

15. årgang · Nr. 1 1980



KUNST OG MUSEUM

Særnummer

UDGIVET AF FORENINGEN AF DANSKE KUNSTMUSEER

Særnummer af
15. årgang · Nr. 1 1980

KUNST OG MUSEUM

AFSTØBNINGSSAMLINGEN

Historie og perspektiver

Udgivet af

FORENINGEN AF DANSKE KUNSTMUSEER

Kunst og Museum udgives af Foreningen af danske Kunstmuseer. Foreningens bestyrelse: *Troels Andersen*, Silkeborg Kunstmuseum (formand), *Leila Krogh*, J. F. Wilhumsens Museum (næstformand), *Bent Hacke*, Kunstmuseernes Fælleskonservering (kasserer), *Dyveke Helsted*, Thorvaldsens Museum, *Erik Fischer*, Den kongelige Kobberstiksamling.

Sekretær: *Kirsten Rex Andersen*.

Foreningens adresse: Postbox 26, 4000 Roskilde. Tlf.: (03) 36 72 11.

Redaktion: *Kirsten Strømstad*.

Ekspedition: Museumstjenesten, Sjørupvej 1, Viborg, tlf.: (06) 66 76 66.

Abonnementspris for 1980: kr. 40,- incl. forsendelse.

Trykt hos Krohns Bogtrykkeri med Garamond på mat Macoprint.

ISSN 0454-6520

Eftertryk tilladt med kildeangivelse.

Dette nummer er udgivet med støtte af Ny Carlsberg Fondet.

Forsiden: Magasinet i Ledøje 1974. Fot. Erik Petersen.

Forord

Afstøbningssamlingens skæbne er et af de mørkeste kapitler i dansk museums sværens historie. Da samlingen i 1966 blev pakket ned og transporteret bort fra Statens Museum for Kunst, havde ingen forudset, at dens opmagasinering skulle vare mere end nogle få år. Den blev anbragt interimistisk i en moderne, velbygget lade i Ledøje nær København. Nu er fjorten år gået. Da repræsentanter for Foreningen af danske Kunstmuseer under forberedelserne til udarbejdelsen af dette nummer af »Kunst og Museum« i november 1979 besøgte magasinet, viste der sig et ejendommeligt syn. Tagstenene i laden manglede hist og her, understrygningen var ikke fornyet, sorte plasticbaner, der skulle bøde på det værste, hvad angår regn og sne, blafrede i trækvindlen. Manglende afdækning af flere skulpturer havde allerede gjort dem gråsorte af støv og snavs. Flere skulpturer var ituslået, andre af de store adskilte skulpturdeles indre skelet har måske slået sig så meget, at de ikke lader sig samle igen. Nogle af de tremmekasser, der rummer disse dele, var stablet ovenpå hverandre, og vægten af de øverste kasser fik de nederste til at give sig. Det er ikke for meget sagt, at forholdene er katastrofale.

Vi ønsker med dette nummer at bidrage til, at der bliver taget øjeblikkelige skridt til samlingens bevarelse. Tressernes synspunkter på værdien af original kontra reproduktion er blevet afløst af en opfattelse, der er mere i slægt med den generations, der grundlagde afstøbningssamlingen på kunstmuseet. Både eksperimenterende billedhuggere og indenfor traditionen arbejdende kunstnere har behov for adgang til samlingen. For det kunsthistoriske studium på universiteterne og for den klassiske arkæologi er samlingens opmagasinering og forfald en ulykke. Mest af alt er det dog en for flot behandling af den brede offentlighed, der ejer disse ting, og for hvem de burde være tilgængelige som en kilde til oplevelse, viden og erkendelse.

De historiske undersøgelser, som offentliggøres i dette nummer, viser at afstøbningssamlingens placering som en del af Statens Museum for Kunst altid har været problematisk. Gennemførelsen af ombygningen, der er den afgående direktør Jørn Rubows store fortjeneste, har skaffet museet hårdt tiltrængt råderum. Afstøbningssamlingen bør derfor fremover placeres *i eget hus, under egen ledelse, og med adgang for offentligheden*. De politiske og museale instanser må tage denne opgave op.

Troels Andersen

Indhold

- Forord 3
Oprindelsen til Kunstakademiets antiksamling af *Marianne Saabye* 5
Den kongelige Afstøbningsamling af *Marie-Louise Berner* 13
Den kgl. Afstøbningsamling – en tilstandsrapport af *Eric Erlandsen* 59
Situationen nu – bevaring – benyttelse – betydning af *Ide Løppenthin* 60
»Der veed hele Verden . . . « Afstøbningsamlingen og undervisning i klassisk arkæologi af *Torben Melander* 64
Noter om gips – et smukt og billigt materiale af *Bjørn Nørgaard* 67
Et interview med Mogens Bøggild ved *Troels Andersen* 72
Et engelsk initiativ – afstøbningsamlingen på Victoria and Albert Museum i London af *Maria-Louise Berner* 75
For nu at komme videre . . . af *Erik Fischer* 77

Oprindelsen til Kunstakademiets antiksamling

Af *Marianne Saabye*

I årene omkring 1820–30 malede flere unge kunstnere interieurbilleder fra antiksalen på Charlottenborg.¹ Som elever af kunstakademiet var de helt fortrolige med den særlige atmosfære i dette rum, hvor de havde tilbragt timer med kridt og tegnebræt foran afstøbningerne. Formålet var ikke blot at opøve øje og hånd i den korrekte gengivelse, men også at opnå fortrolighed med de klassiske skulpturers form og ånd, som siden sidste halvdel af 1700-tallet havde været et kunstnerisk ideal.

Det er interessant at se, hvorledes malerne behandlede det fælles motiv med forskelligt temperament. I Martinus Rørbyes interieurskildring finder man en alvorlig, næsten andagtsfuld stemning omkring den unge tegnende kunstner (fig. 2). Hos H. D. C. Martens er det et solrigt, fredfyldt rum, hvor en Thorvaldsen kan finde ro til sine studier under det store Juno Ludovisi hoved (fig. 3).² Christen Købkes lille billede skiller sig ud ved et mere begrænset motivvalg, men har til gengæld et større psykologisk indhold (gengivet på omslagets bagside).³ Den unge kunstner tegner ikke, men står fortabt i egne tanker. Der er en vældig kontrast mellem de lysende, kolossale skulpturfragmenter og den spinkle mørke skikkelse, der står bøjet foran dem. Det er den moderne kunstners konfrontation med antikkens storhed – en købkesk variation over et tema, som flere af nyklassicismens kunstnere behandlede.

I K. Andersen Baades maleri er skildringen af antiksalen nærmere af genremæssig karakter (fig. 1). Motivet er det kammeratlige samvær på baggrund af det maleriske kaos af figurer og former. I realiteten havde afstøbningsamlingen på dette tidspunkt vokset sig så stor, at opstillingen var blevet meget tæt, og skulpturerne begyndte at brede sig ud over selve antiksalens rammer. Forrest i Andersen Baades billede ser man Den borghesiske Fægter, der med kompositionel effekt adskiller sig fra de øvrige figurer ved en mørkere farvetone. Den samme billedopbygning findes hos Martens, som placerede Den mediceiske Faun yderst til højre i forgrunden. Det er ikke et spørgsmål om udnyttelse af lys- og skyggevirkninger; forklaringen er, at disse skulpturer hørte til de tidligste afstøbninger i samlingen. Allerede i 1792 beklagede forfatteren F. W. B. Ramdohr sig over, at de ældste var så overmalede, at de nærmest var ødelagte. Det stemmer da også overens med, at man

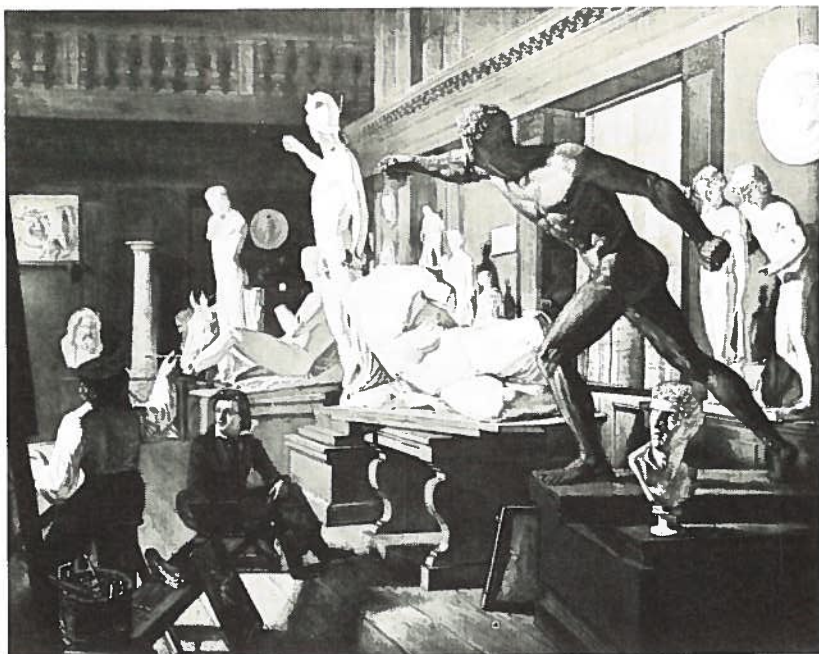


Fig. 1. K. Andersen Baade:
Antiksalen. 1828. Olie på
lærred. Nasjonalgalleriet, Oslo.
Spejlvendt!

blandt akademiets regnskaber fra 1750'erne finder betaling for engelsk blyhvidt og terpentiniolie netop til dette brug.⁴ Formålet var naturligvis at skjule eventuelle reparationer, støv og snavs. I dag ville man foretrække den nøgne gipsoverflade med tidens naturlige patineringsring, som lader formen og detaljerne utilslørede.

Kunstakademiets antiksamling havde sin oprindelse i 1740, hvor Christian VI skænkede en del figurer til den nystiftede skole. En virkelig præsentabel opstilling fik de dog først, da akademiet i 1753 fik til huse på Charlottenborg, hvor man ved indretningen placerede dem i slottets fornemste rum, den gamle riddersal.⁵ Kunstakademiets gentagne flytninger havde ikke kunnet undgå at sætte præg på de sarte gipsere, og det blev derfor overladt billedhuggerprofessoren Johan Christoph Petzholdt at restaurere dem.⁶ Det er nærliggende at tro, at det også var ham, der forestod selve samlingens opstilling i riddersalen.

Slår man følge med en af datidens journalister, som i 1754 beskrev rummet, bliver man klar over, at antiksalen ikke nær har haft det kaotiske præg, som de netop omtalte interieurbilleder giver indtryk af.⁷ Rummet må have virket anderledes roligt og pompøst. Det var højloftet med et omløbende galleri; der var malede vægdekorationer, og på endevæggene hang to store malerier, bl. a. C. G. Pilos helfigursportræt af Frederik V. De relativt få skulpturer var placeret på grønmarmerede sokler i to rækker på langs i rummet. De var opstillet med en vis



Fig. 2. Martinus Rørbye: Parti af antiksalen 1824. Olie på lærred. Privateje.



Fig. 3. H. D. C. Martens: Antiksalen på Charlottenborg. 1824. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

symmetri overfor hinanden i grupper, hvor buster og hoveder flankerede de større figurer (fig. 4). Til disse hørte bl. a. Den mediceiske Venus, Den mediceiske Faun, den såkaldte »Apollino«, Den borghesiske Hermafrodit og Laokoon, der dog kun havde fået den yngste af sine sønner med til København. Af hensyn til den symmetriske opstilling var denne gruppe skilt ad og de to figurer placeret overfor hinanden (fig. 5). Udover afstøbningerne rummede samlingen fire marmorbuster, en kongelig gave til akademiet,⁸ – kun en af disse kan i dag gøre krav på antik oprindelse.

Når der kan være grund til at knytte Petzholdts navn til antiksalens tidligste historie, er det fordi han udover at restaurere skulpturerne ved flere lejligheder viste stor interesse for samlingen og gjorde sig anstrengelser for at øge den.⁹

Petzholdts egne arbejder må stilistisk snarest betegnes som en udklang af senbarokken, hvilket ikke hindrer, at et par bevarede breve fra 1750'erne i høj grad røber en nyklassicistisk tankegang. Petzholdt havde sine rødder i det samme tyske miljø som klassicismens førende teoretiker, arkæologen J. J. Winckelmann. Hans virke som professor på Charlottenborg-akademiet har i realiteten været ret beskedent – man så ikke meget til ham, da han hyppigt var syg eller tog på langvarige rekreationsrejser til Karlsbad. Hans betydning har måske netop været størst på det teoretiske plan. I forbindelse med udsendelsen af

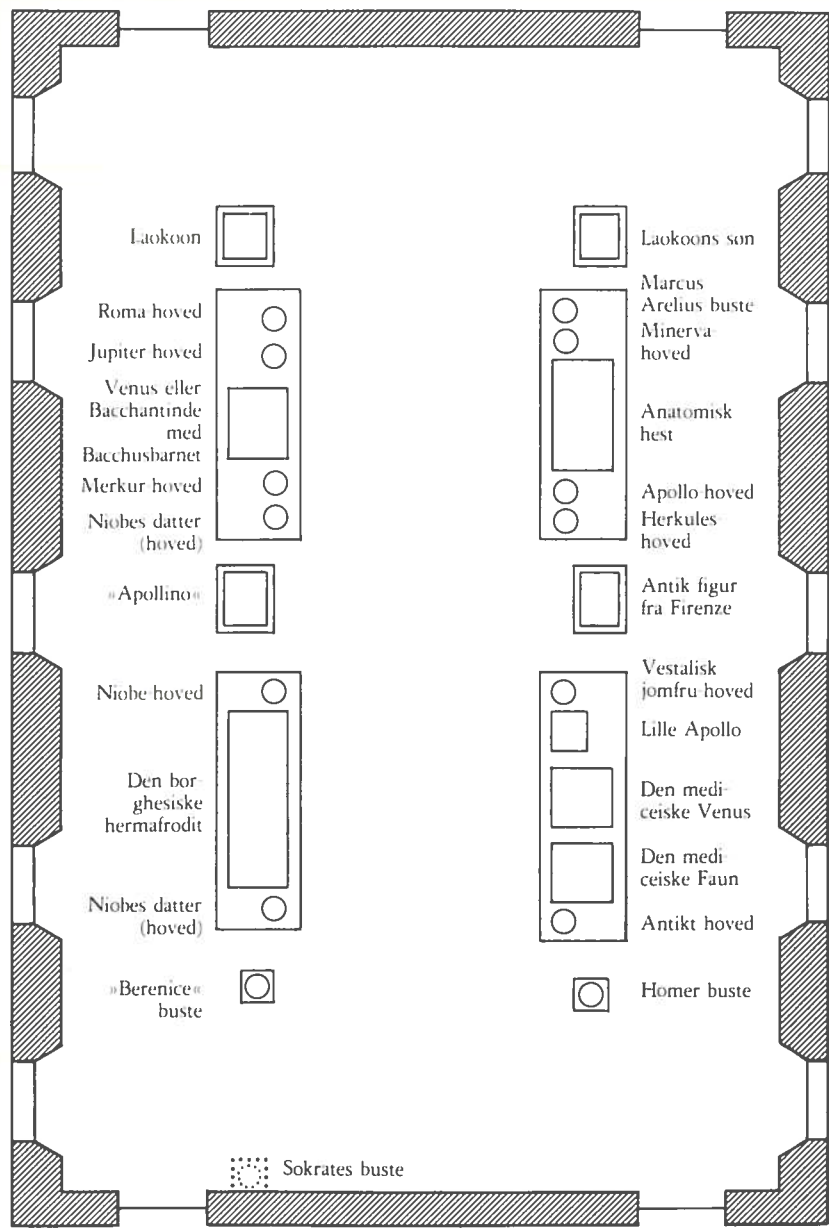


Fig. 4. Rekonstruktion af skulpturenes opstilling i antiksalen på Charlottenborg 1753. På grundlag af beskrivelsen i Københavnsv danske Post-Tidender. Langt fra alle afstøbningerne lader sig identificere. Udover de i fig. 5 viste, må Niobehovederne stamme fra den berømte antikke skulpturgruppe i Villa Medici's have i Rom. De fire marmorbuster, der skænktes af Frederik V, var »Berenice«, Marcus Aurelius, Homer og Sokrates (sidstnævntes placering i rummet er usikker).

Kongens Nytorv

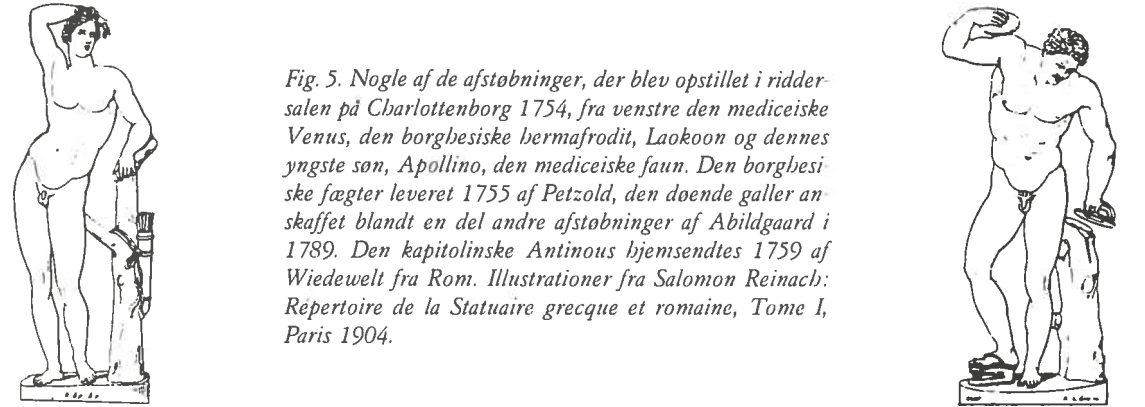


Fig. 5. Nogle af de afstøbninger, der blev opstillet i ridder salen på Charlottenborg 1754, fra venstre den mediciske Venus, den borgheiske hermafrodit, Laokoon og dennes yngste søn, Apollino, den mediciske faun. Den borgheiske sægter leveret 1755 af Petzold, den døende galler anskaffet blandt en del andre afstøbninger af Abildgaard i 1789. Den kapitolinske Antinous bjemsendtes 1759 af Wiedewelt fra Rom. Illustrationer fra Salomon Reinach: Répertoire de la Statuaire grecque et romaine, Tome I, Paris 1904.

akademiets første rejsestipendiat gik Petzholdt under en principiel debat stærkt i brechen for antikstudiet som det væsentligste udgangspunkt for en ung kunstner. Han anså således Rom – og ikke Paris – for det sted, studierne nødvendigvis måtte begynde. Han skrev bl.a.: »Denn diss (antikken) ist die Muse durch welche man den höchsten Gipffel der Vollkommenheit in der Zeichnung erreichen kann. Sie ists die da lehret aus der natur dass Vollkommenste (zu) wehlen, und zeigt

den Wahrhaften geschmack welcher allen Kunstwerken ihre annehmlichkeit, grossheit und erhabenheit giebt, die die anschauende reizt und in verwunderung setzt . . . «.¹⁰

I København havde Petzholdt privat en mindre samling af gipsafstøbninger, og det vides, at han flere gange afstøbte figurer til akademiet, blandt andet Den borghesiske Fægter, som ses på Andersen Baades maleri. Da billedhuggeren i 1757 var ved at forlade København, tilbød han udover sin bogsamling også adskillige gipsere, heriblandt flere i fuld størrelse til kunstakademiet.¹¹ Men tilbuddet blev ikke accepteret, hvad grunden så kan have været.

Ved Petzholdts afrejse blev interessen for antiksamlingen ført videre af den unge billedhugger Johannes Wiedewelt, som var akademistipendiat i Rom og dér nær ven med Winckelmann. I 1756 skrev Wiedewelt hjem og fortalte, hvorledes alle de europæiske fyrstehoffer i disse år opkøbte antikke skulpturer i Rom, og han foreslog, at også Danmark skulle gribe chancen.¹²

Da denne opfordring ingen følger fik, henvendte Wiedewelt sig året efter til akademiets direktør J.-F.-J. Saly og tilbød at være behjælpelig med at skaffe gode afstøbninger som supplement til den hjemlige samling. Han medsendte en liste over skulpturer, han selv fandt velegnede, men heller ikke dette gav noget resultat. Tilbage var der så kun at hjembringe de afstøbninger, han selv havde kunnet anskaffe; de var som han skrev, »absolument necessaire pour mentretenir de plus en plus dans la maniere, dont je me suis proposer à cultiver . . . «.¹³ Hans økonomiske muligheder har som rejsestipendiat naturligvis været begrænsede, men blandt andre mindre ting, især buster, erhvervede han dog en stor Antinous fra Kapitol.¹⁴ Med sin rolige, enkle form og bløde linjer svarede den helt til samtidens ideal af en klassisk yngling. Wiedewelt kunne i 1758 fra Livorno hjemsende tre store kasser med afstøbninger, og siden endte disse virkelig på akademiet, hvor arkitekten N.-H. Jardin i øvrigt specielt tegnede en sokkel til Antinouskulpturen.¹⁵

I forbindelse med afstøbningssamlingens tidlige udvikling bør også den italienske gipser Domenico Gianelli omtales. Han stammede fra Lucca og kom til Danmark i 1755, hvor han senere blev fast tilknyttet akademiet som former. Gianellis bidrag til samlingen tæller ikke blot antikke skulpturer men også formindskede kopier efter nyere billedhuggerarbejder f.eks. flere af Berninis skulpturer. Vi kender Gianellis repertoire fra hans salgskataloger (første gang udsendt i 1781), og af disse fremgår det, at han udover at være leverandør til akademiet også har taget form over de eksisterende antikker med henblik på salg.¹⁶ Den samling, som oprindeligt alene var opbygget med tanke på den

kunstneriske uddannelse, fik således også større udbredelse og betydning udenfor akademiets snævrere grænser.

Antiksalen var i øvrigt tilgængelig for offentligheden en gang om året, idet akademiet hvert år holdt åbent hus på stiftelsesdagen. Der kom masser af mennesker især soldater, matroser, håndværkssvende, drenge og, som det hed, »andre ordinaire Folck«. De har vel næppe anet, at de stod overfor berømte skulpturer, som havde været beundret i århundreder og lige så længe havde givet inspiration til kunstnere. Ser man på samlingen omkring 1760–70, må man dog sige, at der endnu manglede en del af de væsentlige »klassikere«, som hørte til det faste repertoire, man studerede i Italien. Det blev N. A. Abildgaards fortjeneste, da han i 1789 udnævntes til akademidirektør, at anskaffe f.eks. Den belvederiske Torso, Rondaninus Faunen, Venus Bellefesse, Den døende Galler, Germanicus, Castor og Pollux, og Den belvederiske Apollon, ligesom Laokoon ved den lejlighed fik den manglende søn.¹⁸ Med disse erhvervelser af berømte antikker kunne man næsten sige, at samlingen var rundet af, selv om den naturligvis fortsat udbyggedes. Dens videre udvikling er skildret i F. Meldahl og P. Johansens bog om kunstakademiet og i Bjarne Jørnæs' artikel om antiksalen.¹⁹ Uden at skulle forfølge senere tiders tilvækst kan det konstateres, at afstøbningssamlingen nok i første omgang var blevet til som en kongelig gave til akademiet, men det var ikke så meget denne institution som nogle enkelte kunstneres stærke personlige behov, der havde fået den til at vokse til en så anseelig størrelse.

Mere eller mindre direkte kan man følge de oplevelser og inspirationer, som mange unge kunstnere har hentet i antiksalen. Nogle enkelte har i ord givet udtryk for den lykkefølelse, det var at træde ind i disse omgivelser, f.eks. den tyske tilrejsende akademieleve Jakob Asmus Carstens, der siden skrev: » . . . ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich fast zu Thränen bewegte, durchdrang mich; . . . Ich hätte mir keine grössere Glückseligkeit denken und wünschen können, als immer in der Betrachtung dieser herlichen Gestalten zu leben; und dieser Glück war nun wirklich in meiner Gewalt«.²⁰

NOTER

- 1 Bjarne Jørnæs: Antiksalen på Charlottenborg, Meddelelser fra Thorvaldsens Museum, Kbh. 1970, p. 48–65.
- 2 H. D. C. Martens' skildring af antiksalen er til dels fiktion, idet han har indføjet Thorvaldsens Alexanderfrise og et kassetloft. Jørnæs, p. 57.
- 3 Købkes maleri viser nogle af de afstøbninger, der var opstillet udenfor selve antiksalen. Jørnæs, p. 58f.
- 4 F. W. B. Ramdohr: Studien zur Kenntnisse der schönen Natur, der schönen Künste . . . auf einer Reise nach Dänemark, Hannover 1792, p. 164. Rigsarkivet (RA), Partikulær Kam. Bil. til Regnsk. 1755 nr. 1167.
- 5 F. Meldahl og P. Johansen: Det Kongelige Akademi for de Skjønne Kunster 1700–1904, Kbh. 1904, p. 25. V. Thorlacius-Ussing: Kunstkoler i Danmark før 1754, Kbh. 1954, p. 15. Marianne Saabye: Kunstakademiets indretning på Charlottenborg 1753–71, Historiske Meddelelser om København, Kbh. 1973, p. 20–23. – Udover de i antiksalen opstillede skulpturer fandtes en hel del mindre afstøbninger i gipstegnestuen.
- 6 RA. Kunstakademiets Arkiv (KA), Regnsk. 1750–52, 18. og 27.3., 8.4.1752. Partikulær Kam. Bil. til Regnsk. 1754 nr. 1154.
- 7 Meldahl og Johansen, p. 40f. Her citeres Kjøbenhavns danske Post-Tidender.
- 8 Saabye, p. 20.
- 9 RA. KA. Bil. til Regnsk. 1755 nr. 11. Indk. Breve 1757 nr. 11.
- 10 RA. KA. Indk. Breve 13.11.1755.
- 11 RA. KA. Indk. Breve 1757 nr. 11. Jens Frederik Nørbæk: En billedhuggers bogliste, Nordisk Tidsskrift för Bok- och Biblioteksväsen, nr. 1, Uppsala 1972, p. 20ff.
- 12 Det Kongelige Bibliotek (KB), Joh. Wiedewelts Papirer, Add. 192 IVa, p. 390 (brevkoncept til J. Wasserschlebe dat. Rom 6.10.1756).
- 13 KB. op.cit., p. 400 (til Saly Rom 29.1.1757) og p. 412 (til Wasserschlebe Rom 4.2.1758).
- 14 KB. op.cit., p. 521. En liste over afstøbninger i den store sal – her nævnes bl.a. »Antinous i Campitolium».
- 15 RA. KA. Bil. til Regnsk. 1759–61 nr. 17.
- 16 Victor P. Christensen: Et Gibserkatalog fra 18. Aarhundrede, Fra Arkiv og Museum, Ny Række, I, Kbh. 1943, p. 299–305.
- 17 Saabye, p. 23.
- 18 Jørnæs, p. 52.
- 19 Meldahl og Johansen, p. 511 ff. Jørnæs, p. 48–65.
- 20 Carl Ludvig Fernow: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, Leipzig 1806, p. 19–20.

Den kongelige Afstøbningssamlings historie

Af Marie Louise Berner

»Idet jeg fremsender de ovenstaaende Bidrag til Besvarelsen af de af Ministeriet stillede Spørgsmaal, maa det endnu være mig som Kunsthistoriker tilladt indtrængende at fremhæve Betydningen af en større historisk Afstøbningssamling for København. Det gælder her kun i ringere Grad om et Fag-Anliggende, om et Studiemateriale for Kunsthistorikere eller for Billedhuggere. Det gælder om et stort almenmenneskeligt Dannelses-Middel. Skulpturens Historie er efter sin væsentligste Betydning intet Andet end Menneskehedens egen Historie, den fører de menneskelige Idealer frem for vort Blik, saaledes som enhver af de i Historien fremherskende Aandsretninger har villet dem og formet dem.«¹

Således skriver Julius Lange i 1890 til kultusministeriet angående planerne om anskaffelsen af en afstøbningssamling i København, og



Afstøbningssamlingens Michelangelo-sale i Carl Jacobsens tid. Fotografi ca. 1912 i Kunstmuseets arkiv.

knytter hermed an til de tanker, der var herskende i Europa i 1800-tallet, og som var baggrund for oprettelsen af afstøbningsamlinger overalt i de store stæder fra omkring midten af århundredet og indtil århundredskiftet. Afstøbningsamlinger havde eksisteret fra den tidlige renaissance hos enkelte fyrster, og med oprettelsen af kunstakademierne fra slutningen af 1600-tallet og ind i 1700-tallet anskaffedes der i tilknytning til disses tegneundervisning afstøbningsamlinger, der dog hovedsagelig var begrænset til antik skulptur.

Museernes opståen i 1800-tallet

Først med de borgerlige staters opståen omkring 1800 og den dermed forbundne filosofi, organismetænkningen, der betragtede hele det historiske forløb fra de ældste tider som een stor organisme, der gennemgik forskellige faser i et sammenhængende, ordnet udviklingsforløb, opstod den teoretiske baggrund for ordningen af kunstsamlinger efter geografiske og kronologiske principper.² Den tidligste store manifestation af dette ordningsprincip var Musée Napoléon i Paris, der rummede de kunstsatte Napoleon inddrog overalt, hvor han kom frem i Europa og Nordafrika. Alene samlingernes omfang nødvendigjorde en forkastelse af de tidligere rent dekorative ophængningsprincipper. Et kæmpemæssigt katalogiserings- og systemiseringsarbejde foregik under hele Napoleonstiden med den stadige strøm af indgående kunstværker. Den kunsthistoriske betydning af dette museum, der kun eksisterede indtil Napoleons fald, kan næppe overvurderes. Det var her det europæiske borgerskab for første gang stiftede bekendtskab med den ægyptiske kunst, det var i disse samlinger, man blev opmærksom på senmiddelalderens og den tidlige renessances kunst, såvel i Italien som nord for Alperne. Desuden havde man mulighed for at sammenligne forskellige landes samtidige frembringelser, og for at betragte kunsten i hele dens udviklingsforløb.³

De tidligere kunstsamlinger ved fyrstehofferne var lukkede og tjente udelukkende til glorificering af fyrsten, som var den personificerede stat. Dennes enhed var således af dynastisk art, mens den nye borgerlige nationalstats enhed måtte være af sproglig og kulturel art. Det var folket, som udgjorde staten, foreløbig ganske vist repræsenteret ved en lille magtfuld elite, udgået fra det velhavende bourgeois; men de nye demokratiske styreformere, der var udsprunget af ideerne om det enkelte menneskes rettigheder som frit, selvstændigt handlende væsen, medførte et enormt behov for uddannelse og folkeoplysning. Det er disse to ting i forening, kunstens og kulturens historie som udtryk for menneskehedens udviklingsforløb og behovet for almindelse, der

er baggrunden for de store europæiske museers opståen gennem hele 1800-tallet.

Den borgerlige stats opgør med kongemagten blev også et opgør med Skriftens ord som udtryk for højeste åndelige autoritet. I stedet sattes dels den videnskabelige erkendelse, der med udgangspunkt i den sansede virkelighed søgte at erkende de lovmæssigheder, der eksisterede overalt i naturen, dels den historiske analogi til denne, det man i romantikken betegnede »verdensånden«, som det gjaldt om at vinde stadig mere indsigt i.

Det er disse teorier, der er baggrunden for de enkelte fagvidenskabers opkomst og udvikling igennem 1800-tallet, og samtidig er det baggrunden for forestillingen om, at den videnskabeligt ordnede præsentation af kunsten er den eneste rimelige overfor publikum. Belæringen måtte foregå oppefra og ned, fra dem med højere indsigt til dem med lavere. Således bliver også begrebet almindelse så vigtigt i dette århundrede, for det betyder indsigt i og viden om selve livet og dets betingelser. Og viden om kunstens historie bliver således en viden om menneskehedens egen historie, som Lange beskriver det i indledningscitater.⁴

Den kunsthistoriske baggrund

1872 udgav Julius Lange en bearbejdet oversættelse af den tyske kunsthistoriker Vilhelm Lübkes »Grundriss der Kunstgeschichte« fra 1860, et af sin tids mest populære kunsthistoriske oversigtsværker. Lübke behandler her i eet bind hele kunstens udviklingshistorie fra de ældste tider op til sin egen tid, inddelt kronologisk efter oldtid, middelalder og nyere tid, idet han for oldtidens vedkommende inddrager Asien og for middelalderens den muhammedanske kunst. Hans formål med bogen var »at hjælpe den dannede Læser til en dybere Forstaaelse af Kunsten og dens Værker, at give ham et Overblik over hele Udviklingsgangen, at vise ham det historiske Forløb af Kunstens Bevægelse i overskuelige Grundtræk, men tillige gennemgaaende at lægge Hovedvægten paa det Eviggyldige, det i Sandhed Skjønne« samt »i de forskjellige Epokers kunstneriske Frembringelse . . . at eftervise den indre aandelige Sammenhæng, og gennem dem at oplyse og klare de store Ideer i Menneskeslægten Kulturhistorie«. ⁵ V. Lübke tilhørte Berlinerskolen, hvor kunsthistorien som fagvidenskab grundlagdes omkring midten af århundredet.

Winckelmann

Allerede J. J. Winckelmann havde i 1764 med udgivelsen af »Geschichte der Kunst des Alterthums« behandlet kunsten i det antike

Grækenland i en kulturhistorisk sammenhæng, set ud fra et helheds-synspunkt, som en organisme med en egen indre udvikling over op-vækst, fuld udfoldelse til forfald. Den kunstneriske produktion havde for Winckelmann sine egne indre udviklingslove betinget af naturen, det politiske system, tænke måden samt kunstens anvendelse. Og fordi den græske kunst var opstået under et frit demokratisk styre, blev den gode smag fælleseje og kunsten blev mere fuldkommen end nogen sinde senere under ufri styreformere. Winckelmanns budskab til sin samtid var således af ideologisk art: Uden den historiske erkendelse og uden lignende demokratiske betingelser var al virkelig kunstnerisk produktion utænkelig.⁶ Historieskrivningen og dermed kunsthistorie-skrivningen blev således ændret i slutningen af 1700-tallet fra at være en samling historiske kendsgerninger i kronologisk rækkefølge, til fremstillingen af et system med sin egen iboende dynamik.

Winckelmanns betydning ligger i nærværende sammenhæng i to ting. Nemlig i sammenkædningen af kunstens historie med kulturhistorien, samt i fremhævelsen af den græske kunst som forbilledlig og fuldkommen, et kunstsyn, som skulle gå igen i hele 1800-tallet, og så sent som omkring år 1900 slå igennem i vor egen hjemlige afstøbningssamling.

Berlinerskolen

Winckelmanns skrift var en sammenblanding af kunstæstetik og en kunstens udviklingshistorie. Mens man i slutningen af 1700-tallet og begyndelsen af 1800-tallet hovedsageligt var beskæftiget med den æstetiske side af kunsten, blev det tyskeren C. F. v. Rumohr, der med værket »Italienischen Forschungen. Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen« fra 1827, der adskilte disse to ting, og med inddragelsen af kildekritiske metoder lagde grunden til den egentlige kunsthistoriske forskning,⁷ som den udfoldede sig i Berlin omkring århundredets midte. I første omgang kom bestræbelserne til at dreje sig om at få et overblik over kunstens udviklingshistorie med udgivelsen af en serie store oversigtsværker til følge.⁸ Den ovenfor omtalte bog af V. Lübke, som Lange oversatte og udgav første gang 1872 var beregnet på et bredere publikums indføring i disse værker.

De store europæiske afstøbningssamlinger

Dette er også tiden for de store afstøbningssamlinger, og det er i denne sammenhæng de skal ses. Udover de samlinger, der fandtes i forbindelse med akademierne, som skriver sig fra ældre tid, oprettedes i disse år to arter af samlinger: Universitetssamlingerne, tilknyttet fa-get arkæologi og derfor begrænset til antik kunst, og de offentlige sam-

linger direkte henvendt til et bredt publikum, som oftest rummende oldtid, middelalder og renæssance, for enkeltes vedkommende også nyere tid.

En af de største og betydeligste samlinger var netop i disse år dannet i Berlin. Den oprettedes 1841 i tilknytning til den påbegyndte opførelse af et nyt museum, Neues Museum på Spree-Insel, også kaldet Museumsinsel. Det derværende akademis store samling af afstøbninger efter antik skulptur dannede kernen i den nye samling, der suppleredes med værker efter nærorientalsk, ægyptisk, middelalder- og renæssancekunst. Samlingen blev anbragt i hele mellemetagen i den nye bygning og dannede således det samlende midtpunkt i denne: »... für die ausgedehnte, in stetem Wachstum begriffene und zum Studium so höchst wichtige Gypssammlung, welche mit Recht als der eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen angesehen wird, ist das ganze mittlere Geschoss bestimmt ...«, som det hedder i bygningsbeskrivelsen fra 1841.⁹ Samlingen åbnedes for publikum i 1856, og voksede i løbet af de næste årtier så hurtigt, at pladsmangelen blev mærkbar og man måtte søge nye løsninger. »Den skal nu snart overføres i en ny Bygning, hvor den skal fremstilles for Publikum i et snævrere Udvalg, medens Resten kun forbeholdes Fagmænd«, som Julius Lange bemærker i 1891,¹⁰ da han er udsendt af kultusministeriet »på lutter Gibs, for at samle Erfaringer for et vordende Museum for Afstøbninger i København«, som han skriver hjem til søsteren.¹¹

Udover Berlin besøger Lange Dresden, München, Strassbourg, Paris og London, som de vigtigste steder for studiet af afstøbningssamlinger. Af disse var Museum für Gibsabgüsse klassischer Bildwerke i München og samlingen på Kaiser-Wilhelms-Universität i Strassbourg oprettet omkr. århundredets midte som rene arkæologiske samlinger, mens Albertinum i Dresden, Musée de sculpture comparée i Trocadéro-palæet i Paris, og de to store samlinger i South Kensington Museum og Krystalpaladset i London dækkede hele skulpturens udviklingshistorie og alle var dannet i 2. halvdel af 1800-tallet.¹² Trocadéro-samlingen, der var oprettet 1878 var udgået fra verdensudstillingen i Paris 1872, men havde dog allerede hurtigt udviklet sig til i det væsentlige at repræsentere fransk skulptur. De to engelske samlinger fremhæver Lange som meget alsidige, men »Videnskabelig Orden og Plan mærker man derimod kun lidet til.«¹³ Det blev de tyske samlinger, Lange tog udgangspunkt i ved planlægningen af den danske. Men først noget om de danske forudsætninger for en sådan afstøbningssamling.

1872: *Planerne om et skulpturmuseum på kunstakademiet i København*

Udover de til akademierne og universiteterne knyttede samlinger, var hovedformålet med de store museer som ovenfor omtalt af almindelige art. Og når det gjaldt formidlingen af kunsten ud til det bredere publikum, var skellet mellem original og reproduktion ikke væsentlig; ved akademiets årsfest 31. marts 1872 taler Julius Lange om »Kunstudstillingen og Afstøbningssamlingen« og siger bl.a. her: »Afstøbningssamlingers store Betydning er nu almindelig følt over Evropa. En tysk Arkæolog, Direktøren for Samlingen i Berlin, har for nylig udtalt, at en fuldstændig Samling af Gipsafstøbninger over Billedhuggerværker fra de klassiske Kunstepoker, overskuelig og belærende anordnet efter et videnskabeligt Princip, gjør langt mere Nytte for Kunstens Erkjendelse end en Samling af kostbare Originalværker. Disse Ord indeholder ikke Mere end den rene Sandhed. Naturligvis har Originalværket sine Fortrin, som Ingen bestrider. Det har, hvad man kunde kalde en Affektionsværdi, en Værdi som Relikvie forud for Afstøbningen, men denne Affektionsværdi vedkommer ikke Kunstværdien. Marmoret og Bronzen ere ikke alene varigere, men langt skønnere Stoffer end Gipsen; men den plastiske Form, hvori dog Kunstværket har sin aandelige Betydning, gjengiver Gipsen med uformindsket Originalitet i dens Helhed og dens Enkeltheder. Lad saa være, at en eller anden Finhed i Behandlingen af et Kunstværk, en eller anden fri og genial Brug af Mejslen, først ret kan nydes og paa-skjønnes, hvor man har Originalværket for sig, lad saa være, at en strengt videnskabelig, en kritisk Forskning af Kunstværkerne kan komme til at trænge til Studiet af Originalværket for at gjøre en sikker Slutning, saa vilde det dog være kunstnerisk eller videnskabeligt Pedanteri af disse Grunde at forringe Betydningen af en Afstøbning«, og med henblik på de hjemlige forhold fortsætter han: »Det egner sig netop fortrinlig for de mindre og fattigere Nationer at anlægge Samlinger af denne Art, Samlinger, som i al deres Beskedenhed dog i Henseende til det aandelige Udbytte, som de kunne give, endog ere rigere end de største eksisterende Originalsamlinger, fordi man i dem kan repræsentere alt det Bedste fra de bedste Samlinger.«¹⁴

Emnet var netop aktuelt på dette tidspunkt for akademiet, da man diskuterede opførelsen af en ny bygning for kunstudstillingen og for akademiets samlinger i tilknytning til Charlottenborg. Det følte mere og mere utåleligt, at de årlige udstillinger foregik i skolens undervisningslokaler, der således måtte rømmes i flere måneder om året. Samtidig var især afstøbningssamlingen, der var anbragt i den nuværende

festsal samt i fire mindre og større tilstødende lokaler, ved i højere grad at antage karakter af magasin end af udstillingslokale.

Endelig gjorde et tredje forhold sig gældende. Omkring 1850 havde den daværende direktør for Oldnordisk Museum, Christian Jürgensen Thomsen, til dels ud af det opløste kgl. Kunstskammer suppleret med senere indkøb grundlagt et »Kunstmuseum«, hvoraf en væsentlig bestanddel var et »Museum for Skulptur og Kunstflid«. Dette bestod dels af originaler, dels af gipsafstøbninger og rummede hovedsageligt værker fra middelalder, renæssance og nyere tid. Denne samling, som skulle have været begyndelsen til et kombineret skulptur- og kunstindustrimuseum, blev opløst ved Thomsens død 1865 og en kommission blev nedsat til at fordele samlingen til andre museer. Skulpturerne blev ved denne lejlighed anbefalet overdraget akademiet, for sammen med dets afstøbningssamling at danne kernen i et stort skulpturmuseum, der så passende kunne anbringes i den planlagte udstillingsbygning.¹⁵ Det er denne tanke om et vordende skulpturmuseum, som giver Lange anledning til foranstående betragtninger i 1872.

Et par år senere blev den Thomsenske samling da også givet ind under akademiet, men forblev opmagasineret på Christiansborg indtil videre.¹⁶ Længere kom planen ikke; allerede et par år efter, i 1879, blev den nyere danske originalskulptur på akademiets foranledning udskilt og under navnet Den kgl. Skulptursamling knyttet sammen med Den kgl. Malerisamling på Charlottenborg slot.¹⁷ I 1883, da den nye udstillingsbygning bag Charlottenborg stod færdig, var man parat til at overflytte de væsentligste dele af samlingen hertil.

1883: *Carl Jacobsens plan om et skulpturmuseum*

På dette tidspunkt er det, at den unge brygger og mæcen, Carl Jacobsen, foreslår oprettelsen af et stort offentligt »Museum for Gipsafstøbninger og Sculpturværker fra alle Tider i Lighed med de store Samlinger i Berlin og andre Hovedstæder« på grundlag af de på Christiansborg slot opmagasinerede skulpturværker fra det tidligere »Kunstmuseum«. Denne samling skulle så udvides til også at omfatte antik og nyere kunst, og han tilbyder renterne af det af ham oprettede Ny Carlsberg Musæumslegat på 250 000 kr. til erhvervelser til samlingen, mens staten skal stille lokaler og driftsmidler til rådighed. Heller ikke denne plan bliver til noget. Akademiet fastholder sin ejendomsret til afstøbningerne fra det tidligere »Kunstmuseum« og de vigtigste af disse opstilles sammen med akademiets egen samling i 1883 i den nye udstillingsbygning. Resten af samlingen, samt de af Ny Carlsberg Musæumslegat i mellemtiden anskaffede afstøbninger går til grunde ved Christiansborg slotsbrand i 1884.¹⁸

Kunstmuseumsbygningen og skulptursamlingen

Det gennemgående træk ved planerne for et evt. skulpturmuseum er, som påpeget ovenfor, at man planlægger noget stort og samlet på grundlag af noget småt og tilfældigt. Helhedssynet er typisk for tiden, og gør sig også gældende i statens byggeri. Efter de politiske ændringer i 1849 og den derpå følgende omordning af centraladministrationen og af de nu statsejede samlinger, kom turen til de fysiske rammer om disse. I 1879 nedsattes »Kommissionen om tilvejebringelsen og Omordningen af Bygninger for Rigsdagen, Statens Centraladministration og Landets offentlige Samlinger m.m.«, der afgav betænkning i 1883.¹⁹

Under indtryk af slotsbranden det følgende år, hvorved kunstsamlingerne (Kgl. Malerisamling, Kgl. Skulptursamling og Kgl. Kobberstiksamling) var blevet hjemløse, nedsattes 1885 en komité »til at forberede og lede Konkurrencen med Hensyn til Tilvejebringelse af Overslag og Tegninger til tvende Museumsbygninger«. ²⁰

De to bygninger, der tænkes anbragt i Rosenborg Frugthave og i det tilgrænsende voldterræn, skulle fremstå som en samlet arkitektonisk helhed og udover kunstsamlingerne også rumme de kulturhistoriske og arkæologiske samlinger, altså det senere Nationalmuseum. Da kunstsamlingerne var den mindre del af denne helhed, forestillede man sig først, at de kunne dele bygning med Antiksamlingen, samt Mønt- og Medaillesamlingen. De to sidstnævnte samlinger skulle så placeres i stueetagen, mens Malerisamlingen, som var den eneste virkelig pladskrævende af de tre andre, var bundet til overetagen med dens ovenlyssale.²¹ J. J. A. Worsaae, der som direktør for Oldnordisk Museum sad i komitéen, gik dog ind for at kunstsamlingerne fik deres egen bygning, mens Antik-, Mønt- og Medaillesamlingen skulle anbringes sammen med de øvrige arkæologiske samlinger, og han delte ikke de øvrige medlemmers skræk for, at kunstmuseumsbygningen »vilde komme til at indeholde for megen tom Plads, da en Udvidelse af den danske Skole er i høieste Grad ønskelig og da en eventuel Modtagelse af det af Brygger C. Jacobsen jun. stiftede Legat vedrørende et Museum for Afstøbninger af Kunstværker fra Oldtiden til den nyeste Tid vil allerede i en Aarrække af 10–20 Aar forskaffe Galleriet en saa stor Mængde Afstøbninger, at den projekterede Bygnings Stueetage vil vise sig overfyldt . . . «²²

Enden på det hele blev, at man besluttede sig for en ren kunstmuseumsbygning opført på Quitzows Bastion (hvor museet nu ligger), mens den anden bygning blev opgivet og de øvrige samlinger forblev i Prinsens Palæ, den nuværende Nationalmuseumsbygning. I december

1885 blev den endelige konkurrence om bygningen udskrevet. Af indbydelsen hertil fremgår, at malerisamlingen skulle placeres ovenpå, mens skulptursamlingen skulle rummes i stueetagen, og have et udstillingsareal af tilsvarende størrelse som malerisamlingen, nemlig 4550 alen².²³ At man nu havde godtaget planen om et skulpturmuseum med såvel originaler som afstøbninger ses af indbydelsens omtale af skulptursamlingen: »Fra Vestibulen skal der være Adgang til Sculptursamlingen. I denne optages Sculptur fra den antike Tid, fra Middelalderen og den nyere Tid«, og der skal være plads til »Fronton-grupper og Friser (opstillet) i deres Helhed«, samt afslutningsvis: »Der maa endvidere gives Plads til Opstilling af kolossale Figurer, saasom i Trapperummet, Vestibulen eller lignende«.

1890: Ministeriets udspil

Uden videre planlægning af denne ikke-eksisterende samling, der sammen med den lille samling af danske originalskulpturer skulle optage næsten halvdelen af pladsen, godkendtes et projekt 1886 af arkitekterne V. Dahlerup og G. Møller og opførelsen går igang. Først hen på året 1890, da man mener, at fuldførelsen og dermed åbningen af museet kan ske i en »nærmere fremtid«, tager ministeriet sagen op. I en skrivelse fra august 1890 henvender man sig til Julius Lange og Carl Jacobsen, der besad henholdsvis den faglige ekspertise og den praktiske erfaring, for at rådføre sig med dem i forbindelse med planerne om etableringen af »en almindelig Sculptursamling omfattende saa vel danske Arbejder (udenfor Thorvaldsen) som Afstøbninger efter andre Landes Hovedværker fra de ældste Tider til Nutiden«. Helt præcist udbeder man sig deres syn på tre spørgsmål, nemlig om 1. Akademiets samling er fyldestgørende nok til at opfylde formålet sammen med de danske originalarbejder. Ministeriet tilkendegiver selv, at dette nok ikke er tilfældet, hvilket bekræftes af begge de adspurgte. 2. Om der overhovedet er plads nok i de nye lokaler. Hertil bemærker ministeriet selv, at arealet »formentlig næppe (vil) være stort nok til foruden den danske Afdeling at rumme en blot nogenlunde fyldig, almindelig Afstøbningssamling«, men tilføjer derefter: »Paa den anden Side vil det ikke kunne paaregnes selv i en fjernere Fremtid at faa et til en saadan Afstøbningssamling fuldt egnet Lokale til Disposition«. Begge de adspurgte er betænkelige ved den ringe plads, men bakker under de givne forhold tanken op. 3. Om det overhovedet er muligt, at skaffe sådanne afstøbninger. Hertil svarer begge bekræftende.²⁴

1891: Julius Langes plan for afstøbningssamlingen

Efter modtagelsen af de positive svar er det, at Lange sendes på den ovenfor omtalte rejse for at studere afstøbningssamlinger, og derudfra fremkomme med en plan for en sådan til museet. Lige før årsskiftet 90/91 vender han tilbage og planen, der fremsendes til ministeriet i tre afdelinger i januar og februar måned, indeholder udover selve planen for samlingen med angivelse af dens placering i de givne rum, en liste over, hvilke ting, der bør købes, samt et økonomisk overslag.²⁵

Allerede i slutningen af januar søges finansministeriet om for det kommende finansår at få bevilget 20 000 kr. som første bidrag af en samlet bevilling på 100 000 kr. til anskaffelse af afstøbninger ifølge Langes plan, som medsendes. Finansministeriet mener dog ikke, sagen er så uopsættelig at den skal indføres på så sent et tidspunkt i behandlingen af finanslovsforslaget og sagen udsættes.²⁶

1893: Gipskommissionen

De næste to år søger man igen uden held, men får i stedet en mindre bevilling til den såkaldte »Gipskommission«, der nedsættes 12.4. 1893. Denne får til opgave at undersøge problemerne omkring imprægnering og rensning af gipsafstøbninger, med særligt henblik på undersøgelsen af brugbarheden af to danske opfinderes metoder, der netop var fremkomne. Kommissionen afgiver betænkning året efter; den er positivt stemt overfor den ene opfinders, Alexander Bocks metode, men efter at have indhentet udenlandske erfaringer på området, opgives projektet helt.²⁷

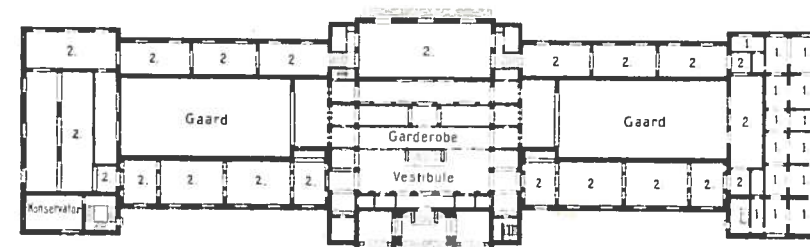
Julius Langes plan, idé og indhold

De gentagne afslag fra de bevilgende myndigheders side, samtidig med at tidspunktet for bygningens fuldførelse nærmede sig, måtte give anledning til overvejelser i kultusministeriet om, hvorvidt tiden tillod, at man alene fulgte Langes plan, der udelukkende byggede på nyanskaffelser fra udlandet, eller om man skulle søge andre løsninger på problemet med »de tomme sale«.

Julius Lange, der var klar over, at hans velgennemtænkte plan og hele idégrundlaget bag den var på vej til at glide ud og blive erstattet af en nødløsning, tog nu offentligt til orde. I et af to foredrag i Kunstforeningen i februar 1893 fremlagde han sin plan og hovedtankerne bag den, og et stenograferet referat blev udgivet for at det kunne nå ud til en bredere kreds.²⁸

Hovedtanken i planen var, at man skulle kunne følge skulpturens udvikling i to forløb, alt afhængig af, om man gik til venstre eller til

Plan fra Becketts katalog over afstøbningssamlingen. 1903.



højre fra vestibulen. Dette store rum, der gik gennem begge etager og domineredes af et monumentalt trapeanlæg midtfor, blev holdt udenfor den kronologiske opstilling og forbeholdt større dyrefremstillinger fra vidt forskellige tider og steder over hele verden. Rummet skulle »gøre en smuk og stemningsfuld, en introduktionsmæssig Virkning. Man skulde der ikke alene se plastiske Gengivelser af Naturens virkelige Skikkelser, men ogsaa hine monstrøse, gaadefulde Figurer, som de ældste Folkeslags Indbildningskraft har skabt, og hvori de have set noget helligt og underfuldt. Ved en saadan Sammenstilling vilde man tillige strax faa et foreløbigt Indtryk af de store Stilmodsatninger mellem de forskellige Folkestammers, de forskellige Nationaliteters og de forskellige Tidsaldres Kunst.«

Hvikling!

Herfra kunne man så dreje til venstre ind i »Kunstens store Verdensudstilling«, og efter eksempler på »indiske, ægyptiske, babyloniske og assyriske og gammelamerikanske« kunstværker, skulle man så stifte bekendtskab med skulptur fra antiken, oldkristen tid, middelalderen og renæssancen op til nyere tid for de sydlandske folks vedkommende (dvs. Grækenland og Italien), med Canova som slutpunkt. Hovedvægten skulle ligge i den klassiske græske kunst, og i den italienske renæssance. Lange udnyttede her den foreliggende rumopdeling til fulde, idet han placerede disse fyldigt repræsenterede perioder i etagens to største sale, den klassiske græske kunst i bygningens sal mod vest, og den italienske renæssance i den nuværende festsal, altså salen mod nord i bygningens akse. Af græske skulpturer nævner han gavlgrupperne og de fleste af metoperne fra Olympia, samt de dele af Parthenons skulpturer, som ikke findes i akademiets samling. I renæssancesalen skulle der være hovedværker af Michelangelo som Medicigravene fra S. Lorenzo i Firenze. Desuden nævner han Andrea og Jacopo Sansovino og Jacopo della Quercia.

Hvis man fra vestibulen drejede mod højre, kom man ind i den »særlig nordiske Afdeling«, der skulle starte med enkelte eksempler på det Lange betegner som »det rene barbari«, såsom billedstene fra vikingetiden og vendiske gudebilleder. Disse skulle illustrere begyn-

delsesstadiet. Dernæst kom man gennem den nordeuropæiske (dvs. Norden, Tyskland, Frankrig og England) middelalder og renæssance, videre forbi den franske plastik under Ludvig d. 14. og 15., og rundgangen sluttede med Thorvaldsen og hans samtidige. Således endte de to forløb med Canova og Thorvaldsen, placeret med deres samtidige i de samme rum, således at man dels kunne sammenligne de to mestre, dels se den europæiske baggrund for vor egen Thorvaldsen (som jo kunne studeres nærmere i hans eget museum). M.h.t. 1800-tallets skulptur, kunne denne beses i Glyptoteket, hvortil Carl Jacobsen havde anskaffet danske billedhuggeres arbejder efter Thorvaldsen (Bissen, Freund, Jerichau) og den nyeste franske plastik.

Selve afvejningen af hvor meget og hvad der skulle tages med fra de enkelte perioder og lande i rummene afspejler tidens almindelige kunsthistoriske opfattelse, hvor de klassiske perioder: Antik, renæssance og nyklassicisme er de væsentligste. Middelalderen, specielt den sene, der var blevet introduceret med romantikkens fremkomst i begyndelsen af århundredet, var forlængst blevet anerkendt som en vigtig periode i kunsthistorien og dens kunst beundret. De øvrige perioder var endnu ikke blevet fuldt accepteret, men Lange demonstrerer dog en betydelig forståelse for dem i sin argumentation for at medtage dem. Fra den italienske »saakaldte Baroktid og Rococotid« skulle de mest repræsentative skulpturer udstilles og i denne forbindelse nævner han Bernini, »der vel i senere Tider har været en meget udskregen Kunstner, men som i sin egen Tid, det 17de Aarhundrede, faktisk var den berømteste af alle, og som man maa have Lejlighed til at kende, fordi han saa glimrende udtaler sin Perodes ejendommelige Følelsesretning«. Om vikingetidens nordiske skulptur siger han: »Der er andre Afstøbninger at faa over Skulpturværker, ligesaa raa i kunstnerisk Henseende, men mærkelige ved Fremstillingens Indhold og ved den Maade, hvorpaa det forbinder sig med Forestillinger, der ere os vel bekendte fra vor ældre Historie«. Det bærende element hos Lange er i korte træk, at få vist udviklingen i almindelighed, og samtidig at udvide forståelsen for vor egen kunst og kulturkreds.

1895: Samlingen oprettes

»Og hvad kan der tænkes mere oplysende om Mennesket og Menneskehedens Historie end at se de forskellige Tidsaldres og Folkeslags ypperste Forestillinger om det menneskelige stillet lys levende frem for vore Øjne!« udbryder Lange i slutningen af sit foredrag, og sammenligner sin afstøbningssamling med en folkehøjskole, der skal vidergive et »Begreb om det Hele«. Af samme grund kan man ikke blot

stille sig tilfreds med de allerede eksisterende afstøbningssamlinger på akademiet, Glyptoteket og Thorvaldsens Museum.

Men det var netop det man var i færd med at gøre. I august 1893 indledte kultusministeriet forhandlinger med akademiet med henblik på en evt. overflytning af dettes samling til kunstmuseumsbygningen »for at danne stammen i den ønskede afstøbningssamling«. ²⁹ Akademiet, hvis samling allerede led af pladsmangel i udstillingsbygningen og derfor vanskeligt kunne få placeret nyanskaffelser, stillede sig meget velvilligt til ideen, men satte som betingelse, at hele underetagen så stilledes under dets bestyrelse. ³⁰ Både Julius Lange og den konstituerede direktør for Maleri-, Skulptur- og Kobberstiksamlingen, Emil Bloch gik stærkt imod denne tanke om at akademiet skulle blande sig i kunstmuseets forhold og fik medhold i ministeriet. ³¹ Sagen endte med, at akademiet erklærede sig villigt til efter yderligere forhandlinger at afgive »Afstøbninger af figurlig Skulptur« til det nye museum og frafaldt kravet om bestyrelse.

I begyndelsen af 1895 gik så endelig en årlig bevilling på 5000 kr. til anskaffelse af afstøbninger til Skulptursamlingen igennem og den 7. maj ansattes Julius Lange som foreløbig bestyrer af denne. ³²

»Men saaledes gaar det jo med al Ting her i Danmark: naar noget til Slutning skal lykkes, saa maa det først dykkes, ja, tage mange Dukkerter i et stort Hav af Vrøvl«. ³³ Disse ord, som Lange udtrykker i anden forbindelse, kunne lige så vel have været møntet på sagen om afstøbningssamlingen, og udtrykker ikke blot Langes irritation over den danske sendrægtighed, men også hans viden om, at de kolde gys nødvendigvis må efterlade deres spor, og at disse sjældent vil have nogen gunstig effekt på det endelige resultat. Når samlingens forhistorie er blevet så fyldigt behandlet i det foregående, skyldes det at både den spæde begyndelse i det Thomsenske Skulpturmuseum, Carl Jacobsens interesse for Sagen og forhandlingerne omkring akademiets samling skulle blive bestemmende for afstøbningssamlingens organisatoriske, lokale og indholdsmæssige forhold i etableringsfasen og senere.

Skulpturmuseets indbyggede konflikt: De to samlinger

Skønt salene i underetagen udtrykkelig i indbydelsen til den endelige konkurrence om museumsbygningen var beregnet til at rumme hele skulptursamlingen, dvs. både afstøbninger og den ovenfor nævnte mindre samling af hovedsageligt originale danske skulpturer, der havde en årlig indkøbsbevilling på 15 000 kr., er den ikke indbefattet i Langes plan for underetagen. I det andet foredrag i Kunstforeningen i 1893, slår Lange til lyd for at denne samling placeres i overetagen,

dels i de danske malerisale, dels i den store sal mod nord midt i bygningen, der ikke var planlagt til udstilling, men som festsal.³⁴

Baggunden for at Lange udnævnes til at bestyre hele skulptursamlingen på trods af hans tydeligt markerede holdning om en adskillelse af samlingen i to dele, må søges i traditionen fra den Thomsenske skulptursamling, der rummede originaler og afstøbninger under eet. Denne samling – skønt forlængst opløst, splittet og til dels brændt – figurerer med jævne mellemrum i akterne omkring afstøbningssamlingen; det var det oprindeligt planlagte skulpturmuseum, der nu blev til virkelighed. Men det var Langes plan, som ministeriet havde søgt og fået penge til, og udnævnelsen af Lange var udtryk for, at man så vidt muligt ønskede den fulgt. Denne i skulptursamlingen ligesom indbyggede modsætning, afspejler i virkeligheden ændringen i kunstsynet i det spand af ca. 40 år, der går fra Thomsens tid til Langes. Og denne modsætning, som fysisk giver sig udtryk i adskillelsen af det udenlandske og det danske, eller afstøbning og original, skulle i de følgende år blive uddybet og hurtigt forvandles til en direkte kamp mellem de to samlinger, som om den enes overlevelse var betinget af den andens død.

Julius Lange som direktør. Den danske samling

Det første Julius Lange gør som leder af samlingen, er da også at forhøre sig hos ministeriet om mulighederne for at placere den danske samling ovenpå. Efter at have sikret sig sin meddirektør Emil Blochs accept, søger han om og får tilladelse til at anvende salen til »de nyere danske Skulpturarbejder, særlig Marmorsagerne«, idet han gør gældende, at publikum har mere glæde af at se »den nyere danske Skulptur i nær Forbindelse med den samtidige danske Malerkunst, end i den nærmeste Forbindelse med en Samling Afstøbninger over de ypperste Élite-Værker af Verdens Skulptur, der let vilde medføre en kritisk Maalestok for Betragtningen, som vilde være historisk upassende og ubillig mod vor egen nyere Billedhuggerkunst«.³⁵

Kommissionen vedr. de fremtidige anskaffelser

Sagen gælder nu i bogstaveligste forstand at få afstøbningssamlingen op at stå. Straks efter Langes ansættelse nedsætter ministeriet en kommission, der skal fastlægge retningslinjerne for nyanskaffelserne til byens tre afstøbningssamlinger, museets, akademiets og Glyptotekets, for at man kan undgå dubletter. Glyptotekets samling, der rummede dansk og fransk 1800-tals skulptur og hovedsageligt originale arbejder, frembød ikke noget problem i så henseende. Og akademiets samling, der med tidens mere realistiske tendenser indenfor billed-

kunsten spillede en stadig mindre rolle for undervisningen og for de studerende, var indstillet på at overlade indkøb af figurlig kunst til museet og i stedet få plads til ny erhvervelser indenfor dekorative og arkitektoniske afstøbninger. At akademiet i virkeligheden var interesseret i at slippe af med store dele af sin samling, når den kunne forblive offentligt tilgængelig andetsteds i byen, fremgår af referatet af en udtalelse af professor Stein under et kommissionsmøde: »Men Vanskelighederne med Hensyn til de to Samlinger vil meget hurtig vise sig at være Mangelen paa Plads; det er uheldigt, at der allerede nu fra Begyndelsen af er saa liden Plads i den ny Bygning, at Professor Lange af den Grund ikke kan tage saa meget af Akademiets Samling, som det for begge Samlingers Skyld var ønskeligt«.³⁶

Akademiets første afgivelse og Langes indkøb

Efter at kommissionen havde afgrænset de forskellige samlingsområder, indledtes tosidede forhandlinger mellem museet og akademiet, der endte med en overdragelse til museet af 43 numre i januar 1896.³⁷

Denne afgivelse, der bestod af op mod 100 enkeltstykker, rummede repræsentanter fra de vigtigste af de perioder, Lange havde nævnt i sin plan. Af den ægyptiske skulptur kan nævnes relieffer fra gravene i Sakkarah ved Memfis, af den græske arkaiske kunst »Apollon fra Tenea« (München), og »Nike fra Delos« (Athen). Den klassiske græske kunst blev hovedsagelig repræsenteret ved enkelte af de dengang så berømte hovedværker, der kun kendes i romerske kopier. Således »Idolino« (Firenze) og »Såret amazone« (Kresilas? Rom). Fra hellenistisk tid kan nævnes »Galler med sin hustru« (Rom), også en romersk kopi. Af romersk kunst indlemmedes 12 relieffer fra Trajansøjlen og fra oldkristen og byzantinsk tid og fra middelalderen en serie på omkring 40 mindre elfenbensarbejder, der i sin tid havde været en del af Thomsens skulpturmuseum. Endelig kan nævnes værker fra den italienske renæssance som Donatello's S. Georg og Michelangelos to »fanger« fra Louvre.³⁸ Det er efter samme mønster Lange går frem i sine nyanskaffelser, altså med en rimelig spredning blandt perioderne, og herindenfor så vidt muligt hovedværker.³⁹

Indflytningen af skulptursamlingen

I oktober 1895 er museet så færdigt at indflytningen af den danske skulptursamling kan foregå.⁴⁰ Denne samling blev opstillet rundt omkring, hvor der nu var plads. En del af skulpturerne blev anbragt i trapperummet og i dets omgang foroven, hvorved Lange måtte opgive



Kunstmuseets forhal med de danske skulpturer opstillet. Fotografi fra begyndelsen af dette århundrede i Kunstakademiets Bibliotek.

sin idé om her at have dyrefigurer fra alverdens lande, resten i den store sal ovenpå, samt i to mindre rum tilhørende malerisamlingen.⁴¹

På denne måde kunne Lange reservere alle underetagens rum, med undtagelse af de lokaler Kobberstiksamlingen optog i bygningens østlige ende, til virkeliggørelsen af sin hovedidé om »Kunstens store Verdensudstilling«. Men Lange døde d. 20. august 1896, inden han så sin plan fuldført og den skulle ikke komme til at overleve ham.

Carl Jacobsen og Emil Bloch som direktører. Lokalestrid

Samme efterår som Lange døde åbnede museet (med undtagelse af afstøbningssamlingen), og tiden var nu inde til endeligt at ordne ledel-

sesforholdene på stedet. Bloch, der fra 1870 havde været inspektør og siden 1893 konstitueret leder af Maleri-, Skulptur- og Kobberstiksamlingerne (for skulptursamlingens vedkommende til 1895), udnævnes i januar til direktør for de tre samlinger, mens afstøbningssamlingen får »saalænge den er under Dannelse«, som det hedder, sin selvstændige ledelse, idet Carl Jacobsen ansættes som direktør.⁴²

Jacobsen ønskede ikke at modtage honorar som direktør. Dette deltes efter hans ønske mellem indkøbskontoen og Francis Beckett, der ansattes som assistent ved samlingen.⁴³ Samtidig var kontorchef A. Weis i kultusministeriet blevet tilknyttet med hensyn til assistance ved indkøb og opstilling.⁴⁴

Med disse udnævnelser var delingen af skulpturmuseet nu også blevet administrativ; og med ansættelsen af Jacobsen som leder havde man ikke blot som i Langes tid fået to direktører i samme institution med alle de problemer af praktisk og kompetencemæssig art, som dette uvægerligt måtte medføre, men – hvad der var mere skæbnesvangert – fået to mænd med vidt forskellig baggrund og selvpfattelse. Emil Bloch var kunsthistoriker og embedsmand, mens Jacobsen var brygger og mæcen. Udnævnelserne er ikke uforståelige i en tid, hvor traditionen for at anbringe fagfolk som museumsledere først var ved at blive dannet (Blochs forgænger var højesteretsadvokat) og hvor kunsthistorie som selvstændigt fag først var blevet anerkendt, da Julius Lange blev docent ved universitetet i 1871.⁴⁵ Ansættelsen af Jacobsen, der tidligere havde vist så stor interesse for sagen, og som tilmed var en driftig og administrativt dygtig mand med stor praktisk erfaring i opbygningen af museer og anskaffelsen af afstøbninger fra udlandet, var udtryk for et ønske om at styrke afstøbningssamlingen i dens opbygningsfase. Og det blev den også – i første omgang – men på Jacobsens betingelser. Med vanlig energi og tiltro til egen opfattelse, kastede han sig ind i opgaven. Det var ikke en embedsmand med sans for spillets regler, man havde fået, men en privatmæcen, der var vant til at gennemføre sine projekter uden at lade sig forsinke af bureaukratiske normer.

Indstillingen om Jacobsens udnævnelse foreligger d. 13. januar 1897 og allerede på det første møde om lokalefordelingen d. 22. i samme måned, opstår der strid mellem de to direktører, idet begge beklager sig over for lidt plads. Bloch forlanger fire rum i sydfløjen til højre for vestibulen til opstilling af dansk skulptur, idet han henholder sig til den oprindelige plan for museet. Samtidig varsler han en senere inddragelse af den store sal ovenpå til udstilling af dansk malerkunst. Bloch, der nu har fået den danske skulptursamling under sig (og ikke er særlig interesseret i afstøbningssamlingen),⁴⁶ ønsker at præsentere

denne samlet for publikum. I en skrivelse til ministeriet samme dag argumenterer han for sin opfattelse, og påpeger derved for første gang den problemstilling, som skulle blive mere og mere mærkbar i årenes løb (at museet var for småt til at rumme begge typer samlinger, og at den danske samling af originaler var den primære): »Det er i og for sig meget uheldigt, at de danske Sculpturer findes spredte paa forskjellige Steder i Bygningen da den Besøgende derved kun faaer en mangelfuld Opfattelse af, hvad der her i Landet er præsteret paa dette Omraade, og det stemmer lidet med den Værdighed, der maa tillægges Statens Samling af moderne danske Sculpturarbeider, at anbringe dem rundt omkring, hvor man bedst kan blive af med dem, især da der findes en saa fremragende Række Konstværker derimellem som den ældre Bissens Buster og Figurer. Der kan, efter min Mening, neppe være Tvivl om, at Museet i Tidernes Løb vil blive optaget helt af dansk Konst, og man vil formentlig til den Tid ogsaa have en egen Bygning for Afstøbnings-samlinger. Det forekommer mig derfor at være en bagvendt Ordning, at begynde med at fratage den danske Sculptursamling det for den bestemte Lokale, og fylde dette med Afstøbninger, istedetfor – omvendt – i Tidens Løb at lade Afstøbningerne vige Pladsen for de originale Konstværker.«⁴⁷ Men Jacobsen henholder sig til Langes plan for afstøbningssamlingen, samt til den tidligere givne tilladelse til benyttelse af salen ovenpå, idet han citerer Langes begrundelse herfor, omtalt ovenfor.⁴⁸ Sagen får dog ingen afklaring og lokalefordelingen fortsætter foreløbig.

Jacobsens indkøb og åbningen

Men det blev kun i striden om lokalerne at Jacobsen påberåbte sig Langes plan. Da selve samlingen, der ved Langes død 1896 bestod af små 200 numre, skulle forøges, skete det efter hans eget skøn. Og for ham stod den klassiske græske kunst som højdepunktet af al kunstnerisk skaben, mens de øvrige perioder med undtagelse af 1800-tallets danske og franske skulptur ikke interesserede ham. Og de to sidstnævnte interesser havde han tilgodeset på Glyptoteket, og gennem det i 1879 stiftede Albertina-legat.⁴⁹ I løbet af to år forøgede han afstøbningssamlingen til over 800 numre, hvoraf de omkr. 600 tilhørte ham selv, mens 90 stk. var kommet til i 1897 som yderligere afgivelse fra akademiet.⁵⁰

Ved åbningen den 10. november 1898 var samlingen hovedsageligt koncentreret om græsk plastik og dermed fuldstændig ændret i forhold til Langes plan. Et indtryk af hvordan denne samling har virket på en ung samtidig kunsthistoriker får man gennem Becketts artikel i Berlingske Tidende d. 18. november i anledning af åbningen. Efter en

længere redeførelse for Langes idéer og hans indsats (som Carl Jacobsen i sin åbningstale overhovedet ikke havde nævnt),⁵¹ fortsætter han således om den nyåbnede samling: »Man lægger i Særdeleshed mærke til, hvor rigt og udmærket den klassisk-græske Plastik er repræsenteret, ikke blot gennem Størsteparten af de egentlige Hovedstykker, men ogsaa ved en særdeles stor Mængde af mindre kjendte eller betydningsfulde Stykker . . . Svagere ere Middelalderen og Renæssancen repræsenterede; dog ere Michelangelos Værker næsten alle gjengivne og desuden indeholder Samlingen et ret rigt Udvalg af den florentinske Renæssances Portræthoveder. Alligevel maa man tilstaa, at den, som ønsker at lære Billedhuggerkunstens Historie efter Oldtidens Slutning at kjende, foreløbig maa søge til andre Steder end til Kjøbenhavn«. – Man aner her Becketts foruroligelse over sin overordnede dispositioner.

Jacobsens plan for samlingen

Ministeriet er ogsaa blevet lidt betænkelig ved denne udvikling. Man mener her, at samlingens forøgelse skal følge Langes plan, som da ogsaa er blevet tilsendt Jacobsen, da han tiltrådte,⁵² og sender ham umiddelbart efter åbningen en forespørgsel om, efter hvilken plan anskaffelserne har fundet og vil finde sted, samt om i hvilket omfang private har givet bidrag til samlingen. Jacobsen skriver først ét svar, hvor han nærmest lige ud fortæller om sine overvejelser og dispositioner, men sender alligevel et mere modereret svar afsted til ministeriet. Her gør han rede for, hvorledes han hidtil har fulgt den oprindelige plan, men nu mener der bør følges en anden linje.⁵³ Det første brev skal her citeres in extenso:

»I Besvarelse af Ministeriets Skrivelse af 19' ds skal jeg herved tjenstlig meddele: Da det alene ved Hjælp af den aarlige Bevilling (5000 Kr. + Directeurgage 1000 Kr. = 6000 Kr.) vilde være en Aarrække inden Samlingen med Nytte kunde aabnes for Publikum og da jeg meget ønskede at dette Musæum, hvis Betydning som Middel til Nydelse, Belæring og Opdragelse jeg tillægger det største Værd, saa hurtig som mulig kunde komme til at gjøre Nytte – har jeg valgt en ganske anden Fremgangsmaade. Jeg har for egen Regning anskaffet hvad jeg i første Linie mener er nødvendigt at erhverve og overladt Samlingen det som *Laan*. Det meste af det som staar i Samlingen i dette Øieblik er saaledes min Eiendom, men kan overgaa i d.K.A.S.s⁵⁴ Eie efterhaanden som de aarlige Bevillinger indgaa (Af de ca. 800 Numre er c. 600 mine). Med undtagelse af nogle enkelte af mig selv skjænkede Sculpturer har d.K.A.Saml. ikke modtaget Gaver. Med Hensyn til Planen for Anskaffelserne, da har den nødvendigvis maat-

tet rette sig efter Localernes Ordning og Størrelse. Som det strax vil ses tillader Pladsen ikke i dens nuværende Størrelse at give en tilfredsstillende fyldig Fremstilling af Sculpturens Udvikling gennem alle Tider. Der var da kun to Veie at gaae. Den ene var at give en Række mangelfulde Oversigter ved Lidt af hver Slags assyrisk, ægyptisk, græsk, romersk, oldchristen, Middelalder osv. Alt ufuldkomment og utilfredsstillende. Hvis denne Vei skulde følges saa kunde jeg ikke modtage Directeurpladsen ved Samlingen, hvorfor jeg ogsaa inden jeg modtog Pladsen for sikrede? mig om at Ministeriet vilde bifalde den anden Vei, den Vei jeg vilde gaae: At skabe en saa fuldkommen Samling som muligt af det Vigtigste af den græske Kunsts Frembringelser. Fra dette Udgangspunkt kunde da senere overveies, hvad der burde gjøres til Fremstilling af andre Tidens og Landes Kunst. Angaaende dette – det som jeg mener der kan og bør gjøres – skal jeg tillade mig om nogle Dage at fremsende et Forslag til det høie Ministerium. Allerærbødigst . . . «.

De nye planer fremlægger han så i det næste, og afsendte brev. Han nævner her, at han har valgt som mål at skabe en så fuldkommen samling som muligt af den græske kunst og derudover måtte man så tage sig af de andre perioder. Men samtidig er pladsen alt for lille til dette formål, hvorfor han foreslår en ombygning af museet, hvorved de to indre gårde skulle overdækkes og give plads til de største afstøbninger; den vestre gård skulle så rumme det græske med de store frontongrupper og friser, mens den østre kunne give plads til middelalderens og renessancens kunst. Endvidere ønsker han en studiesamling indrettet oppe under taget og foreslår herudover inddragelsen af konservatorens atelier »saa at ogsaa dette Rum, som saaledes egner sig til mindre Genstandes Opstilling, kunde blive til Nytte for Samlingen«. Ganske vist har man fra malerisamlingens side ønsket at den ene gård skulle indtages i første sals højde til malerier, men dertil egner rummet sig ikke, mener Jacobsen. Og den danske skulptur, som også lider af pladsmangel, var bedre tjent med at anbringes udenfor museet: »hvis man i Stedet for at indeslutte alle de af Staten aarlig erhvervede Kunstværker i Kunstmusæet i Kjøbenhavn, vilde anskaffe dem med det Formaal for Øje, at de skulde komme Befolkningen daglig tilgode, hvor den færdes, vilde man opnaa langt mere Nytte, og man vilde ikke to Aar efter, at et Musæum er bygget, behøve at søge efter ny Plads til Kunstværkerne«. Og han slutter brevet med følgende tilbud (!): »For Sagens Vigtigheds Skyld og for at opnaa at se det begyndte Værk fuldført, er jeg villig til at støtte det personlig. Som Ministeriet bekendt er langt den overvejende Del af de i den kongl. Afstøbningsamling opstillede Kunstværker indkøbte for min Regning (c. 600 af c. 800

Kunstmuseets nuværende foredragssal med afstøbningerne efter antike skulpturer som de stod opstillet i Carl Jacobsens tid. Fotografi i Kunstakademiets Bibliotek.



Numre). For at man da udelukkende skal kunne anvende de Midler, som Regeringen og Rigsdagen maatte blive enige om at ville ofre til selve Samlingens Tilvejebringelse paa *Fremtidige Anskaffelser* efter den af mig ovenfor angivne Plan, vil jeg skænke Samlingen alt, hvad jeg hidtil har anskaffet for egne Midler. Finder man derimod overvejende Betæneligheder ved at gaa ind paa det fremsatte Forslag til Samlingens Forøgelse og der saaledes ikke i væsentlig Grad vil kræves yderligere Pengeanvendelse til Nyanskaffelser, maa jeg forudsætte, at mine udlæg refunderes mig, efterhaanden som den normerede Indkøbsbevilling foreligger . . . «.⁵⁵

For Jacobsen var der altså to mål, som han derved har præsenteret ministeriet for. Først, at det accepterer hans plan, som han kalder den, og som i al sin enkelhed går ud på, at han får frie hænder til at anskaffe, hvad han vil, navnlig af den græske skulptur, det andet mål går ud på at skaffe mere plads til opfyldelsen af første mål.

Sagen er prekær og ministeriet foretrækker at lade den ligge, hvilket Jacobsen tolker på den for hans sag mest fordelagtige måde, nemlig som en accept af planen uden at han derved er bundet til at overdrage samlingen sine afstøbninger. Brevet er betegnende for Jacobsens stil og selvopfattelse. Han ved, at ministeriet har forventet at han havde fulgt Langes plan. Men han føler sig ikke som embedsmand med de dertil hørende forpligtelser overfor sine foresatte, men som mæcen, der arbejder idealistisk for en sag. Og ministeriet har fra begyndelsen i virkeligheden accepteret dette forhold bl. a. ved at efterkomme hans

ønske om at arbejde ulønnet, og ved at lade ham fylde lokalerne med sine »private« afstøbninger.⁵⁶ Og som giver føler Carl Jacobsen det helt legitimt selv at bestemme, hvad det er han vil give og under hvilke betingelser.

På denne måde kom ministeriet i klemme mellem Bloch og Jacobsen. At de danske samlinger til stadighed udvidedes lå i samlingsernes art, mens afstøbningssamlingen ifølge Langes plan efter en vis etableringsfase ikke skulle udvides i nogen større målestok. Men med Jacobsens plan ændres dette forhold i retning af en ubegrænset tilvækst og dermed et tilsvarende krav om plads. Og med den tilvæksthast i samlingen, der dels lå i afstøbningernes relativt ringe pris, dels i Jacobsens formueomstændigheder og hans interesse for sagen, måtte ministeriet se i øjnene at det indenfor en overskuelig tid måtte tage stilling til disse problemer.

I løbet af det næste par år efter åbningen tilspidsedes problemerne yderligere. Bl. a. flyttede Bloch i 1901 de danske skulpturer ud af salen ovenpå og indtog den til udvidelse af malerisamlingen, og samtidig måtte Jacobsen påbegynde en magasinering af dele af afstøbningssamlingen.⁵⁷

Kommissionen ang. pladsforholdene på museet. Uenighed

Under indtryk af de stadigt mere heftige stridigheder i museet, valgte ministeriet en løsning, som i virkeligheden ingen løsning var, nemlig nedsættelsen af en kommission. I 1902 indtrådte de to stridende direktører, og to kontorchefer i ministeriet, Stemmann og Weis, i en sådan med højesteretsdommer Koch som formand. Dens opgave var at finde en løsning på pladsproblemerne evt. ved en overbygning af de to indre gårde, som »gentagne Gange (havde) været paa Tale«.⁵⁸ To år efter forelå kommissionens betænkning, der stort set fastslog, at uenighederne var for store til, at man kunne komme med noget samlet forslag. Et flertal på tre medlemmer, Koch, Bloch og Stemmann mente, at museet fortrinsvis skulle give plads til de originale samlinger, og at en evt. overbygning af gårdene skulle komme disse til gode. M.h.t. afstøbningssamlingen kunne denne forblive i dele af museets underetage, hvis den blev begrænset til, i overensstemmelse med den oprindelige plan, at være en »Elitesamling«. Hvis ikke måtte den fjernes fra bygningen og anbringes i »en etetages tarvelig Bygning . . . i en af Byens omgivende Parker«.

Weis er ikke enig med flertallet i denne løsning, men mener, at afstøbningerne bør forblive i tilknytning til de øvrige samlinger og at de skal anbringes i dele af underetagen samt i en tilbygning i forbindelse med museet. En løsning, flertallet også subsidiært kan gå ind for.

Jacobsen er på sin side ikke enig med de andre. Han mener, at de overbyggede gårde må komme hans samling til gode, mens dele af den danske skulptur efter devisen »Den levende Kunst har hjemme i det levende Folk« skal flyttes ud i byen på pladser og i parker, og til provinsens museer, »thi de ere sandelig ikke alle Elitesamlinger«. Og de af skulpturerne, der skal forblive i museet, må så anbringes »dels i Forhallen, som trænger dertil, og dels i et nyt Anlæg med Marmorstatuer i det frie paa Terrasserne ud imod Porten, eventuelt indhegnet med Arcader eller Pavilloner til Opstilling af Marmorstatuer«. Hvis man dog ikke kan gå ind for hans plan, tilslutter han sig Weis' forslag, der også kunne godtages af flertallet.

Kommissionen førte ikke til noget. Uenighederne var for store og tiderne var efterhånden så ændrede til fordel for den danske originale kunst, at en løsning på den ene eller anden måde måtte gå imod Carl Jacobsen. Og det har hans position været for stærk til. Endvidere er det nok tvivlsomt, om man selv på grundlag af en enig kommission ville kunne have skabt forståelse og dermed midler til en om- eller tilbygning til det nyåbnede museum.

Den nationale kunst versus afstøbningssamlingen

Det interessante ved kommissionen er den vurdering af afstøbningssamlingen i forhold til de andre samlinger, der kommer frem i betænkningen, men endnu tydeligere ved forhandlingerne, og som viser, at situationen nu er en anden end den var på Langes tid. På det første møde udtaler formanden, højesteretsdommer Koch, »at det efter hans mening var det ubetinget vigtigste, at der skaffedes en for længere Tid god og tilstrækkelig Plads for den danske Kunst, baade for Maleri og Skulptur; her havde Staten sin vigtigste Opgave . . . Den danske Kunst og kun denne havde den egentlig opdragende Betydning for Landets Befolkning, for den store Kreds af Folket; kun den er egnet til at vække Befolkningens Kunstsans«.⁵⁹ Og når Jacobsen og Weis ønsker samlingens forbliven i museet udspringer dette af en anerkendelse af, at den ikke øver samme tiltrækning på publikum som den danske kunst. »Folk vilde ikke komme og se selv den interessanteste Afstøbningssamling, man vilde lave, naar den staae for sig selv; men kommer Folk først for at se Malerier, ser de som regel ogsaa med Interesse og Glæde paa Afstøbningssamlingen«, som Jacobsen udtrykker det.⁶⁰

Den betoning af den nationale kunst, som flertallet i kommissionen tilsluttede sig, og som Bloch også havde givet udtryk for i den ovenfor citerede skrivelse fra 1897, men som ikke kendes fra de tidligere diskussioner og forhandlinger omkring afstøbningssamlingen, må ses i sammenhæng med de nationale rørelser, der dukkede op i 80'erne og

holdt sig et godt stykke ind i dette århundrede. Kravet om »det nationale« var en reaktion på 70ernes og 80ernes »Europæere«, der med Georg Brandes i spidsen havde præsenteret københavnernes for de samtidige europæiske strømninger og sat religion og moral under debat.

Det var interessen for det nationale, og herunder den nationale kunst, som var hovedelement i den første attack mod afstøbningssamlingen, men der er også andre forhold, der gør sig gældende, nemlig det ændrede forhold mellem original og reproduktion. Det skal jeg siden vende tilbage til.

Med denne kommission afsluttes et afsnit af afstøbningssamlingens historie. Det var det sidste samlede forsøg på at gøre status over situationen med mulighed for at ændre mere eller mindre grundlæggende på den. Med betænkningen fra 1904 erkendes det, at denne mulighed faktisk ikke eksisterer mere, status quo opretholdes og samlingerne kan gå over i en mere rolig gænge.

Udviklingstanken i afstøbningssamlingen og dens to aspekter

Det vil nok være rimeligt at se lidt nærmere på de to forskellige planer for afstøbningssamlingen og på deres ophavsmænd, at se dem i forhold til hinanden og forsøgsvis at placere dem i en bredere kunsthistorisk og tidsmæssig sammenhæng.

Begge planer tager udgangspunkt i organismetænkningen som ovenfor beskrevet, hvorefter alle perioders og folkeslags kunst kan indrangeres i eet sammenhængende system med en bestemt udviklingsgang som en rød tråd gennem det hele. Visse perioders kunst danner optakten til den næstfølgende epoke, visse ses som en afglans af eller dekadence i forhold til en tidligere. Fra ældre tid havde antiken og dens genfødsel, renæssancen, haft en særlig aura, og med Winckelmann bliver det specielt den græske kunst indenfor antiken, som kanoniseres. Dette forhold afspejles også i begge planer.

Men herefter ophører lighederne. De to direktører, Lange og Jacobsen, drager to vidt forskellige konsekvenser af denne idé. Begge er indeholdt i den, men er i virkeligheden indbyrdes modstridige. Hvis man ser dem i en tidsmæssig sammenhæng, kan man sige, at den ene fortolkning, nemlig Jacobsens, peger bagud, mens Langes viser frem. Om hvorfor de således kom i »omvendt« rækkefølge skal behandles nedenfor.

Jacobsens opfattelse

Først skal de to fortolkninger omtales hver for sig, med Jacobsens først. Denne opfatter det ene aspekt i organismetanken og koncentre-

rer sig om det. Nemlig at eftersom visse perioder er mere fuldkomne end andre, hvorfor så ikke koncentrere sig om dem? Når nu det er »en uimodsigelig og uimodsagt Kendsgerning, at den (græske Kunst) fremfor nogen har naaet den højeste Fuldkommenhed«, som Jacobsen udtrykker det i kommissionsbetænkningen fra 1904, må selve dens sekundære værker være mere værdifulde end andre epokers hovedværker. Og kunstens udviklingshistorie bliver således til den græske kunsts udviklingshistorie, fra tidlig arkaisk tid over den klassiske periode til hellenismen. Det var det, Winckelmann havde udtrykt 140 år tidligere.

Langes opfattelse

Det andet aspekt i udviklingstanken var, at alle perioder og alle folkeslag indbefattedes i samme system. Og efterhånden som 1800-tallet skred frem, blev flere og flere perioder da også taget op, studeret, værdsat og indlemmet i kunsthistorien. Konsekvensen af dette aspekt måtte i virkeligheden blive en sprængning af selve teorien. Jo flere perioder, der blev inddraget og jo mere man udvidede sit kendskab til dem, jo sværere blev det at placere dem i et samlet værdihierarki. Men så langt var det ikke kommet på Langes tid. At drage den fulde konsekvens af idéen var en umulighed, men Langes plan peger i den retning.

Så vidt pladsen tillader det, medtager han kunst fra de mest forskellige folk og tider, med f.eks. de ikke-europæiske kulturer repræsenteret i vestibulen, og vikingetidens kunst som indgang til den nordiske afdeling. Og i hans argumentation for medtagelsen af de lidet accepterede perioder ligger også en forståelse for disses særpræg og udtryk.

Langes plan var udtryk for samtidens kunstopfattelse, eller rettere for den kunstopfattelse han havde i sin ungdom. De tanker han udviklede ved talen på akademiet i 1872, da han var 34 år, som ovenfor er citeret i uddrag, er jo de samme som han lægger ned i planen fra 1890.

Carl Jacobsen og den klassiske dannelse

Carl Jacobsen derimod er ikke fagkunsthistoriker, men brygger og industrimagnat. Han hørte til det nyopdukkede pengeborgerskab, der fulgte med industrialiseringen, der for alvor tog fat i århundredets tre sidste decenni. Og annekteringen af det velsituerede borgerskabs normer, nemlig den klassiske dannelse, blev den måde, det nye borgerskab konsoliderede sin indvundne sociale position på. Carl Jacobsens fader, den »gamle« brygger, I. C. Jacobsen havde ved at kombinere moderne naturvidenskab og gammelt bryggerhåndværk oparbejdet Carlsberg Bryggeriet til en kæmpevirksomhed. »Men (I. C.) Jacobsen

havde altid beklaget, at han ikke havde faaet akademisk Uddannelse, og af en saadan Mangel skulde hans Søn ikke lide. Han satte Carl i den Skole, som vel paa den Tid var mest gennemsyret af Klassicitet og Skønhedsdyrkelse, den af Martin Hammerich ledede Borgerdydskole paa Kristianshavn«. ⁶¹

Den samtidige skoledebat

Yderligere et forhold skal her inddrages til belysning af Carl Jacobsens græske indkøb. Tiden op til århundredskiftet var som følge af industrialiseringen stærkt præget af politisk uro med f. eks. provisorietiden 1877–95 og systemskiftet 1901. Kampen om den politiske magt medførte også ændringer og debat i kulturlivet og i uddannelsespolitikken. I 1871 havde man sløjft faget græsk i en ny matematisk-naturvidenskabelig linje i latinskolens ældste klasser ved siden af den sproglige linje. I 1899 kom der så forslag om at gennemføre en enhedslinje for studentereksamen, hvorved græsken skulle forsvinde helt ud af skolen. Dette medførte en voldsom debat, hvor man fra den ene side hævdede at undervisningen måtte være tidssvarende og gøre eleverne egnede til at klare sig i dagens samfund, mens den anden side frygtede, at dette ville blive det første skridt på vejen til at prisgive den klassiske dannelse og den kulturelle selvforståelse til fordel for den rene utilitarisme. Netop ugen efter at Carl Jacobsen havde åbnet sin overvejende græskorienterede afstøbningsamling, holdt professor i klassisk filologi, M. Cl. Gertz ved universitetets reformationsfest d. 17. november 1898 en tale, hvori han forlangte oldtidsprogene ud af skolerne og mere nutidige fag som dansk, matematik og naturvidenskab sat i stedet. »Paa sin rolige, velovervejede Maade, med sin ædruelige Veltalenhed lod han de ny og dristige Anskuelser lyde for en Skare af gamle og unge Professorer, Doktorer og Studenter – for ikke at tale om Kultusministeren, Præsterne og Brygger Jacobsen«, som det hedder dagen efter i Politiken. ⁶²

Foreløbig kom der dog ikke nogen ændring, og diskussionerne fortsatte. Først efter systemskiftet kunne den ny skolelov gennemføres i 1903. Som resultat af debatten indførtes dog faget oldtidskundskab i skolerne i de to gymnasielinjer, hvor græsken var faldet bort. Jacobsen var ikke selv tilhænger af bevarelsen af den græske sprogundervisning i skolerne, ⁶³ men med sin afstøbningsamling demonstrerede han med al ønskelig tydelighed sin holdning til spørgsmålet om bevarelsen af den klassiske dannelse.

1897–1914: Erhvervelser til samlingen i Jacobsens direktørtid

Hvis man ser på afstøbningssamlingens historie i Carl Jacobsens direktørtid falder den naturligt i tre afsnit, både hvad angår ydre omstændigheder og m.h.t. den førte erhvervelsespolitik. Åbningen i november 1898 afsluttede den første hastige opbygningsfase, kommissionsbetænkningen fra 1904 lagde rammerne om samlingen og dens ledelse fast, og endelig betegner 1914 afslutningen på den Jacobsenske plan for samlingen. Disse tre afsnit skal for overskuelighedens skyld behandles hver for sig. ⁶⁴

Den samling, Jacobsen overtog fra sin forgænger, bestod af små 200 numre, hvoraf de 45 var afgivet fra akademiet. Disse fordelte sig i overensstemmelse med Langes idéer nogenlunde jævnt over hele skulpturens historie. I det halvandet år der fulgte inden åbningen i 1898 kommer den største accession, nemlig på 670 katalognumre, hvoraf Jacobsen selv ejede 524, dvs. ca. 3/4, mens 85 var afgivne fra akademiet. ⁶⁵ Hvis vi ser på fordelingen mellem græsk og ikke-græsk kunst af hele accessionen, var 4/5 af den græsk, mens den sidste femtedel bestod af romersk kunst og italiensk renaissance.

Perioden 1899–1904 præges af samlingens udbygning, hvor accessionen af græsk kunst ligger på gennemsnitlig 85 numre årligt, mens de øvrige peioder, mest romersk og gotisk kunst samt italiensk renaissance, tilsammen ligger på omkring 20 numre årligt. De romerske indkøb bestod næsten udelukkende af portrætbuster, mens den italienske renaissance blev repræsenteret med 1400-tals portrætbuster (Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano) og en del relieffer (Jacopo della Quercia, Andrea della Robbia, Michelangelo) samt enkelte større figurer (Donatello, Michelangelo, Cellini). I 1903 indkøbtes enkelte domkirkeskulpturer fra Bamberg og Strassbourg, samt en hel del låg fra franske 1300-tals spejlæsker af elfenben, med verdslige motiver (»folkevisens sceneri«). I 1903–04 udkommer Francis Becketts katalog over samlingen i to bind, hvoraf det første »Oldtiden« rummede 1120 katalognumre og andet bind »Middelalderen og den nyere Tid« kun havde 226 numre, og af disse var ca. halvdelen italiensk renaissancekunst. Det meste af denne accession tilhørte Jacobsen, mens ialt 91 numre var gaver fra Kong Georg af Grækenland fra 1900, 1902 og 1904 (græsk kunst), og 7 numre en afgivelse fra Nationalmuseet i 1904 (middelalder).

Den sidste periode 1905–14 er som ovenfor omtalt en mere rolig periode. Der er til stadighed stridigheder om pladsen mellem de to direktører, men disse giver ikke anledning til større ministerielle overvejelser. At opbygningsfasen er slut markeres ikke blot ved udsendel-

sen af Becketts katalog, men også ved en langt mindre accession. Der indgår nu gennemsnitlig omkring 25 numre årligt, nogenlunde ligelig fordelt mellem antik og middelalder/renæssance. Samtidig afkøber samlingen Jacobsen afstøbninger for ca. 10.000 kr.⁶⁶

Den tidligere så store accession havde medført stigende pladsproblemer, og allerede i 1905 var en del afstøbninger af renæssanceskulptur blevet opmagasineret i museets kældre sammen med en tilsvarende samling (på 61 numre), der blev deponeret fra akademiets samling.⁶⁷ Da Jacobsen måtte se i øjnene, at samlingen ikke i overskuelig fremtid ville få udvidet sit udstillingsareal, oprettede han et par år efter på egen hånd et anneks for hovedsagelig middelalder- og renæssanceafstøbninger i den gamle glyptoteksbygning ved Carlsberg, og hertil overflyttedes nu de opmagasinerede værker.⁶⁸ Det er i denne forbindelse, der anskaffes middelalder- og renæssanceskulpturer i årene 1907, 1909 og 1910, til dels for Jacobsens og Ny Carlsbergfondets regning. Det drejer sig bl.a. om 24 domkirkeskulpturer fra Chartres, Paris, Souillac, Amiens, Reims, Strassbourg og Naumburg, Mosesbrønden i Dijon samt 12 numre fra renæssance og nyere tid (Luca della Robbia, Riemenschneider, Canova).

Dødsboet efter Carl Jacobsen

Efter Carl Jacobsens død 11. januar 1914 blev Francis Beckett direktør for samlingen, og hans første opgave blev en større omorganisering af den, både administrativt og praktisk. En stor del af samlingens afstøbninger var jo købt for Jacobsens regning, og kun ganske få af disse, omkring en halv snes, havde han direkte foræret samlingen, mens et halvt hundrede stykker var blevet ham afkøbt i tidens løb. Resten var overgået til dødsboet, og heraf foretog Beckett nu et udvalg på 644 stykker, som samlingen var interesseret i at beholde. Deres samlede indkøbssum anslog han til 60.000 kr., men »under Hensyn til samtlige Salgsmuligheder og til den Interesse, som Staten i større eller mindre Grad maa antages at have i at overtage den Jacobsen'ske Andel i Afstøbningssamlingen«, foreslog han disse overdraget samlingen for 1/3 af prisen, 20.000 kr. Udvalget foretog han ud fra Langes indkøbsliste fra 1891 og lagde hertil en mindre gruppe »som ikke kunne mangle i en betydeligere Afstøbningssamling«. Købet besluttedes og betalingen foregik ved et årligt afdrag på 4.000 kr. i 5 år af samlingens indkøbsbevilling på 5.000 kr.⁶⁹ Således havde man dog en mindre sum tilbage til ny erhvervelser i de næste 5 år.

Jacobsens direktørtid: Samtidig kritik

Med Jacobsens død afsluttes den vigtigste del af afstøbningssamlingens historie. De to første direktører, Lange og Jacobsen, havde hver på sin måde med stor entusiasme arbejdet for sagen og dermed præget samlingens historie afgørende. For Lange var denne samling blevet lidt af en livssag, som han så virkeliggjort i sine sidste år, og hvis man ikke vidste, at Jacobsen med samme ildhu og ufattelige energi i sit liv arbejdede for mange andre lignende sager, kunne man fristes til at bruge samme karakteristik om hans forhold til afstøbningssamlingen. Han kæmpede for hver kvadratmeter af museets areal, enten for at det kunne komme samlingen til gode, eller det stod i fare for at skulle afgives, og gik ofte utraditionelt til værks for at opnå sine mål. Han var båret af sin magt og af sin urokkelige overbevisning om at have ret. Men det var netop disse to ting i forening, der kom til at forstærke samlingens upopularitet i en tid, hvor den af andre årsager var ved at tabe terræn. Modsætningerne mellem gipserne og de originale samlinger blev cementeret i hans periode, hvor striden om pladsen var så heftig. Samtidig har hans indkøbspolitik vakt anstød, det var svært at begribe, at en dyr museumsbygning skulle afgive plads til så stor en samling af mere og vel især mindre betydningsfulde værker fra antiken.

Det blev også ensidigheden og omfanget, den første offentlige kritik gik på. Allerede i 1902 havde Ferd. Meldahl i en artikel i Dannebrog gjort sig til talsmand for en udtynding af samlingen, hvorefter der kunne skaffes plads til Hirschsprungs samling,⁷⁰ og i 1907 skrev Karl Madsen, der var inspektør på museet, at samlingen var »godt paa Vej til at ligne en Gipsers trange Lager«. Antiken kunne med fordel flyttes ud i en beskednere bygning, mente han, og give plads dels til originalskulpturerne, dels til afstøbninger efter værker fra middelalderen og senere: »Moses kunde faa Lov til at træde frem fra Skyggen af Colleonis Hest, Michelangelos Gravmæler maaske naas at ses i en klædelig Belysning, Andreas della Robbias smukkeste Relieffer udløses fra deres Forvisning til en Trappegang. Og fra Museets dybe Kældre kunde da de der til ingen Verdens Nytte og ingen Sjæls Fornøjelse begravede Afstøbninger af ypperlige Kunstværker atter stige frem for Dagens Lys, maaske til fuld saa stor Glæde og nyttig Belæring for Museets besøgende som den ikke ringe Del af Afstøbninger efter antike Statuer, der kun er Kopiers Kopier«. ⁷¹

1914–1933: Becketts direktørtid

Så snart Beckett fik ansvar for samlingen, startede en større omordning af udstillingssalene. Mange antiker blev fjernet, og de i Glypto-

teksbygningen deponerede afstøbninger fra middelalderen og frem blev hentet hjem og til dels opstillet. Samtidig begyndte man i større stil at udlåne værker fra samlingen til offentlige institutioner. For Beckett blev målet fuldførelsen af Langes plan med dens hovedtanke om at give en ligelig oversigt over billedhuggerkunstens historie, og i hele sin direktørtid søgte han ved nyanskaffelser og deponeringer at skabe balance i samlingen.

Om sine dispositioner i de første år skriver han selv i 1920: »Efter min Tiltrædelse som Leder er jeg gaaet ud fra, at en Udvidelse af Samlingens Lokaler ikke foreløbig lader sig virkeliggøre, og, idet jeg er gaaet ud fra de faktiske Forhold, har jeg anset det for min Pligt at gennemføre Jul. Langes Plan i de givne Lokaler. Fra Udlandet har der i Krigsaarene kun kunnet skaffes lidet; derimod har jeg kunnet realisere Jul. Langes Ønske om Anskaffelse af Afstøbninger over ældre skandinavisk Billedhuggerkunst«. Samtidig er der blevet indrettet studiesale i halvdelen af museets loftsrum, hvorved »der i selve Samlingen i det væsentlige (er) indvundet saa megen Plads, at Oldtidens Billedhuggerkunst kan indtage omtrent Halvdelen, den kristelige Billedhuggerkunst Resten af Samlingens Lokaler, saaledes som Jul. Lange ønskede det«. ⁷²

Det drejer sig her om skulpturer fra Trondhjem Domkirke og Bergen Museum, samt svenske middelalderlige træfigurer. Af danske værker kan nævnes en mindre gruppe romanske skulpturer fra bl. a. Starup, Malt, Skårup, Lille Løjtofte og Skibet kirker, som blev afstøbt på museets foranstaltning. Formene opbevarede på museet. ⁷³ Barokken, som hidtil var så forsømt, repræsenteredes for Danmarks vedkommende af figurer fra Quellinus' gravmæle i Århus Domkirke.

I 1921 og 1922 er der igen muligheder for at købe i udlandet, og en række franske verdslige skulpturer fra middelalderen og frem til 1700-tallet indgår, hvoraf en del er fra S. Denis kirken i Paris, en anden del portrætbuster fra 1700-tallet (ialt 43 numre). Dette lidt større indkøb skyldtes også, at gælden til Jacobsen var betalt ud med sidste rate i finansåret 1918/19 og at man derfor igen rådede over 5.000 kr. årligt. Det varede dog kun til 1925, hvor indkøbsbevillingen blev skåret ned til en femtedel, året efter var den på 900 kr., for derefter i 1927 at ende på 850 kr.

Alt i alt var accessionen i Becketts 20-årige direktørtid på 255 katalognumre, hvoraf de 104 var et depositum fra akademiet i 1915 ⁷⁴ og ca. 30 var gaver, d. v. s. indkøbene var i gennemsnit på 6 om året.

I 1933 tog Beckett sin afsked fra samlingen p. g. a. sygdom, og med ham forsvandt den sidste egentlige fortaler for afstøbningssamlingen. Samme år publicerede han en længere artikel i Tilskueren om samlin-

Afstøbningssamlingens »Ryttersal«, som den nuværende foredragsaal kaldtes efter at Beckett havde flyttet de store rytterstatuer Donatellos »Gattamelata« og Verrocchios »Colleoni« derind. Efter »Tilskueren« 1933.



gen, en slags rundvisning, hvor han i Langes ånd tager udgangspunkt i billedhuggerkunstens fremstilling af menneskeskikkelsen og viser, hvorledes den ændrer sig i takt med tiden. Tilknytningen til Langes idéer er også tydelig ved at mange af de enkeltværker han omtaler i sin rundgang, præcis er de samme som Lange i sin tilsvarende gennemgang af samlingen 40 år tidligere i Kunstforeningen havde fremhævet som særlig ønskværdige. ⁷⁵ Sidst i artiklen gennemgår han kort samlingens historie idet han lægger vægt på, at det var på grundlag af Langes plan, at finansudvalget bevilgede penge til den, og at afstøbningerne ifølge denne officielt godkendte plan skulle optage hele underetagen.

Artiklen er i virkeligheden et forsvarsskrift for afstøbningssamlingen og for dens anvendelighed, sådan som Lange havde planlagt den. Dette er for så vidt ikke forbavsende i betragtning af, at Beckett lige fra sin tiltrædelse i 1914 havde arbejdet på at føre samlingen tilbage til dens oprindelige idé.

Dette indlæg blev Becketts sidste gerning for afstøbningssamlingen, skrevet i bevidstheden om, at andre og yngre kunsthistorikere på museet ikke så nogen særlige værdier i den, og at dens fremtidige skæbne ikke tegnede alt for lyst. Det blev den heller ikke. Samlingen blev nu lagt ind under museets ledelse, og herefter er den betroet to på hinanden følgende direktører, der i modsætning til Beckett, der var universitetsmand, var udprægede museumsmænd med hovedinteresse indenfor den nyere malerkunst og modstandere af afstøbninger.



Afstøbningssamlingens sale med græsk arkaisk skulptur efter den sidste omordning i 1951. Fot. L. Rostrup Bøyesen februar 1966.

1931–1952: Leo Swane som leder af samlingen

Leo Swane, der i 1931 var blevet direktør for museet, havde nær tilknytning til sin samtids kunst og var derfor naturligt nok mest optaget af originalsamlingernes pladsproblemer. Han startede da også sin karriere som leder af afstøbningsamlingen med at foreslå den fjernet fra museet: »Der er da kun to muligheder, enten må originalsamlingerne eller afstøbningsamlingen bort fra bygningen. Den første mulighed anser jeg for kun at være teoretisk, man bygger ikke en mægtig millionbygning som Kunstmuseet for bagefter at overlade den til afstøbninger og bygge en ny millionbygning til hovedsamlingerne. Den uundgåelige konklusion er, at afstøbningsamlingen bør flyttes bort fra museumsbygningen«. ⁷⁶ Hans accessionspolitik havde et lignende sigte, den rummes vel bedst i det svar han giver en billedhugger, der har efterlyst indkøb af gipsere efter orientalsk og indiansk kunst: »Jeg vil ikke købe et stykke gips, om jeg saa skal slæbes til det, før vi faar mere Plads . . .«. ⁷⁷ Helt så konsekvent var han dog ikke. I de 19 år han sad som leder af samlingen, indtil 1952, indkøbtes ialt 20 afstøbninger, mens 8 indgik som gave og 21 blev deponeret fra Kunstakademiet. ⁷⁸ Dette depositum, der hovedsagelig bestod af figurer fra Parthenons gavle, skal dog ses i forbindelse med at museet overdrog sine tilsvarende figurer fra Parthenon til Århus Universitet, der samtidig modtog dele af Aiginatemplets vestgavl fra akademiet. ⁷⁹ Denne meget lille accession medførte, at beløbet på samlingens indkøbskonto, der

stadig lå på 850 kr. årligt, måtte overføres fra år til år, indtil den i 1951 brugtes ved en omordning af samlingen. ⁸⁰

1938–1944: Kommissionen til afhjælpning af pladsmanglen

Som Swane allerede antydede det i sin replik til billedhuggeren, var disse år hovedsageligt præget af den voksende pladsmangel, hvilket ikke just indbød til store overvejelser om afstøbningsamlingen. Især ikke da man følte at den på det nærmeste var skyld i disse problemer.

I 1938 nedsatte undervisningsministeriet en »Kommission til Afhjælpning af Pladsmanglen paa Statens Museum for Kunst«, der bl. a. skulle tage stilling til »Spørgsmaalet om Afstøbningsamlingens Fjernelse fra Bygningen og dens passende Anbringelse andetsteds, samt Spørgsmaalet om et særligt Skulpturmuseum, eventuelt i Forbindelse med Afstøbningsamlingen«. ⁸¹ Det vil føre for vidt her at komme ind på de mange forskellige overvejelser, forslag, mindretalsudtalelser og byggeprojekter, som denne betænkning indeholder, og som vel var grunden til, at den ikke førte til noget. Kun et par ting, der særlig berører afstøbningsamlingen, skal omtales i denne forbindelse.

Der er i kommissionen en nogenlunde bred enighed om, at de originale samlingers pladskrav er de vigtigste, og at afstøbningsamlingen derfor må komme i anden række. Samtidig er holdningen til den præget af mangel på stillingtagen. Det fremhæves, at den publikumsmæssigt vil lide under at blive selvstændig, hvorfor man både ønsker og ikke ønsker den udskilt: »Der foreligger derfor ingenlunde noget Ønske fra Kommissionens Side om at hæve Forbindelsen mellem Afstøbningsamlingen og Samlingerne af original Kunst. Men der er paa den anden Side Enighed om, at det er Hensynet til disse Samlinger, der maa være det afgørende, og at Udskillelsen altsaa bør finde Sted, hvis dette viser sig nødvendigt for at skaffe tilfredsstillende Forhold for Originalværkerne«. ⁸² Man får ved læsningen det indtryk, at alle i og for sig mener, at samlingen er udmærket, men ingen finder på at argumentere for, hvori det udmærkede består, endsiges formulere nogen målsætning for den.

Kun eet sted i betænkningen er samlingens formål præciseret, nemlig som studiesamling. Det er i et forslag, hvor de bedst tænkelige vilkår er tænkt etableret for originalsamlingerne, idet der kalkuleres med opførelsen af en ny stor kunstmuseumsbygning. Herved vil den gamle museumsbygning kunne afgive plads til et »Centralinstitut for Kunststudier«, hvor Akademiets Bibliotek, Statens kunsthistoriske Fotografisamling, Universitetets Kunsthistoriske Laboratorium (som det hed dengang) så ville komme til at dele hus med afstøbningsamlingen. ⁸³ En løsning, der i sin radikalitet nok havde været en ekstra overvejelse

værd, men som alene p.g.a. sin bekostelighed må have forekommet utopisk. I alt fald kom den til at dele skæbne med kommissionens mange andre forslag.

1952–1966: Samlingen under Jørn Rubows ledelse

Opfattelsen af afstøbningssamlingens hovedformål som studiesamling bliver taget op igen ved Swanes afgang fra direktørposten i 1952, hvor det alvorligt overvejes at henlægge samlingen til universitetet under fagene klassisk arkæologi og kunsthistorie i forening. Initiativet, der udgik fra professorerne i de to fag, Chr. Elling og K. Friis Johansen, accepteres både af undervisningsministeriet, af universitetet og af museets nye direktør, Jørn Rubow. I løbet af de næste par år finder man frem til at Nyrops rotonde i Østre Gasværk efter en indre ombygning vil egne sig til formålet, men sagen falder i sidste ende på, at finansudvalget ikke vil bevilge penge til foretagendet og samlingen må indtil videre forblive i museet.⁸⁴

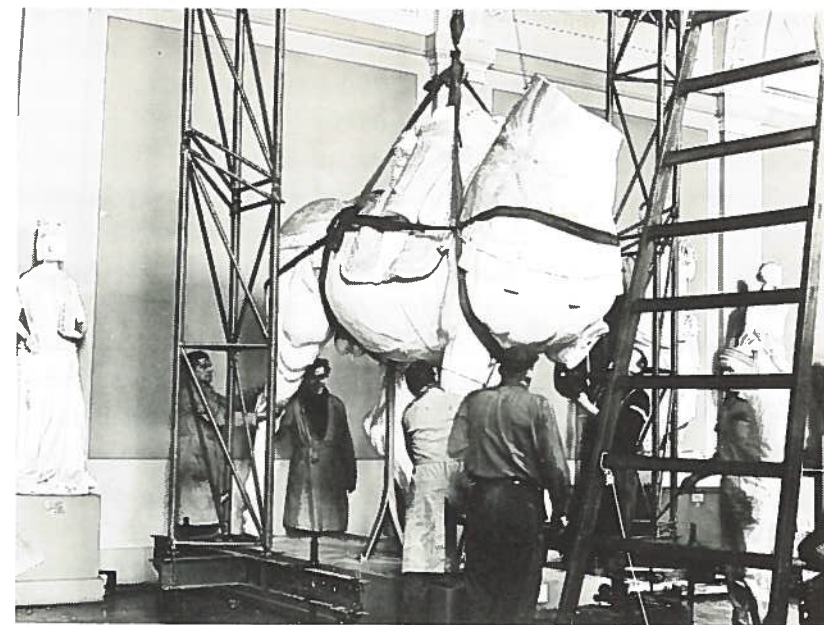
Finansudvalgets påholdenhed i denne sag var uheldig, selv om den ikke var uforståelig. Allerede før sin tiltrædelse havde museets nye direktør, Jørn Rubow, i et indlæg i Politiken i 1948 angående museets pladsforhold ikke blot angrebet samlingen ud fra et æstetisk synspunkt, men også antastet dens værdi som studiemateriale: »Viser det sig endelig, at man ikke kan finde sig til Rette med Pladsen, maa Afstøbningssamlingen ofres. Æstetisk set er den en Uhyrlighed, baade i sig selv, og, navnlig, i Hus med en Originalsamling. Vil man fastholde at den har Værdi som Studiesamling, maa det være forholdsvis overkommeligt at skaffe den en beskednere Bygning«. ⁸⁵ Et hvilket som helst finansudvalg med respekt for sig selv ville have næret betænkeligheder ved at poste penge i et foretagende, hvis ansvarlige leder på forhånd havde betegnet det som en dødssejler.

En konsekvens af denne holdning var da også, at der i Rubows tid som leder af samlingen ingen indkøb foretoges til denne, der ved udflytningen i 1966 bestod af 2138 katalognumre.

1966: Udflytningen

Der skal ikke her gøres nærmere rede for sagen om museets ombygning 1966–69, hvorved afstøbningssamlingen midlertidigt flyttedes ud af museet og anbragtes i en lade i Ledøje, hvor den står endnu. Kun skal det nævnes, at det var stillet som betingelse for museets ombygning, at afstøbningssamlingen forblev i museet, og at der også blev indrettet lokaler til den i de dagslysfrie rum, der fremkom ved overbygningen af de to indre gårde.⁸⁶ Men planerne ændredes undervejs og gipserne kom ikke tilbage.

Fra »Ryttersalen«, museets nuværende festsal. Verrochios Colleoni rytterstatue under demontering januar 1966. Fot. L. Rostrup Bøyesen.



Samlingens upopularitet: Afstøbninger versus originaler

Når man tager samlingens upopularitet i betragtning, ikke mindst hos de to sidst ansvarlige ledere af den, kan det ikke undre, at det endte med dens forvisning fra museet. Denne løsning på originalsamlingernes pladsproblemer havde jo allerede været på tale i 1902 og forekommer mere og mere oplagt, som århundredet skrider frem. For afstøbningssamlingen blev det således skæbnesvangert at dele hus med de andre samlinger, men det var der ingen, der kunne have forudset i 90'erne, hvor skellet mellem reproduktion og original ikke regnedes for væsentligt, når det gjaldt kunstens formidling ud til et bredere publikum.

Ligesom afstøbningssamlingens tidlige historie kan ses som en afspejling af samtidens kunstsyn, så kan og må dens senere historie også ses i en sådan sammenhæng, og forstås ud fra det.

De forskellige kritiske udtalelser op gennem tiden, lige fra Emil Blochs udtalelse i 1897 og frem til Rubows i 1948, som her er bragt, viser hvorledes kritikken ikke så meget er personligt bestemt, men i påfaldende grad går på samme emne, nemlig afstøbninger versus original kunst. Ændringerne i kritikken består i, at den bliver skarpere i formuleringen, og at det specielt nationale aspekt fra århundredskiftet forsvinder.

For Lange og Jacobsen eksisterede der ikke nogen modsætning mellem original og afstøbning i en museumsmæssig sammenhæng. For

dem var museerne institutioner, der først og fremmest skulle være belærende og almentdannende, på linje med bogen og foredraget.

Det 19. århundredes galleridirektør, og det 20. århundredes

Der sker altså en ændring i indstillingen overfor kunst og navnlig overfor formidlingen af den engang omkring århundredskiftet. Carl V. Petersen har i 1912 skrevet en lille artikel i Tilskueren om netop disse forhold. Artiklen kalder han »Om Kunstmusæer« og med udgangspunkt i to samtidige, men dybt forskellige tyske museumsdirektører, Wilhelm v. Bode og Hugo v. Tschudi, karakteriserer han henholdsvis »det 19. Aarhundredes« og »det 20. Aarhundredes Galleridirektør«. Med Kaiser Friedrich Museet i Berlin skabte Bode prototypen på det historisk-videnskabelige museum, hvor hovedidéen var »at give et saa fuldstændigt og objektivt Overblik som mulig over de Perioders Kunst, det er bestemt til at omslutte, et Overblik der skulde have sin Værdi paa én Gang ved Rigdommen og Mangfoldigheden af sine Detaljer, idet intet, der paa nogen Maade kunde siges at have Betydning, var agtet ringe eller ligegyldigt – og som tillige, idet alle Enkeltheder forenes og ordnes i deres tids- og stedsbestemte ydre Rækkefølge og Samhørighed viser hen mod det indbyrdes Sammenhæng, mod Overgangen, Udviklingen, Kontinuiteten«. For Tschudi derimod, skulle kunstmuseet med udgangspunkt i den samtidige kunst oplyse om de æstetiske værdier og sammenhænge på tværs af århundrederne. Den gamle kunst skulle bruges til at belyse de kunstneriske problemer der var oppe i tiden, og den nye galleridirektør-type er med Tschudis egne ord, ham, hvis interesse »først og fremmest er vendt mod det, der med levende Traade er knyttet til Samtiden. Han føler sig mindre som den stille Vogter af en i sig selv hvilende Samling af kunst- og kulturhistoriske Dokumenter end som Formidleren af saadanne æstetiske Værdier, der har Bud til vor Tid. Han vil ikke isolere, men forbinde. De ærværdigste Gallerier kan under hans Hænder faa den mest opsigtsvækkende Aktualitet. Gennem ny Inddeling og Ophængning kan Samlingen faa nyt Liv og sætte nye Kræfter i Bevægelse. Nyerhvervelserne bestemmes ikke ud fra Hensynet til en mekanisk Udfyldning af forhaandenværende »Huller«, men ud fra Ønsket om at tilvejebringe en organisk Udviklingsrække, der peger hen mod det bærende i moderne Kunst. Midlertidige Udstillinger, bestaaende af udvalgte Stykker af Galleriets Bestand, kunde gøre det muligt at illustrere Udviklingen fra de ældste Tider til Nutiden af et eller andet kunstnerisk eller teknisk Problem«. ⁸⁷

Når Carl V. Petersen præsenterede disse to museumstyper for et dansk publikum må det ses som et forslag til hvorledes Kunstmuseet

for originalsamlingernes vedkommende kunne indrettes og fungere, således at det bedste i den moderne kunst blev præsenteret for publikum, samtidig med at man drog det fulde udbytte af den sporadiske repræsentation af verdenskunsten, som museet rummede.

Omend Tschudis idealmuseum aldrig blev virkeliggjort i København, så kom hans idéer og navnlig forudsætningerne for dem i løbet af dette århundrede til at sætte et afgørende præg på museumsindretningen her i landet, såvel som andre steder. Samtidig var og blev afstøbningsstillingen grundlæggende en frugt af det 19. århundredes kunsthistoriske opfattelse, af den Bode'ske museumstype, og som årene gik øgedes den principielle afstand mellem de to typer samlinger i museet.

Men dette forklarer ikke modsætningen mellem original og afstøbning. For at forstå denne må vi gå længere tilbage i tid, og se på forudsætningerne for den Tschudiske museumstype med dens fremhævelse af de æstetiske værdier i kunsten. Disse forudsætninger ligger, som Tschudi selv var inde på, i interessen og forståelsen for den samtidige kunst. Det var her opgøret med den ældre kunstopfattelse havde fundet sted, og en ny etableredes.

Den æstetiske kunstopfattelse

Bruddet med den ældre kunstopfattelse, der fandt sted i mange etaper over et spand af et halvt hundrede år fra omkring 1860 til udbruddet af 1. verdenskrig, handler i sin kerne om en ændring af kunstens forhold til virkeligheden, eller sagt på en anden måde, hvis man vil holde sig indenfor kunstværkets univers, om et ændret forhold mellem form og indhold og om en ny opfattelse af skønhedsbegrebet.

Med 1850-ernes og 60-ernes realisme i det franske maleri (Courbet, Rousseau) og den forargelse det vakte hos publikum, skete det første brud på den etablerede opfattelse af kunstens rolle som gengiver af en idealiseret virkelighed, en forestilling, som bl. a. Hegel havde kanoniseret i begyndelsen af århundredet med sin idealistiske æstetik. Med impressionisterne og navnlig de næste generationer af malere bevæger kunstnerne sig mere og mere bort fra virkelighedsskildringen i en voksende interesse for det kunstneriske formsprog, for det indbyrdes samspil mellem farver og former. Kunsten ophører med at være en illustration til noget litterært, eller en illusion om en ydre virkelighed, den er en virkelighed i sig selv, der skal opleves med sanserne.

Maleriet er først og fremmest en plan flade dækket med farver i en given orden, som Maurice Denis udtrykker det i 1890.⁸⁸ Kunstnerens arbejde med farverne kan direkte beskues i det færdige værk, og dets

værdi, den æstetiske værdi er uadskilleligt knyttet til selve det fysiske værk, ligesom tilegnelsen af det, der er af sanselig, følelsesmæssig art.

Denne nye opfattelse af kunstens rolle i forhold til virkeligheden, der i sidste ende førte til den abstrakte kunst, var en frugt af virkelighedsbegrebets voksende indsnævring i takt med at det indordnedes under naturvidenskaberne. Courbet ligger helt på linje med disse, når han ser det som malerkunstens opgave at gengive »virkelige og eksisterende genstande«;⁸⁹ men med den stigende erkendelse af, at de videnskabelige sandheder kun er relative, og har deres indbyggede begrænsninger i forhold til vor omverden, er det, at kunstnerne frasiger sig forpligtelsen til at beskrive denne virkelighed.

En rammende beskrivelse af netop dette forhold giver Kandinsky i 1913, hvor han fortæller om sin tidligere kamp for at nærme sig det forestillingsløse maleri: »En videnskabelig begivenhed fjernede på én gang den vigtigste hindring på denne vej. Det var atomets spaltning. Opløsningen af atomet betød for mig det samme som opløsningen af hele verden. Alt blev usikkert, vaklende og vagt. Jeg ville ikke have undret mig, hvis en sten foran mig i luften var smeltet og blevet usynlig. Videnskaben syntes mig tilintetgjort. Dens vigtigste basis var jo kun en illusion, en fejl af de lærde, som ikke byggede deres guddommelige bygninger i et åndens lys og med rolig hånd sten for sten, men på lykke og fromme famlede i mørke efter sandheder og blindt anså én genstand for at være en anden«.⁹⁰

Med dette opbrud omdefinieres forholdet mellem form og indhold i billedkunsten. De to smelter sammen til een uadskillelig størrelse, indholdet kan ikke mere løsrives fra formen, det er ingenting i sig selv, fordi det ikke mere illustrerer noget andet, peger hen på den ydre virkelighed, som omgiver os, og som er genstand for naturvidenskaberens udforskning. Det er andre sammenhænge, en anden virkelighed, kunsten beskæftiger sig med, en virkelighed, der ligger bagved de ydre fænomener, og som kunstneren har den opgave og evne at give synlig form.

»Kunstværket skal træde i naturens sted, først da holder vi op med at ville se kunsten gennem naturen; tværtimod vil vi underkaste os kunsten, for at den kan lære os at se naturen«, sagde Conrad Fiedler der som den første, i 70erne og 80erne, udformede en sammenhængende teori om kunstens nye rolle, teorien om »synliggørelsen« (»Begriff der Sichtbarkeit«, »Pure Visibility«).⁹¹

Kunsten er en udvidelse af vores erfaring, mener Fiedler, det er ikke en måde at anskue naturen på, men en måde at udtrykke den på. Kunsten begynder der, hvor naturvidenskaberne holder op.

Denne nye opfattelse af kunsten slog omkring århundredskiftet

igennem i den kunsthistoriske forskning. I modsætning til den tidligere kunsthistorie, der havde beskæftiget sig med de store sammenhænge i kunstens udviklingshistorie, med perioderne og det kulturhistoriske, koncentrerede man sig nu om at afdække lovene for det kunstneriske formsprog; kunsthistorien bliver til kunstvidenskab, man beskæftiger sig med formanalyse (Riegl, Wölfflin) og med undersøgelse af selve skabelsesprocessen, som man f.eks. hævder baserer sig på den kunstneriske intuition (Benedetto Croce) eller kunstdriften (»Kunstwollen«, Riegl).⁹²

Reproduktionerne

Indenfor dette kunstsyn er der ikke plads til reproduktioner. Når kunstværkets værdi udelukkende er knyttet til selve det autonome kunstværk, må enhver gengivelse af det, i andre materialer og evt. størrelsesforhold, blive en forvanskning af dette, og den følelsesmæssige tilegnelse af det, den æstetiske oplevelse er dermed umuliggjort. Ligesom videnskabsmanden ikke kan erkende naturens love ud fra gengivelser af denne, kan kunstneren ikke opleve kunstværket i nogen reproduktion. Naturen og kunsten er to forskellige, men ligeværdige virkeligheder, der har hver sin tilegnelsesmåde, (den videnskabelige) erkendelse og (den kunstneriske) oplevelse.

I takt med, at det nye kunstsyn trænger frem i løbet af dette århundrede, bliver afstøbningerne nedvurderet, som påpeget ovenfor. Og da denne opfattelse af kunstens væsen og egenart engang i 1950-erne når sit højdepunkt, kulminerer også forestillingen om et modsætningsforhold mellem original og afstøbning.

I 1956 får vi måske det tydeligste udtryk for denne holdning, hvor Jørn Rubow skriver: »Intet menneske med sine sanser i behold vil foretrække de grelle, gråblege gipsere, selv om de er efter Fidias og Michelangelo, for den levende, farvestrålende kunst, som er del i vor tilværelse på en måde, som ingen åndløs reproduktion nogen sinde kan blive det«.⁹³

Hvis vi nærlæser dette citat, er der flere forhold, der træder frem og viser forfatterens dybe forankring i det æstetiske kunstsyn. For det første henviser han til den tænkte beskueres sanser, for tilegnelsen af værkerne beror jo på disse og ikke på fornuften. For det andet betegnes gipserne som grelle og gråblege, dvs. *døde*, overfor hvilket han stiller den *levende* kunst. Denne karakteriseres videre ved at være farvestrålende og det modsatte af åndløs, altså den har farver, og disse stråler på en særlig suggestiv måde ud af kunstværket, der samtidig er åndfuldt. Og det er netop nogle af de vigtigste ingredienser indenfor den æstetiske kunstopfattelse. Farverne, deres behandling og sammensætning

udgør formen, og dermed indholdet, og kun helheden, summen af alle delene, kan virke med samlet kraft, og udgør som sådan kunstværket. Det tredje forhold, der her skal fremdrages, er bemærkningen om, at kun den levende kunst er del i vor tilværelse; det er den nemlig ved at holde en anden, og mere sand virkelighed op for os, end den vi normalt kender, den virkelighed som Conrad Fiedler skrev om, og som lå bag de ydre fænomener.⁹⁴

Set i dette perspektiv er Rubows udtalelse og dermed holdning forståelig, omend den kan beklages, fordi den fik så fatale konsekvenser for afstøbningssamlingen, som den gjorde. Det kunstsyn Leo Swane, Rubow og deres samtidige stod for, er som andre opfattelser, historisk betinget, og i takt med at dette syn ændrer sig, smuldrer grundlaget væk for afstøbningssamlingens forvisning, samtidig med at dens kvaliteter og nytteværdi bliver mere og mere klar.

Kunstmuseerne og den kunsthistoriske forskning

Disse forhold, som jeg nedenfor vil forsøge at behandle, er naturligvis af langt mere kompleks art, end det vil fremgå her og navnlig er vi tidsmæssigt så nær på begivenhederne, at denne behandling kun kan blive et meget personligt bud på, hvordan tingene hænger sammen og hvorfor vi har brug for afstøbningssamlingen. For at begrænse et emne, der let bliver uoverskueligt, vil jeg holde mig til museumsproblematikken, som den mest oplagte i denne forbindelse.

Den æstetiske kunstopfattelse, der så nøje var knyttet til de enkelte autonome kunstværker kom til at betyde en ændring af opfattelsen af kunstmuseernes rolle og dermed af deres indretning henimod den Tschudiske model. Den tidligere tætte historiske ophængning med kunstværkerne i flere rækker over hinanden på væggene erstattedes af en luftigere, hvor hvert værk kunne beskues og opleves uden at andre billeder greb forstyrrende ind i synsfeltet. Som følge heraf måtte store dele af museernes bestand magasineres, og kun de bedste værker blev permanent udstillet.

Samtidig satsede man i sine indkøb af udenlandsk kunst på snarere at erhverve færre, men gode kunstværker fra forskellige tider og steder, end at udfylde huller i bestemte perioders kunst. Dette kom til at betyde at museumsdirektøren måtte udvikle sig til kender for ikke at købe falske varer på det hurtigt voksende internationale kunstmarked. Og i takt hermed blev sikringen og bevaringen af de dyrt erhvervede værker af primær betydning.

Disse forhold har virket forstærkende på kunstopfattelsens centring omkring de unike værker (og medvirket til afstøbningssamlingens nedvurdering) og medført udviklingen af en ny gren indenfor den

kunsthistoriske forskning, der beskæftigede sig med at fastslå proveniens og kunstner til de enkelte værker. Denne forskning måtte nødvendigvis primært beskæftige sig med variationer indenfor form- og stilanalysen, når man ser bort fra den mere historisk prægede del af disse undersøgelser, og lå her helt på linje med den samtidige formalistiske universitetsforskning, som er omtalt ovenfor.

Men den formalistiske stilanalyse og de æstetiske værdier er vanskelige at formidle ud til et bredere publikum. Det lå i selve kunstbegrebet, at værkerne skulle opleves og ikke erkendes gennem fornuften. Og det ligger i sagens natur at en sådan oplevelse er vanskelig, for ikke at sige umulig at videregive til et bredere publikum.

Det måtte komme an på den enkelte museumsgængers modtagelighed for visuelle indtryk at få et forhold til den bildende kunst; men i et samfund, der er meget lidt visuelt bevidst og domineret af naturvidenskabernes fornuftsbetonede forhold til virkeligheden, kræver det tid, overskud og særlig stor motivation at tilegne sig kunstens æstetiske kvaliteter. Og det er der meget få, der har, og slet ikke et bredere publikum.

I 1960-erne og 70-erne kom så de forskellige antiautoritære og politiske bevægelser, der i den offentlige debat om kunst og kultur gav sig udslag i rindalismen, kunstfondsdebatten og Ritt Bjerregaards kaffeclub. Kunsten blev skældt ud for at være uforståelig, elitær og udtryk for borgerlige værdinormer og som sådan uvedkommende for det store flertal af befolkningen. På universiteterne satte fag- og ideologikritikken ind, man kritiserede den positivistiske videnskab for dens atomiserede verdensbillede, hvor enkeltfænomenerne anskuedes og forklaredes som isolerede enkelttilfælde uden sammenhæng med samfundsforholdene og den historiske udvikling.

Hvis kunsten skal forstås og navnlig hvis den skal formidles ud til et bredere publikum, må den både på universitetsniveau og på museerne sættes ind i en bredere sammenhæng og anskues på baggrund af denne. På museerne vil dette formentlig bedst kunne ske via særudstillinger. Den æstetiske oplevelse er en væsentlig side af kunsten, som ikke skal prisgives, men der er heller ikke tale om et enten/eller, men om et både/og. Man kan godt se og lære om kunsten i sammenhæng med andre ting, uden at det er forbudt at nyde den æstetisk. Det er det kunsthistorikerne har gjort hele tiden.

Her kommer jeg ind på et særligt forhold, der har eksisteret lige fra den æstetiske opfattelse af kunsten vandt indpas og kunstformidlingen blev delt mellem undervisning, der foregik på universiteterne, og oplevelse, der foregik på museerne. En adskillelse, som hverken eksisterede for Julius Lange eller Francis Beckett, og som for afstøbningssam-

lingens vedkommende medførte at museumsfolkene (Swane, Rubow) ville af med den, mens universitetsfolkene (Chr. Elling, K. Friis Johansen) ville have den overført til universitetet. Men denne opdeling er fundamentalt kunstig og ses bedst af, hvad man kunne kalde kunsthistorikernes dobbeltmoral.

For virkeligheden er rent faktisk en anden end den som teorierne om den æstetiske oplevelse af kunsten siger; denne er nemlig ikke alene knyttet til originalerne, men også til reproduktionerne af den. De fleste kunsthistorikere, jeg kender, er ivrige postkortsamlere, og har stor glæde/oplevelse/nydelse af at se på dem. For slet ikke at tale om de langt bedre farvegengivelser i bøgerne. Hvordan denne æstetiske nydelse forholder sig til oplevelsen af selve originalen, har jeg ikke den fornødne indsigt i. Men dette være sagt til forsvar for afstøbnings-samlingen, både som studiemateriale og æstetisk objekt. Det er langt den bedste gengivelse overhovedet, vi har af skulptur, som vi ikke på anden måde kan skaffe os. Den rummer som sådan et uerstatteligt og værdifuldt materiale til en bredere formidling af kunsten.

»Det gælder her kun i ringere Grad om et Faganliggende, om et Studiemateriale for Kunsthistorikere eller Billedhuggere. Det gælder om et stort almen-menneskeligt Dannelses-Middel«, som Julius Lange sagde det i 1891. Eftertiden vil give ham ret.

NOTER

- 1 Rigsarkivet, Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet, 3. ekspeditions-kontor, journalsag 653/90, Skr. af 19.9.1890, J. Lange til min. Herefter forkortes henvisninger til sager i dette ministeriums arkiv på Rigsarkivet til: Cult. min. 3. ktr. jr. . . . osv. Hvor andre arkiver end Rigsarkivet er benyttet, vil dette udtrykkelig være nævnt.
- 2 Om denne filosofi se Aage Henriksen, Erik A. Nielsen og Knud Wentzel, Ideologihistorie I, Kbh. 1975.
- 3 Om Musée Napoléon, se Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.
- 4 Se Lars Arild, Peter Olivarius og Jan Sand Sørensen, Ideologihistorie II, Kbh. 1975 p. 31ff.
- 5 Af Lübkes forord til 1ste udgaven, citeret som forord til 1. udg. af Langes oversættelse. Se Wilhelm Lübke, Kunst-historien fremstillet i dens Hovedtræk. Kbh. 1872.
- 6 Se H. Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Frankfurt a/M 1979, p. 90ff.
- 7 Se H. Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Frankfurt a/M 1979, p. 116ff.
- 8 I 1837 kom Franz Kuglers »Handbuch der Geschichte der Malerei« i to bind, i 1842 første bind af hans ufuld-førte »Handbuch der Kunstgeschichte«. Året efter kom første bind af Carl Schnaases »Geschichte der bildenden Kunst«, der ved hans død 1875 var ført op til middelalderens slutning. Se Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Wien og Düsseldorf 1966, pp. 168 og 173, samt W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, II, Leipzig 1924 p. 77f.
- 9 Om denne samling se Gertrud Platz-Horster, Zur Geschichte der Berliner Gipssammlung. i: Willmuth Arenhövel und Christa Schreiber (herausg.), Berlin und die Antike, Berlin 1979, pp. 273–289.
- 10 Cult. min. 3. ktr. jr. 563/90, Skr. af 9.1.1891 til min. Denne plan blev dog først virkeliggjort i noget ændret skikkelse i 1911, hvor den antike del af samlingen, som på det tidspunkt rummede næsten 2500 kat.nr. overgik til universitetets arkæologiske institut og opstilledes i en til formålet nyopført bygning, der stod færdig 1919. Samlingen blev ødelagt under 2. verdenskrig. Se herom i den i note 9 nævnte artikel.
- 11 P. Købke, Breve fra Julius Lange, Kbh. 1902 p. 263.
- 12 Dresden-samlingen havde dog en væsentlig ældre kerne. Om Langes studietur, se Cult. min. 3. ktr. jr. 563/90, Skr. 9.1.1891, Lange til min.
- 13 Jf. skrivelsen nævnt i note 12.
- 14 Julius Lange, Billedkunst, Kbh. 1884 p. 537f.
- 15 Cult. min. 3. ktr. jr. 753/83, Skr. 16.10.1883. J. J. A. Worsaae til min.
- 16 Overgivelsen skete 15.5.1875, se Cult. min. 3. ktr. jr. 753/83, Skr. 16.10.1883, Worsaae til min.
- 17 Cult. min. 3. ktr. jr. 653/90, Skr. 12.8.1890, min. til J. Lange og Carl Jacobsen.
- 18 Om hele denne sag se Cult. min. 3. ktr. jr. 753/83.
- 19 Den trykte kommissionsbetænkning ligger i Kunstmuseets arkiv, »Bygningen«.
- 20 Cult. min. 3. ktr. Komitéen af 10.4.1885 vedr. konkurrencen om bygningen til Kunstmuseet 1885–86. Jf. »Forslag til Lov om Tilvejebringelse af Tegninger og Overslag til tvende Musæumsbygninger. Lovforslag nr. 31«. Kunstmuseets arkiv, »Bygningen«.
- 21 På grund af lysforholdene anså man underetagen i museumsbygningen for uegnet til ophængning af malerkunst.
- 22 Citeret efter mødereferat, 17.4.1885. Cult. min. 3. ktr. Komitéen af 1885 10.4. vedr. konkurrencen om bygningen til Kunstmuseet, Forhandlingsprotokol. Worsaae sad på det tidspunkt i bestyrelsen for Ny Carlsberg Musæumslegat.
- 23 Se »Indbydelse til den endelige Konkurrence angaaende Opførelsen af et nyt Kunstmuseum«, udskrevet 7.12.1885.

Cult. min. 3. ktr., Komitéen af 10.4. 1885 vedr. konkurrencen om bygningen til Kunstmuseet 1885–86.

25 De tre afdelinger har flg. overskrifter: »I. Det Formaal, der formentlig bør eftertrages ved Dannelsen af Samlingen, og den Plan der bør følges ved Anordningen af Afstøbningerne i Lokalet. II. Det foreløbige Overslag over Omkostningerne. III. Foreløbig Fortegnelse over de Astøbninger, som bør eller som kunne erhverves til den nye Samling, saa vidt muligt med vedføjede Priser og Henvi- ning til, hvor de kunne erhverves«. Cult. min. 3. ktr. jr. 653/90. Skr. 9.1.1891. De tre afdelinger har opr. ligget i denne sag. Desværre er de to vigtigste, nemlig nr. I og III blevet overflyttet adskillige gange til andre, senere sager, og det er ikke lykkedes mig at finde dem.

26 Cult. min. 3. ktr. jr. 653/90, Skr. 29.1.1891, Finansmin. til kultusmin.

27 Se om denne sag i Cult. min. 3. ktr. jr. 808/92.

28 Langes to foredrag i Kunstforeningen var om »Bygningerne for og indretningen af vore Kunstmuseer«, hvor planen for afstøbningssamlingen blev omtalt i første foredrag. Se Julius Lange, Om vore Skulptur- og Malerisamlinger, især deres fremtidige Indretning. Kbh. 1893 pp. 18–41. Gennemgangen af Langes plan i det følgende bygger på denne fremstilling. Jf. note 25.

29 Om denne sag se Cult. min. 3. ktr. jr. 808/92. At man også har haft planer om at overflytte Glyptotekets samling af hovedsageligt danske og franske 1800tals skulpturer til museumsbygningen så sent som i begyndelsen af 1895, fremgår af en skr. fra A. Weis d. 13.1.1895 i samme sag. Om der her er tale om originalværker eller afstøbninger evt. begge dele fremgår ikke af skrivelserne.

30 Akademiets svar er gengivet i F. Meldahl og P. Johansen, Det Kongelige Akademi for de Skjønne Kunster 1700–1904, Kbh. 1904 pp. 517–19.

31 Se koncept til skr. af 4.1.1895, Jul. Lange til min., Kunstmuseet, KAS arkiv.

32 Cult. min. 3. ktr. jr. 515/95, Skr. 7.5.1895.

33 J. Lange, Om vore Skulptur- og Malerisamlinger. Kbh. 1893 p. 14.

34 J. Lange, Om vore Skulptur og Malerisamlinger. Kbh. 1893 p. 74ff.

35 Cult. min. 3. ktr. jr. 515/95, Skr. 26.5.1895.

36 Cult. min. 3. ktr. Kommissionen af 26.6.1895. Forhandlingsprotokol 1895. Møde d. 29.7.1895. Om kommissionens nedsættelse, se Cult. min. 3. ktr. jr. 515/95.

37 Cult. min. 3. ktr. jr. 515/95.

38 Disse oplysninger, ligesom de følgende oplysninger om samlingens bestand er, hvor ikke andet er nævnt, hentes i Afstøbningssamlingens inventarprotokoller, Kunstmuseets arkiv.

39 Heraf kan nævnes Fragmenter af gavlgrupperne fra Athena Aleas tempel i Tegea, dele af Pergamonfrisen, Doryforos (Napoli), 8 statuer fra siderne af »Den gyldne Port« i domkirken i Freiburg, sørgende figurer fra Filip den Dristiges og Johan den Uforfærdedes gravmæle i Dijon (af Claus Sluter og Claus de Werve), Michelangelos Pietà fra Peterskirken i Rom og hans statuer fra Medicigravene i Firenze.

40 Skr. 19.10.1895, Lange til min., KAS arkiv, Kunstmuseet.

41 Skr. 22.1.1897, Bloch til min. KMS kopibog 1892–99, Kunstmuseets arkiv.

42 Se indstillingen om udnævnelserne, Cult. min. 3. ktr. jr. 67/97, Skr. 13.1.1897.

43 Cult. min. 3. ktr. jr. 168/97. Skr. 4.2.1897, Jacobsen til min. Beckett tiltræder 1.2.1897.

44 Skr. 30.6.1899, Bloch til min., KAS kopibog 1892–99, Kunstmuseets arkiv.

45 Else Kai Sass, Kunsthistorie. i: Københavns Universitet 1479–1979. Kbh. 1979, bd. XI p. 263ff.

46 Som han havde ytret sin uinteresse for i forbindelse med besættelsen af direktørstillingerne, se indstillingen nævnt i note 42.

47 Skr. 22.1.1897, Bloch til min., Kunstmuseets arkiv, KMS kopibog 1892–99.

48 Skr. 8.2.1897, Jacobsen til min., KAS kopibog 1897–1912, KAS arkiv, Kunstmuseet.

49 Om dette se Dyveke Helsted, Tor-

ben Holck Colding og Torben Melander, Albertina, Et legats historie gennem 100 år. 1879–1979, Kbh. 1979.

50 Om denne afgivelse se Cult. min. 3. ktr. jr. 189/97.

51 Politiken 11.11.1898. »Kunstmuseets Afstøbningssamling«.

52 Fremgår af notat fra 31.10.1898. Cult. min. 3. ktr. jr. 67/97.

53 Første skrivelse er fra 22.11.1898, anden fra 3.12.1898, begge i KAS kopibog, KAS arkiv, Kunstmuseet.

54 Den Kongelige Afstøbningssamling.

55 Af en senere udtalelse fra Carl Jacobsen fremgår det, at han hermed mente, at ministeriet skulle acceptere hans indkøbsplan såvel som udvidelsen af udstillingsarealet ved overbygning af de to gårde, mod at han ville skænke samlingen sine afstøbninger. Se Cult. min. 3. ktr. Kommissionen af 6.10.1902 vedr. pladsforholdene på Statens Museum for Kunst. 1902–04. Forhandlingsprotokol p. 7f.

56 Der til dels var ejet af det ovenfor omtalte Ny Carlsberg Musæumslegat, hvor han selv var formand.

57 Cult. min. 3. ktr. jr. 163/97, Skr. 17.1.1901, Bloch til min.

58 Samtidig skulle den komme med forslag til anbringelse af Hirschsprungs Samling, der under visse betingelser var skænket Staten og Københavns Kommune i fællesskab. Se om nedsættelsen af kommissionen i Cult. min. 3. ktr. jr. 515/95, Skr. 6.10.1902, samt Cult. min. 3. ktr. Kommissionen af 6.10.1902 vedr. pladsforholdene på Statens Museum for Kunst. 1902–04.

59 Citeret efter mødereferat. Cult. min. 3. ktr. Kommissionen af 6.10.1902 vedr. pladsforholdene på Statens Museum for Kunst. 1902–04. Forhandlingsprotokol, p. 5.

60 Se den i note 59 nævnte forhandlingsprotokol, p. 13.

61 Johs. Steenstrup, Carl Jacobsens Liv og Gerning. Kbh. 1922 p. 6.

62 Politiken 18.11.1898. »Universitetets Reformationsfest«. Om hele denne skoledebat se Vagn Skovgaard Petersen, Dannelsen og Demokrati. Kbh. 1976. Prof. Gertz' taler er behandlet p. 176f.

63 Johs. Steenstrup, Carl Jacobsens Liv og Gerning. Kbh. 1922 p. 217.

64 Hvor ikke andet er angivet bygger tallene i det følgende på Francis Beckett, Katalog over Den kongelige Afstøbningssamling, I–II, Kbh. 1903–04, samt samlingens to inventarprotokoller i Kunstmuseets arkiv. De anførte tal er kun omtrentlige, især ved ejendomsforholdene, da oplysningerne i inv.protokollerne er behæftet med fejl. Endelig kan et enkelt inventarnummer sagtens indeholde en hel gruppe sammenhørende afstøbninger.

65 I det følgende vil Jacobsen være nævnt som ejer af de afstøbninger, der er anskaffet af ham selv eller af Ny Carlsberg Musæumslegat eller Ny Carlsberg Fondet, da de ved Jacobsens død 1914 overgik samlet til hans dødsbo.

66 Cult. min. 3. ktr. jr. 502/14, Skr. 18.4.1914.

67 Karl Madsen, En ny Skulptursamling i Kunstmuseet. Tilskueren, 1907 p. 121.

68 Om denne sag se Cult. min. 3. ktr. jr. 87/08.

69 Om denne sag se Cult. min. 3. ktr. jr. 502/14. Citaterne er fra Skr. d. 26.1.1914 og 23.4.1914, Beckett til min.

70 Åbent brev fra Carl Jacobsen til Meldahl, 24.9.1902 i KAS kopibog 1897–1912, KAS arkiv, Kunstmuseet.

71 Karl Madsen, En ny Skulptursamling i Kunstmuseet, Tilskueren 1907, p. 121f. På dette tidspunkt var »annekset« i den gamle glyptoteksbygning endnu ikke taget i brug.

72 Skr. 22.6.1920, Beckett til Undervisningsministeriet, KAS kopibog 1913–23, KAS arkiv, Kunstmuseet.

73 Ang. erhvervelserne, se KAS inventarprotokoller, Kunstmuseets arkiv.

74 I 1905 havde Jacobsen afslået at modtage denne samling som depositum, den var blevet hjemløs efter at flere lokaler var inddraget til udstillinger i bygningen bag Charlottenborg. Den opbevarede da i maleri- og Skulptursamlingens magasinrum indtil Becketts tiltrædelse. Se Skr. 24.1.1905, Udstill.komitéen til Bloch, KAS arkiv, Korrespondance 1933–, Kunstmuseet.

75 Fr. Beckett, Kunstmuseets Afstøbningssamling, Tilskueren 1933, II, pp.

1-16. Beckett havde selv holdt omvisninger i afstøbningssamlingen fra århundredskiftet. Ligeledes har samlingen i vidt omfang været brugt af kunstnere, som tegnede i den, og af kunsthistoriestuderende.

76 L. Swane, Kunstmuseets Bygning før, nu og i Fremtiden. Tilskueren, I, p. 94.

77 På et møde i foreningen for ung dansk Kunst 1946. Se Social-Demokraten 5.3.1946, »Et Museum vantrives...«.

78 KAS inventarprotokoller, Kunstmuseets arkiv.

79 Som museet også havde en afstøbning af, der skønnedes bedre end akademiets. Se Skr. perioden 5.1.1952 til 8.10.1952, KAS arkiv, Korrespondance 1933-, Kunstmuseet.

80 Se regnskabsoversigter fra perioden 1933-1951, KAS arkiv, Korrespondance 1933-, Kunstmuseet.

81 Betænkning afgivet af Kommissionen vedrørende Statens Museum for Kunst, 1944 p. 5.

82 Betænkningen p. 45.

83 Betænkningen p. 51f.

84 Skr. fra perioden 15.12.1952-26.9.1955. KAS arkiv, Korrespondance 1933-, Kunstmuseet.

85 Politiken 19.1.1948.

86 Hanne Westergaard, Vort nye gamle kunstmuseum. Gutenberghus Årsskrift 1969 p. 16.

87 Citeret i: Carl V. Petersen, Om Kunstmuseet. Tilskueren 1912 p. 300.

88 Se L. Venturi, History of Art Criticism. New York 1964 p. 291.

89 »Des choses réelles et existentes«. Se Werner Hofmann, Studien zur Kunst-

theorie des 20. Jahrhunderts. Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 18, 1955 p. 138.

90 W. Kandinsky, Tilbageblik. Kbh. 1964 p. 31.

91 Citat oversat efter Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Wien, Düsseldorf 1966 p. 305. Om Fiedlers teorier se også Werner Hofmann, Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts. Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 18, 1955 p. 137ff og L. Venturi, History of Art Criticism. New York 1964 p. 274ff.

92 Om dette se de i note 91 omtalte bøger af Kultermann og Venturi, passim.

93 Citeret efter Gunnar Jespersen, Kunstens store flygtningelejr, Berlingske Tidende 4.2.1978.

94 Det er tydeligt, at Rubow i dette citat modstiller afstøbninger og maleri, og ikke skulptur, som det logisk burde have været. Et interessant aspekt ved afstøbningssamlingen, som jeg ikke er kommet ind på her, er forholdet mellem skulptur og maleri fra omkring 1800 til idag. I tiden fra Winckelmann og frem til Hegel indtog skulpturen en højere position end maleriet, mens dette forhold ændres til malerkunstens fordel engang i løbet af 1800-tallet. Det er f.eks. påfaldende, at de nye strømninger indenfor kunsten omkring sidste århundredskifte er domineret af malerkunsten. Samtidig har skulpturen fra Kunstmuseets åbning i 1896/98 og frem til idag, været tildelt en helt sekundær rolle, som langt fra alene kan forklares ud fra de i denne afhandling beskrevne historiske omstændigheder.

Den kgl. Afstøbningssamling – en tilstandsrapport

Der er grund til at nære alvorlig bekymring for afstøbningssamlingens bevaringstilstand.

Påvirkningerne fra miljøet hvori den er hensat, har indenfor en kort årrække ført til et vist forfald, hvis følger vi kan iagttage. Ud fra erfaringer fra lignende tilfælde kan jeg sige, at der ingen grund er til at undervurdere disse mindre skader, thi forfaldet er støt fremadskridende og vil med accellererende hastighed føre til hele samlingens ødelæggelse.

En stor del af samlingens emner opbevares løseligt dækket af plasticfolie, andre er pakket i kasser. Imidlertid er alle afstøbningerne udsat for årets vekslende temperaturer og varierende luftfugtighed. Ladebygningen er som bekendt uopvarmet, og disse forhold vil have tragiske følger for gipsens træ- og jernarmering, samt for den hessian – eller lærred og hamp, som er indstøbt i gipsen.

Træarmeringen vil slå sig, deformere – og med årene sprænge gipsen. Jernarmeringernes volumenforøgelse ved rustdannelser vil føre til sprængninger i gipsen og den indstøbte hessian, som støtter gipsens skalkonstruktion, vil sandsynligvis borttræde. Svampeangreb på gipsens overflade og destruktive følger af større dyrs, rotter og mus', mekaniske vold eller ekskrementer må forventes. En enkelt lækage i taget og i den særdeles nødtørftige, blafrende plasticafdækning derunder, vil på en enkelt nat eller dag med megen nedbør, afstedkomme en akut katastrofesituation, som vil vise sig at være uoprettelig. En gipsafstøbning som gennem flere timer udsættes for slagregn, eller for konstant vanddråber fra en lækage i taget, vil nedbrydes i overfladen og værdifulde detaljer vil gå tabt.

Andre men ikke mindre ødelæggelser finder til stadighed sted i et »gipsmagasin«: Ved flytning og remplacering får afstøbningerne altid visse læsioner, som aldrig repareres med det samme. Ikke af ond vilje foregår denne langsomme nedbrydning. Det er snarere i en art menneskelig glemsomhed man skal søge grunden til dette forfald, som man også kan se de tydelige spor af i laden i Ledøje. Talrige tilsyneladende betydningsløse skulpturdetaljer henligger i magasinet »uden adresse« og følgen bliver, at de aldrig finder tilbage til den helhed, de engang var en del af.



Ledøje november 1979.
Fot. Bent Hacke.

Eric Erlandsen

Situationen nu – bevaring – benyttelse – betydning

Som det vil fremgå af M. L. Berners afhandling er Den kgl. Afstøbningssamling, som forhåbentlig endnu eksisterer, oprindeligt tænkt som et museum i sig selv, skabt i gammel humanistisk ånd og ud fra kosmopolitiske idealer. Fra begyndelsen har den således fremtrådt som selvstændig institution med egen direktør og særskilt budget, og Kunstmuseets bygning var inddelt således, at malerisamlingen residerede i førstesalen, afstøbningssamlingen i stueetagen.

De ældste helt uerstattelige arbejder i denne samling daterer sig fra første halvdel af forrige århundrede, mens hovedparten erhvervedes i begyndelsen af 1900'erne. Antallet må skønsmæssigt anslås til at ligge omkring 2000, deraf er 1346 katalogiseret af Beckett i 1903.

Ingen dansk kunstsamling har været udsat for en så uvidende og brutal behandling som den, der helt uforståeligt er blevet afstøbningssamlingen til del. Misèren begyndte det år 1933, hvor dens direktør Francis Beckett trak sig tilbage og malerisamlingens Leo Swane blev dens fungerende direktør.

Det gik nemlig sådan, at Swane, klassisk student fra Metropolitan-skolen på Frue Plads, må have evnet at overbevise myndighederne om sit format og sin kompetence til at bestride (og blive honoreret for) begge poster, for fra det øjeblik stod samlingen uden selvstændig leder, end ikke en inspektør blev udnævnt, og hvad der om muligt var endnu værre, dens bevillinger blev ikke ført à jour, men forblev gennem årene på et så lavt niveau, at de efterhånden benyttedes til at dække museets behov for forskellige små nødvendighedsartikler.

Udadtil respekterede Swane samlingen. Dens pladsforhold forblev stort set de samme, og de normerede omvisninger blev nogenlunde opretholdt. Indadtil svigtede imidlertid formatet. Swane var for dybt engageret i malerisamlingens vækst og pleje. Afstøbningssamlingen måtte i vid udstrækning skøtte sig selv. Enkelte nyerehvervelser fandt dog sted, og i en periode blev en timelønnet volontør sat til at rette lidt op på det forsømte.

I 1952 blev Jørn Rubow direktør for Kunstmuseet og dermed automatisk også fungerende direktør for afstøbningssamlingen. Ligesom det var tilfældet med hans forgænger, gjaldt hans interesse først og fremmest malerkunsten. Under ham udviklede ligegyldigheden overfor afstøbningssamlingen sig til en forfølgelse, som gav genlyd i pressen, og som gjorde afstøbningssamlingen til en slags prügelnabe.

Det begyndte med, at den italienske ungrenæssanceafdeling blev

ryddet og erstattet med malerier, og at omvisningsaktiviteten blev stoppet. En nedvurdering, der nok kan mane til eftertanke.

De prægtige former, som geniale kunstnere i fortiden har skabt, fra Akropolis' smilende ynde til Venedigs Colleoni højt til hest, kunne jo dårligt direkte kritiseres. Men så kastede man sig over materialet: Gips, afstøbninger i det døde, hvide, beskidte og i alle henseender underlødige materiale: Gips.

Dette blev finkulturens og æsteticismens fortvivlende svar på en Fidias' eller en Michelangelos gribende og storsindede formsprog.

Angrebet, der blandt andet karakteriserede samlingen som »Den hvide hellige ko« begyndte altså indefra, fra museets egen stab. Modsigelsen, der heller ikke manglede, kom udefra, fra Universitetet, fra arkæologer, journalister og andre humanister, som gerne medgav, at maleri- og kobberstiksamlingen trængte til mere plads, men som på den anden side modsatte sig enhver splittelse af afstøbningssamlingen, idet de betonedes dens kulturelle værdi og ret til samlet eksistens. Enden på det hele blev, at museet fik sin store bevilling til en omfattende udbygning af huset. Den skulle afhjælpe den pladsmangel, der tilsyneladende havde været anledning til kampagnen mod samlingen.

En af betingelserne var, at afstøbningssamlingen skulle bevares, men museets accept af dette var så langt fra at være klokkeren, at samlingen endnu, på andet tiår, står stablet sammen under de dårligst tænkelige og faretruende forhold i denne ladebygning i Ledøje. Ingen kan sige, hvor store skader, der i de år er sket, man kan kun håbe, at de mest kostbare og uerstattelige arbejder har overlevet i behold, og at hele samlingen hurtigst muligt bliver revideret og anbragt under betryggende forhold. Vort synderegister overfor den kommende generation er omfattende og belaster os, fordi der er situationer, vi står magtesløse overfor.

Det gælder imidlertid ikke vor afstøbningssamling. Den er af et så unikt format og kvalitet, at den kan hævde sig smukt overfor de store samlinger, der hægges om i andre store byer. Skammen over dens eventuelle tilintetgørelse i absurd ligegyldighed og uforstand vil være vanskelig at bære både for os og for dem, der skal arve den. Det er evident, at alt af den som kan bevares, skal bevares. Om ikke andet kunne vore store fonds opfordres til at gribe ind. Men samlingen burde også gøres tilgængelig for den store del af befolkningen, der ikke lider under finkulturel nærsynethed, men har mod på at gøre sig vor kulturarv bevidst. Dem den vil henvende sig til, er det store udsnit af befolkningen, der blandt andet bruger vore højskoler, aftenkurser, biblioteker, universiteter og museer for at opnå det, man med et gammeldags udtryk forstår ved almindannelse, men som nu nok må oversættes ved kode-



Ledøje 1974. Fot. Erik Petersen.

ordet orientering. Eller måske snarere bevidstgørelse. En bevidsthed om europæisk kultur, der er blevet til gennem årtusinder og som har sat sine spor i skulpturens mesterværker. I sin tid studerede og tegnede nogle af vore bedste nulevende kunstnere i afstøbningssamlingen under maleren Peter Rostrup Bøyesens ledelse. De var malere, men netop studiet af den absolutte balance, kræfternes spil om den evigt rolige kerne, der kendetegner den rige kunst, talte afgørende til dem på tværs af århundreder. Som studiesamling vil denne samling af verdenskunst således imødekomme et langt større publikumsbehov end det selvfølgelig hos arkæologi- og kunsthistoriestuderende.

Til sidst skal nogle enkelte blandt samlingens skatte omtales:

I 1913 farvelagde maleren Marie Henriques efter sine fortjenstfulde og årelange studier i Athen nogle af de arkaiske afstøbninger, der var taget over resultatet af de godt en snes år ældre udgravninger på Akropolis. Athens stærke lys har i årenes løb bleget originalernes oprindelige farver, men afstøbningernes består – forhåbentlig.

For studerende i hvert fald er det også interessant at vide, at der imellem afstøbningerne findes én af en senere forsvunden original, et portræt af den græske filosof Karneades.

Men kostbarest af alle må dog Parthenons gavlskulpturer være. I et brev i foråret 1819 lykønsker Kunstakademiets præses – den senere konge Chr. VIII – akademiet med erhvervelsen af disse afstøbninger, som er afskibet fra London, og han formaner til størst mulig forsigtighed ved udpakningen af disse arbejder. Disse afstøbninger er altså alersenest fra 1819, men muligvis er de endnu ældre, da Lord Elgin allerede i 1801 lod tage forme over kunstværkerne fra Parthenon. Meget kan tyde på det. Originalerne på British Museum har med hensyn til overfladens karakter lidt meget i tidens løb. Hovedparten af misøren tillægges E. N. Pryce's rensning af dem kort før anden verdenskrig. De tidlige, omhyggeligt udførte afstøbninger efter Fidias' værk gengiver til de mindste detaljer selv de sarteste folder i gudindernes rislende klædebon, ja, den mindste forvitring i det skrøbelige marmor, som naturligvis aldrig må udsættes for en gentagelse af en afstøbningssproces.

Trods de knebne forhold i samlingens lokaler stod de i sin tid under de store vinduer i en strøm af lys og markerede det næsten kosmiske ved dette væld af enkeltheder som samledes i store tonende forløb. Dertil kom, at den ærværdige alder desuden havde forlenet materialet med en stoflig fasthed og en patina af overraskende karakter.

Kan vandalismen i Ledøje ladebygning virkelig fortsætte? Det er afstøbningssamlingen NU, det drejer sig om.

Ide Løppenthin

»Der veed hele Verden . . . «

Afstøbningssamlingen og undervisning i klassisk arkæologi

Forelagt de to hosstående fotografier har nogle grupper af unge arkæologistuderende opfattet dem som gengivende to forskellige skulpturer, mens andre efter nogen tøven er blevet enige om, at en og samme figur er gengivet, *den arkaisk græske ynglingefigur, Kroisos, fra Anavysos sydøst for Athen*. Men ærgerligt var det i alle tilfælde, at den følgende times undervisning ikke kunne henlægges til en afstøbningssamling, hvor deltagerne kunne få syn for sagn: hvilket af de to fotografier taler sandt: hvor bliver der snydt og bedraget? Eller, hvad der hyppigere er tilfældet, hvilken del af sandheden rummer det ene fotografi, og hvilken det andet? For det er kun halvdelen af bevisførelsen at lægge to lige misvisende fotografier på bordet. Det befriende, nåh sådan! opnår man først ved konfrontationen med originalen eller, i mangel af denne, afstøbningen.

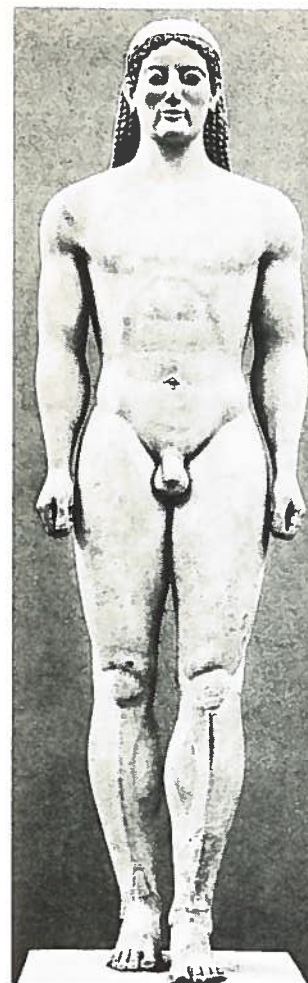
Ved fotografisk gengivelse af plastiske genstande er valg af synsvinkel og lyssætning to aldeles afgørende faktorer, som bestemmer fotografiets dokumentationsværdi. Det såkaldte neutrale »lige-ind-på«-fotografi med jævnt fordelt lys, gengiver den tredimensionale genstand som fladt pap. Hvor meget fordrejer den skrå synsvinkel med dramatisk sidelys? Det er ikke noget, vi er født med at vide. Tværtimod synes vi født med at »vide«, at fotografiet taler sandt.

Fotografiet er et nemt og hurtigt arbejdsredskab, men det kræver træning for at omgås det med den fornødne indsigt. Og træning og indsigt, hvorfor ikke hente det på universitetet, før det som færdiguddannet forsker koster penge, ærgrelser, spildt ulejlighed og andres hån, fordi man uden rettesnor er spadseret lige ud i suppedasen. En tilgængelig afstøbningssamling er det meget savnede kontrolorgan i en periode, hvor fotografernes trang til at rumstere fotografisk ikke just er blevet mindre. Engang var det en selvfølge ved Københavns Universitet. Hvorfor så nu disse amputerede tilstande?

Afstøbningssamlinger har været en integreret del af beskæftigelsen med antikken længe før et arkæologisk fagstudium eksisterede. I lærde folks samlinger udgjorde de erstatningen for den kostbare original, og i kunstakademierne tjente de siden 1600-tallet som modeller for den grundlæggende tegneundervisning. Da klassisk arkæologisk undervisning indførtes ved universiteterne i løbet af klassicismens skæve århundrede, 1750–1850, fik afstøbningssamlingerne naturligt nok nye brugere. Agtværdig er i så henseende afstøbningssamlingen i den tyske universitetsby Göttingen. I 1767 blev de første afstøbninger



Gengivet efter japansk skulpturværk »The Sculptures of the World« t. XI, Paris 1977, s. 33.



Gengivet efter E. Homann-Wedeking, *Archaic Greece*, London 1968, s. 131.

erhvervet og opstillet i universitetets bibliotek, vel i overensstemmelse med antikkens opfattelse af et museum som et hus for samtlige muser.

Æren for at have udviklet afstøbningssamlingen til et egentligt videnskabeligt apparat tilkommer imidlertid universitetet i Bonn. Umiddelbart efter universitetets grundlæggelse i 1819 indrettede den arkæologiorienterede filologiprofessor Friedrich Gottlieb Welcker »Akademische Kunstmuseum« med en afstøbningssamling som den centrale bestanddel. Samlingens fortsatte vækst blev betrykket ved årligt afsatte midler på universitetsbudgettet.

Og Bonn dannede skole; omend sjældent så direkte som Welcker havde forestillet sig det med samlinger direkte tilknyttet universiteterne. Men de store afstøbningssamlinger f. eks. i Berlin og München, oprettet i midten af 1800-tallet med tilknytning til de derværende kunstmuseer, fulgte Welckers eksempel i Bonn, ved at sigte mod en så alsidig repræsentation som muligt, i stedet for det tidligere stærkt selektive udvalg.

Etableringen af en afstøbningssamling på statens museum for kunst i 1898 fortsatte linjen fra de store europæiske museer. Samlingens historie behandles andet steds i bladet. Her skal det blot understreges, at for den klassisk arkæologiske undervisning blev den af uvurderlig betydning. Generationer af studerende i klassisk arkæologi, kunsthistorie og klassisk filologi, for kun at nævne de nærmest berørte, har fået den grundlæggende uddannelse i klassisk skulptur i formiddagstimerne i Sølvgade; en broget skare iført frakker, halstørklæder og huer for at udholde de lave temperaturer i salene. Det var vilkårene, men med udbyttet fulgte overbærenhed med forholdene.

Siden ombygningen af Kunstmuseet blev påbegyndt i 1965, og Afstøbningssamlingen dermed blev lukket og pakket bort, har adskillige årgange af studerende været uden adgang til samlingen. I betragtning af den tilgang af studerende der har været i den samme periode, betyder det årgange, som meget snart vil udgøre den største gruppe af forskere inden for de berørte fag. Internationalt har den danske gren af faget klassisk arkæologi ydet væsentlig forskning inden for emnet antik skulptur. Det er ikke sket uden forudsætninger, og blandt disse har to været blandt de betydeligste: Glyptotekets fine samling af oldtids-skulptur og en veludbygget afstøbningssamling. Den ene af forudsætningerne mangler i dag fuldstændigt.

Når staten ind til nu i stigende grad har tildelt de førømtalte sene årgange nødvendige rejsepenge, for at de kan gøre sig bekendte med udenlandske samlinger, må man undrende spørge sig selv, hvorfor de ikke hjemmefra får mulighed for at forberede sig så godt som muligt

på de udenlandske skulptursamlinger gennem undervisning og egne besøg i en tilgængelig afstøbningssamling.

I udlandet ser de studerende afstøbningssamlinger og det i vældig udvikling. I Cambridge og Bonn ser de de gamle afstøbningssamlinger nyindrettet eller under nyindretning. I München en afstøbningssamling under opbygning, til erstatning for den der gik til under krigen. I Basel et stort projekt i udvikling, hvor man på grundlag af afstøbninger søger sig frem mod en rigtig rekonstruktion af Parthenongavlene fra Athens Akropolis. Alt sammen til gavn og glæde for såvel studerende som offentligheden iøvrigt. Og som kejseren i H. C. Andersens Nattergalen må vore studenter konstatere, at »Der veed hele Verden hvad jeg har, og jeg veed det ikke!«

Af Torben Melander

Noter om gips – et smukt og billigt materiale

Den eneste endegyldige kvalitet tingene har, er den, *at de er der*. Alt andet skifter med tid og sted og personer.

Kunsten erobrede i tresserne en ny frihed, kvalitet blev til karakter, stil til struktur, kunstens materiale udvidedes til at være hvad som helst, hvor som helst, hvornår som helst.

Siden dada, Bauhaus, suprematisme, futurisme, surrealisme . . . er dogmet om den videnskabelige objektivitet røget sig en tur.

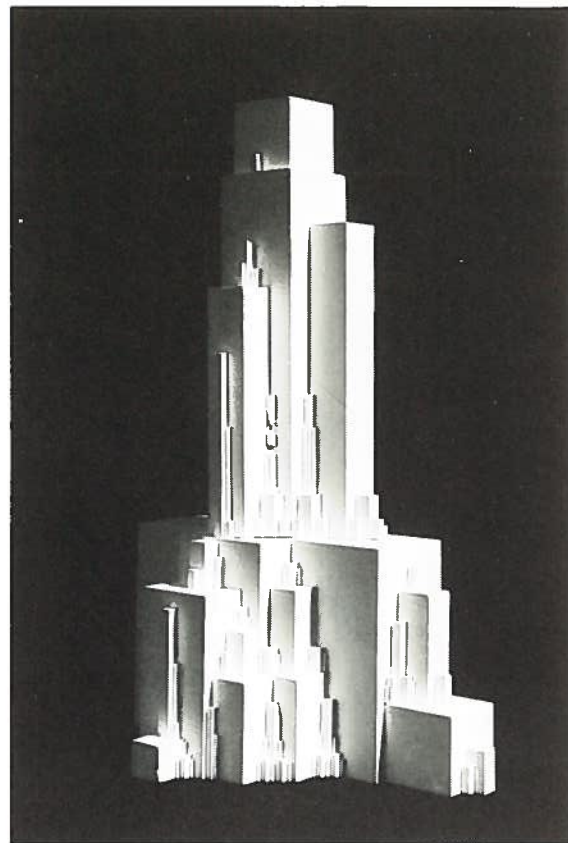
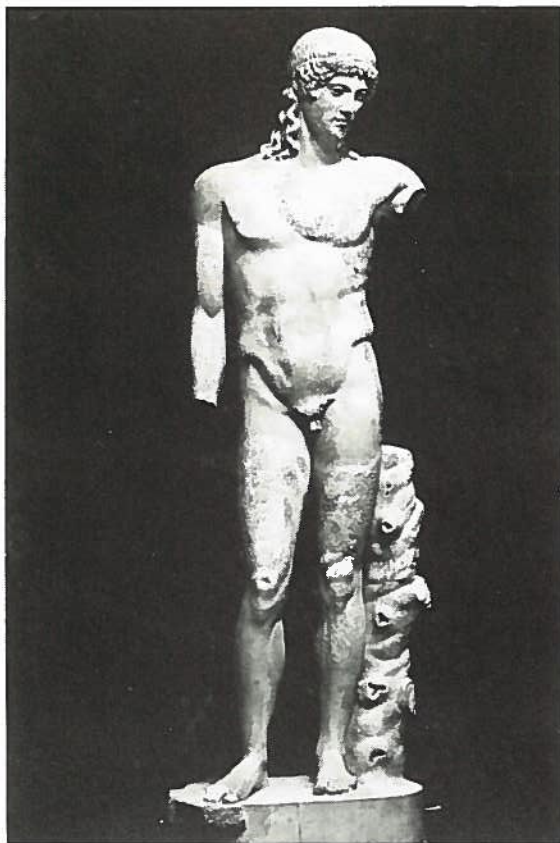
Jeg holder meget af at høre skakudsendelser. Ikke fordi jeg følger spillet i egentlig forstand, men det fascinerer mig at overvære. En aften spillede de computerskak. Datamaten kunne »ordnes« på to måder: Enten ved tidsmomentet, hvor maskinen, før den vælger sit træk, må gennemgå samtlige kombinationer – mennesket danner sig et *billede* af brættet og forenkler aflæsningen af muligheder – eller ved at foretage vanvittige og ulogiske træk, hvor der bringes uorden i systemet, så maskinen bryder sammen. Mennesket er overlegent i evnen til at danne billeder og evnen til at bryde et fastlagt system. Det er det kunst handler om.

De senere år er man begyndt at lave populære museumsudstillinger, som giver en pædagogisk og aktuel indgang til samlingerne. Det er en god ide, hvis det giver folk en nøgle til selv at gå igang i museerne. Men hvis det er en total omlægning af samlingerne, så det meste ryger i arkiverne til specialisterne, og museerne bliver supermarkeder, hvor alt er skåret ud og gjort grydeklart i plasticindpakning med opskrift udenpå, så er det en grov censur af fortiden.

Historien er et råstof, vi kan bruge, den tilhører os alle. I tingene og den måde de er bearbejdet på, hvor de er fundet o. s. v., kan vi direkte med øjne og hænder aflæse tidligere menneskers livsforhold og derved lære noget om os selv. Der er en afgørende forskel på, om man ser ti udvalgte pilespidser, med tekst og tegninger, eller om man ser titusinde. I første tilfælde er tingene brugt som illustration til nogle teorier om fortiden, i det andet tilfælde er det det historiske råstof, man selv direkte aflæser, og een gang hvert århundrede er der en idiot, som opdager *den* detalje, som akademikerne ikke kunne se for teorier, og det er den detalje, der ændrer forståelsen af os selv og vores fortid.

Den fri adgang til vores fælles historie er en fundamental demokratisk ret.

Gipsafstøbningen blev ikke kastet i affaldscontaineren af den unge revolutionære kunst for at bane vejen for nye visioner. Det var det al-



Apollo.

K. S. Malevich: Gota 2-A. Gips. Ca. 1925.

lerofficielleste kunstbureaukrati der eksekverede dommen i stilhed. Dette kunstbureaukratis fornemste kendetegn er ellers total passivitet. 60'erne og 70'erne, som har været en frugtbar tid i dansk kunst, er med et par undtagelser, et sort hul på danske museer. Men pludselig bevægede kæmpen sig, og med en enorm kraftanstrengelse og stort forbrug af ellers sparsomme bevillinger, fik man dels til ingen verdens nytte ødelagt kunstmuseets forhal, dels med den smagfulde kenders foragt for reproduktioner, strittet gipsafstøbningerne ud.

Det er mangel på forståelse for at det håndværk og arbejde afstøbningssamlingen repræsenterer i sig selv rummede en historisk værdi, og mangel på forståelse for, at selv nok så gode fotos og beskrivelser aldrig kan gengive en rumlig genstand blot nogenlunde tilfredsstillende. Dels censurerer man fortiden for nutiden, dels ødelægger man en yderst demokratisk mulighed for at enhver der har lyst, ganske gratis kan vandre gennem verdenskunsten. Der var en enestående mulighed for at læse Julius Langes »Menneskefiguren i kunstens historie« og derefter at se en stor del af figureerne i afstøbning.



Mandsfigur. Bronze. 1980.



Kvindefigur. Bronze. 1980.

Med forestillingen om den videnskabelige objektivitet og metode som det højeste mål for menneskelig erkendelse, opstod i begyndelsen af vort århundrede ideen om det genstandsløse billede senere kaldet den abstrakte kunst. Det har heddet mange ting: Suprematisme, konstruktivisme, actionpainting, op-art, zero, minimum-art . . . Vi kan sige at i disse kunstværker glimrer menneskefiguren ved sit fravær. Klein bruger direkte aftryk af mennesker i sine billeder, og popkunsten tager de masseproducerede menneskebilleder og bruger dem, Segal bruger gipsoverstøbninger af mennesker og Duane Hanson bemalede og påklædte polyesterafstøbninger. I happenings, events, aktioner, performances optræder menneskefiguren som værende direkte tilstede i kunstværket som levende person.

Denne metode til brug af menneskefiguren i kunsten er mennesket som funktion i helt elementære handlinger og stillinger, dagligdags situationer, enkle materialer. Michelangelos figurer var en idealiseret forestilling om mennesket som centrum for universet. Segals gipsfigurer optræder i enkle dagligdags situationer. Ægypternes stiliserede



General Motors' nedlagte samlehal, København.

menneskefigurer er underlagt gudernes endeløse tid, grækernes diskasker er fastholdt netop det øjeblik han starter sit kast. Og *vi* drømmer om et smukkere samfund.

Sammen med Poul Gernes og senere Lene Adler Petersen og Richard Winther har jeg arbejdet med at finde en afstøbning af mennesker som kunne anvendes direkte til bronzestøbning. Vi har nu hos bronzestøber Leif Jensen i Gladsaxe lavet en mands- og kvindefigur. Bronzen er ikke lavet for at gøre det fint, men for at undgå den illusionisme som f. eks. Duane Hanson er et eksempel på. Det vi laver er ikke mennesker, men beskrivelser af mennesket. Vi har ikke modelleret et menneske, vi har ikke taget stilling til og ikke valgt en form. Vi har brugt menneskefiguren som den var, og sat den ind i en sammenhæng, en karakter, en struktur (se gengivelse side 69).

Jeg har savnet afstøbningssamlingen, så jeg kunne se hvorledes andre tider har brugt menneskefiguren. Jeg tror man fremover vil bruge eller forkaste disse gipsafstøbninger alt efter hvilke ideer og visioner man arbejder med, men hvad enten man forkaster eller bruger, forudsætter det, at samlingen er der.

Afstøbningssamlingens »Ryttersal«. Stereoskopbillede af Peter Elfelt. Ca. 1912.



Derfor lad staten købe General Motors gamle bilsamlefabrik i Røvsingsgade. Det ville være smukt i et funktionalistisk fabrikshus, hvor den økonomiske struktur har nedlagt produktionen og smidt de levende mennesker på gaden, at udstille tidligere tiders menneske-idealer afstøbt i gips.

Bjørn Nørgaard

Et interview med Mogens Bøggild

ved Troels Andersen

Hvad mener De om afstøbningssamlingens fremtidige placering?

For en række år siden var jeg med i et udvalg, der fra akademiet skulle undersøge muligheder for afstøbningssamlingens placering. Østre Gasværks beholder, der da var foreslået, var jeg imod. Der ville ingen mennesker komme. Det var vist Poul Henningsen der sagde, at der var ti minutter fra Kongens Nytorv til gasværket, men halvanden time den anden vej.

Afstøbningssamlingen bør placeres et sted, hvor det er tillokkende at komme, eventuelt som mål for en udflugt.

Ligesom Nationalmuseet, bør den deles op i afdelinger, så man ikke skal gå det hele igennem på een gang. Ingen kommer jo levende igennem hele Louvre i eet stræk. Samlingen bør stilles op, således at det bliver behageligt at være i den og tillokkende for almindelige mennesker. Fra de enkelte afsnit skulle man måske kunne gå ud i en have, hvor der i tilknytning til f.eks. den græske afdeling gerne måtte være græske planter. Ved den romerske afdeling kunne man godt gøre opmærksom på, at det var Lucullus, der indførte kirsebærtræet i Europa – det slog jo godt an. Gartneren er vigtig. Der må også gerne være mulighed for at man kan få en ordentlig kop kaffe, hvorfor ikke i den romerske afdeling? Man skal kunne være i længere tid på stedet og kunne slappe af, for så igen at vende tilbage til udstillingen, ligesom i sin tid i Lateranmuseet.

Udenfor kunne der stå afstøbninger i tilknytning til samlingen, måske en af de store elefanter fra Indien, den kunne godt støbes i beton.

Er gipsafstøbningerne tilstrækkelige til at give indtryk af skulpturen?

Afstøbningen er en teknik, der før i tiden indgik i enhver billedhuggers kunnen, som en del af hans arbejde. Naturligvis er det vanskeligt med afstøbninger i gips efter marmorskulpturer, det er som om gipsen er et mindre gennemsigtigt materiale. Jeg synes imidlertid ikke man skal være uærlig, men vise gipsen som gips. Det er forkert at prøve at tone eller patinere den. Til gengæld har man mulighed for at prøve at vise bemalingen på skulpturer. Mit eget indtryk af Venus fra Milo fik jeg først repareret, da jeg så originalskulpturen. Men der er mange muligheder for tilegnelse i afstøbningerne. Det er f.eks. vigtigt, at mange af dem er taget på et tidspunkt, hvor overfladerne ikke var så forvitrede som idag. Mange skulpturer er jo også placeret på steder, hvor det ikke er muligt at se dem på så nært hold, Parthenonfrisen el-

Ledøje 1974.
Fot. Erik Petersen.



ler Trajansøjlen f.eks. Det kan være vigtigt at se detaljerne. Man kan naturligvis ikke stille rytterstatuerne, Colleoni eller Gattamelata op som på stedet i original, men til gengæld kan man studere detaljerne. Jeg ville f.eks. gerne se Marc Aurels hoved i gips, det er meget dristigt og ejendommeligt modelleret. Jeg vil også gerne pege på en meget fin kopi af en tidlig græsk skulptur, som Anne Marie Carl Nielsen har udført, og som er på Akademiet; det er en meget værdifuld skulptur, som burde være kendt af mange flere.

Hvordan kan afstøbningssamlingen videreføres?

Det gælder om at finde direktøren, en person, for hvem det kan være en livsopgave at arbejde med samlingen. Det er vigtigt at få en person, der har eller kan slutte forbindelser verden over.

Afstøbningssamlingen behøver ikke særligt fornemme rum, en ny

bygning af karakter som en staldbygning, en kalket mur af f.eks. betonsten ville være udmærket. Lyset må gerne være som i den gamle reberbane, atelierets lys fra siden, der fortsætter op i taget. Enkelte rum kunne man indrette mere specielt til mindre ting. Man kan arbejde med fotografier i tilknytning til afstøbningerne. Måske bør der også være et mindre bibliotek. Når folk har været ude at rejse er det vigtigt, at de kan vende tilbage og se afstøbningerne og hente viden om dem. Jeg tror der vil være en bred interesse for samlingen. Det er ikke en afsluttet samling. Den kan videreføres med afstøbninger fra andre lande og kulturer. Med de nye afstøbningsteknikker kan man tage afstøbninger af kunstværker, der ikke tidligere kunne tåle det. Det er jo begrænset hvor mange billeder af Tizian et museum kan købe i dag, men man kan stadig få foretaget afstøbninger. Selvom de store skulpturer er be- kostelige at afstøbe, vil man kunne samle mindre arbejder, f.eks. en ægyptisk skål, eller de græske Tanagra-skulpturer, der var blandt Rodins forudsætninger. Man kan eventuelt gå gradvis frem. Jeg har været inde på tanken om at få lavet en udstilling på Den Frie eller på Charlottenborg af de bedste afstøbninger, det ville sikkert blive en publikumssucces. Men tingene skulle så gerne flyttes derfra til deres blivende plads, de kan jo ikke tåle alt for mange flytninger.

Forøvrigt behøver ikke alt at være udstillet på een gang, det er det jo heller ikke på de fleste museer. Samlingen må gerne stilles tæt op, det gør ikke noget. Man kan i et lille rum i den ene ende f.eks. have nogle få Tanagra-figurer og i den anden ende have en studiesamling af flere eksemplarer. De kan også være tilgængelige i et depot.

Hvilken betydning har afstøbningssamlingen for kunstnere og forskning?

Det er af stor betydning at man kan opleve skulpturen rumligt. Selvfølgelig kan man hjælpe sig med fotografier, men det er ikke muligt at skabe samme indtryk. En anden fordel, afstøbningssamlingen frembyder, er muligheden for sammenligning. Jeg husker en dag på Kunstmuseet, hvor man under en flytning pludselig kunne se Michelangelos to pieta'er ved siden af hinanden, der var et liv, hele afstanden fra ungdommens til alderdommens skaben, imellem. Det er en mulighed man ikke har på stedet overfor originalerne, og det må være meget vigtigt for det videnskabelige arbejde.

Et værk som Trajansøjlen har betydet uendelig meget for dansk billedhuggerkunst. Man kunne næppe tænke sig Thorvaldsens Museum eksistere uden den. Det er vigtigt, at man kan se den i Danmark.

Et engelsk initiativ

afstøbningssamlingen på Victoria and Albert Museum i London

Det år jeg begyndte at læse kunsthistorie ved universitetet i København blev Kunstmuseet lukket og afstøbningssamlingen transporteret til Ledøje. Ældre generationer af kunsthistorikere omtalte altid samlingen med veneration, men for os nye var og blev den lukket land. Den var gået over i historien som et kuriosum.

Det var først langt senere, at det begyndte at gå op for mig, hvad vi havde mistet i København. Det skete ved mødet med en anden afstøbningssamling, en af de få stadig eksisterende af arten, nemlig den på Victoria and Albert Museum i London. Det var en overvældende oplevelse. Her stod de jo alle sammen, den florentinske renæssances masterstykker, Pisanoernes prædikestole, de store franske katedralportaler etc. etc. ved siden af, overfor og bag hinanden i naturlig størrelse. Man kunne se dem tæt på og fra alle mulige sider og vinkler, hvad man kun sjældent kan med originalerne, for slet ikke at tale om bøger- nes reproduktioner. Samtidig meldte en lang række spørgsmål sig omkring selve fænomenet afstøbningssamlinger. Hvorfor havde man overhovedet købt dem i sin tid, hvorfor var de fleste nu ødelagte eller gemt væk, og sidst, hvorfor havde denne Londonske samling overlevet. De to første spørgsmål har jeg søgt at besvare andet steds her i bladet, mens det sidste først blev uddybet under et besøg i London i foråret, hvor jeg havde en samtale med en af samlingens medarbejdere, Keeper of Sculpture A. F. Radcliffe. Det er nogle hovedtræk af denne samtale, jeg her vil referere. Som eksempel på, hvordan man i udlandet betragter en sådan samling, og hvilke planer man har for dens fremtid.

Min forklaring på at denne samling fik lov at stå uantastet, er at den fra starten har haft en anden funktion end de kontinentale, og dermed en anden størrelse og sammensætning. De tyske samlinger, og den danske, var selvstændige enheder, selv når de delte hus med originalsamlinger. De skulle dække det hele, blev erhvervet og opstillet efter videnskabelige principper, og kunne sådan set ekspandere uendeligt. Den engelske samling på V&A blev grundlagt i 1851 samtidig med museet og anskaffedes i de følgende 3 årtier i nær tilknytning og som supplement til museets øvrige samlinger af originalskulptur. Derfor er samlingen fyldig, når det gælder italiensk renæssance, så fyldig, at den ene af de to lige store haller, samlingen altid har været opstillet i, udelukkende rummer italiensk skulptur. Samlingens eneste antike skulp-

tur er Trajan-søjlen. I den anden hal står alt det andet, hovedsagelig nordeuropæisk middelalder og renaissance. Der er næsten intet på magasin, udover en mindre samling engelsk skulptur. Man anskaffede ganske enkelt hovedværker indenfor de perioder museet i øvrigt dækkede, anbragte dem i de to haller, og holdt derefter op med at øge samlingerne. Det skete omkring 1916. Museet havde sit eget formeri, og en del anskaffelser kom herfra, eller man byttede sig frem til afstøbninger fra tilsvarende formerier i Paris, Firenze og Berlin. Formeriet, der oprindeligt bar sig selv økonomisk, lukkede efter 2. verdenskrig, og langt størsteparten af formene er nu væk. I dag vil det bare af økonomiske grunde være umuligt at få taget større afstøbninger. Et relief på lidt over 1 m², der dengang havde kostet få pund, ville sandsynligvis komme til at koste op mod 1500 pund idag, mente Mr. Radcliffe.

Efter 2. verdenskrig kom så hele diskussionen om samlingens eksistensberettigelse. Et af argumenterne gik på at fotografiet nu havde overtaget afstøbningernes funktion. Men, som Mr. Radcliffe fremhævede, kan dette jo aldrig gengive det tredimensionale eller formatet. Samlingen overlevede diskussionen, og idag er der ingen, der drømmer om at skille sig af med den. Alene som dokumentation af nu forsvundne eller forvitrede originalværker er den meget værdifuld. Som eksempel på dette nævnte Mr. Radcliffe, at man for nylig ved restaureringen af Trajan-søjlen i Rom havde haft betydelig gavn af at studere den engelske afstøbning, som idag er den eneste eksisterende.

Selve samlingen er for tiden lukket fordi rummenes konstruktion led skade under 2. verdenskrigs bombardementer, og de er nu under reparation. Man vil her genopstille afstøbningerne i de to rum efter forskellige principper. Den nordeuropæiske samling skal genskabes i sin oprindelige skikkelse, med 1800-tallets vægfarve og -dekorationer, ligesom opstillingen, der ikke er efter kunsthistoriske principper, bevares. Denne del af samlingen planlægges åbnet i sensommeren 1980 og skal altså fremstå som eksempel på en museumsindretning i sidste århundrede. Den anden sal, den italienske, vil man efter en mindre udtynding opstille efter kunsthistoriske principper, og dermed betone dens værdi som undervisnings- og studiemateriale. De opmagasinerede værker vil kunne beses efter aftale. Denne del planlægges genåbnet ved juletid 1980.

Med det engelske initiativ har man direkte peget på to væsentlige og tidssvarende funktioner for en sådan samling. Et initiativ som bør mane til eftertanke og konstruktiv planlægning for vor egen samling.

Marie-Louise Berner

For nu at komme videre . . .

Jeg er ikke spor ked af at være den, der i sin tid lancerede betegnelsen »hellig ko« om Afstøbningssamlingen. Det skete i en leder i Information den 27. februar 1956, og den blev genoptrykt som artikel i tidsskriftet Kunst, april 1956, side 226.

Baggrunden var en pladsmangel paa Statens Museum for Kunst, som de, der ikke kendte den, næppe kan forestille sig. Pladsmangel, som bl.a. kostede de danske samlinger liv og mening. Naturligvis skulle afstøbningerne hverken gøres utilgængelige eller destrueres, men flyttes hen i Martin Nyrops Pantheon af en gasbeholder. Den skulle indrettes paa god museumsvis saa baade afstøbningerne og publikum ville faa det godt. Det var ikke voldsomt store summer, der skulle til. Gasbeholderen staar stadig tom.

Maalet med at faa afstøbningerne flyttet hen et andet sted var at komme til at vise noget mere af al den kunst, Museet havde og købte og som alle den gang mente det var vigtigt at faa at se. Fordi man uimodsagt hele tiden kunne henvise til pladsmangel var Museets tolkning af den danske kunsts historie efterhaanden blevet saa kræsen og æstetisk-eksklusiv at det var svært at tro sine egne øjne; det virkede, som om hver ny generation af museumsfolk siden Karl Madsen havde strøget to navne af den danske kunsthistorie hver gang de føjede et nyt navn til.

Det endte som bekendt med at hele Museet blev bygget om og hele Afstøbningssamlingen stuvet af vejen.

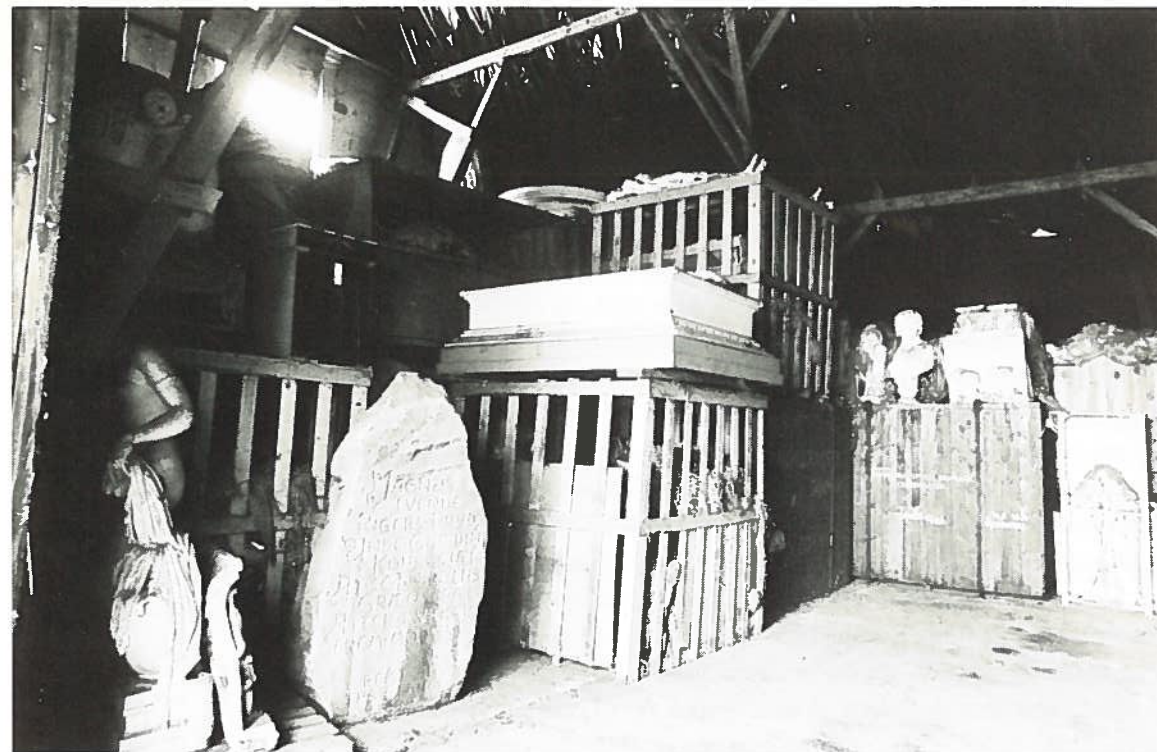
Jeg tror at en hvilkensomhelst ansvarsbevidst direktør i 1950'erne ville have sat alle kræfter ind paa at faa Afstøbningssamlingen flyttet væk fra Sølvgade. Naar man specielt taler om Jørn Rubows forhold til den bør man retfærdigvis ikke glemme: 1, at han var en helhjertet forkæmper for at bevare den som en offentlig tilgængelig samling i gasbeholderen; 2, at han (da gasbeholderplanen fusede ud) havde planlagt dens genanbringelse i de *til dette formaal indrettede* haller i det ombyggede Museum, men fik planerne herom kuldkastet af Nils Koppels, Bodil Kochs samt en række af sine medarbejderes (ogsaa min egen!) entusiasme ved tanken om at kunne bruge hallerne til at vise »rigtig« kunst; 3, at han til sidste direktorale aandedræt hævdede at Afstøbningssamlingen burde føres tilbage til hallerne – et synspunkt han fastholdt paa trods af kulturministers og medarbejderes synspunkter. Rubow kan altsaa ikke klandres for manglende konsekvens i sine standpunkter vedrørende samlingens fremtid efter Museets ombygning.



Ledøje 1974.
Fot. Erik Petersen.

Det kan Museets medarbejdere næppe heller: grundsynet her kom til udtryk i en samlet henvendelse til Kulturministeriet, dateret 18. april 1972. Punkt 1 i den skrivelse lyder i sin helhed saaledes:

Ud fra kulturhistoriske, arkæologiske og kunsthistoriske synspunkter må Den kgl. Afstøbningsamling i sin helhed betragtes som en studiesamling af høj værdi. Da denne værdi imidlertid



Ledøje 1974.
Fot. Erik Petersen.

er proportional med samlingens omfang, vil rimeligheden af en reducering af samlingen efter æstetiske principper og en opstilling af et udvalg være betænkelig. Afstøbningsamlingen bør således nu og i fremtiden efter sin karakter bevares intakt og som en selvstændig offentlig tilgængelig samling og vil under denne forudsætning utvivlsomt med fordel kunne henlægges til en universitetsinstitution.

Rubows kompromisforslag var nemlig at genopstille et udvalg af de bedste afstøbninger af de bedste skulpturer fra alle tider. Mig selv forekom den plan at ville berøve samlingen den vitalitet der ligger i at publikum og studenter og forskere kan lade sig overvælde af dens i sandhed universelle spændvidde; flytbare sokler og en gaffeltruck ville gøre det muligt naar som helst at flytte rundt paa det hele saa man i een inspirerende uendelighed kunne sammenligne Olympia med Pergamon og Michelangelo, Øster Starup med Ribe og Chartres. Derfor burde den totale Afstøbningsamling genskabes som et selvstændigt museum med yderligere indkøbsmuligheder og med en veldefineret ledelse, der ikke ville opfatte den som en klods om benet men tvært imod tage sig af den med kærlighed til dens meget store muligheder for formidling og forskning.

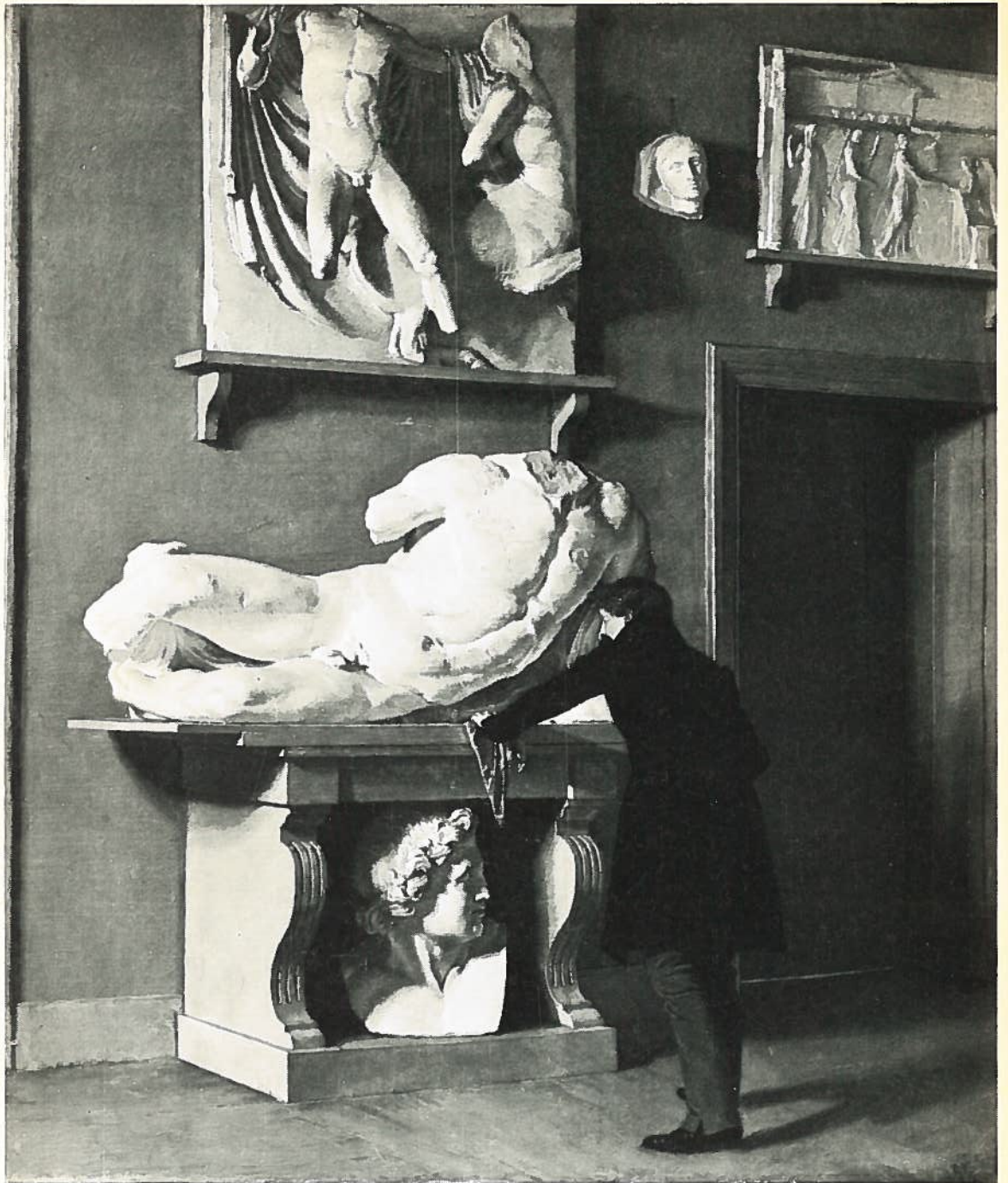
Jeg selv forestillede mig en ledelse bestaaende af en repræsentant for universitetsundervisningen i kunsthistorie, en for universitetsundervisningen i klassisk arkæologi, og en repræsentant for et kunstakademi. Det ville betyde en anbringelse i København eller, endnu bedre, i Aarhus, hvor saadanne tre faggrupper ogsaa findes repræsenteret. Baade for arkæologerne og for kunsthistorikerne ville der være en betydelig inspiration at hente i at faa egne samlinger at arbejde med som modvægt mod de evindelige fotografier og dias. Ikke mindst i Aarhus savner de to fag livagtigt materiale at arbejde med, og eftersom samlingen naturligvis skulle være offentligt tilgængelig, ville publikum faa det sjovt i et museum, som kunstnere og universitetsfolk arbejdede med og formidlede ud fra, med et mageløst rigt materiale for haanden og med synspunkter, der maaske ville ægge og skærpe dem, der i øvrigt raader i en hel del af den bestaaende kunstmuseumsformidling. Med eksempel i Zoologisk Museum i København har man jo kunnet opleve den publikumsinteresse et universitetsstyret museum kan skabe. Der ville endda blive tale om et museum, som ikke behøver laane sig frem til udstillinger, men ville være henvist til at demonstrere det frugtbare i at formidle *ud fra de eksisterende samlinger*.

Man kan naturligvis lade skidtet raadne op i Ledøje under henvisning til den daarlige økonomi, mange af os husker der ogsaa altid blev henvist til da tiderne dog var gyldne som aldrig før. I Ledøje flatter man sig endda med at betale ganske mange penge for hvad der i realiteten bare er en lidt langsomt forløbende destruktion. Ved at prisgive forbindelserne bagud, vores hukommelse og samhørighed med dem, der gennem kunst prøvede at finde sandhed og mening før vi selv kom til, saa prisgiver vi baade nutid og fremtid. Ikke bare fornægter vi forpligtelsen til at bære en beskeden økonomisk byrde, men passivt og fuldt bevidst ser vi til mens en sært symbolsk kulturel destruktionsakt faar lov at løbe videre som et makabert ritual i Ledøjes lader.

Var det ikke paa tide at en ansvarlig minister fik samlet nogen mennesker til en snak om hvad der i grunden er meningen?

8. juli 1980

Erik Fischer



Christen Købke: Fra akademiets afstøbningssamling. 1830. Olie på lærred. Den Hirschsprungske Samling.