

Lyset i Thorvaldsens Museum

AF EVA HENSCHEN

Museet ligger gyldent mellem Kanalen og Christiansborgs grå, »Det smiler som en Blomst«, sagde Thorvaldsen selv en dag til baronesse Stampe.¹

Og sådan er det stadig meget ofte – museet smiler, og især sidst på dagen hvor lyset falder skråt på de fem porte og på kanalsiden. – Da burde det friste til et besøg i museet.

Hen altså til den lille sideindgang. Døren åbnes med noget besvær, hvorefter man befinder sig i et højthvælvet og påfaldende dunkelt rum.

I en tidsalder, hvor elektricitetens pulseren i lysnet og maskiner overalt konkurrerer med Vorherres døgn- og livsrytme, kan mødet med mørket i Thorvaldsens Museums vestibule sikkert virke frastødende, næsten skræmmende.

Men nedkæmpes lysten til at bakke ud igen, og fortsætter man videre ind i bygningen, frem til museets store Forhal, vil der forhåbentlig være belønning at hente.

Måske kaster solen netop sit lave, varme lys ind på alle kæmperne – dem som Bindesbøll ikke ville undvære, selv om de kun var gipsmodeller.²

Og ret havde han – for når sollyset rammer museets hovedfacade, fortrylles den vældige Forhal, og der kommer liv og bevægelse i Poniatowski, Schiller, Paven og alle de andre. Så får de krop, sjæl og gennemslagskraft. Et særligt skulpturelt liv som varer ved, medens solen i et par timer vandrer rundt og udvælger sig de bedste steder at dvæle, på



FIG. 1. Thorvaldsens Museum. Forhallen. 1975.

FIG. 2. Fyrst Poniatowski.
Thorvaldsens Museum.
Forhallen.



en sværdspids, en hestehov, i klædernes folder.

Alle vi, der er velsignede med at arbejde i Bindebølls hus fra forår til vinter, fra morgen til aften, ved dog, at også kæmperne, ligesom de andre figurer i huset, har dårlige stunder, hvor de er døde i sværen og afvisende, statuariske og uvedkommende, tidspunkter hvor man ønsker dem alle gemt langt væk i et pakhus.

I Thorvaldsens Museum er det kort sagt med skulpturerne som med rigtige mennesker, de har gode såvel som dårlige dage. Både Venus og Jason møder dig på en ganske anden måde om morgenen end ved middagstid. Og det hele beror på lys. Oplevelsen af skulptur handler først og sidst om formens interageren med det ydre lys.³

I det følgende vil jeg alene beskæftige mig med dagslyset. Det der falder igennem bygningens porte og vinduer med en evigt skiftende intensitet, men altid forudsigeligt fra de samme vinkler på bestemte datoer og klokkeslæt. Som arkitekten Michael Gottlieb Bindebøll fik det styret.

I juni 1837 skrev Bindebøll fra Rom til Jonas Collin, at hans vedlagte skitse til et museum for

Thorvaldsens værker var udarbejdet efter Thorvaldsens eget ønske og forsynet med: »en Del større og mindre Studier til opstilling af hans Arbejder«.

Han tilføjer, at han ikke har skitseret nogen dekoration, men: »Derimod har jeg antydnet et Par Figurers Størrelse og et Par Vinduer. Lyset er omtrent saa høit og bredt som i hans store Studio«.⁴

Thorvaldsens eget atelier var altså Bindesbølls udgangspunkt. Det var lysforholdene derfra, der skulle kopieres i museet. Selv om Thorvaldsens store studie ikke er bevaret i dag, kender vi det dog nogenlunde godt. Først og fremmest fra Martens, Luigi eller Fabio Ricciardelli og andres gengivelser af Thorvaldsens store atelier ved Piazza Barberini.

Men også andre billeder af italienske billedhuggeres atelierer viser det gængse princip med en lysåbning, der sender lyset ind skråt oppefra. I Italien er sådanne højsiddende lysåbninger ikke bare kendt fra kunstneratelierer og fra kirker, men også fra de store renæssance- og barokpaladser.

I Danmark konstruerede kunstnerne lignende

FIG. 3. Luigi eller Fabio Ricciardelli: *Ludwig I af Bayern og Thorvaldsen i dennes store atelier ved Piazza Barberini, d. 18. februar 1829*. Blyant og brun lavering. Rom 1829. Thorvaldsens Museum.



skrå lysindfald i deres atelierer. Det blev kaldt »det spærrede lys«, fordi man med skodder eller gardiner spærrede for den del af lyset, der ellers kom vandret ind gennem det nederste af vinduespartierne. På den måde koncentreredes lysindfaldet, og man fik skabt én klar skygning med efterfølgende tydelig og præcis formoplevelse. Desuden blev lys- og skyggevirkningerne i den fri natur efterlignet bedst på denne måde, hvad der gav den mest naturalistiske oplevelse af figurens form.

Også kunsthistorikeren N. L. Høyen fremhævede »det spærrede lys« som det optimale for skulpturer: »Den høit indfaldende Belysning udbreder Ro overalt og virker dog afvexlende«. ⁵

Langt om længe og efter megen strid om museets beliggenhed fik man som bekendt et tilbud fra Frederik VI om at måtte benytte Christiansborgs Vognremise til museum. Her havde kareterne været parkeret i gadeplan, og teatermalerne havde holdt til i store lyse rum på første sal imod Kanalen. Nu kunne Remisen omskabes til museum, men det eksisterende hus' fordele og ulemper måtte først diskuteres og især de belysningsmæssige forhold undersøges nøje.

En gruppe fra bygningskommissionen skrev en betænkning bl.a. om belysningsforholdene: »Lyset, saaledes som det er nødvendigt for Kunstværker overhovedet og for Skulpturarbeider i særdeleshed, falder meget heldigt paa Bygningens nordlige og vestlige Side. Mod Østen er det som Følge af Slotskirkens Naboskab næsten aldeles udelukket. Mod Sonden er det af forskjellig Beskaffenhed. Den Deel af det tilkommende Musæum, som ligger lige over for den nordre Slotsfløi, skilles fra denne ved en Gaard paa 64 Alens Brede, og Belysningen vilde i det Tilfælde, at her kun var opført sædvanlige borgerlige Bygninger, være upaaklagelig. Men Slotets betydelige Høide, 45 Alen, spærrer selv i den nævnte Afstand Lyset saaledes, at man for at erholde en Billedstøtte godt belyst i en passende Distance for Øiet, må sætte Vinduet høiere og gjøre det større end Statuens og Værelsets Forhold byde. Og dette vil ikke alene være Tilfældet i Stueetagen, men ogsaa i det følgende Stokværk.« ⁶ Underskriver på betænkningen, som var forfattet af Høyen, var H. E. Freund, H. W. Bissen, G. F. Hetsch, G. Schaper og H. Kern. De to førstnævnte af underskriverne var erfarne billedhuggere, hvis ord Bindsbøll formentlig støttede sig mere til end til Thor-

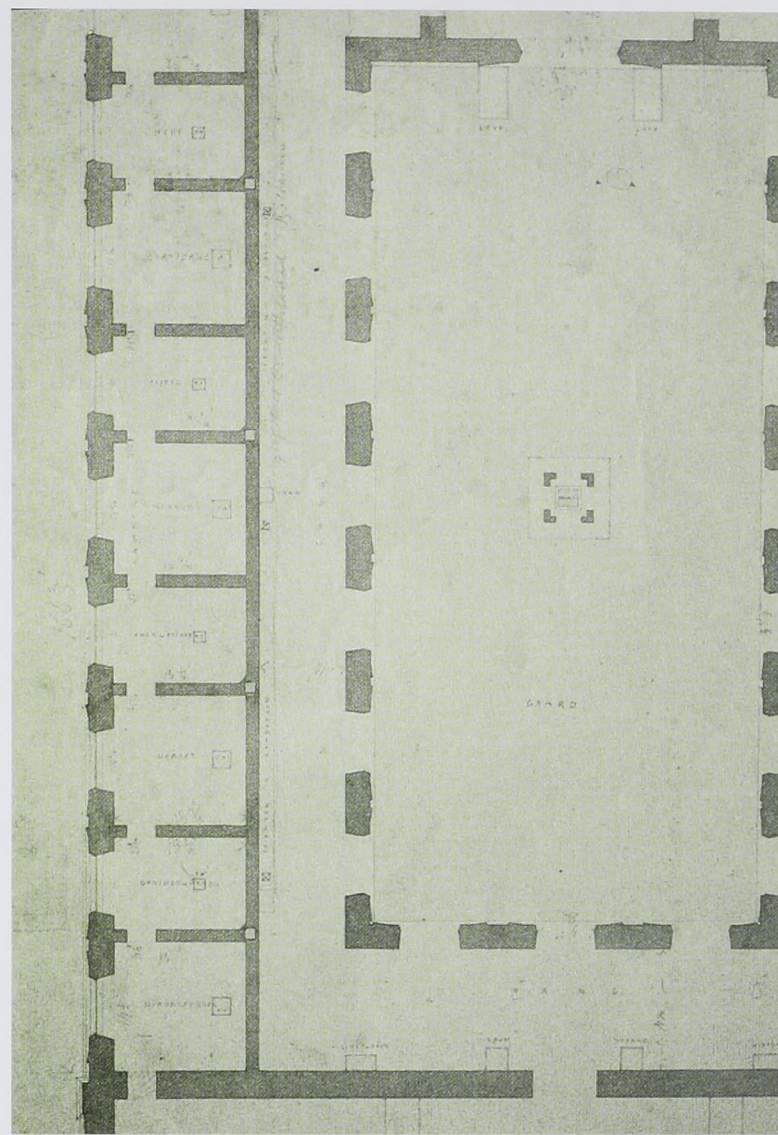


FIG. 4. M. G. Bindsbøll: Udsnit af grundplanen til stueetagen fra det approberede forslag til Thorvaldsens Museum. 1839.

valdsens, da de i årevis havde fungeret som Thorvaldsens praktiske medhjælpere.

Nogle medlemmer af bygningskommissionen, som Koch og Hetsch, bidrog selv med tegnede planer til forbedring af Vognremisen. Et temmelig radikalt forslag til forbedring af lysforholdene kom fra arkitekt Frederik Ferdinand Friis, der foreslog at nedbryde øverste etage på den sydlige fløj imod Slottet, for at skaffe lys til den nordlige fløj langs kanalsiden.

Bindsbøll, som i begyndelsen af 1839 endnu ikke havde nogen som helst sikkerhed for at blive valgt som arkitekt, arbejdede stadig målrettet med dels at klassificere Thorvaldsens skulpturer og dels at få dem anbragt bedst muligt i hver deres rum på de forskellige udkast, som han i en lind strøm blev ved med at producere.

Udstillingsrummenes størrelse var en vigtig detalje i planlægningen af museet. Også om dette havde Høyen en klar mening. I sit skrift om museet fra 1837 plæderede han for mindre rum, med én hovedfigur i hvert, idet, som han skrev: »I en Samling af Billedhugger-Arbeider er det saare vigtigt, at

Øiet faaer saamegen Hvile som muligt, og at de forskiellige Indtryk roligt og harmonisk afløse hverandre..«.⁷ Også belysningsforholdene blev brugt som argument for at udstille de forskellige statuer enkeltvis, og han skrev: »Det Lys, hvori en Statue, som Hebe, fremtræder med den tilbørlige Kraft, vil ikke være tilstrækkeligt til Figurerne paa Pavens Monument, langt mindre til hele Monumentet.«⁸

Da det kom til de endelige ombygningsforslag af Vognremisen, fastholdt også Bingesbøll ideen med såkaldte *stanzer* med én hovedskulptur i hver.

For at kompensere for det ringere lys fra nordøst besluttede han, at stueetagen skulle være betydeligt højere end 1. sal – en ægte hovedetage, der ved sin højde ville give mulighed for at placere vinduerne imod Slottet meget højt.

Endvidere måtte køjerne (de små rum mod kanal- og slotssiden) ikke være for dybe af hensyn til lyset. Derfor placeredes en gang imod gården bag køjerne både i stuen og på 1. sal og i øvrigt også i kælderen. For at bevise rigtigheden af dette

træk fik Bingesbøll H. E. Freund til at foretage en lysdemonstration i Slotskirken.⁹

Bingesbøll opstillede dernæst den regel, at en statues hoved altid skulle være stærkest belyst. For at opnå dette skulle man tænke sig en linie draget fra statuens hoved til overkanten af den foranliggende skyggende bygning, og hvor denne linie skar frontvæggen, skulle vinduets underkant være. Vinduet skulle desuden have statuens højde. Det sidste var naturligvis ikke arkitektonisk muligt at efterfølge, om end der er forskel i størrelsen på vinduerne imod Kanalen og imod Slottet.¹⁰

I Bingesbølls private eksemplar af Thieles stikværk over Thorvaldsens skulpturer fra 1831 og 1837 er der indtegnet individuelle sokler med målangivelse til de fleste værker.¹¹ Variationerne i højderne fungerer umærkeligt for det blotte øje, men ved måling kan man konstatere, at der er højdeforskel inden for en halv meter. Bingesbølls regel om varierede højder på soklerne blev således fulgt af H. W. Bissen og senere af Troels Lund, som overtog skulpturopstillingen efter Bissen.¹²

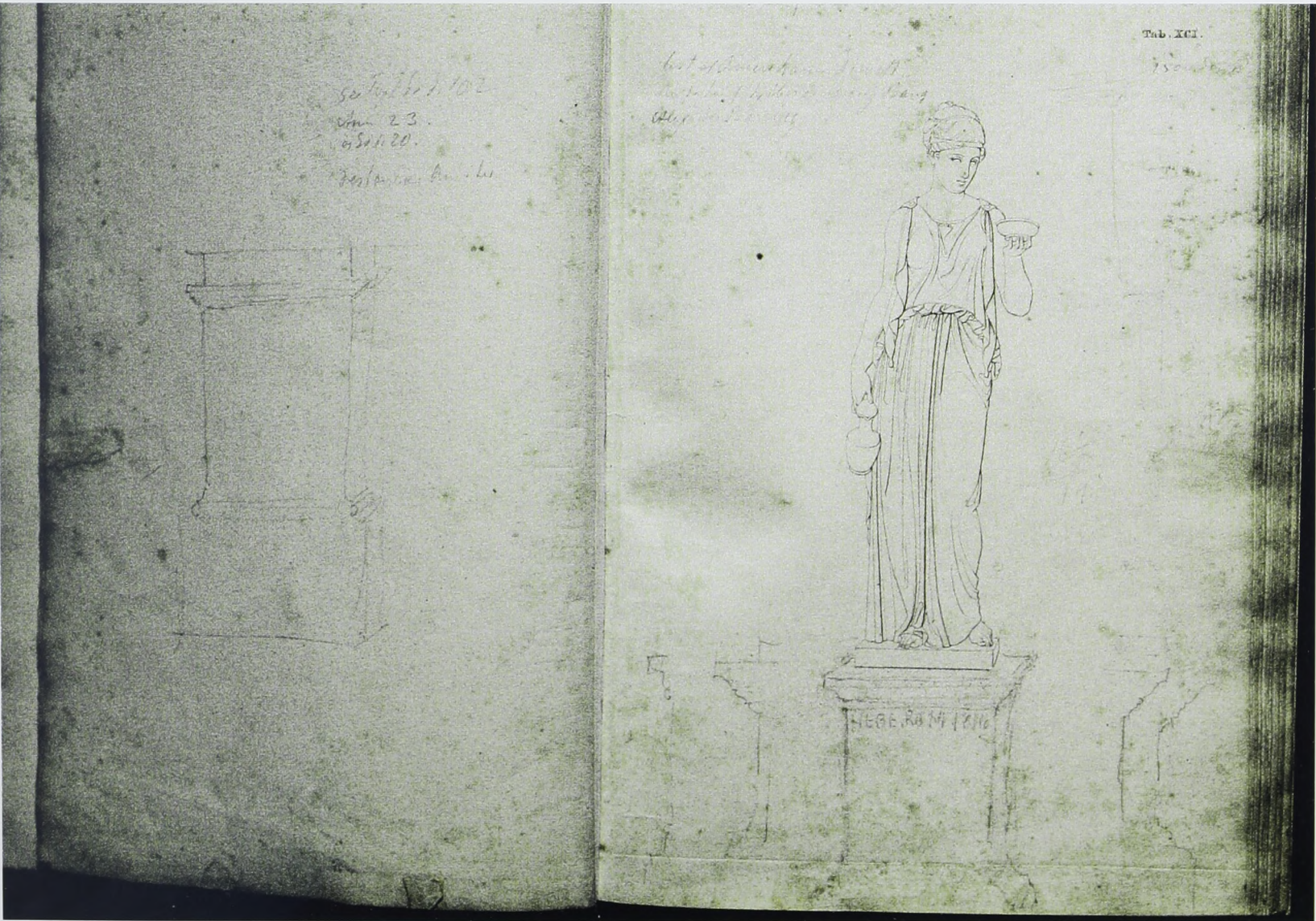


FIG. 5. M. G. Bingesbølls private eksemplar af Thieles stikværk over Thorvaldsens skulpturer med indtegnning af individuelle sokler med målangivelser. Thorvaldsens Museum.

På den approberede plan kan man desuden se, at Bindesbøll var bevidst om betydningen af de enkelte værkers placering i forhold til bagvæggen. Afhængig af rummets størrelse og deraf følgende lysforhold rykkedes figurerne frem eller tilbage. Sokkelhøjden og afstanden til bagvæggen er således de to elastikker, man havde at arbejde med for at opnå det optimale lys på skulpturerne.

På sidevæggene, men ikke nødvendigvis midt for, placeredes reliefferne sådan, at de fik sidelys, hvilket giver den bedste oplevelse af et reliefs skulpturelle kvaliteter. Bissen besluttede dog at undlade at benytte de »hylder« på sidevæggene, som Bindesbøll ifølge Bruun og Fenger havde konstrueret til reliefferne.¹³ Han sænkede dem i stedet ind i væggenes puds, og lod hylderne forblive som en levende variation i vægfladen hist og her.

Mange flere finesser omkring belysningen kan ses overalt i museets arkitektur. For eksempel er der en synligt stor højdeforskel – omkring en meter – på vinduernes placering på museets slotsside, hvor de sidder så højt, at vinduesoverkantens smig nogle steder skyder sig op i etageadskillelsen,

og på kanalsiden, hvor der er en god halv meter imellem vinduets overkant og hvælvets isse.

En anden markant højdeforskel hersker imellem facaderne på museets ydersider og på gårdsiderne. Ved at placere den meget lave tagryg forskudt i forhold til hver fløjs midttakse, har Bindesbøll kunnet skabe en større hældning ind imod gården og har dermed forbedret lysforholdene for gårdens vinduer og døre.¹⁴

I trapperummet med den store Herkulesstatue på reposen har Bindesbøll taget sig den frihed, at undlade at gennembryde væggen med lysåbninger i stueplan. Men for at dette ikke skulle skæmme facaden imod slotssiden, er der ikke bare malet to vinduer, som det ofte ses, men der er sat to ægte, »blinde« vinduer med sprosser og glas ind i muren. Lyset falder således med entydig intensitet på Herkules' ansigt og overkrop.

At der ovenikøbet er leget med lysåbningen sådan, at lysindfaldet i trapperummet er mere stejlt rettet nedad end i de øvrige sydligt vendte udstillingsrum på første sal er endnu en finesse, der afslører Bindesbølls følsomhed for rummenes



FIG. 6. Thorvaldsens Museum. Facaden mod slotssiden med de to blændede vinduer til trapperummet med Herkulesstatuen.



forskellige funktioner – hvis det her ikke blot skyldes hensynet til trapperummets tøndehvælv?

Museets polykromi og udsmykning påvirker naturligvis også hvert enkelt rums lysforhold, der skifter alt efter loft- og vægfarve. En vis ensartethed i forholdene udgøres dog af vinduessmigenes farve. Her gælder der, at alle køjernes vindueskarmer og smige er sorte. Vinduerne er konstrueret helt uden karmer og med tynde jernsprosser, der er sat direkte ind i muren. Lyset kastes derved direkte og ureflekteret fra vinduet ind i rummene.

Hvor hvide sprosser og karmer normalt reflekterer og opbløder et vindues lysindfald og fordeler lyset i hele rummet, har Bindsbøll med den sorte farve opnået en slags clairobsecur effekt med et projektøragtigt lys, der rettes udelt mod skulpturen.

FIG. 7. Thorvaldsens Museum. Trapperummet med Herkulesstatuen.



FIG. 8. Thorvaldsens Museum. Forhallen.

Der er yderligere en finesse i smigenes udformning, idet de ikke, som man oftest ser det, har skrå sider og vandrette over- og underkanter. Imod slotssiden er smigen enkelte steder stejlt hældende fornedet, og foroven modsatrettet faldende, altså en lysåbning der næsten har karakter af en sort lystunnel. Dette gælder ikke for kanalsiden, hvor smigens overkant næsten er vandret.

Imod gården er gangenes vindues- og døråbninger dodenkop-farvede, hvilket synes at give en mildere effekt end det sorte, idet øjet ikke narres til at opfatte smigen som flad kontur, men som tredimensionalt bygningsselement.

To rum i museet skiller sig markant ud fra den øvrige, rytmiske gentagelse på alle etager af skiftende større og lidt mindre »køjer«.

Det er Forhallen, der ligger imod vest med et mægtigt tøndehvælv på tværs af bygningens længde og i hele dennes bredde. Det andet rum er Kristussalen, også med et tøndehvælv, men denne

gang på langs af bygningen og placeret således, at det lukker gården imod Slotskirken. Begge er de tilføjelser til den oprindelige Vognremises grundplan, og begge har de hvælv, der skyder op igennem to etager.

I Forhallen har Bindsbøll placeret modellerne til de store offentlige monumenter. Det er blevet sagt, at Forhallen med de fem store porte og disse figurer bagved giver hele bygningen den monumentalitet, der gør, at museet skiller sig ud fra og kan hamle op med de magtfulde omgivelser på Slotsholmen.¹⁵

Løsningen på belysningsproblemet her er klarret med en i Danmark usædvanlig konstruktion. Der er skåret firkantede lysåbninger i selve hvælv. Derved når lyset ind til Alexanderfrisen, der er indsat nederst i hvælv over den modsatte væg; samtidig er lysindfaldet højt nok til at nå ind til de store statuer opstillet mod den samme væg. De næsten tragtformede lysåbninger i det ensfarvet grå-

hvide hvælv er knaldende blå og virker som en slags kulørte trumpetstød i dette indgangsrum og forhal til det allerhelligste – »cellaen« med graven. Farven er den samme, der andre steder i lofternes udsmykning indicerer »himmel«. Rummet i øvrigt er dunkelt dodenkopfarvet og lukker sig alvorligt om de store, grå gipsfigurer, der altså fra lidt ud på eftermiddagen og et par timer frem har deres bedste stund.

Ind til Kristussalen fra gården har Bindesbøll placeret en kæmpeport med et stort vindue over, omgivet af husets karakteristiske portalramme, der er så høj, at den bryder ind i gårdens vandrette taggesims.

FIG. 9. Thorvaldsens Museum. Kristussalen med gipsafstøbninger efter Kristus, apostlene og døbefonten i Vor Frue Kirke, København.



Igennem vinduet har vestsolen uhindret mulighed for at kaste sine stråler helt dybt ind i tøndehvælvet og ramme Kristusstatuen, der med sine sænkede, let udbredte arme bremser husets øst-vestlige længdeakse. Af reflekserne fra hvælvets hvide og blåstribede tværmønster skabes der et varierende, blidt lys, der sætter apostelfigurerne i bevægelse.¹⁶

Fra dørens ruder sivede oprindelig et diffust, brudt lys igennem de glas, der ifølge Bindesbølls plan var matætsede med mønstre, der tog gårdens vægdekoration op. Altså en variation af spærret lys. Man kan vel forestille sig, at oplevelsen af at befinde sig i et kirkelignende rum forstærkedes af, at man var lukket inde bag disse matglasruder.¹⁷

Og endelig korridorerne rundt om gården med graven. I stuen er de stjernebesatte, dybtblå lofter med til at dæmpe lyset. Også her sad oprindelig den samme slags ætsede ruder i portene, ligesom i Kristussalen. Der var således, med undtagelse af kigget gennem midterporten i gårdens vestende, intet direkte indsyn til graven fra stueetagen.¹⁸ Ætseruderne brød det lave lys, så det bredte sig jævnt, blidt og diffust ind på gulvet i korridorerne.

FIG. 10. Thorvaldsens Museum. Nordkorridor i stueetagen.





Samtidig faldt et andet, ubrudt lys også her gennem de klare glasvinduer over portene og lyste stærkt på figurernes hoveder, som Bindsbøll helst ønskede det.

På 1. sal finder vi det, som maleren Jørgen Roed i et brev kaldte en »Solskins Gang«. ¹⁹ De lave lyse hvælv og de okkergule vægge giver himlens lys alle muligheder for reflekser.

FIG. 11. Thorvaldsens Museum. 1. sal. Korridor mod slotssiden.



FIG. 12. Thorvaldsens Museum. 1. sal. Korridor mod kanalsiden. Skulpturerne står som par over for hinanden. Soklernes forkant flugter med vinduesnichen.



FIG. 12. Thorvaldsens Museum. 1. sal. Korridor mod kanalsiden. Skulpturerne står med skærmvægge mellem hvert par således, som det var tilfældet ved museets åbning i 1848 og et godt stykke frem mod århundredets slutning.

Her står skulpturerne som par over for hinanden ikke modsat vinduerne, men omkring hver deres vindue. De står sådan, at soklernes forkant flugter med vinduesåbningernes lodrette kant, og figurerne kan derfor beskues i direkte profil med de gule vægge som baggrund, og ikke nødvendigvis kun i modlys fra vinduerne.

Som gangene opleves i dag, har de ikke altid set ud. Jørgen Roed beklagede sig over, at Høyen var ved at gennemføre princippet om, at hver skulptur skulle ses for sig.²⁰ Store skærmvægge stod i en årrække og adskilte hvert par fra det næste, en idé der åbenbart gennemførtes med Bindsbølls viden og accept. Allerede i forrige århundrede blev de løse vægge heldigvis fjernet. En vandring på gangene giver derfor en uvurderlig mulighed for at se værket både forfra, i kontur og bagfra. Samtidig er soklerne her så lave, at man som beskuer kan få en egen nærhed til værket. Måske er det her på solskinsgangene, man allerbedst kan følge skulpturnes foranderlige liv i lys og skygge.

Åbningen af museet i 1848 gav naturligvis an-

ledning til både ris og ros. En kritik i Berlingske Tidende af Thorvaldsens Museum som helhed og især af lysforholdene afvistes af maleren Troels Lund, der afsluttede på denne måde: »Hensigten har været at skaffe det rolige Lys tilveie, som man ellers kun pleier at finde i Kunstnerens Atelier, og jeg tør paastaae, at Bygmesteren i denne Henseende har opfyldt sin Opgave, saa at man neppe i noget andet Museum har løst den bedre. At Hr. T. finder det mørkt i Museet i mørkt Veir, finder jeg naturligt, men det er vor Herres Skyld, thi Kunstneren er ikke Herre over Regn og Solskin, men kan kun bestemme Retningen Lyset skal komme i.«²¹

I dette indlæg har jeg alene fokuseret på spillet mellem arkitekturlys og skulptur og helt sprunget maleriernes lysforhold over. Men for dog at give selve arkitekturen det sidste ord vil jeg afslutte med at gentage Henrik Bramsens udgangsreplik i afsnittet om Thorvaldsens Museum i hans bog om Bindsbøll: »Man kan sige, at det mindre er blokken og fladen, det kommer an paa for ham, end den enkelte facades liv frembragt ved lysets spil hen over de mange og fint profilerede led.«²²

NOTER

1. *Baronesse Stampes Erindringer om Thorvaldsen*. Udgivet af Rigmor Stampe, København 1912, s. 252.
2. Brev fra M. G. Bindsbøll til Jonas Collin dateret Rom den 8. august 1837.
3. Om lysets betydning for oplevelse af skulptur, Eva Henschen: *Skulpturens væsen*, København 1997, s. 32.
4. Brev fra M. G. Bindsbøll til Jonas Collin dateret Rom den 24. juni 1837, Chr. Bruun og L. P. Fenger: *Thorvaldsens Museums Historie*, København 1892, s. II.
5. N. L. Høyen: *Om Thorvaldsen og hans Musæum i Anledning af den udstædte Indbydelse*, København 1837, s. 31.
6. Betænkning om, hvorvidt Vognskursbygningen bagved Slotskirken med Fordeel kan benyttes til et Musæum for Thorvaldsens Værker og Samlinger. Citeret efter Chr. Bruun og L. P. Fenger, op.cit. (note 4), s. 23.
7. N. L. Høyen, op.cit. (note 5), s. 28.
8. Op.cit. s. 30.
9. Bruun og Fenger, op.cit. (note 4), s. 4.
10. Bruun og Fenger, op.cit., s. 44.
11. J. M. Thiele: *Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker*, København 1831-32. Bindsbølls eksemplar ejes af Thorvaldsens Museum.

12. Den 28. december 1847 besluttes det, at teatermaler Troels Lund skal overtage Bissens arbejde med skulpturopstillingen på grund af dennes svækkede helbred, som havde forårsaget stor forsinkelse. Chr. Bruun og L. P. Fenger, op. cit. (note 4), s. 133.

13. Op.cit., s. 129.

14. Se det approberede forslag til Thorvaldsens Museum af Bindesbøll dateret den 24. juli 1839, afbildet disse *Meddelelser* fig. 7A, s. 129.

15. Lisbeth Balslev Jørgensen, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1970*, s. 7-15.

16. Om forbillederne for loftsdekorationerne se Marit Ramsing, i *Architectura*, 14, 1992. s. 22-51.

17. Om stuekorridorernes ætseglasruder se G. B. Kobetts artikel i disse *Meddelelser* s. 136-147.

18. Kobett, loc. cit., s. 145.

19. Brev fra Jørgen Roed til Bindesbøll, dateret den 20. november 1847, i: Henrik Bramsen: *Gottlieb Bindesbøll. Liv og arbejder*, København 1959, s. 83.

20. Samme brev som citeret ovenfor, Bramsen loc. cit.

21. Troels Lund, »Om Thorvaldsens Museum« i: *Berlingske Tidende*, den 2. december 1848.

22. Bramsen, op. cit. (note 19), s. 84.

ENGLISH SUMMARY

The Light in Thorvaldsens Museum

In June 1827, Bindesbøll wrote a letter from Rome to Jonas Collin concerning his accompanying sketch for a museum for Thorvaldsen's works. The letter included, among other things, the following comment: "The light is approximately as high and broad as in his large studio". So it was the lighting conditions in Thorvaldsen's own studio that were to be copied in the Museum. Although Thorvaldsen's large studio has not survived, we still have a fairly good idea of what it looked like from several contemporary paintings of it. However, other pictures of Italian sculptors' studios also show the prevailing principle of installing an aperture to direct the light in obliquely from above. Artists in Denmark arranged for similar oblique light in their studios. It was called "blocked light" because the light that otherwise entered horizontally through the lower part of the windows was blocked by means of shutters or curtains. In this way the light entering was concentrated, produc-

ing clear shading with a resultant clear and precise experience of form.

After the king had given his permission to use Christiansborg Palace's old coach-house for the Museum, a group of members from the building commission worked out a report which among other things concerned the lighting conditions; this was in reality written by the art historian N. L. Høyen. In his 1837 book on the Museum, Høyen had moreover used the lighting conditions as an argument for exhibiting various statues individually in the smaller rooms. When it came to the final proposals for converting the coach-house sheds, Bindesbøll retained this idea. He then formulated the rule that the head of a statue should always be the part most strongly illuminated. To achieve this, a line should be imagined drawn from the head of the statue to the upper edge of the building opposite shading the light, and where this line intersected the frontal wall was to be the lower edge of the window.

Two rooms in the Museum are markedly different from the otherwise rhythmical repetition on all levels of large and small rooms. They are the entrance hall and the Christ Hall. In the entrance hall, Bindesbøll solved the problem of lighting by cutting square openings to admit light in the actual large barrel vaulting, while in the Christ Hall he placed a huge doorway with a large window leading in from the courtyard. A diffuse, broken light originally seeped in through the windows in the doors which according to Bindesbøll's plan were etched matt with patterns echoing the embellishments on the courtyard walls. That is to say a variation of blocked light. The low light refracted in the corridors around the courtyard containing the grave, so that it was spread evenly, gently and diffused on the floor. At the same time other, unbroken light also fell in here through the clear glass windows above the doors, shining powerfully on the heads of the figures. On the first floor there are what the painter Jørgen Roed in a letter called "the sunshine corridor". The bright low vaulting and the ochre walls give the natural light every potential for reflection. Here, the sculptures stand in pairs each around its own window. The figures can be seen in direct profile with the yellow walls as their background.