

Meddelelser fra

**NY
CARLSBERG
GLYPTOTEK
1997**



Det sløve og det vilde

Modernitetens kriseformer i den post-thorvaldsenske skulptur i Danmark.

Hvorfor forekommer dansk skulptur efter Thorvaldsen så gudsjammerlig kedelig? Et udbredt og kort svar lyder: Fordi 2-3 generationer af billedhuggere ikke formåede at komme ud af mesterens skygge. Dette svar har man almindeligvis stillet sig tilfreds med. Man betragter Thorvaldsens efterfølgere som mesterens knap så vellykkede kloner, og som følge heraf har man som regel diskret forbigået deres værker i tavshed, og hvis man endelig har skullet sige noget, er man uvilkårligt blevet nødsaget til at påpege værkernes uselvstændighed og mangel på nytænkning. Det er ikke hensigten her at opponere mod denne opfattelse. Tværtimod! Det skal nemlig hævdes, at dansk skulptur i forrige århundredes 2. halvdel i endnu højere grad, end man almindeligvis gør sig klart, led af et uafrysteligt Thorvaldsen-kompleks. Udgangspunktet for de følgende betragtninger er derfor, at dansk skulptur fra mesterens død i 1844 til begyndelsen af det 20. århundrede må betragtes som et langt, sejt og delvist mislykket forsøg på at frigøre sig fra den thorvaldsenske kanon.

I stedet for nu at beklage eller rent ud fortie denne omstændighed skal den kedelige uselvstændighed hives frem i lyset som en fascinerende egenskab. Den overdrevne Thorvaldsen-underdanighed i dansk billedhuggerkunst antog nemlig en ganske særegen form. Og det er dette fænomen, som man kunne kalde uselvstændighedens billedkunstneriske udtryk, der skal interessere os her. Vi skal altså søge at besvare spørgsmålet: Hvordan ser uselvstændighed ud i billedkunsten? Hvordan former den kunst sig, der kun kan definere sig selv med udgangspunkt i en forgænger og ikke er drevet af nogen selvstændig, kunstnerisk vision? Og svaret vil i korthed lyde: Uselvstændighedens kunst er enten *sløv* eller *wild*. Når man – som fx. datidens danske billedhuggere – ikke selv har noget på hjerte, når man ikke véd, hvad man vil, så falder man enten hen eller går amok. Apati eller vildskab synes at være de to elementer, den post-thorvaldsenske skulptur dannes af.

Denne groteske tilstand skyldes den provinsielle, dvs. unikke, kunsthistoriske situation i Danmark: Thorvaldsens og nyklassicismens idealer smuldrede som bekendt, jo længere det 19. århundrede skred frem, men i Danmark vedblev man ikke desto mindre at dyrke Thorvaldsen som billedhuggerkunstens Gud. Den københavnske guldalderlandsby blev så benøvet over, at der på den internationale kunstscene optrådte en dansk verdensstjerne – dengang (som nu?) et *contradictio in adjecto* – at dette ufattelige mirakel længe gjorde det utænkeligt for danske billedhuggere at forsøge at gøre andet end det, Thorvaldsen gjorde. Den thorvaldsenske klassicisme blev et imperativ, der satte 2-3 billedhugger-generationers udvikling i stå. Enhver form for nyskabelse eller brud med kanon blev tabuiseret.

Men det store problem for Thorvaldsens efterfølgere var imidlertid, at man havde mistet troen på klassicismens idealer. Det metafysiske grundlag for Thorvaldsens ophøjede harmoni-figurer var gradvist ved at gå i opløsning. Den gryende modernitet udløste et voldsomt værdiskred, der ramte de post-thorvaldsenske, danske billedhuggere som en åndelig krise, en *ennui*, som en af modernitetens fædre, Charles Baudelaire kaldte det. Desillusionen bredte sig: Ikke nok med at det ikke forventedes, at de danske billedhuggere fandt på noget nyt; den formular, de skulle gentage, kunne de til og med ikke mønstre nogen tro på. Vi kan sige, at stagnationen i dansk skulptur gjorde den særdeles modtagelig for modernitetens splittelseserfaring: De danske billedhuggere var nemlig sat i et uløseligt dilemma: På den ene side stod en uomgængelig tradition, som man pinedød var tvunget til at følge, og på den anden side var der en gradvist stigende bevidsthed om denne traditions ubrugelighed. Takket være Thorvaldsens stjernestatus opstod altså et helt unikt, billedkunstnerisk klima, som i kraft af sin voldsomme undertrykkelse af nye tiltag blev særlig velegnet som åsted for modernitetens gennem- og sammenbrud. Man kan hævde, at modernitetens værdikrise brød tid- og tydeligere igennem i den danske, post-thorvaldsenske skulptur end på andre billedkunstneriske områder på grund af den specifikke, provinsielle og helt groteske, kunstneriske situation, der herskede omkring 1850.

Der dannedes som sagt to billedformer som udtryk for denne rådvildhed. Én, der viste ærbødighed for Thorvaldsen-klassicismen – det vi her kalder det sløve – og en anden, der afslørede sin svigtende tro derpå. Sløvheden skylder Thorvaldsen sin oprindelse: Målet for hans figurer siges jo som bekendt at være deres »guddommelige Dvælen«¹ og den har-

moniske orden, der manifesteredes hermed. Men hos Thorvaldsens arvtagere udartede harmonien til sit eget vrængbillede. Det, der hos mesteren skulle forestille ophøjet, olympisk ro, blev nu til en tranceagtig tomhed. Umiddelbart blev handlingslammelsen den hyppigst forekommende krisereaktion. Især i årtierne før og efter 1850 vrimlede det med viljesløse apatikere blandt de danske skulpturfigurer, men Thorvaldsens kloner gestaltede igennem hele perioden søvnbundne spøgelse, der tomt keder sig, som fx. allerede H.E. Friends *Thor* (1829), Th. Steins *Holberg-statue* foran Det kgl. Teater (1872, statuette 1850), Louis Hasselriis' *Kierkegaard-statue* i Det kgl. Biblioteks have (1918, statuette 1879) eller Carl Johan Bonnesens *Kain* (1893).

Efterhånden dukkede også et andet billedligt udtryk for rådvildheden op. Desperationen over den fastlåste situation frembragte i stigende grad uklassiske, pudseløjerlige, upassende, latterlige, radikale, groteske, disharmoniske, patetiske og vilde figurer. Disse udtryksformer kan kun kaldes anti-thorvaldsenske, men i og med at de må betragtes som reaktioner på mesterens normdannende værk, så afslører de deres store afhængighed heraf. Udgangspunktet var stadig Thorvaldsen, uanset at resultaterne fjernede sig herfra.

De to billedformer kan vi kalde modernitetens kriserformer i dansk skulptur. Umiddelbart betragtet synes de to reaktionsmønstre at ligge i kronologisk forlængelse af hinanden: Først toner sløvheden frem som en degenerering af Thorvaldsen-idealene, dernæst bryder vildskaben løs som en reaktion herpå – i stilhistoriske termer ville vi sige, at klassicismen afløstes af realismen. Men som det forhåbentlig vil fremgå af de følgende eksempler på krisens karakteristiske stadier, eksisterede de to billedformer ved siden af hinanden, nogle gange i samme værk, andre gange inden for samme oeuvre fra Thorvaldsens umiddelbare efterfølgere og helt op til begyndelsen af vort århundrede. Lad os se nærmere på hvordan:

H.W. Bissens Den sårede Filoktet

Til en start er det nærliggende at kaste blikket på H.W. Bissen. Han karakteriseres almindeligvis som en tro Thorvaldsen-efterfølger, hvis originale bidrag til kunsthistorien består i svage, naturalistiske afvigelser fra mesterens kanon.² Den thorvaldsenske ro behersker da også de fleste Bissen-figurer. De er afbalancerede, hvilende, fattige på gestus og udtryk indtil det søvndyssende.³ Men i den bissenske hob af søvngængere optræ-

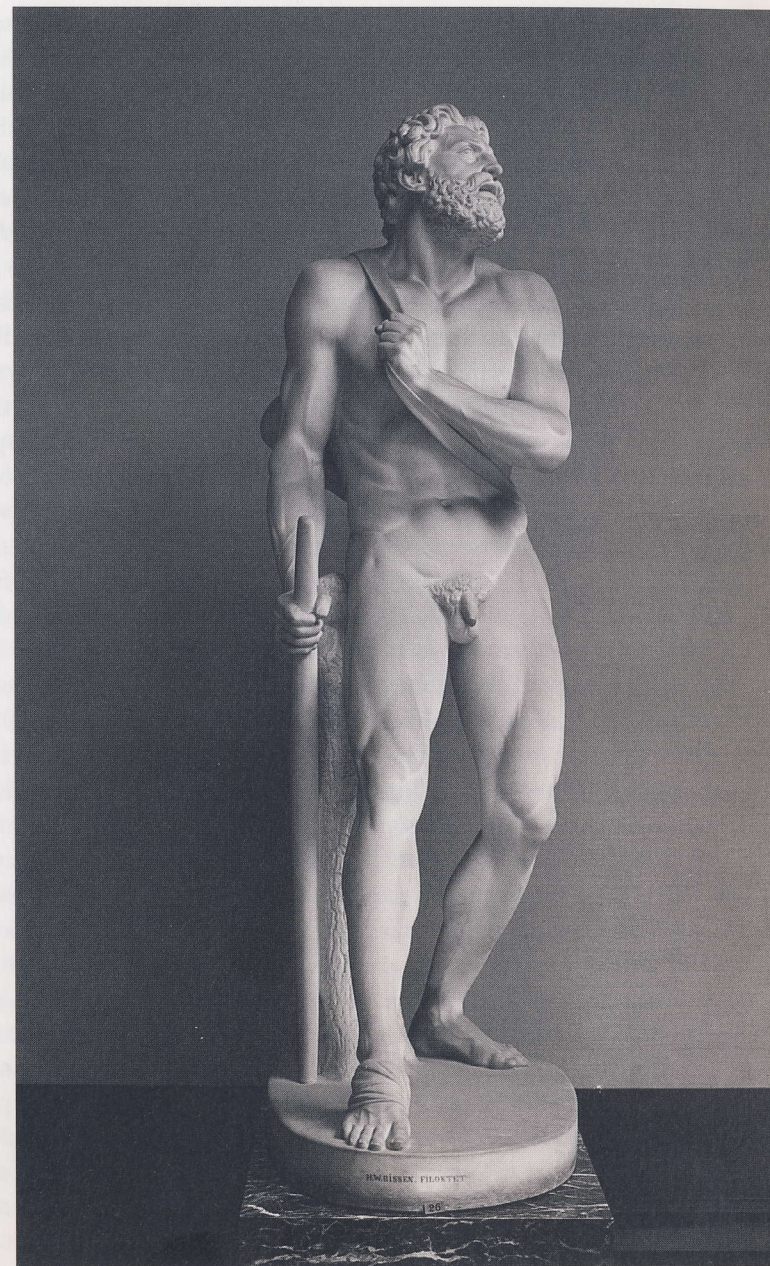


Fig. 1. VILD: H.W.Bissen: *Den sårede Filoktet* (1854-55). Ny Carlsberg Glyptotek I. N. 22

der få undtagelser, hvor klassicismens krise artikuleres på en anden, umiddelbart tydeligere vis som fx. *Den sårede Filoktet* (1854-55), der blandt Bissens fuldførte statuer tager prisen som en af de mindst thorvaldsenske.⁴

Filoktet var som bekendt den af Iliadens græske heroer, der blev bidt i foden af en slange. Såret ville ikke hele og stank så fælt, at Filoktets kampfæller ikke ville have ham med videre mod Troja og derfor efterlod ham på øen Lemnos. Alene motivet – en mand i smerte – er næsten manifest uthorvaldsensk. *Den sårede Filoktet* har åbnet munden i et lidelsesskrig, og en så sanselig gestus som åbne munde – for slet ikke at tale om illusionen af skrig – ville have været utilstedeligt hos Thorvaldsen. Hele figuren fortrækkes nærmest i krampe. Venstre hånd knuger hårdt om skulderremmen, musklerne træder tydeligt frem, spændte. Den kropslige spænding er i det hele taget uudløst og ikke »afladet for Pathos«, sådan som Julius Lange med et meget træffende udtryk karakteriserer Thorvaldsens figurer.⁵

Den thorvaldsenske, klassiske kontrapost har bogstavelig talt forrykket sig: Det ideelle afbalancerede forhold mellem kontrapostens stå- og gåben er brudt. *Filoktet* kan endda ikke støtte på sin sårede fod, kun fodbalden rører jorden.⁶ *Den sårede Filoktet* gengiver ikke kontrapostens stillestående "gang", som fx. Thorvaldsens hovedværk *Jason* (1803) fremfører perfekt. Den svage asymmetri, der er kernen i Thorvaldsen-kontrapostens harmonibegreb, er gået af lave. *Den sårede Filoktets* asymmetri er overdreven, omstændighederne taget i betragtning næsten grotesk.

Hvad er der galt? *Filoktet* giver selv svaret: Figuren holder den sårede fod frem mod beskueren i en slags forklarende gestus. Figuren er så at sige ramt i Akilleshælen (eller tæt derved) af den frembrydende realisme. Såret kan simpelthen betragtes som en indikator for det stilomsving, der var under opsejling i 1850'erne. Såret er realismens virus i den klassicistiske statue, det fremtvinger ikke kun den disharmoniske, urolige patos, som vi siden ser udfoldet for fulde gardiner hos fx. Rodin, det er også i mere konkret forstand realistisk: Det betegner en stigning i kropsligheden, idet beskueren bliver bedt om at forestille sig en ildelugtende kropsafsondring. Årsagen til figurens misère bliver simpelthen ikke klar uden denne direkte henvisning til kroppens organiske beskaffenhed. En sådan sanselighed skal så at sige blot kolonialisere figuren fra top til tå, før vi har forladt klassicismen og forflyttet os til realismens mere kødelige menneskefremstilling.

Såret er også i en anden henseende realistisk. Filoktets triste skæbne bliver fortalt ved, at vægten kun lægges på én signifikant detalje – såret, der kan kaldes Filoktets attribut. Også dette er et brud på klassicismens kodeks, hvor figurers attributter normalt er diskrete dele underordnet helheden, som fx. *Jasons* gyldne skind. I *Jason* sættes den abstrakte helhed, den formalistiske skønhedsdyrkelse, m.a.o. harmonien højest. Og *Jason* adlyder hermed den akademisk-klassicistiske lovmæssighed, hvor det først og fremmest gælder om at sikre et værks helhed – dets *composizione* – mens man op gennem kunsthistorien har kimset ad de genrer, der var for detaljefikserede – stilleben, genre- og portrætmaleriet. *Den sårede Filoktet* bryder altså ikke bare sin egen figurlige helhed ved at pointere én detalje, men lægger også mere alment op til et brud med hele kunstens genrehierarki. Den moderne fragmentering gennemførte realismen fuldt ud i sin subversive fokusering på prosaiske detaljer. Zola lod fx. sin hovedperson, maleren Claude Lantier, erklære i romanen *Mesterværket*: "Den Dag skulde nok komme, hvor en eneste original Gulerod vilde blive Tegnet paa en hel Omvæltning."⁷

Den sårede Filoktet kan altså alt i alt betragtes som et billede på konflikten mellem klassicisme og realisme eller mellem tradition og modernitet. Skulpturen står stilistisk i gæld til Thorvaldsen-klassicismen, men er blevet ramt af den nye bølge i europæisk billedhuggerkunst. *Den sårede Filoktet* er så at sige en såret, kropsliggjort *Jason*. *Filoktet* står i bogstavelig og overført forstand ikke længere urokeligt på klassicismens og *Jasons* værdigrundlag. Og det synes, som om realismens paradigmeskift manifesterede sig i Danmark som en stadigt større fornedrelse af den kanoniske *Jason*-figur som et genkommende tema i den post-thorvaldsenske skulptur. Man kunne hævde, at opgøret med Thorvaldsen koncentrerer sig i modstanden mod *Jasons* normdannende status, og at oprøret bliver ført af en række anti-heroer, hvor *Den sårede Filoktet* er en af de første. Med kunsthistoriens vanlige flothed kunne man sige, at såret i *Filoktets* fod betegner realismens indtog i dansk billedhuggerkunst.

Men de anti-thorvaldsenske tendenser hos H.W. Bissen blev aldrig klart udtalte. *Den sårede Filoktet* er da også som nævnt et særsyn i Bissens oeuvre. Kun meget sjældent anbragte han sine figurer i så anstrengte – moderne – positioner som i *Filoktets* tilfælde. Værket skal da heller ikke opfattes som en anti-thorvaldsensk erklæring, snarere tværtimod. For den smerte, *Den sårede Filoktet* plages af, synes snarest at skulle demonstrere ubehag over det greb, som realismen har taget i figuren. Den såre-

de fod holdes jo modstræbende frem lige over det sted på soklen, hvor værkets titel er indhugget, så beskueren straks får opklaret, hvorfor figuren stritter så usømmeligt med syrebassen. Der er overgået *Filoktet* en pinagtig vanære, han viser ingen storslået, eksistentiel lidelse som i fx. Abildgaards behandling af samme emne, her er kun skammen over et *faux-pas*, et fejltrin eller en anomali i klassicismens harmoniske univers. *Filoktet* lugter og det til og med ilde. Og han véd det: Det er pinligt.

Den sårede *Filoktet* er en afmagtsfigur, der demonstrerer en række stilbrud, som værket imidlertid ikke kan stå ved. Værket synes at være en analyse af skulpturens situation i 1850'ernes Danmark: De thorvaldsenske idealer er i overført forstand blevet bidt af en ondskabens slange, hvilket vil resultere i et syndefald, en højst upassende, sygelig, uharmonisk, detaljeopløst, kropslig, patetisk, anspændt og vild realisme i billedhuggerkunsten. *Filoktet* accepterer ikke denne krise-situation, men erkender tilsyneladende også afmægtigt, at der ikke er nogen vej tilbage.⁸ *Filoktet* længes efter det, Lange kaldte Thorvaldsens etiske ligevægt, "som betegner, at Figuren er Herre over sig selv."⁹ Men det er *Filoktet* ikke. Det er et værk i splid med sig selv. Selvom det anti-thorvaldsenske hos *Bissen* blev marginaliseret og isoleret i ganske få værker – på samme vis som *Filoktet* blev marginaliseret på Lemnos – så kaster dets eksistens dog en katastrofal skygge ind over den såkaldt thorvaldsenske kerne i *oeuvre*t. Når de klassicistiske idealer i den grad blev bragt i krise i eet værk, så synker forestillingen om *Bissen* som den loyale formidler af disse idealer i grus. *Filoktet* sætter et spørgsmålstejn ved den thorvaldsenske ro hos *Bissens* øvrige figurer, de forvandles til hensygnende, kriseramte fantomer.

Bissens elever

For *Bissens* talrige elever stillede sagen sig kun en smule anderledes. De var også splittet mellem en tyngende troskab mod Thorvaldsen og en forvirret og uklar lyst til at gøre noget andet. Men mens *Den sårede Filoktet* vender sig i afsky væk fra de grundvoldsødelæggende kræfter, han selv fremviser til skræk og advarsel, så flirtede den unge generation ganske forsigtigt med en mere bevidst overtrædelse af de thorvaldsenske tabuer. *Bissens* dilemma kom hos dem mere direkte til udtryk ved, at deres værker falder i to klart adskilte grupper: På den ene side døsig, mytologiske statuegrupper à la Thorvaldsen, og på den anden side bizarre, anti-thorvaldsenske genreskulpturer. I de monumentale, officielle opgaver opretholdt man den stilistiske troskab mod mesteren, men når man turde tage



Fig. 2. "VILD": Ludvig Prior: Lille pige med bambino (1866). Ny Carlsberg Glyptotek I. N.

fri fra klassicismens forpligtende alvor, flygtede man ind i et frivolitetens reservat, hvor man med statuettens uhøjtidelige u-klassicisme slog gækken løs. Trangen til oprør var øjensynligt til stede, men troen, modet og viljen til at gennemføre det i helstatuens fulde figur savnede man. Generationen var trykket af dekorum. Man stak kun frygtsomt tåen i vandet på det nye og var særdeles bevidst om det frække og upassende heri.

Bissen-elevernes frembringelser har nærmest karakter af drengestregere som fx. Carl Peters' gavtyv *En faun, der har stjålet vin* (1852), August Saabes lystige *En faun, der danser med en lille Bacchus* (1859) og Louis Hasselriis' frækkert af *En faun, der suger vin af en amfora* (1888). Det hyppigt forekommende faun/satyr-motiv var ikke tilfældigt valgt, thi hos Thorvaldsen "kan man umulig undgaa at bemærke, i hvor høj Grad Satyrlivet træder tilbage; og Satyrlivet betegner jo netop, hvad man kunde kalde Oldtidens uartige Side, dens kaade, uopdragne Lune, dens ikke ethisk udviklede Form", skriver Lange.¹⁰ Alene med de sanselige, uartige satyrer lagde man altså klart afstand til den thorvaldsenske ophøjethed, og de tre eksemplers "uethiske" form bryder klart med idealkontraposten og hele den etos, der var forbundet hermed. De tre fauner er ligesom *Filoktet* bevidste om deres normbrud, men for deres vedkommende er det ikke forbundet med væmmelse. Satyr-motivet var en selvstændigheds- og frihedserklæring, men dette anti-thorvaldsenske oprør var imidlertid underligt halvhjertet og forfærdet. Thi løssluppenheden havde klare og snævre grænser: Den slap kun ud indenfor genrestatuettens reservat, men uden for herskede mesterens lov stadig uimodsagt.

Også Ludvig Prior leverer vidnesbyrd om dette hæmmede, uudfoldede "oprør": I hans *Lille pige med bambino* (1866) er den klassicistiske motivverden blevet udskiftet med et realistisk "Genrebillede", selvom vi dog stadig befinder os under Sydens sol. Skønt i alle henseender ubetydeligt blev værket ikke desto mindre betragtet som et dristigt skridt: I et brev gør Prior opmærksom på, hvor hård kritik den lille statuette utvivlsomt ville blive udsat for pga. sit motiviske normbrud. Spørgsmålet er, "hvordvidt det passer sig for Skulpturen at fremstille noget i den Genre. Flere have allerede foreholdt mig det forkierte i at gjøre den slags Emner, og der vil sikkert komme flere, som vil gjøre det samme", skriver han og nævner, at han opfattede denne type af værker som et forfriskende alternativ til helfigurstatuens alvor – "Marmorarbeidet, som i Længden blænder Øiet." En af hans venner bemærkede: "...Kors, hvor vil han [Prior] faa paa Hovedet af Critikken."¹¹

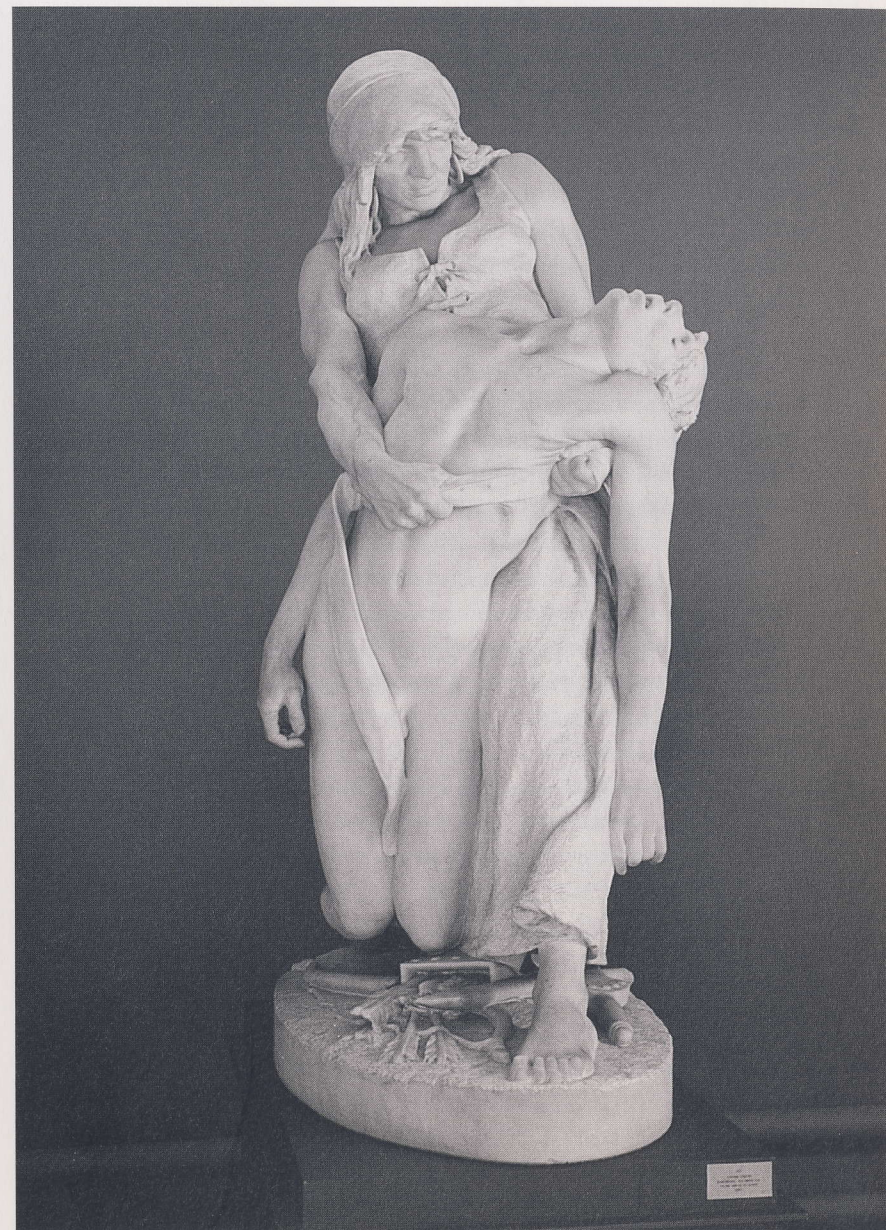


Fig. 3. VILD og SLØV: Stephan Sinding: En barbar kvinde bærer sin dræbte søn bort fra slaget (1881-83). Ny Carlsberg Glyptotek I. N. 631

Det er idag helt ubegribeligt, hvordan en latterlig, lille bagatel på 25 centimeter dengang ville kunne have vakt nogen opstandelse endsig opmærksomhed. Og endnu mere ufatteligt, hvordan voksne mænd har kunnet foruroliges ved tanken derom. Selv hvis vi trækker Priors evt. selvovervurdering fra, forekommer sagen ude af proportion, med mindre man erindrer sig, med hvilken massivitet, den thorvaldsenske doktrin spærrede vejen for nytænkning. Selv den mindste afvigelse herfra kunne give anledning til løftede øjenbryn og pegefingre. Priors *Lille pige med bambino* og hans kommentarer hertil dokumenterer denne groteske situation.

Prior & Co.'s billedhuggerkunst vekslede altså mellem to lige hæmmede positioner: Letargiske thorvaldsenske gestalter på den ene side og pudseløjerlige genrestykker på den anden. Men hæmmetheden viste sig tydeligst i Bissen-elevernes forkærlighed for det lille format. Her kunne deres pjankede, "vilde oprud" fra klassicismen finde sted, men da man ikke turde lade oprøret brede sig, afslørede statuette-vildskaben sig snarere som et billede på en voldsom undertrykkelse, en uhyggeligt apatisk modløshed. Bissen-elevernes krise træder derfor tydeligst frem i disse uhyrligheder i pixibogs-format som fx. *Lille pige med bambino* eller Priors helt ud i titlen ufatteligt kitschede statuette *Nye Do* (1873), hvor en lille pige viser sine nye *sko* frem. Her var Bissen-elevernes bud på det nye fodfæste, hvorfra en ny kunst skulle udgå. Men pigens endnu ikke udviklede talefærdigheder synes at være et ufrivilligt billede på hele billedhuggergenerationens uformåen, og i dette perspektiv er *Nye Do* et hovedværk i datidens danske skulptur. Generationen turde ikke tage sig selv alvorligt, den holdt helst fri i sit lystige reservat, hvor man slap for kunstens tunge opgave: At have noget (vigtigt) at sige.

Omkring 1900

I Danmark skete der først for alvor noget med Stephan Sindings gennembrud i begyndelsen af 1880'erne – dvs. næsten 40 år efter Thorvaldsens død! Sindings tidlige værker kan betragtes som en art direkte Thorvaldsen-eksorcisme. Han ville sprænge "den aandelige Spændetrøie, som nu to Generationer af danske Billedhuggere har siddet i", som han skrev i 1890 i et brev til Carl Jacobsen i forbindelse med kunstnerens helgenfrise i Jesuskirken i Valby. Bryggeren delte tidens uforbeholdne Thorvaldsen-beundring og havde med sin iøvrigt vanlige bestillerarrogance bedt Sinding om at gøre frisen mere thorvaldsensk. Men Sinding nægte-

de: "Skal Betingelsen for at modtage Bestillinger i Danmark være, at jeg skal gaa til Torvaldsen og Jerichau og Partenon o. s. v. og se, hvorledes jeg skal gjøre det, saa vil jeg ikke have disse Bestillinger... Hvad har jeg med Torvaldsen at gjøre. Han gaa til høire, og jeg gaar til venstre."¹²

Trods disse kategoriske ytringer var Sindings forhold til klassicismen alligevel ikke så entydigt. En af hans elever fortæller, at da Sinding en dag, også omkring 1890 i elevernes atelier fik øje på en klassisk-antik buste, blev han "ude af sig selv af Raseri. 'Ut med Antiken!' raabte han og dansede rundt paa Gulvet, 'ud i Gaarden med Antiken og ud igen paa den anden Side' – han pustede og tilføjede stille: – 'og saa er dog Antiken det bedste alligevel!'"¹³ Og i sine senere år som i fx. et interview fra 1912 faldt det ham ikke vanskeligt at erklære sin dybe beundring for Thorvaldsen.¹⁴ Sinding nærrede tydeligvis et had-kærlighedsforhold til antikken og dens arvtager, Thorvaldsen-klassicismen. Han var ramt af samme splittelse som Bissen og hans elever: Klassicismen var på en gang uomgængelig og uudholdelig.

Dette paradoks mærkede allerede Sindings og realismens gennembrudsværk i Danmark, *En barbar kvinde bærer sin dræbte søn bort fra slaget* (1881-83). Umiddelbart er *Barbargruppen* et realistisk manifest, en negation af Thorvaldsen-klassicismen: Motivet er dramatisk, smertefuldt og patetisk. Her er den sanselige kropsudfoldelse voldsom. *Jasons* værdige helteskikkelse er en saga blot. Vi møder en vild, barbarisk kvinde og en stendød anti-helt, og *Barbargruppen* ligger i det hele i forlængelse af den anti-heroiske linie i dansk skulptur fra *Filoktet* over fx. statuette-satyrerne og Priors små piger. Men netop fordi *Barbargruppen* fornægter klassicismen så stærkt, kan værket ikke løsrive sig derfra. Der foregår en intens diskussion af klassicismens udtryksformer og deres guddommelige status i værket som i andre af Sindings tidlige værker som fx. *Slaven* (1878) og *Valhallafrisen* (1886-87). De spørger alle, hvilke nye former, der skulle erstatte de gamle. Klassicismen var død, men hvad skulle man gøre af liget? Det er dette problem, som barbarmoderen i bogstavelig og overført forstand bakser med. Det er den livløse *Jason*, hun slæber rundt på. De dengang moderne skulpturer havde klassicismen som et lig i lasten, den var blevet en lammende dødvægt, som man ikke kunne kaste fra sig. *Barbargruppen* afspejler dette det moderne gennembruds dilemma. Den døde søn forestiller den apati eller klassicistiske tradition, der lagde sig som en dyne hen over billedhuggernes frihedstrang, mens moderen billedliggør den vildskab, hvormed man søgte at rydde scenen og skabe en



Fig. 4. SLØV og 5. VILD: J.F. Willumsen: *Det store relief* (1893-1928) J.F. Willumsens Museum. *Svagheden og Krigen*.

ny kunst. Sindings kunst vedblev at være udspændt mellem disse to poler. Også hans oeuvre er som Bissen-elevernes opspaltet i to uforenelige dele: Der findes en gruppe af radikale, suggestive, uklassiske og vilde barbarer, som fx. *Slægtens ældste* (1898) og *Valkyrien* (1908). Men der optræder en lige så stor gruppe kedelige traditionalister, der synes at gøre afbigt for klassicismen som fx. *Adoratio* (1903) eller *Idyl* (1911-12).

Det bemærkelsesværdige er, at Sinding blandt sine symbolistiske åndsfæller ikke står alene med denne besynderlige mangel på enhed i sit værk. Vi møder tværtimod splittelsen som et gennemgående træk hos de dominerende danske billedhuggere omkring 1900: Niels Hansen Jacobsen kendes bedst for sine mageløse og normbrydende eksperimenter som fx. *Trold, der vejrer kristenkød* (1895-96) og *Militarismen* (1898-99), for ikke at tale om hans keramik. Her er ethvert spor af klassicismen bortvejet, her afprøves nye, avantgardistiske billedformer. Men blandt hans knap så kendte dukker meget traditionelle og klassicerende værker op som fx. *Morgenrøden* (1902-03) og *Dryaden* (1917-18). Også hos Rudolph Tegner finder vi samme tvedeling af oevret: Der er store symbolistiske hovedværker som *Frigjort* (1900-01) side om side med salon-klassicisme som *Danserindebrønden* (1910). Uden at gå i detaljer synes også J.F. Willumsens komplicerede hovedværk *Det store relief* (1893-1928) at drøfte en lignende, eksistentiel splittelse. Willumsen ønskede vistnok (hvis man da



Fig. 6. SLØV: Carl Johan Bonnesen: *To flodheste* (1917).



Fig. 7. VILD: Carl Johan Bonnesen: *To løver* (1906).

ellers kan forstå ham...), at hele splittelsen ved at sammensmelte modsætningspoler, tydeligst vist ved foreningen af *Relieffets* to hovedfigurer *Refleksion* og *Instinkt*. Men hvis mennesket ikke formåede at føje eksistensens modsætninger sammen, udartede de, mente Willumsen og udfærdigede to udtryk for denne forvrængning, helt bogstaveligt i form af de to figurer i *Relieffets* øverste, venstre hjørne. Han kalder på vanlig kryptisk vis figurerne *Krigen* og *Svagheden*, men de skal ifølge Merete Bodelsen forstås som carlyleske symboler på hhv. *Aktivitet* og *Passivitet*. De fremstiller hhv. "...den perverterede aktivitet,... kvinden i rustning, ved siden af vrængbilledet af passiviteten,... manden i kvindeklaeder."¹⁵ Man kan med føje betragte de to figurer som Willumsens allegori på den åndelige krise omkring sidste århundredeskifte, de afbilder de to udtryksmodi, vi har søgt at påvise eksistensen af fra Bissen og frem. Modernitetens eksistentielle og kunstneriske rådvildhed gav sig udslag i enten en implosion eller eksplosion, enten en sindssygt ukontrolleret passivitet eller ditto aktivitet.

Et særligt hårdt ramt offer for denne tilstand er Carl Johan Bonnesens værk. Hans datter bemærker meget rigtigt i biografien over sin far, at "...det ejendommeligste ved hans kunst [er] nok denne dobbelthet, hvor man kunne gå lige fra de mest groteske skikkelser til de mest yndefulde."¹⁶ Som et sidste eksempel på denne spaltethed og som en særlig anskuelig model for den groteske tilstand i den post-thorvaldsenske

skulptur kan vi pege på to af Bonnesens talrige dyrestatuetter, et par flodheste (1917) og et par løver (1906). Det er ikke tilfældigt, at krisen kulminerer med dyreskulpturer. Opblomstringen af denne niche i billedhuggerkunsten i 1800-tallets anden halvdel synes at være et udtryk for den sanselige, dyriske krops fortrængning af den klassicistiske idealskikkelse. Rilke skriver eksempelvis et sted om Rodin: "Han skabte Kroppe, der overalt berørte og omfattede hinanden som Dyr, der har bidt sig fast i hinanden og falder ned i Dybet som een Ting".¹⁷ Her synes modernitetens tab af mening at være så fundamentalt, at skulpturens menneskefigurer reduceres til en før-menneskelig væren – kropsobjekter, dyr, ting eller idealløse, sanselige kødklumper. Hos Bonnesen hersker også denne nihilisme i enten dens apatiske eller frådende udtryksform:

I *Flodhestenes* tilfælde er vi vidner til den totale resignation. Her bliver billedhuggerkunstens figur nedskrevet til to lunser kød, der har tabt al kraft og tro på, at det overhovedet nytter noget. Der er ikke længere noget formål med noget som helst, man kan lige så godt flade ud, holde fri og dovne tiden væk. Flodhestenes dvaletilstand udgør klassicismens direkte arv til 1800-tallets anden halvdel, den er en perverteret passivitet eller den groteske konsekvens af *Jasons* harmoniske dvælen. Den Thorvaldsen-loyale Bissen-elev, Th. Stein, eksemplificerer en kunstner, der temmelig konsekvent artikulerer sit værk i flodheste-positionen.¹⁸

I *Løvernes* tilfælde bliver krisens anden reaktionsmulighed vist som det, man uden overdrivelse kan kalde en voldtægt. Her reduceres skulpturens figur til dyriske kroppe, hvor klassiske idealer er sprængt helt bort af blinde instinkter og rå vold. Den afmægtige voldsudøvelse, som løvegruppen fremstiller, repræsenterer den yderste konsekvens af Thorvaldsen-opgøret i dansk skulptur. Det udvikler sig fra den kun forsigtigt antydede, knap hørlige "protest" mod Thorvaldsen, over et bizart pseudo-subversivt skælmeri til den desperate patos' fuldt manifesterede Thorvaldsen-antitese. Der går en klar anti-thorvaldsensk linie i dansk skulptur i anden halvdel af 1800-tallet: Den springer op som et *lam* og falder ned som en *løve!*

Selvom man med oprøret syntes på vej ud af sumpen, endte man alligevel i en blindgyde. Man var så optaget af at slå Thorvaldsen ihjel, at man aldrig nåede udover dette lidet frugtbare faderopgør. Det affødte kun en afmægtig og efterhånden også voldelig frustration, som ikke dannede grundlag for udviklingen af en ny billedhuggerkunst. De særdeles avantgardistiske momenter, som fx. Sinding, Hansen Jacobsen, Tegner

og Willumsen i 1890'erne vitterligt stod for også i international henseende, udartede snart til en provinsiel, stueren klassicisme. Da Thorvaldsens død omsider blev effektueret i dansk skulptur, åbenbarede den ikke nogen ny frihed, men et tomrum. Dette krisefelt kunne kun danne grund for skulpturer i enten flodheste- eller løvepositionen. Ved første øjekast to uforenelige grupper, men nærmere betragtet dog hinandens bizarre spejlbilleder: Tomheden i den thorvaldsenske, flodhesteagtige sløvhed blev ikke forvundet med det gradvist mere voldsomme, men udvejsløse opgør hermed. Begge udtryksmodi afslører samme mangel på selvstændig udtryksvilje, samme grundlæggende kunstneriske afmagt. Det er denne fascinerende kedsommelighed, der gør dansk skulptur i 1800-tallets anden halvdel unik. Vi befinder os idag kun på tærsklen til en nærmere forståelse af omfanget og karakteren heraf.

Ernst Jonas Bencard

Noter *herunder er ikke helt korrekte, se venligst indlagte fotokopi. EJS*

1. E.K Sass, *Bertel Thorvaldsen* (in V. Th. Ussing red., Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid, Kbh. 1950), 281 om Thorvaldsens tidligst kendte værk, *Den hvilende Amor*, 1789: »I selve den magelige Holdning ser vi for første Gang optræde hin guddommelige Dvælen, der skulde blive et Særkende for Thorvaldsens Kunst...«

2. H. Rostrup, *Billedhuggeren H. W. Bissen* (1798-1868), bd. I, (Kbh. 1945), 435 siges det diplomatisk: Bissens »gradvise afvikling af den klassicistiske idealstil var meget nænsom«.

3. Jvf. fx. B. Wennberg, *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century* (Stockholm 1978), 106 om Bissens portrætter. Eller Rostrup bd. I, p. 433: Den »indre logik«, der går gennem og præger alle Bissens værker, er deres »simpelhed« og deres »formens renhed«. Altså typiske thorvaldsenske stilkarakteristika.

4. Jvf. C. Christensen, *H. W. Bissen*, skulpturer (NCG kat 1995), bd. II, 270. *Filoktet* danner sammen med *Orestes flygter for furierne* (1850-51) og *Den vrede Achilles* (1861) et sjældent, uthorvaldsensk moment i H.W. Bissens værk. Her er tale om en »naturalistisk farvet senklassicisme« iflg. Rostrup bd. I, p. 439, eller en hellenismens barokstil, smst. fx. p. 284f. og p. 334.

5. J. Lange, *Sergel og Thorvaldsen* (Kbh. 1886), 116

6. Jvf. Rostrup bd. I, p. 336: Det kan »vist ikke kaldes velbetænk at bygge en statue op... over den idé at den ikke kan støtte paa foden.« I stedet for at betragte den manglende fodstøtte som en ugenemtænkt fejl, forekommer det mig mere interessant at se sagen som et symptomatisk fejltrin, jvf. den videre tekst.

Noter

1. Udtrykket er fra Sass, p. 281 om Thorvaldsens tidligst kendte værk, *Den hvilende Amor*, 1789: »I selve den magelige Holdning ser vi for første Gang optræde hin guddommelige Dvælen, der skulde blive et Særkende for Thorvaldsens Kunst...«
2. Rostrup bd. I, p. 435 siger diplomatisk: Bissens »gradvise afvikling af den klassicistiske idealstil var meget nænsom«.
3. Jvf. fx. Wennberg, p. 106 om Bissens portrætter. Eller Rostrup bd. I, p. 433: Den »indre logik«, der går gennem og præger alle Bissens værker, er deres »simpelhed« og deres »formens renhed«. Altså typiske thorvaldsenske stilkaraktistika.
4. Jvf. Christensen, bd. II, p. 270. *Filoktet* danner sammen med *Orestes flygter for furierne* (1850-51) og *Den vrede Achilles* (1861) et sjældent, uthorvaldsensk moment i H.W. Bissens værk. Her er tale om en »naturalistisk farvet senklassicisme« iflg. Rostrup bd. I, p. 439, eller en hellenismens barokstil, smst. fx. p. 284f. og p. 334.
5. Lange, p. 116
6. Jvf. Rostrup bd. I, p. 336: Det kan »vist ikke kaldes velbetænkt at bygge en statue op... over den idé at den ikke kan støtte paa foden.« I stedet for at betragte den manglende fodstøtte som en ugennemtænkt fejl, forekommer det mig mere interessant at se sagen som et symptomatisk fejltrin, jvf. den videre tekst.
7. Zola, p. 40
8. Bissens modstand mod den nye tids kunst er dokumenteret af hans elev og ligeså konservativt indstillede Th. Stein i Stein, p. 13: »Med Uvilje og Sorg havde Bissen set den Retning, som Billedhuggerkunsten i den senere Tid havde taget, saa forskellig fra dens store Traditioner og kun egnet til at tilfredsstille en uforstaaende og derfor nøjsom Slægt.«. Se også p. 11, smst.
9. Lange, p. 188
10. Lange, p. 136
11. T. Prior, p. 143. Jvf. også Bencard & Friberg nr. 70.
12. Brev af 12/9 1890 fra Stephan Sinding til Carl Jacobsen i Glyptotekets brevarkiv. Arkivet, der er et righoldigt kildemateriale til tidens skulpturhistorie, var iøvrigt af ukendte årsager bortkommet under udarbejdelsen af det nævnte af Glyptotekets bestandskataloger, som undertegnede har bidraget til. Mange væsentlige og aldrig publicerede informationer – som fx. den citerede passage – kunne desværre derfor ikke indgå i kataloget.
13. Thomas Bærentzen i Berlingske Tidende engang i 1916, her citeret fra Sinding, p. 122
14. Langsted.
15. Bodelsen, p. 43 (Thomas Carlyle (1795-1881), britisk forfatter og tænker).
16. Mangor, p. 103
17. Rilke, p. 37
18. Den forunderlige, perverterede passivitet i Th.Steins værker har jeg behandlet indgående i min magisterkonferens-afhandling *En undersøgelse af næsten ingenting i dansk skulptur i 1800-tallets 2. halvdel ud fra Th. Steins værker*, 1997

Litteratur

- BENCARD, Ernst Jonas & FRIBORG, Flemming: *Dansk skulptur omkring 1900*, Katalog Ny Carlsberg Glyptotek 1995
- BODELSEN, Merete: *Willumsen i halvfemsernes Paris*, G.E.C. Gads forlag, København 1957
- CHRISTENSEN, Charlotte: *H.W. Bissen, skulpturer*, bind I-II, Katalog Ny Carlsberg Glyptotek 1995
- LANGE, Julius: *Sergel og Thorvaldsen. Studier i den nordiske Klassicismes Fremstilling af Mennesket*, (udgivet første gang i 6 afsnit i *Ude & Hjemme* 1881-82), København 1886
- LANGSTED, Adolf: *Stephan Sinding. Et Interview med Kunstneren i hans nye Atelier i Paris.*, i København, 23.9.1912
- MANGOR, Gudrun: *Billedhuggeren Carl Johan Bonnesen, 1868-1933. En brik i kulturmønstret*, Falcon u.å. (1995)
- PRIOR, Thomas: *Billedhugger Lauritz Prior. Hans Liv og Virke fra 1840 til 1879. Et Livs- og Tidsbillede.* Upubliceret manuskript på Kunstakademiets Bibliotek, 206 maskinskrevne sider med illustrationsbilag, afsluttet oktober 1944
- RILKE, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, paa dansk ved Maria Marcus, Steen Hasselbalchs Forlag, København 1948
- ROSTRUP, Haavard: *Billedhuggeren H.W. Bissen, 1798-1868*, 2 bind, Kunstforeningen, København 1945
- SASS, Else Kai: *Bertel Thorvaldsen*, pp. 281-326 i *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid*, (red. V. Thorlacius-Ussing), H. Hirschsprungs Forlag · København MCML
- SINDING, Stephan: *En Billedhuggers Liv*, Gyldendalske Boghandel, Kristiania · Kjøbenhavn · Berlin · London MCMXXI
- STEIN, Th.: *Billedhuggeren Herman Vilhelm Bissen*, i *Nord og Syd, Illustreret Maanedsskrift*, oktober 1898, pp. 1-13 (findes som særtryk)
- WENNBERG, Bo: *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century. A Study of Trends and Innovations*, Stockholm & Atlantic Highlands, New Jersey 1978
- ZOLA, Emile, *Mesterværket, Kunstnerroman*, Avtoriseret Oversættelse for Danmark, A. Christiansens Forlag, København MCMIII