

Ernst Jonas Bencard

## Generationen uden egenskaber

»Usle Skæbne! ...du keder mig; det er dog det samme, et *idem per idem!*  
Ingen Afveksling, altid Opkog. Kom Søvn og Død, du lover intet, du holder alt.«  
Søren Kierkegaard (1843)<sup>1</sup>

Der går en hær af søvngængere gennem dansk skulptur efter Thorvaldsen. En hel generation af billedhuggere havde forkærlighed for figurer, der synes ramt af handlingslammelse og apati. Nogle af de bedst kendte eksempler er Theobald Steins skulptur af *Ludvig Holberg* foran Det kongelige Teater (1872, opr. statuette 1850) og Louis Hasselriis' statue af *Søren Kierkegaard* i Det kongelige Biblioteks have (1918, opr. statuette 1879). Stein, Hasselriis og deres generationsfæller gengav meget ofte spøgelsesagtigt tomme kroppe, der foretager sig så lidt som muligt og kun giver indtryk af at være gået i stå. Skønt denne både korporlige og mentale stilstand formodentlig oprindeligt var tænkt som et billede på tankefuld vegeteren, er virkningen nærmest den modsatte: Figurene synes at være faldet i staver, de befinder sig i en tanketom trance, i en pause i den vågne bevidstheds strøm. Hvorfor? Hvad er der galt? Hvordan kan man forklare denne bizart fascinerende passivitet i disse billedhuggeres værker?

Th. Stein, *Ludvig Holberg*,  
1874. Bronze. Kongens  
Nytov ved Det Kongelige  
Teater.



Det er bl.a. disse spørgsmål, denne udstilling rejser og forhåbentlig får givet et svar på. Med svaret er det hensigten at tegne et portræt af den billedhuggergeneration, der i kunsthistorien anbringes *efter* Thorvaldsens umiddelbare efterfølgere – H.W. Bissen og H.E. Freund – og *før* den generation, der brød med den thorvaldsenske klassicisme i 1880'erne, først fire årtier efter mesterens død. Udstillingen fokuserer dermed på en gruppe af stort set glemte billedhuggere, der fungerede i et kunsthistorisk intermezzo. Størsteparten af disse kunstnere havde det til fælles, at de var H.W. Bissens elever, og født fra 1820'erne til 1840'erne. Udstillingen rummer værker af Vilhelm Bissen (1836-1913), Otto Evens (1826-95), Georg Christian Freund (1821-1900), Frederik Hammeleff (1847-1916), Louis Hasselriis (1844-1912), Frederik Hertzog (1821-1892), Andreas Paulsen (1836-1915), Carl Peters (1822-99), Lauritz Prior (1840-79), Rasmus Rasmussen (1849-83), Th. Stein (1829-1901), August Saabye (1823-1916), Stephan Ussing (1828-55) og også Carl Aarsleff (1852-1918), men flere kunne være blevet inddraget som generationstypiske. Det bedste bevis for, at man kan slå disse billedhuggere i hartkorn som een sammenhængende generation og vise dem under eet i en udstilling, finder man i deres fælles motivverden. De dyrkede i påfaldende grad samme temaer, og udstillingen søger at dokumentere dette ved at opdele de udstillede værker efter de hyppigst forekommende, såsom ynglinge, fauner og satyrer, mødre med børn, mennesker med dyr og den siddende kunstner. Det er sigtet med nærværende tekst at karakterisere Bissen-eleverne ved at skitsere baggrunden for deres motivfællesskab.

## Sammenbrud

Blandt disse fællesmotiver er den apatiske figurtype et af generationens gennemgående kendetegn, og skal man kort forklare, hvorfor apatikerer dukker så tit op hos Bissen-eleverne, må svaret blive, at apatien tegner billedet af en grundlæggende kunstnerisk og i videre forstand eksistentiel krise. Generationen var meget kort sagt anbragt i et uløseligt dilemma mellem nyt og gammelt:

*På den ene side* stod generationen overfor alle de kolossale udfordringer, som det såkaldte moderne »gennembrud« rejsede fra omkring midten af 1800-tallet. Modernitetens omkalfatring af alle eksistentielle, filosofiske, religiøse, naturvidenskabelige og politiske værdier stillede uvilkårligt en række akut presserende spørgsmål til tidens kunst og naturligvis også til billedhuggerkunsten. Hvordan skulle en moderne skulptur se ud? Hvordan afspejle alle modernitetens omvæltninger? Generationen havde ikke noget direkte svar herpå og resignerede overfor tidens krav. *På den anden side* stod generationen overfor en anden kolos, der i modsætning til modernitetens nutid, repræsenterede den nære, kunstneriske fortid: Thorvaldsen. Selvom udstillingens billedhuggere befandt sig på to generationers afstand af den store mester, så var superstjernens status så urørlig, at det aldrig kom til noget åbent brud med den thorvaldsenske klassicisme. Skønt den moderne realisme fra omkring 1850 fik stadig mere vind i sejlene i Europas toneangivende billedhuggermiljøer, og skønt de danske skulptører også var tiltrukket deraf, både kunne, ville og turde de ikke kaste de thorvaldsenske idealer endegyldigt på porten. Som følge heraf

holdt man en skulpturtradition i live, som man ikke for alvor troede på. Det klassicistiske formsprog blev reproduceret som en tom skal.

Generationen stod altså over for to former for overmagt, en nutidig åndshistorisk – moderniteten – og en fortidig stilhistorisk – Thorvaldsen-klassicismen – og den formåede ikke at overvinde nogen af dem. Denne afmagt er udstillingens hovedtema, og derfor også udstillingens titel.

Spørger man, hvordan Bissen-elevernes selvstændighed og udfoldelsestrang helt bogstaveligt blev kuert, ligger forklaringen lige for: De var oppe mod en alt for stærk fadergeneration. Bissen-eleverne gjorde stort set, hvad Fædrene bad dem om; de var alt for artige, og havde de egne ønsker, blev de mestendels fortrængt. Traditionens Lov blev for Bissen-eleverne inkarneret af forskellige faderfigurer. Thorvaldsens værk og berømmelse var naturligvis den første og største autoritetsfigur. Og den blev bogstaveligt talt fordoblet i kraft af H.W. Bissens eget, Thorvaldsen-loyale værk og i hans samvittighedsfulde videreførelse af den fædrene lov i sit patriarkalsk ledede værksted ved Frederiksholms Kanal i København, hvor Kunstakademiets billedhuggerskole den dag i dag holder til. Vi forventer almindeligvis af en ny kunstnergeneration, at den gør oprør mod den gamle; at den på avantgardistisk vis forkaster alle gældende regler for billeddannelse og opfinder nogle nye. Men Bissen-eleverne gjorde aldrig oprør. Generationen regnes hverken for stilskabende eller normbrydende – man siger almindeligvis, at den kun frembragte en lidt for tam fortsættelse af Thorvaldsen-klassicismen med visse naturalistiske indslag. Bissen-eleverne råbte ikke højt, brød ikke med nogen tradition, introducerede intet nyt, de faldt blot hen.

Denne krise resulterede i de hyppigt forekommende, lammede menneskefigurer, som synes gerådede i vildrede med, hvordan de skal handle, for slet ikke at tale om, hvad de skal sigte efter med deres handlinger. Deres lammelse, som man eufemistisk kan tage for ydre ro, afspejler et indre værdisammenbrud; de savner en eller anden metafysisk orden, som kan organisere og samle dem til handlekraftige helheder. Sådan forholdt det sig ikke med Thorvaldsens ideale figurer. De afspejlede efter sigende en verden, der stadig hang sammen; her fandtes et værdigrundlag, der kunne anviser mål for subjektets handlen og stræben. Det ydre billede på denne idealistiske helhedsopfattelse var Thorvaldsen-figurens såkaldte kontrapost, dvs. figurernes svagt asymmetriske hvilestilling, hvor legemets enkeltdele afbalanceres i forhold til hele figuren som i fx *Jason* (1803). »Den klassiske Ligevægtsformel er Kernen i Thorvaldsens Virksomhed«, lyder den almindelige karakteristik af værket.<sup>2</sup> Og hos den hidtil skarpsindigste Thorvaldsen-fortolker, Julius Lange, gives kontrapostens harmoni et etisk-idealistisk sigte: »Ligevægten er netop det Ethiske i Figurens Plastik. Det er den, som betegner, at Figuren er *Herre over sig selv*.«<sup>3</sup> Thorvaldsens kontraposterede figurer var helteagtige idealmennesker, der afbildede et højere mål i tråd med den holisme, som det tidlige 1800-tals romantiske livsanskuelse og naturfilosofi talte for. Filosofen Heinrich Steffens spidsformulerede harmonidyrkelsen med følgende bonmot fra hans berømte *Indledning til Philosophiske Forelæsninger* også fra 1803: »Alt enkelt forstaaes blot i sin Forbindelse med det Heele.«<sup>4</sup> Udover at være et credo for guldalderens kunstopfattelse, så kunne sætningen også siges at være en brugsanvisning til forståelsen af Thorvaldsens menneskeskikkelser. Samme idealisme gennemsyrrer



eksempelvis også tegneren og maleren C. W. Eckersbergs perspektivkonstruktioner, hvis billeder af omverden siges at spejle »et harmonisk univers«, eller – med reference til en anden af den såkaldte guldalders dominerende naturfilosoffer, H. C. Ørsted – »... Naturens, dybe, uendelige, ufattelige Fornuft ...«<sup>5</sup> Billedkunsten i det tidlige 1800-tal – og ikke bare hos Thorvaldsen og Eckersberg – repræsenterede angiveligt et metafysisk-idealistisk system, grundet på en forestilling om en universelt omfattende harmoni.

Ved 1800-tallets midte, hvor Bissen-eleverne så småt begyndte deres karrierer, var alle disse forestillinger sunket i grus eller gradvist ved at gå i opløsning. I billedhuggerkunsten viste dette sammenbrud sig bl.a. ved et påfaldende fald i antallet af thorvaldsenske idealfigurer i kontrapost, hos Bissen-eleverne er de en sjældenhed. Det er dette tab af idealer, dette fald fra metafysikkens tinder, denne modernitetens verdsliggørelse, dette omsving fra klassicisme til realisme, som Bissen-eleverne måtte forholde sig til i deres værker. De var opdraget til at dyrke Thorvaldsen-klassicismens hele idealfigurer, men disses harmoniunivers var ikke længere tidssvarende, og Bissen-eleverne fremstillede derfor afmægtige figurer for at vise, at de ikke vidste, hvad de skulle sætte i stedet for den gamle, svundne verden.

Man kan betragte Bissen-elevernes afmagt på to basalt forskellige måder: Man kan enten vælge at anskue kunsternes tilsyneladende manglende evne til at bringe sig ud af dødvandet som talentløshed, eller man kan mene, at billedhuggerne tog deres samtids problemer på sig og blot viste dem frem; at billedhuggerens afmagtsfigurer blot skulle demonstrere så klart som muligt, at tidens problemer var for store, uløselige og uoverkommelige.

Førstnævnte synsvinkel er den mest gængse, men nærværende udstilling plæderer for sidstnævnte. Bissen-elevernes værker forekommer nemlig at være mere interessante, end de almindeligvis antages at være, hvis man ser dem i lyset af modernitetens værdiskred. Når udstillingen er blevet kaldt *Afmagt* og denne artikel *Generationen uden egenskaber*, skyldes det derfor ikke et ønske om at gentage den danske kunsthistories nedvurdering af periodens billedhuggere, men kun et forsøg på at pege på de centrale temaer for disse kunstnere. Deres værker bliver almindeligvis enten frakendt enhver kunstnerisk værdi, mødt med mild overbærenhed, eller omfattet af nådig glemsel. I bogen *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid* fra 1950 betragtes hele perioden som en nedgangstid. Leo Swane kalder det halve århundrede fra første generation efter Thorvaldsen og frem til Kai Nielsen i det 20. århundredes begyndelse for »en Hviletid« i dansk skulptur.<sup>6</sup> Haavard Rostrup hævder samme sted, at ved førnævnte Nielsens indtog på den danske kunsts scene »stod dansk Billedhuggerkunst i Dødpunkt«.<sup>7</sup> Aksel Rode, der i samme værk behandler afsnittet om perioden, lægger heller ikke skjul på sin opfattelse: Han taler om »en tør, trist og sjælløs Stilpastiche«, og en »lidt mat og fantasiløs« fortsættelse af den thorvaldsenske tradition. På baggrund heraf var tidens skulptur »noget evneløs«.<sup>8</sup> Rode benytter vendinger som »svag«, »lidt fremragende«, »tom og bombastisk«, »noget uinteressant« etc. om værker af periodens kunstnere.

Man finder ikke kun denne negative opfattelse i eftertiden, også samtidens kommentatorer gav tidens billedhuggere en oftest høflig, dvs. lunken modtagelse. Julius Lange, der nærmest fungerede og fungerer som periodens kunstneriske talerør, skrev et sted om Vilhelm Bissen, at han ikke blev så begunstiget af forholdene som sin far, H. W. Bissen. Disse ydre vilkår indgød



ham i kunstnerisk henseende »mindre Mod. Den Skæbne deler han med hele det Slægtled af danske Billedhuggere, som han tilhører.«<sup>9</sup> Et andet sted beskæftiger Lange sig med skulpturen i det offentlige rum og siger om dens tilstand: »Intet Under, at vor Tids Kunst tidt har et saa tamt, forknyt og defensivt Præg, som om dens eneste Opgave var at værges sig mod Kritik.«<sup>10</sup> I 1878 mindedes den franske kunsthistoriker Charles Blanc den danske kunst, da han i 1849 som udsending fra den franske stat var i København for at købe Thorvaldsen-skulpturer på dennes dødsboauktion: »... og da jeg i den danske Stad eftersøgte andre Frembringelser af den nationale Kunst, fandt jeg saa lidt, at det ikke er Umagen værd at nævne.«<sup>11</sup> Da Kunstforeningen i København i 1900 afholdt en udstilling af disse kunstnere – for første og indtil de senere år eneste gang – skrev kritikeren Nicolaus Lützhøft i en i øvrigt venligsindet anmeldelse, at udstillingen gav »et lidt mismodigt Indtryk af, at dansk Billedhuggerkunst i det forløbne Aarhundrede just ikke har udfoldet sig til kraftig Blomstring.«<sup>12</sup> Og i 1901 konstaterede maleren og avantgardisten Johan Rohde det samme om datidens danske billedhuggerkunst: Den har »ligget brak«, »i det store og hele ser vi kun Middelmådighed.«<sup>13</sup>

### Det sovende Danmark

Man kunne opstøve adskilligt flere vidnesbyrd om den ringe bedømmelse, som Bissen-eleverne modtog, også i deres egen tid. Men det er ikke hensigten her at synge med i det kor. Hvorvidt kunstnerne er gode eller dårlige (uanset hvordan det så end afgøres), er i denne forbindelse ikke det primære. Udstillingens ærinde er at fortælle hvilken slags kunst, der bliver skabt ud af rådvildhed. Den historie er betydelig mere interessant end at få afgjort, om resultatet er et mesterværk eller ej.

Kaster vi blikket på nogle andre vidnesbyrd fra datiden, vil det fremgå, hvordan det, der umiddelbart kan tage sig ud som påpegning af manglende kunstnerisk begavelse osv., kan opfattes på anden vis. En af Bissen-elevernes få mæcener var den på den danske skulpturfront allestedsnærværende brygger Carl Jacobsen. Han stiftede i 1879 Legatet Albertina, hvis formål var at anskaffe »... Billedhuggerværker til Pryd for offentlige Pladser og Haver i København...«<sup>14</sup> Albertina var i øvrigt som et tegn på tidens vedholdende Thorvaldsendyrkelse opkaldt efter Albert/Bertel Thorvaldsen. I forbindelse med stiftelsen af legatet drøftede bryggeren med arkitekten Ferdinand Meldahl, hvorvidt Albertina skulle erhverve afstøbninger af antikke skulpturer eller nutidskunst af enten dansk eller fransk herkomst. Bryggeren gik ind for det franske og skrev: »Endnu en Betragtning til Slut, den gælder dog ikke [H.W.] Bissen og de gamle, men de yngre Kunstnere – at Albertina køber franske Værker vil dog muligvis være en *stimulus* for dem, hvortil de kan trænge; thi saa ubegavede troer je[g] ikke, at hele Legionen er, at de slet intet godt skulde kunne frembringe. Jeg troer meget mere, at *det er Energi, der mangler* [min fremhævelse], og den vækkes om ikke ved Kappelyst, saa ved Misundelse!«<sup>15</sup> Her gentager Jacobsen for så vidt kritikken af datidens billedhuggere, men han diagnosticerer problemet som energimangel, og hans negative kritik bliver da, som det ofte er tilfældet, til en skarpsynet karakteristik. Bryggerens forklaring på det lave aktivitetsniveau er dog nok ikke helt rimelig, for billedhuggernes mangel på initiativ kunne også skyldes mangel på opgaver og ikke kun karaktersvagheder. Lütz-

høft skriver i al fald i år 1900: »... hvad danske Billedhuggere har levet af fra Thorvaldsen og til denne Tid, forstaaer man ikke.«<sup>16</sup> Og Th. Stein noterede noget bittert i 1882: »Der er mange kunstnere i vores lille land, [men] interessen for skulpturen er ikke stor i Thorvaldsens fædreland.«<sup>17</sup> Spørgsmålet om opgavernes rigelighed er dog ikke ganske let at afklare, for ser man fx på Steins samlede værk, så modtog han langt flere bestillingsopgaver end de, han selv tog initiativ til.<sup>18</sup> Dette (mis)forhold mellem fri og bestilt kunst synes ikke kun karakteristisk for Stein, også på dette punkt delte hans generation skæbne. Vilhelm Bissen synes eksempelvis at have haft nok at gøre, da han overtog sin fars værksted, dets opgaver og dermed rollen som dansk kunsts daværende hovedleverandør af offentligt bestilt kunstudsmykning. Og hvis man overhovedet kender Bissen-eleverne i dag, så er det først og fremmest for deres bidrag til skulpturen i det offentlige rum. De huskes stort set kun som bestillingskunstnere, mens de værker, de skabte af egen drift, er gået i glemmebogen.

Bryggerens opfattelse af generationens manglende energi er da antagelig fejlagtig for så vidt, at Bissen-eleverne ikke lå på den lade side, de var – bedømt på størrelsen af deres produktion – bestemt ikke uenergiske; det er kun deres værker, der syner af sløvhed. Og først når man på denne vis lader bryggerens bemærkning gælde som en værkarakteristik – og ikke som en affejning af en hel generation, skønt det øjensynlig var det, der var hensigten – bliver kritikken interessant, fordi sløvheden som tema stod centralt i tidens åndsliv. Lediggang, mangel på aktivitet, handlingslammelse og egentlig søvn indtager en vigtig plads, ikke kun i tidens skulptur, men også i andre åndsfænomener fra omkring 1850 til ca. 1900 i Danmark.

Bedst kendt er måske nok Herman Bangs skandaleombruste roman *Håbløse slægter* (1880), der skildrer hovedpersonens William Høgs planløse og desillusionerede, moderne liv: »I sengen blev han længe, han havde ikke noget at stå op efter; der var om morgenen ikke andet, der ventede på ham end en dag ligeså grå som den forrige, og der kunne gives uger, hvor han hvert andet døgn blev liggende hele dagen, fordi han ikke gad stå op. Hvad skulle han stå op for?«<sup>19</sup>

Den lidet kendte, danske forfatter Poul Chievitz (1817-54), der virkede noget tidligere end Herman Bang, synes at have introduceret lediggangen som motiv i dansk kunst. Salmonsens meddeler bl.a. følgende om forfatteren: »C. var ... ingen Handlingens Mand; tværtimod erklærer han selv »Driverlysten« for sin mest udprægede Tilbøjelighed – paa Gaden ell. i Gyngestolen, i en Høstak, naar Solen bager, og det koster for megen Ulejlighed at holde Ild i Cigaren –, det kommer ham ud paa eet, blot han maa drive, slentre gennem Livet og betragte Selskabet gennem Overlegenhedens og Ironiens Glar. Denne C.'s centrale Livsanskuelse doceres atter og atter i hans Skr[ifter].«<sup>20</sup> Chievitz' franskpåvirkede, naturalistiske sædeskildringer af det københavnske borgerskab som bl.a. i romanerne *Nytårsgave til forlovede, eller Sådant forholdet det sig* (1845) og *Fra Gaden* (1847) vidner om, at allerede fra 1840'erne var det ideale guldalderunivers under opbrud. »La vie moderne« var for lediggængere, idealisterne var blevet hjemløse. Antagelig også fra 1840'erne stammer filosofen F.C. Sibberns (1785-1872) *Meddelelser af Indholdet af et Skrivt fra Aaret 2135*, som er en samfundsfilosofisk beskrivelse af en idealstat. I skriftets første afsnit støder man på en beskrivelse af en overgangstid, hvor en stor søvn griber menneskeheden. Denne søvnperiode er blevet sammenlignet med den



danske guldalder, som en allegori på den sekularisering og det idealtab, der fandt sted i perioden.<sup>21</sup> Dette billede af den sovende, passive guldalder synes at passe som fod i hose til en erindring et sted hos Julius Lange. Han fortæller: »Da Orla Lehmann engang for mange Aar siden i Paris i en Samtale med Sainte-Beuve tillod sig at raillere over, at Franskændene, endog Sainte-Beuve selv, vare saa grundig uvidende angaaende dansk Litteratur og Aandsliv, svarede den franske Kritiker: *Eh bien, faites quelque chose, et on s'occupera de vous!* [Men så gør dog noget, så vil vi beskæftige os med Jer!]<sup>22</sup>

Også hos Grundtvig finder vi en lignende skildring af et lavt aktivitetsniveau som et karakteristikum for 1840'ernes Danmark. Han skrev i *Brage-Snak* (1844): »... denne Omstændighed, at det i Mands Minde, og sagtens længere, hos os, har mest været et lille vist Levebrød, man sukkede og længtes efter, og giftede sig paa, og kunde snarere miste ved at giøre Noget, man fandt galt, end ved ingen Ting at giøre; denne Omstændighed tilskriver jeg for en stor Deel, at der giøres saa lidt hos os, som man egentlig kan kalde *Manddoms-Gierning*. Det faldt mig ikke engang selv ind, førend da jeg første Gang kom til *Engeland* og føde, hvilken pinlig Forlegenhed jeg blev sat i, naar de spurgde mig: hvad giør I hjemme hos jer? *Ingenting!* ... naar man spørges om Gierningerne herhjemme, at svare: ingenting, det er dog ikke saa let, og jeg har snoet mig som en Aal for at undgaa Svaret, ved at fortælle vidt og bredt om Alt, hvad vi *tænkte* paa at giøre, og om alle de *Forsigtigheds-Regler*, vi daglig indpræntede os, for ikke at giøre noget Galt, som Engelskmændene så tit; men hvordan jeg vendte og dreiede mig, saa blev Engelskmanden ved Sit, som er hans gamle Vane, og jo meer jeg havde at udsætte paa de Engelske Gierninger, des ivrigere spurgde han: ja, hvad giør da I? og det forbistrede »what do you do?« det glemmer jeg aldrig, ... fordi jeg følte, at den forstokkede Engelskmand har igrunnen Ret ... Hvor kæphøj jeg derfor end var, det Første, jeg kom til Engeland, ... så faldt dog Kammen paa mig efterhaanden, som Engelskmanden mødte alle mine Kritiker med den simple Sandhed, at naar man forud vilde tænke paa alle mulige Ting og Tilfælde, Maader og Misbrug, da fik man virkelig ingen Ting gjort, og sluttede saa regelmæssig med Spørgsmaalet: eller hvad giør vel I? Herved maatte jeg nemlig omsider gaa til Bekiendelse, baade paa mine egne og paa mine Landsmænds Vegne, og tilstaa, at, skjøndt vi havde baade Lyst og Evne til at giøre meget Godt, saa tænkte vi dog saameget paa de visse Levebrød og paa alle mulige Ting, hvoraf det Ene skulde giøres og det andet ikke forsømmes, og paa alle mulige Hindringer og Misbrug og Miskiendelser af rene Hensigter, at vi rigtignok ingen Ting gjorde, som var værd at tale om.« Og videre: »Men hvorfor har jeg da ikke gjort hvad jeg skulde, ligesaa godt først som sidst? ... / fordi vi blev tidlig vant til Ingenting at giøre, som er værdt at nævne, og gad siden kun giøre meget lidt ...«<sup>23</sup>

Nationalidentiteten synes altså med Grundtvig at levere en forklaringsmodel på den energimangel, man kan knytte til Bissen-elevernes værker: Når dansken ingenting får gjort, skyldes det bekymringen ved alt det, der kan gå galt, hvis man kastede sig ud i noget. De bange anelser om det ukendte, der ligger foran een, afholder een fra at handle. Dette kunne være et motto for de figurer, Bissen-eleverne fremstillede.

Det er vanskeligt at lade være med at tænke på en anden berømt, dansk tvivlers handlingslammelse: I sin berømte *to be or not to be*-monolog siger Hamlet – ganske i tråd med Grundtvigs analyse af nationalkarakteren: »Sådan



gør skrupler hver og en til kryster. Beslutsomhedens friske bondeteint dækkes af overlæggets gustne hinder, og høje mål og store planer taber af disse samme grunde retningen og navn af handling.«<sup>24</sup> Som bekendt er Hamlet et sted i stykket på nippet til at myrde sin stedfader (for at hævne sin rigtige far), men tøver, tvivler, overvejer, ombestemmer sig, trækker sig tilbage, og får ingenting gjort (i al fald i første omgang). Bissen-elevernes problem var ganske som Hamlets – de skulle foretage et symbolsk fadermord på bedste avantgardistiske vis, men de fik ikke engang trukket blank. De kredsede om tøven og tvivl i deres værker, og dette uafrystelige Hamlet-kompleks skulle altså ifølge Grundtvig-citatet være et uforbederligt dansk karaktertræk. Danskerne skulle efter sigende kendes på en mangel på handlekraft, som skyldes en tryghedsfølelse ved det bestående og en ængstelse ved udsigten til forandring. At dette fænomen ikke kun kan forbindes med billedkunsten dengang, vidner få nøgletal om nutidens danske lønmodtagerkultur om: »... over 90% af hele arbejdsstyrken er lønmodtagere ...«, og »kun 6,5% af alle, der arbejder, beskæftiger sig selv, hvilket kun hoster sig op på det halve af EU-gennemsnittet.« Og i en rapport om iværksætterpolitik skrev Erhvervsministeriet: »I en international undersøgelse med 44 lande ligger vi som nummer 36 med »Initiativ og risikovillighed«.<sup>25</sup> Danmark skulle efter sigende være det land i Europa, hvor iværksætterånden er mindst udbredt.

Skønt man skal være forsigtig med at pege på karaktertræk, der skulle omfatte en hel befolkning – ikke mindst i vores nationalitetsforskrækkede tid – så synes alligevel Forsigtigper at være en af de mest almindelige danskere. Uanset i hvor høj udstrækning svigtende handlekraft kan siges at kendetegne alle danskere før og nu, så gjorde Bissen-eleverne det til en livsopgave at skildre den danske passivitet. Dette viser sig tydeligst i manglen på overbevisende action-mænd i generationens skulpturer. Ligesom de thorvaldsenske figurer i idealkontrapost blev en mangelvare, på samme måde glimrede »rigtige mænd« ved deres fravær hos Bissen-eleverne. Deres figurer synes at mangle den etiske balance, der kunne gøre dem til herre over sig selv, som Lange skrev om Thorvaldsens. Bissen-elevernes gespenster synes snarere at have været et eftergivende bytte for omgivelsernes overmagt. Generationen havde tilsyneladende et traumatiseret forhold til fremstillingen af maskulin etos og dådrig manddomsgerning, som Grundtvig ville have sagt. Den sovende *Holger Danske* (1907) i Kronborgs kasematter af billedhuggeren H. P. Pedersen-Dan (1859-1939), der var Bissen-elevernes åndsbeslægtede, er det bedst kendte eksempel. Vågner han nogensinde op? Tager man de nationalpolitiske katastrofer i løbet af 1800-tallet i betragtning, forekommer manglen på aktive helte imidlertid kun følgerigtig: Nederlaget i slaget på Rheden 1801; englændernes bombardement af København og tabet af flåden i 1807; statsbankerotten i 1813; tabet af Norge i 1814; Frederiksborgs slots brand i 1859; og nederlaget ved Dybbøl og tabet af Slesvig-Holsten i 1864 danner en deprimerende række af sviende ulykker, der kun blev brudt med sejren i Tre-årskrigen, 1848-50. Denne nationale deroute formindskede ikke den desillusion, som Bissen-elevernes værker lider af – eller rettere udmærker sig ved. Man kunne med Herman Bangs træffende *catch-phrase* sige, at »Saarfeberen fra Dybbøl« lagde sig som en tung dyne over billedhuggerkunsten og det øvrige danske åndsliv efter 1864, hvor Bissen-eleverne for alvor udfoldede deres »manddoms-gerning.«<sup>26</sup> Hos dem blomstrede en skov af »umandige« antihelte op, man har lige-

frem talt om »den sårede mand« som et gennemgående tema i 1800-tallets danske kunst.<sup>27</sup> Manglen på troværdige helteskikkelser er et karakteristisk, om end indirekte udtryk for den søvnbundne hæmmethed, som Bissen-eleverne igen og igen gjorde til deres tema.

### **Drøm eller resignation**

Som det er fremgået, møder vi altså på Bissen-elevernes tid mange forskellige vidnesbyrd, der ligesom billedhuggerne kredser om energimangel, desillusion, livslede, lediggang, søvn, passivitet, manglende manddomskraft etc. Når de er blevet fremført her, skyldes det udelukkende et ønske om at sandsynliggøre, at Bissen-eleverne ikke står alene med det, der ved første øjekast og for den gængse vurdering ligner en bizar og evnesvag fascination af apati. Det synes tværtimod at være et tema i tiden. Vil man foretage en nyvurdering af Bissen-elevernes position, skal man derfor ikke betragte ovennævnte afmagtsmotiver som udtryk for uformåen og manglende kunstnerisk format, man må i stedet skifte synsvinkel og opfatte apatien som mere eller mindre bevidste forsøg på at afspejle temaer som kunstnerisk afmagt, modernitetens krise, klassicismens uovervindelighed etc. Bissen-eleverne tog disse almene vilkår på sig. De insisterede på at indføre en traumatisk virkelighed i den førhen så ophøjede kunst ved at give sig afmægtigt hen til krisen, fordi de ikke vidste, hvordan den skulle bekæmpes og overvindes.

Bissen-elevernes situation minder i påfaldende grad om de fænomener, der i nutidskunsten fra 1990'erne og frem til i dag går under betegnelsen traumatisk eller neurotisk realisme.<sup>28</sup> Man synes at kunne konstatere en narcissistisk dyrkelse af tidens egne svagheder i Bissen-elevernes værker såvel som i store dele af nutidskunsten. Når det ikke længere var/er muligt at abonnere på nogen form for metafysik eller idealisme, så var/er der ikke andet tilbage end en alt for almindelig, realistisk og traumatisk hverdag. Overfor denne var der for Bissen-eleverne to reaktionsmønstre: De gik enten i barndom eller i stå. Med deres værker flygtede de enten fra virkeligheden ved at drømme sig tilbage til et antimoderne, uspolet, barnligt paradis eller viste deres resignation over for virkelighedens problemer. I bund og grund to sider af samme sag. Både drøm og resignation synes at være karakteristiske krisereaktioner, som i påfaldende grad minder om, hvad man kan møde i dag. I det nutidige maleri ser man eksempelvis ofte en bevidst ubehjælpelig og barnagtig tegnestil. Her synes krisen at være så omfattende, at man på neurotisk-masochistisk vis har ladet den inficere evnen til overhovedet at udtrykke sig. I stedet for at søge at skjule den, gør man hæmmetheden til et selvudleverende tema. Man udstiller sin egen afmagt.

Udstillingen søger at vise Bissen-elevernes reaktionsmønstre ved at opdele værkerne i temaer, der falder i tre hovedgrupper: Den første har med generationens kunstneriske udgangspunkt at gøre, nemlig dens forhold til Thorvaldsen: To temaer, *Prolog* (kat.nr. 1-2) og *Tæt på Thorvaldsen* (kat.nr. 3-8) viser Thorvaldsens uoverkommelige magt over generationen og den afhængighed, man vedblev at have, mens et tredje tema, *Opbrud og bevægelse* (kat.nr. 9-19) viser de forsigtige forsøg, der trods alt blev gjort i det små på at bryde idealkontrapostens forpligtende formlov. Udstillingens øvrige seks temaer viser, hvordan generationen enten gik i stå – under temaerne *Fortabelse*, (kat.nr. 47-



Lauritz Prior, *Narcissus, der spejler sig i vandet*, 1861. Gips. Statens Museum for Kunst. Fotograferet i museets magasin.

56) og *Kunstnere* (kat.nr. 68-78) – eller i barndom – under temaerne *SatyrLiv* (kat.nr. 20-33), *Dyr og menneske* (kat.nr. 34-46), *Opdragelse* (kat.nr. 57-67) og endelig *Ynglinge* (kat.nr. 79-101). De sidste to hovedgrupper af temaer repræsenterer Bissen-elevernes mest karakteristiske og vil derfor blive behandlet lidt nærmere her:

Ynglingen er utvivlsomt generationens mest foretrukne motiv, og det er derfor repræsenteret på udstillingen i det største antal. Ynglingene præges overordnet betragtet af en tænksom attitude og lavmælte gestus, hvis overhovedet



nogen. De er forsigtige, stilfærdige og energifattige væsener og står hermed i god overensstemmelse med manglen på helte. Når Bissen-eleverne selv skulle vælge, hvad de helst ville fremstille, havde de en tilbøjelighed til at dyrke børn og unge. De valgte en motivisk udtryksbegrænsning, hellere pubertetsfigurer end voksne mennesker, på samme måde som de også størrelsesmæssigt lod sig begrænse, hellere statuetter end statuer. Kunsthistorien om dansk skulptur på dette tidspunkt kan skrives ud fra overrepræsentationen af motivet, det umodne individ, og manglen på andre figurtyper som fx helten. Når fx Carl Aarsleff i sine selvvalgte opgaver skulle udtrykke sit kunstneriske anliggende, valgte han som mange af sine kolleger oftest teenageren som medium.

Ynglingen rummer så at sige to sider: En klassicistisk »forside«, og en moderne »bagside«. Lediggangen kan referere til det klassicistiske univers. Pubertetsfigurens såkaldte, yndefulde ro kan betragtes som en *la dolce far niente*-tilstand (italiensk: det søde ved intet at gøre), og med dette dengang tidstypiske udtryk fremmanes en idealiseret forestilling om datidens italienske befolkning: Den synes at have befundet sig i en permanent, pastoral idyl siden antikken, hvis man da dømmes ud fra fx alle de neapolitanske fiskerdrenge, som Bissen-eleverne sværmede for, og som udstillingen viser nogle karakteristiske eksempler på. Pubertetsfigurerne hviletilstand anbragte dem i antikens paradys sammen med Thorvaldsens »Arkadere«, »uskyldige som Duggen paa Græsset«, som Lange ikke uden spydighed noterede.<sup>29</sup> Ynglingen skal altså fremtrylle en før-voksen, før-syndig paradistilstand, som minder om den døsig lykkerus i Sibberns førnævnte søvnalder: »Aanden kom ved hele Livets Forfatning mere og mere tilbage til en skøn og livlig, venlig og fredelig Barndoms-tilstand, hvoraf en livsaligere Tilværelse i en anden Verden skulle gaae frem ...«<sup>30</sup>

Men en pubertetsfigur repræsenterer ikke kun idyl, den peger ikke kun tilbage, men også frem i udviklingsmæssig henseende. Den karakteriseres nemlig også ved det, den endnu ikke er. Den fremstiller sin egen ufuldkommenhed. En yngling signalerer, at noget ligger i kim, at noget holdes tilbage. Hvad? *Sex, drugs and rock'n'roll*, eller for at udtrykke det med andre ord, så i al fald to væsentlige tendenser i datidens realistiske kunst: Handling og sensualitet. Ynglingefigurerne antyder nu og da en drift mod sådanne realistiske emner, men disse tilbøjeligheder holdes i ave, thi en fuldtudfoldet modning heraf ville have krævet et åbent oprør mod Thorvaldsen-klassicismen. Hos mesteren møder man nemlig sjældent hverken handling eller sensualitet. Hans figurer fremhæves først og fremmest for deres dvælen og for deres kølighed i sensuel henseende. Forestillingen om et brud med disse egenskaber var i første omgang både skræmmende og lammende. Spørger man, hvorfor alle Bissen-elevernes ynglinge er så dybt hensunkne i passiv meditation, må svaret derfor være, at de er overordentligt forurologede ved tanken om at skulle udfolde deres revolutionære potentiale, ved ganske simpelt at blive voksne. De grubler over de problemer, de ville kunne forvolde, i stedet for at gøre noget ved sagen. Tanken bliver aldrig til handling, pubertetsfigurerne forblev skabs-voksne, de sprang aldrig for alvor ud.

Pubertetsfiguren har altså en dobbeltfunktion. Den både viser og skjuler lammelsen: På den ene side kunne Bissen-eleverne finde en tilsyneladende, ukompliceret, idyllisk ro i de uskyldige drenge og pigers konflikt- og modsætningsfri tilstand i både stilhistorisk og eksistentiel forstand. Men på den anden

side synes den nærmest neurotiske besættelse af det blanke, rungende tomme, karakter- og identitetsløse hos ynglinge at have været et direkte billede af generationens grundlæggende rådvildhed. På den ene side verdensfjern, yndefuld, poetisk vegeteren, på den anden side moderne ungdomssløvsind. Det pubertære blev da for en hel generation et ideelt flugt- og skjulested. Ved at trække sig tilbage til en før-voksen uskyldstilstand kunne man undgå alt det, som en fuldtudviklet identitet forbindes med: Modenhed og selvstændighed, men også i videre forstand en stillingtagen og et eventuelt opgør med den gamle verdens værdier og en aktiv formulering af nogle nye. Men tidens problemer var kun indirekte tilstede i Bissen-elevernes figurer, som grublerier, anelser og urealiserede muligheder. Generationen befandt sig bedst i den eksistentielt uforpligtende ynglinge-tilstand af *endnu-ikke* og *nok-aldrig* som en generation uden egenskaber, en generation X.

### Dyrisk glemsel

Spørger vi nu, hvorfor Bissen-eleverne igen og igen blev drevet ind i deres paradisiske reservat, kan vi med fordel vende os til en af deres samtidige, Friedrich Nietzsche. Han udgav med *Historiens nytte* (1874) meget kort fortalt et angreb på, hvad han anså for at være en overdreven historisk bevidsthed i sin samtid. Han skrev om tidens »historiske sygdom«: »... der findes en grad ... af historisk sans, der skader det levende og til sidst får det til at gå til grunde, om det nu drejer sig om et menneske, et folk eller en kultur.« Og: »Overmålet af historie har angrebet livets plastiske kraft, det forstår ikke mere at bruge fortiden som en kraftig næring.«<sup>31</sup> »Modgiften« mod denne sygdom var for Nietzsche simpelthen *glemsel* af historien. Denne samtidsdiagnose kan meget vel betragtes som en analyse af Bissen-elevernes problemer. De var om nogen tyngtet i knæ (eller, som det vil fremgå, ned i siddende positurer) af en »skadelig« historisk bevidsthed om traditionens og fortidens uomgængelighed, de formåede ikke at glemme Thorvaldsen. Deres »historiske sans« afkræftede i bogstavelig forstand deres »plastiske kraft«.

For Nietzsche ville den helbredende glemsel føre til en slags paradisisk, før-bevidst lykke-tilstand, som mennesket kender fra dyret og barnet. Han opridser ved tekstens begyndelse et kitsch-idyllisk genrebillede, der sagtens kunne være en beskrivelse af en af Bissen-elevernes skulpturer: »Betragt hjorden, der græsser for din fod: den ved ikke, hvad i går, hvad i dag er, springer omkring, æder, hviler, fordøjer, springer atter, og således fra morgen til aften, thi den er *bundet til øjeblikkets pæl* og derfor hverken tungsindig eller fuld af lede.«<sup>32</sup> [min fremhævning] Mennesket misunder dyret dets manglende bevidsthed og dermed også dets evne til at glemme alt lige så hurtigt, som det passerer, skriver Nietzsche. »Således lever dyret *uhistorisk* ...«, mens mennesket tynges af »fortidens store og stadig voksende last«, og derfor bliver »grebet, som om det mindedes et tabt paradys, når det ser den græssende hjord eller, i fortrolig nærhed, barnet, der endnu ikke har nogen fortid at fornægte og leger mellem fortidens og fremtidens hegn i oversalig blindhed. Og dog må barnets leg forstyrres: kun alt for tidligt bliver det kaldt ud af glemselen.«<sup>33</sup>

Dette kunne være en beskrivelse af mange af Bissen-elevernes (præ-)pubertære væsener, der befinder sig i tankeløs leg i et uhistorisk, paradisisk, før-bevidst, autistisk nu. Deres ynglinge stræber efter at være sådanne uhisto-



riske dyr, og de steder, hvor deres værker slår over i delvis dyreskulptur, bliver dette tydeligt. Bissen-elevernes værker med den samtidige gengivelse af dyr og mennesker karakteriseres ved, at vægten først og fremmest er lagt på den indbyrdes kontakt. Blandt de udstillede værker ses det tydeligt i fx Evens' *Ung pige med en kylling* (kat.nr. 38), Friends *Spindersken* (kat.nr. 39), hvor både den unge pige og katten spinder på hver deres måde, men alligevel formår at kommunikere, og i Peters' *Odysseus med sin hund, Argos* (kat.nr. 41). Fremstillingen af menneskets samvær med dyret har en hel anden karakter hos Thorvaldsen. For det første optræder motivet ikke så hyppigt som hos Bissen-eleverne, og for det andet skabes der sjældent så intim forbindelse. Dyr og menneske vises snarere som indbyrdes uafhængige væsener som i fx *Hyrdedrengen* (1817) eller i de fire relieffer, der tilsammen kaldes *Amors herredømme over de fire elementer* (1828). Her ses en dreng (Amor), der tumler fire forskellige dyr uden at forsøge at lege med dem eller etablere kontakt. Dyrene beherskes blot. Hos Bissen-eleverne forsøger mennesket derimod at nærme sig dyret, som om det ønskede at blive som dyret. »Mennesket spørger vel engang dyret: hvorfor taler du ikke til mig om din lykke, men ser kun på mig? Dyret vil også svare og sige: det kommer af, at jeg altid straks glemmer, hvad jeg ville sige – men da havde det allerede glemt også dette svar og tav: og mennesket undrede sig derover. Men det undrer sig også over sig selv, at det ikke kan lære at glemme, og at det til stadighed hænger ved det forgangne«, skriver Nietzsche,<sup>34</sup> som om han havde Bissen-elevernes statuetter i tankerne.

Bissen-elevernes værker stræber i en vis nietzscheansk forstand efter at være dyreskulpturer eller glemselsbilleder, også de, der ikke fremstiller dyr. De søgte at fremmane den saligste tilstand overhovedet tænkelig for Bissen-eleverne: At kunne glemme det hele, fortiden, Thorvaldsen, de sure bestillingsopgaver, etc. for bare at fortabe sig i nuet, implodere i dyrisk glemsel. Det ville ikke være urimeligt at betragte den voldsomme opblomstring af dyreskulpturen i 1800-tallets anden halvdel som et samlingspunkt for modernitetens bestræbelse på at glemme fortid, tradition, klassicisme osv. Alene dyreskulpturens uhæmmede udfoldelse af kitsch gav traditionens dekorum et ødelæggende skud for boven. Men Bissen-elevernes bidrag til den rene dyreskulptur er ikke stort, bortset fra Vilhelm Bissens. Når der optrådte dyr i generationens skulpturer befandt de sig i selskab med et menneske. Bissen-eleverne fastholdt modsætningen mellem dyr og menneske som en melankolsk, længselsfuld erkendelse af, at man ikke formåede at glemme, man kunne kun *drømme* om en lykkelig, hukommelsesfri lediggang i den paradisiske børne- og dyrepark.

### Skjult oprør i paradisi

Dette særprægede Arkadien befolkede Bissen-eleverne også med andre indbyggere end ynglinge og dyr. På et eneste punkt slog de gækken løs og kastede forholdsvis mange hæmninger af sig i fremstillingen af det såkaldte satyrliv. I den antikke mytologi symboliserer satyrer, fauner, nymfer, Pan'er, mænader, bakkanter, Bacchus'er, Silén'er etc. sanselighedens, beruselsens og seksualitetens domæne, hvilket i henhold til den fædrene lov var forbudt territorium at betrede for Bissen-eleverne. Ikke desto mindre udfoldede de sig ivrigt på dette område, og numerisk udgør satyrlivet det næst hyppigste motifelt hos Bissen-eleverne efter ynglingene. Her gjorde man alt det, man ellers ikke måtte.





August Saabye, *Psyke, der ved fløjtespil opmuntres af Pan*, udstillet 1862. Gips. Fyns Kunstmuseum / Odense Bys Museer. Fotograferet i magasin.

Vovede stillingsmotiver, der brød med idealkontraposten; utraditionelle figursammensætninger, der brød med det dominerende enkeltfigursprincip i Thorvaldsens statuer; livlige bevægelser, der brød med den thorvaldsenske dvælen; og sensualitets-fremstillinger af en hidtil uset bizar og uklassisk karakter, skønt i klassisk klædebon. Et af de mest groteske eksempler er Saabyes *Psyke, der ved fløjtespil opmuntres af Pan* (udstillet 1862, Fyns Kunstmuseum), hvor motivets pornografiske tema kun gives en nødtørftig klassicistisk fernis. 'Vil du spille på min fløjte?', synes Pan at spørge Psyke, der tydeligt rødmende (i gips!) bøjer hovedet, slår blikket ned og dækker sit skød med sine hænder. Klassicismen i form af Psyke udfordres af realismen i form af den rå, verdslige Pan, idealernes verden konfronteres med virkeligheden, fortid med nutid. Også Hasselriis' *Vinsugende satyrdreng* (1888, H. C. Ørstedsparken, København) er et eksempel på, hvordan aparte perversioner sprang ubehersket frem som ketchup fra flasken i klassicismens afkroge. Traditionens lov havde øjensynlig

lagt låg på enhver form for nytænkning så længe, at den hos Bissen-eleverne dukkede op i forskruet form.

De mange satyrer er det tætteste, Bissen-eleverne kunne komme på det åbne oprør, der dog aldrig blev realiseret. Satyrernes mere eller mindre perverterede frihedsudfoldelse udspandt sig nemlig inden for snævre grænser, for det meste begrænsede den sig til statuette-formatet, og den dukkede slet ikke op i de officielle bestillingsopgaver. Kun inden for det aflukkede, excentriske paradisreservat kunne man vise, hvad konsekvensen ville have været, hvis man helt havde formået at glemme Thorvaldsen. Men faunerne og satyrernes opstemte kådhed virker uvilkårligt noget skinger i lyset af de selvpålagte begrænsninger, den udfoldede sig under. Satyrlivet som genre befinder sig jo også inden for det klassicistiske motivunivers, men i periferien heraf. Det forekommer eksempelvis sjældent hos Thorvaldsen.<sup>35</sup> Bissen-elevernes skæve brug af det klassicistiske repertoire kendetegner dem. Man gjorde ikke noget galt ved at dyrke satyrernes drukgilder, men valget heraf afspejler dog et forsigtigt forsøg på at vriste sig fri af den fædrene lov uden åbent at modsige den – på en gang et lovmedholdeligt og et lov-opdirkende skridt.

Bissen-elevernes valg af paradis-sommerlandet som biotop for deres værker rummer dermed en dobbelthed, der afspejler generationens overordnede kunstneriske dilemma. Det arkadiske paradis havde en officiel, klassicistisk forside, men i satyrernes festlige afkrog af reservatet åbenbares en bagside med både realistiske og moderne træk.

Ynglingemotivet var som nævnt også struktureret på en lignende dobbelt facon, hvor ynglingenes ro både kunne opfattes som pastoral klassicisme og moderne krise. Motivet gav dog i nogle få tilfælde også anledning til at finde emner, der forsøgte at overskride den klassicistiske kodex på mere aktiv vis som hos de lystige fauner. Men de handlekraftige helte, der da dukkede op, var dog stadig kun drenge eller halvvoxsne: Hasselriis' *Før sejren* (1870), Saabyes *David* (1875) og Aarsleffs *David med Goliats hoved* (1896-98) (alle Statens Museum for Kunst) repræsenterer tre stadier af det særdeles uthorvaldsenske motiv, kamp. Hasselriis' yngling er egentlig en diskoskaster, der skal til at kaste. Han står og lader op, stirrer målrettet fremad og inkarnerer hermed på alle måder en viljestyrke, der var hidtil uset hos generationsfællerne. Saabyes *David* gengives i det øjeblik, hvor han lige har slynget stenen af sted mod overmagten (han har i dag ikke længere slyngen i hånden), mens Aarsleffs *David* vises efter kastet med sejrstrøfæet, Goliats hoved ved sine fødder. Det er nærliggende at opfatte Davids bibelske modstander, den uovervindelige kæmpe, Goliat som et camoufleret Thorvaldsen-symbol, der omsider blev pandet ned. Men sejren synes at være forbigående: For det første var det kun et fåtal af Bissen-elevernes teenagere, der rejste sig til egentlig kamp, de fleste blev bare siddende og fiskede videre; og for det andet synes selv et handlingsmættet motiv som *David og Goliat* at udarte: Hos endnu en af Bissen-elevernes ånds-fæller, billedhuggeren Ludvig Brandstrup (1861-1935) møder man også *David* (1905, ukendt opholdssted), men her blev statuetten en parodi på en sejr.<sup>36</sup> Den alt for lille *David* rumsterer rundt med Goliats alt for store, umedgørlige hoved som et grotesk billede på det problem, som Thorvaldsen-klassicismen vedblev at være for danske billedhuggere i 1800-tallet.

Når Bissen-eleverne med alle deres ynglinge fremmanede en pastoral idyl afspejlede dette på overfladen en dyb respekt for klassicismens teenage-



Arkadien, men i det samme idylliske motiv kunne altså nogle få, unge ballademagere og en del fauner og satyrer dukke op. For et første øjekast repræsenterede Bissen-elevernes dyrkelse af det tabte paradys et nostalgisk-eskapistisk, konservativt kunstsyn, men de mislyde, som dette paradys trods alt rummede, kunne destabilisere det klassicistiske univers. Dets former blev så at sige udhulet indefra. Klassicismen blev en tom skal.

### Den siddende kunstner

Men skønt Bissen-eleverne iværksatte denne langsomme opløsning af klassicismen indefra, kunne de aldrig sprænge den helt væk. Det er nærliggende at se på, hvordan dette deres dilemma aftegner sig i den skulpturelle fremstilling af kunstneren. Det mest bemærkelsesværdige faktum med hensyn til kunsterskildringer er, at der blandt Bissen-eleverne næsten *ikke findes nogen selvportrætter*.<sup>37</sup> Denne påfaldende mangel er vel det klareste vidnesbyrd om generationens vaklende selvbevidsthed. Bissen-eleverne afbildede ofte hinanden og fortidens store mænd, men selv fremstillingen veg man tilbage for. Kunstnerportrættet af andre billedkunstnere, forfattere, musikere etc. og portrætter af andre åndspersoner som filosoffer, historikere, videnskabsmænd etc. var dog et særdeles hyppigt forekommende motiv i tiden, og alene denne kendsgerning vidner om, at det har kunnet opsuge væsentligt tankegods i samtidens skulptur. Hyppigheden kan ganske vist delvis forklares med, at behovet for portrætter af nationens store ånder øgedes med 1800-tallets nationalromantiske vækkelse. Men kunstnerportrættet var ofte en selvalgt opgave, og derfor virker det oplagt ikke kun at opfatte det som traditionel hyldestskildring, men tillige som mere komplekse vidnesbyrd om kunstneren og kunstens vilkår. Den afbildende kunstner har betragtet den afbildede kunstner – i nogen grad uanset hvem det måtte være – som sit *alter ego* i mangel af bedre ... Kunstnerportrætterne kan opfattes som de selvportrætter, generationen ikke havde selvtilid nok til at frembringe.

Det mest iøjnefaldende kendetegn for Bissen-elevernes brug af motivet er, at kunstneren i de fleste tilfælde gengives siddende. Når man sætter sig ned, taber man potentiel energi. Handlemulighederne bliver begrænsede, indtil man har rejst sig igen. Med en siddestilling signalerer kroppen en eller anden grad af hviletilstand, som helt banalt er på et lavere energiniveau end en stående positur. Så allerede det simple faktum at fremstille skulpturer af siddende figurer betegner en stigning i kropssløvheden, der må have appelleret instinktivt til Bissen-eleverne.

Ordet statue er afledt af det latinske *stare*, der betyder at stå. Når Bissen-eleverne i højere grad end tidligere optog den siddende figur på deres repertoire, så brød de forsigtigt med det, man kunne kalde oprejsthedens ideologi i Vestens kunsthistorie. Den klassicistiske statue har været indbegrebet af denne ideologi lige siden de gamle grækere, og idealkontraposten dens banerfører. Thorvaldsens afbalancerede, stående statuer betegner kulminationen på denne udvikling. Men hos Bissen-eleverne forsvandt kontraposten. Når man satte en skulpturkrop ned, forplumredes skikkelsens struktur og balance. En siddende krop står ikke på egne ben, og kan derfor ikke signalere det herredømme over sig selv, som kontraposten kan. Den stående statuefigur repræsenterede i en vis forstand den metafysiske overbygning, man ikke længere

kunne fastholde i løbet af 1800-tallet – selvom det at stå i sig selv vel næppe kan kaldes en metafysisk akt. Men et af den datidige realismes angreb på den gamle kunst blev netop sat ind mod klassicismens statuariske oprejsthed. I en korrespondance mellem H. W. Bissen og sønnen Vilhelm om et Achilles-motiv, som Bissen senior endte med at udføre, skrev Bissen junior: »Kan det gaae an at lægge ham saadan plat paa Jorden? Der staar at han smed sig ned paa Jorden og skjendede sit deilige Ansigt ...«<sup>38</sup> Det kunne absolut ikke gå an. En liggende Achilles var ikke tænkelig for H. W. Bissen, som det fremgår af hans fuldførte figur, og Vilhelms spørgsmål er derfor særdeles karakteristisk for generationsforskellen mellem fader og søn; ligesom den forsigtighed, hvormed han spørger, kendetegner Bissen-elevernes ærefrygtige forhold til traditionen. For H. W. Bissen kunne mennesket stadig stå selv, for Vilhelm Bissen & Co. havde mennesket behov for noget at støtte sig til. Derfor blev den simple handling at sætte sine figurer ned et skridt, der afspejler en hel epokes kunstneriske omvæltning.

Nu kan man indvende, at en figur ikke nødvendigvis bliver apatisk, moderne og desillusioneret blot fordi, den sidder ned, hvilket naturligvis er helt korrekt. Man kan jo sidde på så mange måder, men Bissen-elevernes siddende kunstnerportrætter opdyrkede et bestemt siddeudtryk: Den portrætterede kunstner foretager sig nemlig ingenting, han vises ikke midt i skaberakten, men i det, man må tro er en afbrydelse deraf. Han giver ikke med sin gestik indtryk af at være i færd med at løse et eller andet problem, hans arme, hænder og ansigtsudtryk er afslappede og i ro. Bissen-elevernes forsløvede »siddere« lukker sig om sig selv, enten ved at bøje nakken og skyde omgivelserne fra sig, eller ved at stirre tomt hen for sig med et ufokuseret blik. Det er allerhøjest deres tanker, der beskæftiger dem, ellers falder de passivt hen med et tungsindigt udtryk.

At en siddende, tænksom figur ikke nødvendigvis behøver give indtryk af passivitet kan en kort sammenligning med andre siddende figurer klargøre. Thorvaldsen fremstillede en af sin tids største digtere, *Byron* (1831) siddende. Men han falder ikke ind under apatiker-kategorien, sådan som den er søgt defineret her. Thorvaldsens statue af *Byron* er ganske vist også gengivet i en pause midt i skriveprocessen. Han har pen og en bog i hænderne og sætter med sin højre hånd skriveredskabet mod hagen, som om det rette ord lige ligger ham på tungen. Han signalerer herved, at der foregår noget i den kun kortvarige skriveafbrydelse. Hans ansigt udtrykker koncentration. *Byron* er fastholdt som aktivt tænkende i inspirationens øjeblik, vågen, ved bevidsthed, i gang. I den anden ende af 1800-tallet kan en sammenligning med Rodins *Grubleren* være formålstjenlig. Hver eneste dunkende fiber er spændt til bristepunktet af grublerier, forsikrer en af de tidligste Rodin-skribenter, den tyske digter Rainer Maria Rilke os om.<sup>39</sup> *Grubleren* sidder i en anspændt stilling, der ikke er for enelig med apati eller bare hvile.

Men hos Bissen-eleverne vises kunstneren siddende uvirksom på stolen. Der er ikke noget arbejde i gang: Hasselriis' *Heine* er sunket næsten helt sammen i en generationstypisk anti-kontrapost (kat. nr. 71); denne uergonomiske stilling gentages i hans portræt af *Kierkegaard* (kat. nr. 72), der er standset ret så permanent i skrivningen og ser op ganske ulig *Byron*; det ene af Steins to portrætter af *Maleren Nicolai Abildgaard* (1901, Den Hirschsprungske Samling) har pensel og palet parkeret i den gale, venstre hånd som et tegn på, at



skabergeringen står på *standby*; i Evens' gengivelse af *Ingemann* (kat.nr. 70) er forfatterens bog faldet ned på benet, og han selv synes at være faldet i trance; Peters' statuette af *Thorvaldsen* (kat.nr. 73), viser en mand, der bare stirrer stift frem for sig, som om han ikke anede, hvad han skulle give sig til, osv. Vi møder en kunstnergeneration, der afbilder kunstnere, hvis stille fortvivelse har tvunget dem til at sætte sig ned under indtrykket af en umulig opgave – at skabe kunst i modernitetens sekulariserede tid.

Det er en i kunsthistorien ny »selv-fremstilling af kunstneren, vi møder i disse portrætter. Kunstneren vises ikke som noget romantisk inspireret geni eller en heroisk-idealistisk skikkelse som fx Thorvaldsens *Selvportræt med Håbet* (1839), der ikke overraskende står op. Skønt denne figur nok ikke kan



Bertel Thorvaldsen,  
*Selvportræt stående ved  
Håbets gudinde*, 1839.  
Marmor (hugget 1855-59  
af C. C. Olsen under H. W.  
Bissens tilsyn). Thorvaldsens  
Museum.

siges at være helt uden eksistentielle anfægtelser, sættes der dog aldrig så grundvoldsrystende spørgsmålstejn ved det kunstneriske projekt i sig selv, som Bissen-elevernes kunstnerportrætter gør det. I disse bliver kunstneren gjort almindelig. Han vises i en situation, som ikke på nogen måde er enestående – et intimt, hverdagsligt øjeblik. Han sidder alene i sin stue, ofte på en såkaldt klismos- eller Abildgaard-stol med dens karakteristiske, udadbuede ben som eneste tegn på hans kunstnerstatus, derudover falder han blot hen, sådan som enhver kunne gøre det. Ved således at iscenesætte kunstnerportrættet i genrebilledets realistiske stil synes værkerne af sig selv at svare på, hvilket dødvande kunstneren og kunsten var kommet ind i. Når idealiteten, metafysikken og hele baduljen var gået rabundus eller var ved at gøre det; og når både den antikke, nordiske og kristne mytologi gradvist fremstod som mindre og mindre tidssvarende løsningsmodeller, så fyldte hverdagens tomme, realistiske, kedsommelighed pludselig hele billedet. Det er Bissen-elevernes problem i en nøddeskal.

Den siddende, apatiske kunstner er et nøglemotiv, hvori krisen i dansk billedhuggerkunst i 1800-tallet udmøntede sig tydeligst. En hel generation satte sig tungt ned, den halvvejs segnede – bogstaveligt talt – under vægten af sin opgave, fordi den ikke vidste, hvordan opgaven skulle løses.

I oversigten side 32-33 er motivets udbredelse i dansk kunst i 1800-tallet forsøgt opregnet. Kun de værker, der gengiver apati efter ovennævnte retningslinier er medtaget. Gentagelser af samme figur oftest i andre materialer er udeladt, kun det formodet ældste eksemplar nævnes. Det skal dog understreges, at denne lille, ikonografiske undersøgelse ikke gør krav på at være tilbunds gående, hensigten er først og fremmest at dokumentere motivets hyppige forekomst. Flere eksempler på siddende apatikere kunne dukke op, ligesom listen rejser nogle spørgsmål, der indtil videre må forblive uafklarede. Det er fx ikke ganske klart, om det er en tilfældighed, at 1700-tals kunstnere som Wiedewelt, Abildgaard og Ewald optræder forholdsvis hyppigt på listen. De synes at have haft en eller anden i dag ukendt betydning for Bissen-eleverne, ligesom også Sokrates synes at have øvet en særlig tiltrækning. Og desuden ville motivet kunne udvides, hvis man inddrog portrætter af *stående*, tungsindige kunstnere. På udstillingen er denne type repræsenteret af Th. Steins skulptur af *Billedhuggeren Johannes Wiedewelt* (kat.nr. 77), der viser Steins forgænger på selvmordets rand – bogstaveligt talt – på kanten af Sortedamssøen i København, som han som bekendt formåede at drukne sig i.

Hvorfra stammer motivet den siddende kunstner? Det er næsten givet, at det må have et klassisk forlæg, der på Bissen-elevernes egenartede facon undergik samme slags motivforandring, som det som beskrevet var tilfældet med ynglinge-motivet. Den mest nærliggende kilde til Bissen-elevernes 'siddende' må utvivlsomt være C. W. Eckersbergs malede portræt af *Bertel Thorvaldsen* (1814, Kunstakademiet, København), der allerede i 1800-tallet fik status som et af de bedst kendte billeder i Danmark. Maleriet er et repræsentativt paradeportræt med Thorvaldsen i fuldt ornat i sin uniform fra S. Luca-kunstakademiet i Rom, med sine ordner om halsen og foran et af sine europæiske hovedværker, *Alexanderfrisen* (1812). Skønt han vises fysisk ubeskæftiget, er han ladet med energi. Han læner sig aktivt fremad og stirrer skarpt med sine knaldblå øjne på et punkt i det høje som udtryk for hans ideelle stræben. Det var dette blændende ikon af superstjernen på berømmelsens tinde, som





C. W. Eckersberg, *Portræt af Thorvaldsen i San Luca Akademiets dragt*, 1814. Olie på lærred. Kunstakademiet, København.

Bissen-eleverne skulle forholde sig til, når de valgte at fremstille siddende kunstnere. Metoden til at overvinde det uovervindelige gudebillede var at tømme figuren for energi, at lukke idealismen ud af den. I det oprindelige klassicistiske billedes ydre form opstod derved et modbillede tømt for det førstes indhold.

Meget tyder på, at Christen Købkes malede portræt af den siddende billedhugger *H. E. Freund* (1838, Kunstakademiet, København) kan have været oprindelsen til denne strategi. H. E. Freund kunne meget vel have været rollemodel for den melankolske kunstnerfigur, hvormed Bissen-eleverne afbildede deres rådvildhed. Freund var som bekendt en tragisk skikkelse, hvis liv og karriere ikke var nogen dans på roser. Han opnåede muligvis en slags kultstatus blandt Bissen-eleverne, idet de utvivlsomt kunne identificere sig med hans stort set forgæves forsøg på at artikulere en selvstændig kunstnerisk position uden for det thorvaldsenske magtcentrum. De har alle givetvis kendt Købkes portræt af den siddende *Freund* bag sin statuette af den lige så dumt siddende, dystre *Odin* (1825-27, Ny Carlsberg Glyptotek). Maleriet hang og hænger på Kunstakademiet, og er måske ligefrem den typedannende katalysator af en række af modbilleder til Eckersbergs helteportræt af Thorvaldsen.<sup>40</sup> Det klassicistiske grundbillede af den siddende mester fik en lang række vanartede efterkommere hos Bissen-eleverne. Denne form for omfortolkende forandring

Christen Købke, *Portræt af billedhuggeren H. E. Freund*, 1838. Olie på lærred. Kunstakademiet, København.



af et motiv, som Købke her udsætter Eckersbergs skoleeksempel for, lagde Bissen-eleverne sig i kølvandet af.

Den tungsindige og tunge *Thor* (1829, Ny Carlsberg Glyptotek) kunne være Friends egen udgave af den trosberøvede og handlingslammede figur. Ja, *Thor* kan til og med betragtes som Friends eget modbillede til Eckersbergs portræt, fordi det bl.a. i kraft af sin titel, *Thor*, synes at være et kun let camoufleret opgør med Thorvaldsen, der ofte netop blev kaldt Thor. Friends *Thor* er langt mindre en gud end en mand, der sidder lad og stirrer frem for sig. Denne lidet flatterende karikatur står overraskende nok i overensstemmelse med flere vidnesbyrd om Thorvaldsens opførsel og levemåde. Han siges at have været »lidt





H. E. Freund, *Thor*, 1829.  
Gips. Kunstakademiet,  
København, deponeret på  
Ny Carlsberg Glyptotek.

åndsfraværende overfor livet«.41 Den franske kunstkritiker Henri Delaborde, der havde mødt Thorvaldsen, skrev i 1868 i sin artikel om billedhuggeren, der er optrykt i dette katalog, at han havde »en natur, der var så fredelig, at det grænsede til dovenskab«.42 En tegning, der antagelig skyldes maleren Wilhelm Marstrand, viser Oehenschläger, der læser op for en stjerne række af guldalderens hovedpersoner på baron og baronesse Stampes herregård Nysø ved



Wilhelm Marstrand,  
*Oehenschläger læser op  
i den Stampeske kreds.*  
Tegnet efter fantasien,  
antagelig 1846. Pen og  
blæk. Thorvaldsens  
Museum.

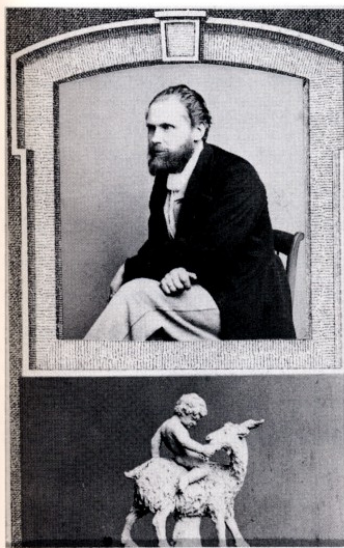
Præstø (antagelig 1846, Thorvaldsens Museum, København). Yderst til højre i selskabet ser man den blundende Thorvaldsen siddende i sin stol. Det er endda blevet foreslået, at den sløve padde af en hund, der ligger på en stol til højre i Constantin Hansens maleri *Danske kunstnere i Rom* (1837, Statens Museum for Kunst), skulle være endnu en karikatur af Thorvaldsen og et billede på, at han i selskaber var kendt for ikke at blande sig i samtalen, men hellere faldt hen.<sup>43</sup> En samtidig beretning om Thorvaldsens opførsel, når han gik i Det kongelige Teater, fortæller noget lignende: »I Reglen saa han ud, som om han ikke havde den fjerneste Interesse for, hvad der blev spillet«, kun når fru Heiberg kom på scenen eller en anden udførte skønne, plastiske stillinger, fængede det, »men saa snart hun gik ud, faldt han straks sammen igen.«<sup>44</sup>

Thorvaldsen kunne altså i sin livsførelse levere nok af modbilleder til sin egen idealiserede status i Eckersbergs portræt. Men det modbillede, der var afgørende for Bissen-elevernes forsøg på at omfortolke mesterens værk, var mesterens død: *Thorvaldsen døde siddende* i Det kongelige Teater i 1844 på den friplads, han havde haft siden sin hjemkomst fra Italien i 1838. Dette »billede« af den døde Thorvaldsen rummer begge sider af det dilemma, som Bissen-eleverne gennem hele deres karrierer måtte trækkes med: På den ene side viste billedet tidens uomgængelige, skulpturelle idealer personificeret i tidens største kunstner. På den anden side gengiver Thorvaldsens dødsscene en dybt prosaisk situation, en gammel mand sidder tilsyneladende og sover i sin stol på teatret, som han øjensynlig ofte har gjort det. Det er et dagligdags genbillede, uden noget som helst anstrøg af klassicistiske idealer.

Billedet af den døde nyklassicisme siddende i en stol kan have gjort så stærkt et indtryk på samtidens billedhuggere, at de ikke har kunnet frigøre sig fra det, fordi det var et umådeligt præcist billede af deres vilkår: De var forpligtede til at arbejde med en død stilart, men følte ikke aktualiteten af den længere. Den døde mester siddende i en stol var en upassende, bizar blanding af to uforenelige stilarter, klassicismen og realismen. Thorvaldsens død var mesterens egen omfortolkning eller modbillede til Eckersbergs 30 år gamle, uopnåelige ideal. Mesteren gav med sit sidste »værk« en anvisning på, hvordan

barnebarns-generationen kunne komme ud af klassicismens klør. De skulle blot kopiere mesteren, sådan som han optrådte for dem i sit dødsøjeblik. Med sin siddende død forrådde Thorvaldsen selv den idealkontrapost, han stod som den fornemste eksponent for. Når nu selv mesteren opførte sig på en måde, der ikke var de klassicistiske formidealer værdigt, hvorfor skulle Bissen-eleverne da selv vedblive at holde fast i dem? Herved fik motivet den siddende ultra-apatisk kunstner støtte fra den allerhøjeste autoritet. Bissen-eleverne kunne anvende motivet uden at forråde mesteren, og så dog alligevel forråde ham på den mest indiskrete vis ved at kopiere hans lidet helteværdige død som et efterlignelsesværdigt motiv. Sammensmeltning af to tiders modstridende stilidealer forklarer, hvorfor billedet af Thorvaldsens død blev så dragende og fantasmagorisk for Bissen-eleverne, at de måtte bruge motivet igen og igen. Billedet af kunstneren, der falder hen og dør ligeså stille i sin stol, var den mest præcise skildring af deres egen kunstneriske situation.

Georg Rosenkilde, *Portræt af August Saabye*, ca. 1868. Fotografi. Kunsthistorisk billedarkiv. Kunstakademiets Bibliotek.





## Portrætter af apatisk siddende kunstnere og åndspersoner i dansk kunst i 1800-tallet

Portrætteret person	Portrætter	År
Nicolai Abildgaard	Tobias Sergel	1796/97
Johannes Ewald	Tilskrevet Nicolai Abildgaard	Udateret
Sokrates og hans dæmon	Nicolai Abildgaard	Ca. 1784
Sokrates	H. W. Bissen	1835
A. S. Ørsted	H. W. Bissen	1836-37
Landskabsmaleren Georg Heinrich Crola	Wilhelm Bendz	1832
H. E. Freund	Christen Købke	1838
Vilhelm Bissen	Carl Peters	1882
Bertel Thorvaldsen	Carl Peters	1866
Bertel Thorvaldsen	Carl Peters	1875
Johan Herman Wessel & Johannes Ewald	Carl Peters	1877
Johannes Ewald	Carl Peters	Ca. 1879
Johannes Ewald	Carl Peters	Udstillet 1883
Johannes Ewald	Carl Peters	1896
J. P. E. Hartmann	August Saabye	Afsluttet 1905
Profeten Jeremias skriver i sandet	August Saabye	Formodentlig 1915
Wilhelm Marstrand	Otto Evens	1882
C. W. Eckersberg	Otto Evens	Ca. 1865
C. W. Eckersberg	Otto Evens	1865
Ludvig Holberg	Otto Evens	1851
N. F. S. Grundtvig	Otto Evens	1870
Den islandske historieskriver Snorri Sturluson	Otto Evens	1882
B. S. Ingemann	Otto Evens	Udstillet 1887
Ludvig Holberg	Th. Stein	1850
Ludvig Holberg	Th. Stein	Ca. 1878
Asmus Jacob Carstens	Th. Stein	1879
Asmus Jacob Carstens	Th. Stein	1880-82
Nicolai Abildgaard som billedhugger	Th. Stein	Antagelig 1901
Nicolai Abildgaard som maler	Th. Stein	1901
Johannes Wiedewelt	Ferdinand Ring	1884
Søren Kierkegaard	Louis Hasselriis	1879
Søren Kierkegaard	Louis Hasselriis	1918
Heinrich Heine	Louis Hasselriis	1879
Heinrich Heine	Louis Hasselriis	Uvis datering
Heinrich Heine	Louis Hasselriis	Uvis datering
Heinrich Heine	Louis Hasselriis	Uvis datering
Heinrich Heine	Louis Hasselriis	Uvis datering
Et album med 21 forskellige danske malere og billedhuggere, bl.a. Carl Bloch, Constantin Hansen, Wilhelm Marstrand, Otto Bache, August Saabye, Lauritz Prior, J. A. Jerichau o.a.	Georg Rosenkilde, fotograf (1814-91)	Ca. 1868

<b>Teknik</b>	<b>Opholdssted</b>
Pen og tusch	Den kongelige Kobberstiksamling, Tu 128,40
Bemalet gipsstatuette	Frederiksborg, inv.nr. A 326
Olie på lærred	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 1595
Brændtlersstatuette	Statens Museum for Kunst, inv.nr. 5813
Gipsstatue	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 5
Olie på lærred	Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Olie på lærred	Kunstakademiet, inv.nr. KS 114
Brændtlersstatuette	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 1960
Gipsstatue	Tidligere på Randers Statsskole, nu bortkommet
Brændtlersstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 2300
Brændtlersstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 2305
Brændtlersstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 2309
Marmorstatue	Det Kongelige Teaters foyer
Brændtlersstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 4049
Bronzestatue	Skt. Annæ Plads, København
Gipsstatue	Vejen Kunstmuseum, inv.nr. 1362
Gipsstatuette	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 2054
Brændtlersstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 2230
Gips?-statue	Ukendt opholdssted, foto i Kunsthistorisk Billedarkiv, Kunstakademiets Bibliotek
Gipsstatuette	Ribe Kunstmuseum, inv.nr. 281
Marmorstatuette	Nordjyllands Kunstmuseum, inv.nr. NK 965
Gipsstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 2234
Gipsstatuette	Ribe Kunstmuseum, inv.nr. 280
Bronzeret gipsstatuette	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 428
Bronzestatue	Foran Det Kongelige Teater
Brændtlersstatuette	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 432
Bronzestatue	I Ny Carlsberg Glyptoteks anlæg mod Niels Brocksgade
Gipsstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 2379
Gipsstatuette	Den Hirschsprungske Samling, inv.nr. 2378
Brændtlersstatuette	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 1769
Bronzestatuetten	Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. 362
Bronzestatue	Det Kongelige Biblioteks have
Farvet gipsstatuette	Vestsjællands Kunstmuseum, inv.nr. VKS 311
Brændtlers?-statuette	Ukendt opholdssted, foto i Kunsthistorisk Billedarkiv, Kunstakademiets Bibliotek
Brændtlers?-statuette	Ukendt opholdssted, foto i Kunsthistorisk Billedarkiv, Kunstakademiets Bibliotek
Gipsstatue	Forarbejde til marmorstatue, Toulon, Frankrig, tidl. Altona og Korfu
Gipsstatue	Ukendt opholdssted, foto i Kunsthistorisk Billedarkiv, Kunstakademiets Bibliotek
Fotografier	Kunsthistorisk Billedarkiv, Kunstakademiets Bibliotek, inv.nr. 1998-2



1. Søren Kierkegaard: *Enten – eller*, (1843) udgivet af P. A. Rosenberg, København u.å., bd. I, s. 54. *Idem per idem* er latin for det samme i det samme.
2. Else Kai Sass, Bertel Thorvaldsen, i: V. Thorlacius-Ussing (red.), *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid*, København 1950, s. 308.
3. Julius Lange, *Sergel og Thorvaldsen. Studier i den nordiske Klassicismes Fremstilling af Mennesket*, (udgivet første gang i 6 afsnit i *Ude & Hjemme* 1881-82), København 1886, s. 188.
4. Heinrich Steffens, *Indledning til Philosophiske Forelæsninger*, København 1968, s. 5.
5. Erik Fischer, Eckersbergs harmoniske univers, i: *Tegninger af C. W. Eckersberg, anden udgave*, Den kongelige Kobberstiksamlng, København 1983, s. 16.
6. Leo Swane, Thorvaldsens Elever og Efterfølgere, i: V. Thorlacius-Ussing (red.), *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid*, København 1950, s. 380.
7. Haavard Rostrup, Fra Kai Nielsen til de yngste, i: V. Thorlacius-Ussing (red.), *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid*, København 1950, s. 427.
8. Aksel Rode, 1880'ernes og 90'ernes Billedhuggere, i: V. Thorlacius-Ussing (red.), *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid*, København 1950, s. 384.
9. Julius Lange, Vilhelm Bissen, i: G. Brandes og P. Købke (red.): *Udvalgte Skrifter af Julius Lange*, bind I, København 1901, (opr. 1888), s. 210.
10. Julius Lange, Et Par monumentale Arbejder af H. V. Bissen, i: Julius Lange, *Billedkunst. Skildringer og Studier fra Hjemmet og Udlandet*, København 1884, s. 482.
11. Charles Blanc, Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1878, s. 342; citeret fra Karl Madsen, *Bogen til Frankrig*, København 1920, s. 21.
12. Nicolaus Lützhøft, Danske Billedhuggere efter Thorvaldsen, i: *Kunst*, 2. Aargang, 1900, uden paginering. Bemærkningen er i den specifikke sammenhæng ment som en kritik af udstillingens sammensætning af værker, der gav et skævt billede af perioden, men det fremgår af den videre sammenhæng, at bemærkningen alligevel er dækkende for Lützhøfts generelle opfattelse af perioden.
13. Johan Rohde, Skulptur. En Mindretalsbetænkning, i: *Tilskueren*, Februar 1901, s. 159f.
14. Dyveke Helsted og Torben Melander (red.), *Albertina. Et legats historie gennem 100 år, 1879-1979*, København 1979, citeret fra fundatsen, ss. 26 og 28.
15. Citeret fra smst. s. 16. Brev af 19.4.1880 fra Carl Jacobsen til Ferd. Meldahl, Meldahls arkiv, Rigsarkivet.
16. Nicolaus Lützhøft, op.cit. (note 12), uden paginering.
17. Brev af 3.8.1882 fra Th. Stein til marmorhuggeren, G[uiseppe] Lazzarini, Carrara, i Archivio Lazzarini, Carrara, Italien. Se i øvrigt Luisa Passeggi's artikel i dette katalog. Steins brev er på fransk. Han skriver: »Nous sommes tant d'artistes ici, dans notre petit pay, et l'intérêt pour la sculpture n'est pas grand dans la patrie de Thorvaldsen.«
18. Se værkfortegnelsen i Johannes Stein, *Billedhuggeren Theobald Stein. 7. febr. 1829-16. novbr. 1901. Efter hans egne Optegnelser og Breve til og fra ham*, København 1923. En optælling viser, at der hos Th. Stein løseligt findes 4-7 gange så mange bestillingsopgaver som frie alt afhængigt af, hvordan man tæller.
19. Herman Bang, *Håbløse slægter*, Carit Andersens Forlag, København u.å., s. 244. Romanen vrirler med lignende passager.
20. J. Cl.[ausen, bibliotekar], Chievitz, Poul, i: Chr. Blangstrup (red.): *Salmonsens Konversationsleksikon*, bind IV, København 1916, ss. 842-43.
21. Det er Erik Fischers fortjeneste at have fremdraget Sibberns skrift og sammenlignet søvnperioden heri med det danske 1800-tal. Se Erik Fischer, Om nogle danske guldalder-tegninger, i: samme, *Billedtekster* (udvalg og forord ved Per Kirkeby), København 1988, ss. 77 ff.
22. Julius Lange, Saabye's Monument over H. C. Andersen, i: samme, *Billedkunst. Skildringer og Studier fra Hjemmet og Udlandet*, København 1884, s. 497. Sainte-Beuve (1804-69), fransk forfatter.
23. N. F. S. Grundtvig, *Brage-Snak om Græske og Nordiske Myther og Oldsagn for Damer og Herrer*, København 1844, hhv. ss. 145-46 og ss. 150-51 i afsnittet *Stilstanden og Asgaards Bygning*.

24. William Shakespeare, *Hamlet*, på dansk ved Ole Sarvig, København 1965, s. 69, III akt, 1. scene. Citatet lyder på originalsproget: »Thus conscience does make cowards of us all; and thus the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought; and enterprises of great pith and moment, with this regard their currents turn awry, and lose the name of action.–«
25. Pernille Stensgaard, Mand under afmontering, i: *Weekendavisen*, 2.-8. februar 1996, s. 3. Tallene stammer dels fra Danmarks Statistik og den nævnte rapport fra Erhvervsministeriet.
26. Vendingen, »Saarfeberen fra Dybbøl« optræder ligesom her som et billede på den kunstneriske tilstand i Danmark i 1800-tallets anden halvdel hos Henrik Wivel, *Symbolisme og Impressionisme*, bind 5 i Ny Dansk Kunsthistorie, København 1994, s. 99. Det fremgår ikke heraf, præcis hvor Herman Bang har udtrykt sig sådan.
27. Mogens Nykjær, *Kundskabens billeder. Motiver i dansk kunst fra Eckersberg til Hammershøi*, Århus 1991, s. 102. Bogen giver i øvrigt mange fine eksempler på guldalder-universets sammenbrud i billedkunsten i 1800-tallets Danmark.
28. Fx på udstillingen: *The New Neurotic Realism*, The Saatchi Gallery, London 1998.
29. Julius Lange, *Sergel og Thorvaldsen. Studier i den nordiske Klassicismes Fremstilling af Mennesket*, (udgivet første gang i 6 afsnit i *Ude & Hjemme* 1881-82), København 1886, s. 154.
30. Citeret fra Erik Fischer, Om nogle danske gudlaldertegninger, i: samme, *Billedtekster* (udvalg og forord ved Per Kirkeby), København 1988, s. 78.
31. Friedrich Nietzsche, *Historiens nytte*, på dansk ved Helge Hultberg, i serien *Moderne Tænkere*, København 1995, hhv. s. 42 og 128.
32. Smst., s. 40.
33. Smst., s. 41.
34. Smst., s. 40.
35. Julius Lange, *Sergel og Thorvaldsen. Studier i den nordiske Klassicismes Fremstilling af Mennesket*, (udgivet første gang i 6 afsnit i *Ude & Hjemme* 1881-82), København 1886, s. 136.
36. Denne betragtning fremføres af Flemming Friberg, 1870-1910. Fra myte til psyke, i: Jens Erik Sørensen (red.): *Dansk skulptur i 125 år*, København 1996, s. 79.
37. På Hirschsprungs Samling findes dog et gipsrelief af Carl Peters, der forestiller ham selv og hans kone. Samme sted og på Statens Museum for Kunst findes tillige en selvportrætbuste i gips af Saabye. Hans *Profeten Jeremias* (kat.nr. 54) kaldes også for et selvportræt, men i så fald af allegorisk natur. Så vidt vides, findes der ikke flere selvportrætter end disse 2-3 stykker blandt Bissen-eleverne, men da deres værker i høj grad er ugennemforskede, kan der dog dukke flere eksempler op.
38. Haavard Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen, 1798-1868*, 2 bind, København 1945, bind I, s. 392.
39. Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*, på dansk ved Maria Marcus, København 1948, s. 38.
40. Nykjær, op.cit. (note 27), s. 105 bruger også betegnelsen modbillede om Købkes Freund-portræt over for Eckersbergs Thorvaldsen-portræt.
41. Ide Løppenthin, Thorvaldsen, i: *Katalog. Thorvaldsens Museum*, København 1975, s. 11.
42. Henri Delaborde, *Bertel Thorvaldsen. Thorvaldsens liv og værk af Eugène Plon*, i dette katalog, s. 292.
43. Kasper Monrad, *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – kunstnerne og deres vilkår*, København 1989, s. 201.
44. Observationen skyldes generalmajor C.F. von Holten, citeret i C. F. Wilckens: *Thorvaldsens sidste år. Optegnelser af hans fordums kammertjener*, med indledning af Dyveke Helsted, København 1973, s. 32.