



Fig. 1. Wilhelm Bendz: *En billedhugger arbejder efter levende model i sit atelier*, 1827. Statens Museum for Kunst.

At tegne gips efter Thorvaldsen

Af Ejner Johansson

Kunstakademier har man haft siden renæssancen. Og lige til vor tid var studiet af mennesket – menneskefiguren – i centrum for akademiernes undervisning. Enten det nu var i Jacques-Louis Davids Académie Royale de Peinture et de Sculpture i Paris, eller det var i Nicolai Abraham Abildgaards kongelige akademi for de skønne kunster på Kongens Nytorv i København.

Her dyrkedes to discipliner fremfor alle andre: at tegne efter antikke statuer for at få det rigtige begreb om menneskets ideale skønhed – og dernæst: at tegne efter levende, nøgne (mandlige) modeller for også at studere sin egen tids mere vanslågtede menneskehed. Studiet af det skønne i kunsten – dvs. at tegne efter antikke statuer – var forudsætningen for at kunne se skønheden i naturen; den levende, uregerlige natur skulle korrigeres efter antikke guder og helte, sådan som de var overleveret fra oldtidens Grækenland og Rom.

Dette program prædikedes ikke mindst af klassicismens store kunstteroretiker Johann Joachim Winckelmann; han hævdede, at det var langt lettere at se skønheden i græske statuer end at få øje på naturens skønhed. Som et rent skoleprogram påstod han, at når kunstneren bare byggede på dette grundlag og lod hånd og sind føre af den græske skønhedsnorm, så var han på den rette vej, der sikkert førte ham til efterligning af naturen: »Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lasset, so ist er auf dem Wege, der ihm sicher zur Nachahmung der Natur führen wird.«

Han mente også, at denne efterligning af de gamle grækere var en god pædagogisk fidus, for så avancerede eleverne hurtigere: »Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren geschwindiger klug zu werden.«¹

At studere og tegne oldtidens billedhuggerværker var ikke synderlig kompliceret i Italien, hvor Winckelmann virkede, det var jo netop en af grundene til, at unge kunstnere fra hele Europa rejste til Rom. Marmorbillederne stod på gader og pladser,

i Vatikanet, i paladsernes cortile'r og sale. Det var mere besværligt nord for Alperne, hvor der praktisk taget intet fandtes af den slags. Men efterhånden spredtes de berømte oldtidsfigurer i gipsafstøbninger til alle Europas kunstakademier, og på vore breddegrader blev studiet af antikkens mester-værker som Vatikanets Apollo og den mediceiske Venus således til den mere beskedne akademiske praksis: *at tegne gips!* Og man tegnede altså gips ikke blot for at få en vis tegnefærdighed – nej, de unge kunstnere skulle tilegne sig antikkens skønhedsideal for senere at praktisere det på deres egne arbejder.

Wilhelm Bendz' maleri fra Kunstakademiets atelier ved Frederiksholms Kanal: *En billedhugger arbejdende efter levende model i sit værksted* (fig. 1) er så at sige en illustration af denne teori. Billedhuggeren Christen Christensen er her i færd med at modellere en statuette efter en muskuløs livgarder, men bag garderen og billedhuggeren står antikke gipsafstøbninger vagt – den borghesiske fægter, en Atlas, den mediceiske Venus og andre stykker – så den moderne billedhugger stadig kunne have antikken for øje, når han lavede en figur af en dansk soldat fra Frederik VI's tid.

I begyndelsen af det nittende århundrede var da heller ingen fornuftige mennesker herhjemme i tvivl om, at det var nyttigt – ja, nødvendigt – for unge at danne sig på denne måde. Til den ende havde vores kunstakademi helt tilbage fra sin første spæde begyndelse i det attende århundrede samlet gipsafstøbninger af klassiske skulpturer (fig. 2). Winckelmanns danske beundrer, billedhuggeren Johannes Wiedewelt, fortæller om Christian VI's kunstakademi, at allerede dengang havde man følgende bestand: »Af Anticke Figurer var der den Tid tilstæde ... Laocon: sin Søn [den ene af sønnerne manglede altså], den Mediciske Venus, Faunen: dito, Hermaphroditen, den Borghesiske [fægteren antagelig], samt nogle faa Antique Hoveder, Der haver jeg tegnet efter Hand-Tegninger.« Laocoons manglende søn dukkede op i København nogle år

senere, den blev indforskrevet fra Italien 1789 sammen med adskillige andre antikker ved Abildgaards initiativ.²

Wiedewelt nævner også, at han tegnede efter håndtegninger. Det at kopiere andres tegninger var en øvelse for begyndere, som fortsattes langt op i tiden. Og kunne der ikke skaffes afstøbninger af visse berømte antikke værker, hjalp man sig med tegninger efter dem. Under sit ophold i Rom i 1770'erne udarbejdede Abildgaard 43 fortegninger efter antikker og Rafael til Kunstakademiet hjemme i København; så måtte eleverne se at klare sig med dem. Også Abildgaards egne modeltegninger sad begyndere og øvede sig på; den frisiske maler Harro Haring fortæller, hvorledes eleverne endnu på Eckersbergs tid kopierede professorernes modeltegninger: »Alles krazt und scharrt und wischt nach dem Modell-Figuren von Abildgard und anderen alten und neuen Professoren, welche erstere – nämlich die Zeichnungen Abildgards in ihrer Art vortrefflich sind.«³

Tegning efter de klassiske figurer foregik i Gips-skolen, og den måtte man igennem for at komme videre op i Modelskolen, hvor eleverne mødte »naturen« i form af mere eller mindre velskabte mandlige modeller. Gipsfigurerne var opstillet rundt om i akademiets lokaler, først og fremmest i Charlottenborgs store sal, den såkaldte Figursal eller Antiksalen, som den også kaldtes. Hvorledes her så ud i begyndelsen af det nittende århundrede, kan vi se af billeder, som Ditlev Martens, Martinus Rørbye, Christen Købke og mange andre malede fra Charlottenborgs lokaler i 1820'erne og fremefter; her ser vi de unge kunstnere i fuld gang med at øve sig efter den antikke gips. Det fortsatte man med helt op i det tyvende århundrede – ja, nogle gør det vel endnu.⁴

Med tiden rejste der sig dog en opposition mod dette akademiske antikstudium. Ikke mod selve det at tegne efter græske statuer, men mere og mere vendte man sig mod den filosofi, at de klassiske skulpturer skulle og kunne være norm for moderne figurfrestillinger. Det var i orden i klassicismens tid, da der var overensstemmelse mellem midler og mål: dvs. så længe historiemaleriet med bibelske, historiske og antik-litterære emner var kunstnerisk aktuelle opgaver – her kunne en vis antik gebærden og formfølelse være på sin plads. Men efterhånden som nutiden og hverdagslivet

trængte sig på som relevante emner, var klassicismens normer ubrugelige.

Over hele Europa føltes de winckelmannske ideer forældede – i vort hjemlige Kunstakademi gjorde Eckersberg, hvad han kunne for at kvitte den gamle praksis. Fra han i 1818 overtog professoratet ved Modelskolen, prædikede han sit evangelium om »Formernes nøjagtige Overensstemmelse med Grundbilledet« – dvs. naturen. »De troer maa-ske, at De kan gjøre det bedre end Naturen?«, sagde han til de unge, der endnu på gammel vis så modellen gennem antikkens briller. Maleren Constantin Hansen, der gik på akademiet 1816-33, kaldte Eckersberg »naturalistisk« og fortalte, at professoren »ikke kunde lide, at man overførte sit Studium af Antikerne og af det Anatomiske paa Tegningen efter levende Model ... Han forlangte en tro Gjen-givelse i et og alt af Modellen.«⁵

Men trods Eckersberg var den winckelmannske ide, at antikstudierne skulle hjælpe kunstnerne til at »see og gjengive det Skjønne i Naturen«, utrolig sejlivet. Et behjertet forsøg i Eckersbergs dødsår 1853 på definitivt at få taget livet af de hundrede år gamle teorier blev ikke til noget. En kommission til ordning af Kunstakademiets forhold affødte ganske vist en mindretalsudtalelse af blandt andre billedhuggeren Hermann Wilhelm Bissen og kunsthistorikeren Niels Laurits Høyen, hvori det hed, at de fuldt ud anerkendte antikkens betydning:

»– men Eet er Studium af Antikken, et Andet Anvendelsen af Antikken som Forbilleder ved Tegne-øvelser. *Studiet af Antikken kan og bør ikke gaae forud for Undervisningen i Modelklassen*, thi deels er det vist nok en urigtig Anskuelse, at Studiet af det Skjønne i Kunsten skulde være en Forudsætning for Studiet af Skjønheden i Naturen, *deels kan en kunstnerisk Opfattelse af Antikken ikke finde Sted, forinden et grundigt Kjendskab til det menneskelige Legeme er erhvervet*; dette sker først i Modelklassen, og først efter at have gennemgaaet denne vil Kunstneren, frigjort for alle tekniske Vanskeligheder, med Kjærlighed og Nytte kunne træde til Studiet af Antikken.«⁶

Altså det stik modsatte af Winckelmanns program, men som nævnt var det kun et mindretal, der havde fundet ud af det. Kunstakademier er institutioner, og institutioner overgiver sig ikke sådan uden videre; maleren Laurits Tuxen havde i sin tid Jørgen Roed som lærer, og han fortæller, at endnu i 1860'erne, da han var elev på akademiet,



Fig. 2. Hans Ditlev Martens: *Antiksalen på Charlottenborg, 1824. Thorvaldsens Museum.*

baseredes tegneundervisningen »– udelukkende og altfor tidligt paa Studier af Antiken, saa den unge Elev ligefrem opdroges til at se ved Siden af, naar han tegnede efter den levende Model. Et Stykke antik stilledes hen ved Siden af Modellen for at vise, hvordan Naturen var, og hvordan den antike

Kunstner havde set den – uden den mindste Hensyntagen til den forskellige Legemsbygning.« Han huskede ogsaa en bemærkning fra en lærer, at hjemme kunne man more sig med at kopiere en model, paa Kunstakademiet skulle man lære den »skønne Form«!⁷

Nu var det ikke kun oldtidens klassiske skulpturer, der stod opstillet i akademiets Antiksal – i tæt trængsel efterhånden, som det ses af Martens' og andres malerier, der var også værker af »de moderne«. Dels originaler, dels afstøbninger som Christian Daniel Rauchs *Victoria*, Antonio Canovas *Perseus* og Tobias Sergels *Faun*. På Rørbyes maleri fra Antiksalen kan vi se et forladt tegnebræt med en studie efter Faunen.

Fra gammel tid havde Kunstakademiet også nogle ganske få værker af Thorvaldsen: blandt andre et par elevarbejder, der var belønnet med medaljer, og gruppen *Bacchus og Ariadne*, som han havde sendt hjem fra Rom i 1799 – meget mere fandtes dengang ikke i København. Den første snes år af det nittende århundrede kendte akademiets elever således stort set kun Thorvaldsens kunst som et begreb – en fjern, uhørt dansk succes i det fremmede. Der eksisterede godt nok en del gengivelser efter hans arbejder, konturstik af højst forskellig kvalitet, mest af alt må eleverne have dannet deres begreber om hans kunst gennem det, hjemvendte kolleger kunne fortælle fra Rom. Men nu skulle de snart få syn for sagn.

Den 3. oktober 1819 kom Thorvaldsen selv til København efter nogleogtyve års liv og arbejde i Italien. I årevis havde man hjemmefra bedt ham besøge fædrelandet, hvad den europæisk berømte billedhugger ikke havde vist nogen voldsom trang til. Men nu var han øjensynlig interesseret i at slippe væk fra Rom ovenpå nogle personlige besværligheder i Italien, og i Danmark fejredes »vor hjemkomne Fideas« med stor festivitas. Festerne og den megen opmærksomhed trættede dog snart kunstneren, der var vant til arbejdsro i Rom, »– ogsaa convenerer Klimatet ham nok ikke ganske«, skriver J. P. Mynster til vennen P. O. Brøndsted, Thorvaldsen frøs, uvant med det københavnske vintervejr.⁸

Nu kunne Kunstakademiets elever se denne myte gå levende rundt på Kongens Nytorv. Mesteren blev i København et årstid, han færdedes på akademiet, beskæftigede sig formodentlig også med eleverne – han var jo professor – og begyndte selv på nogle arbejder i sit Charlottenborg-atelier. Interessen omkring ham var stor, det pænere borgerskab rendte ham på dørene, og hans tilstedeværelse fremmede naturligvis ønsket om at få hans arbejder til Danmark – om ikke andet så i gipsafstøbninger.

Allerede året før havde forfatteren Peder Hjort gjort sig til talsmand for at få nogle Thorvaldsen-værker til landet: »Pengevæsenets stadige Forbedring er gunstig. For det første kunde man for halvandet Tusind Specier anskaffe sig en Samling af Afstøbninger af alle Kunstnerens Værker, hvilken unægtelig hører hjemme i Danmarks Hovedstad, og hvis Virkning vilde være af uberegnelig Nytte, især på den studerende Ungdom, som siden skal afgive Mænd af Aand og Fasthed til Statens Styrelse. At købe enkelte var halvgjort Gerning, som lidet vilde frugte ... Samlingens Vedligeholdelse, tør man vel haabe, at det kongelige Akademi for de skjønne Kunster vilde bebyrde sig med, saameget mere, som denne Samling ogsaa vilde være af stor Vigtighed for dets unge Elever.«⁹

Nu da Thorvaldsen var i København, blev der lejlighed til at fremsætte ønsket for kunstneren selv ved en fest på Skydebanen. Her udtalte festtalleren Adam Oehlenschläger også håbet om i al beskedenhed at få nogle gipsafstøbninger til Danmark: »Endnu kjende de fleste dig kun af Rygtet; men naar Fædrelandet prydes med dine skjønne Værker, naar vore Haller fyldes med Gipsafstøbninger af dine Statuer; da ville vi – naar du atter er langt fra os – med inderlig Glæde gaa omkring, og dvæle med Øjet paa de herlige Skikkelser, indpræge os dem dybt i vor Aand, og lidt efter lidt lære den Konst, som endnu er mest fremmed iblandt os, men som dog Videnskab, Poesi og Musik have stemt vore Hjerter for.«¹⁰

Både Hjort og Oehlenschläger talte om gips – ikke marmor! Det var i hvert fald realistisk, for netop på dette tidspunkt var en ny økonomisk elendighed – Danmarks hidtil største landbrugskrise fra omkring 1818 – lagt oveni statsbankerotten få år tidligere.

Ønsket skulle dog snart gå i opfyldelse: fra midten af 1820erne kom gipsafstøbninger af hans værker til Charlottenborg – bogstavelig taget i skibsladninger. I løbet af nogle få år var Kunstakademiet forvandlet til et veritabelt thorvaldsensk museum – det egentlige Thorvaldsens Museum opførtes først fra 1839 og åbnedes for publikum i 1848.

Den 9. september 1825 kunne Berlingeren berette, at orlogsbriggen »St. Croix« var kommet til København fra Middelhavet under kaptajn Claumann. To af Kunstakademiets professorer må have læst den-

ne notits med særlig interesse: C. W. Eckersberg og arkitekten C. F. Hansen. De vidste, at »St. Croix« havde bugen fuld af thorvaldsenske skulpturer, og de havde begge en helt personlig interesse i denne skibslast. Eckersberg, der længe havde håbet at få den portrætbuste, Thorvaldsen havde lavet af ham i Rom – den skulle nu være på vej. Og Hansen ventede utålmodig på fire for- længst færdige marmorrelieffer, som han manglede til Christiansborgs Slots hovedfacade, og som også nu skulle være med ombord i orlogsskibet.

Eckersberg fik sin buste, men Hansen måtte væbne sig med ny tålmod – hans fire relieffer stod efterladte på kajen i Livorno, der havde ikke været plads til dem ombord i »St. Croix«. Som var det for at føje spot til skade, havde orlogsbriggen fire mindre udgaver med af Christiansborg-reliefferne. Og dertil kom nu afstøbninger af tolv andre Thorvaldsen-relieffer, tretten buster og en halv snes skulpturer, deriblandt hovedværker som *Hyrdedrengen*, *Hebe*, *Amor*, *Venus*, *Amor og Psyche*, *Ganymedes* – med og uden ørn.

Nu var der altså for første gang mulighed for, som Oehlenschläger sagde, at lære den kunst at kende, som var fremmed i Danmark. En god del af tingene blev vist på Kunstakademiets udstilling 1826, naturligvis under umådelig begejstring. Gipsafstøbningerne blev opstillet rundt omkring i Kunstakademiets lokaler, først og fremmest i Antiksalen. Der var dog et problem ved at anbringe dem der: den horde af uvorne håndværkerdreng, som akademiet var belemret med, plejede at øve hærværk på Antiksalens figurer, når de var med til akademiets årsfest. Hvor slemt det kunne gå til ved den lejlighed, er beskrevet af maleren P. O. Runge, som dagen efter årsfesten 1800 gik over valpladsen og noterede skaderne i Antiksalen: »Den iste april. I dag har jeg set ødelæggelserne:

den liggende fægter har fået alle tæer brudt af venstre fod; ligeså har den mediceiske Venus mistet to fingre, som alt en gang var sat på, og den venstre fod; Laocoons yngste søn har mistet en finger. Hvad der desuden er trampet itu og ved vold gjort ubrugeligt, kan ikke opregnes.«¹¹

Det ville man godt skåne Thorvaldsens værker for, så fra 1828 blev håndværkerdrengene udelukket fra Kunstakademiets årsfester.

Med alle disse nye gipsafstøbninger på Charlottenborg gik akademiets unge kunstnere i gang

med at tegne moderne skulptur, samtidig med at de stadig øvede sig efter de vanlige antikker. Og efterhånden som den ene skibsladning Thorvaldsen-figurer efter den anden i løbet af 1820-30erne endte på Kunstakademiet, blev det at tegne gips i høj grad til at tegne – og male – efter Thorvaldsens skulpturer.

De var knap og nap kommet indenfor Charlottenborgs mure og bakset på plads, før de måtte gøre gavn ved tegneundervisningen. Kort efter deres ankomst var den 22-årige Martinus Rørbye begyndt sammen med tre andre i Eckersbergs malerskole; en decemberdag – den 19. – tog han sin skitsebog frem og tegnede et lille genrebillede fra skolen (fig. 3). Det forestiller tre unge kunstnere i færd med at øve sig efter de nyankomne Thorvaldsen-gipser i et af akademiets lokaler ud mod Nyhavn. Det er vel ikke urimeligt at gætte på, at det kan være de tre, der sammen med ham selv lige var begyndt på Eckersbergs dagundervisning: Fritz Petzholdt, Adam Müller og en vis Bagger.¹²

Dette øjebliksbillede af livet på Kunstakademiet havde Rørbye muligvis tænkt som motiv for et maleri. Netop her i 1820erne var billeder af kunstnernes egen verden blevet højaktuelle; de unge malere havde opdaget, at deres arbejde på akademiet og hjemme i malerstuerne var et nærliggende og spændende emne for moderne genremalerier. Langt mere inspirerende og virkelighedsnært end de opdigtede småhistorier, der traditionelt var genremaleriets temaer. Kunstnermiljøet var hverdagsrealisme på nærmeste hold – i ordets egentlige betydning. Rørbye var med Wilhelm Bendz blandt de første til at tage denne motivkreds op; året før – i 1824 – havde han vist et maleri på akademiets årlige udstilling, et billede af Antiksalen med en ung maler – efter sigende Louis Aumont – optaget af at tegne en Cicerobuste. H. D. C. Martens havde udstillet et andet billede af Antiksalen, mange andre var i fuld gang med at male deres kammerater i malerstuerne.

Tilbage til Charlottenborg den 19. december 1825. Rørbyes tegning er et troværdigt billede af arbejdsmiljøet på Kunstakademiet en lys vinterdag for knap 200 år siden. Den er måske ikke særlig fremragende i formel henseende, men den er »fantasiløs« på god guldaldermanér. Rørbye var alle dage en registrerende – ofte også lidt tør – tegner, han tog sin tid og fik det hele med. Eckersbergskolens



Fig. 3. Martinus Rørbye: *Interiør fra Kunstakademiet*, 1825. Den kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

stræben efter »sandhed« er tydelig nok: de sammenbragte møbler, træværk, beslag, alt er noteret her – også de mere flygtige kvaliteter: rummets tavshed, intimiteten.

På forhøjningen henne ved vinduet står en af de unge og kigger ud for at se, hvad der foregår nede i Nyhavn. Hans staffeli er endnu tomt, malerkassen lukket, men hans model: afstøbningen af et relief med Dødens genius fra Thorvaldsens gravmæle over den unge Auguste Böhmer er stillet op – klar til at male efter. Relieffet, som var modelleret omkring 1811-12, var et af de arbejder, der lige var kommet til København med orlogsbriggen »St. Croix«. Foreløbig er kunstneren dog endnu ikke kommet i gang, livet i Nyhavn er tilsyneladende mere spændende end døden i gipsafstøbning. De to andre tegner flittigt efter en buste i hermeform, hvem busten forestiller, er umuligt at fastslå med sikkerhed efter den lille tegning.

Vi er her tydeligvis sluppet indenfor i Eckersbergs skole, mester selv er usynlig til stede: det store lærred, som står op ad væggen til venstre for døren, er et af hans malerier til trongemakket på det nye Christiansborg: *Hertug Adolph afslår tilbuddet om den danske krone*. Det var malet 1821 og blev stående på Kunstakademiet, indtil det blev bragt op på Christiansborg kort før slottets indvielse i 1828; til højre ser man lidt af et andet Eckersbergmaleri til Christiansborg: *Christian den Første udråbes til konge*; det var blevet færdigt i 1824 – året før.

Eckersberg har altså omgående sat sine elever i gang med at tegne efter Thorvaldsens gipser; han elskede selv mesterens »herlige Arbejder, der ere saa fulde af Aand, Udtryk, Gratie og den højeste Grad af Skønhed«. ¹³ Han vidste, hvad en maler kunne bruge dem til, havde antagelig selv i sin tid siddet i Rom og tegnet Thorvaldsens figurer. Det var ikke ualmindeligt; Thiele fortæller, at et af værelserne i



Fig. 4. Martinus Rørbye: *Interiør fra Kunstakademiet*, 1825. Den kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

Casa Buti – Thorvaldsens romerske bolig – havde væggene behængt med tegninger efter hans arbejder. Både direkte og indirekte havde Eckersberg benyttet sig af thorvaldsenske skulpturer i et par af de billeder, han malede i Rom. Direkte finder vi et stykke af Alexanderfrisen som baggrund i hans Thorvaldsen-portræt fra 1814, og i den samtidige altertavle med kvinderne ved Kristi grav (til Sem kirke ved Vestfold i Norge) har han helt tydeligt anvendt et Thorvaldsen-værk som forbillede for altertavlens engel. Træk for træk har han overført Johannes Døberens figur fra døbefonten i Brahetrolleborg til sin engel og forsynet den med thorvaldsenske vinger.¹⁴

Nu var det hans elevs tur til at tage ved lære af vor store billedhugger – det gjaldt også hans privatelever. Af Eckersbergs dagbøger kan vi se, hvorledes han i årene fremover lod hente Thorvaldsen-relieffer ned til disse, der holdt til i hans private

bolig i stueetagen ud mod Kongens Nytorv. Der sad, vel som en af de sidste, hans datter Julie i 1851 og tegnede efter »et Basrelief af Thorvaldsen«.

Den 22. december – nogle dage efter den første tegning – havde Rørbye igen fat i skitsebogen for at tegne sine tre kolleger (fig. 4). De to er stadig i gang med busten, maleren ved vinduet har fået lukket malerkassen op og passer nu sit arbejde i stedet for at hænge og glo ned i Nyhavn. I modsætning til sine to kammerater tegner han ikke, men maler efter et gipsrelief. Dette var også en øvelse, der dyrkedes på akademiet; dets udstilling netop her i 1825 viste hele to malerier efter et Thorvaldsen-relief, som fra gammel tid fandtes på Charlottenborg: *Kong Numa Pompilius* og *Kildenymfen Egeria*. Det ene var Constantin Hansens udstillingsdebut, det andet malet af eleven Ephraim Gumpert. Christen Købke malede senere to smukke billeder efter reliefferne

Dagen og *Natten*, de kom til at smykke bagermester Købkes spisestue på Blegdammen (fig. 5). Den slags grå-hvide malerier (grisaille'r) var navnlig brugt i rumudsmykninger, ikke mindst som dørstykker, hvor de illuderede som relieffer. Abildgaard malede adskillige til det første Christiansborg, det genopbyggede slot fik lignende trompe-l'œil-stykker som udsmykning.

De to andre unge arbejder som nævnt videre på deres tegninger af busten, og da Rørbye denne gang har valgt sit motiv fra en ny synsvinkel, kan vi nu se den i profil. Det hjælper desværre ikke synderligt til at identificere den, tegningen er kun en skitse i lille format, heller ikke de tre kunstners ansigter har tydeligt genkendelig individualitet. Der er dog ingen tvivl om, at det er et moderne arbejde, et rimeligt gæt er også, at det er en af de nyankomne thorvaldsenske busten. Fire af dem var i hermeform, to af disse kom til Charlottenborg: busten af Eckersberg og Thorvaldsens kendte selvportræt fra 1810 »i over naturlig Størrelse«. Det sidste gælder ingenlunde busten her, så mon ikke det skal være Eckersberg selv, der *in effigie* er tilstede i rummet.

Efter nogle feriedage mellem jul og nytår lavede Rørbye så endelig en tredie tegning fra malerstuen, dateret januar 1826 (fig. 6). Denne gang kun af maleren ved staffeliet, som tilsyneladende er blevet færdig med sin første studie og nu har byttet Dødens genius ud med et andet relief fra Böhmergraven: Nemesis-figuren.

Hvad Martinus Rørbye selv lavede, når han ikke sad og tegnede sine kammerater, er ikke godt at vide – antagelig tegnede også han efter en af de nyankomne figurer. Han interesserede sig for Thorvaldsen, på auktionen i februar 1849 over Rørbyes efterladte sager blev der blandt andet solgt tyve blade med »Gjennemtegninger efter Thorvaldsens Arbejder« – det har vel været kalkeringer efter kon-turstik, som han kunne låne både af Eckersberg og på Kunstakademiets Bibliotek. Martinus Rørbye var i øvrigt den første, som modtog Thorvaldsen-medaljen, efter den var indstiftet i 1838.

Rørbyes tre unge gipstegnere var kun en beskeden fortrop til den hær af akademielever, som fra nu af kastede sig over de thorvaldsenske skulpturer. Alle »guldaldermalere« af blot noget navn har »tegnet



Fig. 5. Christen Købke: *Natten*.
Efter Thorvaldsens relief, ca. 1834-35.
Davids Samling.

Thorvaldsen« i deres akademitid. Og »St. Croixs« last af afstøbninger var blot en begyndelse på, hvad der var undervejs fra mesterens studier i Rom.

I april 1828 kom skibet »Therese« til København med yderligere 70 kasser kunstsager, og det var ikke småting, de gemte. Her var afstøbninger af antikker, blandt andre gavlfigurerne fra Aphaia-templet på Ægina, som Thorvaldsen havde restaureret, statuerne til Frue Kirke, *De tre Gratier*, *Grevinde Ostermann*, *Danserinden*, *Amor* og *Psyche*, en mængde relieffer som *Dagen* og *Natten*, *A Genio Lumen* og mange andre herligheder. *Apostlene* til Frue Kirke – og *Hebe* – var blandt de Thorvaldsen-gipser, Christen Købke valgte at tegne.

En god del af sagerne blev vist offentligheden fra omkring 20. april på Kunstakademiets 1828-udstilling – igen under umådelig tilstrømning. Professor Høyen, der optrådte som kunstanmelder, nåede lige at få et par ord med om de nyankomne sager i sin artikel; blandt andet grevinde Ostermanns statue fandt han nyttig for Kunstakademiets elever at studere: »Dette er et af de Arbejder, som kunne lære den unge Konstner, hvad det vil sige at studere et andet Konstværk, føle sig ind i det og ligesom bemægtige sig den levende Aand, der besjæler det, for med den selvstændig at skabe et nyt Værk.«¹⁵

Thorvaldsens *Danserinde* tillod han sig derimod at kritisere: overkroppen var for tyk, mens pi-

gens lår og ben efter hans mening var for spinkle for en dame af hendes profession. Men hvad havde Thorvaldsen at klage over, når kunstanmelderen også gjorde anmærkninger til selveste Venus fra Milo? Afstøbningen af denne antik var kommet til Kunstakademiet 1827 – Høyen fandt hende skævmundet mod venstre kind, som han tilmed påstod var opsvulmet!

September 1833 bragte korvetten »Galathea« 40 nye store kasser fra Italien, Eckersberg fulgte begivenheden: »20. Sept. Fredag. I morges hørtes en Salut, det var Korvetten Galathea som kom fra Livorno, med en Mængde Kunstsager.« Denne note i dagbogen fulgtes op en halv snes dage senere: »30. Sept. Mandag. Der blev ikke meget arbeidet i Dag formedelst Forhindringer ved, at de fra Italien bragte Kunstsager blev udskibet i Nyhavn, hvortil vi havde Holmens Matroser.« Og dagen efter: »Der

blev arbeidet raskt i Dag, med Udpakningen af Thorvaldsens Sager.« Den 2. oktober:

»I Efterm. bleve de færdige med Kunstsagernes Udlosning af Pramen.«

August 1835 kom fregatten »Bellona« med yderligere et halvt hundrede kasser, hvad der naturligvis var ved at sprænge alle rammer – både for akademiets afstøbningssamling, til dels også for dets undervisning. Nogle af tingene måtte spredes til Christiansborg og forskellige andre magasiner rundt omkring, en del endte meget naturligt i det atelier, der var blevet indrettet til Thorvaldsen under Charlottenborgs kuppelsal, da han var i København 1819-20. Her stod *Mars og Amor*, *Ganymedes*, *Merkur som Argusdræber*, løven fra *Schwarzenberg-monumentet*, hestehovedet fra *Maximilians rytterstatue*, *Dåbsengelen* fra Frue Kirke, *Døbefonten* til Brahetrolleborg o. a., på væggene hang relieffer.

Hvordan det tog sig ud, kan vi se på et billede, den 18årige Vilhelm Gertner malede 1836, årene forinden havde også han øvet sig ved at tegne studier efter Thorvaldsens gipsafstøbninger (fig. 7). Maleriet blev hans debut på kunstudstillingen samme år, Høyen kaldte det: »Unge Kunstnere i Thorvaldsens Værksted«, og fandt det meget lovende. De unge kunstnere – to af de fem besøgende, man ser – skal være arkitekten Theophilus Hansen og billedhuggeren Carl F. Holbech;¹⁶ at også billedhuggerne øvede sig efter de nye afstøbninger, ses af kvaletten med den tildækkede lerfigur. Blandt andet stod de her og lavede modeller til Den kongelige Porcelænsfabrik, der snart begyndte at fremstille små biscuitfigurer efter Thorvaldsens arbejder. Det fik de et halvt hundrede daler for – som engangsbetaling.¹⁷ Arkitekten H. C. Stilling tegnede her Schwarzenberg-løven, det indbragte ham en af akademiets pengepræmier.

Året efter Gertner havde vist sit stykke på udstillingen, malede en anden Eckersbergelev, Peter Julius Larsen, et nyt billede fra atelieret, nu set gennem døren fra det nordre siderum (fig. 8). Man genkender den store gruppe *Mars og Amor*, *Dåbsenglen* og *Døbefonten* fra Brahetrolleborg, i siderummets halvmørke står den lille gruppe *Bacchus og Ariadne* under relieffet *Natten*. De to malerier giver indtryk af, hvordan Thorvaldsen bredte sig på Charlottenborg i løbet af 1820-30erne. Blandt andet



Fig. 6. Martinus Rørbye: *Interiør fra Kunstakademiet*, 1826. Den kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.



Fig. 7. Johan Vilhelm Gertner: *Thorvaldsens atelier på Charlottenborg*, 1836. Statens Museum for Kunst.

måtte Elementarskolen, der stødte op til atelieret, rykke ud, så gipsen kunne få plads. Tegnebrædtet, som ses på Larsens billede og på mange andre interiører fra akademiet, understreger tydeligt, at her blev tegnet gips. Efterhånden i sådant et omfang, at man 1831 indførte en standardstørrelse på dette værktøj på 23×19 tommer, at ikke eleverne skulle bakse rundt med store tegnebrætter og støde ind i gipserne under den almindelige trængsel.

De to unge tegnere på Julius Exners maleri fra Figursalen (1843) ligner bestemt ikke den type, der kunne tænkes at skamfere akademiets gipssamling; Exner har malet dem mellem nogle af de store afstøbninger efter Pius VII.s gravmonument, som kom til Charlottenborg 1836; han var selv beskæftiget – under H. W. Bissens tilsyn – med at aftegne figurer til J. M. Thieles Thorvaldsen-værk.¹⁸

Kunstakademiets Bibliotek har bevaret adskillige tegninger fra Gipsskolen, fortrinsvis øvelser efter antikke skulpturer, men også efter Thorvaldsen.

Sådanne elevarbejder er sjældent signerede, men læreren har gerne sat sit navn på dem som attestation. En skoletegning efter *Ganymedes med Jupiters ørn* – her kun drengefiguren – er attesteret af professor C. A. Lorentzen, og eftersom Lorentzen døde i 1828, er den i hver fald ganske tidlig; Ganymedes var en af de figurer, der kom til akademiet i 1825. En anden stor tegning attesteret af Eckersberg er efter *Amor og Psyche*, også denne figurgruppe var med ombord i briggen »St. Croix«. J. L. Lund, J. A. Jerichau og andre har ligeledes sat deres navn på gipstegninger efter Thorvaldsen, Jerichau på en *Ganymedes skænkende i drikkeskålen*. Det må være den yngste af de bevarede elevtegninger i Kunstakademiets Bibliotek, for han blev først professor i 1849. Jerichau havde i øvrigt selv »tegnet Thorvaldsen« i sin tid.

Hvordan en aftentime i akademiets Gipsskole tog sig ud, kan vi se på en morsom tegning af Carl Anton Schmidt, der var elev i gipsklassen 1842-44



Fig. 8. P. J. Larsen: *Thorvaldsens atelier på Charlottenborg set gennem nordre siderum*, 1837. Thorvaldsens Museum.

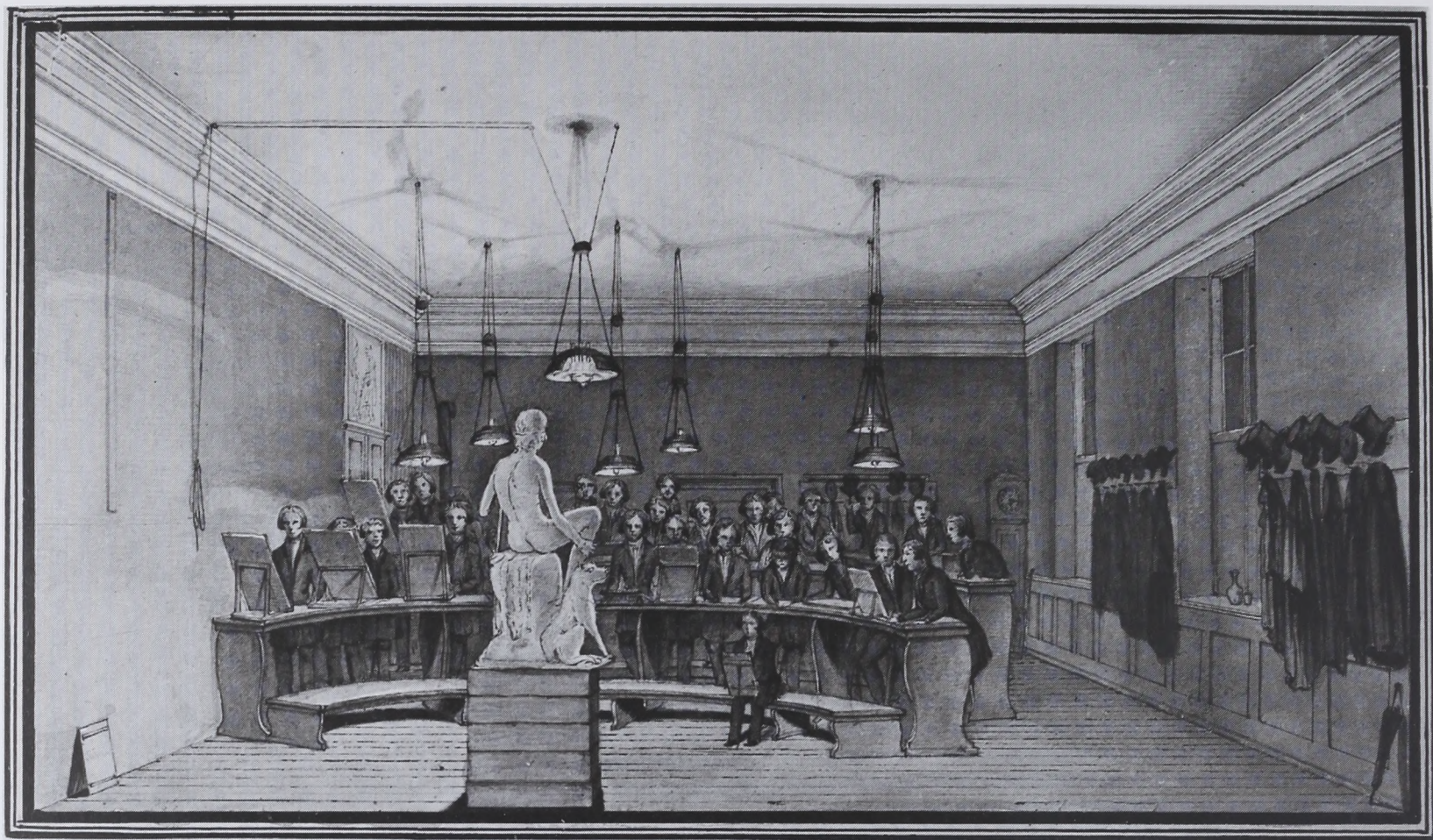


Fig. 9. Carl Anton Schmidt: *Aftentime på Kunstakademiets gipsskole*, ca. 1842-44. Den kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

(fig. 9). En tyve-tredive unge kunstnere har hængt deres frakke og høje hat på knagerækken, og sidder nu i en halvkreds omkring Thorvaldsens *Hyrdreng* og tegner løs; *Hyrdedrengen* var en af de figurer, også Johan Thomas Lundbye tegnede i sin tid (1835). J. F. Richarddt fastholdt få år senere en lignende scene fra aftenskolen, hvor eleverne er i færd med at øve sig efter statuen af den lille *Georgiana*

Russell (fig. 10). Også ældre elever fra Modelklassen studerede de thorvaldsenske gipser, Dankvart Dreyer kan nævnes som et enkelt eksempel, han tegnede 1835 et studiehovede efter *Dåbens Engel*, som var kommet til København samme år. Mange gemte deres egne og vennernes gipstegninger til erindring om akademitiden, så man finder studier efter Thorvaldsen i kataloger over adskillige maleres dødsboer.



Fig. 10. J. F. Richarddt: *Akademielever tegner efter Thorvaldsens statue af Georgina Russell*, 1839. Thorvaldsens Museum.

Ligesom billedhuggereleverne kunne tjene nogle få dalere ved at lave modeller for porcelænsfabrikkens biscuitfigurer efter Thorvaldsen, så tegnede malerne hans skulpturer til illustrationer i Thieles store biografi: Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker (1831-50). Og der var nok at tage fat på, for antallet af kobbertavler i Thieles værk løb efterhånden op i hele 364 numre.

Thiele havde mange unge i gang som illustratører, en af dem var Constantin Hansen – som forældreløs havde han i høj grad brug for at tjene nogle dalere (fig. 11). På akademiets udstilling i 1828 viste han nogle af sine tegninger til Thorvaldsen-biografien, en sen oktoberdag året efter var han stadig i gang: »Jeg har i disse to Dage tegnet oppe i Figursalen til Thiele og har frosset brav, i morgen

faaer jeg nok i Kakkelovnen«, skriver han til sin søster Alvilda.¹⁹ Han raderede også en snes illustrationer efter sine tegninger. År senere kunne han stadig tjene lidt på gipsen: »Jeg har i denne Tid tegnet en stor Tegning efter Thorvaldsens Statue af Lord Byron til Grev Moltke«, meddelte han sin søster i sommeren 1834.

Den flittigste blandt gipstegnerne var formodentlig Vilhelm Gertner, der med årene blev en slags Thorvaldsen-specialist. Han kunne levere Thiele fortegninger bogstavelig taget, mens modellernes ler endnu var vådt. I efteråret og vinteren 1839 boede Gertner på Nysø, hvor han malede et af sine utallige Thorvaldsenportrætter – om aftenen tegnede han de relieffer, billedhuggeren havde lavet om dagen.²⁰ Tegningerne viste han på akademiets udstillinger; flere af disse Nysø-tegninger er bevaret på Thorvaldsens Museum, blandt andet efter det 7-8 meter lange relief til Frue Kirke: *Kristi vandring til Golgatha*.

At tegne til Thieles værk var regulært arbejde for brødet, men bortset herfra så tegnede Kunst-



Fig. II. Constantin Hansen: *Merkur*. Efter Thorvaldsens skulptur, ca. 1828. Den kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

akademiets elever lystigt løs efter Thorvaldsens gips fra midten af 1820erne og fremefter. Det var der flere gode grunde til; som forbillede må de have været en velsignet afveksling fra Figursalens gammelkendte antikker – de var nye, det var moderne kunst. Og kunstanstaltens lærere havde intet at indvende, selv den aldrende billedhuggerprofessor Nicolaj Dajon gik ikke særlig højt op i, om gipserne var moderne eller ej; han var glad for Thorvaldsens figurer, fordi de modsat de ramponeerede antikker var »hele og lige saa gode«, som han sagde.²¹ Thorvaldsens autoritet som »Antikkens lærling« var endnu usvækket i 1820erne.

Men for de unge var det nok vigtigere, at Thorvaldsen også var »Naturens lærling«. Således omtalte Christian Molbech ham efter at have besøgt mesterens atelierer i Rom, »– og derfor er Skjønheden, der bryder frem under hans skabende Haand, saa uskyldig, saa ædel, og fattelig for alle«, skrev han.

En ung generation, der stod afvisende overfor klassicismen og de winckelmannske idealer, oplevede Thorvaldsens kunst som vedkommende, fordi den var naturnær. Det fornemmede Eckersbergs elever utvivlsomt i langt højere grad, end vi gør i dag.

Hele det antikke »apparat« hos Thorvaldsen: emnerne, klædedragt, den antikke nøgenhed, gude-navnene osv. var ikke – heller ikke efter N.L. Høyens mening – nogen hindring for almindelige mennesker i at opleve for eksempel *Hebe*, *Psyche* eller *Ganymedes* som henholdsvis: en yndefuld jomfru, en forelsket ung pige eller en køn, almindelig dreng.²² Når man ser hans ungdomsarbejder, skriver Høyen, skulle man sværge på, at der ikke havde været en antik afstøbning i hele København.²³

Et senere vidne, Julius Lange, der fremfor nogen beskæftigede sig med Thorvaldsens figurstil, fornemmede også det moderne i statuerne, som trængte igennem al klassicisme og harmoniske lineære omrids. Antikke var de såvidst ikke, hævdede Lange: »Venus, med det generte væsen, som om hun ikke rigtig vidste, hvilket Ben hun skulde staa paa, hører i Henseende til Følelsen til hans mindst »antike« Figurer; ved ingen føler man stærkere den moderne Tids Afstand fra Antikens rolige Selvsikkerhed.«²⁴

En anden af de thorvaldsenske piger – et af

hans senere arbejder – får denne karakteristik af Lange: »Tænk paa hans Statue af den lille Danserinde (fra 1837), som hopper saa rundrygget frem med en Mine som et Vaisenhusbarn! At hun alligevel er sød og yndig, kan man næsten ikke vente, at nogen anden Nation end den danske ret skal anerkjende. Er der nogen af Thorvaldsens Figurer, i hvilken han ret ejendommeligt forraader sit danske Sind, er det i denne.«²⁵

Det var ikke kun i Danmark, de unge vendte sig imod Winckelmanns menneskeopfattelse og ideer om ideal skønhed, også i andre europæiske kunstakademier føltes de klassicistiske arketyper efterhånden ubrugelige som introduktion til modelstudiet. I England blev denne udvikling hjulpet godt på vej af Parthenon-skulpturerne, der blev udstillet i London i 1807. Her så man med begejstring en meget mere livsnær følelse for naturen end i de gammelkendte græsk-romerske gipsklassikere, der stort set var de samme i det engelske og det danske akademi. Der kom også nogle få Parthenon-gipser til København – Christen Købke malede et af sine allerfineste studier efter et par af dem i sommeren 1830.

Men i de vordende »guldaldermaleres« søgen efter en tidssvarende figurstil til deres nye genrebilleder var det nu til en begyndelse Thorvaldsens gipsfigurer, som gjorde gavn, den årrække de stod på Kunstakademiet, før museet blev indviet. De var nutidige og for eleverne langt mere naturlige end akademiets antikker, hvad der blandt andet hang sammen med Thorvaldsens omfattende brug af levende modeller. Eckersberg sørgede for resten, når han stillede modellen og rettede de unge i Modelklassen – i løbet af 1830erne nu ikke alene med mandlige, men også kvindelige modeller.²⁶ De studier efter kvindelig model, han malede sammen med elever som Købke, Marstrand, Constantin Hansen og andre, var nok en træning i at male, men på samme tid i at se på pigerne uden Winckelmanns briller og »die griechische Regel der Schönheit«.

Da den næste generation gjorde det nøgne look til et væsentligt motiv i sig selv, slog dog hverken Kunstakademiet eller den thorvaldsenske gips længere til – da måtte de unge malere afsted til Paris.

Noter

1. J.J. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden u. Leipzig, 1755.
2. F. Meldahl og P. Johansen: *Det kongelige Akademie for de Skjønne Kunster 1700-1904*; Kbh. 1904, s. 24.
3. Harro Haring : *Rhongar Jahr*, München 1928, bd. 2, s. 59.
4. Bjarne Jørnæs: Antiksalen på Charlottenborg, i: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1970, s. 49.
5. Constantin Hansen: *Udkast til en selvbiografi*. Det kgl. Bibliotek, add 450, fol. III b.
6. F. Meldahl og P. Johansen, op.cit. (note 2), s. 332.
7. Laurits Tuxen: *En Malers Arbejde gennem tresindtyve Aar fortalt af ham selv*, Kbh. 1927, s. 54.
8. Brev 8. december 1819, *Breve fra J.P. Mynster*, Kbh. 1860, s. 139.
9. *Thorvaldsensk Album, samlet og udgivet af Frederik Barfod*. Kbh. 1844, s. 33.
10. ibidem, s. 66.
11. *Hinterlassende Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler*. Hamburg 1841, bd. 2, s. 51.
12. Dyveke Helsted i: *Martinus Rørbye 1803-1848*. Udst. kat., Thorvaldsens Museum 1981, s. 30.
13. Brev til J.F. Clemens 23. august 1813, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1973, s. 41 ff.
14. Eva Henschen: Menneskeskildringer i Eckersbergs romerske Kunst, i: *C. W. Eckersberg i Rom 1813-16*, Thorvaldsens Museum 1983, s. 58 ff.
15. Nogle Bemærkninger over de paa Charlottenborg udstillede Konstsager, i: *Niels Laurits Høyens Skrifter*, udgivet ved J. L. Ussing, bd. 1, Kbh. 1871, s. 32 ff.
16. Ph. Weilbach i Gertners nekrolog, *Illustreret Tidende*, 9. april 1871.
17. Bredo Grandjean: *Biscuit efter Thorvaldsen*, Kbh. 1978.
18. Nikolaj Bøgh: Julius Exner, *Hver 14. Dag*, 1894-95, s. 385 ff.
19. Charlotte Christensen: Constantin Hansens »Thorvaldseniana«, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1978, s. 119.
20. *Baronesse Stampe's Erindringer om Thorvaldsen*, udgivet ved Rigmor Stampe, Kbh. 1912, s. 45.
21. Haavard Rostrup: *Billedhuggeren H. W. Bissen 1798-1867*, Kbh. 1945, bd. 1, s. 12.
22. Om Thorvaldsen og hans Museum i Anledning af den udsendte Indbydelse, i: *Niels Laurits Høyens Skrifter*, op.cit. s. 274 ff.

23. *ibid.*, s. 314.

24. Julius Lange: *Sergel og Thorvaldsen*, Kbh. 1886, s. 198.

25. *ibid.*, s. 206.

26. Om Eckersberg og hans elevs modelstudier se: *Den nøgne Guldalder*, udst.kat., Den Hirschsprungske Samling 1994.

Summary

Drawing plaster figures after Thorvaldsen

From far back in time, the study of the human figure was at the heart of instruction in the academies of art. By drawing after casts of ancient Greek and Roman statues, artists acquired antiquity's norms for beauty. Classicism's theorist, Johann Joachim Winckelmann, maintained that if they built on the Greek rules for beauty, artists would also learn to see the beauty of nature in the human figure.

The Copenhagen Academy of Fine Arts – like all other European academies – was well provided with plaster casts after antique art. The students drew them in order to move up into the Life School, where they drew after live male models. Meanwhile, as the aesthetic ideas of classicism gradually dried up and history painting was replaced by genre painting using contemporary motifs, Winckelmann's theories were felt to be obsolete.

As a result of reforms in the Academy as late as 1853, the sculptor H. W. Bissen and the art historian N. L. Høyen sought – unsuccessfully – to reverse the order of lessons in drawing, so that the pupil began by drawing live models and only after this studied the ancient plaster figures. This represented a clear renunciation of Winckelmann's theories.

As early as 1825, however, the students at the Copenhagen Academy were provided with an alternative to the ancient casts; from now onwards, Thorvaldsen's figures were being brought to

Denmark, one shipload after another, gradually filling the entire Academy of Fine Arts and turning it into a kind of Thorvaldsen's Museum. From the start, Professor Eckersberg set his pupils drawing after Thorvaldsen – a move that proved popular. Thorvaldsen's figures were modern art; they were a welcome change from the familiar models, and, not least, they were very much closer to nature and the present time than were the antiques – something the pupils of the time undoubtedly felt more strongly than we do today. When you look at Thorvaldsen's works, you would not think there was a single ancient cast in Copenhagen, maintained Høyen, who had no difficulty in viewing his works as statues of young boys and girls that had merely been furnished with names from antiquity. This was a view probably connected with Thorvaldsen's extensive use of live models. The art historian Julius Lange also sensed the modern age in his works and denied outright that they could be seen as "antique".

In this way, Thorvaldsen's sculptures helped the budding Golden Age painters even during their time at the Academy to free themselves from classicism's aesthetic norms for the reproduction of figures – and helped them to find a figure style they could use in their modern genre paintings. Eckersberg had to ensure the rest through his tuition after live models – now including female models. These developments took place at the same time as the new genre painting was taking off. Here, one of the favourite subjects for young artists was the depiction of the surroundings in the Royal Danish Academy of Fine Arts. As a consequence, we have an excellent idea of what it looked like there in the 1820s and 30s with Thorvaldsen's plaster figures everywhere where there was room for them and with people busy drawing them.