



FIG. 1. Midtparti af loftsudsmykningen i rum 40. Thorvaldsens Museum.

Grotesketraditionen og loftsmalerierne i Thorvaldsens Museum

Af ULLA HOUKJÆR

Mens selve bygningsstrukturen, de arkitektoniske forbilleder for den og de mulige antikke inspirationskilder til Bindesbølls museumsbygning er blevet behandlet tilbundsgående i faglitteraturen, har man hidtil ikke viet studiet af museets malede loftsdekorationer, set i en ornamenthistorisk sammenhæng, nogen særlig opmærksomhed. I det følgende skal det forsøges at sammenholde en del af museets malede lofter med grotesketraditionen. Når det er interessant, er det fordi, der kan argumenteres for, at særlige omstændigheder ved groteskens overleveringstradition fik betydning for udformningen af mange lofter i museet. Samtidig skal der på den baggrund fremsættes den anskuelse, at Bindesbølls ornamentsyn, set i en bredere kontekst, betegner et forfriskende nybrud i tiden.

Groteskeornamentet går næsten 2000 år tilbage i europæisk arkitektur, kunst og kunsthåndværk. Det er langt fra et entydigt ornament eller en enkel dekoration, hvad der gør den vanskelig at definere præcist. Grotesken har en motivisk variationsbredde, der rummer mulighed for individuel improvisation og fri fabuleringen, og heri ligger måske hemmeligheden ved dens levedygtighed. Hver tidsalder har kunnet tilføre grotesken nye aspekter og finde nye anvendelsesområder for den.

I sin antikke form kan groteskedekorationen tidligst påvises i den romerske oldtidskunst, hvor motivet fra det 1. årh. e.Kr. findes i rumkunsten som væg- og loftsdekorationer i privathuse og paladser. Hvor udbredt grotesken har været i antikkens Rom, kan det være svært at danne sig et indtryk af i dag ud fra de bevarede arkæologiske levn. Den forefindes både i velhavende borgeres villaer, i atriumhuse og i kejserpaladserne og synes i denne periode således altid at være brugt i privatboliger og fortrinsvis i rum, der orienterer sig imod det fri og f.eks. er åbne imod have-, park- eller gårdanlæg.

I litteraturen omtaler Vitruvius i 7. bog af sin arkitekturtraktat¹ en interiørddekoration, der kunne være en forløber for grotesken. Han kritiserer udsmykningen for at erstatte illusionistiske gengi-

velser af reelle arkitektoniske led som søjler og gisimler med gengivelser af knap så stringente led som grene, kranse og kandelabre. Det er netop et grundlæggende træk ved grotesken at anvende mere fladebetonende elementer til at inddele en væg eller et loft i felter. På vægflader har netværket en lodret orientering, mens det på lofter er centreret.

Antikkens groteskedekoration er polykrom og består af mange ornamentale enkeltdele, som kan kombineres forskelligt. De er malet på en ensfarvet baggrund i de klare farver, som er karakteristiske for oldtidens freskomaleri, f.eks. gul, pompejansk rød, grøn, blå, sort eller hvid, og de malede felter kan suppleres af sarte stukpartier.

I netværket kan foruden de af Vitruvius nævnte muligheder indgå snoede bånd eller blad- og blomsterranker, smalle søjler eller pilastre. Inden for netværket kombineres andre motiver, der svæver mere frit med god afstand, så helhedsindtrykket bliver let. De fordeles rytmisk i felterne og er ofte symmetriske. Motiverne kan være frugt-, løv- og blomstermotiver og -ranker, fugle og fisk, dyr, bukranier, masker, urner eller menneskefigurer, amoriner, nymfer samt satyrer og tritoner eller andre fantasivæsener. I enkelte tilfælde brydes den fladebetonende dekoration af mindre, perspektivisk malede felter med f.eks. landskaber eller figurscener, der kommer til at virke som ophængte billedrammer på en væg. Kombinationen af motiver i netværket er absolut ikke tilfældig. For at man kan tale om en groteske, må der være tale om en blanding af planteornamenter, dyre- og menneskefigurer. Grotesken består aldrig af et af elementerne alene. En anden vigtig forudsætning for at kunne bruge betegnelsen groteske er, at dekorationens overordnede ornamentale virkning fastholdes ved, at alle elementer er dimensioneret vilkårligt, således at en blomst kan være større end en figur, en konkylie større end en påfugl osv. Groteskedekorationens helhedsvirkning udtrykker lethed, vægtløshed og elegance. Ornamentet har gerne en legende, naturalistisk frodighed over sig, og tit beto-

FIG. 2. Detalje af loftet i rum 33. Thorvaldsens Museum.



nes også det burleske af satyrer i elskovsscener eller masker, der vrænger ad beskueren.

Antikken synes ikke at have haft noget navn for grotesken. Sin betegnelse fik den først med renæssancens genopdagelse af motivet, og den tog udgangspunkt i, hvad der for eftertiden blev urtypen på dette motiv: dekorationerne i Neros Gyldne Hus, Domus Aurea, der var påbegyndt ca. 64 e. Kr. og stod ufuldendt ved kejserens død i 68 e. Kr. Dette kolossale park- og villanlæg i Roms centrum overgik både i størrelse og luksuriøs indretning alle tidligere kejserboliger i Rom og vakte stor opsigt. Det beskrives således af flere antikke forfattere, bl.a. Plinius d. Ældre,² der nævner dets interiørdekorationer som usædvanlige nyskabelser og an-

giver groteskernes ophavsmand som maleren Fabullus eller Famulus. Efter de julisk-claudiske kejsere kom et nyt dynasti, flavierne, til magten, som ønskede at lægge afstand til forgængernes private ekstravagance. Man valgte derfor at bygge offentligt byggeri på Domus Aureas grund og rev dele af villakomplekset ned, mens nogle af de smukt udsmykkede interiører indgik i en offentlig badeanstalt, Titus' bade, hvor flere af rummene blev anvendt til ca. 105 e. Kr., hvorefter de dannede kælder og fundament for et endnu større termeanlæg, Trajans bade. Med tiden glemtes dekorationerne og Domus Aurea helt.

Først ved udgravninger i 1480 genopdagedes dekorationerne, og de blev straks en levende inspirationskilde for renæssancens kunstnere. De dele af Domus Aurea, som blev kendt i renæssancen, svarer stort set til, hvad der er udgravet i dag. Et kompleks af ca. 300 meters længde og 190 meters bredde, hvor sekvenser af mindre rum, heraf ca. 24 med bevarede dekorationer, orienterer sig imod bredere gange. På et punkt havde renæssancens beskuer en fordel fremfor nutidens, idet maleriernes bevaringstilstand i dag er dårlig. Fugt og forurening har tæret, så farver og motiver kan være svære at identificere, ligesom dele af dekorationerne simpelthen er faldet ned. Det betyder, at gamle tegninger og beskrivelser af groteskerne nu er et uvurderligt kildegrundlag for vor bedømmelse af motivdetaljer og oprindelig farvevirkning.³ Renæssancens kunstnere kendte i lang tid primært grotesken fra denne ene lokalitet, da der endnu var længe til opdagelsen og udgravningen af Pompeji og Herkulaneum i 1700-tallet.

Navnet groteske angav oprindelig blot lokaliteten, idet det blev afledt af det italienske ord for grotte, »grotta«, da man ved udgravningerne fandt malerierne under jorden og antog, at de altid havde været underjordiske grottemalerier »grottesce«. Med tiden blev ordet imidlertid indholdsbeskrivende, da det blev forbundet med noget bizart, overdrevent, forvrænget; en betydning, som opstod på grund af en ny motivudvikling i ornamentet i det 16. og 17. årh., fra manierisme til barok, og som siden er indgået i den nutidige brug af ordet grotesk. I Vasaris »Vite« fra 1568, kaldes grotesken stadig »una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto«,⁴ men få år senere betonedes ikke blot fantasi-fuldhed og det fornøjelige i ornamentet, men i

højere grad det dæmoniske og skræmmende. Grotesken blev ambivalent og kunne rumme både *terribilita* og *capriccio*.

Renæssancekunstnerne anvendte grotesken på flere måder. I kunsthåndværket ses den hyppigt på keramik, tekstiler, i guldsmede- og træskærer-kunst, og til denne anvendelse er som regel enkeltdele af ornamentet plukket ud. Motiverne spredtes hurtigt og vidt via grafikken og fik dermed også et selvstændigt, sort/hvidt liv på papir. I monumetalkunsten var det en række malere fra Toscana og Umbrien, bl.a. Perugino og Pinturicchio, som først forstod at udnytte motivet i rumkunsten i fresko-teknik.⁵ De anvendte den dog primært til indramning af figurmaleri og udfyldning af sekundære flader i større udsmykninger i officielle rum.

Det blev en yngre generation af renæssancemalere, som for alvor forstod den antikke dekorations væsen og anvendelse og kunne skabe en nyfortolkning af ornamentet inspireret af Raphael, der som overansvarlig for Roms oldtidsminder fra 1516 havde studeret dekorationerne i Domus Aurea nøje. I Vatikanets Loggia og Logetta, malet 1517-19, skabte han med sine elever en personlig groteskedekoration af samme elegance, kolorit og variation som den antikke og med en livlighed, især i Logettaen, der stemte perfekt med rummenes private karakter. Vatikanets grotesker blev normgivende for dekorationen fremover, og denne type spredtes med arbejder af Raphaels elever, bl.a. Giovanni da Udine og Giulio Romano, til interiører i villaer og paladser overalt i Italien. Herfra tog grotesken i det 16. årh.'s midte springet til Nordeuropa, hvor den langsomt spredtes til dekorationer i fyrsteboliger i en ny form, med Fontainebleauskolen i Frankrig som omfortolkende mellemlid.⁶

Fra slutningen af det 16. årh. skete der noget afgørende nyt i groteskens overleveringstradition, for herefter kom de motiviske nybrud ikke først i rumkunsten og i en malet form. Den kunstneriske fornyelse udgik nu primært fra den grafiske kunst, fra ornamentstikket. En række ledende kunstnere ikke mindst i Holland og Tyskland, og i det 18. årh. primært Frankrig, tegnede detaljerede forlæg, som derefter kunne omsættes til ornamenter på alle former for kunsthåndværk eller dekorationer i interiørkunsten.⁷ I det 17. årh. blev det dæmoniske eller aparte uhyre fremtrædende i grotesken, og den fik ofte et meget voldsomt udtryk, der lå langt

fra antikkens og renæssancegroteskens lethed. Med det 18. årh. betonedes den elegante og muntre side af grotesken igen, både rent motivisk og via et sart, sommetider monokromt farvevalg. Af og til fik den et østasiatisk islæt med motivelementer lånt fra den kinesiske kunsts repertoire.

I slutningen af det 18. årh. gør en anden tendens sig imidlertid også gældende. Med en voksende interesse for antikkens kunst stiger også behovet for atter at studere originalkilderne, dermed også Domus Aurea. Perioden er rig på udgivelser af omfattende kobberstikværker med gengivelser af oldtidskunsten, og blandt de fornemste er Ludovico Mirris bog: »Le Antiche Camere delle Terme di Tito e le loro Pitture«, fra 1756 med stik af Giuseppe Carletti, der gengiver alle interiører i Neros Gyldne Hus. Den blev genudgivet med stikkene bearbejdet af A. Smugliewicz i 1776. Interessant og overraskende er det også, at Vatikanets renæssancegrotesker nu for første gang publiceredes i adskillige stikværker, f.eks. ved Giovanni Ottaviani m.fl. i 1772-77 og ved P.-H. Choffard i 1785. Samtidig cirkulerede store samleværker, som f.eks. Pierre Mariette: *Architecture a la Mode* fra 1765, kompileret efter mange kilder, hvilket gav kunstnerne mulighed for at gøre sig bekendt med flere århundreders ornamenttradition i ét værk, og deraf kopiere, plukke ud og skabe nye motivkontaminationer. Med det 19. årh. aftog kobberstikkets betydning for groteskens Nachleben. Dels udkonkurreredes det af farvelitografiet som ornamentforlæg, dels erstattedes det af kunstnernes egne opmålinger og skitser foran originalværkerne.

I Danmark introduceredes grotesken fra slutningen af 1500-tallet i hofkunsten og blev derefter et meget brugt ornament både i kunsthåndværket og i interiørkunsten. De tidlige eksempler på groteskedekorationer i Danmark viser stor afhængighed af især tyske og hollandske stikforlæg, mens mange af 1700-tallets malede interiører på herregårde og i borgerhuse er direkte tillempet efter Jean Berains forlæg.⁸ J. C. Lillie synes at have været den første danske kunstner, som udarbejdede en mere selvstændig og national version af motivet i sine møbler og sin interiørkunst. Her ses en egen nøgtern, afdæmpet groteske med naturalistiske detaljer, bl.a. hentet fra dansk flora og fauna.

Da man i 1843 stod for at skulle dekorere lofterne i Thorvaldsens Museum, kunne man trække

på adskillige kilder for inspiration. Der var dels det meget omfattende materiale af ældre, mere eller mindre arkæologisk betonedede stikværker samt nye, ornamenthistoriske afhandlinger, som f.eks. W. Zahns, dels publikationer af samtidige arkitekters værker. Andre kilder kunne være Bindesbølls egne eller andre af de deltagende kunstneres skitser fra studierejser til syden, og endelig kunne man også se, hvorledes grotesken havde været brugt i interiørkunsten i København i begyndelsen af århundredet.

Loftsdekorationerne i museet blev malet fra maj 1843 til marts 1846 af et kollektiv af kunstnere, og bygningsregnskaberne har kunnet dokumentere både i hvilken rækkefølge, de blev fuldført, og hvilke malere der var involveret i arbejdet på de enkelte lofter.⁹ Arbejdsproceduren synes sædvanligvis at have været således, at der på grundlag af en hurtig skitse, der angav motivets hovedkomposition udført af Bindesbøll selv, udarbejdedes en mere nøjagtig, målfast, polykrom arbejdstegning, der kunne tjene som direkte forlæg for malerne. Til museets 48 malede lofter findes bevarede skitser til de 29. Det er langt fra alle lofter, som kan kaldes groteskedekorationer i henhold til den overordnede definition af den antikke groteske, som blev givet i indledningen. Det viser sig overraskende, at kun tre lofter i stueetagen er egentlige groteskedekorationer, nemlig rum nr. 5, 6 (fig. 3, s. 93) og 20, mens det på første etage drejer sig om langt flere. Her har både nr. 23, 27, 29, 30, 32, 33 (fig. 2, s. 90), 36, 37, 38, 39, 40 (fig. 1, s. 88), 41 (fig. 1, s. 79) og 42 samt ikke mindst korridoren (fig. 4-5, s. 94-95), en helhedsstruktur, der berettiger til at betragte udsmykningerne som groteskeornamenter. Er der noget system i denne disponering, og er der nogen grund til, at groteskedekorationen spreder sig i så mange rum på 1. etage?

Thorvaldsens Museum er et stykke meget stærkt ladet, symbolsk arkitektur, der konkret udtrykker en arkitektonisk idé, hvori tanken om en udstillingsbygning, et nationalt mindesmærke og en heltegrav forenes på en yderst original måde. Af den grund kunne man måske også forvente, at der eksisterede et samlet ikonografisk program for loftsdekorationerne, men det har det hidtil ikke været muligt at afdække.

I stueetagen, hvor Thorvaldsens egne værker står opstillet, relaterer en del loftsdekorationer sig



motivisk direkte til de skulpturer, som står eller stod opstillet i det pågældende rum; men ingen af disse lofter indeholder grotesker. Rumoplevelsen præges på denne etage af kontrasten imellem de monumentale sale, Forhal og Kristussal, den mørke korridor og de små køjer med det skråt faldende lys, der indbyder til refleksion. På 1. etage hersker en helt anden intimitet og let stemning i den lysfyldte korridor, der får et klart lys fra vinduerne imod gården og giver adgang til de små køjer, der rummer Thorvaldsens private maleri- og antiksamling og hans bibliotek. Denne rumstruktur med en række mindre kamre, der orienterer sig imod en bred korridor, er ikke uden lighed med Domus Aureas plan, dog med den forskel at der i det antikke hus var direkte adgang til korridoren fra flere rum, end det er tilfældet i Thorvaldsens Museum.

Man kunne sige, at 1. etage repræsenterer den mere private del af museet, hvor sider af privatpersonen Thorvaldsen præsenteres via udstillingen af hans egne samlinger i de små kabinetter, mens

FIG. 3. Detalje af loftet i rum 6. Thorvaldsens Museum.



FIG. 4. Tværkorridoren på 1. sal. Thorvaldsens Museum.

korridoren med gipsmodellerne fungerer som en slags loggia, der vender imod gårdanlægget, og har udsyn over dette som over en have. For at underbygge denne rumoplevelse er det derfor også ganske logisk at placere grotesker på 1. etage i stedet for i stueetagens mere pompøse udstillingsrum, der afspejler Thorvaldsens karriere og mere officielle side. Bindsbølls placering af groteskeornamenter synes således at afspejle, at han har haft fuld forståelse af det antikke ornamentals anvendelsesområde og grundkarakter.

Repræsenterer Bindsbølls groteskeornamenter rent motivisk en *restitutio antiquitatis*? Motivforlæggene er kendte for alle rum, undtagen nr. 5. I rum 20 drejer det sig om et stik fra P. S. Bartoli: *Gli antichi Sepolcri ovvero Mausolei Romani ed Etruschi, trovati in Roma* fra 1727. Forlæggene for alle andre groteskeornamenter er hentet enten i Mirris bog eller, i få tilfælde (rum 23, 27, samt korridoren) fra

et lidt senere stikværk, A. de Romanis: *Le antiche Camere esquiline delle Terme di Tito* fra 1822.¹⁰ Bindsbøll har hermed valgt sine forbilleder for groteskedekorationerne i det 18. årh.'s ornamentreception, fra kobberstikkene der fremstiller grotesken i en spæd, lidt forsigtig stil med vægten lagt på den elegante linjeføring og det naturlyriske. Forbillederne fik dog ikke lov til at indgå uformidlet i Thorvaldsens Museums loftsmalerier. I bearbejdelsen af motiverne synes Bindsbøll netop at have stræbt efter at accentuere de træk, som allerede var fremtrædende i stikkenes version af grotesken: lethed og naturidyllen. Han forenkler groteskerne yderligere ved at reducere motivrigdommen og især fjerne figurer og erstatte dem med plante-, fugle- eller dyrefremstillinger, desuden ved at stilisere kompositionerne og indføre flere tomme felter i dekorationen. Således opnåedes det, at loftsdækorationerne aldrig synes at konkurrere med gen-

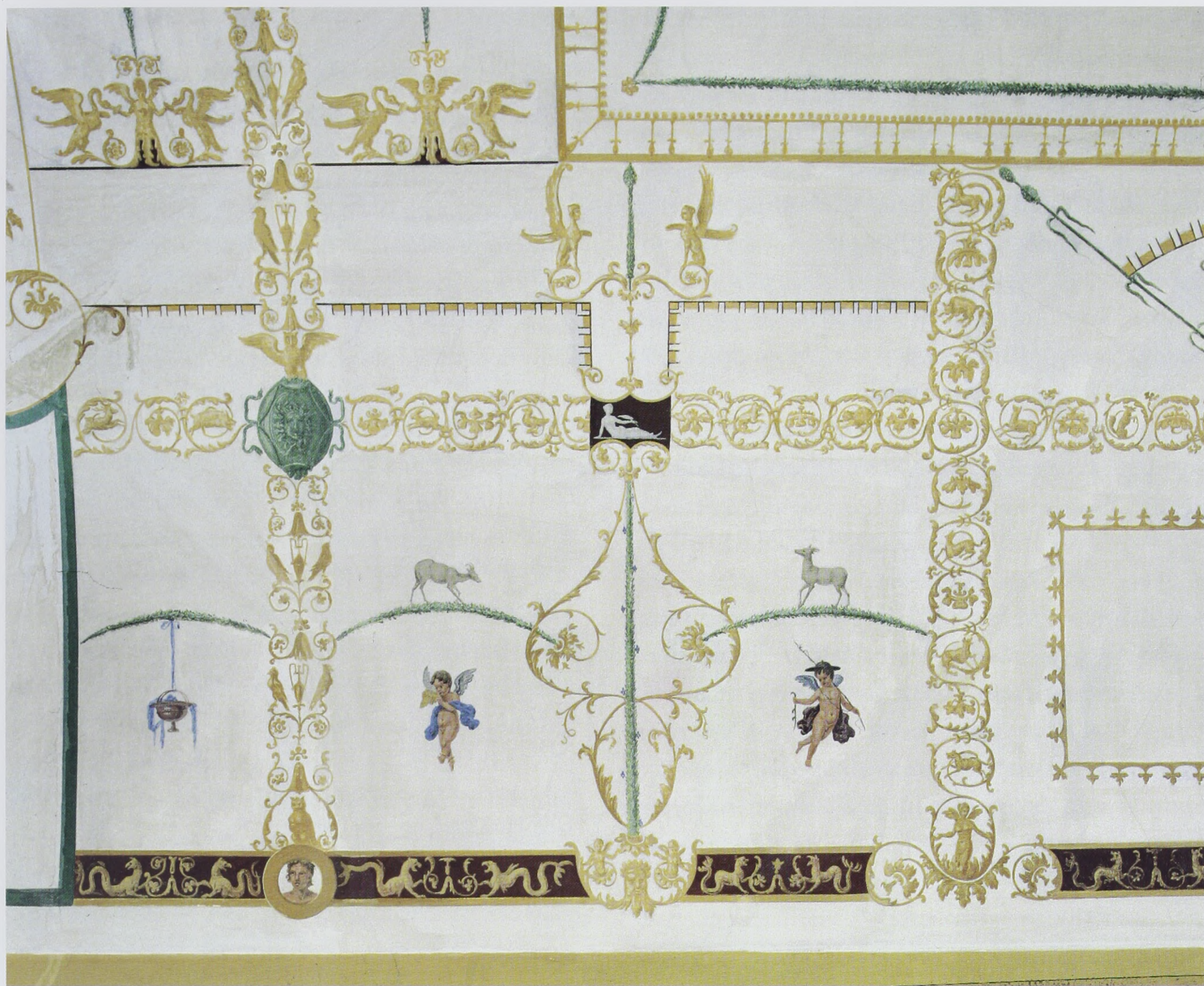


FIG. 5. Detalje af loftet i korridoren på 1. sal. Thorvaldsens Museum.

standene i rummet, men i stedet skaber en rolig og harmonisk indramning af dem. Mere burleske træk er der også omend udtrykt forsigtigt, således findes både masker, mænader og satyrer i groteskerne.

To af de mest iøjnefaldende træk ved loftsudsmykningerne i museet ud over deres elegance, farvepragt og store variation, er de naturalistisk gengivne dyr og planter, der dukker op i mange rum, flere af dem tilhørende dansk flora og fauna, samt de næsten transparente stukfelter som indgår i mange dekorationer. Det er groteskeelementer, som allerede fandtes i antikken, men som fik deres næsten emblematiske skikkelse i renæssancen, i Giovanni da Udines udførelse i Raphaels Logetta; et rum, hvis helhedsvirkning korridoren på 1. etage i øvrigt på mange måder synes at afspejle.

Når Bindsbøll valgte det 18. årh.'s ornamentreception som udgangspunkt for groteskedekoration-

erne i Thorvaldsens Museum i stedet for en nyere, mere arkæologisk betonet tilgang, er det rimeligt at betragte dette som et bevidst valg, set på baggrund af hans alsidige skoling og arkitektoniske vidsyn. Han havde besøgt de primære fundsteder for antikke grotesker både i Rom, Herculaneum og Pompeji. Han havde set de tidlige renæssancegrotesker i bl.a. Siena, Orvieto og Perugia og den fuldtudviklede renæssancedekoration i Vatikanet og i Villa Madama i Rom, hvor han oven i købet tegnede skitser i 1835. På sine tidlige studierejser til Tyskland og Frankrig var han blevet bekendt med polykromidebatten og var blevet præsenteret for et stilpluralistisk arkitektursyn, hvor ægyptiske eller gotiske stilforbilleder betragtedes på lige fod med græske og romerske. Når det gjaldt ornamentikken, var han velorienteret om arkitekterne K. F. Schinkels, Leo von Klenzes og G. Sempers eksperimenter på dette felt, og i 1835 havde

han mødt en af de første ornamenthistorikere, W. Zahn, i Napoli.

Bindesbølls samlede arkitektoniske virke viser ham i høj grad som historicist og stilpluralist. Han vælger sin stil og sit materiale til hver enkelt opgave. I arbejdet på Thorvaldsens Museum ses styrken i hans kunstneriske skaberkraft bl.a. i hans evne til i den løbende byggeproces hurtigt og fantasifuldt at udvikle nye tekniske og stilistiske løsninger, når der var behov for det. Hvis et samlet ikonografisk program for loftsmalerierne mangler, er det sandsynligvis, fordi Bindesbøll anså et sådant for gammeldags, tilhørende den mere rigide side af klassicismen. Han ønskede i stedet at lade ornamentikken være mere frit associationsskabende i de enkelte rum, en virkning som yderligere forstærkedes ved den store variation i motiver på lofterne og underbyggedes af de varierende gulvornamenter og de kontrastrigt skiftende vægfarver i rummene. Det er bl.a. denne evne for variation og for at skabe en suggestiv atmosfære i de enkelte rum, som endnu i dag virker så stærkt på beskueren i oplevelsen af museet.

På dette punkt foregreb Bindesbøll et af de centrale krav til den ornamentale kunstner, som en af den kunstindustrielle bevægelses fædre, William Morris stillede i sin forelæsning »Some Hints on Pattern-designing« fra 1881. Morris efterlyste desuden en ornamentbrug, som ikke direkte imitere de historiske stilarter, men repræsenterede en personlig og bevidst bearbejdning af de visuelle forbilleder. Endelig anbefalede han, at den ornamentale kunstner ikke brugte mønstre, der var monotont repeterende, men nogle der indeholdt variation og viste motivisk progression. For Morris var forbilledet her især gotikkens planteornamentik, men det er tankevækkende, at et af de få antikke ornamenter, som kan opfylde dette krav om variation og progression, er grotesken. I Bindesbølls brug af groteskeornamentet i Thorvaldsens Museum ligger fornyelsen netop i spændingsfeltet imellem det forventede ideal og den improviserede fornyelse.

NOTER

1. Jfr. Vitruvius Pollio: *De Architectura*, VII. 5. 1-7.
2. Domus Aurea er omtalt indgående af Sueton i hans Nero biografi i: *De Vitis Caesarum*. Også Tacitus omtaler huset i sin romerske historie: *Annales*, XV. 42. Plinius den Ældre bringer de nævnte oplysninger i sin naturhistorie: *Naturalis Historia*, XXXV. 120.
3. En af de tidligste gengivelser af groteskerne i Domus Aurea er tegningerne i en skitsebog, *Codex Escorialensis*, udført omkring 1500 af en elev i Domenico Ghirlandaios værksted. Om andre tidlige kilder til grotesken, se Nicole Dacos: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, London, 1969.
4. Jfr. Giorgio Vasari: *Le Vite de piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, 1567, Introduzione VIII.
5. En mere udførlig omtale af renæssancens tidlige groteske-dekorationer og af skiftet i motivindhold ved slutningen af det 16. århundrede kan findes, i: Ulla Houkjær: *Grotesken. Det levende ornament*, Kunstindustrimuseet, 1997, s. 9-13.
6. Groteskens vandring til Fontainebleau er beskrevet i Ulla Houkjær, op. cit., 1997, s. 17.
7. Kunstnere, der formgav for ornamentstik, er nævnt og eksempler vist i Ulla Houkjær, op. cit., 1997, s. 12-21.
8. Jævnfør Ulla Houkjær, op. cit., 1997, s. 20-22 og s. 27.
9. Oplysninger om hvornår lofterne maledes, af hvem, og hvad der var forlæg, kan findes i Marit Ramsing: Bindesbøll i arbejde. Udsmykningen af lofterne i Thorvaldsens Museum, i: *Architectura*, 14, 1992, s. 22-52.
10. Hvorledes Romanis er brugt som forlæg, er beskrevet af Marit Ramsing i: Brødrene Løffler – to af kunstens vandbærere, i: *På klassisk grund, Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1989, s. 186-196.

The Grotesque and the Ceilings of Thorvaldsens Museum

The article is about part of the decorations to the ceilings in Thorvaldsens Museum, viewed in the light of the history of ornaments. It seeks to relate the ceiling decorations to a specific type of ornaments, the grotesque, and to throw light on it on the basis of specific aspects of the tradition of this ornaments. The introduction sketches the origins of the grotesque as interior decoration in Roman architecture from the 1st century AD. The essential stylistic characteristics and primary use of the grotesque are defined. This is followed by an account of the rediscovery of the grotesque during the Renaissance by way of the decorations in Nero's Domus Aurea, its use in fragmented form in interiors and in decorative art and its subsequent reinterpretation by Raphael and Giovanni da Udine in the Loggia and Logetta in the Vatican. In the centuries which follow the motivic renewal of the grotesque occurs first and foremost in graphic art. It is disseminated via ornamental prints, not least to Denmark, where it is used in decorative art and architecture from the 16th century.

As a result of a nascent interest in returning to the sources, the mid-18th century saw the publication of prints reproducing the grotesque decorations in Nero's Domus Aurea (i.a. Mirri). In the 1840s, Bindesbøll chose these prints rather than more recent, archaeologically more correct reproductions or the drawings which he himself and others had made during studies abroad, as the

models for the ceilings in the Museum. There was, however, no question of a slavish imitation of motifs, but of a personal imaginative treatment of the material. The ceilings were freely composed with a reduction of motif details and the introduction of "national" details based on Danish flora and fauna.

The elegance in the 18th century's interpretation of the grotesque must have appealed to Bindesbøll and could form a fitting, unobtrusive framework around the interior as a whole. The grotesque decoration in Thorvaldsens Museum's ceilings is almost all on the first floor. Here the building's character of a "private dwelling" is underlined both by the use of the rooms for Thorvaldsen's own collections and by the way in which the corridors act as a loggia guiding the visitor around with a view of the courtyard. In his use of ornamentation, Bindesbøll stands as a clear historicist with a pluralistic view rather than a classicist, and his strong sense of motivic variation and progression in a pattern puts him in line with William Morris' later ideals.