM inv. nr. A 139 & A 140.

9. Om Thorvaldsens møde med August Goethe, jf. Thiele, op. cit., s. 425. Vedr. portrættet af samme, jf. THM inv. nr. A 632; udført i bronze, til graven på Den protestantiske Kirkegård i Rom.

10. Goethe, *Briefe*, bd. 1-4, red. Karl Robert Mandelkow, Hamborg 1962-67, bd. 4, s. 415. Brevet er dateret den 27. december 1830 og stilet til billedhuggeren G. A. Kestner.

11. Leo von Klenze & L. Schorn: *Beschreibung der Glyptothek des Königs Ludwig I von Bayern*, München 1833. Værker om udvalgte italienske, franske og engelske samlin-

ger indgik ligeledes i Thorvaldsens bogsamling, jævnfør Thorvaldsens Museum, M-inventariet, nr. 40-52. Også på denne baggrund er der en vis grund til at supplere den traditionelle fokusering på de romerske museer som inspirationskilde med udblik til andre af tidens europæiske museer.

12. Citeret fra Karl Hammer: *Jakob Ignaz Hittorf. Ein Pariser Baumeister. 1792-1867*, Stuttgart 1967, s. 66.

13. Disse linier valgte Gottfried Semper som motto for *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (1834). En anden af Sempers kilder var englænderen Thomas Hope: *An Historical Essay on Architecture* (1835, posthumt). Hope, der som mæcen spillede en helt afgørende rolle for Thorvaldsen, var meget optaget af at skabe samklang mellem sin London-residens' interiører og sin nyklassicistisk anlagte kunstsamling. Hos Hope genfindes ligeledes en række af de temaer fra den sene oplysningstids antik- og arkitekturdebat, der også fandt et ekko i Bindesbølls arbejde med Thorvaldsens Museum.

14. Jf. især Chr. Bruun & L. P. Fenger: *Thorvaldsens Musæums Historie*, København 1892, s. 109-115, samt Marit Ramsing: 'Bindesbøll i arbejde. Udsmykningen af lofterne i Thorvaldsens Museum, i: *Architectura*, 14, 1992, s. 22-51.

15. Motiver med Amor, Venus, Galatea, Aurora, Mars, Vulkan, Apollon, Bacchus, De tre Gratier, muserne, m.v. indtager således en vigtig plads i både Thorvaldsens værker og i interiøruudsmykningen. I begge tilfælde anslåes afvekslende apollinske og bacchantiske toner, dog med tydelig overvægt af førstnævnte.

16. Pierre Grimal's klassiske fremstilling af de romerske havers historie, *Les jardins romains*, Paris 1984 (3. udg.), har været mig til stor inspiration i udarbejdelsen af nærværende artikel.

17. Den nuværende beplantning er lagt an på, at betragteren ser ud gennem glaseruderne i korridoren, der skiller forhallen fra gården. På Thorvaldsens romerske fødselsdag, den 8. marts, lægges en krans ved graven.

18. Jævnfør Thorvaldsens Museum, M-inventariet, bl.a. nr. 114 og 118.

19. Rupprecht Matthaei: *Die Farbenlehre im Goethe-Nationalmuseum*, Jena 1941.

ENGLISH SUMMARY

»Italienische Reise«

– Bindesbøll and Antique Reception of the Goethe Era

This article seeks to determine the significance of inspiration deriving from Gottlieb Bindesbøll's visit to Goethe in Weimar (1822), his encounters with the architecture of Schinkel and von Klenze in Berlin and Munich respectively (1834 and 1838), and the debate on polychromy (*inter alia* by Hittorf and Semper) in relation to Thorvaldsens Museum.

Discussion centres on three concepts deriving equally from Bindesbøll's work, Thorvaldsen's world and Goethe's "Italienische Reise": *Museum*, *antiquity* and *botany*. Special significance is ascribed to parallels between Classical antiquity's concept of the villa and garden and Bindesbøll's design of the courtyard with the grave and the surrounding corridors.

My interpretation of Thorvaldsens Museum and mausoleum on the basis of this point of view leads to two main conclusions: 1) The building must hardly be seen as expressing an overall programme, but rather as a cumulatively constructed work in which there always seems to have been room for yet another concentrate, a replication or a fantasy inspired by the encyclopaedia of Classical antiquity. Selected motifs from the order of free-masons and Christian iconography also play an important, though secondary, role. 2) This aesthetic-hermeneutic perspective is emphasized at the cost of what I call an ideologically based projection of the museum in relation to the National Liberal currents of the 1840s and the view of art developed by Høyen and his generation. Bindesbøll's Museum predominantly speaks the language of the previous period and exemplifies important aspects of the aesthetics of the late 18th century.