

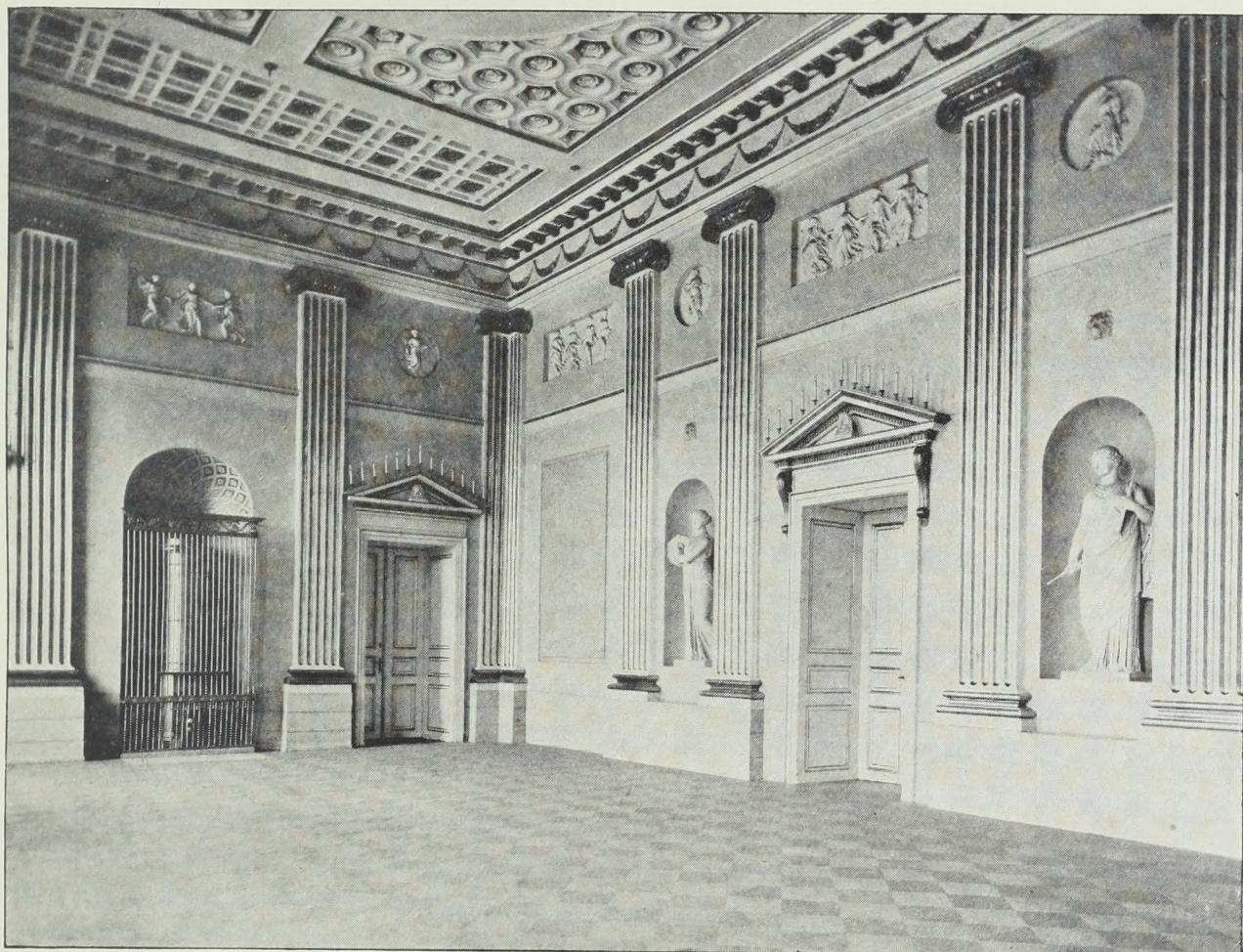


ABILDGÅRD OG CHRISTIAN VIII'S PALÆ

De fire palæer om Amalienborgpladsen var oprindelig, skønt bygget af fire forskellige privatmænd, hverandre fuldkommen lig i det ydre og i hovedsagen også ens i planer og den indre arkitektur. Denne ensartethed har de, efter at de fra slutningen af det XVIII. århundrede er kommet i offentligt eje, kun bevaret for facadernes vedkommende, det indre er, til skade for planernes ro og skønhed, blevet ombygget og forandret i dem alle. I deres nuværende tilstand giver de tilsammen et broget billede af hele udviklingen i dansk dekorationskunst ligefra rokokkens tid — Moltkes og Schacks palæer — over Louis XVI.-stilen — Moltkes og Levetzaus palæer til Hetschs kedsommelige empire, der findes spredt i dem alle, og den besynderlige smag for gotik fra midten af forrige årh. — Zeltner's »gotiske« værelse i Levetzaus palæ — op til vor egen tid, der dog heldigvis endnu ikke har sat dybe spor af sin stil eller mangel på stil. Mens bygningernes planer oprindelig var klare og naturlige har efterhånden delinger af større rum i flere mindre, nedbrydning og opsætning af skillevægge o. lign. frembragt en påfal-

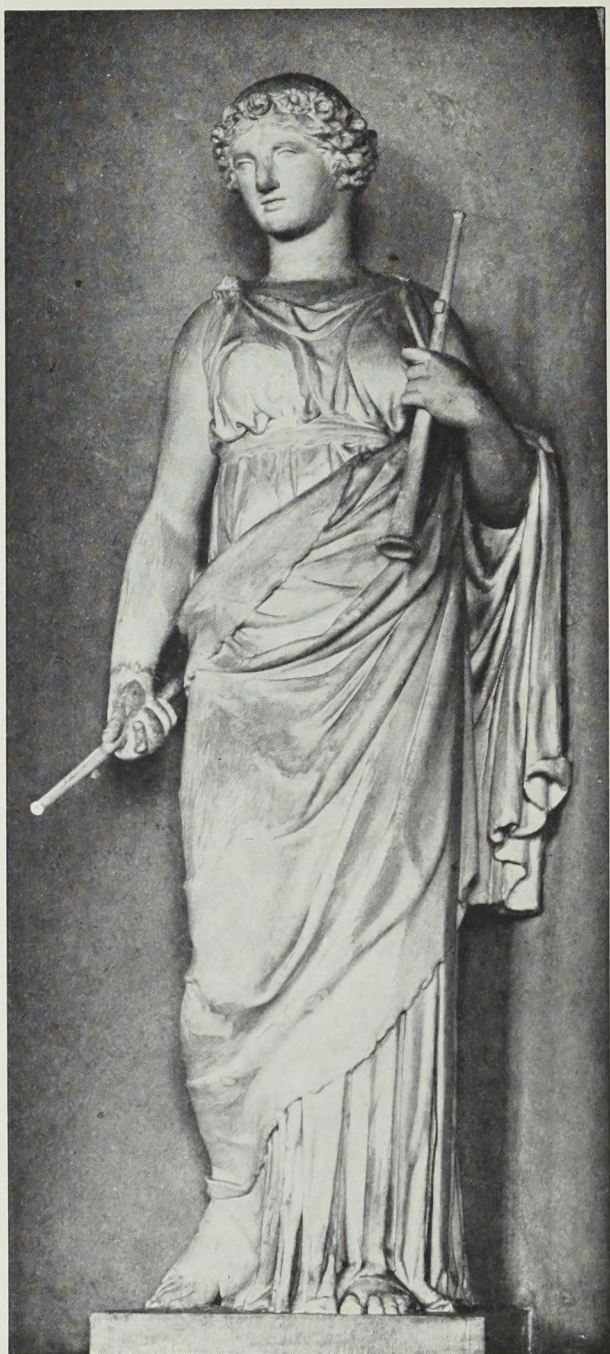
dende forvirring og uklarhed med hensyn til rummenes beliggenhed og indbyrdes forhold. Den første og væsentligste forringelse i denne henseende skete ved ombygningen i slutningen af det XVIII. årh., da kongen og kronprinsen erhvervede Moltkes og Schacks, arveprinsen Levetzaus palæ. I disse bygninger, der i sig selv var ret små, havde den oprindeligt enkle og naturlige udnyttelse af rummet skabt de bedste pladsforhold. Eigtved har, ligesom franske arkitekter fra den tid, der har været hans forbilleder, holdt sig til renæssancetraditionen, som Palladio har formet i ord, når han siger, at ethvert hus med en god plan har i midten, i bygningens smukkeste parti, nogle rum, i hvilke alle de andre munder ud, som de alle fører til. Disse rum kaldes forneden indgangsrum, i første etage salene. Disse skal være meget større end de andre rum, da de tjener til fest, medens indgangsrummene er bestemt for dem, der venter på at træffe husets herre. I en kreds til begge sider lægger man de mindre rum, de mindste i bygningens fire hjørner, hvor de virker ligesom fire småårne. Ganske i overensstemmelse hærmed har planerne været i de oprindelige Amalienborgbygninger, således som vi endnu kan se af grundridsene i den utrykte del af den danske Vitruv. Gennem de tre døre i palæernes midterpartier er man fra pladsen kommet ind i den store forhal — der i Moltkes palæ var smykket med en halvkreds af søjler — og hærfra ad to eller tre trapper op i stueetagens niveau, ind til de på begge sider liggende rum. Over denne indgangshal findes i første etage den store festsal, kendetegnet i facaden ved søjlesmykningen, og til haven en smallere lang sal. Når man betænker, at der yderligere ved siden af forhallen i hvert palæ findes et anseligt trapperum, der giver plads for trappen fra stuen til første sal, og videre til mezzaninen, vil man se, at det for Eigtved ikke kom an på at udnytte pladsen i størst mulig udstrækning til beboelse, men på at udvikle hvert led i bygningen så stort og frit, at der dærved skabtes indtryk af god plads. Anderledes blev det imidlertid, da kongefamilien efter Christiansborg Slots brand 1794 skulde benytte de tre nævnte palæer; det galdt nu om at få det mest mulige ud af den ringe plads, og man greb dærfor til den udvej at hæve gulvet i forhallen, idet man samtidig anbragte en kælder nederunder og omformede dørene ud til pladsen til vinduer; man fik på den måde stueetagens største rum draget med ind i beboelseslejligheden. Adgangen til palæet skete nu gennem den ene af portene ved siden. Samtidig hærmed forhøjedes de tidligere énetages bygninger

mellem palæerne og hjørnepavillonerne med en etage. Kun Brockdorffs palæ, der på den tid tjente til søkadetakademi, lå endnu nogle år med de lave mellembygninger, indtil Mogens efter kongl. resolution ²³/₁₀ 1801 førte dem op i samme højde som de øvrige. Ham skyldes altså den nydelige lille stue med tøndehvælvet, kassetteret



loft, som findes i en af mellembygningerne ved dette palæ. Men når har den øvrige gennemgribende ombygning af Brockdorffs palæ fundet sted, ved hvilken den store trappe er blevet flyttet og den smukke spisesal med den doriske pilasterudsmykning og det kassettesmykkede loft er blevet til?

Da Brockdorffs palæ »således kom at ligne de øvrige 3^{de}« kunde man sige, at palæerne påny virkede efter deres bestemmelse, der bl. a. var den »at pryde den kongelige Støtte« midt på pladsen, som der blev skrevet på kobberpladen i det Brockdorff'ske palæ's grundvold. Men det siger sig selv, at facaderne forringedes både ved midterindgangens lukning, hvorved bl. a. de grimme kældervinduer anbragtes ovenover de brede trin, der nu ingensteds fører hen, og ved mellembygningernes forhøjelse, der gør artikulationen af hver palægruppe meget mindre rig og levende.



Entepe

Ombygningen af Schacks og Moltkes palæ foretoges som bekendt af Harsdorff, der samtidig opførte kolonnaden mellem dem. Arveprinsen overdrog dærimod indretningen af Levetzaus palæ til Abildgård. Desværre synes alt hvad der angår dennes forhold til slottet hyllet i en tåge, som det vil være vanskeligt at trænge igennem, da de papirer, der nærmere kunde belyse hans arbejde ved palæet, vistnok er forsvundne. Kun arveprinsens kasseregnskaber (rigsarkivet) og et par løse blade giver en smule underretning om det. Men heldigvis er det, som er af større betydning end regnskaberne, værket selv, bevaret, dels den indre arkitektur, således som den endnu ses paa stedet, dels væg- og dørmalerier, der dog alle er nedtaget fra deres pladser og for størstedelen fjernede fra bygningen, og endelig har vi en stor række meget smukke udkast i bly eller vandfarve til disse dekorationer, alle i kobberstiksamlingen. — Næsten alle udkastene hører til dekorationerne på første sal, kun tre synes at angå stueetagen og et enkelt facaden mod pladsen. Udkastene til værelsedekorationer i stueetagen viser, at Abildgård hær ligesåvel som på første sal agtede at fjerne rokokoformerne helt og holdent og sætte sin tids stilformer ind. Imidlertid fik af en eller anden grund stueetagen dog lov til at beholde den gamle rokokodekoration, der forøvrigt ikke er af nogen synderlig finhed og ikke på nogen måde kommer op ved siden af den i Christian VII's palæ. Kun rummene i første etage er blevet forandrede af Abildgård, men da til gengæld også så grundigt, at intet af den ældre dekoration er blevet tilbage.

Utvivlsomt har palæet, da arveprinsen købte det, været forfal-

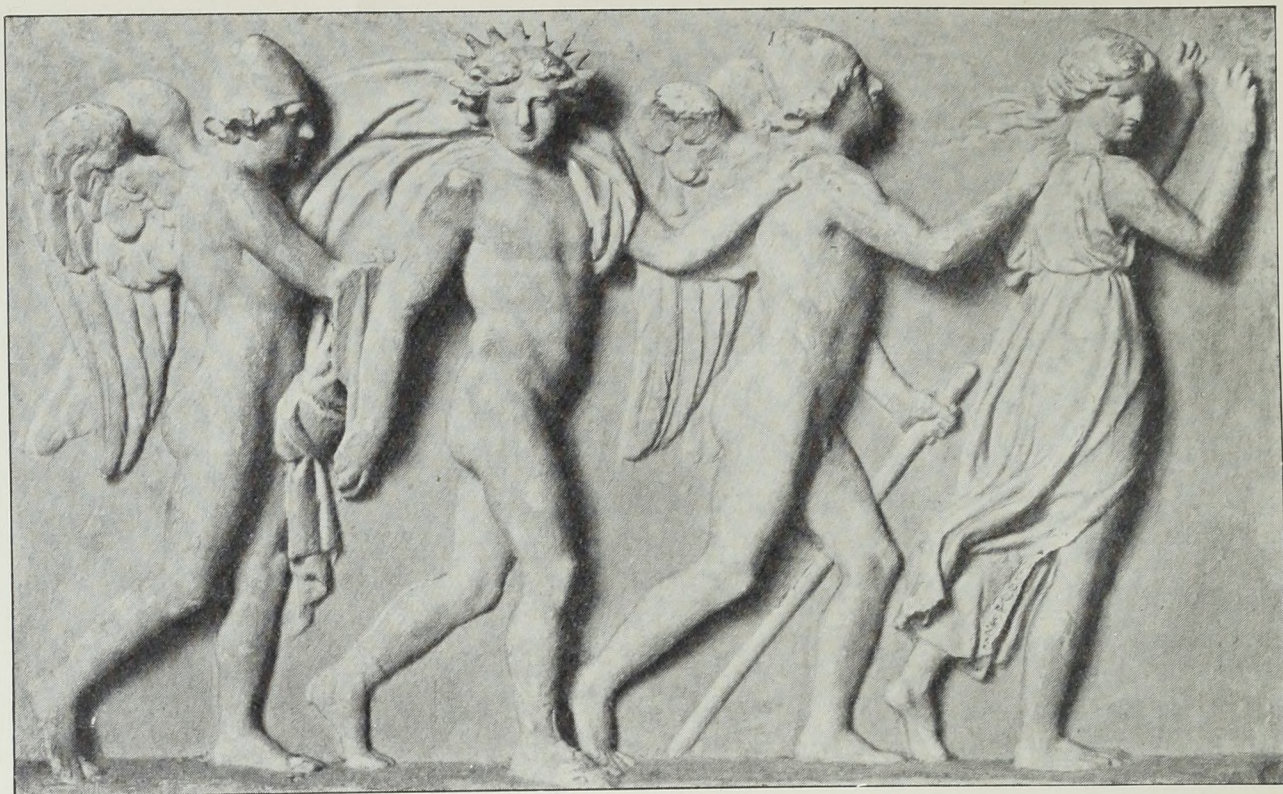
dent. De summer, der udgives til dets reparation og ombygning er i hvert fald meget betydelige. Der udbetales i årene 1794—96 Abildgård c. 36000 rd. til arbejde i palæet, men tillige ses det af kasse-regnskaberne, at en kaptajn Lange modtager c. 60000 rd. »til palæet« i samme tidsrum. Denne Lange er utvivlsomt identisk med en på den tid meget kendt murmester Philip Lange, og det synes altså som om Abildgård virkelig har haft den egentlige ledelse som arkitekt, uden at man dog kan vide noget om, hvor megen bistand han har haft til dette arbejde. De betydelige byggearbejder, der udførtes før 1794 på Sorgenfri, var af arveprinsen ikke overdraget til Abildgård, men til Meyn, og vi ved altså intet om at Abildgård tidligere skulde have haft med arkitektonisk virksomhed at gøre. Dærimod ved vi at han i slutningen af 90'erne har ledet forskellige byggearbejder — gården Nytorv nr. 5 kom under

tag 1799 — men også, at han på denne tid havde bistand af en faguddannet arkitekt, Hornbeck (se »Fra arkiv og musæum« I. 429). Så meget er under alle omstændigheder sikkert, at det er Abildgård, der har givet arbejdet i Christian VIII.'s palæ dets særlige kunstneriske stempel, og at såvel søjler og pilastre som døre, gesimser og lignende bygningsled er gjort efter hans tegninger.

Hovedrummet paa første sal, tillige det rigest udsmykkede og det bedst bevarede, er den store gallasal, der ligger over den tidligere forhal og altså vender ud til pladsen (afb. p. 7). Det er et enestående værk i dansk dekorationskunst, enkelt og kraftigt i anlæg og inddeling, festligt og livfuldt i detaillerne. En fladt profileret basis, der løber hele salen rundt, bærer en række pilastre, hvorved der skabes



Terpsichore

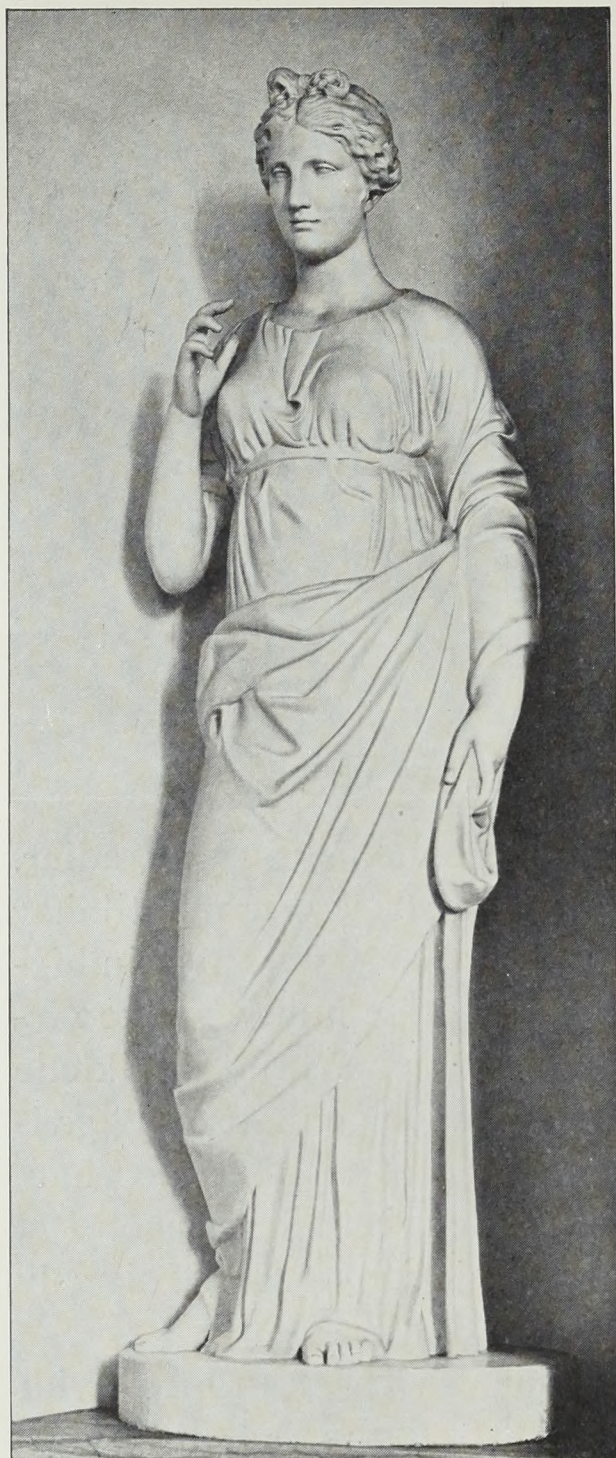


en inddeling af de store vægflader; på hver langvæg findes to par, på endevæggene to enkelte; i hjørnerne af salen støder to halve pilastre mod hinanden. Den parvise anbringelse af pilastrene på langvæggene var givet på grund af vinduernes plads, idet på hver vinduspille to pilastre indrammer et spejl. Tilsvarende hertil har kunstneren da i væggen ligeoverfor anbragt to nicher til statuer, indrammet på samme måde. Afstanden mellem pilasterparrene er omtrent dobbelt så stor som den mellem de enkelte pilastre og denne er igen det dobbelte af hver pilasters bredde. Disse enkle forhold giver den lodrette inddeling af væggene megen kraft og en sikker rytme, og har krævet omhyggeligt arbejde fra Abildgårds side, da han ikke selv var herre over grunddimensionerne, men arbejdede med et givet rum. På de korte vægge har han af denne grund måttet nøjes med at holde afstanden mellem de enkelte pilastre på hver side af kakkellovsnicherne ligeså stor som mellem parrene på langvæggene, således at pladsen til dørene ved siderne er blevet kneben. Han har foretrukket dette fremfor at forskyde pilastrenes stilling således at de slet ikke havde noget forhold tilfælles med dem på de andre vægge. Vandret deles væggene ved et enkelt bånd, der løber helt rundt og afskærer den øverste tredjedel af væggen fra gulv til gesims. Over de joniske kapitæler ses en lav arkitrav, frisen dæruover er smykket med svære guirlander. Loftet er ornamenteret med runde og manglekantede kassetter i stuk, grupperede i flere partier



uden om et cirkelrundt midterparti, der gennemstråles af radier. Abildgårds overordentlige sans for rent geometrisk ornamentik har fået et pragtfuldt udtryk i dette store loft (c. 13×9 m.), hvis inddeling er så fin og levende, at det trods de kraftige motiver ikke virker tungt eller trykkende. Hans benyttelse af den art rigt udviklede ornamentale motiver er ofte dristig, han lader dem gøre sig gældende med fuld styrke, idet han regner med at en sikker og harmonisk udformning af dem gør deres tilstedeværelse berettiget. Det gælder også dette på en vis måde meget dominerende, men i sig selv overmåde rytmisk inddelte loft.

Som gallasalen nu står, virker den uden farver, kun med hvidt og forgyldning; denne er anvendt i stor udstrækning, på pilastrenes basis, kannelurer og kapitæler, på guirlander, konsoller og kassetter. Imidlertid viser de fortrinlige udkast til dekorationen, at Abildgård havde tænkt sig en kraftig farvevirkning også i denne sal. På alle udkastene har væggene en stærk gul farve, istedet for den kedelige grå, de nu bærer. Pilastrenes fælles basis har sikkert haft en mørk, blålig tone. Men navnlig har han bragt farve ind i interiøret ved anvendelse af draperier. Af et inventarium over palæet (rigsarkivet) fra 1798 ser man, at der har været blå damaskesgardiner for døre og vinduer og stået blåt betrukne sofaer ved den ene væg. Udkastene viser også dette og giver i det hele taget så klart et billede af salens oprindelige tilstand, at man på grundlag af dem kunde



bringe alt tilbage til den rigtige og smukke skikkelse. Måske vilde dog moderne farvenerastenikere vige tilbage for denne klang af guld, gult og blå. Abildgård frygtede imidlertid ikke de stærke farvevirkninger, men han forstod at anvende dem således, at de ikke blev brutale.

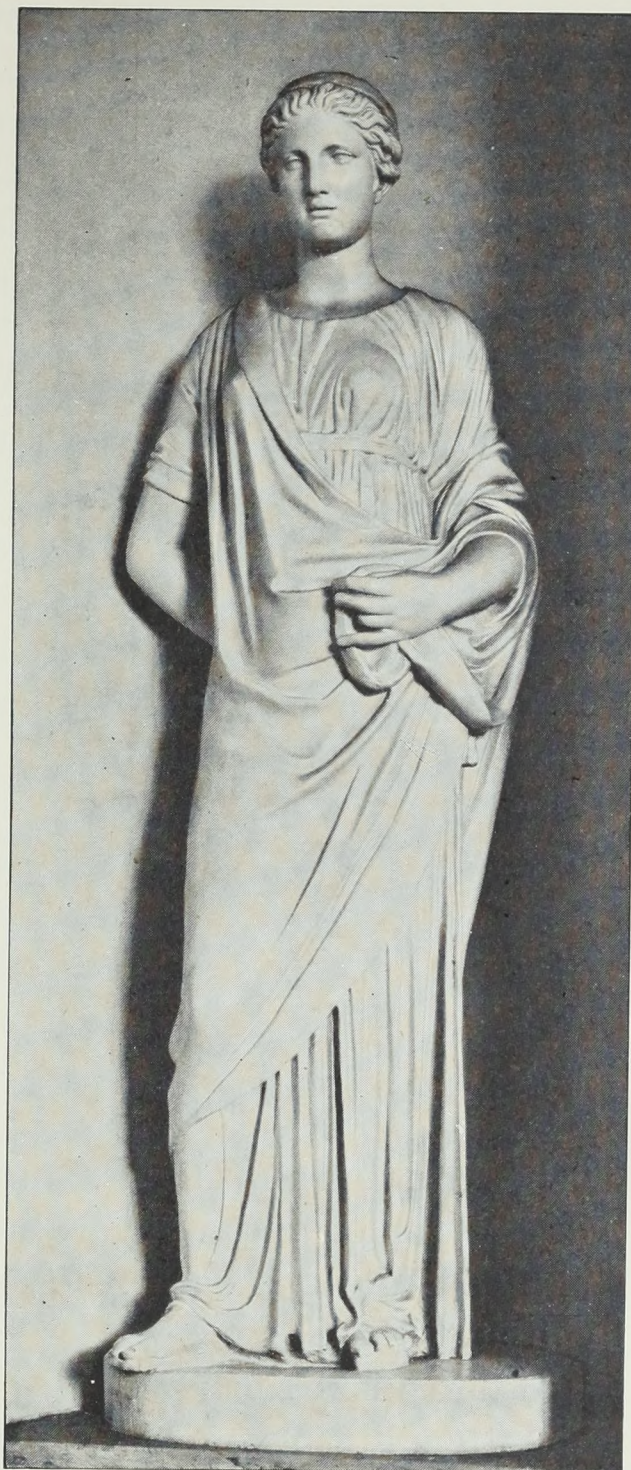
Bag gallasalen strækker sig i samme længde, men ringere dybde den såkaldte appartementssal. Væggene er i denne som i de andre rum berøvede deres oprindelige farve og betrukne med et mønstret stof, i udkastene har Abildgård prøvet forskellige farver, rimeligvis har han fastholdt de grønne vægfelte, i inventariet kaldes stuen den grønne. I vægfelterne har været indsat malerier, ligeledes over dørene, gardinerne har været karmoisinrøde, loftet endelig er ensartet malet med mangekantede og firkantede kassetter, hvis bund er forgyldt, mens det øvrige er hvidt. Frisen dækkes af en kraftig planteslyngning, håndværksmæssigt set fortrinligt Arbejde.

Til hver side af denne sal ligger et audiensgemak, det østlige kaldes i 1798 det violette. Det er siden den tid blevet en del forandret, bl. a. stod dengang i en vægniche den Florastatue, som nu findes på trappegangen og som er en gengivelse af en antik i museo capitolino i Rom. Men endnu er frisen bevaret, udmalt med ranke-slyngninger og griffe, samt loftet, der viser et broget sammensat ornamentalt mønster, i hvilket oktogoner, kvadrater og rhomber, fyldte med forskelligtformede rosetter, spiller mellem hverandre i et indviklet, men dog regelbundet mønster. Virkningen er omtrent som af disse arabiske mosaikker, der tilsyneladende, men også kun

tilsyneladende, danner ubundne, improviserede ornamenter. Også til dette loft findes et prægtigt udkast, men af en rigere farvevirkning, igen af gult og blå.

I denne side af bygningen fortjener endnu et smukt lille loft, i et forgemak, opmærksomhed, det er gjort efter et lignende skema, som det store i gallasalen, ligeledes i hvidt og guld, men udkastet viser grønne, blå og gule farver.

Vest for appartementssalen kommer vi ind i det egentlige audiensgemak, som blev udsmykket med særlig omhu — der findes en halv snes forskellige blade med udkast til dets dekoration — men nu virker des fattigere, da vægmalerier, tronstol¹ og draperier er forsvundne. For at fremhæve tronstolens plads har Abildgård på hver side af den anbragt joniske søjler, til hvilke der på væggen svarer pilastre — en måde at dele rummet i en sal, som er velkendt fra Louis XVI.-interiører, men som vistnok heldigere lader sig anvende i længere sale; i audiensgemakket er rummet mellem vinduerne og søjlerne kvadratisk. Overensstemmende med disse små forhold er søjlerne og pilastrene slankere end i gallasalen, kannelleringen finere. I frisen ses nu et tarveligt rankeornament, i lignende stil som palmetteornamentet i loftet; begge er sikkert malede i en senere tid, dels har Abildgård ikke slået sig til tåls med så nøjsom en dekoration af frise og loft i dette særlige festrøm, dels stammer så fladt og blegt et arbejde ikke fra samme dygtige håndværkeres hænder, som har malt lofter og friser i de andre rum. Ti disse kassetter, ranker og griffe er malt



¹ Resterne af tronbaldakinen findes endnu i palæet.



A758 Terpsichore

der bærer svære guirlander. Rummets livlige farvevirkning er yderligere blevet forhøjet ved gardiner af lilla atlask, den forgyldte tronstol med rødt fløjel og det store trongardin af samme stof foret med hvidt atlask.

Af en ganske særlig yndig, graciøs pragt er udkastene til det lille sydvestlige hjørneværelse, der støder op til audiensgemakket. Det tjener nu til sølvkammer, men har i sin tid været »prinsessens blå kabinet« og, gemt inde bag de mere pompøse festrøm, forenet Louis XVI.-stilens fest med pompejansk ynde og fortrolig karakter. Vinduet, der oprindeligt fandtes på den korte væg, er blevet dækket, og på dets plads anbragtes en niche med spejl, indrammet af et stort »tyrkeblåt« draperi. I nichen stod en sofa, betrukket med stof af samme dybe og kraftige blå og tilsvarende gardiner, uden kapper, enkelt ophæftede ved hjælp af snore med hvide kvaster, indrammede vinduerne. Væggens bundfarve var blegrød, i et stort lyseblåt felt på hovedvæggen var indsat et billede, som omrammedes af forskelligt farvede striber. Væggens lette toner har passet til rum-

med plastisk kraft og bredde, så at de udfylder deres plads og virker sammen med de led, der er virkeligt plastisk udformede, tandsnit og konsoller. I audiensgemakket er dærimod frise, gesims og loft svagt, som det står nu. Udkastene viser også, at Abildgård har tænkt sig loftet helt udmalet. I det første sæt har han anvendt søjler med korintiske kapitæler, væggene har han tænkt sig let grønne med store gråblå felter, i hvilke igen er indsat dørstykker og tapetmalerier; på blå grund i frisen er anbragt et levende og elegant tegnet rankeornament. De korintiske kapitæler har imidlertid fyldt for meget i den lille sal og han har istedetfor anvendt den joniske orden. Malerierne sidder nu i kraftigt malede blå felter, der atter står mod en gul baggrund; i frisen ses små putti,

mets lidenhed og dannet en god baggrund for de kraftigere farvede draperier og betræk. Men rummets charme er yderligere i høj grad blevet forøget ved anbringelsen af et tøndehvælvet loft. Han har vel lært virkningen af en sådan veksling af loftsformer at kende ved studium af Palladio, der så hyppigt anbringer hvælvede sale side om side med fladt dækkede rum, idet han tillige ofte varierer loftshøjden ligesom Abildgård gør i Spurveskjul, hvor den midterste tøndehvælvede stue er højere end de andre. Hvælvingen i det »blå kabinet« er som sædvanlig malet med kantede kassetter i grønblå og sølvskinnende farver. Frontespicen over døren er rundbuet i tilslutning til loftets form.

For fuldstændigheds skyld skal nævnes, at Abildgård ligeledes har indsat en tøndehvælving i et lille værelse til gaden, nuværende dronningens garderobe; en regning til arveprinsen viser, at også dette loft har været malet og forgyldt, nu er det hvidt. På samme måde har sikkert også andre af de rum, der nu savner udsmykning, været dekorerede, måske findes disse dekorationer endnu under lofternes gips.

Under omtalen af palæets udsmykning har vi hidtil forbigået en del, der er af væsentlig interesse, nemlig dels skulpturerne, dels væg- og dørmalerier. Af skulpturer findes der endnu, stående på deres plads i to nicher i gallasalen, to muser, Euterpe og Terpsikore, i noget over naturlig størrelse (afb. p. 8 og 9), på trappegangen ligeledes i nicher fire forskellige kvindefigurer. En af dem er den tidligere nævnte Flora, en anden fremstiller en antik kvinde, åbenbart i færd med at ofre, idet hun har tildækket sit hoved og bærer en skål i venstre hånd. Det er mig ubekendt, hvem der har udført den. De to andre statuer på trappen, antikke kvindefigurer uden nogen attributer, er ligesåvel som de to i gallasalen udført af Thorvaldsen efter



A 757 Euterpe

X Se foto
vergo for

Abildgårds ide (afb. p. 12 og 13). De findes nævnte i Thieles katalog over Thorvaldsens værker og samme forfatter refererer den kendte anekdote om Sergells besøg i palæet og forbavselse ved at se Thorvaldsen opmure disse smukke statuer à la prima i sten og stuk. Det har sikkert været statuerne i gallasalen, Sergell således har beundret, de er absolut de bedste og står endog langt over de andre. Forskellen mellem de to par er så stor, at næppe nogen vilde antage dem gjort af samme hånd på samme tid. Bevægelserne er ubestemte og uklare i trappestatuerne, draperierne tørt og stift behandlede og i kompositionen uden samklang med legemets bevægelser, ansigterne med den høje, bare pande og hårets lange lokker er udført i en vis skematisk form, der bringer en til at tænke på empiren. Absolute modsætninger hertil er Euterpe og Terpsikore.

Disse sværthbyggede, kraftige kvindefigurer, hvis bevægelser er brede og tyngede, men harmoniske, er overordentlig udtryksfulde og har en lyrisk holdning og kraft, som slet ikke minder om empiriens sirlighed, men er udtryk for den Sergell-Abildgårdske følelse for antikken og evne til uden at give os nogen Bismag af arkæologi at levendegøre antikken så naturligt som hverken Thorvaldsen eller andre nordiske kunstnere har formået efter den tid. I virkeligheden forekommer disse to statuer mig at indtage en meget mærkelig plads i dansk skulpturs historie. Gjorte af Thorvaldsen ved indgangen til hele hans store livsarbejde røber de en opfattelse af formen, af det plastisk runde og dybe, som han, der altid senere virker ved rytmisk linjeføring — et virkemiddel, han til gengæld anvender med den fineste skønhedssans — ikke oftere har lagt for dagen. Der er utvivlsomt megen ynde og levende bevægelse i den lille gipsstatuette på Nysø, som er afbildet i Repholtz's bog og skal være fra 1817, fremstillende en bacchantinde med tamburin, en figur, der i kompositionen minder noget om Terpsikore fra Christian VIII.'s palæ, men man føler dog bevægelsen i figuren som komponeret over en enkelt buelinje fra tå til isse; denne spinkle linje viser sig som skelettet, når man søger det formelle grundlag frem; Terpsikore-figuren er ikke bygget over så enkelt og usammensat et skelet, dens masser skyder sig frem eller tilbage og anskueliggør på fyldig måde en dybde i rummet, ikke en linje i en reliefflade.

Den store modsætning mellem de to statuepar i Christian VIII.'s palæ, som sikkert begge er udført af Thorvaldsen, kan selvfølgelig kun forklares ved, at de to i gallasalen står i meget nærmere forhold



A750 Mor m. to børn

til udkast af Abildgård end de to andre, der rimeligvis er komponerede af Thorvaldsen selv. Det kunde da ligge nær at antage to bronzefarvede statuetter i gips, der findes i Thorvaldsens musæums kælder, og er udkast til de to statuer af Terpsikore og Euterpe, for arbejder ikke fra Thorvaldsens men fra Abildgårds hånd (afb. p. 14 og 15). Der er kun ringe forskel mellem dem og de udførte statuer, de har allerede i fuldt mål de plastiske egenskaber, der findes i de store, og de adskiller sig efter min mening ligeså meget fra de andre mindre arbejder af Thorvaldsen fra hans ungdomstid, som de store adskiller

sig fra de to andre kvindefigurer. Bedst egnet til sammenligning er måske en lille gruppe i gips, fremstillende en siddende kvinde, der giver to nøgne drenge at drikke (afb. p. 17). Thorvaldsens musæum har købt den på auktionen i 1850 efter Abildgårds enke, og efter en familjetradition, som Weilbach meddeler, skal den være modelleret af Thorvaldsen under Abildgårds direkte vejledning. Hvornår den er blevet til, ved vi ikke, men efter behandling og motiv, der er beslægtet med det ene relief på frihedsstøtten og genoptaget af Abildgård flere gange i halvfemsernes midte, er det rimeligt at antage, at den er gjort ikke længe før Thorvaldsen blev Abildgårds hjælper ved udsmykningen af arveprinsens palæ. At den er i høj grad påvirket af Abildgårds stil er øjensynligt, dærfra stammer det smukt sammen-smeltede i figurernes bevægelse; men ved siden deraf er der en vis spinkelhed i linjen, navnlig i kvindefiguren, som allerede så tidligt røber Thorvaldsens stil; af den bredde og næsten sensuelle kraft-udfoldelse, som findes i statuetterne af muserne, og som er så typisk Abildgårdsk, er her ikke spor.

En enkelt af figurerne i denne gruppe, nemlig den største af de to drenge, viser en svaghed i opfattelsen af figurens sammenhæng, som genfindes både i et ældre og i et senere arbejde fra Thorvaldsens ungdomstid, hvorved vi — gennem et længdesnit — kan fastslå, at Thorvaldsen ikke dengang kunde forme en figur igennem med en sådan sans for den organiske og dekorative helhed, som findes i musestatuetterne. Der er i den nævnte drengefigur en løshed i lemmernes forhold til kroppen, noget usikkert i deres proportioner og tilhæftning til legemet, som også findes i udpræget grad i Amor-relieffet fra 1789 (gengivet i dette årsskrifts 2. bind). Motivet til Amorfiguren er lånt fra Abildgårds Amorfigur, som vi nu kun kender fra en lille studie, men medens den viser os en drengefigur, der vel er overdreven slank, men har en grazios flugt og helhed i linjen, falder figuren på Thorvaldsens relief i flere stykker, navnlig brydes sammenhængen i hofterne¹. Påny møder vi denne svage form i det ene af de nedenfor omtalte relieffer fra 1794, årets tider, hvor den vingede dreng længst til venstre er så usikkert opfattet og så brudt i bevægelsen, at man i grunden kun kan se et meget ringe frem-skridt fra 1789, da han modellerede Amorfiguren.

¹ Abildgård har igen lånt sin Amorfigur fra antikken; på et vægmaleri, som han har lært at kende gennem et stik i det 1779 udkomne bind af det store værk om udgravningerne i Herkulaneum og Pompeji, ses Apollo med lyren, støttet til en pille — tydeligt forbilledet for Abildgårds komposition.

Endnu et af Thorvaldsens ungdomsarbejder er signeret 1794, nemlig relieffet med Numa og Egeria, der dog egentlig stammer fra 1792 og således er samtidigt med Herakles og Omfale-relieffet. En vis kraft i formen i disse arbejder kunde synes at nærme dem til musestatuetterne og -statuerne, dog er det kun tilsyneladende. Den fyldige, men alligevel bløde og svage modellering af reliefffigurerne holder sig til overfladen, og disse figurer har ikke den udprægede, strenge, arkitektoniske holdning, som er ejendommelig for statuetterne og giver dem en plads helt for sig. Ved siden af dem får Herakles og Omfale-relieffet næsten et præg af rokoko.

Thorvaldsens ungdomsarbejder viser en interessant, uafsluttelig brydning mellem påvirkning udefra, især fra Abildgård og en udpræget personlig stil, som jo senere gør sig så sikkert gældende i hans store livsværk, men allerede tidligt kan spores, allerede i gruppen af moderen med de to børn. Hvor betydningsfuldt end arbejdet under Abildgård i Christian VIII.'s palæ har været for ham, søger han dog igen tilbage til sin egen form. Gruppen af Bacchus og Ariadne, fra 1798, har samme stilfærdige lyrik som den 5—6 år tidligere udførte gruppe, men også samme mangel på gennemmodellering og fast arkitektonisk holdning. Så stærk påvirkningen fra Abildgård end har været, er han altfor bundforskellig fra ham til for alvor at kunne optage hans stil.

Vi kender ingen af de plastiske arbejder, Abildgård har udført — bl. a. modellen til frihedsstøtten — og savner således materiale til direkte sammenligning med de to statuetter. Tilskrivningen af Frederiksborgmusæets Ewald-statue til Abildgård beror jo kun på gætning og har ingensomhelst sandsynlighed for sig. Vi kan da ikke komme videre end til at fastslå at disse små arbejder ligesåvel som de efter dem udførte statuer i den grad røber Abildgårds stil og er så langt udover hvad Thorvaldsen på den tid formåede at yde i selvstændigt arbejde, at de kunstnerisk set helt og holdent står for Abildgårds regning. Med dem har han gjort en ypperlig indsats i dansk skulptur¹.

Foruden de nævnte skulpturer findes i gallasalen en række gipsrelieffer, indmurede tæt oppe under frisen, dels firkantede med tre eller fire dansende kvindefigurer, dels runde med en enkelt dan-

¹ Statuetternes historie oplyser intet om deres ophavsmand. De kom til Thorvaldsens museum 1855 fra Kunstakademiet og er rimeligvis de samme som nævnes i kataloget over Clemens' ejendele 1832, i hvilket de kaldes ungdomsarbejder af Thorvaldsen. I Thieles katalog er de ikke nævnt.

sende. Også de er vel gjort efter Abildgårds udkast, i meget højt relief for at kunne virke trods afstanden, meget fast modellerede og med en bevægelse og fart i linjerne, som i høj grad bidrager til at skabe fest i det store rum. Motivet er lånt fra det antikke berømte Borgheserelief, som nu er i Louvre, og som man møder gang på gang i det XVIII. årh. i kopier og mere eller mindre frie gentagelser, til vægge, kaminer, lofter o. s. v. I København findes det, dog også i omarbejdet form, i spisesalen i Erichsens palæ endog to gange. For reliefferne i Christian VIII.'s palæ, er det borghesiske relief dog kun et grundlag, der er fuldkommen frit benyttet, ligesom andre antikke motiver er sammensmeltet dærmed. Hvem der har udført dem ved jeg ikke.

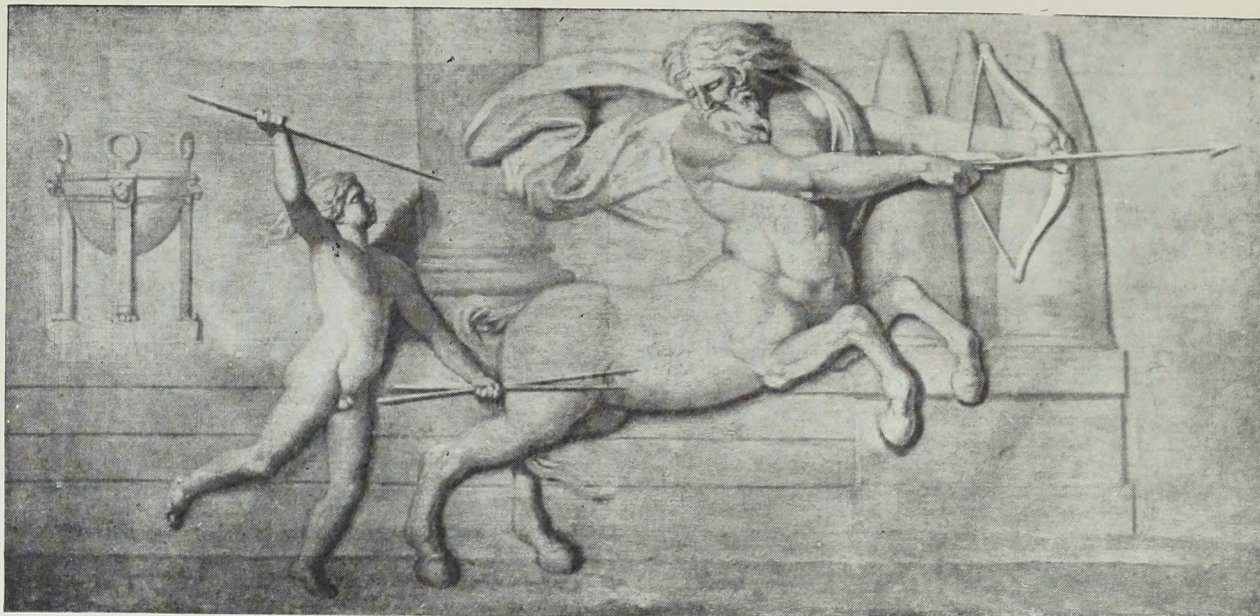
Endelig er det lykkedes at fremdrage de to gipsrelieffer, årets og dagens tider, som er gjort af Thorvaldsen og har været anbragt i en af salene (afb. p. 10 og 11). På hver af dem ses fire vingede figurer, på det ene, dagens tider, tre nøgne drenge, en med en solglorie kendetegnet som middagens genius, medens kvindefiguren længst til højre formentlig fremstiller natten, på det andet, årets tider, fire drenge, af hvilke den ene, med klæder på, vel symboliserer vinteren. Disse ganske smukke arbejder er, omend påvirkede af Abildgård, dog vistnok ret selvstændigt komponerede og udførte af Thorvaldsen.

Sammen med disse relieffer fandtes i palæet fem malerier, malte gråt i gråt, som tidligere har siddet i vægfelte, uvist i hvilke sale. Resten af tapet- og dørmalerierne blev solgt efter Caroline Amalies død sammen med andre ting fra palæet og købt af Jørgen Leemejer, hvem vi således kan takke for, at de endnu er bevarede. Efter hans død har de henligget ubemærkede på et loft i Frederiksborg slot, indtil de for ganske nylig er blevet fremdragne for nu at blive istandsatte. Hvor alle disse malerier har været anbragte, kan vi ikke længere fastslå, skønt udkastene i kobberstiksamlingen nok giver nogle oplysninger i den henseende. Vi ser dem nu løsrevne fra de farverige omgivelser, til hvilke de er malt og i hvilke de har skullet gøre sig gældende. Det er da intet under, at nogle af dem nu synes mere kraftige i behandlingen og grovere i farven, end de har virket på de for dem bestemte pladser. Vi må huske på, at de dels som dørstykker har været anbragt i en ret betydelig højde, dels som tapetmalerier har været direkte indsat i et felt, der har været betrukket med et kraftigt farvet stof. Men nogle af dem tåler udmærket godt at ses enkeltvis. Det gælder navnlig de nævnte fem grisailer, der



fremstiller scener af Achilles's historie og ubetinget hører til Abildgårds bedste kompositioner. Der er fortrinlig flugt i linjerne og alligevel plastisk hold i de to, der fremstiller Thetis dyppende Achilles i Styx (afb. p. 21) og Chiron, som lærer ham at bruge bue og spyd (afb. p. 22); i det første virker linjerne i landskabet dejligt sammen med Thetis's figur, og den gamle flodgud, der ses bred og frontalt, slutter smukt denne bevægelse, sender den dæmpet tilbage i billedet ligesom et ekko. Til denne tunge rytme i landskab og figurer er Abildgård forøvrigt blevet inspireret ved antikke fremstillinger af samme motiv, bl. a. et relief i Kapitolmusæet. Billedet af Chiron med den unge Achilles er ligeledes af en fortrinlig rolig, dekorativ virkning, både figurerne og baggrundens metæ og spina, der betegner stedet som den antikke hippodrom, er jævnt udbredte over billedets flade, på en måde som bringer Poussins stil i ens erindring med dens mærkelige dybe følelse, der holdes tilbage i en ejendommelig dvælende form ved den intelligente og gennemtænkte komposition og behandling. Således er bevægelsen i den unge Achilles's figur med de forskelligt rettede spyd, hvis linjevirkning er udmærket, på en gang dæmpet i bevægelsen og dog energisk gennemført.

De andre billeder er kompositioner med flere figurer, et af dem viser i en fortrinlig gruppe Priamos på knæ for Achilles, bag hvis stol to tjenere står (afb. p. 24). Bevægelsen i linjen fra den knælende til den siddende figur stanses ved de to stående, en virkning så enkel som den netop passer til fortællingens enkelhed; tillige er figurerne på denne malede reliefflade så smukt udfoldede i billedplanet, Achilles mest, som hovedfiguren, at kompositionens ringe dybdevirkning ikke føles som en mangel; der er kun to trin ind i



dybden i dette billede, mesterligt enkelt og naturligt givet i de to stående figurer længst til venstre, der ganske simpelt er anbragt som kompositionens hjørne. En lignende smuk forståelse for den valgte bundne reliefform viser billedet af Achilles, der segner om for Paris' dræbende pileskud (afb. p. 25). Denne figur forekommer mig at være af stor skønhed, drejningen af hovedet, så at man ser det, ikke i en spinkel profil, men i en bred forkortning, er en fortrinlig malerisk ide. Hvor dejligt er ikke den pludselige virkning i dybden, som angives ved denne tilbagebøjning af hovedet, igen mildnet ved den halvprofil, der er malet tæt op til. Sligt røber en i dansk kunst fuldkomment enestående evne til at skabe malerisk samlet, stor stil.

Det femte billede fremstiller Achilles siddende i kvindedragt mellem Lykomedes' døtre (afb. p. 23); Odysseus bevæger sig henimod ham fra venstre og rækker ham krigerhjelm. Er virkningen af de to dominerende profilfigurer, der svarer så symmetrisk til hinanden, måske noget tung og klodset er til gengæld Achilles, der synes at vågne, da han får sværdet i hænde, og de to kvinder i baggrunden med smykkeskrinet meget smukt formede; blot en detaille som skjoldets cirkel, der virker sammen med den siddende figurs linjer, viser en overmåde sikker, kunstnerisk tænsomhed.

Ligesåvel som disse billeder er størstedelen af de på Frederiksborg fundne malt af Abildgård egenhændigt. Det kunde ligge nær at antage, at Abildgård ved denne lejlighed havde anvendt elever i betydelig udstrækning, men i hvert tilfælde er 17 af de 24 figurbilleder, der findes dærude, malt af ham selv. Weilbachs antagelse,



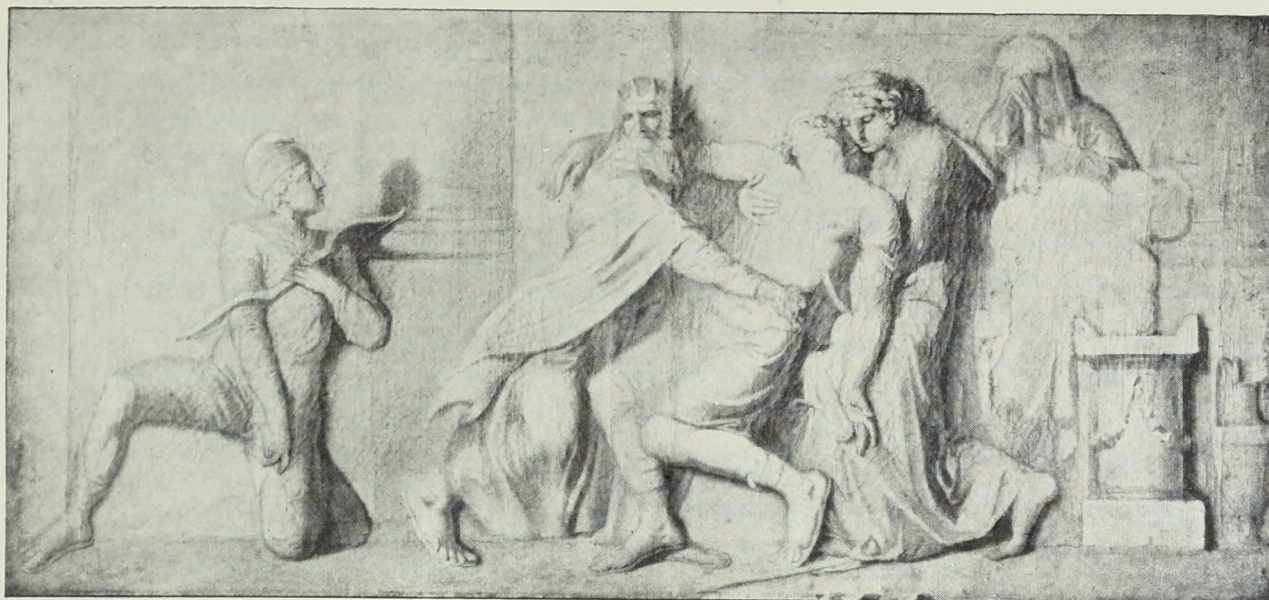
at han ikke skulde have udført noget billede lige siden slotsbranden 1794 indtil 1800, er altså ganske forkert, i de første af disse år har han endog arbejdet ret virksomt med penslen. Weilbachs antagelse stammer fra Abildgårds udtalelse i et brev til Thorvaldsen år 1800, hvori han siger, at han ikke har malt, siden Thorvaldsen sist så ham; Thorvaldsen rejste dog først fra København i August 1796, men selv dette tidspunkt kan selvfølgelig ikke give noget holdpunkt med hensyn til Abildgårds virksomhed, ti man kan ikke med nogen grund tage denne brevytring bogstaveligt. Også senere, i 1802, ytrer Abildgård til August Hennings, at han aldrig maler, og maler han noget, brænder han det. Dog finder Hennings senere i hans atelier såvel de fire store Terentsbilleder som andre mindre. Forskellighed i de billeder, der findes på Frederiksborg, gør det netop sandsynligt, at han ikke har malt dem alle i samme snævre tidsrum, men at nogle er en del senere, nogle år måske, end andre. Som et sådant bindeled mellem kunstnerens produktion i tiden omkring 1790 og den efter år 1800 er disse billeder af særlig interesse, ti hær savnede vi sammenhængen. Foruden de nu fundne billeder kendes kun enkelte andre, malte af ham i dette tidsrum, dog sikkert efter 1796, nemlig de tre smukke dørstykker, fremstillende de tre religioner, i Moltkes palæ, og egenhændige er vistnok også fire dørstykker fra samme tid i Grøns ejendom, Holmens Kanal.

At dømme efter de få billeder, der med sikkerhed stammer fra tiden 1790—94, allegorien på Christian VII.'s regering, Amor og Venus omfavnende hinanden, Jupiter, der vejer menneskenes skæbne, har denne periode været afgjort uheldig for Abildgård som maler,



de nævnte billeder er kedelige og i farven af en besynderlig kompakt og intens voldsomhed, uden charme. Dærimod maler han i 1800 sine Voltairebilleder, der viser både kraft og finhed, bredde i behandlingen forbundet med smuk stofflig virkning og ynde; dermed begynder den række af billeder, som gør hans livs siste ni år til hans mest produktive og i kunstnerisk henseende værdifuldeste. Mellem disse to så forskelligartede perioder er alle billederne i Amalienborgpalæet blevet til.

I motiverne minder et par af dem, som er ovale af form, om de allegoriske kvindefigurer fra år 1800, der fremstiller filosofien, retfærdigheden og teologien. I ganske lignende stilling sidder i disse ovaler en kvinde med en murkrone på hovedet og en med en halvmåne over håret. Som pendant til dem en Neptun og en Amor. Alle fire er holdt i stærke, tildels grelt changerende farver, der på sine steder virker livligt og dekorativt, men i andre, især i Amorbilledet, er kompakte og tunge som i de nogle år tidligere malte billeder. Et par af dem har været indsat i væggene i det rigt udsmykkede trongemak. Fra dette stammer også fire dørstykker, som fremstiller fire verdensdele; de står i malerisk stil de foregående meget nær, billedet med Europa på tyren minder ved sit bleggrøde og blå om allegorien på Frederik V.'s regering (c. 1788). Amerika, en liggende kvindefigur i et tropisk landskab, har i håret et par ildrøde fjer, der i farvepragt kappes med Asiens lakrøde turban, grelle og påfaldende farvevirkninger, som Abildgård aldrig senere anvender og som kun kan forklares, når man tænker på billedernes plads og desuden erindrer farven i Venus og Amorbilledet,



hvis stærkt kolorerede pilekogger genfindes ved »Asiens« side. Det fjerde viser os Afrika, i en negers skikkelse, og har måske været det kraftigste og smukkeste, men synes at have lidt en del.

Fire billeder med årets tider kan måske antages for senere, i hvert fald er deres farve langt doucere og mere harmonisk. Meget smuk er således sommeren, en liggende kvindefigur, der efter sydlandsk skik er fremstillet med segl og neg i hånden; billedet er helt stemt i let gråt og brunt, det er rigt på toner omend farverne er få. Også de andre årstider er fremstillet ved liggende kvindefigurer, foråret strøende blomster, efteråret persende druer, medens vinteren — et besynderligt billede — symboliseres ved en kvinde med hvidt flagrende hår, som mod en baggrund af mørke sneskyer kravler frem på begge knæ, dryssende sne ud af hænderne. Abildgård benytter hyppigt meget udprægede og stærke figurmotiver, som han med sin store, i studium af antikken og renæssancen opøvede sans for figurstil udarbejder så klogt, at selv temmelig sære kompositioner kommer til at virke holdningsfuldt; også dette billede af vinteren har måske mere stil end man ved første øjekast vil tilkende det. I motiverne er disse fire årstider nært beslægtede med billederne af samme emne i Grøns ejendom.

To billeder, på hvilke man ser en nøgen siddende mand imod en baggrund af træer, den ene med en puddel ved sin side, den anden med et timeglas i hånden, er smukt komponerede og kraftigt formede, det første tillige meget smukt i farven, der er behandlet med en vis tørhed og egalitet, som senere kommer meget stærkt frem i nogle af Abildgårds mytologiske malerier, fx. Alexander og Diogenes-billederne. Det gælder dog i endnu højere grad en blå-

klædt liggende Minervafigur, der er holdt i store, tyndt malede, rolige farveflader, i hvilke penselen og behandlingen slet ikke gør sig gældende; også selve farveklangen er monoton. Det er et af de smukkeste af disse dekorative billeder, pendant til de tre dørstykker med Vulkan, Ceres og Merkur, som nu er i privateje, tidligere har været i Leemejers besiddelse og uden tvivl ligeledes stammer fra arveprinsens palæ.

Et par store grisailles med antikke figurer, af hvilke nogle bærer skuespillermasker, er på sine steder så nænsomt og smidigt behandlet, at der heller ikke for deres vedkommende kan være tvivl om, at de stammer fra Abildgårds hånd; en række andre grisailles er i deres nuværende tilstand så ukendelige, at det er umuligt at dømme om dem, et par af dem viser nydelige kompositioner, den ene, måske også den anden, lånt fra en antik gemme, der er stukket i museo fiorentino; den fremstiller en gammel mand, der synes at ville afstraffe to smådreng, som slås. Også til ornamentale billeder med kærre, trukne af forskellige dyr og omgivne af putti, er motiverne hentede i antikken.

Endnu i årene 1797 og 98 udbetales der foruden de tidligere nævnte summer yderligere 14 700 rdl. til Abildgårds arbejde i palæet; og i Maj 1797 skriver Sergell (Göthe: Sergell pag. 268) til hans og Abildgårds fælles ven Ehrensvärd, at Abildgård er sysselsat med anordninger og bygninger i arveprinsens palæ. Rimeligvis er arbejdet kun i de store træk blevet fuldført i de første par år, medens adskillige detaillier i den maleriske udsmykning først efterhånden er blevet tilføjet; herved stemmer jo også den betydelige forskel i billedernes stil.

Dette store dekorationsværk viser Abildgård stående på en ganske selvstændig plads imellem datidens arkitekter. Hans trang til at bruge farver, ofte endda voldsomme, i hvert fald meget lyst og skarpt klingende og hans glæde ved den rigt virkende ornamentik sætter ham udenfor den linje i datidens kunst, der betegnes ved navnene Harsdorff—C. F. Hansen. Også Harsdorff ynder ganske vist at anvende en rig ornamentik, men den er tør og farveløs i sammenligning med Abildgårds og i den henseende følger C. F. Hansen ham. Har den antikiserende og palladianske stil i dem fundet begavede fortolkere, så er Abildgård snarere blevet inspireret af den franske Louis XVI.-stils fornemme og beherskede form. De interiører, han har skabt, har med al deres fest og pragtudfoldelse virket roligt, måske også

noget tungt i forhold til rokokkoens på en gang graciøse og bestemt formede rigdom i Moltkes palæ, men broget og levende i forhold til vor empires grå toner.

Hærhjemme har han næppe fundet noget forbillede for sit arbejde, men han har lært den franske Louis XVI-kunst at kende på stedet allerede under sit ophold i Paris i 1777 og har forøvrigt i talrige stik fundet det fuldstændige grundlag for sit værk. Alle disse friser med rankeslyngninger, denne elegante anvendelse af perlesnore, tandsnit og andre antikke motiver, af konsoller med bladornamenter o. s. v. finder vi bestandigt i de yndefulde franske Hoteller fra denne tid. Også til de rigt varierede og morsomme kassettemotiver, som han har anvendt overalt på lofterne, har han fået ideen ved synet af franske dekorationselementer, rimeligvis har han kendt Deneufforge's store ornamentværk fra 1757, i hvilket denne »tyve år forud fastslog formlerne for den såkaldte Louis XVI. stil« (Gaston Schéfer i »Les arts« 1912—13) og i hvilket man genfinder disse på engang bundne, flittigt gennemførte og fantasifulde ornament.

Det vilde også være meget fristende at antage, at Abildgård, der gennem sine svenske bekendtskaber var så vel kendt med forholdene i Sverige og fulgte dem på så tæt hold, var blevet inciteret til at skabe noget hærhjemme usædvanligt ved den rige svenske »gustavianske« dekorationskunst. Så vidt jeg ved, foreligger der imidlertid intet vidnesbyrd om at Abildgård nogensinde har været i Stockholm, hvad der er besynderligt, når man tænker på hvor nøje han var knyttet i venskab navnlig til Sergell, men også til andre betydelige svenskere fra den tid. Det er jo imidlertid muligt, at han dog engang før 1794 — tiefter den tid er det ikke sket — har løst sig fra sine bøger og besøgt sine svenske venner og ved den lejlighed også lært rum at kende som Palmstedts teater i Gripsholm slot, der udførtes allerede i 1781 og er mere beslægtet med Abildgårds arbejde end samtidige dekorationsarbejder i Danmark, fx. i Brockdorffs palæ eller Erichsens palæ; dog selv om vi forudsætter, at han ikke af selvsyn har kendt dette og lignende gustavianske monumenter, er der under alle omstændigheder ingen tvivl om at han har erfaret så meget om dem, at man kan tale om en slags påvirkning fra den side; netop på den tid, da han var sysselsat med planerne til rummene i palæet, i sommeren 1794, fik han besøg af Sergell, med hvem han utvivlsomt har drøftet sit arbejde og som

meget godt kan have givet ham impulser ved omtale og demonstration af sine samtidige landsmænds kunst.

Også den uhyre interesse, med hvilken Abildgård studerede antikken — så kraftigt et adjektiv er ikke for kraftigt, når talen er om en interesse, der vel endog på hans tid var enestående — har sat sine spor i disse dekorationer. Vi har allerede set, at adskillige detaljer og motiver er hentede fra antikke kunstværker, men også på andre måder mærker man hans kendskab til oldtidens kunst. Især har levningerne af Pompeji og Herkulaneum været af stor betydning for ham. Dog benytter han dem ikke på samme måde som mange kunstnere fra den tid, der efterligner de senpompejanske stilarters lette ornamentik og direkte anvender de pompejanske vægges fantasiarkitektur, arabesker og grotesker; vægdekorationerne i Løveapoteket og Erichsens palæ giver eksempler på benyttelse af pompejanske motiver af denne art hærhjemme på Abildgårds tid, og i udlandets dekorationer fra slutningen af det XVIII. årh. ses mangfoldige gange den samme ornamentik, sammensmeltet med elementer af renæssancens arabeskkunst, der bestandig havde været levende og skudt nye skud. Et par udkast af Abildgård, i hvilke kandelabre med svævende ringe om og lignende pompejanske motiver er brugt, viser, at han også har prøvet på at følge denne tidens mode; men de står omtrent alene mellem hans tegninger, og vi har let ved at forstå, at denne dekoraionsmaner, som senere hen så glimrende bragtes til anvendelse i Thorvaldsens musæum, ikke kunde passe Abildgård, der altid stræbte mod svære kunstneriske virkninger. Men når han fx. i »prinsessens blå kabinet« har delt væggen i felter og midt i et af disse igen har anbragt et billede med antikke figurer, simpelt indrammede af flerfarvede striber, så er dette en dekoraionsform, som han har lært af den pompejanske »siste stil«. Og i adskillige af de billeder, der har tjent til udsmykning af rummene, ses en tydelig påvirkning af billederne fra Pompeji og Herkulaneum. At disse har spillet en meget stor rolle for Abildgård er sikkert, og en stedse større og større; netop i billederne fra Amalienborgtiden dukker denne pompejanske billedstil frem, for senere at blive mere og mere udpræget i billederne fra perioden 1800 til hans død i 1809. Det blev af største betydning for Abildgård som maler, at han lærte antikken at kende gennem resterne af dens malerkunst; og det viser hans ægte maleriske instinkt, at han ikke, som så mange af samtidens kunstnere, søgte at påtrykke

sine malerier en blodløs, antikiserende skulpturstil, men tværtimod forstod at danne sig en virkelig farve- og kompositionsstil af antikken. De egentlige vidnesbyrd hærom foreligger imidlertid først fra den tid, der følger efter Amalienborg-perioden, og omtalen af dem hører ikke hjemme hér.

LEO SWANE

