

Bindesbøll og de polykrome facader

AF ANNE LISE THYGESEN

Det gærede voldsomt i de første årtier af det 19. århundrede, hvor borgerskabet fortsatte ad den vej mod magten, der havde åbnet sig med den franske revolution. Dette satte sig også spor i arkitekturen, hvor en 300-årig tradition med antikken som angiveligt ideal nu nok føltes agtværdig og disciplinerende, men netop derfor tillige snærende.

Men man kunne faktisk løsne båndene lidt netop med henvisning til antikken, takket være at kendskabet til den stadigt udvidedes, først med udgravningerne i Pompeji og Herculaneum i første halvdel af det 18. årh. Og da den græske frihedskrig kom, og Grækenland blev selvstændigt kongedømme i 1832, begyndte en sand valfart af kunstnere og lærde fra hele Europa til Grækenland.

Nu blev man i stand til at bekræfte, i selve Grækenland, hvad der dårligt var blevet troet, hvad Quatremère de Quincy havde hævdet allerede i 1815 i sin bog *Jupiter Olympien* og lidt efter lidt sekunderet af andre: at grækerne havde bemalet deres skulptur og smykket deres templer med stærke farver. Farvede interiører som i Pompeji var ikke chokerende, men at frie skulpturer og selve templerne friser, arkitraver og kapitæler, måske endda selve søjleskafterne havde været kulørte, det stred da mod den gode smag, som netop de gamle havde været garanter for.

Romantikens historiske, nationale og ny-religiøse idéer bragte også navnlig de gotiske kirkers farvede dekorationer i søgelyset.

Bindesbøll vejrede tidligt disse idéer, han var ligesom bestemt til at blive den ny tids mand, praktisk indstillet, nysgerrig, og med vidt åbne øjne. Hans far så også for den ikke særligt bogligt interesserede søn en fremtid i en moderne karriere som polytekniker. Han kom i lære hos en møllebygger og gik om aftenen på Kunstakademiet for at lære at tegne; og af egen drift gik han til H. C. Ørsteds forelæsninger. Ørsted fattede interesse for den unge mand og tog ham med som ledsager på en udenlandsrejse i 1822-23. Rejsen gik til Tyskland (med visit hos selveste Goethe, der viste Bindesbøll Boisserées nys udkomne værk om domkirken i Köln) og videre til Paris.

I Paris skete der noget skelsættende for Bindesbøll – og for vort emne – han fik forbindelse med den tyskfødte arkitekt Franz Gau – franskmændene har han nok haft sproglige vanskeligheder med. Gau var nylig vendt hjem fra Italien og Ægypten med mange tegninger af og tanker om den farvede arkitektur og skulptur, han havde set der. Senere udgav Gau *Antiquités de Nubie* og fortsættelsen af Mazois' værk om Pompejis ruiner.

I følge en biografi, angiveligt efter Bindesbølls egne beretninger, i *Ny Portefeuille 1844*¹ blev Bindesbøll nu klar over, hvad det var, han ville være nemlig arkitekt, og interessen for polykromi blev her for alvor vakt. Efter hjemkomsten fik den uventet næring fra vennen billedhuggeren Freund, der i 1830 var begyndt at udstyre sit hjem i Materialgården ved Frederiksholms Kanal med pompejanske vægmalerier.

Efter at have gjort sin uddannelse ved Akademiet færdig og fået den store guldmedaille i 1833 kunne Bindesbøll tiltræde den store rejse til Rom. På sin vej gennem Tyskland fik han en introduktion til C. Heideloff, der var kendt som restauratoren af de gotiske dekorationer i domkirken i Bamberg. I brevet beskrives Bindesbøll som en ung arkitekt, der særligt interesserede sig for »bunte Architektur«, altså også den middelalderlige. I Venedig minder Markuskirken ham ganske om græsk kunst. Som mange på den tid betragtede han byzantinsk kunst som en direkte videreførelse af den klassiske græske. Grænserne var ikke så klare, som de blev i den senere stilhistorie og nok mere bestemt af det geografiske; således blev græske vaser fundet i Italien længe kaldt etruskiske.

Etruskerne var også genstand for stor opmærksomhed i den kreds af kunstnere og arkæologer, mest danske og tyske, som samledes om Thorvaldsen i Rom, og som Bindesbøll blev optaget i, vel anbefalet af Thorvaldsens gode medarbejder og ven Freund.²

Og så var der grækerne, de rigtige gamle klassiske. Kendskabet til dem blev som nævnt voldsomt udvidet i årene under og efter frihedskrigen, filhellske synspunkter blomstrede. Bindesbøll var af

sin ven arkitekten Chr. Hansen blevet opfordret til at komme til Athen, hvor Hansen havde spændende udgravningsopgaver.³

Efter med lidt besvær at have ordnet det økonomiske ankom han i efteråret 1835 til Athen sammen med maleren Martinus Rørbye. Han følger Chr. Hansens og holsteneren Ross' arbejder på Akropolis og Theseiontemplet og tegner skitser af dekorative detaljer, bl.a. en kassette med blå bund og en hvid stjerne fra Parthenons forhal. Men nyder også folkelige fester, ser antikken levendegjort; og fra en afstikker til Konstantinopel stammer de mest farvestrålende af hans akvareller (i Kunstakademiets Bibliotek).

Da Bindsbøll i sommeren 1836 vendte tilbage til Rom, kastede han sig straks ud i at tegne projekter til et Thorvaldsens Museum, som man ser af hans brev til bror Severin af d. 28. juli s.å. Imod stærke odds, Hetsch eller Jørgen Hansen Koch var formelt mere oplagt til at blive museets bygmester, har han naturligvis gjort sig sine forhåbninger. Strategisk var han godt placeret i Thorvaldsens umiddelbare nærhed og med en onkel, Jonas Collin, der var en af de drivende kræfter i museumssagen, og som ydermere brugte nevøen som mellemmand mellem sig og den lettere uinteresserede og nødtigt skrivende Thorvaldsen.

Flere af projekterne var i en konventionel klassicistisk stil, men nogle viste stærkt farvede facader, hans forkærlighed for det polykrome var usvækket, ja styrket. Han havde mange kilder at øse af og kendskab til de farveholdninger, der havde kendetegnet forskellige perioder og egne.

Der var den antikke græske med dekorationer i klart rødt og blåt med lidt grønt og guld. Måske havde templerne endda været helt bemalede, som flere arkæologer troede; de betragtede marmorets rødligt gyldne tone som rester af bemaling. Men denne teori var genstand for mange stridigheder helt op i 1850'erne og 60'erne og fik ikke større praktisk betydning. Anderledes med de pompejanske, som var vel bevarede og publicerede, endda efterhånden illustreret med farvelitografier. Her var man på sikker grund, og stilen blev forbillede for mange rumudsmykninger – det var jo også interiørdekorationer, det drejede sig om i Pompeji. Hertil kom de etruskiske grave med deres vægmalerier, lidt usikkert bestemt af arkæologerne som værende i slægt med såvel græsk som ægyptisk og

romersk kunst. Alt det kendte Bindsbøll, og mere til. Hans breve til broderen viser, med hvilken begejstring han optager alle indtrykkene på sin rejse. Hans omgangskreds, hvis man skal dømme efter hans breve, bestod mest af malere (se f.eks. Constantin Hansens maleri *Et selskab af danske kunstnere i Rom* fra 1837 (fig. 3, s. 101), lutter malere med Bindsbøll som eneste arkitekt).

Disse breve fortæller om store oplevelser af Markuskirken i Venedig, af toskanske kirker og klostre og af den store malerkunst fra hele den italienske renaissance – og før – fra Giotto til Rafael og Michelangelo, og om folkefester og dragter i Athen og Konstantinopel. Rejseskitserne viser faktisk få hele bygninger, men mange dekorative detaljer.

Frugten af disse mange indtryk er nogle af de museumsprojekter, han udførte i Rom 1836-38. To må fremhæves, det ene er det, man har kaldt »det akademiske«, fordi det blev sendt til Akademiet i København. Det blev udstillet i 1838 med eller, må man næsten tro, uden den kolorerede replik af hovedfacaden, som sammen med de andre i sættet nu findes i Kunstakademiets Bibliotek. Facaden har i hele sin længde en jonisk portikus med 22 søjler og har stor lighed med Altes Museum i Berlin, bygget af tidens store idol, K. F. Schinkel. Koloritten er voldsom: røde søjleskafter, gule kapitæler og baser, blå væg omkring de malede gengivelser af et udvalg af Thorvaldsens skulpturer. Som Henrik Bramsen skriver, minder koloritten om gotiske glasmalerier og illuminationer i håndskrifter.⁴

Det andet projekt omtaler Bindsbøll selv som »i en Slags gammel Florentins-Stil«.⁵ De korte indgangsfacader har lette rundbuede arkader, som de bygninger man ser i tidlige renaissancemalerier eller som Loggia degli innocenti i Florens.

De mange farver er de samme som Bindsbøll har brugt f.eks. i sine skitser af dekorationerne i Rafaels Villa Madama. Den ene kortfacade har grønne søjler og buer, sorte svikler og sokkel og dybrød bagvæg – bag grønmalede Thorvaldsenfigurer! Den anden har røde søjler og svikler, hvide buer og lys blå væg (her har statuerne fået lov til at forblive hvide). Sidefacaden ret mørk grøn med hvide vinduesindramninger og sokkel og en gesims med hvide og blå profiler. I gården er søjler og svikler blå, buerne hvide og væggen gul okker. Kristussa-



FIG. 1. M. G. Bindesbøll:
*Farveprøve til polychrome
 portikus* (gengivet fig 4,
 s. 29). Rom 1837.
 Samlingen af arkitektur-
 tegninger, Kunst-
 akademiets Bibliotek.

len i gårdens prostyltempel har helt sorte vægge og kuppel!

Kun de røde søjler og den blå væg kan siges at svare til det polykrome skema, nogle arkæologer havde stillet op, sikkert tilfældigt, for resten er ud af Bindesbølls raske fantasi. De to forslag må indrømmes at være usammenhængende og praktisk utænkelige – »det er rigtignok sk...« skrev Bindesbøll selv om det akademiske projekt – men de har både liv og kraft og godt humør.

Disse sprælske idéer har været eksperimenter, måske for at skabe lidt røre i den akademiske verden – og om arkitekten selv.

Det lykkedes jo Bindesbøll at få opgaven, vel ikke mindst ved hjælp af støtte fra prominente

FIG. 2. M. G. Bindesbøll:
*Skitse til parti af Thorvaldsens
 Museums udvendige nordside.*
 Datering uvis. Samlingen af
 arkitekturtegninger, Kunst-
 akademiets Bibliotek.



personer som Høyen og Collin og andre national-liberale. For politik var der også i sagen.

Det projekt, der blev approberet af Frederik VI i november 1839, svarer, hvad formen angår, i det store og hele til det opførte. Man var indstillet på, at stilen måtte være klassisk i overensstemmelse med ånden i Thorvaldsens værker. Museet skulle være et monument over ham til hans og hele nationens ære.⁶ De enkelte elementer er da også ganske efter antikke mønstre, men helheden er unægteligt helt frit komponeret. For Bindesbøll tænkte som barn af sin tid. Han har i så henseende meget tilfælles med den jævnaldrende arkitekt Gottfried Semper, hvis *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur bei den Alten* udkom i Altona 1834. Den tør man nok formode, Bindesbøll har læst.

En formodning der støttes af, at Thorvaldsen i følge baronesse Stampes erindringer⁷ (udgivet af Rigmor Stampe i 1912) med tilfredshed havde set sine statuer opstillet i den polykrome pavillon, som Semper havde bygget i Altona for C. H. Donner og sikkert har talt med Bindesbøll om. Det var i 1839,

forøvrigt samme år som Bindesbøll var blevet udnævnt til kgl. bygningsinspektør for Holsten.

Begge arkitekter var i 1830'erne vendt hjem fra Italien og det »nyfundne« Grækenland, og begge følte, at de her havde set antikkens farverige efterliv.

Semper mener, at først med anerkendelsen og forståelsen af polykromien lærer man den ægte klassiske oldtid at kende, et hul bliver lukket: Orienteren, antikken, middelalderen og ungrenaissancen bliver et organisk hele, indtil bruddet kommer med højrenaissancen. Også de enkelte kunstarter var forbundne i en slags Gesamtkunst med arkitekten som »Chorage« (choregós), korfører. Det stemmer helt overens med Bindesbølls tanker om museet, som de kan skimtes i hans breve.

Han har også kunnet tilslutte sig Sempers opfattelse om folkets frihedstrang og selvfølelse som bærende for kunsten, vi nærmer os det store omvæltningens år 1848. Det var for folket Bindesbøll byggede sit museum, »en portikus til Fornøjelse for Publicum«, som han tidligere havde udtrykt det angående det romerske projekt fra 1837. Til denne fornøjelse og folkelighed bidrog ifølge ham en udstrakt brug af farver.

Det approberede projekt er malet ensartet over med en dæmpet rosagrå, som sandstenspuds. Endnu vovede han ikke noget kulørt, projektet skulle jo gerne approberes uden for meget vrøvl. Men i de første år af museets opførelse har Bindesbøll syslet med tanken, som det ses af tegninger. Det endelige koncept udtrykkes på en kopi af facaden mod Slotskirken, nu i Kunstakademiets Bibliotek. Arkitekten har besluttet sig for pompejanske farver i et skema, der ligger nær det, der kaldes 1. stil i pompejansk vægmaleri. En tegning af en sådan væg findes blandt hans rejseskitser.

Tegningen giver to forslag, over soklen har de et højt »frisefelt«, t.v. brunt, t.h. dodenkop. Den okkergule mur ovenover deles af hvide fuger i rækker med større og mindre felter. Vinduesrammerne har yderst hvide profiler, inden for denne er muren gul og selve den inderste ramme er grøn, en farve der går igen i nogle af felterne t.v. Der var nu lagt op til en frise, som Bindesbøll havde antydnet det i sit oprindelige projekt med sgraffitoomrids af Thorvaldsenværker.

Sgraffittoen blev også benyttet på den frise,

som Jørgen Sonne udførte i farver, der svarede til bygningens øvrige. Den blev udført i den usædvanlige teknik med farvepuds, ikke frescomaleri, så den stoffligt svarede til bygningen i øvrigt. Derfor er de enkelte farveflader også helt enstonede. I et prøvelfelt med Thorvaldsens portræt havde Sonne modelleret figuren og tonet farverne ud.⁸ Men det var Bindesbølls vilje, der herskede, korførerens.

Det er værd at bemærke, at inspirationskilden er en væg, ikke en ydermur. Semper skelnede i sin polykromiteori ikke mellem de to, men taler i almindelighed om »Wand«. Begge arkitekter havde en anden opfattelse af det konstruktive end den klassicistiske, på en måde lagde de ikke meget vægt på det i de unge år. Forhallen med de store porte og de pilasterforstærkede hjørner er traditionel i den henseende, men bygningen bagved er anderledes.

De lange facader domineres af de hvide vinduesindramninger – med ét stærkt virkende azurblåt led – de er skrånende og med »ører« som portene. Motivet har aner i hele antikken og i senere italiensk bygningskunst. De går helt op til gesimsen og danner et bærende skelet. Men bag dem er muren mere ubestemmelig. Og netop *bag* dem; frisen opfattes som tydeligt gående fra det ene felt til det andet *bagom* de hvide rammer. Også her kan man fristes til at forbinde Bindesbøll med Semper, der, ganske vist først 1851 i sin *Vier Elemente der Baukunst*, som et af de fire elementer definerer muren, væggen som en »Umfriedigung« af tekstil karakter. Denne murfladens ukonstruktive, dekorative karakter træder tydeligt frem paa hjørnet mod Slotskirken og Prins Jørgens Gård. Bindesbøll strøg pilastrene, der forstærkede hjørnerne på det oprindelige projekt og lod frisen gå uhindret om hjørnet. Her opstår et problem, for frisen må gøres lavere, da vinduerne på kirkesiden og kanalsiden sidder lavere, fordi lysindfaldet her giver andre forhold end på sydsiden, noget Bindesbøll er meget opmærksom på. Hvad gør arkitekten så ved det problem? Han gør da bare frisen lavere et lille stykke fra hjørnet og skjuler overgangen med et nedløbsrør!

Der er andre snurrige enkeltheder, f.eks. går rammen om det store midterfelt mod kirken ikke helt ned til soklen, men afbrydes lidt over, og profilerne drejes fra lodret til vandret, som om de vil til at indramme feltet ved siden af. Bramsen påpe-



FIG. 3. Thorvaldsens Museum 1998. Hjørnet mod Slotskirken og Prins Jørgens gård.

ger, at det er en nødløsning, fordi denne ramme er større og dermed kraftigere end de andre og derfor ville rage uden for soklen. Men det må siges at være en uortodoks nødløsning.

Som følge af vinduernes placering på slotssiden går frisen her helt ned til soklen, mens den på felterne under vinduerne på kanalsiden er omgivet på alle sider af den lyse grønne farve, muren har inden for rammerne. Feltet bliver derfor isoleret og kan næsten ses som det »Skilt ude« ved et menageri, som Bindsbøll i et brev havde forestillet sig, så man kunne se, hvad huset rummede.

Det er ganske morsomt, at denne bemærkning, fremsat længe før frisen blev malet, uafvidende bliver gentaget i en satirisk artikel i *Corsaren* den 5. november 1847: »Disse Tegninger (frisen) gjøre ac-

curat samme Nytte som de udhængte Skildte foran Fiæleboderne i Dyrehaven: de give Folk en Idee om, hvad de skulle få at see indenfor.« Artiklen omtaler også den »i Norsk-Arabisk-Ægyptisk Stiil opførte Kasse«, men ellers er det tydeligt af samtidige udsagn, at det var frisen, der vakte anstød hos mange, ikke så meget huset og dets polykromi. Blandingen af den strengt stiliserede form og portrætfigurer i nutidig dragt, »Bukse-mænd«, var uforståelig, og »har man nogensinde set kirsebær-røde Heste?«.

Men de mere tænksomme så, at Bindsbøll var en fornyer, og var det ikke, hvad man havde brug for, da museet blev indviet om efteråret i det fantastiske år 1848, i rusen efter den nationale sejr over holstenerne og den politiske over enevælden?

1. Aftrykt i *Artes I*, 1932, ligesom de fleste af de i artiklen nævnte breve fra Bindesbøll. Biografien forfattet af broderen Severin Bindesbøll.

2. Se herom i *En Bog om Kunst til Else Kai Sass*, Herning 1978, s. 352-362.

3. Ida Haugsted: *Dream and Reality*, London 1996, s. 141.

4. Henrik Bramsen: *Gottlieb Bindesbøll*, København 1959, s. 52.

5. Brev til broderen Severin den 16. januar 1837. Citeret hos H. Bramsen op.cit., s. 55.

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

7. *Baronesse Stampes Erindringer om Thorvaldsen*, København 1912. Udgivet af Rigmor Stampe 1912.

8. Afbildet i Sigurd Schultz og Axel Salto: *Omkring Sonnes Frise*, København 1946.

Bindesbøll and the Polychrome Facades

Bindesbøll was very open to new ideas, including polychrome architecture. His interest was awakened during a visit to the architect Gau in Paris while travelling abroad 1822-23; it was reinforced during his second journey 1834-39, which took him through Germany and Italy, entailing a prolonged stay in Rome and excursions not only to Pompeii, but to Athens and Istanbul. Everywhere he went, he made a keen study of colour. He had four main sources: the recently discovered Greek polychromy, Etruscan graves, Pompeian room decorations and medieval, especially North Italian, church decorations. The many proposals for a museum to house Thorvaldsen's works show influences from them all, though the influence from Pompeii was strongest, as is seen in the Museum as finally built.

It is worth noting the parallels between the views of Bindesbøll and the contemporary German architect Semper on architecture and colour and on the significance of public buildings for the population and for incipient democracy.