

Olfert Ricard og den unge David

Af Carsten Bach-Nielsen

Dette essay er en let bearbejdelse af en forelæsning ved Selskabet for Danmarks Kirkehistories styrelsesmøde i efteråret 2020. Olfert Ricards klassiker *Ungdomsliv* fra 1905 tog udgangspunkt i Davidskikkelsen, der i form af franskmænden Antonin Merciés skulptur fra 1872 også kom til at pryde bogen. Den elegante og udfordrende skulptur af David var skabt i opposition mod Tyskland, hvilket svarede til Ricards politiske og nationale holdninger, men lå der mere end et politisk statement i brugen af netop dette signaturbillede?

Olfert Ricard (1872-1929) var sin tids største ungdomsfører. Han gjorde sin tid med, for da han døde i 1929, blev der hurtigt stille omkring hans navn. Tiden løb ubarmhjertigt fra hans teologi og idealisme.¹ En række af hans elever og samtidige skrev med indlevelse om ham, og selv P.G. Lindhardt beundrede Ricard lige så meget, som han nedvurderede hans epigoner. De formåede ikke at omsætte arven fra mesteren.

På sin kirkelige fløj var Ricard kulturteologen over alle, en blændende skribent, taler og prædikant, en sikker stilist. Hans bøger var delikat udstyrede. De var som boghåndværk fulgt til dørs, så de kunne pryde de rum og omgivelser, hvori de lå og måske også læstes. På den måde var de pendant til grundtvigianernes ligeledes stilsikre bogudgivelser med tilrettelæggelse og illustrationer af folk som xylograf F. Hendriksen og Joakim Skovgaard. Ricards bøger fra Lohses Forlag var ikke robuste i deres stil, men snarere netop elegante. Det har en vis betydning for denne undersøgelse.

Ricard arbejdede hårdt som sekretær i KFUM, og det var først under et rekreationsoophold i Taormina på Sicilien i 1904, at han kunne tage fat på den bog, der skulle blive til *Ungdomsliv*. Den blev afsluttet i Nice i februar 1905 og udkom på Lohses Forlag samme efterår i et oplag på 2000. Inden jul havde den opnået fire oplag. Den nåede at udkomme i 123.000 eksemplarer. Knud Hee Andersen mener, at den bortset fra Balslevs udgave af Luthers lille katekismus havde rekorden

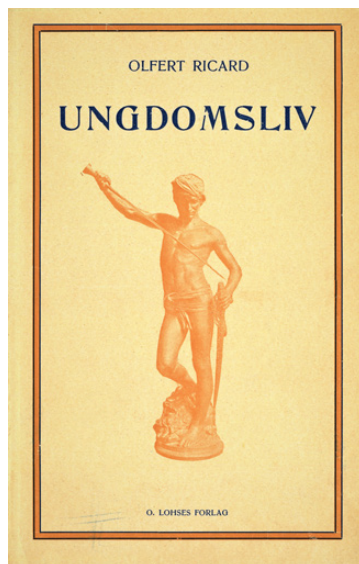
1 Gunner Engberg: *Den nye kirkelige Retning i dens Angreb paa Ungdomsarbejdet og Indre Mission*, Aarhus 1928.

for trykte eksemplarer af en kristelig bog i Danmark.² Ricard skriver i sit forord om »Meningen med denne Bog«:

Jeg vil se at komme ind paa de vigtigste Sider af alle de forskjellige Omraader, indenfor hvilke en ung dansker fra 14 Aar og derover kommer til at bevæge sig – og prøve at give en Haandsrækning til at klare de Vanskeligheder, som ethvert af disse Forhold frembyder, paa bedste Maade. Man kunde, om man vilde, være lærd, kalde Bogen en slags »kortfattet Ungdoms-Ethik«, – en praktisk Sædelære eller aandelig Sundhedslære for unge mennesker i Overgangsalderen.³

Bogen er ifølge sin undertitel en bog til unge mænd i Danmark. Ricard har hertil fundet en tekst, der, skønt den er gammel, kan være mønster for ideelt ungdomsliv i det 20. århundrede, nemlig 1. Samuelsbog 16, 18: »Se jeg saa Bethlehemittheren Isai' Søn; han forstaar at lege en vældig Strid, en Krigsmand og forstandig i Ord, en Mand, som er dejlig af Skikkelse, og Herren er med ham«. ⁴ Det er således den unge David, der tales om, og enkeltdele af citatet benyttes behændigt ved indledningen til de enkelte afsnit, der er: »Dit Land, Dit Hjem, Din Fritid, Din Kamp, Din Gjerning, Dine Ord og Tanker, Din Karakter og Ydre, Din Herre og Frelser«. Derefter følger en række tillæg til fire af kapitlerne om nadveren, hedningemissionen, Bibelen og bøn, for at afslutte med »Et Syn, Tanker tilsidst«. (fig. 1)

Den unge David, der introduceres med citatets ord, og som kaldes til kong Sauls hof, er overalt det



1. Olfert Ricards *Ungdomsliv* 1905.

2 Knud Hee Andersen: *Olfert Ricard. Ungdomsarbejderen*, København 1959, s. 205.

3 Olfert Ricard: *Ungdomsliv. Tanker og Meninger vundet ved 14 Aars Ungdomsarbejde. FremSAT for unge Mænd i Danmark fra 14-15- Aars Alderen og derover*, København 1905, s. 1.

4 Sst. s. 2.

lysende ideal, det vitale mønster og genstand for forfatterens psykologisering. Det blev Ricards særkende, at han fandt sine idealskikkelser i Bibelen, og at han kunne bygge hele bøger op over dem; nok mest imponerende i *Kristus og hans Mænd* fra 1909, der er en praktisk vejledning i sjælesorg, og *Bedre frem* fra 1924, der også med et citat fra 1 Sam 20, 37 tager udgangspunkt i David og hans ungdomsliv med Jonatan.⁵ Dens mærkelige titel beror på et direkte citat om pile og bueskydning; den er egentlig en fortsættelse af *Fat Mod. En Trøstebog for dem, som gerne vil være Kristne, eller er det* fra 1922, der består af meditationer over enkelte længere bibelcitater.

Ungdomsliv er, opdager man hurtigt, en bog, hvis forfatter kraftigt vender sig imod Tyskland. I det første kapitel, »Dit Land«, citerer Ricard i forkortet form Hans Krügers berømte ord som »vi er danske, og vi vil være danske«.⁶ Ricard taler om Danmarks naturskønhed, som den er beskrevet af digterne, om landets minder, hvoraf et er vigtigere end alle andre:

Og der er et Sted, hvor jeg saa nødig vilde, at nogen af os skulde komme til at staa, uden at noget af dette skulde gaa igjennem os: 'Drag dine Sko af, thi det Sted, du staar paa, er et helligt Sted'. Jeg mener Sønderjylland – Dybbøl Mølle, Als; den Jord, der har drukket saa mange unge danske Mænds Blod, og hvor en sej, trøstig Flok af vore danske Landsmænd endnu holder Hovedet oppe trods fyrretyve Aars daglige, smaalige, uretfærdige og i en moderne Kulturstat forbavsende brutale Aag. Du maa ikke være kold og ligegyldig overfor dette. Grænsevagten dernede skal vide, at den Ungdom, der kan bede, har ogsaa Hjerter for den. Saa ikkesandt, – selvom hun er gammel, vores Mo'er, og selvom de har røvet det ene Smykke fra hende efter det andet, vil vi holde af hende, og vi vil ikke glemme, at hun bærer Sørgefloer om sine hvide Lokker, ogsaa naar hun ser glad ud og smuk i sin fine lysegrønne Foraarskjole?⁷

Ricard diverterer herefter med en historie om en ung ven, der på sin første store udlandsrejse medtog et dannebrogssflag. Han syntes, at han måtte se på det, overalt, hvor han var. I Jerusalem hændte det, at han kom til at bo i det værelse, hvor kejser Friedrich, altså kejser Wilhelm

5 1 Sam 20,37.

6 Franz v. Jessen: »Et berømt Ords Historie. 'Vi er danske og vil vedblive med at være danske'«, *Sønderjyske Aarbøger*, 1901, s. 41-56.

7 Ricard 1905, s. 6-7.

II's far, havde boet i 1869. I den anledning havde nogle tyskere med ægte smagløshed i netop dette værelse ophængt et kæmpestort maleri, der forestillede kejserens indtog i Jerusalem over Oliebjerget.⁸ Ganske i stil med Kristi indtog på palmesøndag. »Der red Hans højsalige Maje-stæt med vajende Fjerbusk og Guld og Stjerner paa Brystet, mens Folk bredte deres Klæder paa Vejen og svingede med Palmegrene og raabte 'Hoch', hvis de ikke sang 'Hosianna'«. Det var så dårligt gjort, at den uge danske måtte tildække maleriet med Dannebrog. Snart bankede det på døren, og udenfor stod en tysk kurfyrste med sit følge. De spurgte, om de måtte se maleriet. Den unge mand sagde, at han havde måttet tildække maleriet, da det forekom ham at være af anstødeligt indhold. Men måske havde de høje herrer lyst til at se den herlige udsigt over Oliebjerget, som kejseren havde haft for øje. Med stram holdning og krigeriske miner trådte de nærmere til vinduet idet de skelede til dannebrogssflaget – og trak sig tilbage uden at have set kejserens indtog:

Det er et lille stykke Patriotisme i spøgefuld Form, som ikke enhver gjør efter. Og vi skal i det hele taget ikke gjøre hinanden noget efter. Men det er blot det, jeg vilde, vi først skulde blive enige om, baade med Alvor og Eftertanke, og ogsaa med et stille Smil, vi Unge her i Danmark, ikkesandt, det er en ganske naturlig Ting: vi vil være danske?

Pointen i *Ungdomsliv* er, at Davidskikkelsen, som vi lærer ham at kende i 1. Sam 16,18 gennem Ricards fortolkning finder sin opfyldelse i Kristi person. Det udfoldes i kapitlet »Din Herre og Frelser«.⁹

I det lys kan det forekomme ovovet, at Ricard har placeret billedet af en bronzeskulptur af den unge, nøgne David, der var smuk af skikkelse, på bogens titelblad. Det drejer sig om en fotografisk gengivelse af franskmændene Marius-Jean-Antonin Merciés på det tidspunkt berømte skulptur af den unge David, der netop har besejret Goliat. David ses med højre fod placeret på Goliats afhuggede hoved, ja, han træder ham i øjet som han ligger dér med åben mund. Den turbanklædte yngling er i færd med at stikke det krumsværd, der før tilhørte Goliat selv, i skeden.

8 Formodentlig svarende til Wilhelm Gentz' maleri af kronprinsens indtog i Jerusalem fra 1876 i Alte Nationalgalerie i Berlin, inv: A I 245.

9 I 1897 havde han i *Profeten Jeremias, hans Person, Liv og Taler* s. 2 skrevet, »at ingen af de gammeltestamentlige Skikkelser i hele deres Naturel, Ord og Skjæbne minder saa meget om Frelseren som Jeremias«.

Antonin Mercié

Mercié skabte denne skulptur i 1872 umiddelbart før sin kolossale succes med figurgruppen *Gloria Victis*, som Michael Dorsch har analyseret i bogen *French Sculpture Following the Franco-Prussian War, 1870-80* fra 2010. Frankrig svarer raffineret på nederlaget i 1870. Landet søger ikke at overgå Tyskland i krigsretorik og -gestik, men udtrykker derimod styrken i det tilsyneladende svage. At Frankrig er i stand til at transformere sig fra martialske iscenesat nation til det modsatte, nemlig med en storhed i lidelsen, i det neddæmpede, er en transformation, der for Dorsch at se også spejles i tidens fokus på køn. (fig. 2)

Antonin Mercié (1845-1916) sendte i 1874 sin figurgruppe *Gloria Victis* hjem fra Rom, hvor han havde været stipendiat, siden han i 1868 havde vundet Prix de Rome inden for skulptur. Skulpturen forestiller en alvorligt udseende kvinde, der er allegori på sejren, Victoria. Hun skuer langt ud i det fjerne, idet hun lander med sin ene fod, medens hendes store vinger slår nedad i luften, og hendes klæder blaffer bag hende. Hun har i modsætning til sit forbillede skulpturen af Nike fra Samotrake i Louvre muskuløse arme, der skyder frem fra hendes kyrras for at bære en yngling, der har mistet al beklædning og militært udstyr med undtagelse af et sværd med brækket klinge, som han endnu holder i sin næve.¹⁰ Ynglingens slanke og smidige legeme er lænet mod Victorias skulder. I samme øjeblik, han udånder, løfter han sin venstre arm opad, så den danner en diagonal, hvormed der opstår en kontrast mellem sejrsgudindens intense og fokuserede blik og den livløse unge mands krop. Draperiet og våbenet kontrasterer med det sårbare, blottede kød. Ved Victorias fod ses en ugle, der symboliserer nat og død; ved siden af er der en oliegren, der signalerer fred. De udgør en rebus, der søger at fremme forståelsen af, at æren kan blive resultatet af nederlaget. På basen ses med store bogstaver GLORIA VICTIS, 'ære være med de overvundne', der er en omskrivning af udtrykket »vae victis«, 've de overvundne', som Livius tillægger gallerhøvdingen Brennus, da han i 387 f.Kr. havde erobret Rom. Faktum er, at de besejrede er aldeles undergivet deres erobrere. De kan alene håbe på mildhed. Med sit twist gør Mercié Livius' ord til et moderne kampråb, et råb om forløsning for den besejrede og martrede franske nation.

Denne skulptur blev øjeblikkelig grebet med kyshånd og kopieret

10 Om benyttelsen af Nike fra Samotrake i den franske krigspropaganda under Første Verdenskrig se Kenneth E. Silver: *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1918*, London: Thames and Hudson 1989, s. 95-106.

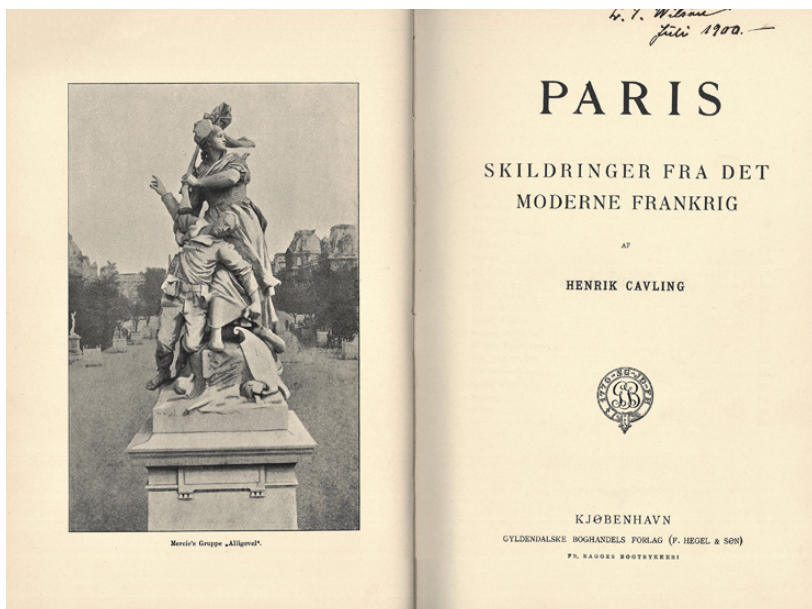


2. Antonin Mercié: *Gloria Victis*, 1874. Ny Carlsberg Glyptotek, København.

adskillige gange. Den fik en så hellig karakter i Frankrig, at Vichyregeringen 1940-1944 sørgede for, at ingen kopi af den blev nedtaget og nedsmeltet af den tyske besættelsesmagt – en skæbne der overgik mange andre franske monumenter. Originalen er nu i Petit Palais i Paris. I Danmark anskaffede brygger Jacobsen et eksemplar af den; i dag effektivt udstillet i forhallen på Ny Carlsberg Glyptotek.

I 1899 benyttede Politikens redaktør Henrik Cavling en anden skulptur af Maecié, *Quand même* – »Trods alt« i Tuillerihaven i Paris som emblem for sin bog *Paris. Skildringer fra det moderne Frankrig*. Den beskrev året før den store verdensudstilling i 1900 det Frankrig, der havde rejst sig på trods af den militære ydmygelse i 1870, Pariserkommunen i 1871 og Tysklands ublu økonomiske åreladning af landet gennem krigsskadeerstatningen, skønt krigen var ført på fransk jord. I Danmark var man i høj grad bevidst om det politiske budskab i Merciés skulpturer. (fig. 3)

Mercié overvejede som ung billedhugger forholdet mellem skulpturen og den nationale genrejsning. Han indsendte i 1872 gipsafstøbningen af sit tredjeårsarbejde til Salonen, nemlig skulpturen af David med Goliats hoved, en ung og senestærk yngling, nøgen men dog med turban og en amulet om halsen. I mange senere versioner er figuren



3. Henrik Cavlings bog om Paris med Merciés skulptur *Quand même* i Tuilleriaverne, 1899.

ikke nogen, men forsynet med et lændeklæde, der er knyttet over hans skridt. Dorsch kalder det for en voluminøs fallosattrap. Figuren står i elegant contrapposto med en fod plantet lige i Goliats øje, men med blikket skarpt optaget af at stikke Goliats blodige klinge i skeden. Modellen vandt førstepris på Salonen. Desuden modtog Mercié Æreslegionen for sin skulptur. Han var den første kunstner, der nogensinde havde opnået den ære, medens han endnu blot var elev på Det Franske Kunstakademi. (fig. 4)

Skulpturen er formelt set fremragende. Den rummer diskrete kontraster mellem den glatte krop og den krøllede turban. Contrappostoen med den fremskudte hofte understreges af sablen, der skærer den linje, dergår fra knæet op til højre arm. I den rette belysning tegner skyggen af sablen ligefrem denne diagonal på kroppen. Herved ligger den i forlængelse af nogle af Michelangelos tegninger fra begyndelsen af 1500-tallet. Nok er den glatte overflade i familie med Donatellos berømte *David*, men den virker dog tung og afslappet i sammenligning med Merciés mere spændte figur. Donatellos *David* bliver for et moderne blik kompliceret af kontrasten mellem det enorme, tunge sværd og den særegne hjelm, han er udstyret med.

4. Antonin Merciés skulptur af den nøgne David på Musée d'Orsay, Paris.



I den franske bibeloversættelse af 1. Sam 17,51 kaldes Goliats våben, som David trak ud af skeden, »épée«, der kan betyde alt fra sværd til kårde. Mercié viser det som en krumsabel med orientalske dekorationer. Det synes at være i overensstemmelse med det ord, der bruges i den hebraiske bibel, *kidon*, krumsabel. Det forklares i engelsksprogede ordbøger som et »spansk sværd«. Også skulpturens sokkel bærer et umiskendeligt orientalsk præg. Man ser navnet David skrevet med hebraiske bogstaver på den. Mellem Davids fødder ligger stenslyngen, det simple våben, der af ynglingen med fuld styrke og præcision dræbte kolossen. Dorsch skriver »med fokus på den unge mands magre, nøgne legeme, sværdets lange skarpe blad og kæmpens afhuggede hoved, kan tanker om koldblodig sønderlemmelse næppe ligge fjernt for tanken.«¹¹ Og videre:

From the small crease in the flesh just beneath David's buttocks to Goliath's gaping fleshy lips, details throughout the sculpture highlight its deft merging of sensuality and violence. If Goliath's

¹¹ Dorsch, s. 90.

gleaming bronze lips on the Musée d'Orsay's cast are any indication – stripped of its patina and polished to a shine by almost a century-and-a-half of caresses – museum visitors cannot resist the urge to slip their fingers in Goliath's mouth and run the over his lips, enacting on an immense scale their own personal scenario of penetration and potential castration.¹²

(Fra den lille fold i kødet lige under Davids bagdel til Goliaths gabende, kødfulde læber, fremhæver detaljer i den samlede skulptur dens behændige sammensmeltning af sensualitet og vold. Hvis Goliaths skinnende bronzelæber i Musée d'Orsays afstøbning kan udgøre en art indikation – renset som de er for deres patina og poleret op til glans af hen mod halvandet århundredes kærtegn – kan museumsgæster ikke modstå trangen til at lade deres fingre glide ind i Goliaths mund og lade dem løbe hen over hans læber, hvormed de på en uhyre skala personligt genopfører deres eget scenarie om penetration og kastration.)

Dorsch anfører i en note, at støberiet i 19. århundrede leverede taffelure med synligt pendul og forsynet med to lysestager. Han mener, at penduluret betegner en mærkelig blanding af sex og vold, der dog er tæmmet af i den hjemlige, borgerlige sammenhæng. Han forestiller sig et sådant pendulur på kaminhylden. For Dorsch må Merciés scene med halshugningen have været et overraskende og forskrækkende fokus i det borgerlige hjem.

Dorsch understreger, at Merciés Davidfigur ikke viser putti, at den ikke har forvredne kroppe med overdrevne retoriske gester omkring sig. Han oplyser, at kunstneren Paul Cézanne lavede en skitse af den, dog uden Goliaths hoved og med visse ændringer i selve Davids krop. Han antager, at Cézanne har været tiltrukket af skulpturens åbenlyst realistiske gengivelse af den mandlige anatomi, men også kan have følt et ubehag netop ved denne kvalitet.

Det, jeg som kirkehistoriker hæfter mig ved i Dorsch's analyse, er det politiske aspekt, at skulpturen er en allegori på forholdet mellem Frankrig og Tyskland. Dorsch's fremhævelse af dens tvetydighed, dens behandling af køn, penetration og kastration kan imidlertid ikke lades ude af betragtning.

12 Sst.

Mercié på Frue Plads

I 1879 stod Københavns Universitet over for den opgave at festligholde sit 400-års jubilæum. Den internationale fest var dækket af en finanslovsbevilling, men i 1878 indtraf nyheden om, at Tyskland havde slettet § 5 i Pragerfreden. Det var løfteparagraffen, der indebar, at Slesvigs nordligste dele skulle afstås til Danmark, såfremt befolkningen ved en fri afstemning skulle udtrykke ønske om det. Med sejren over Østrig i 1866 og Frankrig i 1870 kunne det nye tyske kejserrige blot slette denne paragraf. Den var kommet ind i fredstraktaten på foranledning af mægleren kejser Napoleon 3. Frankrig var ikke længer i en position til at sikre paragraffens opfyldelse.

Nu stod universitetet over for et valg. Ville det holde den internationale fest med repræsentanter for Tyskland og Østrig, eller ville dets ledelse lave den om til en rent nordisk fest? Gjorde man det sidste, ville en del af finanslovsbevillingen bortfalde.

Historikeren Edvard Holm gjorde rede for dette dilemma i den officielle beskrivelse af festen.¹³ Han nævnte dog ikke her, at det under skud, som omdannelsen af den internationale fest til en rent nordisk medførte, ville blive dækket af brygger I.C. Jacobsen på Carlsberg.¹⁴

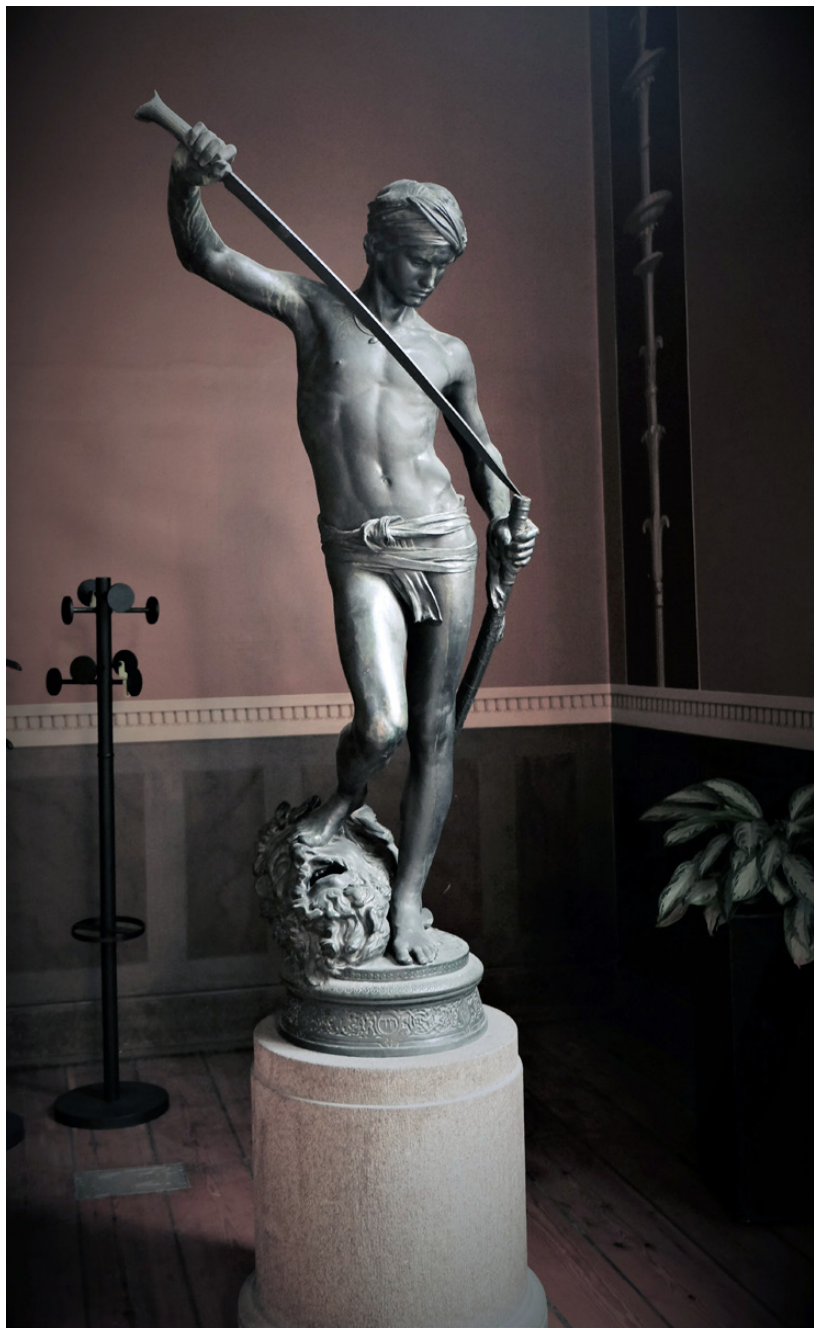
Ved Universitetsjubilæet i 1879 bestod brygger I.C. Jacobsens søn, Carl Jacobsens gave til universitetet i en afstøbning af Mercié's *David*. (fig. 5) Samme år grundlagde han fondet Albertina, der havde til formål at placere dyrt indkøbte kopier af antik skulptur samt moderne franske skulpturer i det københavnske byrum. Siden 1888 kunne det også være danske originalsulpturer. Tydeligvis en politisk markering af København som Nordens Paris.¹⁵ På universitetet var man i 1879 tilsyneladende noget i vildrede med hensyn til Carl Jacobsens gave, for der skete ikke meget i København, som ikke gennem gesandtskabet rapporteredes til Berlin. Mercié's antityske skulptur kunne således opfattes som en provokation over for naboen i syd. Edvard Holm valgte ikke at gå i detaljer, da han i den officielle beretning om 400-årsfesten skrev:

Da Dekorationen af Universitetets Forhal nylig var undergaaet en omfattende Restauration, kunde Bygningen vise sig i en smuk

13 Edvard Holm: *Beretning om Københavns Universitets Firehundredaarsfest Juni 1879*, København 1879, s. 7-9.

14 Kristof Glamann: *Bryggeren. J.C. Jacobsen på Carlsberg*, København 1990, s. 154 og 205.

15 *Legatet Albertina 1879-1959*, København 1959; Dyveke Helsted, Torben Holck Collding og Torben Melander: *Alberetina. Et legats historie gennem 100 år: 1879-1979*, København 1979.



5. Merciès skulptur af David med lændeklæde i Københavns Universitets hovedbygning, 1879. Foto CBN

Skikkelse. En Opstilling af levende Planter forskjønnede end mere Forhallen, og ved den ene Side af Universitetets lange Korridor i nederste Etage var opstillet en interessant Billedstøtte af den franske Billedhugger Mercié, der forestiller David, som har sejret over Goliath, og i Anledning af Festen var skjænket til Universitetet af Cand. phil. Brygger Jacobsen.¹⁶

Så har han da ikke sagt for meget. Skulpturen står nu på det sted, hvor den stod i 1879, men den har i mellemtiden været opstillet i Studiegården.¹⁷ Jacobsens kunstdonationer til København opfattedes ofte som problematiske. Edvard Holms tøvende beskrivelse skyldes givetvis skulpturens og dermed såvel giverens som modtagerens politiske budskab, der handler om konflikten mellem Frankrig og Tyskland, som universitetet pludselig blev blandet ind i. Blandt andre af Jacobsens problematiske donationer kan man nævne afstøbningen af Michelangelos Davidskulptur. Den stod i original foran Palazzo Vecchio i Firenze, men flyttedes i 1873 til Galleria dell'Accademia. Kopien af denne Davidstatue vakte med sin nøgenhed furore i København, da den blev opstillet foran alderdomshjemmet Vartov. Transporten af den gennem byen blev i sig selv en københavnerbegivenhed.¹⁸ Gustav Philipsen, der var borgerrepræsentant, skrev i 1897 i *Politiken*, at denne statue ikke hørte hjemme på en offentlig plads i en nordeuropæisk by men i en afstøbningssamling. Den taler ikke et forståeligt sprog til befolkningen, og den hører ligeså lidt hjemme dér som Merciés *David* på Københavns Universitet.¹⁹

Ricard kendte ved selvsyn renæssancens Davidskulpturer. I 1899 skrev han artiklen »Ungdom og Kunst« på baggrund af sine besøg i romerske og florentinske samlinger. Alle de unge mænd, han møder i gaderne, og som han ikke kan tale med, er for ham ikke stort andet

16 Edvard Holm 1879, s. 18, der kan sammenlignes med den meget neutrale konstatering i *Aar bog for Kjøbenhavns Universitet*, København 1880, s. 615.

17 J.P. Trap: *Danmark, København*, 4. udg., 1929, s. 412.

18 Bent Zinglensen: *Københavnske monumenter og mindesmærker*, København 1974, s. 227-228; Palle Lauring: *Ude og inde i København 1850-1920*, København 1965, s. 134-135. Olfert Ricard skriver, at det var vanskeligt for David at falde til ro og finde sin plads. En Tid lang satte de ham ind bag Gitteret ved Helligaandskirken, hvor han stod som en Løve i et Bur. Saa flyttede de ham hen foran Vartov, og man fortalte, at de gamle Koner derinde mente, det skulde forestille Grundtvig som ung., Olfert Ricard: *Med Mund og Pen. Taler og Artikler*. 1., København 1914, s. 61-62.

19 Gustav Philipsen: »Den internationale Kunstudstilling. En Epilog«, *Politiken* 8. 11. 1897. Se også Kristof Glamann: *Øl og marmor. Carl Jacobsen på ny Carlsberg*, København 1995, s. 268-269.

end levende, malede statuer med virkelige øjne.²⁰ Disse mænd savner dog det lykkelige liv med Jesus. I kunstens ynglingeskikkelser siden antikken savner Ricard det mandige, og han fremhæver den skønne men ulykkelige Antonius, Kejser Hadrians yndling. Han kunne hverken finde ord eller bod for sin sorg og synd. Som modbillede hertil ser han Michelangelos ynglingeskikkelser – skabt af en kunstner, der ifølge Ricard var stærkt betaget af den 1500-årige kristendoms magt. Hans David står i første række, for her møder vi mandigheden. Ricard harcelerer over københavnernes knibske holdning til kopien. Han henviser i en note til 1 Sam 17 – »hvilken Ungdomskraft«. Foruden Michelangelo har Donatello to gange fremstillet ham, og Verrocchio en gang, »- der staar han og halvfløjter velfornøjet efter sin Bedrift«. Ricard har af forskellen mellem antik og ny kunst lært, at det er »Guds unge Mandskab, der har Manddomskraften«. Det er Kristus, der skal gøre os til mandige.²¹

Ricard og Mercié

Olfert Ricard har været fuldt fortrolig med Davids historie fra Bibelen, men den politiske drejning af skikkelsen kan han have fundet underbygget i Julius Friis-Hansens bog *Den hellige Fædrelandskærlighed*, der udkom i 1903, særligt i kapitel 3, »Folkets Sag gøres til eet med Guds Sag«, hvor David over for Goliath udgør et kerneeksempel. (fig. 6) Her er tale om en ren Israelteologi, som Ricard uden videre gjorde til sin egen. Ricard var levende engageret i Sønderjydernes kamp.²² Han talte aldrig i Sønderjylland, men dog i 1907 ved Sankt Hans på Skamlingsbanken, der lå lige på grænsen mellem de otte danske sogne og Tyskland. I denne tale sammenlignede han det Tyskland, der lå lige derovre på den anden side af grænsen, med Filistrenes Land.²³

Ricard har naturligvis kendt Mercié's David, der jo stod på univer-

20 På dette tidspunkt virkede den tyske fotograf Wilhelm von Gloeden (1856-1931) i Napoli og i Taormina. Han iscenesatte i sine berømte fotografier unge nøgne mænd som var levende skulpturer af antikke guder. I 1936 konfiskerede og ødelagde Mussolinis politi 2000 aftryk, som de opfattede som pornografiske. I 1999 købte fotobureauet Alinari hovedparten af glasnegativerne. https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_von_Gloeden, maj 2021.

21 Olfert Ricard: »Ungdom og Kunst (Et Par Strøbemærkninger fra Rom og Florens)«, *Maanedssblad for kristelig Forening for unge Mænd i København*, 9. årg., nr. 4, januar 1899, s. 16-17.

22 Svend H. Henriksen: »Olfert Ricard og Sønderjylland«, *Kronik i Flensborg Avis* 26.5. 1949.

23 Olfert Ricard: »Sankt Hans Dag paa Skamlingsbanken. 1907«, *Med mund og Pen. Taler og Artikler, I. Land og Livsanskuelse*, København 1914, s. 2.

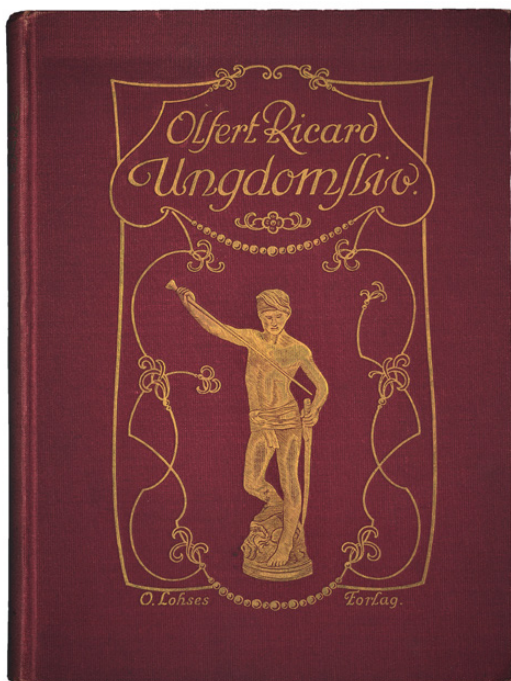


6. Soklen af skulpturen viser Davids slynge på en base med orientalsk dekoration. Foto CBN

sitetet. Den slebne efterkommer af franske huguenotter kan i den have set en enestående mulighed for at søsætte et skjult politisk budskab, der også æstetisk var vendt mod alt det tunge og plumpe i tysk kultur og udtryksform. Formodentlig har han da også set tvetydigheden i den. Han har med skulpturen som emblem ladet den ledsage og fortolke noget af det, der netop gjorde hans bog omtvistet – i hvert fald for en eftertid, der så med nye øjne. Nemlig temaet den unge mands kamp: »Din Kamp«.

På titelbladet af *Ungdomsliv* fra 1905 er det Merciés takkelige udgave af Davidskulpturen med lændeklæde, der benyttes. *Ungdomsliv* udkom i forskellige udgaver og udstyr i de følgende år. I 1911 blev den udgivet med et foto af Merciés skulptur klæbet på selve shirtingsomslaget, men den store ændring i markedsføringen var allerede taget med luksusudgaven fra 1910, der var resultat af et samarbejde med kunstneren Viggo Bang, der siden blev nært knyttet til Lohses Forlag og de kristelige ungdomsbevægelser. (fig. 7) Bang er i filatelistkredse kendt for sine sirligt stukne frimærker og for sine festtelegrammer.²⁴ Til ydre mission leverede han en mængde fine tegninger, der blev hjulpet på vej

24 Bruno Nørdam: *Frimærketegneren Viggo Bang*, København 2012. Bangs kristelige engagement eksemplificeres ved hans vignetter til Carl Skovgaard-Petersens *Troens Betydning for den, der vil frem i Verden* og illustrationer efter fotos til 1721-1921. Ud-

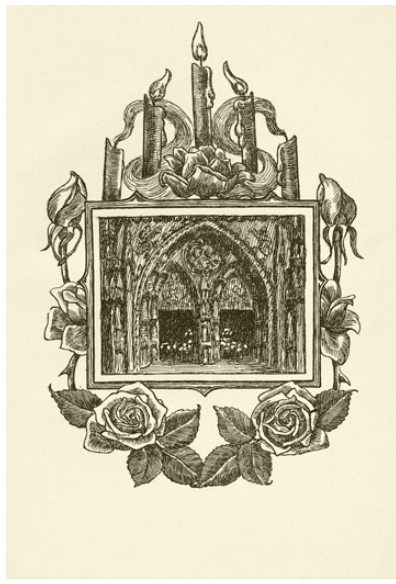
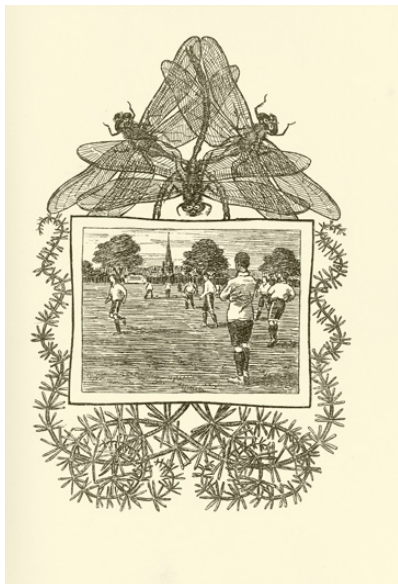
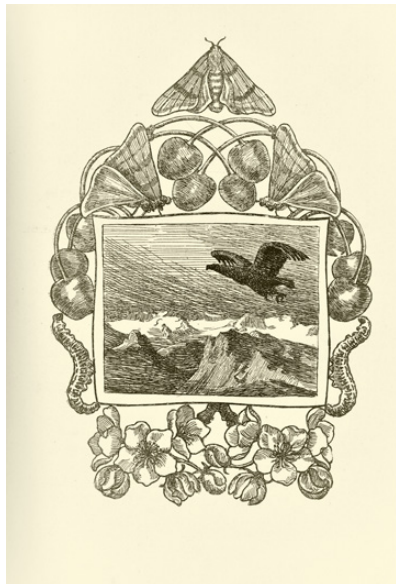
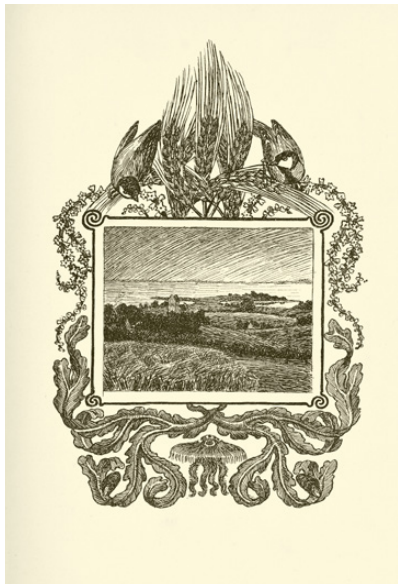


7. Luksusudgaven af *Ungdomsliv* fra 1910 var grafisk tilrettelagt af kunstneren Viggo Bang. Mercîs *David* er nu punslet på lærredsbindet. Goliats hoved er dog nedtonet og blevet til en amorf klippe.

af, at han kunne arbejde ud fra fotografier. Dekorationsmæssigt valgte han ofte sit udgangspunkt i barokkens og rokokkoens former, men også den danske skønvirkestil er let genkendelig, ikke mindst i *Ungdomsliv* fra 1910. Denne udgave med lærredsbind, kunne købes i flere farver. Vignetterne i den står i dyb gæld til den dekorationskunstner, som arkitekt Hack Kampmann ofte benyttede, nemlig Karl Hansen Reistrup. Man kan i Bangs illustrationer kun dårligt se bort fra dennes lysekroner i den gamle statsbiblioteksbygning i Aarhus og de organiske dekorationer i Aarhus Teater.²⁵ Egentlige tuschtegninger er i bogen omgivet af planter og dyr, dog med en temaskine og et barokt smedjernsgitter som undtagelser. Vi ser det danske landskab i storm og stille, men også et billede af fodboldspillere i Fælledparken med Sankt Jakobs Kirke i baggrunden. Det kunne lige så godt være en scene fra England – ligesom katedralportalen sidst i bogen omgivet af brændende og udbrændte kerter sammen med roser har et udpræget engelsk præg. (fig. 8)

givet i *Anledning af Tohundredearsdagen for den grønlandske Missions Begyndelse* samt omslaget til S.A. Ellerbeks *Opgangstider i den manchurske Kirke*, 1935.

²⁵ Peder Rasmussen: *Reistrup. Udsmykninger og keramik*, København 2006.



8. Vignetterne af Viggo Bang var skabt i en blanding af dansk skønvirke og engelsk arts and crafts.



9. Den tyske udgave af *Ungdomsliv*, *Jugendkraft*, fra 1911 med Andrea del Verrocchios David på omslaget.

Hvad nu med Mercié's *David*? Jo han er nu kommet uden på bogen, punslet og forgyldt, men også ændret. Goliats hoved er borte. Det er erstattet af en amorf klippe. Perlerne, der nu omgiver figuren kan være morgenens rene, klare dugperler, eller hentyde til flere opbyggelsesbøger fra omkring 1700, hvori perlerne refererer til bønner.²⁶ Hvorfor denne ændring? Der kan peges på flere forhold.

I 1911 blev *Ungdomsliv* oversat til tysk under titlen *Jugendkraft*. Denne udgave har også et præget og forgyldt udstyr på omslaget. (fig. 9) Titlens bogstaver er ligesom bogens sats i fraktur, og Davidfiguren er ikke Mercié's. Det er der ikke umiddelbart noget sært i. Det ville være svært at forestille sig en tysk opbyggelsesbog med en åbenlyst antitysk omslagsillustration. Udgiveren i Stuttgart har i stedet valgt Andrea del Verrocchios *David* i Bargello i Firenze. Den blev bestilt af medicifamilien til Palazzo Vecchio og skabtes mellem 1473 og 1475. (fig. 10) Den har som andre lignende skulpturer i samtiden skullet opfattes som et billede på bystaten Firenze, der var stærkere, end den tog sig ud. Som en David var byen i stand til at overvinde mægtige fjender. Det er en skulptur, der inkarnerer renæssancen, genfødselen, med andre ord

²⁶ Johannes Lassenius: *Heiliger Perlen-Schatz*, København 1701.



10. Verrocchios David i Museo Nazionale del Bargello i Firenze viser en ung mand med passende krigsmundering, ikke en nøgen hyrdedreng som Merciers.

vitaliteten, men den rummer ikke den ungdomsforfinelse eller tvetydighed, der mødes i Mercié's 400 år yngre skulptur. Den tyske udgiver begrundet valget af Verrocchios skulptur:

Billedet på omslaget forestiller David efter Verrocchio. »Og David var en yngling, solbrunet og skøn« siger Bibelen. Sådan synes han også at have gjort sig levende i Verrocchios fantasi. Kæk, sikker, let mærket af ilden fra hans første triumf ser ynglingen smilende hen for sig; den senede højre hånd holder endnu fast om sværdets greb, den venstre støtter sig med følelsen af lykkelig selvbevidsthed på hofte. En stramtsiddende læderkøllert dækker hans liv, lædergamacher beskytter underben og fødder helt ud til tærne. Mellem fødderne ligger den besejrede kæmpes forpjuskede hoved med det gabende sår i panden. Solbrændt og skøn – sådan som Verrocchio har skildret ham, er det ikke lykkedes nogen senere mester at fremstille David.²⁷

Mercié og hans *David* er altså dømt ude i Tyskland. Hans smækre David er erstattet af en tungere version med rigtigt sværd; her er ingen tynde, spanske klinger, der stikkes i skeden, eller tilsvarende dekadente referencer. Også indledningskapitlet »Dit Land« er faldet bort i bestræbelsen for at værne tyske læsere. Det er i egentlig forstand »lost in translation«. I forordet anføres det, at dette kapitel, der handler om fædrelandskærlighed, med sin rent danske tendens har opbudt for megen besvær i forhold til en oversættelse til tyske forhold. Hvor der i bogen refereres tilbage til dette kapitel, er der forsøgt anvendt henvisninger til tilsvarende tyske forhold.²⁸

Endelig er der en længere kommentar til kapitel 4, »Din Kamp«, altså kampen for kønslig renhed. »Det ville«, skriver udgiveren, »være det bekvemteste slet ikke at sige noget om dette. Dog synes det i denne tid at være en pligt ikke at forbigå dette så svære område. Ricard taler åbent om det, men med alvorlig takt og klar henvisning til den rette hjælper i denne kamp. Naturligvis vil forældre og lærere, der er nogenlunde bekendte med de herskende tilstande, i dette kapitel blive mødt af en forbundsfælle i deres bestræbelser for at iagttage vor ungdoms helse. Jo mere de fra deres side påvirker ungdommen i overens-

27 Olfert Ricard: *Jugendkraft. Rechtmässige Verdeutschung aus dem Dänischen*, Stuttgart 1911, s. 155 citeret i min oversættelse.

28 *Jugendkraft*, s. 5.

stemmelse med forfatterens hensigt, des mere vil denne bog sætte gode frugter«. ²⁹

For den rene er alting rent. Ud fra den devise bør også tyske lærere og forældre opfatte bogen, selv om emnet med den kønslige besmitelse er ubehageligt. Når der to gange i forordet specifikt henvises til de herskende tilstande i denne tid, kunne det meget vel referere til den tyske diskussion af homoseksualitet, der netop i 1910 var særligt aktuel, og som medførte en stramning af den lov, der kriminaliserede denne praksis. Her var tale om et politisk ømtåleligt emne.

Jugendkraft udkom flere gange trykt Stuttgart, også efter Verdenskrigen, uændret i indhold men i mere skrabt udstyr. ³⁰

At Viggo Bang udelod Goliats hoved kan være begrundet i de seksuelle konnotationer, som Dorsch ser og nævner i sin analyse. Muligvis var man allerede i 1910 i kontakt med den tyske udgiver og derved klar over de udfordrende aspekter i Ricards bog. Vi ved det ikke, da Lohses Forlag har kasseret sit arkiv. Skulpturen som sådan kunne man ikke ændre, den stod jo stadig til beskuelse på Københavns Universitet, men KFUM-tegneren Viggo Bang kunne med sin pen gøre et måske udfordrende hoved til en mere ufarlig klippe.

Verdenskrigen og dens følger

I sin første bog, *Profeten Jeremias, hans Person, Liv og Tanker* fra 1897 drager Olfert Ricard paralleller mellem Israels historie og Danmarks samtidige politiske udfordringer. Han viser sig her som en bevidst historiebruger. Det udvides i forordet til 2. udgave fra 1913. Ricards nationale sindelag hersker der ingen tvivl om, men det var i særlig grad den sønderjyske ungdom, han viede sin opmærksomhed. ³¹ Ved talen på Skamlingsbanken hørte mange sønderjyder ham. Hans bøger læstes syd for grænsen, og ifølge H. Fuglsang Damgaard havde flere af de danske, der indkaldtes til fronten, *Ungdomsliv* med i tornysteret. ³² Så tidligt som i 1899 skrev Ricard en artikel om KFUM's ideelle forhold til den sønderjyske ungdom. Her beklager han, at det nationale fortrænger det kristelige, og at de vakte flokkes om de nidkære tyske præster. Kun Gud Herren kan løse det sønderjyske Spørgsmål. Han anser det som en mulighed at to stormagter tørner sammen i en verdenskrig,

²⁹ *Jugendkraft*, s. 6, min oversættelse.

³⁰ I 1921 ved Christliches Verlagshaus i oplaget fra 7. 000 til 12.000 eksemplar.

³¹ Hee Andersen 1959, s. 297-304; Gunnar Helweg-Larsen: »Ricard og Danmark«, *Olfert Ricards Eftermæle i Presse og Radio*, red. Gunner Engberg, København 1929, s. 31-33.

³² Hee Andersen 1959, s. 302.

hvorefter alt vi se anderledes ud. Det var jo nærmest sådan, det gik i 1918. En anden mulighed er en fredskongres, og den sidste er oprindelsen af Tusindårsriget. Under alle omstændigheder må der være et Israel i Sønderjylland og Danmark, for hvem Herren kan gøre et befrielsens under.³³ Efter Genforeningen i 1920 var Ricard konsekvent fortaler for afskedigelse og udvisning af alle tyske præster fra Sønderjylland.

Ricard led under en manglende evne eller vilje til at skelne mellem det kristelige, det etiske og det nationale.³⁴ Stort og småt blandes uden forståelse af verdenskatastrofens omfang i hans strøtanker om krig og kristne fra 1915.³⁵ Efter krigen viste han sig som revanchist. I sine studenterminder skrev han om de fire lange krigsår: »Men da Røgen endelig var drevet forbi og Havene omtrent rensede for Miner, stod vi midt i en ny Tid, som snarere var større end vor Ungdomstid. Sønderjylland var atter Danmark, det meste da; og hvad der kom til at mangle, kan endnu naaes; thi hvad kan der ikke ske nu?«³⁶ Ret charmerende er hans fortælling om et syn, hans bedsteforældre i Sandager-Holevad på Fyn havde, nemlig en luftspejling over Sønderjylland, der forvandlede til vidunderby med slanke palmer og høje tårne.³⁷ På Dannebrogsg 700-årsdag i 1919 holdt Ricard en prædiken i Garnisonskirken, »Under Korsflaget«, der hen mod slutningen lader tankerne fare sydover:

Men vi kan ikke være sammen som Danske paa Flagets Festdag i Herrens Hus, uden endnu til sidst at bede Vinden tage en Hilsen med, naar den farer mod Syd. Det er jo i disse Dage, at hvor to eller tre danske ere sammen, dér er Sønderjylland midt iblandt dem. Og Folkene paa den gamle Gaard hejser jo ogsaa Flaget naar de venter Gæster. Men Danmarks Gaard venter Gæster i disse Dage, kære, kære Gæster, for det er Børn, der kommer hjem til deres gamle Hjem fra en lang Rejse. Og vi spejder ned ad Vejen og spørger: kommer de ikke snart? Velsignet den Dag, da Hjemkomsten fejres, og de ogsaa dernede frit kan lade deres 700-aarige Danebrog flyve til Tops, aa hvor har de længtes længe og ventet taalmodigt! Jeg ser

33 Olfert Ricard: »Den sønderjyske Ungdom og vi. Kristelig-politiske Overvejelser«, *Maanedssblad for Kristelig Forening for unge Mænd i København*, 9. årg., nr. 5, februar 1899, s. 20-21.

34 Se prædiken til 23. søndag efter trinitatis, »Det menneskelige og det guddommelige« i Ricards prædikesamling *Sommer og Høst*, København 1915, s. 244-251.

35 Olfert Ricard: *Krig og Kristne. Nogle Strøtanker*, Aarhus 1915.

36 Olfert Ricard: »Omkring de 50. Tale ved Studenterjubilæum; noget udvidet«, *Arbejde og Fest. Med Mund og pen III*, København 1922, s. 64.

37 »De tre Byer«, Ricard 1922, s. 110-111.



11. Merciés kirkelige begravelsesceremoni under Verdenskrigen i 1916 foregik under militær honnør. Foto i Bnf.

det for mig, hvordan der i et Nu Hundreder og Hundreder af Steder folder sig Faner ud, som Fugle der med ét slippes fri og jublende flyver mod den blaa Himmel paa lette Vinger. Paa den Dag vil vi med Taarer i Øjet og Jubel i Hjærtet se op til Korsets Tegn og sige: Skændselsdøgnets Tegn blev engang til Æresmærket, og nu er atter Smærten blevet til Glæde og Lidelsen til Sejr, dette har Gud gjort for os, al Æren og Takken tilhører ham!³⁸

Så kommer vi til gengæld heller ikke meget tættere på den sammenblanding af nationalisme og kristendom, som under krigen kritiseredes af Johannes Jørgensen og I.P. Bang – særligt i Tyskland.³⁹ Mercié døde i 1916 og fik en kirkelig begravelse med officiel og ikke mindst militær honnør, der svarede til den nationale betydning hans kunst havde haft. (fig. 11)

Var det nu ikke efter krigen blevet irrelevant med billedet af den dér unge David? Jo, det var det, og Ricards *Ungdomsliv* begyndte nu at

38 »Under Korsflaget. Paa Dannebrog's 700-aarsdag. Trefoldigheds Søndag 1919 i Garnisons Kirke«, Ricard 1922, s. 156-157.

39 Johannes Jørgensen: *Klokke Roland*, København 1916 og I.P. Bang: »Hurra og Halleluja«, København 1916; Carsten Bach-Nielsen: »Kirken, krigen og kulturen. Stemninger og standpunkter under Første Verdenskrig«, *Historie* 1994,2, s. 273-293.

udkomme i folkeudgaver, hvori skulpturen ikke mere var reproduceret. Det politiske statement i Davidfiguren, der egentlig refererede til krigen i 1870, var næppe længer så relevant, da mellemværendet mellem Tyskland og Frankrig endelig var faldet ud til Frankrigs fordel – og det slesvigske spørgsmål var løst på den bedste måde.

Fra fædrelandskærlighed til kønsbevidsthed

Det var i 1920'erne, at de unge, der skulle komme til at udgøre kredsen bag *Tidehverv*, skærpede deres klinger mod ungdomsløgnen, misbruget af det erotiske og det sentimentale i forkyndelsen. Desuden angreb de sammenblandingen af kristendom og politik. Her gjorde især N.I. Heje sig bemærket.⁴⁰ Som sagt blev der hurtigt tavst omkring Ricards navn i 1929. Blot otte år senere, i 1937 skrev Skat Hoffmeyer sin underfundige artikel om dybdepsykologi og funkis-religion, hvori han nævner »forskellen mellem vore bedsteforældres tale om *selvbeherskelse* og *selvtugt* – og vor tids tale om *tilfredsstillelse* og *udløsning*«. ⁴¹ Under besættelsen vågnede det nationale til en kort sommer. Den følgende velfærdsstat, der var et socialdemokratisk projekt, havde ikke brug for det nationale. Det marginaliseredes som forståelsesramme for kunsten.

Køn og seksualitet kom til at fylde mere, hvilket skyldtes nybruddet med psykoanalysen og kulturradikalismen i 1930'erne.⁴² Erotikken fik sidenhen sin officielle historie – skrevet i tre statelige bind af Poul Henningsen og Ove Brusendorff i 1961-1962. Thorkild Vanggaard skrev sin klassiker *Phallós* i 1969. Hvad generationen lige efter den liberale teologis idealisme måtte vende sig bort fra, nemlig sammenføringen af køn, følelser og kristendom, kunne med tiden ses og begribes på en anden og mere positiv måde. I 2019 udkom samtalebogen med Jens Rosendal, *Du kom med alt det der var dig*. Her fortæller Rosendal om den betydning, Olfert Ricards bog fik for ham i de unge år. Han fik bogen foræret af frøken Thorup i skolen.

Olfert Ricard beskrev sin bog som »en praktisk Sædelighedslære og en åndelig Sundhedslære«. – Jeg læste ham med stor interesse. Han

40 N.I. Heje: *Ungdomsløgn eller Kristentro. Et Blad af den saakaldte nye kirkelige Retnings Historie*, København 1928

41 Skat Hoffmeyer: »Ideologi, Mentalitet og Teologi«, *Dansk Kirkeliv medens Tiderne skifter*, 1937, s. 39-53.

42 Jf. Poul Færgeman: *Freud i moderne Litteratur*, København 1933. Den udkom på Funkis Forlag forsynet med et motto af Harald Høffding: »Friheden vindes gennem Sandheden«.

skrev om alle de følelser, jeg gik og rodede rundt med. Og så var han bøsse. Det var jeg godt klar over.

Bogen var skrevet til unge mænd, Olfert Ricard fortæller om musikkens og sangens betydning for et godt ungdomsliv. Han beskriver det specielle ungdomsvenskab mellem mænd, og hvordan disse venskaber kunne minde om det, der sker i heteroseksuelle forelæskelser: »Måske har du ikke fundet ‘ham’ endnu – den rigtige Ven. Ofte finder man ham først imellem det 18. og 20. Aar. Men det er et festligt Øjeblik, den Stund, da man ser ham første Gang og stifter det indledende Bekendtskab.⁴³

Rosendal fortæller så videre om, hvordan han senere læste Jens Christian Kampmanns bøger, der var mere direkte.

Skønt der er et stykke vej mellem pastor N.J. Heje og højskolemanden Jens Rosendal, er de fælles om at skrabe kulturlaget af en tids teologi og kristendomstolkning: bort med det idealistiske og det nationale. Det står i vejen for det, der for dem at se, er det centrale. Ricards tekster og Mercié's skulpturer er for længst blevet historie. Kunsthistorikeren Michael Dorsch har forsøgt at blotlægge det, som fortidens betragter kunne tillægge de dengang moderne skulpturer, og det interessante er, at de tilsyneladende også dengang levede og blev succeser i kraft af deres på en gang tydelige og uudgrundelige tematisering af national kamp og køn. For mig at se viser det, at ikonografien og ikonologien sammen med andre metoder har mulighed for metodisk at udvide deres felter og at sammenkæde betydninger og fortolkninger, der ikke alene er begrænset til middelalderens og renæssancens faste referencesystemer.⁴⁴

Til slut vil jeg mene, at Københavns Universitet burde se efter sine skatte i gemmerne. Mine henvendelser til universitetet afslørede, at man intet som helst vidste om Mercié's statue – bortset fra, at den fandtes. En arkitektrapport bekræftede dens tilstedeværelse, men anførte fejlagtigt, at det drejede sig om Mercié's *Gloria Victis*. Man udviste en

43 Anne Knudsen og Steen Valgreen-Voigt: *Du kom med alt det der var dig. En samtale med digteren Jens Rosendal om liv og forfatterskab*, København 2019, s. 31.

44 Her tænker jeg på den begrænsning, Erwin Panofsky (1892-1968) skabte med sin ikonologiske metode – som han senere slet ikke opfattede som en metode. Han benyttede som nykantianer i sit amerikanske eksil især renæssancens og humanismens kunst som udtryk for universelle værdier over for sin samtids og tidligere fædrelands barbari. Der skulle gå en del år efter 2. Verdenskrig, før kunsthistorikerne overførte ikonologien på yngre perioder – og Panofskys projekt erkendtes som delvist politisk motiveret.

begrænset interesse for sagen. Det turde være forbløffende i en tid, hvor blikket er renset, perspektivet er ændret, og hvor Merciés Davidskulptur i den nøgne udgave står som et fyrtårn midt i impressionismens og symbolismens helligdom, Musée d'Orsay i verdensstaden Paris. Han står faktisk også – omend i versionen med lændeklæde – på universitetet på Frue Plads i København, og billedet af ham har i generationer i skikkelse af Ricards ungdomsbog ligget i titusinder af pæne danske hjem, til frygt, uro eller fascination.

Summary

Olfert Ricard (1872-1929) was the most influential leader of the Danish YMCA, a progeny of old Huguenot culture, a liberal Lutheran theologian and a brilliant speaker. He produced a wealth of books such as sermons, devotional books, lectures, and addresses. His book *Ungdomsliv, Youth Life* from 1905 became an instant success and for many years, it remained an expected gift at young peoples' confirmations. Its title page was decorated with French sculptor Antonin Mercié's famous sculpture of the young David of 1872. It would seem relevant as the theme of Ricard's book was determined by a quotation of 1 Sam about the brilliant young Israelite David. The sculpture however was an anti-German manifestation following the Franco-German War in 1870. In 1879, the owner the Carlsberg Breweries Carl Jacobsen donated a cast of the sculpture to the University of Copenhagen at its quarto centenary, not David in the nude, but in the version with a loincloth. In 1878, The German Empire cancelled the Paragraph 5 in the Peace Treaty of Prague. Until then it secured a future plebiscite in Northern Schleswig. The university consequently transformed its centenary into a Nordic feast – without representatives from Austria and Germany. Mercié's sculpture of David distinctly reflects the animosity between the old adversaries. Ricard was distinctly anti-German, due to the defeat of 1864 and Denmark's loss of Schleswig-Holstein. His national attitudes were obvious in the *Ungdomsliv*. In 1911, *Ungdomsliv* was translated into German with the title *Jugendkraft*, but the German editors replaced Mercié's sensuous French (political) sculpture of David with Verrocchio's David in Florence just as they omitted the chapter »Your Country« from Ricard's book. Inspired by Michael Dorsch's theories of French sculpture following the Franco-German War the essay not only discusses the political implications of the David sculptor in 19th Century Denmark but also the sensuousness and sexual symbolism of the sculpture in relation to Ricard's bestseller.