

Forhallen ved Frue Plads

– græske myther i et kulturpolitisk spil

af Jens Fleischer

Hvor det senmoderne, offentlige byggeri anonymiserer funktion og betydning, repræsenterer Universitetets hovedbygning en anden tidsånd. Her tales der om et oplysningsprojekt, dybest set om erkendelse. Et værk, hvor arkitektur, skulptur og billeder fortæller den besøgende om forskeråndens stræben, mythologiens rolle og fædrelandets historie. I en lang og svær proces blev dette værk til: efter bygningens opførelse (1831-36) fulgte et langvarigt dekorationsarbejde, hvis første fase omfattede forhallens udsmykning (1844-53), som her skal behandles.

Alt dette skete midt i en brydningstid. Madvig bemærker om forelæsningerne på sit fag (klassisk filologi), at de "holdtes indtil omkring 1840 paa Latin."¹ Ude i det politiske liv var liberale idéer på vej, og en ny smag i bygningskunsten gjorde op med nyklassicismen. I dette spil optrådte flere vigtige aktører. En af dem var teologen, professor H.N. Clausen (1793-1877). Han bestred sit første rektorat 1837-38 og skrev i den anledning om den nye Hovedbygning, at "den fremfor de fleste andre offentlige Bygninger, [bør] staae som Mindesmærke om Konstens inderlige Samfund med Videnskaben, om det Sandes og det Skjønnes høiere Eenhed."² I Tyskland tolkede teologen Karl Schwarz denne enhedstanke ud fra romantikkens filosofi (1856). Ifølge Schwarz udsprang poesi, filosofi og religion fra samme kilde — og af denne enhed skabte den

-
1. J.N. Madvig, *Livserindringer*, København, 1887, 96. Hos teologerne blev latinen "fortrængt fra Katedret," ved eksamensbordet dog bevaret for de eksegetiske fags vedkommende frem til 1849, se H.N. Clausen, *Optegnelser om mit Levneds og min Tids Historie*, 1ste Halvdel: Indtil 1848. København, 1877, 234.
 2. H.N. Clausen, *Historisk Fremstilling af Kjöbenhavns Universitets Virksomhed i Rectoratet: fra Juni 1837 til November 1838*. København, 1839, 172; findes også online: www.kb.dk/e-mat/dod/130019455123.pdf [set 25.8.2015]. Hvorledes kunst og videnskab skulle stå i forhold til hinanden, herom skrev filosofiprofessor Wendt i Göttingen: "Die wahre Wissenschaft, aus welcher auch die Kunst hervorgeht, läßt die Kunst selbständig neben sich bestehen, sie ist der leuchtende Tag, diese die erleuchtete Nacht." Amadeus Wendt, *Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte*. Leipzig, 1831, 374.

nye tidsånd fundamentet for teologi, historie, politik og retsvidenskab.³ Af denne idéverden kom også den tanke, at den græske mytologi skulle smykke Universitetets forhal (også betegnet vestibulen).⁴ Udsmykningen har siden affødt en række vægtige kunsthistoriske studier.⁵ Emnet for denne artikel er den store udsmykning set idéhistorisk og kulturpolitisk.⁶

Hovedbygningens plan og formsprog skyldes stadsbygmester Peder Malling (1781-1865), som i 1819 havde leveret det første projekt til en ny auditoriebygning. Den skulle indgå i et større sluttet anlæg, hvortil der hørte en Kommunitetsbygning ud til Nørregade samt plads til afdelinger for undervisning i naturfag og mineralogiske og zoologiske samlinger.⁷ Som det noteres i en tidligere udgave af *Trap Danmark*, var forslaget til hovedbygningen "i pragtfuld græsk Stil og omfattede hele Strækningen mellem Nørregade og Fiolstræde."⁸ Projektet var imidlertid for dyrt. I 1829 forhandlede man om et nyt fra Mallings hånd. Fra den følgende arbejdsproces er bevaret en tegning, hvor gotikken, ved en løst skitseret gavltrekan over hvert fag, blander sig med klassicismen.⁹ Med dette smagsskifte rørte Malling ved en dybere liggende diskussion

-
3. Karl Schwarz, *Zur Geschichte der neuesten Theologie*, Leipzig, 1856, 10f; se også Carl Henrik Koch, "Aesthetics and Christianity in the Early Works of H. L. Martensen", in *Hans Lassen Martensen*, ed. by Jon Stewart. Copenhagen, 2012, 196.
 4. Overalt er benyttet datidens ortografiske modus: mythe og mytologi, jf. Grundtvigs *Nordens Mytologi* (1832), men også med henvisning til Arild Hvidtfeldt, *Religioner og kulturer. Nogle hovedtræk af den almindelige religionshistorie*. København 1985 (1961), 57-58.
 5. Her må først og fremmest nævnes kunsthistorikeren Hannemarie Graff Ragn Jensen (1938-2014), der viede en stor del af sin forskning til Constantin Hansen og hans udsmykning af vestibulen. For hendes seneste resultater og opsummering af mange års studier, se Hannemarie Ragn Jensen, "De ældre udsmykninger i Københavns Universitets hovedbygning", *Kundskabens huse*, red. Ejvind Slotved. København, 2002, 7-83.
 6. Georg Hilker var hovedansvarlig for den dekorative udsmykning af vestibulens pilastre, hovedgesims og øvrige rammeværker, alt i den pompejanske stil. Det bør understreges, at figurfremstillingen og rammeværket (med ornament, rankeværk, arabesker, delfiner og mythologiske figurer) blev tænkt og skabt som en helhed med en enhedstanke for øje; men også forankret i et tæt samarbejde mellem Constantin Hansen og Georg Hilker. Se Ragn Jensen (2002), 44-47. For Georg Hilkers arbejde henvises endvidere til det indsigtfulde værk af Kirsten Nørregaard Pedersen, *Pompejanske rumudsmykninger i 1800-tallets Danmark. Antikreception og demokratibevægelse i en nationalliberal opbrudstid*, Bd. I. København, 2011. Nærværende forfatter har med bevidsthed herom måttet begrænse sig til Constantin Hansens figurative scener som afsæt for et idéhistorisk perspektiv.
 7. For en klar og kritisk gennemgang af projekt og forhandlingsfaser, se Villads Villadsen, "Universitetets bygninger", *Københavns Universitet 1479-1979*, Bd. IV. København, 1980.
 8. J. P. Trap, *Kongeriget Danmark. Tredje omarbejdede Udgave*. Ved V. Falbe-Hansen, H. Westergaard og H. Weitemeyer, Første Bind. København, 1906, 189-190.
 9. Villadsen, 217.

blandt tidens arkitekter og kunsthøje: Man så en højere form for åndfuldhed i den gotiske spidsbue.¹⁰ Herfra arbejdede Malling sig frem til en bygning i 11 fag med de markante gavltrekanter og et vindue i midtfaget, hvis sprossedelte vindue havde spidsbuer (fig. 1). Der var dog delte meninger om resultatet. Højen skrev i professor J. F. Schouws *Dansk Ugeskrift*, at indtrykket “taber sig derimod i en kold Forundring over de høist forskellige, mod hverandre stridende, Elementer, hvoraf det Hele er sammensat.”¹¹



Fig. 1. Mallings endelige forslag til universitetets hovedbygning, dateret 1836. Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger.

-
10. Villadsen, 219. Det ‘ophøjede’ ved gotikkens stil slog hurtigt an i dansk åndsliv, f.eks. i Heibergs digt *Den gotiske Kirke*: “Med Taarnets Spidse den peger/Paa Halvmaanen...”, Johan Ludvig Heiberg, *Digte*. København 1819, 115; se også Molbechs indtryk af Kölner Dom: “en i Arbeidet saa fuldendt, i Stilen saa ædel og reen Kirkebygning...endelig denne høie, fuldendte *Eenhed* i Alt.” Christian Molbech, *Reise giennem en Deel af Tydskland, Frankrige, England og Italien i Aarene 1819 og 1820*, Første Bind. København, 1821, 198f. Oehlenschläger kom dog nærmest med sin værdidom, da han oplevede Milanos gotiske domkirke: “In der griechischen Architektur sehe ich ein *Gebäude*; in der gothischen das *Bauen meiner Väter*. So wünsche ich auch, wenn ich eine solche Kirche betrachte, daß recht viele Denkmähler und Gräber aus der alten Zeit seyn sollen.” Adam Oehlenschläger, *Wallfahrt nach Rom. Ein Tagebuch im Jahre 1809*, dechiffriert und erläutert von Povl Ingerslev-Jensen. Herning, 1974, 58. For en idéhistorisk udredning i et bredere perspektiv, særligt den franske reception af gotikken, se Stephanie A. Glaser, “Of Revolutions, Republics and Spires. Nineteenth-Century France and the Gothic Cathedral”, *Signs of Change. Transformation of Christian Traditions and their Representation in the Arts, 1000-2000*. Edited by Nils Holger Petersen, Claus Clüver and Nicolas Bell. Amsterdam, 2004, specielt 462-466.
11. N. Højen, “Om den nye Universitetsbygning”, *Dansk Ugeskrift*, No. 187, 1835, 73.

Men et bygværk af så stor offentlig betydning var ikke blot et spørgsmål om formsprog. Det skulle bære et budskab. Øverst satte man under hver gavl en tolvtakket stjerne, en Davidsstjerne, hvilket kunne stå for den salomoniske visdom.¹² Måske skal stjernen ses i sammenhæng med Mallings oprindelige og godkendte forslag, hvor murfelterne skulle stå udsmykkede, hovedsageligt med et religiøst indhold.¹³

Hvad angår markeringen af hovedindgangen, foreslog Malling at der skulle opsættes et let fatteligt symbol, en opslået bog. Men professor Mathias H. Hohlenberg fra Det teologiske Fakultet ønskede noget mere åndfuldt. Han fremførte, at ørnens høje flugt og skarpe blik, der tåler og stræber op mod solens lys, kunne symbolisere tanken og "granskningen."¹⁴ Resultatet blev en himmelskuende ørn og inskriptionen "Coelestem adspicit lucem" — "den skuer det himmelske lys" (fig. 2).



Fig. 2. Ørnen som skuer det himmelske lys. Fot. Fleischer.

Sammenstillingen ørn og lærdomssæde kan måske undre. Athenes ugle havde vel forekommet mere oplagt, jf. uglerne på Videnskabernes Akademi i Athen (1859-87).¹⁵ Gælder det ørnen, forbinder vi den umiddelbart med romersk imperie- og kejserkult, ligesom den med tordenkiler indgår i Zeus' klassiske ikonografi.¹⁶ Senere indskrives

12. Villadsen, 222.

13. Villadsen, 222.

14. Villadsen, 221.

15. Bygningen blev opført efter tegninger af den danske arkitekt Theophilus Hansen. Om uglerne har klassisk arkæolog, fhv. museumsdirektør, dr. phil. Søren Dietz venligst meddelt mig, "på sidefløjene: fire ioniske søjler (rettere pilastre) - på hver side af kapitælerne er der et bånd hvori der (på hver side) sidder en UGLE."

16. Patrick Kragelund, *Abildgaard. Kunstneren mellem oprørerne*, Bind 2, disputats. København, 1999, 410.

ørnen i et krydsfelt mellem senantik og tidligt kristen tankeverden. I et af de oftest citerede værker, *Physiologus*, oversat til latin omkr. 400 e.Kr., blev ørnen opfattet som et opstandelsessymbol og med lighedspunkter til fugl Phoenix. "Når ørnen bliver gammel og dens øjne formørkes, da søger fuglen en klar kilde. Derefter flyver den op til solen, hvor dens øjne og vinger brænder op. Så dukker den ned i kilden tre gange [et sindbillede på dåben] og får atter ungdommen. På samme måde skal mennesket, når hjertets øjne formørkes, hæve sig op til Kristus, retfærdighedens sol, og forynges ved det evige livs kilde i Faderens, Sønnens og Helligåndens navn."¹⁷

Udførelsen af Universitetets ørn kan ifølge historikeren H. G. Olrik tilskrives Christian Thielemann, der arbejdede for Malling og udførte fire lignende ørne til Altansalen i Sorø Akademi.¹⁸ Fjernere eksempler i samtiden kan også inddrages. Således det første Pennsylvania Academy fra 1806, hvor den amerikanske ørn hviler over indgangspartiet.¹⁹ Særligt iøjnefaldende er ørnene på Altes Museum i Berlin, opført efter tegninger



Fig. 3. Tiecks ørne, der magtfuldt afslutter facaden på Altes Museum i Berlin. Fot. Fleischer.

-
17. Min oversættelse efter Friedrich Lauchert, *Geschichte des Physiologus*. Strassburg, 1889, 9. *Physiologus*, hvis oprindelse kan stedfæstes til Alexandria, blev skrevet på græsk og kan med nogen usikkerhed dateres til 200-tallet e.Kr. Der er tale om en anonym forfatter, som har øst af den hellenistiske litteratur med allegoriserende dyrefabler og naturbetragtninger, ofte ved at bringe disse i forbindelse med skriftsteder i Bibelen. Se *Lexikon des Mittelalters*, VI. München und Zürich, 1993, sp. 2117ff. Se også *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum et al. Erster Band. Rom, 1968, 70-76.
18. H. G. Olrik, "Ørnen paa Frue Plads og dens Fættre i Sorø", *Soraner=Bladet*, 15. Aarg. Nr. 9.
19. Nathaniel Burt, *Palaces for the People. A Social History of the American Art Museum*. Boston/Toronto, 1977, ill. nr. 2.

af arkitekten Karl Friedrich Schinkel og indviet i 1830. Facaden blev udformet som en græsk *stoa* med 18 joniske søjler. Hovedgesimsen bærer over hver søjle en stiliseret ørn, formet efter en model af Christian Friedrich Tieck (fig. 3).²⁰

Høyers forslag til vestibulens udsmykning og kritikken

Forhallens udsmykning skal ses på baggrund af flere stridigheder om det rette indhold, hvor både mythen og historien var i spil. Malling havde som bygningens arkitekt fra først af taget denne opgave i egen hånd. Han havde allieret sig med sin ven, historiemaleren Christian Fædder Høyer (1775-1855), der udførte store malerier på lærred til felterne i forhallen. Øjensynlig har Malling levet i det forfængelige håb, at det kunne passere ubemærket. Bedre blev det ikke, at man anså Høyer for at være lidet egnet til opgaven. Direktionen pålagde derfor Malling, at malerierne skulle nedtages. Striden kom også maleren Wilhelm Marstrand for øre. Den 4. oktober 1835 skrev han herom til sin landsmand Constantin Hansen (1804-1880), der netop havde taget afsked med Kunstakademiet og indledt sin årelange studierejse i udlandet: "...da du vel veed, at Høyers Decoration, noget pære skidt, er fordømt til Helveds Pøl, og skal nedrives."²¹

Skønt Malling stod på sit, nåede sagen op til den højeste magtsfære, og ved kgl. resolution af 14. november 1835 blev Malling afskediget.²² Det kan næppe undre, at striden også nåede en bredere offentlighed. Sibbern skrev i *Kjøbenhavnsposten*, at Malling ikke kunne tillade sig at:

“agere som Digter og Literator, Theolog og Philosoph, og indlade sig paa at skabe Allegorier til Fremstilling af Ideer, som gribe ind i Religion og Videnskabens hele Rige...”²³

20. *Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR. Hauptstadt Berlin*. I., Gesamtedaktion Heinrich Trost, Berlin 1984, 114.

21. Hele sagsforløbet omkring vestibulen, dvs. Mallings forliste projekt samt den senere fase fra Hilkers og Hansens første forslag i 1838-39 og frem til påbegyndelsen af deres arbejde i 1844, er fint belyst på grundlag af en omfattende undersøgelse af Nørregaard Pedersen, 53-67, 238-247.

22. Kommissionen til Universitetsbygningens Genopførelse, se Villadsen, 222f; Clausens redegørelse for striden, se *Den kunstneriske Behandling af Universitetsbygningens Indre* [Andragende til Konsistorium 1844 og 1847], in Henrik Nikolai Clausen, *Mindre Arbejder, Fædrelandske Forhold og Anliggender, udgivne efter hans Død af Dr. Johannes Clausen*. København, 1881, 593. Online: http://www.kb.dk/e-mat/dod/130021583104_color.pdf [set 21.9.2015].

23. Erik Mortensen, *Kunstkritikkens og Kunstopfattelsens Historie i Danmark*, Bind I. *Nationen til Gavn*, København, 1990, 99.

I *Dansk Ugeskrift* leverede H.N. Clausen også et indlæg mod Malling, idet han henviste til en anmeldelse i bladet *Dagen* (Nr. 207).²⁴ Han kommenterede her Høyers arbejde, først med en opremsning af hovedprogrammet:

“I 10 *Lunetter*, anbragte under Gesimsen, findes følgende Compositioner: *Herodot, Socrates, Diogenes, Pythagoras, Numa* og *Egeria, Homer, Sappho, Anakreon* og *Amor, Æschylos, Ossian* og *Malvina*. Konstneren har her, som det hedder i den ovenfor nævnte Anmeldelse, villet fremstille „*Digt og Videnskabelighed i forskjellig Retning*.”²⁵

Hertil måtte Clausen stille spørgsmålet, hvad der på værdigste måde kunne tjene en bygning af så stor anseelse? Hans første indvending gjaldt valget af Diogenes, for hvilket han savnede en god begrundelse. Hvis Diogenes’ “fordringsfri Nøisomhed” skulle opfattes som et ideal for videnskabens dyrkere, hvormed Clausen hentydede til filosofiens liv i en tønde, så var denne “cyniske Carikatur” forfejlet.²⁶ Et andet kritikpunkt gik på valget af Ossian.²⁷ Skønt det kunne være nok så interessant, indtog Ossian en isoleret stilling i “Poesiens Udviklingshistorie.” Derefter rejste Clausen sit indledende spørgsmål på ny. Et Videnskabsakademi [læs: hovedbygningen] krævede en værdigere repræsentant for filosofien. Sokrates burde vige for Platon, dog måtte Aristoteles heller ikke glemmes.²⁸ Det førte Clausen til den foreløbige konklusion, at Høyers program manglede et enhedsprincip. Herefter udsatte Clausen det høyerske panoptikon for endnu en række kritiske betragtninger. Af den øvrige udsmykning omtaler han således to bibelske motiver, De vise Østerlændinges tilbedelse af Jesusbarnet og den gammeltestamentlige beretning om “Jephta, der vender tilbage som Triumphator”. Manglen på et enhedsprincip var blot endnu mere synlig.

Clausen byggede ikke blot sin kritik på sit høje embede som rektor, han havde også en stærk videnskabelig og humanistisk baggrund (fig. 4).

24. *Dansk Ugeskrift*, 1835, No. 187.

25. Clausen (1835), 66f.

26. Clausen (1835), 67.

27. Ossian var ifølge den skotske skolelærer James MacPherson (1736-96) en blind keltisk barde, hvis sangstof på gælisk han udgav i oversættelse (*The Poems of Ossian*). Det var tydeligvis præget af hans egen sprogdragt, tilsat bibelske inspirationer. Det nød stor popularitet i samtiden, men blev senere vurderet til at være et falsum.

28. Clausen (1835), 68.



Fig. 4. Professor dr. theol. et dr. phil. Henrik Nicolai Clausen. Universitetets hovedfacade. Efter Bissens originalbuste og afsløret 1880. Fot. Fleischer.

Allerede som ung blev han sporet ind på religionsfilosofien. Han skriver i sine erindringer, at han studerede Platon, Spinoza og "Kant's trefoldige „Kritik“", hvilke han stadigvæk ejede udførlige excerpter af.²⁹ Omkring 1814 ville Clausen danne sig et overblik over filosofiens historie, hvorefter han gav sig til at læse Schleiermachers oversættelse af Platons Dialoger, der var udkommet i fem bind 1804-1810.³⁰ I 1817 forsvarede han sin filosofiske disputats *Apologetæ ecclesiae christianae antetheodosiani, Platonis ejusque philosophiæ arbitri*, der omhandlede kirkefædrene før kejser Theodosius og deres forhold til Platon og platonismen.³¹ Et kærnepunkt i arbejdet var, hvorledes teologien skulle stille sig til to så centrale spørgsmål, især i den oldkirkelige kontekst: fornuft og åbenbaring.³² Eftersom modstanderne hentede deres argumenter fra filosofien, så var oldkirkens apologeter også tvunget til at beskæftige sig med filosofien. Ifølge Clausen måtte det blive kirkefædrenes klare udfordring at forsone platonismen og Guds ord.³³ Til dette tidlige akademiske forløb hører også, at Clausen 1818-1820

29. Henrik Nikolai Clausen, *Mit Levneds og min Tids Historie*. 1ste Halvdel: Indtil 1848. København, 1877, 55.

30. Jørgen Larsen, *H.N. Clausen. Hans Liv og Gerning, 1. Del Aarene 1793-1848*. København, 1945, 54.

31. Larsen, 63.

32. Larsen, 63.

33. Larsen, 63.

foretog en studierejse i Europa, hvor han i Berlin hørte Schleiermacher forelæse. Han nåede endog at gæste det schleiermacherske hjem og fik senere besøg af Schleiermacher i København. Schleiermachers idealistiske filosofi "forløste udtalte, men beslægtede tanker hos Clausen."³⁴ I 1826 erhvervede han den teologiske doktorgrad på emnet *Augustinus som Skriftfortolker*.

Endnu et forslag til vestibulens udsmykning

Efter Mallings fyring blev der nedsat en ny bygningskommission bestående af arkitekterne C.F. Hansen, Jørgen Hansen Koch, G.F. Hetsch, billedhuggeren H. E. Freund samt H.N. Clausen. Den skulle forestå bygningens færdiggørelse. Kunstakademiets professor i kunsthistorie, N.L. Høyen udarbejdede sammen med professorerne i filologi, F.C. Petersen og J.N. Madvig et nyt program for udsmykningen med motiver hentet fra den antikke mytologi.³⁵ Petersen havde af særlige fagligheder øvet studier i græsk arkæologi, litteraturhistorie og mytologi, dertil kom udgivelsen af en håndbog i græsk litteraturhistorie.³⁶ Man forestillede sig, at de store pilasterinddelte murfelter på forhallens tre vægge skulle udsmykkes med muserne, mens de mindre felter var tiltænkt andre mytologiske skikkelser. Clausen beskrev programmet således:

"De tre Hovedvægge i Vestibulen ere architectonisk inddeelte i 3 store Feldter og 4 mindre mellemliggende. Disse udfyldes ved Malerie: De 3 Hovedfeldter af tre og tre Muser: Clio, Melpomene, Calliope, (antydende den historiske Retning) — Urania, Polyhymnia, Terpsichore, (antydende Naturanskuelsen, Universets Harmonie) — Euterpe, Thalia, Erato, (antydende den lyriske Begeistring, den oplivende rythmiske Skjønhed); de 4 Bifeldter af enkelte mytologiske Figurer, som staae i nærmere eller fjernere Forbindelse med Muserne: Mnemosyne, Moder til alle Muser — Mercurius, Gymnastikens og Talekonstens Gud — Hercules, med de gyldne Æbler, efter tilendebragt møisommeligt Vandring — Arete, den rene, stærke Villie.

34. *Dansk Biografisk Leksikon*, red. Sv. Cedergreen Bech, Tredje bind. København, 1979, 413f.

35. Villadsen, 224.

36. *Haandbog i den græske Litteraturhistorie af Dr. F. C. Petersen, Professor i Philologien, Provst ved Communitetet og Regentsen*. København, 1830; findes online: <http://www.kb.dk/e-mat/dod/130020734796.pdf> [set 21.9.2015].

Over disse syv Feldter findes ligesaa mange, større og mindre, Relief=Afdelinger. I disse fremstilles, i Basrelief, Livets forskjellige Retninger og Sysler ved Genier i forskjellig Stilling og Handling, som svarer til Maleriets Betydning i Feldtet nedenunder: Over de tre Muser, som betegne den historiske Retning, opreise Genier Seiersminde til Erindring om Heltedaad; over de tre Muser for Naturanskuelsen sysle Genier med astronomiske og matematiske Emblemer; over de tre sidste Muser opføre Genier et musicerende Festtog; over Mnemosyne: en Genius ridende paa en Løve, hvis Bildhed tæmmes ved Rytterens Strengeleg; over Mercurius: Genier, øvende sig i en Palæstra; over Hercules: Genier, slyngende Blomster omkring Køllen; over Arete: Genier ved Maalet, med den vundne Palme. — Paa den fjerde Væg, Vinduesvæggen, benyttes Mythen om Amor og Psyche, Symbolisering af Sjelens Renselse i Musernes Tempel: I de tvende Sidefeldter: Den voxne Amor med eftertænksomt Alvor, og Psyche med Sommerfuglen; i de tilsvarende Relief=Afdelinger: Genier, som holde Sommerfuglen over Faklen — Amor og Psyche forenede. Endelig over de tvende Indgange, der forbinde Vestibulen med Corridoren ind til Høresalene, tvende Basrelieffer: Genier som Saaemænd, og Genier, som fodre Athenes Slange ved hendes Alter.”³⁷

Clausens opremsning kan virke overvældende og det kan være svært at forestille sig motiverne overført og fordelt på forhallens vægflader, når forslaget aldrig blev realiseret.³⁸ På papiret fungerer det som et idékatalog med forklaringer for de mindre lærde. De gode intentioner til trods så led forslaget skibbrud. Konferensråd C.F. Hansen gjorde som den eneste, men med sin store anseelse, modstand i bygningskommissionen.³⁹ Den “foreslaaede Decoration blev, ved kongelig Resolution af 23de April 1836, stillet i Bero indtil videre.”⁴⁰ Tilbage står imidlertid en beretning om intentionerne. De

37. Clausen (1839), 173f; Bildhed er formentlig en trykfejl. Vildhed?

38. Ragn Jensen skriver, at “Høyen udkastede selv et beskedent program for udsmykningen.” Heri kan måske ligge den betragtning, at der ikke var en stærkere tråd i programmet, noget mere overgribende i dispositionen. Hannemarie Ragn Jensen, “Universitetets vestibule”, in *Constantin Hansen 1804-1880*, Udstillingskatalog. København-Aarhus, 1991, 68.

39. Larsen, 297.

40. Clausen (1881), 628.

mange mythologiske figurer skulle tilsammen repræsentere en forening af filosofien (universets harmoni), naturvidenskaben, historien og kunsten.

Nye forslag, nye alliancer: Lehmann, Hansen og Hilker

I det følgende år kom der atter liv i sagen, idet Frederik 6. bevilgede et årligt beløb på

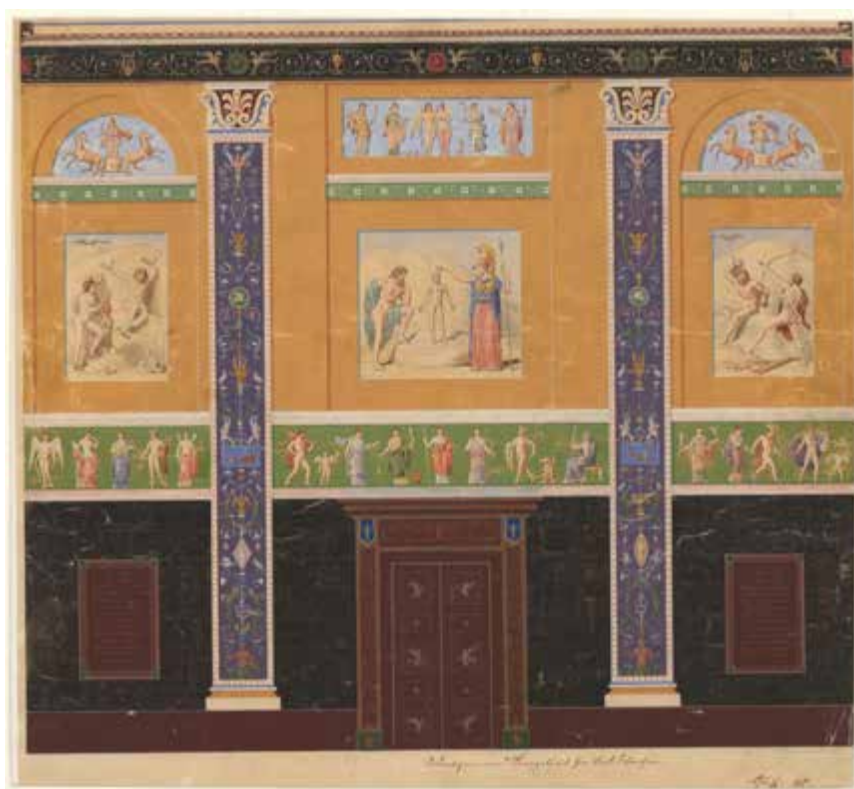


Fig. 5. Constantin Hansen og Georg Hilkers forslag til, hvorledes væggen ind til Solennitetssalen kunne udsmykkes. Fejlagtigt står der "Sidevæggen".

Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger.

600 rigsbankdaler til Universitetets udsmykning.⁴¹ Blandt danske kunstnere var der også en opmærksomhed på det skrinlagte projekt, og da Georg Hilker og Christen Købke sammen tog til Rom, har de antagelig medbragt mål og planer af forhallen samt Høyens forslag.⁴² Herefter blev Constantin Hansen involveret. Et første udkast fore-

41. Nørregaard Pedersen, 238. Se også note 49.

42. Hannemarie Ragn Jensen, "Constantin Hansen. A 19th-century Danish classicist", *HAFNIA*, No. 10, 1985, 91.

ligger fra Hilkers hånd ved årsskiftet 1838-39. Det vedrører en skitse med påskriften "Udkast til Vestibulen. Vinteren i Rom 38-39. GH.," hvor kunstneren forestillede sig en udsmykning af midtvæggen (væggen til Solennitetssalen, også kaldet festsalen).⁴³ Hilkers pompejanske dekorationer dominerer, mens midterfeltets skitserede Victoria/Nike-figur med quadriga vel nok kan tilskrives Constantin Hansen.⁴⁴ Flere forslag fulgte efter i perioden 1839-41 (?), hvor man bider mærke i endnu et udkast til midtvæggen. Her optræder Prometheus-scenerne, som vi med mindre ændringer kender dem i dag (fig. 5).⁴⁵ I denne tredelte billedrække indgår Athene og Apollon, hvormed nogle af mytologiens mest betydningsbærende figurer er trukket frem. Samarbejdet mellem de to kunstnere synes også fastere. Det bekræftes af et brev, som Constantin Hansen ved årsskiftet 1839-40 sendte fra Italien til Edvard Collin, idet Solennitetssalen også var i hans tanker. At H.N. Clausen ligeledes blev involveret, det står fast. Han modtog tegninger fra de to kunstnere og indsendte dem til konsistorium før den 22. november 1840.⁴⁶

Spørgsmålet er, hvor meget H.N. Clausen fik indflydelse på valget af motiver. Villadsen mener, at det er svært at afgøre.⁴⁷ Måske kan Clausens rolle og vilkår belyses lidt mere. I sin levnedsskildring fremhæver Clausen, at hans stilling på universitetet bragte ham i et "nærmere Forhold til *Kunsten og Kunstverdenen*. En stærk naturlig Tilbøielighed har herved fundet en Tilfredsstillelse, hvorpaa jeg har sat stor Pris."⁴⁸ Så vidt hans selvopfattelse. Under Clausens rektorat (1837-38) blev det som nævnt tilladt universitetet at henlægge en årlig sum til udsmykningen af bygningen, en konto som han fik ansvaret for.⁴⁹ Endvidere nævner Glarbo i forbindelse med vestibulens færdiggørelse, at i 1855 indsendte "Kommissionen, hvis drivende Kraft var H.N. Clausen ... et Forslag om at tage fat paa Festsalen."⁵⁰ Hans engagement var ubestrideligt og kom også til at omfatte realiseringen af Thorvaldsens Museum, hvor han kæmpede for, at den

43. Nørregaard Pedersen, 59.

44. Nørregaard Pedersen, 59, fig. 20.

45. Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger. Nørregaard Pedersen, 238, 239 fig. 197.

46. Nørregaard Pedersen, 63.

47. Villadsen, 226.

48. Clausen (1877-I), 191.

49. Villadsen, 225.

50. Glarbo, XI.

berømte billedhuggers gave til sit fædreland blev kvitteret med en værdig bygning. Clausen gik i 1837 ind i en indsamlingskomité med folk som Freund, Hetsch, Høyen, og til dens formandskab blev han senere valgt sammen med Collin og Thiele. I denne forbindelse sørgede Clausen og professor J.F. Schouw for, at der hos Trykkefrihedsselskabet blev udgivet to småskrifter til støtte for etableringen af Thorvaldsens Museum.⁵¹ Hele denne sag fyldte meget, da Clausen skrev sine erindringer.

For nu at vende tilbage til Constatin Hansen, blev han i løbet af året 1843 stærkere optaget af spørgsmålet om en bærende idé for Hovedbygningens udsmykning. En stærk tilskyndelse har været et besøg af politikeren Orla Lehmann (1810-1870), som kom direkte fra et studieophold i Berlin. Herfra medbragte han Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, som han overlod til Hansen ved sin hjemrejse til Danmark.⁵² Men der var andet og mere tankestof at øse af, hvilket fremgår af et nærmest programlignende brev fra Lehmann til Hansen. Særlig interessant er Lehmanns overvejelser om forhallens udsmykning, idet han argumenterer for den nordiske mytologi frem for den græske: "...det er en nordisk, protestantisk Livsimpuls, der skal hæve vor Tid til Kraft og Glands."⁵³

Lehmann fik aldrig sin kongstanke gennemført, men forestillingen om dette alternativ har levet videre. I 1856 besøgte to fynske gårdmandssønner København, hvor de blev vist rundt af en bekendt, Christian Henrik de Thurah, som var cand. theol. Den ene fynbo førte rejsedagbog og noterede sig følgende om vestibulen: "... en prægtig, overmåde dejlig forhal, der så vidt jeg kan erindre er malet af Constantin Hansen, og har kun den fejl, at det er græske guder og gudinder, der er malet der, i stedet for at blive ved de nordiske."⁵⁴

I et brev til Høyen dateret 24. juli 1843 fortæller Constantin Hansen lidt om samarbejdet med Hilker. Vigtigere er dog hans tilståelse, at en kunstner næppe alene har kundskaberne til at gennemføre "en i Historien indgribende omfattende Idee, og der maa sikkert Videnskabsmanden række ham Haanden."⁵⁵ Constantin Hansen fortæller

51. Clausen (1877-I), 194.

52. Glarbo, IX. Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* blev udgivet af Eduard Gans i Berlin 1837, 2. udgave udkom smst. 1840.

53. Glarbo, 7.

54. M. Vesterdal, "Beretning om en rundtur i København i midten af det nittende århundrede", *Historiske meddelelser om København. Årbog 1975*, 69.

endvidere, at han har sendt et udkast til Lehmann i København, og han beder nu professoren om at kontakte Lehmann desangående.⁵⁶ På dette tidspunkt havde sagen om hovedbygningen yderligere udviklet sig til Constantin Hansens fordel. Ved kgl. resolution af 7. Juli 1843 havde man allerede overdraget Hansen og Hilker opgaven at udsmykke vestibulen. Beslutningen var taget på grundlag af den skitse, som de to kunstnere havde fremsendt fra Napoli i 1840. Nyheden, formidlet af Hilker som var tilbage i København, nåede imidlertid først Hansen langt senere.

Constantin Hansens fresker i vestibulen

Med Mallings udformning af forhallen var Constantin Hansen henvist til at indordne sit program efter et højloftet rum, hvor væggene var stramt opdelt ved pilastre.⁵⁷ Hvad der til en vis grad binder udsmykningen sammen er de tre hovedfigurer, Athene, Apollon og Prometheus, hvortil kommer Bissens skulpturer. Ved venstre trappeopgang står Apollon, mens Athene hersker ved højre trappeløb; deres placering kan i øvrigt føres tilbage til Rafaels freske *Skolen i Athen*.⁵⁸ Visuelt bidrager statuerne desuden til, at blikket rettes mod den brede midtvæg; hævet op på deres plinte fungerer de som sætstykker i et scenerum [1]. De fire trin op til reposen fuldender oplevelsen af det sceniske, før den monumentale fløjdør til Solennitetssalen lukkes op. Til en vurdering af helhedsindtrykket skal til sidst bemærkes til en ikke 'indviet' beskuer, at udsmykningen har gennemlevet en række restaureringer i 1800-tallet og senere. Hvad Constantin Hansen skabte med sin freskotechnik, heri har senere hænder grebet ind og rørt ved værkernes autenticitet.⁵⁹

55. Rohde, 168.

56. Rohde, 168f.

57. Mallings inddeling af rummet og disposition af antallet af billeder var ifølge Hansen "noget Givet". Hvorfor det var vanskeligt at "tilveiebringe Eenhed og Sammenhæng mellem saa mange Billeder." Constantin Hansen, 'Freskomalerierne i Universitetets Forhal', *Nordisk Universitetsskrift*, 3. Aargang, Hefte 1, 1857, 221. Findes online: <http://runeberg.org/nordutid/3-1/0276.html>. [set 31.8.2015].

58. I Stanza della Segnatura i Vatikanet, udført 1509-10 for pave Julius 2.

59. Som eksempel kan nævnes, at Constantin Hansens fremstilling af Apollon som sandsiger (store felt på venstre væg) blev hugget ned i 1879 og erstattet med maleren August Jerndorffs version. For en meget grundig beskrivelse af hele restaureringshistorien, se Ragn Jensen (2002), 76-83.

Midtvæggens (nordvæggens) hovedtema er viet til titanen Prometheus' mythe,⁶⁰ hvor det store billedfelt over fløjdøren åbner handlingen med *Athene besjæler Prometheus' lerfigur* [2]. Her skildres menneskets skabelse. I en senere redegørelse for sit program forklarede Constantin Hansen, at "Prometheus staaer som Kunstneren med sin færdige Leermodel: Athene træder til for at give den Sjæl, udtrykt ved en Sommerfugl, som hun holder over Leerfigurens Hoved".⁶¹ I Aischylos' Prometheus-trilogi dækker handlingen tre motiver, den *ildbringende*, den *bundne* og den *befriede Prometheus*.⁶² Constantin Hansen tog her sin frihed, idet titanen ikke bringer ilden til mennesket (ofte tolket som kulturen). Meir Goldschmidt bemærkede i en senere kritik af skabelsesmotivet, at det kunne være en "ikke heldig Sammenblanding med Pygmalionsagnet."⁶³ Han vil gerne medgive, at kunstneren skal have sin frihed, at sjælen i skikkelse af en flygtende sommerfugl kunne være en smuk idé. Men "Det bliver aldrig skjønt...at en saadan Sommerfugl rører sig paa Leermenneskets Hoved eller maaske skal puttes ind gennem Hjerneskillen." Spydigt måtte Goldschmidt konkludere, at man får den association, "at Studenten bliver som raa Yngling af sin Fader eller Formynder overgivet til Universitetet ∴ Athene, der tager sig af ham – med hvad Held maa Fremtiden vise."⁶⁴

Kritikken kaster et ikke uvæsentligt lys på de friheder, Constantin Hansens tog sig som kunstner. I Hesiods digt *Værker og Dage* er det smeden Hefaistos, som skabte mennesket; på Zeus' befaling at "blande Jord og Vand, at lægge Menneskets Kraft og Stemme deri."⁶⁵ I Hansens version er det Prometheus, der former leret. Men samtidig indføjer han med sommerfuglemotivet en henvisning til Psyche, der i mythologien forbindes med fortællingen om Amor og Psyche. Hvorledes hun forelskede sig i kærlighedsguden Amor, og hvorledes de efter mange forhindringer fra gudernes side forenedes. Hermed fremstår scenen ikke blot som en syntese, men også som en omfortolkning.

60. For en nutidig, instruktiv gennemgang af Prometheus' mythe henvises til Chr. Gorm Tortzen, *Antik mytologi*, København, 2004.

61. Hansen (1857) 221.

62. V. A. Bloch & J. M. Secher, *Haandbog i den græske og romerske Mythologi*, København, 1889, 22.

63. Meir Goldschmidt, "Universitetsvestibulens og det kgl. Theaters Decoration", *Nord og Syd*, red. M. Goldschmidt, Ny Række. 8de Bind, 1856, 124.

64. Goldschmidt, 125.

65. Bloch & Secher, 20.

Billedfeltet til venstre viser *Apollon der spiller for den lænkede Prometheus* [3]. Det litterære forlæg er hentet fra Hesiod. Han fortæller, hvorledes Prometheus i opsættighed mod Olympen snød i noget så afgørende som menneskenes ofring til guderne.⁶⁶ Offerdyret var ikke et fulgyldigt offer, eftersom Prometheus spiste sin del og svøbte resterne i fedt for at prøve Zeus' alvidenhed. Olympens øverste gud lod sig dog ikke snyde. Han straffede menneskene ved at fratage dem ilden og dermed muligheden for at tilberede offeret, mens Prometheus måtte lide den straf at blive naglet til en klippe i Kaukasus. Som straffende redskab benyttede Zeus sin ørn, jf. Cicero, der citerer en latinsk version af Aischylos' *Den lænkede Prometheus*. Her kaldes fuglen for Jupiters (Zeus') drabant – "Iovis satelles".⁶⁷ Den skulle hver dag æde Prometheus' lever, men om natten voksede den atter ud for at blive ørnens bytte. I Constantin Hansens fortolkning sidder "Gribben...lurende paa Klippen, medens i Forgrunden Sandsigeren Apoll[on], som den Forsonende spiller paa sin Cithar".⁶⁸ Ifølge Ragn Jensen kunne kunstneren tillade sig den frihed at indføje Apollon i kompositionen. Hun henviser til hans belæsthed og eget udsagn om sine "studier af vasemalerier, attiske mønter, Parthenons gavlfragmenter og metoper."⁶⁹

I højre side ses en fremstilling af *Den befriede Prometheus og Herakles* [4]. I forgrunden ligger ørnen gennemboret af en pil og midt i billedet står Herakles (lat. Hercules) med Jasons gyldne skind løst over højre arm og skulder, mens han understøtter "den trætte Titan". På klippen ligger de brudte lænker. Til disse tre scener er føjet et sideordnet tema, hvilket Constantin Hansen beskrev som "Fremstillinger af *Livets Strid og Seier over Underverdens Magter*."⁷⁰ Det smalle felt over skabelsesscenen skildrer, hvorledes Psyche optages på Olympen. Psyche er med sine sommerfuglevinger et billede på sjælen. Med bue og udspændte vinger tager Eros (lat. Amor) den knælende Psyche ved hånden for at bringe hende frem til Zeus. Olympens øverste gud troner alfaderligt og rækker hånden frem i en modtagende gestus [5]. Ved tronen sidder en

66. I et moderne religionssociologisk perspektiv eksponerer motivet det helt afgørende, at "et ritual...skal udføres på rette måde og i det rette sprog for at virke rigtigt." Margit Warburg, *Religions-sociologi. Grundbog*. København, 1979, 14. Se også Hvidtfelt, 57f.: "at folk ... skal udføre ritualerne på den foreskrevne måde."

67. J.M.C. Toynbee, *Animals in Roman Life & Art*. Barnsley, 2013 (1973), 241.

68. Citeret efter Hansen (1857), 221.

69. Ragn Jensen (1991), 79f.

70. Hansen (1857), 221.

ørn med kløerne fast om en tordenkile, længst til højre står ungdommens gudinde Hebe (lat. Iuventus). Som gudernes mundskænk rækker hun en skål med den søde nektar frem; drikken som gjorde guderne udødelige. Scenen er malet i grisaille (gråtoning) på en blå baggrund. Visuelt giver det en oplevelse af et relief, en vis plasticitet i figurfremstillingen, og samme maleteknik er anvendt i de øvrige små friser og felter på de tre vægge.

I venstre sides lunette (halvbuget niche) er en fremstilling af Natten repræsenteret ved den græske månegudinde Selene [6]. Hun bærer en lille månesegl på hovedet og styrer sin *biga* (lat. tohjulet væddeløbsvogn) på sin færd over himmelhvælvet. I modsatte sides lunette er Dagen skildret i skikkelse af solguden Helios med den karakteristiske strålekrans omkring hovedet [7]. Helios farer også hen over himmelen i en *biga*.

På overgangen mellem rummets øvre og nedre stokværk er udmalet en frise med figurer i grisaille på en grøn baggrund. Under nordvæggens midterfelt er fremstillet *Psyches nedgang i Underverdenen*, hvor hun står frem foran Persefones og Plutons troner [8]. To dansende eumenider ses bag Psyche,⁷¹ og yderst indrammes scenen af Nemesis til venstre og en danaide til højre. Nemesis er gudinden eller den guddommelige kraft for hævn, men tidligt har hun også repræsenteret en form for højere retfærdighed.⁷² Som hun er fremstillet med hånden under hagen, kan hun opfattes som tankefuld. I senantikke kunstværker optræder en lidt anderledes positur, hvor "Nemesis i Regelen [fremstilles] med den højre Arm bøjet fra Albuen af og lagt paa skraa hen over Brystet, idet man ved denne Armbevægelse har villet betegne Alenmaalet, Maadeholdets Symbol."⁷³ Danaiden står med en *amphora* (tohanket vase), hvilken henviser til en sen mythisk tradition (300-tallet f.Kr), hvor de ugifte i Hades bærer vand til et bundløst kar.⁷⁴ Pluton er tilnavnet for underverdenens gud Hades og ser alvorsfuld til, mens Persefone rækker Psyche "den hemmelighedsfulde Æske."⁷⁵ [9]. Det må antages, at

71. Eumeniderne blev i klassisk tid identificeret med erinyerne, gudinder for blodhævn. Se Tortzen, 284.

72. Tortzen, 311.

73. Ifølge Bloch & Secher, 157.

74. Tortzen, 280.

75. Hansen (1857), 221.

Constantin Hansen med denne betegnelse henviser til Pandoras æske, hvis indhold bringer alskens ulykker og sygdomme ned over mennesket.

Under det venstre billedfelt bliver Orfeus med sin lyre ført tilbage til jorden af Eros, der med spændstig gang lyser ham vej med en fakkel [10]. Orfeus rækker ud efter sin elskede Eurydike, men hun står sorgfuld og ubevægelig, holdt tilbage af Hermes (lat. Mercurius). Som sendebud er Hermes udstyret med *petasos* (gr. rejsehat) og *kerykeion* (gr. heroldstav). I modsatte vægside vender Herakles tilbage fra Hades [11]; læst fra venstre ser man først Charon, hvis tunge hverv er at færge de dødes sjæle over floden Styx og ned til dødsriget. Han har netop stødt sin båd fra land. I fortællingen om Herakles' 12 arbejder indgår som det 12. historien om, hvorledes han fanger Kerberos. Den beskrives som en frygtindgydende hund, der var sat til at vogte Hades' port. I midten af scenen trækker Herakles af sted med den overvundne helvedeshund, her gengivet med tre glubske hoveder. Til højre går Athene foran Herakles, men ser tilbage på ham [12]. Helten er skildret med en atletisk, ikke overdrevet muskuløs krop.⁷⁶ Han er iført et skind (løvehuden, skønt hovedet ikke er synligt) og bærer sin kølle over venstre skulder. Athenes dragt og rekvisitter følger den antikke tradition. I venstre hånd holder hun sit magiske skjold, i højre en lanse; hun er iført en lang *chiton* (fodsid kjortel) og omkring bryst og skuldre ligger *aigis* (gr. gedeskind), et slags magisk brystpanser med Medusas hoved i midten og borten kantet med stiliserede slanger.

Loftet var efter Constantin Hansens udkast oprindeligt tiltænkt "Ganymed baaret af Zeus' Ørn", hvilket havde passet perfekt i en platonisk-idealistisk tolkning af menneskets livsvilkår.⁷⁷ Af uvisse grunde måtte han opgive sin idé og til erstatning male en svævende Eos (lat. Aurora) [13]. Morgenrødens gudinde er iført et gult klædebon og "udstrøende Roser med begge Hænder", mens Lucifer, et digterisk navn for morgenstjernen Venus, flygter. Han ser sig om efter Eos, idet han skygger med hånden for øjnene.⁷⁸ Som ramme om Eos-motivet er gengivet de 12 dyrekredstegn i små felter.

76. Til sammenligning kan nævnes den farnesiske Herakles, som er et tungt, kødfuldt muskelbundt. Den stammer fra Caracallas Termer og kan med nogen usikkerhed dateres til 1. århundrede f.Kr. Tilhører Museo Nazionale Archeologico i Napoli.

77. Nykjær, 54.

78. Hansen (1857), 221.

Væggen til venstre (vestvæggen) blev ifølge Constantin Hansen viet til “den digteriske og kunstneriske Aaandsvirksomhed” [14]. I hovedfeltet er skildret “Athenes fødsel”, hvor Zeus troner og med forbavselse ser sin fuldvoksne datter svinge lansens [15]. Handlingen bygger på den homeriske hymne til Athene. Da hun sprang ud af Zeus’ udødelige hoved med sin skarpe lanse, rystede det vældige Olympen.⁷⁹ En af de kendte fremstillinger, til sammenligning, er et relief på en marmorcylinder i Madrid (fig. 6).



Fig. 6. Athenes fødsel. Gengivet efter Bloch & Sechers *Haandbog i den græske og romerske Mythologi*, fig. 14. I denne fremstilling svinger Athene ikke sin lanse.

Hefaistos (med sin hammer) synes nærmest at vige tilbage, forfærdet over det uventede syn.⁸⁰ Fødselshjælperen Ilithyia står ved hans side. Det mindre felt ind mod midtvæggen omhandler Apollon som spådomsgud [16]. Den delfiske præstinde Pythia rækker offerdrikken til Apollon, der sidder på sin trefod.⁸¹ Relieffet på hans fodstøtte viser raven, “Spådomsgudens Fugl” og fremstillingen er ifølge kunstneren hentet fra “antike Vasemalerier.”⁸²

79. Bloch & Secher, 57.

80. Bloch og Secher, 58f. Forfatterne nævner, at det også kan være Prometheus.

81. Goldschmidt var heller ikke tilbageholdende med sin kritik af denne komposition: “Og saa sidder han paa denne høie, stygge, trebenede Contoirstol så stiv, at han minder om de ægyptiske Guddomme.” Goldschmidt, 130.

82. Hansen (1857), 222.

Over “Athenes fødsel” arbejder smeden Hefaistos og hans svende med kunstfærdige trefødder, “som det fortælles i Iliaden, da Thetis kommer for at begjære Vaaben til Achilleus.”⁸³ [17]. I lunetten over korridoren arbejder skibsbyggeren Argos [18]. Han undervises af Athene, der ved sin side har ugle. Det er den lille ugleart, *Athena Noctua* som blev knyttet til hendes kult og som i nutiden er opfattet som et tegn på lærdom.⁸⁴ Skibets agterstavn har nok det typiske sving, men afslutningen i en volut virker noget fantasifuld, hvis man sammenligner med et antikt relief (fig. 7).⁸⁵



Fig. 7. Detalje af antikt relief med agterstavn.

I lunetten over orakelscenen er den snilde Daidalos ved at konstruere de vinger, der skulle hjælpe ham og sønnen Ikaros til at flygte bort fra labyrinten på Kreta [19].

Under fødselsscenen udbreder sig en frise med Mnemosynes (erindringens) døtre, de ni musen. Ved at følge læseretningen, ser man som de to første Kleio, historiens muse og Kalliope, den episke poesis muse [20]. Kleios stol har slægtskab med den græsk-romerske *klismos* og ved dens side er anbragt hendes typiske attribut, perga-

83. Hansen (1857), 222.

84. Tortzen, 276.

85. *Illustrerad världshistoria från äldsta till nyaste tid*, red. Ernst Wallis, Första Bandet. Stockholm, 1875, fig. 118.

mentrullen.⁸⁶ Constantin Hansen har forsynet Kleio med flere bogruller anbragt i en beholder. Kalliope står med en *stylos* (gr. griffel) og *pinax* (gr. skrivetavle). Derefter følger Melpomene, tragediens alvorlige muse, Thaleia, komediens muse, Terpsichore, dansekunstens muse, og Erato, musen for den erotiske poesi [21]. Melpomene bærer typisk en tragisk maske, undertiden også et sværd,⁸⁷ mens Thaleia har den komiske maske som attribut.⁸⁸ Terpsichore spiller på sin lyre, og Erato bærer sædvanligvis et strengeinstrument,⁸⁹ her en *kithara* (?) [22]. Hun slår på strengene med et *plektron* (lat. *plectrum*), der hos Baden forklares som en “Fier eller Pind, at slaae paa Cithar eller andre deslige Instrumenter.”⁹⁰ Til sidst kommer Urania, astronomiens muse, Euterpe, den lyriske poesis muse, og Polymnia (‘den hymnerige’), der repræsenterer den religiøse poesi. [23] Urania peger på en himmelglobus, mens Euterpe kendes på sin dobbeltfløjte. Polymnia fremstilles uden attribut men er typisk gengivet i en tankefuld positur, ofte med albuen på en klippelignende støtte som f.eks. i Louvre.⁹¹ Hele programmet stemmer, bortset fra rækkefølgen, i store træk overens med et relief på en sarkofag i Louvre (fig. 8).⁹²

Scenen nærmest nordvæggen (over døren) skildrer “Nymferne, som pleie og fodre Pegasus.”⁹³ [24].

Væggen til højre (østvæggen) fik ifølge Constantin Hansen som tema “Kulturens Seier over Raaheden”. I det store felt kæmper Athene med Poseidon om herredømmet over Attika [25]. Athene gik sejrrig ud af striden og lod et oliventræ vokse frem af jorden.⁹⁴ Striden skal symbolisere, hvorledes besindigheden (Athene) vinder over

86. Constantin Hansen har måske tænkt på en dansk version af en *Klismos*. Den danske maler og arkitekt N. A. Abildgaard tegnede omkring 1790-1810 en række møbler frit behandlet efter antikke typer, se Ole Wanscher, *Møbelkunsten. Studier i møbeltypernes æstetik og historie*. København, 1955, 522.

87. Bloch & Secher, 131.

88. De antikke kilder er langt fra konsistente, hvad angår attributter. Thaleia kan foruden masken bære vedbendkrans og hyrdestav, se Bloch & Secher, 131.

89. Bloch & Secher, 131.

90. Jacob Baden, *Latinsk=Danske Lexicon eller Ordbog*, anden udg. ved Torkel Baden. København, 1815, 209.

91. Bloch & Secher, 131.

92. Bloch & Secher, fig. 37.

93. Hansen (1957), 222.

94. Vest for det lille Erechtheion-tempel på Akropolis har arkæologer i vore dage sat et oliventræ. Det er plantet på det sted, hvor verdens første træ blev givet menneskene af Athene. Tortzen, 215.



Fig. 8 Relief på sarkofag. Louvre. Gengivet efter *Meyers Konversations-Lexikon*. Fünfte Auflage (1897), Bd. 12.

ubændigheden (Poseidon). Hun er fremstillet i ophøjet ro, mens han er skildret nøgen, med spændt muskelmasse og sin trefork hævet til stød. I det mindre felt ind mod midtvæggen sejrer den hellenske kithara-sang repræsenteret ved Apollon over det frygiske fløjtespil fremført af Marsyas [26]. Apollon står i majestætisk, ophøjet ro, iført en fodsid kjortel og sandaler – i modsætning til Marsyas' bondske, næsten nøgne og foroverbøjede skikkelse, der hviler på et klippestykke. I hellenismen blev Marsyas betragtet som repræsentant for det vilde og lidenskabelige fløjtespil, der stammede fra Lilleasien, mens Apollons kult udviklede kithara-spillet [27].⁹⁵ Deres musikalske vædekamp kan således tolkes som en allegori over intellekt og nøgternhed stillet overfor dionysisk lidenskab.⁹⁶

I frisen over Athene og Poseidon kæmper lapither og kentaureer, hvor Constantin Hansen henviser til metoperne på Parthenon [28]. I lunetten over korridoren bliver Achilleus undervist af kentauren Cheiron (lat. Chiron) i kunsten at bruge kastespyd; “ved et Træ staar Lyren, til Underviisning i Strengespil.”⁹⁷ [29]. I lunetten over døren er

95. Bloch & Secher, 209f.

96. Nørregaard Pedersen, 253f.

97. Hansen (1857), 223.

skildret den homeriske mythe om Bellerofon, der ridende på Pegasos dræber det frygtindgydende fabelvæsen Chimaira (lat. Chimaera, da. Kimære) [30].

Frisen under midtfeltet fortæller om argonauterne, der drog ud for at finde Det gyldne Skind, skindet af den magiske vædder. På frisen er argonauterne sejlet ind i Sortehavet og er nået til Bebrykien, hvis konge Amykos var en sværlemmet kæmpe, der hindrede folk i at drikke af en kilde. Polydeukes (søn af Zeus og Leda) har overvundet Amykos og tre af argonauterne hviler sig; den siddende følger med øjnene, hvorledes Amykos bliver bundet [31]. Højdepunktet i figurkompositionen viser Polydeukes, der til nævekampen har remme bundet om armene. Venstre fod er sat op mod en sten for at få vægt nok til at surre Amykos ordentlig fast til træet [32]. Her bygger Constantin Hansen på arkæologen P. O. Brøndsteds studie af "Den ficoroniske cista", udgivet 1847. Der er tale om et etruskisk arbejde fra 300-tallet f.Kr., en cylindrisk metalbeholder i bronze anvendt til opbevaring af en kvindes toiletartikler. Et udsnit af frisen med denne scene er her gengivet (fig. 9).

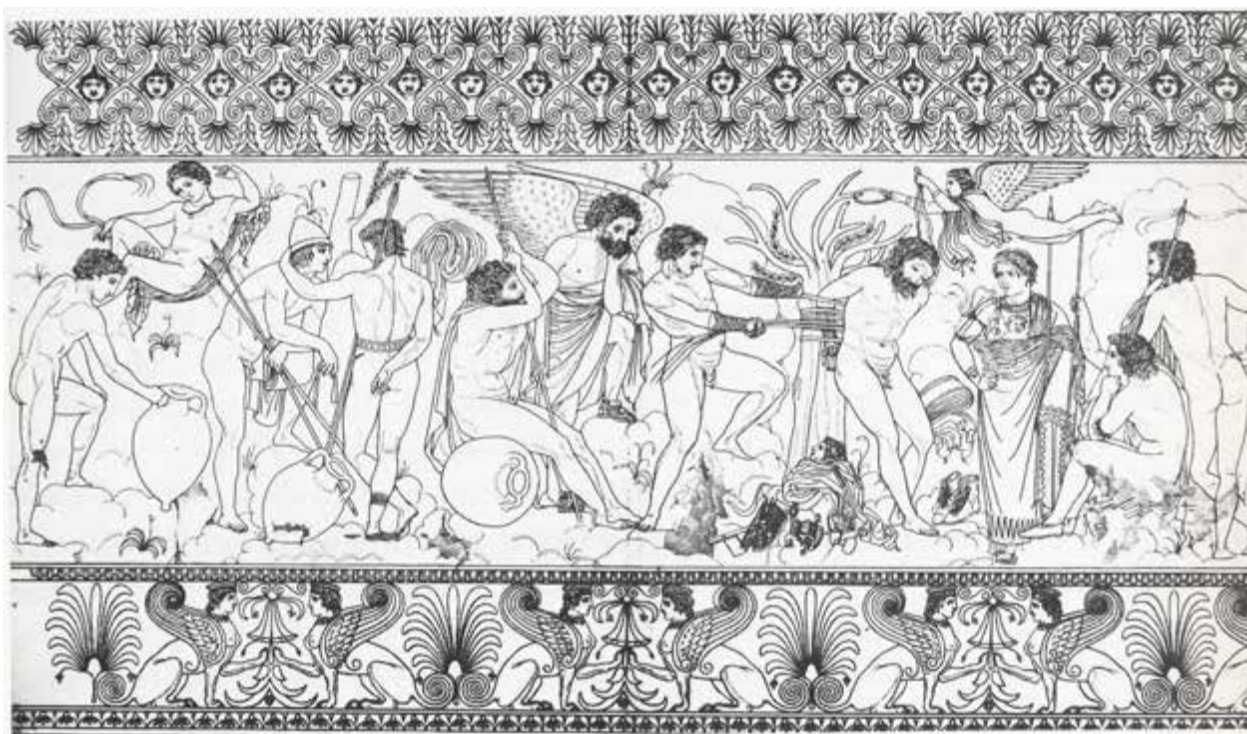


Fig. 9. Den ficoroniske Cista, udsnit. Kobbertryk. Efter *Hafnia* (1985).

Brøndsted beskriver motivet således:

“Den stærke unge Helt, en mesterlig tegnet Figur..., endnu forsynet med de frygtelige Armremmer, binder sin overvundne Fiende *Amykos* ved beggennes Arme til en tyk Træstub, som efter Bladenes Form paa enkelte Grene at slutte, synes at være et Laurbærtræ.”⁹⁸ Frisen afsluttes med argonauter, der står ved skibet Argos ene stævn [33]. Den kortere frise ind mod nordvæggen skildrer Apollon, der synger for hyrderne, medens han er forvist fra Olympen [34].

Enhed og granskning

I sin redegørelse for sit rektorat lagde H.N. Clausen vægt på, at universitetsbygningen skulle tjene som et mindesmærke over ‘det skønnes’ (kunstens) og ‘det sandes’ (videnskabens) enhed. Han efterlyste af samme grund et enhedsprincip i historiemaleren Høyers program.⁹⁹ Men hvorfor havde man egentlig så idealistiske forestillinger om forhallens udsmykning? I sin brevveksling med Constantin Hansen i 1843 foreslog Orla Lehmann, at idéen til udsmykningen burde hentes fra den græske mythologi, særligt Minervas mythe,¹⁰⁰ men også Akademiet i Athen skulle vises.¹⁰¹ Lidt senere i samme tankerække sammenlignede Lehmann vestibulen med forgården til en helligdom, “I Propylæerne hører Propædeutiken hjemme.” Den (udsmykningen) burde være symbolsk, derfor mythisk, mens den “historiske Aabenbarelse” af, hvad der før var skjult, først skulle afsløres i Solennitetssalen.¹⁰²

Udtrykket “Propylæerne” var imidlertid mere end blot en kliché, et metaforisk greb. Clausen skriver i sine erindringer, at “paa den studerende Ungdom, som daglig færdes med disse Scener for Øie, kan den synlige Forening af Videnskab og Kunst ikke

98. P. O. Brøndsted, *Den ficoroniske cista*, København, 1847, 3. Online: [http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[layout\]=buchseite_item&search\[constraints\]\[buchseite\]\[PS_BuchseiteID\]=480175&view\[section\]=ue](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=buchseite_item&search[constraints][buchseite][PS_BuchseiteID]=480175&view[section]=ue). [set 1.9.2015]. Fig. 9 er gengivet med udgiveren af *HAFNIA's* tilladelse.

99. Se Clausen (1839).

100. Det skal her bemærkes, at Minerva er en romersk gudinde, men tidligt identificeret med Athene. Se Tortzen, 306.

101. Glarbo, 5. Se også Nørregaard Pedersen, 240f.

102. Glarbo, 5.

blive uden veldædig Indflydelse.”¹⁰³ Vestibulen forbandt således den profane verden (Frue Plads) med det allerhelligste (Solennitetssalen) og i dette ‘mellemrum’ kunne de studerende opholde sig og ‘oplyses.’¹⁰⁴ At vestibulen var til mere end blot korte ophold skal bemærkes. Madvig fortæller i sine erindringer, at de studerende den 3. december 1839 var forsamlede i vestibulen og korridorerne, idet de herfra ville drage til Amalienborg for at hylde den nye konge. Han afværgede dette ved at minde om det upassende i at træde frem “uden for det Palais, hvori Frederik den VI’s Lig laa og hans Enke sad i Sorg.”¹⁰⁵

Mogens Nykjær har i sin analyse af vestibulens udsmykning — “Periodens mest imponerende sammentænkning af mytologi og historie i billedform” — belyst bagvedliggende træk i dansk åndsliv. Hvad angår relationen historie-mythologi, henviser han til Henrich Steffens *Indledning til filosofiske Forelæsninger* (1803), hvor han i sin 7. Forelæsning docerede, at “Med Guderne begynder al Historie. Bag al Historie ligger Mythologie ... Det er som om al Historie begyndte med det Eviges umiddelbar fremtrædende Glands, som om alt hvad som ligger i hiin herlige Periode nærmest, deeltog i det Eviges Herlighed.”¹⁰⁶ Blandt Steffens tilhørere var Grundtvig og historikeren Laurits Engelstoft, sidstnævnte var kritisk over for Steffens. Engelstoft udgav i 1808 *Tanker om*

103. Clausen (1877- I), 239. Se også s. 193, hvor han forbindelse med forhandlingerne om udsmykningen omtaler forhallen som “den daglige Samlingsplads for de Studerende og tilgængelig ogsaa for Andre.”

104. Med ‘mellemrum’ hentydes til et teoretisk forskningsfelt, der opererer med begrebet ‘liminal space’, jf. det lat. *limes*, ‘grænse’. Denne betragtning bygger på *Les rites de passage*, udgivet i 1909 af etnologen Arnold van Gennep. På grundlag af et omfattende forskningsmateriale formulerede Gennep den teori, at ritualer er forbundet med en symbolmættet erfaring af grænser og overgange. Victor Turner har senere i *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure* (London 1969) defineret Genneps “tærskelmodel” som det liminales tilstand. Liminalitet er en labil tilstand “midt imellem positioner fastsat og ordnet (arrayed) af love, skikke, konventioner og det ceremonielle.” I denne mellemtilstand opstår der nye performative handlinger, nye kombinationer af symboler, der afprøves for at blive afvist eller accepteret. Her kan også henvises til Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M, 2004, 305f. Netop denne optik ligger bag følgende karakteristik af indgangen til forhallen: “Med tavse, svulmende Løfter om ikke at sidde Indskriftens Paamindelse om det himmelske Lys overhørig, gik de ind gennem den tunge Dør, der lydløst trak sig til bag dem.” Alb. Gnudtzmann og Helmer Lind, *Stor-København. Skildringer og Billeder af Byen og dens Liv i vore Dage*, Andet Bind. København og Kristiania, 1907, 314.

105. Madvig, 126.

106. Mogens Nykjær, *Kundskabens billeder. Motiver i dansk kunst fra Eckersberg til Hammershøi*. Århus, 1991, 39: “Det er denne plan, det guddommeliges tilsynekomst som skabende kraft i tiden, Steffens ridser op i sin 7. og 8. forelæsning.”

Nationalopdragelse betragtet som det virksomste Middel til at fremme Almeenaand og Fædrelandskiælighed, og her forklarede han kunstens rolle i det opdragende projekt:

“Overalt omstrøede og offentlige og for alle Arter af Borgerdaad lige opmærksomme maa de Konstminder være, som skulle virke paa en heel Nation. Paa Spadseregange og Forsamlingssteder, i Templer og i Skoler maa...Fortienestens Billede og Hæder alle vegne møde Øiet, indbyde Videlysten...”¹⁰⁷

Med Steffens og Engelstoft ses vigtige elementer i det fælles værk, Clausen, Lehmann og Hansen senere søgte at formulere. Disse tanker synes yderligere bestyrket af professorerne Kall og Werlauffs indledning til deres Verdenshistorie for skolerne (1820):

“Enhver Videnskab kan hente Lys af Historien. Den beretter hvert vigtigt Fremskridt, som den menneskelige Aand har gjort i det Sandes, Nyttiges og Skønnes Undersøgelse og Anvendelse. Enhver Videnskabs Oprindelse, dens Fremgang ... Historien lærer os.”¹⁰⁸

På dette tidspunkt var den unge Clausen ved at afslutte sin toårige studierejse i Europa, idet han i efteråret 1819 opholdt sig i Paris. I kredsen omkring P.A. Heiberg mødte han den unge franskmand Victor Cousin (1792-1867), om hvem han erindrer sig, at denne var “en af de Første, som havde overtaget det vanskelige Hverv at gøre den tyske Spekulation tilgængelig for sine Landsmænd.”¹⁰⁹ Bag denne spidse bemærkning ligger Clausens anti-hegelianske holdning.¹¹⁰

Cousin havde andre positioner. I 1816 udgav han sin første æstetiske afhandling *Du Beau Réel et du Beau Idéal*, hvilket let kunne opfattes som et modsætningsfyldt begrebspar. Men som Hans Körner har bemærket, viser Cousin det porøse, de mange aspekter i begrebet *Beau Réel* — “Primitivement le beau réel nous est donné comme

107. Nykjær, 33.

108. Abraham Kall og E. C. Werlauff, *Den almindelige Verdens=Historie til Brug for Skolerne*, Fjerde udgave besørget og fortsat af E.C. Werlauff, København, 1820, 8.

109. Clausen (1877-I), 102; Larsen, 109.

110. I sin levnedbeskrivelse udtrykte Clausen senere sit syn på Hegel således: “Med Hegel’s Død (November 1831) var Terroriseringen forbi, som i Preussen havde behersket Livet i alle Retninger med en Magt, der alene er tænkelig i Ideologiernes Land”. Clausen (1877-I), 210.

composé de particulier et de général, de relatif et d'absolu, de variété et d'unité."¹¹¹ I den æstetiske dom (af kunstværket), en spontan handling, frilægges det almene, absolutte og enheden i *Beau Idéal*. 'Det ideale' indkredser således kunstværkets "substantielle enhed", men behøver samtidig "dets vitale, mangfoldige komponenter" i sin formidling af det æstetiske.¹¹² Med dette bidrag til den filosofiske æstetik tiltrådte Cousin i 1817 en studierejse til Tyskland, hvor han i Frankfurt traf Friedrich Schlegel, i Heidelberg Hegel, i Berlin Schleiermacher og i Weimar Goethe.¹¹³ Om ikke andet har Clausen og Cousin haft Schleiermacher som fælles samtaleemne.¹¹⁴

Forestillingen om en enhed bag mangfoldigheden, noget som romantikkens kunstner såvel som naturvidenskabsmanden søgte, genfindes hos den franske zoolog og grundlægger af palæontologien, Georges Cuvier (1769-1832). Han studerede fossiler og i en række forelæsninger afholdt efter Den franske Revolution fokuserede han på organer, deres funktion og eventuelle ændringer fra lavere til højere form for liv: "Al organiseret væren danner en helhed, et enestående og lukket system, hvori delene gensidigt står i forbindelse med hinanden og tilslutter sig den samme bestemte handling ... Ingen af disse dele kan ændre sig, uden at de andre også ændrer sig."¹¹⁵ Forfatteren Honoré de Balzac (1799-1850) må som mange andre franskmænd have hørt om Cuvier. Hans idé om en sammenhængskraft i forskellige strukturer fik Balzac til at tænke i analogier. I et indledende afsnit i *La recherche de l'absolu* (1835) taler han først om, at begivenhederne i det menneskelige liv, det offentlige eller private, aftegnes intimt i arkitekturen, således at de fleste iagttagere heraf kan aflæse nationers og individers sædvaner. Balzac fortsætter derefter: "Arkæologien er af naturen social, ligesom

111. Hans Körner, *Auf der Suche nach der "wahren Einheit". Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*. Disputats. München, 1988, 215, note 1. For henvisningen til Körner takker jeg professor, dr. phil. Slavko Kacunko, Institut for Kunst og Kulturvidenskab.

112. Körner, 215.

113. Körner, 215.

114. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) var tysk teolog og filosof, knyttet til romantikerne omkring Friedrich Schlegel og med vægt på dialektikken som en vej til en fælles sandhed.

115. Georges Cuvier, *Recherches sur les Ossemens fossiles de Quadrupèdes*, tome I, "Discours préliminaire", Paris 1812, 58. For en større forskningsmæssig behandling af emnet, se Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France 1800-1860*, Paris, 1987. Cuvier online <http://biodiversitylibrary.org/item/129898#page/79/mode/1up> [set 23.9.2015].

den sammenlignende anatomi er den organiserede natur; en mosaik røber et helt samfund, ligesom skelettet af en ichtyosaur [fiskeøgler] antyder en hel skabelse”.¹¹⁶

Denne ‘Aand’, som rører sig i tiden og som står for en søgen efter enhed, optræder også hos Clausen i et andet og senere genstandsfelt. I 1844 udgav han en række populære foredrag i bogform, hvis fælles indhold var den kristelige troslære. Den fik titlen *Udvikling af de christelige Hovedlærdomme*. Som alle rationalister advokerede han for ‘den almindelige åbenbaring’ som værende en realitet, der kendetegner alle religioner. Clausen skuer her hen over “en fortløbende række af Guds Aands ledelse af menneskets Aand”...Saaledes maa Mænd som Zoroaster, Confutsee, Sokrates erkjendes som det Gudommeliges Aabenbarere og Forkyndere på Jorden”.¹¹⁷

Nykjær nævner i sin behandling af Constantin Hansen, at der i studenterbevægelserne modnedes tanken om at finde en fælles åndelig arv – det gamle Norden.¹¹⁸ Det norske studentersamfund foreslog i 1844 et fælles møde, hvilket vandt tilslutning i København, Lund og Uppsala. De enkelte samfund markerede dette med den “Nordiske Højtid” den 13. Januar 1845. Studenterforeningen i København havde blandt sine deltagere H.N. Clausen, Grundtvig og Orla Lehmann. Til festlokalet leverede danske kunstnere “Kridttegninger af Valhals Guder i Legemsstørrelse...Bissens hvide Valkyrie [skinnede] frem af en Grangrotte...”¹¹⁹ I denne forbindelse taler Nykjær om “denne *gesamt*-udsmykning”.¹²⁰ Det er velsagtens med en reference til det tyske begreb *Gesamtkunstwerk*, som i almindelighed knyttes til Richard Wagner. John Henderson karakteriserer tilsvarende billedhuggeren Canovas udkast til sit eget gravmæle i fødebyen Possagno som et *Gesamtkunstwerk* (påbegyndt 1819).¹²¹ Imidlertid kan vi føre begrebet *Gesamtkunstwerk* tilbage til Clausens formative år. Det blev formuleret af den tyske filosof Eusebius Trahdorff: “Diese Möglichkeit gründet sich auf ein in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt=Kunstwerke von Seiten

116. Min oversættelse. Honoré de Balzac, *La Recherche de l'Absolu*. Bruxelles, 1835, 4.

117. Søren Holm, *H.N. Clausen. Bidrag til en Karakteristik*, København, 1945, 70f.

118. Nykjær, 46.

119. Nykjær, 48.

120. Nykjær, 48.

121. John Henderson, *The Triumph of Art at Thorvaldsens Museum. 'Løve' in Copenhagen*. Copenhagen, 2005, 36.

aller Künste, ein Streben das in dem ganzen Kunstgebiete ursprünglich ist, sobald wir die Einheit seines inneren Lebens erkennen.”¹²²

I sine to kunstteoretiske værker *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) og *Oper und Drama* (1851) beskæftigede Wagner sig også med enhedstanken: en forening af tonekunst, dans og drama i samarbejde med de billedskabende kunstarter. I *Oper und Drama* bekræfter Wagner mythenes særlige egenskab, hvad der således kan perspektivere Steffens og Lehmanns opfattelse: “nur der griechischen Weltanschauung konnte bis heute noch das wirkliche Kunstwerk des Dramas entblühen. Der Stoff dieses Dramas war aber der *Mythos* ...Im Mythos erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes ...”¹²³ Endvidere taler Wagner om Dramaets enhed, der bør bygge på et “organisch Seiendes und Werdendes”.¹²⁴ Carl Lemcke havde også dette for øje (1877), når han taler om, at dramaet skal have “einer richthigen Gesamtfassung”, have “Einheit in der Mannigfaltigkeit, Freiheit in der Ordnung” og de “organisch zusammenwachsend” værkdele skal danne en enhed.¹²⁵ Med udtrykket *organisch* spejler Lemcke yderligere, hvad Cuvier udviklede til en videnskab.

I tilkomsten af Mallings bygning argumenterede professor Mathias Hohlenberg for, at ørnen var det rette, manende symbol for “granskningen”. Udtrykket var tidstypisk, at undersøge (oftest med øjet som redskab), at forske, hvad enten man var oldgransker eller filolog. For mig at se var det netop polyhistoren, der bedst magtede at se paralleler, fælles træk, og fundere over enhed og mangfoldighed. Det gælder den engelske forskningsrejsende Edward Daniel Clarke (1769-1822), om hvem den finske kunstfilosof og litteraturhistoriker Yrjö Hirn skrev: “Så var han botanist och etnograf i Lappland, mineralog i Norge, historiker och filolog i Åbo, politisk kåsör i Ryssland, arkeolog i Egypten och Mindre Asien etc. Iakttagelsen var en passion hos honom.”¹²⁶

122. K. F. E. Trahdorff, *Aesthetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlin, 1827, 312. Online: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnup26;view=2up;seq=4> [set 19.9.2015]

123. Richard Wagner, *Oper und Drama*. Deutsche Bibliothek in Berlin, 19—?, 131. Om mythen, de evigt gyldige sandheder i mytherne ifølge Wagners optik, se også Patrick Carnegy, *Wagner and the art of the theatre*, New Haven/London, 2006, 47.

124. Wagner (19—?), 308f.

125. Carl Lemcke, *Populäre Aesthetik*. Leipzig, 1873, 597-99. Hertil skal føjes, at Wagner først i praksis med *Tristan og Isolde* gennemførte sine tanker om enheden.

126. Yrjö Hirn, “Finland i den utländska reseliteraturen under slutet af sjuttonhundratalet”, *Svenska litteratürsällskapet i Finland*, XXXVI (1898), 153.

Denne forening i et fælles projekt, at søge sandheden gennem de forskellige videnskaber, kom slutteligt også symbolsk til udtryk i de portrætbuster, der blev opstillet foran hovedbygningens facade. Nærlæser man portrætterne af H.N. Clausen, J.N. Madvig og J.F. Schouw, for blot at nævne de nærmeste i denne fremstilling, så vender deres pupiller opad.¹²⁷ De skuer det himmelske, ligesom ørnen og Apollon (fig. 10 og 11).



Fig. 10. Clausens himmelvendte blik. Detalje. Fot. Fleischer.



Fig. 11. Apollons himmelvendte blik. Detalje af Bissens statue i vestibulen.
Fot. Fleischer.

127. Denne 'visuelle' retorik kan føres tilbage til senantikken, primært romerske kejserportrætter, men også sene mumieportrætter. Se Jens Fleischer, "Style as Bearer of Meaning", *Acta Hyperborea*, 8 (2001), 60-63.