



Om stilhistorie og en alternativ frise

Af Kristian Hvidt

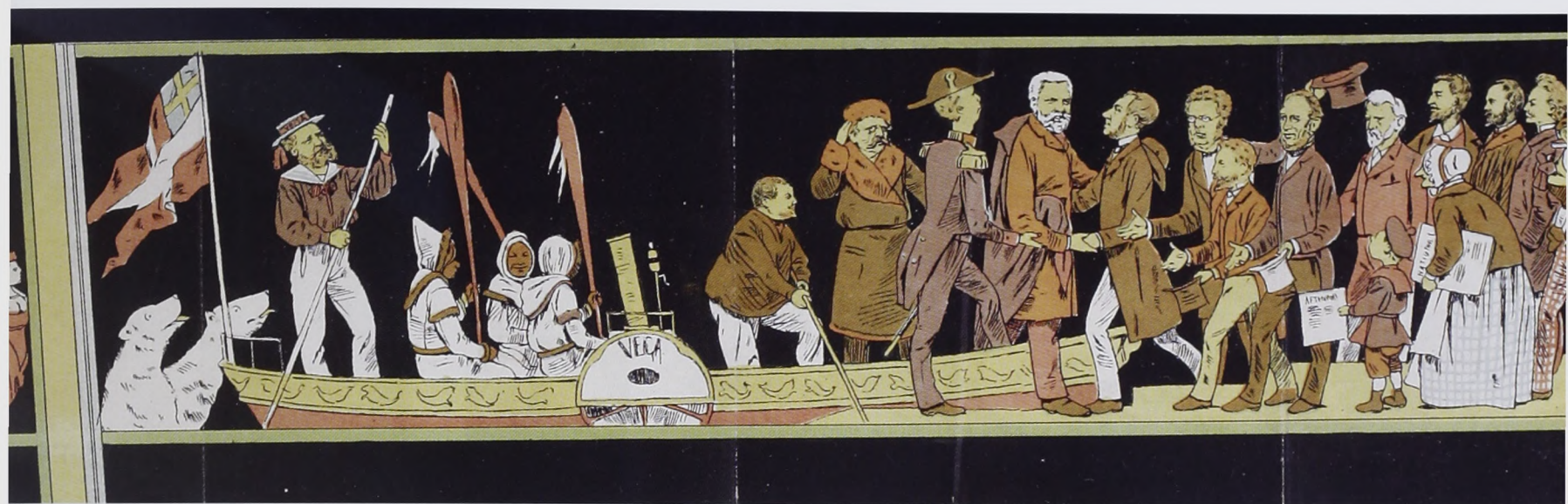
I.

I 1983 udgav Gads forlag, den gang en blomstrende virksomhed, en »julebog« til sine mange kunder, der hed: »Pynt på gesimsen. Facader på københavnsk etagebyggeri 1860-1914«. Bogen var skrevet af undertegnede og yppigt illustreret med eksempler af fotografen Andreas Trier Mørch. Bogen var resultatet af daglige cykle- og busture ad københavnske gader, og tanker undervejs om sammenhængen mellem mit fag, historie og de dekorationer eller signaturer, som skiftende generationer i 1800-tallet anbragte uden på mange, ja de fleste af facaderne i den indre by. Det var stilblandings store periode, signaler om en velnæret konservativ borgerkultur, der gerne så deres boliger løftet op på slotsniveau med tårne og alskens symboler og krummelurer. Udgangspunktet var tilsvarende

økonomisk: byens murermestre og entreprenører, der opførte ejendommene, stræbte efter høje huslejer ved at udtrykke bygningens eksklusive standard bl.a. efter facadernes (og trappegangenes) udseende. Herman Bang har fortalt noget af den grumme historie bag massebyggeriet i sin berømte roman, »Stuk« fra 1887.

I bogen stillede jeg spørgsmål omkring begrebet stilhistorie, sådan som det opstod omkring N. L. Høyen i begyndelsen af 1800-tallet, et skema over de historiske stilarter efter kronologiske og dekorative elementer som et hjælpemiddel for det nye fag, kunsthistorie og til hjælp for arkitekter. Høyens skema sluttede med den græsk-romerske klassicisme, og kunne selvfølgelig ikke nævne nogen stilart efter ca. 1850, hvor gotik, barok, renæssancestil blev





brugt i flæng uden nøjere æstetiske overvejelser om »det stilfulde og det smagløse«. Fællesnavnet, historicisme, kom til os fra Tyskland, og i min bog forsøgte jeg at vise, at denne stilart også havde sin egen modebølge: i 1870'erne havde de københavnske facader et gotik- og renæssancepræg; 1880'erne dyrkede en yppig barokstil, som blev fulgt af en mere pompøs klassisk barokstil i halvfemsernes højkonjunktur. Efter 1900 blev det hele krydret med skønvirke-træk, indtil byggekrisen 1908 for de næste 10 år næsten standsede byggeriet og dermed historicismen som stilart.

Denne lyst til pynt på de københavnske facader var del af et europæisk fænomen, der ad bestemte kanaler kom til Danmark, især fra Wien og Paris. Men historicismen havde vel at mærke tydelige nationale særtræk – hver nation i Europa havde sin historicisme – man behøver blot at tage til Malmø og kigge op ad husene for at se den tydelige forskel fra København.

Interessen for emnet historicisme var lille i 1983, men den blev i høj grad vakt, da København i 1996 skulle være europæisk kulturby, og der blev givet

offentlig støtte til restaurering af byens facader. Byen blev sjovere at færdes i. Men stilblandingsperioden er, skønt lejlighedsvis festlig og fantasifuld, et hul i kunsthistorikeres optik, et industrielt, ikke et kunstnerisk fænomen. Studiet førte mig siden videre til Paris, hvorfra så utrolig mange kulturhistoriske strømninger spredtes ud over hele Europa. Det blev til bogen »Paris. Fra barrikader til boulevarder« fra 2004. Her skildredes byens stormfulde stilhistoriske og byplanmæssige udvikling efter 1830, som gentog sig i København i miniformat efter 1870.

Derefter ikke mere stilhistorie, hvis jeg ikke en dag i en bunke papirer efter min far fandt en trykt, farverig frise på 3 meter og 20 cm, der genskaber Sonnes frise på Thorvaldsens Museum fra 1848 som genoplevet i 1885 i samtidens lys og stil. Frisen på museet er jo unægtelig også en slags »pynt på gesimsen« med klare signaler om denne overgangsperiode mellem klassicisme og historicisme i det fælles udgangspunkt: romantikkens genopdagelse af den hjemlige (nordiske) fortid (og stil) i modsætning til den tilsyneladende udslidte græsk-romer-





ske stil. Det er i denne sammenhæng 1800-tallets stilhistorie bevægede sig.

2.

1800-tallet er også usædvanligt på grund af dets stærke svingninger mellem ekstremer i politik og kultur. Den franske revolution havde sat et politisk pendul i gang, hvis store udsving prægede de følgende årtier. Fra det yderste venstreradikale før 1800 slog det over i den reaktionære kejsertid, tilbage igen over i de revolutionære opstande mellem 1830 og 1848, for igen at falde tilbage til det ultra-konservative andet kejserdømme og den tredje republik. Historicismen med sin »pyntesyge« var en passende baggrundsstaffage for ærkereaktionære regeringer overalt i 1880'ernes Europa. Århundredet havde høj politisk bølgegang, men var efter 1814 uden større krige og i en jævnt stigende højkonjunktur. Borgerskabet havde råd til at omgive sig med dekoration.

I dette 1800-tals forløb kan man indsætte emnet for denne artikel, Thorvaldsens Museum med dens

berømte frise fra 1848 overfor den usædvanlige senere »redaktion« af frisen fra 1885. Museet og den originale frise blev udtænkt og realiseret i de udpræget »venstresnoede« år mellem juliopstanden i 1830 og februarrevolutionen 1848, hvorimod den næste udgave af frisen godt 30 år senere afspejler det højresnoede københavnske miljø midt i forfatningskampens tid.

I den omfattende litteratur om museet kan man følge udviklingen i Gottlieb Binges bøllefantasi-fulde ideer til ombygningen af den faldefærdige vognremise på Slotsholmen fra hans første projekt fra 1834, der næsten var en kopi af Schinkels berømte Altes Museum i Berlin,¹ til de to afgørende ændringer, han foretog efter Thorvaldsens ønsker, inden Københavns bystyre godkendte det i 1839. Det var et radikalt skifte til en blandet stilart, som ingen i litteraturen om frisen har villet give et navn. Helst ville man bevare udtrykket klassisk om bygningen, også med tanke på de pompejanske dekorationer indvendigt.²

For en historiker er dette svært at forstå. I den ydre form fra 1839, som det står endnu, er enhver





lighed med græsk eller romersk stil da så at sige væk. I stedet er kommet et umiskendelige træk af assyrisk eller mellemøstlig stil. De store udgravninger i Assur var begyndt i 1821, og den specielle assyriske bygningsform med de skrå linjer var ikke ukendt for danskere i Carsten Niebuhrs hjemland. Mærkeligt, at ingen så vidt man kan se har omtalt det.

Museumsbygningens udformning må da ses som et fritstående udtryk for Bindesbølls viltre temperament og lyst til at fremføre en provokation uden for de sædvanlige kunsthistoriske rammer. Bindesbøll var selv meget bevidst om stilen. Han skrev: »Hvad valget af stil angår, så har antikke former præget de allerfleste af Thorvaldsens værker. Så den antikke arkitektur giver den bedste forbillede for denne bygning.«³ I ordet **antik** lå friheden til også at gå udenfor det græsk-romerske og ind i fremmede stilarter som assyrisk, etruskisk og egyptisk stil, kort sagt en farverig blanding af historiske stilarter. Ordet historicisme ligger snublende nær. Bindesbølls bygning skulle være en kraftig udfordring mod Danmarks enehersker i arkitekturen,

C.F. Hansen, der havde sat sig tungt på byens monumentalbyggeri efter bombardementet 1807. Hansen var nu en olding i firserne og efterlod sig som Hakon Lund skriver »en samling frustrerede arkitekter, der havde levet i hans skygge«. Thorvaldsen nåede med skadefryd at tale om »sit« museum, der nu lå og smilede farverigt overfor Christiansborgs ruin og slotskirkes skidne, grå mure. Når der ikke (som vanligt omkring nye museumsbygninger) opstod stor offentlig debat omkring projektet, var det nok kun, fordi den store guru, Thorvaldsen, sagde god for det, også uanset kontrasten mellem hans hvidgrå gipsskulpturer og bygningens farverige ydre og indre. Den store europæers hjemkomst skulle gøre det nyligt indskrænkede kongerige Danmark synligt ud over landets grænser, ordet antik gav Bindesbøll frihed til at låne mange steder fra.

Bindesbøll havde arbejdet med projektet, medens han boede i Rom, hvor en skare kunstnere lokalt holdt dansk såkaldt guldalder. Men han havde forinden i 1822 også boet længere tid i Paris, hvor der på den tid skete store stilhistoriske begivenheder, som ikke kan have undgået at gøre indtryk på





ham. Efter 1802 gik der ligesom hul på den strenge græsk-romerske klassicisme med arkitekten Nicolas Durands forelæsninger og hans meget udbredte trykte modelbøger, der inspirerede arkitekter til en ny form for dekoration af de kalkede mure ved at udnytte, hvad han kaldte naturens former på bygnings vinduesindramninger. Her lå begyndelsen til det, der først langt senere fik navnet historicisme. Ideen fik også sin første filosof og teoretiker i den spændende tænker Victor Cousin (1792-1867). Han skabte begrebet eklektisme (græsk for udvælgelse), der efter romantikkens vækkelse af de nationale fortidsminder opsamlede (og navngav) alle de gamle europæiske stilarter i kunst, litteratur og filosofi, og han opfordrede kunstnere til at vælge frit imellem dem i deres arbejde. Cousin havde stor indflydelse på sin samtid, blev fransk undervisningsminister i 1833 og var på linje med den radikale ideologis udgangspunkt, positivismen omkring Saint Simon og Auguste Comte. I kunsthistorien må Cousin betragtes som teoretikeren bag stilblandingsens epoke op til 1914.⁴

Så derfor er spørgsmålet om ikke netop Thorvaldsens museum fra 1848, som Bindesbøll kaldte en »Porticus til Fornøjelse for Publicum«, med fordel kan betragtes som den danske portal ind til historicismens tidsalder.

Året 1848 er et godt vendepunkt – også i stilhistorien. Omsvinget det år var voldsomt og hurtigt, i Frankrig fra republik til diktatur på nogle måneder.

3.

Et påfaldende og provokerende træk ved Thorvaldsens museum er modsætningen mellem bygningens skæve linier og stærke farver og frisens forsigtige næsten fotoagtige realisme – et langstrakt stykke pæn nationalliberalisme i en storslået assyrisk ramme. Bygningen er antik historicisme, medens frisen er i den gammeldags stil. Modsætningen kan også aflæses som den store kosmopolitiske kunstners nedladende møde med den lille hovedstads underdanige borgerskab. Skønt personerne bevæger sig og vinker, er der alligevel noget stillestående ved optøget – byens værdige borgere viser deres *dannelse*, et mærkeligt ord, parallelt til det tyske *Bildung*, der lige efter 1800 var dannet (!) og markedsført af forfatteren Knud Lyne Rahbek på Bakkehuset.⁵

Ingen kunstner i verden har vel fået en lignende ophøjelse i levende live som Thorvaldsen – det var nok sådan noget, J.F. Willumsen drømte om nede i Nice, da han 100 år senere ville flytte tilbage til Danmark i triumf. I storslået og farverig format er det også fristende at se frisen som en parallel til Carl Henning Pedersens store emaljefrise i gården bag kunstmuseet i Herning, et nonfigurativt triumftog.

Frisen på Thorvaldsens Museum blev først tegnet af Sonne og overført af andre kunstnere til væggene så sent som 1846-48, lige de år da det sydede af frihedstrang over hele Europa, og vi herhjemme oplevede det store vendepunkt, kongeskiftet fra Christian 8. til Frederik 7. i januar 1848. Den gamle tids enevældige monark nåede lige at skænke et flot køretøj, Kvadrigaen, øverst på gavlen, bygningens



Svenskeren Adolf Erik Nordenskiöld modtages i København af medlemmer af Københavns bystyre, forrest vistnok overpræsident C.S. Klein fulgt af borgmestre og repræsentanter for universitetet og videnskab. Nordenskiöld hjælpes på land af kaptajn, Frederik Palander, der med hjuldamperen »Vega« havde sejlet gennem Ishavet og ad de russiske floder for siden, 1883-84, at gennemføre togter ind på den grønlandske indlandsis, hvorfra han hjembragte et passende antal eskimoer og isbjørne.

måske eneste klassicistiske træk! Resten af bygningen passede mere på den fastelavnsagtig Frederik Syvtal.

Frisen er næsten lig en tegneserie med et smukt flow, men uden talebobler. De to ca. 60 meter lang-sider plus de 40 meter mod kirken gengiver forløbet ved landsætningen, som den var foregået en dag i 1838, altså ti år før. Men efter 1848 fandt man, at frisen havde et gammeldags præg med vægt på det skønne og harmoniske, den flegmatiske Christian 8.s København. Frisens totale mangel på kongelige personer eller blot royale symboler er i øvrigt påfaldende – det var staden Københavns borgerskab, der stod for gaven.

Når turister og københavnere de følgende årtier tog søndagsturen hen over kanalen og rundt om det farverige museum, måtte de betragte frisen med samme stille smil, hvormed man kigger i gamle fotografialbummer. Man begyndte ligesom Fritz Jürgensen at le over den gravalvor, hvormed bedstefar og bedstemor gled af sted langs bygningen i små joller – »Far er det Verdenshavet?« spør'r Gysse i 1860'erne om Frederiksholms Kanal – det kulørte tempel på kajen kunne friste til spørgsmålet.

Og så gik det med frisen ligesom med gamle fotografier, der udsættes for sol og vind. Den smukke virkelighed på frisen fortonede sig snart som noget fortidigt. Farven bortset fra det sorte forsvandt næsten og cementen forvitrede. Bindesbøll, der døde i 1856, efterlod museet med et rigtig stort teknisk problem omkring frisen, sådan som andre artikler i denne bog viser.

4.

Men frisens forfald forhindrede ikke, at Thorvaldsens Museum blev ved med at stå med tre stjerner ved i skiftende udgaver af turisthåndbøger på tysk og engelsk. Det humoristiske tidsskrift Puk for 1899 bragte en vise, da maleren Oscar Matthiessen, der havde lært en ny frescoteknik i Tyskland, tilbød at »genmale« frisen. Visen fortæller om den store offentlige debat derom og en kommissions årelange tøven. Lige meget hjalp det, så visen slutter mistrøstigt:

Restaurering – ak, Thorvaldsen. Du
Vente nok maa en Stund endnu,
Mørk, melankolsk og bister,
Leve af tyske Turister!

Allerede i 1885 havde en anden kunstner givet forslag til en frisk og opdateret udgave af frisen. På det tidspunkt var Sonnes originale tegninger væk og selve frisen svær at skelne.⁶ Det var tegneren Alfred Schmidt der forslog en ny »udgave«. Forinden må han faktisk have stillet sig op foran museet med blok og pen og skitseret hver af de 39 enkeltfelter på frisens to langsider og siden redigeret og farvelagt dem hjemme, et stort arbejde, som ikke gjorde ham kendt og påskønnet. Alfred Schmidt, der siden blev berømt og anerkendt, havde ikke nogen let vej til berømmelsen. Han var født 1858 i Horsens, søn af en lærer på katedralskolen. Da han tidligt viste kunstnerisk talent, sendte faderen ham kun 15 år gammel til København for at gå på en tegneskole. Derfra kom han til Kunstakademiet og delte sin tid mellem de to hovedafdelinger, maleren



Efter byens borgmestre følger en båd til højre med Venstrepolitikere, den radikale Viggo Hørup sammen med partiets store fører, Christen Berg. Vinkende fra sit høje sæde på en pæl, Folketingets formand, den grundtvigianske Sofus Høgsbro. Siddende i båden vistnok Lands-tingets formand, C. C. Liebe. I feltet til venstre kan den stående mand måske være brygger J. C. Jacobsen?

Julius Exners modelskole og maleren Jørgen Roeds malerskole. Ligesom andre kunstnere dengang gik han også i malerlære og tog svendebrev. På et tidspunkt op mod 1880 kom det kritiske punkt, hvor hans lærer, Jørgen Roed en dag tog sig sammen og fortalte den nu tyveårige elev, at han ikke havde talent nok som malende kunstner og rådede ham til at skifte til erhvervet som tegner og illustratør.⁷ Han havde allerede tidligere leveret tegninger til humoristiske tidsskrifter, som netop i de år dukkede op i stort tal, og nu var han så heldig i 1880 at få jobbet efter tegneren Hans Tegner ved det største af disse tidsskrifter, ugebladet »Punch«, der var begyndt at udkomme i 1873. »Punch« havde fået stor succes i Københavns borgerskab ved sin gode humor, gode tegninger og ved en helt ny trykkes teknik, litografiet, stentryk, der hurtigt og billigt tillod at trykke store tegninger i mange farver. En ny slags dygtige håndværkere, litografer, overførte kunstnernes tegninger til lige så mange stenplader som der skulle være farver. De nye dampdrevne trykkesmaskiner sørgede for resten.

»Punch« var en forløber for den egentlige »kulørte« ugepresse. »Familie Journalen«, der stadig udkommer, begyndte i 1877 som den første i denne nye illustrerede litteraturgenre. Allerede fra slutningen af 1860'erne var der begyndt at udkomme en mængde primitive sort-hvide »humoristiske hefter«. Oprindeligt hørte de sammen med de årlige karnevaler, der blev afholdt fra slutningen af 1860'erne i København arrangeret skiftevis af Studenterforeningen og af kunstnerne på Akademiet. Som en optakt til karnevalet udkom en fastelavnsavis med morsomme tegninger og tekster, fra halv-

fjerdserne udgivet af en ung, festlig karnevalsentusiast, boghandleren Ernst Bojesen, der som ganske ung i 1878 nedsatte sig som forlægger i Vimmelskiftet og begyndte at udsende en mangfoldighed af muntre, farverige hefter trykt i den nye teknik.⁸

Et midterspor i hans rastløse virksomhed var fra 1880 den årlige »humoristiske kalender« med navnet »Oldfux«, en forløber for den evigt unge »Blæksprutten«, der begyndte at udkomme til jul 1888. Oldfux er navnet på en oldgammel komediefigur, nærmest en filur, der optræder i flere af Holbergs skuespil. Foruden en månedskalender indeholdt hefterne en mærkelig blanding af finurlige nyheder og dårlige noveller. Teksterne er af usædvanlig ringe kvalitet, nærmest ulæselige, hvorimod tegningerne er særlig levende og opfindsomme, til løbet til den senere blomstring i dansk karikaturkunst. »Oldfux« var den ideelle mandelgave, underholdning for familien i den kedelige juleuge.

Heftet for 1885 (udkommet før jul 1884) indeholdt foruden kalenderens 12 sider, en række enkelttegninger og et par noveller. Til allersidst et blad med navnet »Panoptikon« bag hvilket skjuler sig den 160 cm lange frise à la Thorvaldsens Museum sirligt foldet og ganske let limet til heftets bageste papomslag.

Det var ikke tilfældigt, at Alfred Schmidt netop i 1884 greb lejligheden til at gengive den berømte frises to langsider. I oktober 1884 var det andet Christiansborg, C. F. Hansens klassicistiske slot, nedbrændt til grunden bortset fra Ridebanen og Museets nabo, Slotskirken, en national ulykke både politisk og kulturelt. Den sortsværtede ruin gjorde Slotsholmen til en skamplet på hovedstaden – til-

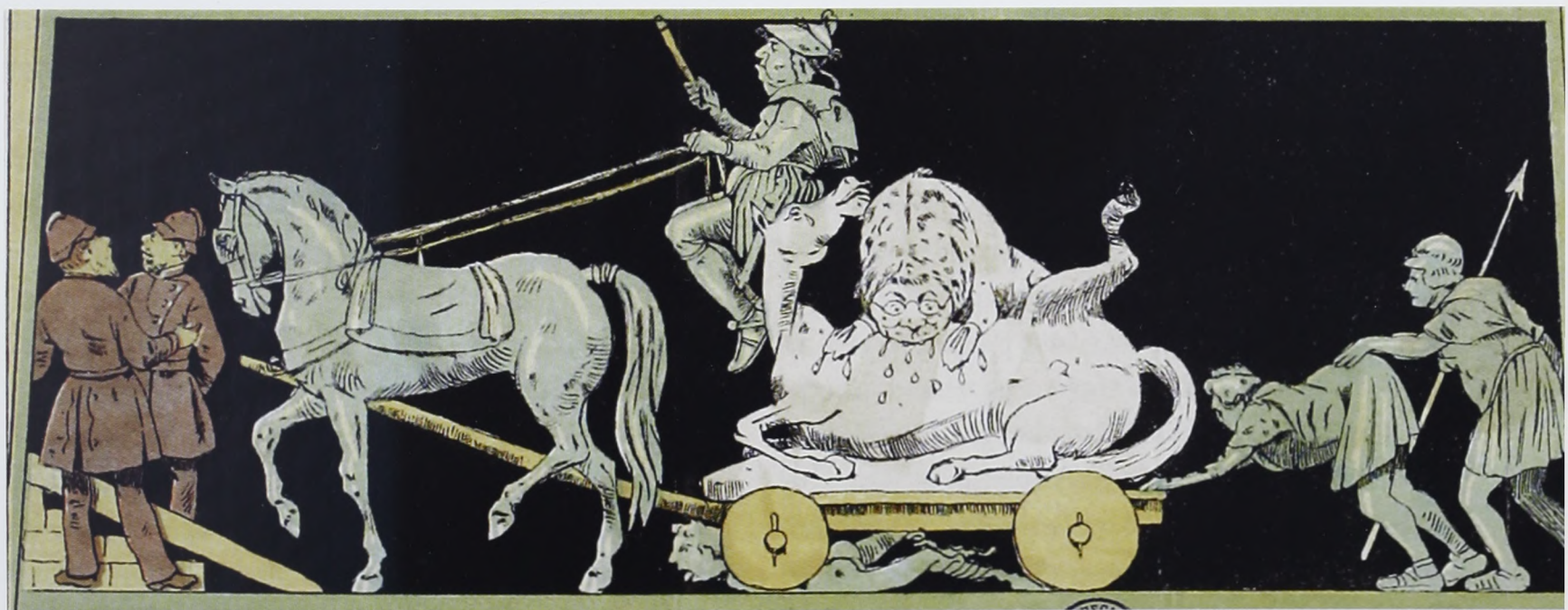


Fra 1880'ernes danske parnas. I de to felter til venstre ukendte kunstnere omkring den dengang unge café a Porta overfor Det kgl. Teater. Derefter forfatterne omkring det moderne gennembrud: i midten Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen og vinkende, deres forlægger, Gyldendals direktør Jacob Hegel. Ovenover Georg Brandes ved højen mast og til højre i fiskerkostume Holger Drachmann, ondsksfuldt gengivet med en række glas og flasker på lønningen. Den unge mand nederst til venstre kan være Herman Bang.

bage på Slotsholmen ud mod byen lå den farverige museumsbygning. Men den så heller ikke for køn ud. Inden 1860 var frisens billeder som nævnt svære at få øje på, og »mosaikcemenen« dryssede af. Museet måtte ikke falde ind i Slotsholmens almindelige melankoli. Efter slotsbranden 1884 indså byens borgmestre hvor vigtigt det var at redde museet som nationalt monument og man bevilligede nu betydelige beløb over flere år til restaurering

af frisen og bad tidens guru indenfor arkitektur og facadedekoration, kammerherre Meldahl, stå i spidsen for restaureringen. Men intet skete.

Denne store bevilling kunne være inspirationen til det »opdaterede udkast« til en frise. Men Alfred Schmidt var nok også inspireret af, at København netop i sommeren 1884 havde oplevet en stor modtagelse i Københavns havn ligesom Thorvaldsens. Det var den svenske opdagelsesrejsende Adolf Erik



I stedet for Thorvaldsens berømte sovende løve har Alfred Schmidt valgt en anden berømt skulptur, som mange københavnere kendte fra Kongens Have, »Løven, der sønderriver hesten«, bronzestøbt og forgyldt herhjemme i 1618, stod ved broen over til Rosenborg. Figuren, kopi fra en statue på Kapitol i Rom, skulle formodentlig vise, hvordan den danske løve agtede at ville sønderrive den svenske fjende hinsides Øresund. Nu i 1885 nøjedes Schmidt med at give løven Christen Berghs briller og ansigtstræk og vise den store venstreførers formodede blodtørst.



Det kgl. Teater var talrigt repræsenteret ved grønlandsfarerens ankomst. I båden med Holberg som galionsfigur (det var i 200-året for hans fødsel) ses fra venstre Emil Poulsen som Shylock, Olaf Poulsen som Harlekin, Aksel Madsen som Leander i Maskerade. I næste felt stående en Holbergfigur som måske forestiller kapelmester Anton Svendsen, dernæst Camilla Hilmer som Pernille i Maskerade, Louise Phister som Magdelone og Peder Skram som Jeronimus.

Nordenskiöld, der vendte hjem efter to års ekspedition til Grønland, som den gang endnu lå ret uudforsket hen. Med hjuldamperen »Vega« havde Nordenskiöld tidligere besejlet nordkysten af Sibirien, og sejlet ad floder sydpå helt ned til Moskva. Nu havde han gjort landgang på Grønlands vestkyst og østkyst og foretaget ekspeditioner langt ind på indlandsisen.⁹ Efter denne bedrift anmeldte Nordenskiöld sin ankomst til København for at lade sig hylde.

Alfred Schmidts udgave af frisen er bygget helt op efter forbilledet på bygningen, begyndende med den højtidelige landstigning på Københavns red fulgt af den lange række af mindre både eller pramme fyldt med prominente folk fra Alfred Schmidts samtid i 1885. På den anden langside bæres og rulles mange slags skulpturer fra tiden på land på vej til museet. Det festlige optog på begge sider af bygningen passerer forbi tilskuerne og skjules delvis af den karakteristiske række af søjler eller vinduesrammer. Felternes rækkefølge, farver og opstilling er så nær som muligt på Sonnes original, sådan at de store felter viser hovedstadens vigtigste personligheder – først fra bystyret og videnskaben, så politikerne, siden litteraturen, musikken og teaterverdenen efter hinanden.

Schmidts frise er jo ment som en uskyldig julespøg – køberne af »Oldfux« skulle have underholdning i helligdagene, når de foldede den lange remse ud og i petroleumslampernes skær lo ad dette

såkaldte Panoptikon, udsyn, over samtiden og kappedes om at genkende samtidens »kendiser«. Der er ikke sat navne på figurerne – det var en del af spøgen at strides i familien om hvem der var hvem. Mange af personerne optrådte allerede i ugebladet »Punch«, der i hvert nummer året rundt gjorde oppositionens venstrepolitikere til grin.

Juleheftet udkom på et tidspunkt, hvor kampen mellem venstre og højre var allermest uforsonlig. J.B.S. Estrups regering forfulgte folketingsflertallets ledere med politiske sagsanlæg og afskedigelser og truede netop nu i vinteren 1884-85 med for alvor at sætte venstre flertallet skakmat ved at ignorere dets højlydte protester, udstede provisoriske finanslove og opføre Københavns befæstning. Men forlæggeren Ernst Bojesen var liberal og ville med sit julehefte blot sælge en elskværdig spøg næsten uden politisk satire – kun Schmidts udgave af løven i Christen Bergs skikkelse er helt forskellig fra Thorvaldsens.

Tegnerne havde endnu overtaget over fotografiet i aviser, bøger og tidsskrifter. Karikaturtegning som kunstart var sluppet løs, efter at Grundloven 1849 havde åbnet for ytringsfriheden, og fra 1870'erne blev karikaturkunsten en levevej med ugeblade og årbøger. Alfred Schmidt fik først sit gennembrud med »Blæksprutten« og siden ugebladet »Klods-Hans« fra 1901, hvor liberalismen fik frit løb og kunstarten en blomstring med Alfred Schmidt som ypperste leverandør.



Billedhuggerkunst i 1885. Først frembæres fiktive statuer af dansk bankverdens to mastodonter, Privatbanken (C. F. Tietgen) og Landmandsbanken (Isak Glückstadt). Dernæst rulles en statue af Bismarck, frygtet og beundret overalt i årene efter 1864.

Men i 1880'erne var han endnu ved begyndelsen af sin karriere – skønt radikal politisk som de fleste kunstnere, måtte han levere tegninger med højretendens. Han kunne desuden ikke leve af arbejdet på »Punch«, men tjene en indtægt som kommune-lærer, og ved siden af levere usædvanlig tegnekunst, alene frisen à la Thorvaldsens – 320 centimeter farvelagte billeder fyldt med figurer og skulpturer – må have været et anseligt stykke arbejde for ham.

Tilbage står spørgsmålet: Er Alfred Schmidts frise kunst ligesom Sonnes? Svaret er vel nej, fordi den ikke er alvorlig ment, ikke har varig værdi. Men det kræver også fantasi og kunstnerisk talent at lave en parodi. Schmidt var en mellemting mellem det franske »artiste«, kunstner og »artisan«, håndværker.

Summary

On the history of style and an alternative frieze

The nineteenth century created the concept of the history of style. Whereas artists and architects had for centuries cultivated the style of classical Graeco-Roman antiquity, from 1800 they developed an eye for stylistic genres to be found within Europe's own past, thus establishing the discipline of art history based around the systematization and categorization of trends in tastes: Roman, Gothic, Renaissance etc., and ending with

neoclassicism. For architects this was to become a splendid catalogue of stylistic categories which they could mimic according to the purpose of their building. It was the foundation for the great era of stylistic combination, a 'mish-mash' of styles, which art historians barely acknowledged as a style in its own right, finally (and without warmth) coining the term 'historicism' for it. Thorvaldsen's Museum was designed by Bindsbøll in the 1830s, when this new style catalogue had still barely established itself, so he felt free to follow new paths. He described his museum building as being "antique", but art historians kept to the term classicistic, even though it is neither Roman nor Greek, but instead obviously Assyrian/Babylonian, in marked contrast to the timeless Sonne frieze, bearing a reportage style, on the facades. The primary objective of my article is to establish the museum as the first and clearest expression of the century's dominant style: historicism. By the time of its unveiling in 1848, the frieze could already be regarded as outdated. In 1888, Alfred Schmidt, a well-known satirical cartoonist, therefore created a new version of the whole frieze with the leading artistic, cultural and political figures of the time, but depicting precisely the same background scenes – namely, the floating cortège which brought a famous personality to land.

Noter

1. Sten Ejler Rasmussen i: *Arkitekten*, juni 1949, s. 122.
2. Således i artiklen i Dansk Biografisk Leksikon om Bindesbøll fra 1979. En fin analyse er Hannemarie Ragn Jensens i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, s. 156 og tilhørende litteraturhenvisninger.
3. Stig Miss i: *Künstlerleben in Rom*, Udst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1992, s. 350.
4. Kristian Hvidt, *Paris, Fra Barrikade til Boulevard*, Kbh. 2004, s. 192. Zola kaldte rammende historicismen for »den fedeste bastard blandt stilarterne«.
5. Ordbog over det danske sprog, artiklen: *Dannelse*.
6. Først i 1889 udkom en bogtrykt udgave af frisen som stregtegninger af F. C. Lund.
7. I bogen *Min Far*, 1948, s. 281, har hans søn skildret familiens beskedne, borgerlige levevis.
8. H. P. Rohde, *Ernst Bojesen, Storforlægger i Humør, Kunst og Oplysning*, 1958, s. 38.
9. Artikel om *Nordenskiöld* i Salmonsens leksikon 2.udg. og Finn Gad. *Grønland*, 1984, s. 229.

Tak til Teatermuseet for identifikation af flere personer.