

»Kunstens første materiale«

Et bidrag til Campanarelieffernes receptionshistorie med udgangspunkt i Thorvaldsens Museums samlinger

Af Kristine Bøggild Johannsen

Oldtidens græske og romerske bygninger var ofte udsmykket med relieffer af marmor eller terrakotta. En særlig gruppe blandt de sidstnævnte er de såkaldte *Campanarelieffer*, opkaldt efter den romerske bankier og kunstsamler, markis Giovanni Pietro Campana (1808-1880), der i 1842 udgav den første monografi om emnet.¹ Reliefferne er romerske, massefremstillede terrakottaplader, som fortrinsvis blev anvendt til udvendig dekoration af offentlige og private bygninger fra midten af 1. årh. f.Kr. til starten af 2. årh. e.Kr.² Som genre havde de deres oprindelse i Centralitalien, og det er da også her langt de fleste eksemplarer er fundet. Motivrepertoiret spænder bredt, lige fra mytologiske scener over episoder fra den romerske dagligdag til planteturnamenter. På tværs af de tematiske grupperinger kan relieffernes afbildninger inddeles i narrative og ornamentale kompositioner, herunder antitetiske opstillinger bl.a. af fabeldyr og mytiske figurer. Emnekredsen er standardiseret som resultat af produktionsmetoden, idet reliefferne blev massefremstillet ved hjælp af matricer. Derfor lader scenerne sig relativt let indpasse i en ikonografisk typologi.³

Campanas publikation *Antiche opere in plastica* (1842) markerede kulminationen på den iøjnefaldende interesse for studiet af antikke terrakotter – og i særdeleshed Campanarelieffer, som fra midten af 1700-tallet kunne iagttages blandt en lille kreds af antikvarer, kunstsamlere og kunstnere. Herefter dalede optagetheden af materialegruppen gradvist indtil slutningen af 1960erne, hvor arkæologer atter blev opmærksomme på materialets potentiale. Trods de seneste årtiers fornyede bevågenhed om studiet af Campanarelieffer er deres receptionshistorie, herunder det intense studie af materialegruppen i den nævnte epoke, stadig sparsomt dokumenteret.⁴ En af forklaringerne skal søges i emnets vanskelige tilgængelighed, da hovedparten af de relevante samlinger i dag er opsplittede og end-

videre kun sporadisk beskrevet. Bertel Thorvaldsens (1770-1844) samling af Campanarelieffer, der delvist er udstillet i antiksamlingens rum 39 (fig. 1), udgør imidlertid en af de få undtagelser herfra. Samlingen er hverken formindsket eller forøget siden den testamentariske overdragelse til byen København, desuden er den dokumenteret i sin helhed af museets første inspektør Ludvig Müller (1809-1891).⁵ Endelig er den på enestående vis stadig opstillet i det arrangement, som museets arkitekt Michael Gottlieb Bindesbøll (1800-1856) etablerede op til museets åbning i 1848. Herved udgør samlingen en uvurderlig kilde til belysningen af epokens reception af de arkitektoniske terrakottarelieffer.

Målet i det følgende er således at belyse hovedlinjer og motivationer for studiet, indsamlingen og receptionen af Campanareliefferne fra midten af 1700-tallet til første halvdel af 1800-tallet med udgangspunkt i Thorvaldsens samling. Endvidere kan studiet af samlingen bringe os fornyet indsigt i relieffernes vigtige funktion som ikonografisk inspirationskilde – ikke blot for Thorvaldsen, men også for museets arkitekt Bindesbøll.

»Kunstens første materiale«

Fra midten af 1700-tallet kan man iagttage en ændring i indsamlingspraksis blandt kunstsamlere i Rom. Mens interessen for antik skulptur fortrinsvis havde koncentreret sig om værker i marmor,⁶ begyndte en lille kreds af romerske og udenlandske antikvarer, kunstsamlere og kunstnere nu dedikeret at studere og indsamle antikke terrakotter – og her i særlig grad Campanarelieffer. Tendensen blev dels stimuleret af epokens almindelige interesse for antikkens kunst og kultur, dels af den samtidige diskurs om den kunstneriske tilblivelsesproces, hvor man netop i den modellerede skitse mente at se fastholdt et glimt af kunstnerens geni i skabelsesøjeblikket.⁷ De to tilgange var uhyre tæt sam-



Fig. 1. Udstilling af Campanareliefferne i Thorvaldsens Museums rum 39.

menknyttede, hvilket måske tydeligst illustreres af den toneangivende tyske arkæolog og kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) beskrivelse af oldtidens terrakottaværker i publikationen *Geschichte der Kunst des Alterthums* (2. udg. 1776): »Selv de gamle sprog antyder, at leret var kunstens første materiale: da pottemagerens og kunstnerens eller billedhuggerens arbejde bliver betegnet af det samme ord. (...) modellering i ler svarer for billedhuggeren til tegning på papir for maleren. For ligesom druesaft er udgangspunktet for den ædleste vin, lige så fremstår kunstnerens ånd klarest og renest i det bløde ler og på papiret; derimod skjules talentet bag den flid og sminke, som påkræves af det færdiggjorte maleri eller den fuldendte statue. (...) Erfaringen viser, at denne agtelse for lerarbejder var velfortjent; og man kan angive som en grundregel, at der ikke findes noget dårligt

af denne art, hvad man ikke kan sige om de ophøjede arbejder i marmor.«⁸

Leret blev altså fremhævet som såvel den antikke som den samtidige kunstners første arbejdsmateriale. Desuden pristest de antikke terrakotter netop, foruden værdien af deres righoldige form- og motivrepertoire,⁹ for på enestående vis at fastholde de tydeligste aftryk af de klassiske kunstneres iboende geni.¹⁰ Det var dog langt fra alle, der forstod at påskønne den autenticitet, som terrakottaværkerne rostes for – og nøgternt betragtet kan selve den serielle fremstillingsmåde da også modsige indtrykket af spontanitet og originalitet.¹¹ Hertil kom, at leret hverken var et ædelt eller kostbart materiale, hvis værdi var umiddelbar for de fleste. Det var derfor en udbredt opfattelse i epoken, at kun en kender eller begavet kunstner virkelig forstod at værdsætte terrakotternes kvalitet.¹²

Blandt periodens mest ihærdige samlere af Campanarelieffer kan nævnes den italienske kardinal Alessandro Albani (1692-1779), den tyske hertug Friedrich III af Sachsen-Gotha (1699-1772), den skotske diplomat og kunstsamler Sir William Hamilton (1730-1803), den franske antikvar og historiker Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt (1730-1814), den italienske kardinal Stefano Borgia (1731-1804), den engelske antikvar Charles Townley (1737-1805), den berømte italienske billedhugger Antonio Canova (1757-1822), Thorvaldsen selv foruden førnævnte Campana.¹³ Samlingernes størrelse svingede markant. Langt størst og mest indflydelsesrige var Townleys og Campanas samlinger, som allerede i samtiden pristest som de vigtigste i Europa.¹⁴ De indsamlede Campanarelieffer stammede fortrinsvis fra nyere udgravninger af romerske grave og villaer i området omkring Rom. Vores kendskab til disse udgravninger, som tit blev foretaget på samlernes foranledning, stammer hovedsagelig fra sporadiske, ofte upræcise referencer i de samtidige publikationer om materialegruppen.¹⁵ Andre relieffer blev formidlet gennem kunsthandlere som Thomas Jenkins (1722-1798) og James Byrnes (1734-1817), der især forsynede de engelske rejsende med antikviteter.¹⁶ I langt de fleste tilfælde er relieffernes nøjagtige fundkontekst dog ukendt for os i dag.

Efter ejernes død blev mange samlinger opsplittet, solgt på auktion eller borttestamenteret til offentlige museer.¹⁷ Det er samtidig karakteristisk, at flere af værkerne f.eks. i British Museum, Louvre og Vatikanmuseerne har ført en relativt ubemærket tilværelse, kun studeret og publiceret i begrænset omfang.¹⁸

De tidlige samlinger, der som udgangspunkt alle var privatsamlinger, havde varierende karakter. Trods samlernes fællesinteresse for de antikke værker i ler, kan vi observere forskellige tilgange til indsamlingen og studiet af terrakotterne. Årsagen til denne divergens skal søges i samlernes forskelligartede indfaldsvinkler til studiet af antikkens kunst og kultur, bestemt af deres status henholdsvis som antikvarer eller udøvende kunstnere.

De antikvariske samlere var typisk veluddannede personer med stor viden om oldtidens kulturer, de tilhørte samfundets øverste lag og havde ofte betydelige økonomiske midler til rådighed for er-

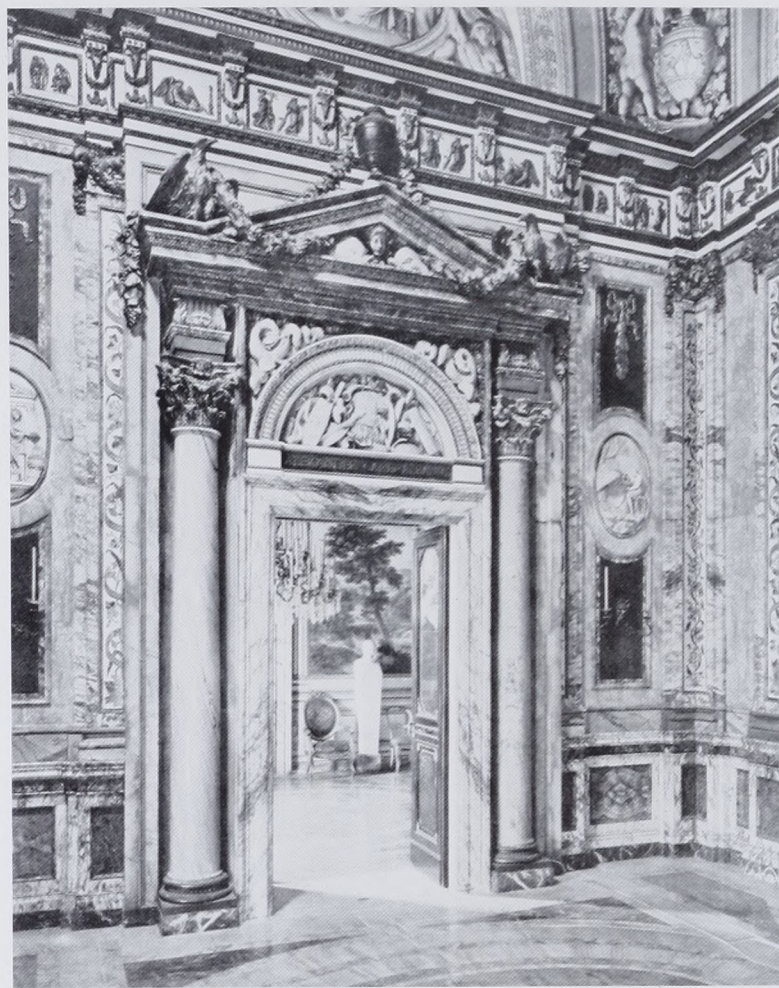


Fig. 2. Udsmykning af festsalen på første etage i Villa Albani, Rom.

hvervelse af antikke objekter. Præget af tidsånden nærede de en bred interesse for den græsk-romerske fortid, som de først og fremmest kendte fra den antikke litteratur. Denne filologiske forudsætning spillede en ikke uvæsentlig rolle for deres samlervirksomhed – særligt i relation til Campanareliefferne, hvis righoldige motivrepertoire blev værdsat som illustrationer af og supplement til de antikke myter og fortællinger. Således kunne antikvarerne ved at studere reliefferne visualisere og udbygge deres kendskab til oldtidens mytologi, heltesagn, klædedragt og riter.¹⁹ En anden bevæggrund for disse samleres interesse for materialegruppen var den allerede nævnte autenticitet og værdi de antikke terrakotter tillagdes, meget præcist beskrevet af Campana: »For at forstå disse værkers enestående værdi, bør man tage i betragtning, hvorledes de mest berømte kunstnere fra det antikke Italien, Grækenland og Rom benyttende sig af det skrøbelige ler, som føjede sig efter deres mesterhånd, hvori de mest præcise spor af den skaberånd, som besjælede dem, er indpræget.«²⁰ Endelig må terrakottareliefferne, deres materiale og distribution taget i betragtning, have været lettere og billigere at erhverve end de tilsvarende marmorværker. Disse



Fig. 3. Johan Zoffany, *Charles Townley and friends in the Park Street Gallery, Westminster*, 1783. Olie på lærred. Townley Hall Art Gallery and Museum, Burnley.

forhold tilsammen betød, at Campanareliefferne snart blev et højt skattet, ja endog elsket,²¹ samlingsobjekt for den lille kreds af lærde samlere. Denne status afspejles af det store numeriske omfang, som adskillige af samlingerne antog, af de publikationer, som flere af samlerne lod udgive om antikke terrakotter,²² samt af den fremtrædende fysiske placering reliefferne indtog i antikvarernes hjem og samlinger. Særlig bemærkelsesværdigt er det intakte arrangement af reliefferne i Villa Albani (1755-1762), hvor forgylde afstøbninger af Campanarelieffer (fig. 2, tabel 1) indgår som vigtige elementer i decorationen af festsalen og i et andet rum på paladsets første sal.²³ I en tilstødende fløj af bygningsanlægget, kendt som »Galleria di Leda«, findes desuden fire originale Campanarelieffer ind-

muret i væggen i overensstemmelse med tidens udstillingspraksis.²⁴ Eksemplarerne er markant indrammet af ornamentlister fra fragmenterede Campanarelieffer, svarende til epokens billedrammer. Herved skabes en fokusering på motivet, der svarer godt til den samtidige interesse for relieffernes motivrepertoire.

Vores kendskab til udstillingen af genstandene i de øvrige antikvariske samlinger er mere begrænset. Der er dog ingen tvivl om, at reliefferne også her havde en markant fysisk placering. Det fremgår både af den tyske maler Johan Zoffanys (1733-1810) maleri af indretningen af Townleys byhus i London (fig. 3), hvor et Campanarelief af typen »Minerva som skibsbygger« var ophængt centralt over kaminen, og af den kendsgerning at Campanas relieffer,



Fig. 4. Fragmenteret Campanarelief med motivet »Vinpersning«. Terrakotta. H. 18,0 cm. B. 47,6 cm. Thorvaldsens Museum, H 1078.

i modsætning til hans øvrige terrakotter, blev opbevaret i hjemmet i Via Babuino.²⁵ De antikvariske samlere tilstræbte fortrinsvis hele Campanarelieffer, hvorfor både Townleys og Campanas samlinger rummede adskillige restaurerede eksemplarer.²⁶ Restaureringerne blev udført af velrenommerede kunstnere;²⁷ en praksis, som hidtil primært havde været forbeholdt antik marmorskulptur, hvilket må ses som endnu et udtryk for den værdi, man til lagde reliefferne. Istandsættelsen af terrakottareliefferne blev dog allerede i samtiden mødt af kritiske røster, ligesom restaureringen af antikke marmorskulpturer.²⁸

Heroverfor stod kunstnersamlingen, repræsenteret af Canovas og Thorvaldsens samlinger. Selvom den filologiske indgangsvinkel også må have spillet en rolle for kunstnernes interesse for genstandsgruppen, tjente reliefferne vigtigst som ikonografiske og tekniske inspirationskilder, som vi skal se i det følgende. At netop det tekniske element må have været en vigtig bevæggrund for de to billedhuggeres optagethed af genstandsgruppen er nærliggende, da det er velkendt, at de begge nærede en stor forkærlighed for at arbejde i ler. Et andet vigtigt fællestræk er værkernes fragmentariske karakter, som også genfindes i Canovas og Thorvaldsens samlinger af antikke marmorskulpturer. Dette må naturligvis i nogen grad afspejle udbudet i kunsthåndlen foruden økonomiske overvejelser (jf. ovenfor). Fragmentet repræsenterede dog også, i modsætning til det intakte, veludførte og sluttede værk, noget åbent og uafsluttet, som stimulerede

kunstnernes fantasi og kreativitet, hvilket underbygges af, at Canova netop benyttede betegnelsen »invenzioni« om sine lerskitser.²⁹

Thorvaldsens samling

Bertel Thorvaldsens antiksamling rummer 66 Campanarelieffer, erhvervet i løbet af den lange periode (1797-1838) han var bosat i Rom.³⁰ Genstandene er blot blevet publiceret samlet ved én lejlighed i museums kataloget *Fortegnelse over Oldsagerne i Thorvaldsens Museum* (1847), udarbejdet af museets første inspektør Müller. I de efterfølgende næsten 160 år har samlingen levet en temmelig upåagtet tilværelse, hvor kun enkelte udvalgte værker har været underkastet nærmere studier.³¹

Hovedparten af samlingens relieffer er, som allerede nævnt, fragmenterede. Blot fire relieffer er »intakte« (H 1087, H 1096-1098), om end kraftigt restaurerede. Vender vi os til eksemplarerne ikonografi (tabel 1) fremgår det, at afbildninger af vinguden Bacchus og hans følge af silener, satyrer og mænader optræder hyppigst. Herefter følger gengivelser af guder, helte og fabeldyr, motiver fra den romerske hverdag, ægyptiserende scener, antitetiske opstillinger af kvindefigurer og endelig masker og andre ornamentale motiver. Adskillige af stykkerne stammer fra relieffer med samme gengivelse, hvilket kan have mange forklaringer. Samlingens tematiske sammensætning må dog først og fremmest afspejle udbuddet af relieffer på det pågældende tidspunkt, og den høje frekvens af visse

motiver (tabel 1) svarer da også godt til vores billede af hvilke ikonografiske typer, der var de mest udbredte i antikken: først og fremmest afbildningerne »Vinhøst«, »Vinpersning« og »Viktoria foretager tyreoffer«.

Thorvaldsens samling af Campanarelieffer rummer imidlertid også eksempler på mindre hyppige motiver. Det gælder bl.a. scenerne »Kurvebærere flankerer røgelsesstander«, »Penelope sørger« og »Minerva som skibsbygger«. Det var næppe tilfældigt, at disse temaer fangede Thorvaldsens opmærksomhed, da Campanarelieffer med lignende afbildninger nød stor bevågenhed i samtiden. Således fandtes tilsvarende, mere velbevarede eksemplarer dels i Albanis, Townleys og Campanas samlinger, dels beskrevet i periodens toneangivende publikationer om emnet (tabel 1). Thorvaldsen kendte utvivlsomt den filologiske og kunstteoretiske interesse for motiverne. Hans personlige bogsamling rummer således både Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) og *Monumenti antichi inediti* (1767/1821), hvori den tyske arkæolog beskrev reliefferne fra kardinal Albanis samling i Villa Albani.³² Som et kuriosum skal det nævnes, at titelbladet til andenudgaven af *Monumenti antichi*

inediti (1821), som var tilegnet Thorvaldsen, netop afbilder et Campanarelief med motivet »Minerva som skibsbygger«.³³ Det samme relief er også beskrevet i publikationen *Li Bassirelievi Antichi di Roma* (1808),³⁴ forfattet af Thorvaldsens mentor, den danske arkæolog Georg Zoëga (1755-1809). Det er derfor en oplagt mulighed, at det kunne have været Zoëga, der gjorde billedhuggeren opmærksom på Campanarelieffernes motiv- og formmæssige kvaliteter.

Det er netop som tekniske og ikonografiske inspirationskilder for hans egne frembringelser – på lige fod med anden antik skulptur og afstøbninger heraf i øvrigt – at vi bedst kan aflæse Campanarelieffernes betydning for Thorvaldsen.³⁵ Således hentede han utvivlsomt motivisk inspiration i tre gipsafstøbninger af terrakottarelieffer i sin afstøbningssamling til udformningen af det centrale felt i *Alexanderfrisen*.³⁶ Vender vi os til terrakottafragmenterne i antiksamlingen, er inspirationen mindre entydig. Det er dog nærliggende, at Thorvaldsen har studeret stillingsmotivet på fragmentet af typen »Vinpersning« (fig. 4) under udarbejdelsen af relieffet *Amor og den unge Bacchus stamper druer* (fig. 5). Ligeledes har han antagelig hentet inspiration i



Fig. 5. Bertel Thorvaldsen, *Amor og den unge Bacchus stamper druer*, 1810-1811. Marmor. H. 51,5 cm. B. 67 cm. Thorvaldsens Museum, A 412.



Fig. 6. Fragmenteret Campanarelief med motivet »Unge kvinder flankerer kandelaber«. Terrakotta. H. 27,0 cm. B. 23,7 cm. Thorvaldsens Museum, H 1065.

fragmentet af typen »Unge kvinder flankerer kandelaber« (fig. 6), da han udfærdigede statuen *Håbet* (fig. 7). På tilsvarende vis genkalder afbildningen af lyren på relieffet af typen »Bevingede piger med instrumenter« (fig. 8) de mange gengivelser af netop dette musikinstrument, bl.a. i hænderne på Apollon på relieffet *Musernes dans på Helikon* (fig. 9).

Vi har hverken optegnelser eller regninger, som kan fortælle os om Thorvaldsens erhvervelse af Campanareliefferne eller deres oprindelige fundomstændigheder. Men ved dels at studere de beskrivelser, som besøgende i hans romerske lejlighed har ned-

fældet, dels at undersøge proveniensoplysninger for lignende genstande i andre samlinger, er det dog muligt at danne sig et indtryk af Thorvaldsens indsamlingspraksis, samlingens gradvise opbygning, den oprindelige udstillingsstrategi samt i mindst ét tilfælde at rekonstruere fundomstændighederne for tre af reliefferne.

Blandt de mange beskrivelser af besøg i Thorvaldsens lejlighed i Via Sistina giver særlig to optegnelser os et godt indblik i terrakottasamlingens karakter. Den første skyldes Thorvaldsens biograf, Just Mathias Thiele (1795-1874), der i 1824-1825 besøgte billedhuggeren i Rom. I beretningen, publice-



Fig. 7. Bertel Thorvaldsen, *Håbet*, 1817. Marmor. H. 160,5 cm. Thorvaldsens Museum, A 46.



Fig. 8. Fragmenteret Campanarelief med motivet »Bevingede piger med instrumenter«. Terrakotta. H. 16,2 cm. B. 8,7 cm. Thorvaldsens Museum, H 1092.

ret i *Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker* (1832), beskrev Thiele malende lejligheden rum for rum.³⁷ Vigtigst i denne sammenhæng, nævnte han et rum adskilt fra de øvrige af en trappe: »Et Værelse i samme Stokværk, kun adskilt fra de nævnte ved en trappe, er saa opfyldt med Gipsafstøbninger og antikke Fragmenter, at man netop kan træde derind. Her ere alle Væggene beklædte med Skabe og Reoler, i hvilke en Mængde af mindre Marmorfragmenter og Terracottaer ere henstillede. Det Antal, vor Kunstner eier af deslige Gjenstande, föröges ugentligen, naar han enten kommer hjem, selv bærende paa en ny Tilvæxt, eller Antiquaren – hvilket gjerne skeer om Söndag Formiddag – gör ham et Besög for at vise ham Noget nyligt fundet og at tilbyde ham det, förend nogen anden.«³⁸ Disse terrakotter må uden tvivl være Thorvaldsens samling af Campanarelieffer, som her blev opbevaret i samme rum som samlingen af antik marmorskulptur. Thieles beskrivelse indeholder dog ingen præcise angivelser af terrakottasam-



Fig. 9. Bertel Thorvaldsen, *Musernes dans på Helikon* (udsnit), 1816. Marmor. H. 72,5 cm. B. 159 cm. Thorvaldsens Museum, A 340.

lingens størrelse. Disse oplysninger kan vi imidlertid hente hos den dansk-tyske maler Ditlev Martens (1795-1864), som fra 1825-1855 var bosat i Rom. Martens arbejdede, opfordret af Thorvaldsen, på et udkast til udsmykning af billedhuggerens romerske lejlighed, og i denne forbindelse gav han i et brev til prins Christian Frederik, dateret d. 7. marts 1830, skønsmæssige bud på størrelsen af Thorvaldsens forskellige samlinger.³⁹ Martens vurderede, at terrakottasamlingen omfattede »(...) 2 bis 300 Terracottæ (...)«. Opgivelsen harmonerer godt med de 276 terrakottaobjekter, som Müller senere beskrev i sit museumskatalog, og må således henvise til både de arkitektoniske relieffer og til votivstatuetter, anatomiske votiver og terrakottalamper.⁴⁰

I forhold til relieffernes præsentation og opbevaring er Thieles beskrivelse særlig interessant. Om talen af »værelset på den anden side af trappen« viser, at Thorvaldsen opbevarede sine terrakotter i skabe og på reoler, dvs. som løsobjekter, der tillod ham at vende og dreje genstandene for at studere

deres form- og motiverepertoire fra alle leder og kanter, hvorved deres figurative potentiale kunne udnyttes maksimalt. Dette svarer ganske til vores viden om Canovas praksis. Ligesom Thorvaldsen opbevarede han sine Campanarelieffer og en del af sine antikke marmorskulpturer i samme rum, dog i sit atelier, formodentlig også som løse objekter. Opbevaringen af eksemplarerne i samme rum var formodentlig praktisk betinget, idet kunstnerne herved let kunne hente inspiration i de to antikke værkgrupper, der nøjagtigt modsvarede de vigtigste materialer i deres egen arbejdsproces. Værkernes opstilling reflekterede imidlertid også tidens perception af karakteren af de antikke kunstneres værksted, som bl.a. kan genfindes hos Winckelmann.⁴¹

Vi kan drage andre vigtige konklusioner om Thorvaldsens indsamlingspraksis og samlingens gradvise opbygning på baggrund af de samtidige beskrivelser. Af Thiele får vi således at vide, at Thorvaldsen dels erhvervede sine værker ude i byen, formodentlig på markeder som loppemarkedet ved Piazza Montanara nær Marcellus Teateret, dels ved »antikvarens« mellemkomst.⁴² Antikvarens identitet lader Thiele imidlertid stå ubesvaret hen, og yderligere gætterier vil føre for vidt i denne sammenhæng. Thorvaldsens indsamlingspraksis svarede herved godt til de øvrige samleres. Thieles og Martens beretninger viser samtidig, at billedhuggeren allerede i 1824-1825 besad et betragteligt antal terrakotter, og at størstedelen af samlingens værker må være indsamlet før 1830. Tre af relieffernes (H 1096-1098) formodede fundomstændigheder be styrker denne antagelse. Eksemplarerne, der tilhører den lille gruppe af restaurerede terrakotter (jf. ovenfor), afbilder tre af Herkules' arbejder: henholdsvis kampen med den nemæiske løve, den lærnæiske hydra og den kretiske tyr. Hovedparten af de kendte Campanarelieffer med tilsvarende gengivelser blev fundet ved én enkelt lejlighed i 1828 i forbindelse med nedrivningen af en mur ved lokaliteten Quadraro eller Roma Vecchia nær Porta Maggiore.⁴³ At også Thorvaldsens relieffer skulle stamme fra denne kontekst, sandsynliggøres dels af fundtidspunktet, dels af at de øvrige relieffer herfra ligeledes er restaurerede, hvilket kunne antyde, at de var distribueret af den samme kunsthandler, som lod dem istandsætte før videresalg.

Campanareliefferne på Thorvaldsens Museum

Med Thorvaldsens testamentariske overdragelse af sine samlinger til fødebyen København den 5. december 1838 indtraf en fundamental ændring af deres karakter. Fra at være en kunstners private samlinger blev værkerne nu rygraden i Danmarks første offentlige museum. Projektet fordrede således ikke blot en bygning til at huse værkerne, men også en delvist ændret udstillingsstrategi, som tilgodeså de nye forhold.

Allerede mens museumsprojektet lå på tegnebordet, begyndte Bindsbøll at overveje hovedlinjerne for udformningen af antiksamlingens monter og udstillingsarrangement, hvilket fremgår klart af de approberede tegninger til museet fra 1839.⁴⁴ Syv år senere, i 1846, lå antiksamlingens indretning fast, som på nær få mindre justeringer nøjagtig svarer til det indtryk, som endnu i dag møder den besøgende.⁴⁵ I indretningen af samlingen søgte Bindsbøll i nogen grad at genskabe atmosfæren fra Thorvaldsens romerske hjem og således privat-samlingens karakter, som han havde oplevet under sit ophold i Rom.⁴⁶ Dette greb er tydeligst i rum 39 (fig. 1), hvor Bindsbøll ved at udstille billedhuggerens samling af antikke terrakotter og marmorskulptur sammen søgte at genskabe hovedlinjerne i indretningen af »værelset på den anden side af trappen«, beskrevet af Thiele og således indirekte også stemningen af såvel den antikke som samtidige kunstners studie. Langs den østlige og vestlige væg i rum 39 ses henholdsvis de antikke terrakotter og marmorskulpturer. Begge udstillingsarrangementer er karakteriseret af en tredelt struktur, der således modsvarer og afspejler hinanden. Til trods for den umiddelbare analogi til arrangementet i Thorvaldsens lejlighed i Via Sistina kan vi også iagttage markante forskelle. Vigtigst var terrakotta-reliefferne ikke længere henstillet i skabe og på reoler som studieobjekter for kunstneren, men i stedet indmuret direkte i væggen. Herved transformeredes reliefferne fra kunstnerens arbejdsmateriale til museumsgenstande. Samtidig blev de en integreret del af museumsbygningen – svarende til Thorvaldsens egne relieffer i øvrigt. En tilsvarende udstillingspraksis for skulpturfragmenter var udbredt i perioden. Det mest berømte eksempel var måske

eksteriørudsmykningen af Canovas atelier i Via San Giacomo (i dag Via A. Canova).⁴⁷ Her var brudstykker af de antikke marmorskulpturer, som ikke blev opbevaret inde i atelieret, indfældet i muren og ordnet efter symmetriske og tematiske principper. Det stadig intakte arrangement giver et vigtigt indblik i tidens æstetiske smag og blev skoledannende i perioden, hvilket bl.a. kan aflæses i indretningen af Galleria Boncompagni-Ludovisi og måske vigtigst i Pius VII's Museo Chiaramonti i Vatikanet, hvis udformning Canova netop var ansvarlig for.⁴⁸ En anden inspirationskilde til indmuringen af fragmenter i husmuren kunne være de antikke relieffer, der i enkelte tilfælde stadig fandtes *in situ* indmuret i de antikke bygninger.⁴⁹ I rum 39 er de indfældede relieffragmenter fordelt i tre rektangulære felter, hver især indrammet af et hvidt bånd og arrangeret efter tilsvarende æstetiske principper. Den markante hvide indramning af felterne tjente dog ikke blot til ordning og klassificering. Ligesom vasemontrernes rudeinddeling i antiksamlingens rum 40 medførte indramningen af Campanareliefferne en fokusering på motiv frem for form, som genkalder udstillingspraksis i de ovenfornævnte antikvarsamlinger.⁵⁰

Campanareliefferne blev imidlertid integreret i Bindsbølls museumsbygning på flere niveauer. Det er velkendt, at Bindsbøll hentede stor inspiration til udformningen af museet i antikkens kunstværker, bygninger og deres udsmykning. Mange af disse værker og monumenter havde han studeret ved selvsyn på rejser til Italien og Grækenland, mens han kendte andre fra samtidige stikværker. De sidstnævnte blev især en vigtig inspirationskilde for dekorationen af museets interiører, hvor han i flere tilfælde valgte at kopiere antikke loftsdekorationer, bl.a. fra kejser Neros Domus Aurea i Rom.⁵¹ Det var også i et stikværk om Sir William Hamiltons vasesamling, at Bindsbøll hentede forlæggene til de græske vaser og trefødder, som han lod afbilde på den udvendige frise i museets indre gård.⁵² Hvad ingen dog hidtil har været opmærksom på er, at Campanarelieffer i mindst tre tilfælde tjente som inspirationskilde til Bindsbølls udsmykning af museumsbygningens interiører. Således kopierer stukdekorationen i lunetten i rum 7 (fig. 10) scenen »Satyrer flankerer krater«, mens der sker motivmæssig forskydning fra relief til maleri

af gengivelserne »Kvinder sidder på akantusranker« og »Kvindehoved i rankeværk«, som henholdsvis smykker lunetterne i rum 15 (fig. 11) og 34 (fig. 12). Der findes imidlertid hverken fragmenter eller hele relieffer med disse motiver i Thorvaldsens egen samling af Campanarelieffer. Bindsbøll må derfor have hentet sin inspiration og motivforlæg andetsteds.

Ideen om at lade Campanarelieffer indgå som et dekorativt element i samtidig rumudsmykning var langt fra ny, da Bindsbøll påbegyndte sit arbejde med Thorvaldsens Museum. Næsten hundrede år tidligere havde den italienske arkitekt Carlo Marchionni (1702-1786), som beskrevet ovenfor, ladet både festsalen og et mindre rum på paladsets første sal i Villa Albani udsmykke med afstøbninger af Campanarelieffer.⁵³ Væsentlig senere, i 1836, genfinder vi tanken hos den tyske arkitekt Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Tilskyndet af de preussiske myndigheders ønske om grundlæggelsen af et håndværkerskolesystem påbegyndte Schinkel i samarbejde med direktøren for den preussiske håndværksdeputation Peter Christian Wilhelm Beuth (1781-1853) i 1818 udarbejdelsen af undervisningsmateriale til dette formål. Resultatet var mønsterbogen *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, som i perioden fra 1821-1836 udkom i fire udgaver, hvor illustrationerne i den seneste version var vokset fra oprindelig 48 til 151 plancher. Værket bestod af tre dele, hvoraf den første omhandlede arkitektoniske og andre ornamenter, den anden del kar og møbler og den tredje del hovedsagelig tekstiler. Første del af 1836-udgaven rummer gengivelser af ikke mindre end 11 Campanarelieffer, heriblandt en dobbeltplanche som viser et relief af typen »Kvindehoved i rankeværk« Schinkel og Beuths publikation kom aldrig i handlen, men blev distribueret til det preussiske statsamt via håndværksskoler og provinsregeringer. En anden modtagerkreds var i sagens natur fabrikanter og håndværkere samt tidens mest fremtrædende kulturpersonligheder og kunstnere – heriblandt Thorvaldsen, som modtog sit eksemplar af værket i andet halvår af 1837.⁵⁴ Thorvaldsen og Schinkel kendte udmærket hinanden, og foruden Thorvaldsens berømmelse må man forestille sig, at de to mænds personlige bekendtskab også spillede en rolle for donationen af værket.⁵⁵

Selvom Bindsbøll aldrig personligt mødte



Fig. 10. Stukdekoration i lunette i Thorvaldsens Museums rum 7 (stueetage).



Fig. 11. Bemalet dekoration i lunette i Thorvaldsens Museums rum 15 (stueetage).



Fig. 12. Bemalet dekoration i lunette i Thorvaldsens Museums rum 34 (I. sal).



Fig. 13. Campanarelief med motivet »Satyrer flankerer krater« efter G. P. Campana, *Antiche opere in plastica*, Rom 1842, pl. XLII.

Schinkel, var den tyske arkitekts bygningsværker en vigtig inspirationskilde for ham. Det gælder ikke mindst Schinkels Altes Museum i Berlin (1812-1830), som et af Bindsbølls tidlige udkast til Thorvaldsens Museum var kraftigt inspireret af. I betragtning af Bindsbølls store interesse for Schinkels arkitektur er det oplagt at forestille sig, at den unge arkitekt må have bladret i og formodentlig også ladet sig inspirere af ornamenterne i *Vorbilder*, som fandtes lige ved hånden i Thorvaldsens personlige bibliotek. Måske var det ligefrem her, at Bindsbøll først blev opmærksom på motivet »Kvindehoved i rankeværk«? Den egentlige kilde til decorationen finder vi imidlertid et andet sted: i Campanas *Antiche opere in plastica*, som fandtes i Kunstakademiets Bibliotek. Overensstemmelsen mellem gengivelserne på Campanas plancher (fig. 13-15) og udsmykningen af rum 7, 15 og 34 er slående. Selvom Bindsbøll lod relieffernes oprindelige firkantede design tilpasse til lunetternes halvcirku-

lære, var han trofast mod forlæggene. Den dygtige adaption af reliefferne ses tydeligst i rum 15 (fig. 11), hvor han valgte at omforme forbilledets øvre decorationsbånd med gorgoneia (fig. 14) til et fortløbende bånd, der indrammede motivet.

I forbindelse med integreringen af græske vaser i museets decorationsprogram har Torben Melander argumenteret for, at dette træk afspejlede den store værdi, som vaserne tillagdes i perioden.⁵⁶ Det er derfor nærliggende at forestille sig en tilsvarende bevæggrund for Bindsbølls beslutning om at inddrage Campanareliefferne som et – ganske vist mere diskret – element i museets interiørudsmykning. Alt i alt repræsenterer dette en cadeau til Thorvaldsens samlervirksomhed, en henvisning til den allestedsnærværende arv fra antikken og sidst, men langt fra mindst, er det som en hyldest til ideen om den kunstneriske skabelsesproces og geni, fastholdt i leret – »kunstens første materiale«.



Fig. 14. Campanarelief med motivet »Kvinder sidder på akantusranker« efter G. P. Campana, *Antiche opere in plastica*, Rom 1842, pl. XIII.



Fig. 15. Campanarelief med motivet »Kvindehoved i rankeværk« efter G. P. Campana, *Antiche opere in plastica*, Rom 1842, pl. XII.

Motiver	Thorvaldsen	Albani	Townley	Seroux d'Agincourt	Canova	Campana
Bacchantiske motiver						
Bacchusbarn i kurv	H 1071	×	×			×
Bacchusbarn mellem to knælende satyrer	H 1099		×	×		×
Bacchus støttet til en satyr og Ariadne	H 1107		×	×	×	×
Bacchus til vogns	H 1072-1073					×
Bacchus siddende med følge	H 1128					
Afsløring af fallos	H 1094	×				×
Bacchantisk offer	H 1079					×
Bacchantisk indvielse	H 1083-1085			×	×	×
Vinhøst	H 1074-1076, 1129		×			×
Vinpersning	H 1077-1082		×	×	×	×
Andre guder, helte og fabeldyr						
Gudebuster	H 1067		×			×
Minerva som skibsbygger	H 1068	×	×			×
Minerva og Perseus med gorgoneion	H 1120, 1126	(x)	×	×		×
Venus og Amor	H 1069-1070		×			
Amoriner med frugtguirlander	H 1114		×			×
Viktoria foretager tyreoffer	H 1088-1091	(x)	×	×	×	×
Viktoria svævende med trofæ	H 1095					×
Herkules i kamp med den nemiske løve	H 1097				×	×
Herkules i kamp med den lernæiske hydra	H 1098					×
Herkules i kamp med den kretiske tyr	H 1096					×
Penelope sørger	H 1104	(x)	×			×
Dædalus og Pasifae	H 1105			×		×
Amazoner og griffer	H 1103 a+b	(x)	×	×	×	×
Skægget dæmon mellem griffer	H 1106					×
Scener fra den romerske hverdag						
Palæstra	H 1100			×	×	×
Hestevæddeløb i cirkus	H 1108		×			×

Winckelmann 1821, s. 65-66, nr. 53; Townley Gallery 1836, s. 125-126, nr. 44; Campana 1842, tav. L; Müller 1847, s. 107-108, kat. nr. 71.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. X.5; Townley Gallery 1836, s. 105, nr. 22; Campana 1842, tav. LII; Müller 1847, s. 110, kat. nr. 99.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. V, VII.4; Townley Gallery 1836, s. 115, nr. 30; Campana 1842, tav. XXXIV; Müller 1847, s. 111, kat. nr. 107;

Micheli 1985-1986, s. 286, kat. nr. 29.b, fig. 79.

Campana 1842, tav. XXXV; Müller 1847, s. 108, kat. nr. 72-73.

Müller 1847, s. 113, kat. nr. 128.

Winckelmann 1821, s. 32, nr. 26; Campana 1842, tav. XLVI; Müller 1847, s. 110, kat. nr. 94.

Campana 1842, tav. XLIII; Müller 1847, s. 108, kat. nr. 79.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. XXI.8; Campana 1842, tav. XLV; Müller 1847, s. 108-109, kat. nr. 84-85; Micheli 1985-1986, s. 289, kat. nr. 38, fig. 88.

Townley Gallery 1836, s. 110-115, nr. 28, 33, 67, 69; Campana 1842, tav. XXXIX; Müller 1847, s. 108, kat. nr. 74-76, s. 113, kat. nr. 129.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. XIII.5-7; Townley Gallery 1836, s. 138-139, nr. 59; Campana 1842, tav. XL; Müller 1847, s. 108, kat. nr. 77-82;

Micheli 1985-1986, s. 303, kat. nr. 91, fig. 135.

Townley Gallery 1836, s. 94 nr. 15; Campana 1842, tav. III; Müller 1847, s. 107, kat. nr. 67.

Winckelmann 1821, s. IX; Townley Gallery 1836, s. 94-96, nr. 16; Campana 1842, tav. V; Müller 1847, s. 107, kat. nr. 68; Bol 1992, s. 134-136, kat. nr. 300, taf. 88.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. XIV.2; Townley Gallery 1836, s. 92-93 nr. 13, 108-109, nr. 25; Campana 1842, tav. LVI; Müller 1847, s. 113, kat. nr. 126.

Townley Gallery 1836, s. 146-147, nr. 72; Müller 1847, s. 107, kat. nr. 69-70.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. XII.2; Campana 1842, tav. XV; Müller 1847, s. 112, kat. nr. 114.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. XXI.9; Townley Gallery 1836, s. 107-108, nr. 24, 26, 70; Campana 1842, tav. LXXXIV-LXXXV; Müller 1847, s. 109, kat. nr. 88-91; Micheli 1985-1986, s. 284-285, 289, kat. nr. 23.a-b, 34.a, fig. 71-72, 85.

Campana 1842, tav. LXXXVIII; Müller 1847, s. 110, kat. nr. 95.

Campana 1842, tav. XXII; Müller 1847, s. 110, kat. nr. 97; Micheli 1985-1986, s. 288, kat. nr. 31, fig. 82.

Campana 1842, tav. XXIII; Müller 1847, s. 110, kat. nr. 98.

Campana 1842, tav. XXIV; Müller 1847, s. 110, kat. nr. 96.

Townley Gallery 1836, s. 91-92, nr. 12; Campana 1842, tav. LXXII; Müller 1847, s. 111, kat. nr. 104.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. XV.4-6; Campana 1842, tav. LIX; Müller 1847, s. 111, kat. nr. 105.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. XI.1; Townley Gallery 1836, s. 86, nr. 4; Campana 1842, tav. LXXVIII; Müller 1847, s. 111, kat. nr. 103 a+b;

Micheli 1985-1986, s. 276, kat. nr. 2.a-b, fig. 50.

Campana 1842, tav. LXXXI; Müller 1847, s. 111, kat. nr. 106.

Seroux d'Agincourt 1814, pl. VII.1, VIII.1-3; Campana 1842, tav. XCV; Müller 1847, s. 110, kat. nr. 100; Micheli 1985-1986, s. 285-286, 300, kat. nr. 24, 27, 75, fig. 73, 76, 123.

Townley Gallery 1836, s. 139-143, nr. 60; Campana 1842, tav. XCII; Müller 1847, s. 111, kat. nr. 108.

Motiver	Thorvaldsen	Albani	Townley	Seroux d'Agincourt	Canova	Campana
Symmetriske opstillinger af kvindefigurer						
Unge kvinder flankerer kandelaber	H 1065	(x)	x	x	x	x
Kurvebærere flankerer røgelsesstander	H 1066	x	x		x	x
Arkaiserende karyatide	H 1102					
Knælende kvinder i rankeværk	H 1113			x	x	x
Bevinget kvinde i rankeværk	H 1093, 1101			x		x
Bevingede piger med instrumenter	H 1092			x		x
Svævende bevinget hermafrodit	H 1087					(x)
Masker og andre ornamentale motiver						
Arkaiserende mandsmaske	H 1115					
Mandsmaske	H 1086					
Kvindemaske	H 1119					
Skuespillermaske	H 1116					
Bacchantisk maske	H 1117		x	x		x
Panmaske	H 1118		x			x
Gorgoneion som selvstændigt udsmykningsselement	H 1121-1125			x	x	x
Liste med løvehoveder og palmetter	H 1130-1131					
Ægyptiserende motiver						
Ægyptiske præstinder	H 1109					
Bes flankeret af liggende sfinkser	H 1110		x		x	x
Nilscene	H 1111-1112		x	x	x	x

- Seroux d'Agincourt 1814, pl. X.6; Townley Gallery 1836, s. 99, nr. 19; Campana 1842, tav. CVII; Müller 1847, s. 106-107, kat. nr. 65;
 Micheli 1985-1986, s. 289, kat. nr. 36, fig. 87.
- Winckelmann 1821, s. 240, nr. 182; Townley Gallery 1836, s. 136-137, nr. 54; Campana 1842, tav. CVI; Müller 1847, s. 107, kat. nr. 66;
 Micheli 1985-1986, s. 299, kat. nr. 74, fig. 122.
- Müller 1847, s. III, kat. nr. 102.
- Seroux d'Agincourt 1814, pl. X.7; Campana 1842, tav. CX; Müller 1847, s. 112, kat. nr. 113; Micheli 1985-1986, s. 290, 305, kat.nr. 40, 96.a,
 fig. 90, 140.
- Seroux d'Agincourt 1814, pl. X.2; Campana 1842, tav. LXXXVII; Müller 1847, s. 109, kat. nr. 93; s. III, kat. nr. 101.
- Seroux d'Agincourt 1814, pl. XII.1; Campana 1842, tav. CXI; Müller 1847, s. 109, kat. nr. 92.
- Campana 1842, tav. LXXXVIII; Müller 1847, s. 109, kat. nr. 87.
- Müller 1847, s. 112, kat. nr. 115.
- Müller 1847, s. 109, kat. nr. 86.
- Müller 1847, s. 112, kat. nr. 119.
- Müller 1847, s. 112, kat. nr. 116.
- Seroux d'Agincourt 1814, pl. XXIX.10, XXX.1; Townley Gallery 1836, s. 143, nr. 62-63; Campana 1842, tav. XCIX; Müller 1847, s. 112,
 kat. nr. 117.
- Townley Gallery 1836, s. 129, nr. 45-46; Campana 1842, tav. XXXVIII; Müller 1847, s. 112, kat. nr. 118.
- Seroux d'Agincourt 1814, pl. XXX.9; Campana 1842, tav. XCVII; Müller 1847, s. 112-113, kat. nr. 120-125; Micheli 1985-1986, s. 293, 295,
 kat.nr. 54.a, 60.a-b, fig. 102, 107-108.
- Müller 1847, s. 113, kat. nr. 130-131.
- Müller 1847, s. III, kat. nr. 109.
- Townley Gallery 1836, 121-122, nr. 43; Campana 1842, tav. CXIII; Müller 1847, s. III-112, kat. nr. 110. Micheli 1985-1986, s. 295, kat. nr. 58,
 fig. 106.
- Seroux d'Agincourt 1814, pl. IX.1-2; Townley Gallery 1836, 121, nr. 36; Campana 1842, tav. CXIV; Müller 1847, s. 112, kat. nr. III-112;
 Micheli 1985-1986, s. 304, kat.nr. 93, fig. 137.

Summary

“The first material of art.”

The Campana reliefs in the collections of Thorvaldsens Museum

In Bertel Thorvaldsen's (1770-1844) collection of antiquities, there are 66 Roman architectonic terracotta reliefs. They are generally known as Campana reliefs after the Italian banker and art collector Giovanni Pietro Campana (1808-1880), who in 1842 published the first monograph on this group of artefacts. Campana's work marked the culmination of the remarkable interest in the study of antique terracottas – and in particular Campana reliefs, which from the middle of the 18th century could be found among a small circle of antiquarians, art collectors and artists. This development can be explained partly as a feature of the general interest of that time in the art and culture of Antiquity, and partly as the result of the discussion taking place in those days on the genesis of art, in which it was believed that the modelled clay sketch contained a glimpse of the artist's genius at the moment of creation. These two aspects seem to be united in the ancient terracotta reliefs, which the leading specialists in antiquities, including the German archaeologist Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) praised as “the first material of art”. The examinations of the Campana reliefs in Thorvaldsen's collection of antiquities can play its part in throwing light on many aspects of that period's reception of this group of artefacts, not least the practice of exhibiting and collecting, but also on the significance of the reliefs as formal, iconographic and technical sources of inspiration to the artist. At the same time, the study of the reliefs provides us with a new insight into the hitherto unknown function of the group of artefacts as models for Thorvaldsens Museum's architect, Michael Gottlieb Bindebøll (1800-1856). We can thus observe how Bindebøll in at least three instances used plates from Campana's publication as patterns for motifs in parts of the Museum's ceiling decoration. Perhaps – as is the case with the incorporation of Greek vases in the Museum's decorative programme – we should see the reference to the Campana Reliefs as a nod in the direction of Thorvaldsen's activity as a collector, a reference to

the omnipresent inheritance from Antiquity and last, but by no means least, as homage to the idea of the artistic creative process and genius preserved in the clay, “the first material of art”.

Noter

1. G. P. Campana, *Antiche opere in plastica. Scoperte, raccolte, e dichiarate*, Rom 1842.
2. K. Bøggild Johannsen, Campanareliefs in Kontext. Ein Beitrag zur Neubewertung der Funktion und Bedeutung der Campanareliefs in römischen Villen, i: *FACTA. A Journal of Roman Material Culture Studies*, 2, 2008 (i trykken).
3. Betegnelserne for de ikonografiske typer, som nævnes i det følgende, følger H. von Rohden og H. Winnefelds typologi, jf. H. von Rohden og H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin og Stuttgart 1911.
4. von Rohden og Winnefeld 1911, s. 3*-11*; M. E. Micheli, Le raccolte di antichità di Antonio Canova, i: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archaeologia e Storia dell'Arte*, 8-9, 1985-1986, s. 205-232; M. E. Micheli, Il »Receuil« di Seroux d'Agincourt, i: *Bollettino d'Arte*, 80-81, 1993, s. 83-92; M. E. Micheli, Iudicium et ordo: Antonio Canova and antiquity, i: *Acta Hyperborea*, 10, 2003, s. 277-292.
5. L. Müller, *Fortegnelse over Oldsagerne i Thorvaldsens Museum. Første og andet afsnit*, København 1847, s. 106-113.
6. S. Howard, *Antiquity Restored*, Wien 1991, s. 154-161; B. Kuhn-Forte, *Antikensammlungen in Rom*, i: M. Kunze (ed.), *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Mainz am Rhein 1998, s. 30-66.
7. D. Diderot, *Salon de 1765. Édition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau*, Paris 1984, s. 301.
8. Citatet er frit oversat efter: »Den Thon, als die erste Materie der Kunst, deuten selbst die alten Sprachen an: denn die Arbeit des Töpfers und des Bildners, oder des Bildhauers wird durch eben dasselbe Wort bezeichnet. (...) das Modelliren in Thon bey dem Bildhauer wie die Zeichnung auf dem Papier bey dem Maler, anzusehen ist. Denn so wie der Vorsprung des ausgepreßten Rebensafts der edelste Wein ist, eben so erscheint dort in der weichen Materie und auf dem Papiere der reinste und wahrhaftigste Geist der Künstler, da hingegen in einem ausgeführten Gemälde und in einer geendigten Statue das Talent in dem Fleiße und in der erforderlichen Schminke verkleidet wird. (...) Diese Achtung der Arbeiten in Thone wird noch itzo durch die Erfahrung bestätigt; und man kann als eine allgemeine Regel angeben, daß sich nichts schlechtes in dieser Art findet, welches von der erhobenen Arbeiten in Marmor nicht kann gesagt werden.«, J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien 1776 (2. udg.), s. 22-25.

9. J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, Paris 1814, s. 8-9.
10. Campana 1842, s. 1.
11. Tidens arkæologer kendte udmærket produktionsmetoden, som både nævnes af Winckelmann og af Seroux d'Agincourt. Men værkernes massefremstillede karakter tillagdes tilsyneladende mindre betydning end relieffernes værdi som inspirationskilde for samtidige kunstnere. Jf. Winckelmann 1776, s. 23; Seroux d'Agincourt 1814, s. 8.
12. F. Hemsterhuis, *Lettre sur la Sculpture, à Mr. Theod. de Smeth, ancien Président des Echevins de la Ville d'Amsterdam*, Amsterdam 1769, s. 7; Seroux d'Agincourt 1814, s. 20.
13. Von Rohden og Winnefeld 1911, s. 3*-11*; Micheli 1993, s. 87.
14. S. Birch og C. T. Newton, *Report on the Campana Collection*, London 1856, s. 44, s. 82; von Rohden og Winnefeld 1911, s. 7*.
15. Seroux d'Agincourt 1814, s. 20; Campana 1842, s. 1, s. 29-114.
16. Micheli 1993, s. 87.
17. Townleys og Seroux d'Agincourts samlinger blev således overdraget ved testamentariske bestemmelser til henholdsvis British Museum og Vatikanmuseerne, mens f.eks. Canovas og Campanas samlinger blev opkøbt af Vatikanmuseerne, Louvre og Eremitagen i Sankt Petersborg. Jf. von Rohden og Winnefeld 1911, s. 6*-8*; Micheli 1985-1986, s. 221-223; Micheli 1993, s. 87.
18. [s.a.] *The British Museum. The Townley Gallery*, London 1836, s. 71-151; A. de Longpérier, *Le Musée Napoleon III. Architecture, sculpture, ornementation. Terre cuites et Marbres de l'ex-collection Campana*, Paris 1864; H. B. Walters, *Catalogue of the terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London 1903.
19. Campana 1842, s. 2.
20. Citatet er frit oversat efter: »A comprendere il merito singolare di tal fatta di lavori, basti considerare come i più celebri artisti dell'antica Italia, della Grecia e di Roma, valendosi della fragile argilla avrendevole alla maestà loro mano, improntar seppero in essa le più decise traccie dell'ingegno creatore che li animava«, Campana 1842, s. 1.
21. S. Sarti, *Giovanni Pietro Campana, 1808-1880. The man and his collection*, Oxford 2001, s. 76.
22. Både Seroux d'Agincours og Campanas bogværker havde et opdragende sigte, hvor de ønskede at udbrede kendskabet til den materialegruppe, der lå dem begge på sinde. Værkerne kan i deres natur sammenlignes med publikationen af Hamiltons vasesamling, om end de aldrig fik helt samme betydning. Jf. Seroux d'Agincourt 1814, s. i-iii; Campana 1842, s. 1-2.
23. S. Röttgen, *Die Villa Albani und ihre Bauten*, i: H. Beck og P. C. Bol (eds.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982, s. 92-93, note 77.
24. P. Bol (ed.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, III, Berlin 1992, s. 127-136, kat.nr. 297-300, taf. 85-88.
25. Sarti 2001, s. 79.
26. Micheli 1993, s. 81; Sarti 2001, s. 77.
27. Micheli 1993, s. 87-88.
28. Skeptikerne overfor denne praksis talte bl.a. Thorvaldsens nære ven og mentor, den danske arkæolog Georg Zoëga, men vigtigst var nok Canova, som ved utallige lejligheder ytrede sig endog særdeles kritisk om den udbredte restaureringspraksis – ikke mindst i forbindelse med den foreslåede restaurering af Parthenon-skulpturerne fra Athens Akropolis. Jf. Micheli 1985-1986, s. 207; Howard 1991, s. 25; Melander 1992, s. 23-24; Micheli 1993, s. 87-88; T. Melander, Thorvaldsens afstøbningssamling og gipser i billedkunsten, i: H. Ragn Jensen, S. Söderlind og E.-L. Bengtsson (eds.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*, København 2003, s. 358.
29. Micheli 1993, s. 89; J. D. Draper, Neoclassical Modeling in Its International Context, i: J. D. Draper og G. Scherf (eds.), *Playing with Fire. European Terracotta Models, 1740-1840*, New Haven og London 2004, s. 9.
30. Tre af fragmenterne H 1121-H 1123 stammer muligvis ikke fra Campanarelieffer, men fra antefikser. Dette er imidlertid umuligt at afgøre med sikkerhed, så længe fragmenterne er indmuret i væggen, da identiske motiver forekommer på begge genstandsgrupper.
31. von Rohden og Winnefeld 1911, s. 316 (liste over henvisninger); A. H. Borbein, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen*, Heidelberg 1968, s. 160 note 834, pl. 32.2; M. Rauch, *Bacchische Themen und Nilbilder auf Campanareliefs*, Rahden/Leidorf 1999, s. 12, note 99, s. 30-31 note 34, s. 36, s. 87, s. 102-104 note 758, s. 145, s. 147, s. 152-154, s. 168-169, s. 175, s. 182, 185, s. 198, kat.nr. 9, 31, III-II2, 127, 305, 329, 421-423, 526, 577, 802; D. Stutzinger og G. Feucht, Der keramische Fingerabdruck: Atomemissionsspektrometrie – eine neue Untersuchungsmethode, i: *Antike Welt*, 31.4, 2000, s. 369-377, fig. 2.a-c.
32. J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, I-II, Rom 1821 (2. udg.), s. 9, 32, nr. 26, s. 65-66, nr. 53, s. 142, nr. 108, s. 158-159, nr. 117, s. 169, nr. 127, s. 217, nr. 161; s. 240, nr. 82.
33. Relieffet er stadig indmuret i det første rum af Galleria di Leda (inv. nr. 181), jf. Winckelmann 1821, s. 9; Bol 1992, s. 134-136, kat.nr. 300, taf. 88.
34. G. Zoëga, *Li bassirelievi antichi di Roma*, I, Rom 1808, s. 210-216, tav. XLV.
35. Campana 1842, s. 1-2; Micheli 1993, s. 89; Fejfer og Melander 2003, s. 18-19.

36. J. B. Hartmann og K. Parlasca, *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassicismus*, Tübingen 1979, s. 95 note 19, Taf. 40,1.
37. J. M. Thiele, *Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker*, 1832, s. 122-124, s. 127.
38. Ibid.
39. Uddrag af brev fra D. Martens til prins Christian Frederik, gengivet i: H. Glarbo, Martens og Thorvaldsen, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1944, s. 60.
40. Müller 1847, s. 98-125.
41. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764 (1. udg.), s. 12.
42. Melander 1993, s. 15.
43. A. Nibby, *Analisi storio-topografico-antiquaria della carta de'dintorni di Roma*, II, Rom 1837, s. 666; Campana 1842, s. 98; Borbein 1968, s. 160-161.
44. Den approberede tegning (dateret d. 24. juli og approberet d. 13. november 1839), jf. M. Koch, M. G. Bindesbøll's Møbler i Thorvaldsens Museum, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1948, s. 72-73, pl. 3.
45. Bindesbølls tegning, jf. Koch 1948, s. 72-73, pl. 2.
46. Melander 1993, s. 147.
47. Micheli 1985-1986, s. 214.
48. Ibid.; Fejfer og Melander 2003, s. 18.
49. Müller 1847, s. 106.
50. Melander 1993, s. 149.
51. M. Ramsing, Bindesbøll i arbejde. Udsmykningen af lofterne i Thorvaldsens Museum, i: *Arkitekten*, 14, 1992, s. 22-51 (især s. 27-34); M. Ramsing, Loftsdekorationerne i Thorvaldsens Museum. Den kunstneriske proces og dens udøvere. Om arkitekten M. G. Bindesbøll og hans store kreds af medarbejdere, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1998, s. 74-87.
52. T. Melander, Vaserne på Thorvaldsens Museum, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1982, s. 71-74.
53. Röttgen 1982, s. 92-93, note 77.
54. S. Bahe, Schinkels römische Vorbilder in den »Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker«, i: M. Kunze (ed.), *Italien in Preußen. Preußen in Italien. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft, des Forschungszentrums Europäische Aufklärung und der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam*, von 25. bis 27. oktober 2002, Stendal 2006, s. 132-145.
55. M. Floryan, »Italienische Reise«. Bindesbølls møde med Goethe-tidens antikopfattelse, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1998, s. 28.
56. Melander 1982, s. 70-71.