

Se, museet smiler

AF BENTE LANGE

Det farvestrålende museum må ved indvielsen i 1848 have virket som en granatekspllosion i en præstegårdshave. På baggrund af C. F. Hansens »skidne Mure«, som Thorvaldsen kaldte slotskomplekset,¹ provokerede museet med sine kulørte facader hentet fra pompejanske vægmalerier, som den nyopfundne lithografiske teknik havde gjort almindelig kendt. Facaden er som et mægtigt udstillingsvindue, et røntgenbillede af museets indre: i billedfrisen mod slottet ses således den samling af skulpturer, man kan opleve inde i bygningen, ligesom man maler løver og tigre uden på et cirkustelt. Bindsbøll sagde selv: »Det skal ligesom Skiltet for et Menageri fortælle Folk, hvad de faar at se, naar de gaar derind.«²

Maleren Jørgen Sonne tegnede frisen og »unge ukendte mennesker gjorde al arbejdet, dejlig uhøjtideligt, og gled syngende ud af kunsthistorien«, som frisens senere restaurator maleren Axel Salto udtrykte det.³ Museets dekorationer beskæftigede en række unge kunstnere i lang tid. Københavnerne så værket skride langsomt frem, og nogle var forargede. I et læserbrev fra 1847 står at læse: »Efter at man først havde bemalet hver en Plet inden i Bygningen, har man, for ikke at blive altfor paafaldende tidligt færdig, fundet på at tilsmøre ogsaa Ydermurene med yndige og højst interessante Randtegninger. Rigtig nok koster dette os mange Penge; men disse Penge er saamænd vel anvendte – siger Sonne og de Andre, der faae dem.«⁴

Også August Bournonville var misfornøjet med rammen om Thorvaldsens gave til København: »Hverken Pladsen eller den architectoniske Udførelse, var Gjenstanden værdig ... Af naturlig Beskedenhed, eller maaske fordi den sepulcrale Stiil tiltalte ham, bifaldt Thorvaldsen Tegningen til det sære, halv ægyptiske, halvt etruske Skriin, der skulde indeslutte hans uvurderlige Skatte og gjemme hans jordiske Levninger.«⁵

C. F. Hansen slap for at opleve det farvestrålende museum, idet han døde tre år før museets åbning. Hansen vil ikke have værdsat Bindsbølls brud med det stengrå København, som han hele sit

magtfulde 90-årige liv havde kæmpet for. Det var Hansen, der stod bag reguleringen af byens farver ved hjælp af skatteopkrævning. Ifølge stadsbygmesterens intruks behøvede man ikke at indsende facadetegninger til godkendelse, hvis man kun benyttede farver, som lignede sandsten eller mursten. Ønskede man andre farver, måtte man erlægge fra 3 til 30 rigsdaler alt efter bygningens størrelse til stadsbygmesteren, som videregav beløbet til Kunstakademiet.⁶ Denne afgift var ikke småpenge – 30 rigsdaler svarede til omkring 38 daglønninger for en ufaglært. Stadsbygmesteren blev pålagt at påvirke bygherrerne til at vælge »den graalige Sandstensfarve, der i den senere Tid er blevet den herskende«.⁷

Samtiden beklagede, at museet skilte sig ud fra Slottet. I et læserbrev hedder det, at museet ikke har samme karakter og udseende som Slottets farveløse masse. »Paa denne Maade kunde Museumsbygningen være kommen til at udgiøre et harmonisk Hele med Slottet, og den uheldige Beliggenhed – en Krog mellem andre Bygninger – vilde da have tabt sig for Beskuerens Blik. Men det var uden Tvivl for meget forlangt af en Kunstner, at bringe sin Egenkjærlighed et saadant Offer.«⁸

Ligesom museets ydre provokerede sin samtid, ligeså gjorde de mange nøgne mennesker inde i museet. I »Flyveposten« oplyser et læserbrev den 8. februar 1849, at »Personer af den simplere Classe have med den hele Haand grebet om Dele af Statuerne i et Øjeblik, da Betjenten ikke var tilstede«.

Thorvaldsens Museum forblev en enlig, kulørt svale i det farvemæssigt afdæmpede København, som også eftertiden forsvarede. Arkitekten G. F. Hetsch skrev i 1863: »De heldigste Farver for Bygningers Ydersider er de som have lyse og varme, graa-gule eller rødlig Toner, f. Ex. den naturlige Muurstensfarve, eller hvilkensomhelst anden, der nærmer sig den varme Tone hos en smuk Sandsten.«⁹

Thorvaldsens mangefarvede museum har således hverken forgængere eller efterkommere. Men



den okkergule facadefarve blev meget yndet i sidste halvdel af 1800-årene. Vi genfinder farven i Lægeforeningens boliger, et andet værk af Bindesbøll. Også Nyboder, som oprindeligt var hvid, blev gulkalket midt i 1800-årene. De okkergule mure udtrykker glæden for Italien og Sydens rige farver.

FIG. 1. Maleri af Constantin Hansen fra 1858 på væglærred i Ny Vestergade, København. Bemærk at dørene var brune og ikke som nu mørkegrønne.

Facadens teknik

Bindesbølls konduktør Johan Frederik Holm udgav i 1850 en bog om den teknik, der blev anvendt til facaderne på Thorvaldsens Museum. Med kun en håndfuld rene pigmenter er både det indre og det ydre skabt. Alle er jordfarver på nær ultramarinblå, der bruges i sparsomme mængder som accent til de varmt glødende farver: Variationer af okker, som i rå tilstand er gul, i brændt tilstand er italienskrød og glødet bliver til pigmentet dodekop. Desuden anvendtes sort som baggrundsfarve samt to nuancer af grønjord til rammerne omkring døre og vinduer.

Holm beklager, at man ikke kunne anvende ægte kalkbaseret freskotechnik, men måtte pudse med cementmørtel, som man dengang anså for mere

holdbar: »Da nu Kalkmørtelen blev anseet for uholdbar, og det under mange Forhold befandtes ønskeligt, at anvende et Materiale, der bedre kunde modstaae Tidens Tand, saa blev i den senere Tid den kunstige, men dyrere Cement foretrukket Kalkmørtelen«. ¹⁰

FIG. 2. Thorvaldsens Museum med oplyste interiører set fra Gammel Strand i Den blå time. 1998.

Man anvendte bornholmsk cement, en såkaldt naturlig cement, som fremstilles ved brænding af en lerholdig bornholmsk kalksten. På grund af lerindholdet bliver mørtlen hydraulisk, det vil sige, at



den kan hærde i vand, og at den er resistent i vand uden at spærre for fugtgennemtrængning, som cement gør. Mørteltypen kaldes også *roman cement*, måske for at antyde dens lighed med romernes mørtler, hvis hydrauliske effekt skyldes tilslag af vulkansk aske, pozzulano. Den bornholmske cement, som giver en grårosa puds, var meget anvendt fra midten af 1700-årene til slutningen af 1800-årene, hvor portlandcementen blev enerådende.

En ren kalkpuds egner sig ikke, medmindre der er tale om ekstraordinær kvalitet, til at stå uden beskyttelse af kalkfarvelag eller maling, men man kunne måske til Thorvaldsens Museum med fordel have anvendt en hydraulisk kalkmørtel.

Arbejdsgangen, som omfatter tre pudslag og et farvelag, er som følger:

Først pudses med 1/2" tyk (12 mm) cementmørtel, som tørrer op. Dernæst pudses et afretningslag, som skal være groft i overfladen for at få den næste og yderste indfarvede cementmørtel til at forbinde sig hermed, mens det endnu er vådt.

Til facadens gule felter bestod mørtelen af 1 del cement, 1 del godt udvasket skelsand og 1 del mørk okker. Endnu mens dette er vådt, glittes et afsluttende farvelag bestående af 2 dele mørk okker og 1 del hvidtekalk. Til de blå linier er der anvendt 2 dele lazurstensblåt (ultramarinblåt) til 1 del hvidtekalk.

Det skulle ikke overraskende vise sig, at der opstod problemer med at forbinde cementmørtelen med kalkfarven. Metoden med at indglitte et kalkbaseret farvelag i en indfarvet cementpuds er formentlig årsag til, at farvelaget ændrede sig allerede få år efter opførelsen.

De enkelte farver opførte sig forskelligt, hvilket fik frisen til at ændre sig koloristisk. Gengivelsen af Copernicus-statuen stod således hvid på sort baggrund, men efterhånden blev billedet omvendt, idet den hvide farve tilsmudsedes, og den mørke affarvedes. Dodenkop blev lys, og de lyse, gule partier blev mørke.

Frescomaleri i vort klima er problematisk. For en lagdelt pudsfacade kan man dårligt tænke sig noget mere aggresivt end det danske Gajol-vejr, hvor temperaturen i vintertiden hyppigt passerer frem og tilbage over frysepunktet. Dette forhold kombineret med stor fugtighed får byggematerialerne til at sprænges ved frysning.

Facadepudsens rekonstruktion

Allerede i 1860 foretog man reparationer på frisen, og i de følgende årtier udførtes forsøg med nye tekniske metoder. I 1897 nedsatte Københavns Magistrat en teknisk undersøgelseskommision. I 1907 nedtog man to felter mod Slottet, hvorefter maleren Joakim Skovgaard genskabte billederne. Det blev dog maleren Axel Johansens forsøg med farvepuds, der blev grundlag for frisens fornyelse. I 1934 fik Johansen til opgave at udføre nogle nye dekorationer i museets gård. Efter hans død i 1938 blev arbejdet videreført af Axel Salto. I 1951 blev det besluttet at genskabe hele den udvendige frise, og genskabelsen af billedfelterne blev efter en del intriger overladt Salto.

Forsøg med felter af forskellige pudstyper var udført allerede 1923, og 19 år senere kunne man konstatere, at prøverne med hydraulisk kalk havde lidt mest; dette felt var uldent i stoffet og stregerne forsvundet. Feltet med molercement var lidt medtaget, især konturerne var bleget en del af. Bedst havde portlandcement-blandingen holdt sig, feltet stod friskest, og konturerne var endnu sorte og kraftige.¹¹

Salto mente, at det især var de tyndt påmalede farvelag, der gjorde den gamle frise uholdbar. Ved frisens genskabelse gennemfarvedes alle flader i fuld pudsdybde.¹²

Først blev den originale frise nedtaget. Metoden var at fastgøre malingslaget med en vandopløselig lim til et lærred, hvorefter billedfeltet kunne skrælles af bygningen i form af store lærredsruller. På billedfladen blev endnu et lærred monteret, denne gang med en kasein-lim, som ikke er opløselig i vand. Nu kunne det første lærred fjernes med vand, mens billedfeltet sad fast på det andet lærred, som kunne opspændes. De originale billedfelter opbevares i dag i Thorvaldsens Museums og Aarhus Kunstmuseums magasiner.

Efter en pilotering af ydermurene blev hele facaden skalmuret i forbandt med det gamle murværk fra Vognremisen, som indgik i museet. Undertaget var dog billedfelterne, hvor man for at undgå nye revner udførte felter i 1-stens mur forbundet med kobberbindere til det bagvedliggende murværk. Under og over billedfelterne blev lagt jernbjælker, således at eventuelle nye revner ville opstå



FIG. 3. De anvendte pigmenter i frisens rekonstruktion. Farvepalet fra Sadolin og Homblad A/S' hæfte, *Sonnes Frise, Farver og Farveproblemer*, 1959.

i overgangen mellem den grønne bort omkring billederne og den gule vægpuds, hvor de ville være lettere at udbedre.

Frisen blev genskabt i samme teknik som oprindelig, dog anvendte man nogle kunstige pigmenter i stedet for naturlige, således anvendtes oxydgrøn istedet for grønjord, der har ringe farvestyrke. Til den naturlige okker tilsattes jerngult, en syntetisk okker med en kraftigere og renere gul farve. Til pudsen anvendtes bastarmørtel af kulekalk og portlandcement.

I 1959 var Saltos genskabelse fuldbragt.

En ny restaurering?

Det farvemæssige brud mellem slotskomplekset og museet er efterhånden udvisket. Ved at sammenligne den aktuelle facade med de prøver, som Sadolin & Holmblad udførte efter restaureringen i 1959, får man et godt indtryk af hvor meget kolorit, der er gået tabt på 40 år.

Før Slotskirkens nylige restaurering fremtrådte hele Slotsholmen som en brunliggrå masse. Museet er jo i virkeligheden også nærmest brunt. Det opfattes gult, fordi man ved, at det er det, men snavs og nedbrydning får facaden til at fremtræde som en mørk, lidt ubestemmelig klump.

Nationalmuseet har i 1996 foretaget nogle vellykkede prøverensninger på facaden, men har samtidig konstateret en omfattende forvitring af pudsen. Nedbrydningen af kalk/cementbindemidlet medfører en udvaskning af farvestofferne i pudsen. Dette ses bl.a. ved, at okkerfarven fra facaden over frisen er vasket ud af farvepudsen og løber ned over frisen.

Enhver restaurering indebærer et dilemma. Carl Petersen kommer i 1920 ind på dette spørgsmål i et foredrag om farver, hvor han omtaler Thorvaldsens Museums facader før Saltos restaurering: »Tiden har lagt den skønneste patina over bygningens ydre. Farverne er ganske forvanskede. De blå farver er helt forsvundne. Frisens hvide marmor og gipsfigurer er blevet mørke, mørkere end de levende mennesker i frisen. Alligevel tror jeg ikke, at bygningen og frisen nogensinde har været så dejlig som nu.«¹³

I disse år melder spørgsmålene sig: Skal man udføre en restaurering af en rekonstruktion? Eller en afvaskning og en retouchering af en rekonstruktion? Eller en ny rekonstruktion?

Uanset hvilken metode, man beslutter sig for at vælge, skulle resultatet af de kommende arbejder gerne være, at vi igen med Thorvaldsens egne ord kan sige: »Se, Museet smiler.«

1. *Baronesse Stampes Erindringer om Thorvaldsen*, København 1901, s. 252.
2. Knud Millech, *Bygningen*, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1960, s. 20.
3. Sonnes Frise, Sadolin og Holmblads skrift nr. 39, december 1959, s. 5.
4. *Korsaren*, den 5. november 1847.
5. August Bournonville: *Mit Theaterliv* II, København 1865.
6. Tage Kaarsted: *Fra dansk empires bygningshistorie*. Arkitekt Johan Andreas Meyer 1793-1822, Århus 1963, s. 25 note 52: Scous Forordninger, bd. 15, s. 283-85.
7. Kongelige Reskripter og Resolutioner, ved T. Algreen-Ussing, VII, II, s. 310 f.
8. Læserbrev fra »Hr. Z«, i: *Berlingske Politiske og Avertissements-Tidende*, den 21. november 1848.
9. G. F. Hetsch: *Kunst, Industri og Haandværk*, København 1863, s. 102.
10. J. F. Holm: *Vejledning ved Udførelsen af Frescomalerier, Stuk og Cementmosaik*, 1850, s. 84.
11. Axel Salto, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1942, s. 8.
12. Axel Salto, *ibid.*, s. 10.
13. Carl Petersens foredrag er gengivet i tidsskriftet *CRAS* XXXIV, 1983, s. 23-29.

“Look, the Museum Is Smiling”

The colourful museum denoted a breach with the grey facades of late Neo-Classicism in Copenhagen. On its corner on Slotsholmen, the Museum stood provocatively with its coloured facades inspired by Pompeian murals. The facade is like a mighty shop window, an X-ray picture of the Museum's contents: some of the sculptures to be experienced inside the building are seen in pictorial form, just as lions and tigers are painted on the outside of a circus tent.

The facades were executed in a fresco technique, although cement mortar was used instead of lime mortar, the latter being considered less durable. The outer coat of colour, however, was lime based. Not surprisingly, this was to lead to problems in combining the cement mortar with the lime colour. The colours changed only a few years after construction. In 1860, repairs were carried out, and in the following decades experiments were made with new technical methods. In 1951 it was decided to recreate the whole of the external frieze, and the task was given to the painter Axel Salto. The original pictures were taken down and are now kept in store. The new pictures were executed in coloured lime/cement mortar.

Now, 40 years later, dirt and decomposition have again transformed the museum with the radiant yellow facades into a brown, slightly indeterminate pile. The National Museum has undertaken some successful attempts at cleaning, but at the same time has noted an extensive decomposition of the lime cement binding material, which leads to a leaching of the dyes in the plaster. Whatever it is decided to do, the final result ought to be that we can again use Thorvaldsen's own words and say: “Look, the Museum is smiling”.