



Glitrende grundfjeld

Thorvaldsens *Amor og Anakreon*

Hvidt marmor har siden antikken været et af de mest ikoniske skulpturmateriale. Stenene kommer fra brud fra hele verden, som har leveret, hvad der kan synes som et uendeligt reservoir af lysende, skinnende og glimtende sten til kunstværker i over 2000 år. Alligevel interesserer kunsthistorikere sig forsvindende lidt for det hvide marmors materielle diversitet, og hvordan billedhuggere igennem tiden har forholdt sig til, hvilke kulturelle, historiske og symbolske betydninger stenedes særegne, iboende nuancer, mønstre og lysreflekterende effekter har haft. Hvidt marmor hentes og distribueres flere steder i Europa og vil – alt afhængig af dets geologiske ophav – variere meget i materielle egenskaber og visuelt udtryk. Gruppen “hvidt marmor” dækker altså over et bredt udvalg af sten fra kompakt til transparent, finkornet til grovkornet og i toner af hvid, grå, rosa, blålig og gul ofte stafferet med mørke årer og pletter. I dag kan de hvide marmorsten identificeres og differentieres ved hjælp af naturvidenskabelige analysemetoder såsom isotopanalyser og petrografiske tværsnit, som kan afgøre, hvor en sten er brudt, ved at sammenligne resultater opbevaret i store databaser. Typisk er forskellene på stenene størst fra brud til brud, men de kan også skifte karakter inden for samme brud. I over 2000 år har billedhuggere bearbejdet disse sten med stort set de samme slags værktøjer, men med meget forskellige kunstneriske og æstetiske udgangspunkter. Hvidt marmor er siden antikken blevet udvundet og handlet bredt fra Middelhavet til Centraleuropa, Skandinavien og USA, og er derfor på den ene side en tids- og stedsspecifik sten, og på den anden side er den et medie i konstant bevægelse. De egenskaber og betydninger, som antikkens grækere og romere tillagde marmorstenene, har

[1] *Amor og Anakreon*, Bertel Thorvaldsen, hugget i hvidt parisk lychnites i 1823. 48,5 x 70 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A827. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.



[2] Detalje af relieffet *Amor og Anakreon*. De varierende krystalkorn ses tydeligt som en spættet overflade: De mørke pletter er de store krystaller, som bryder lyset under stenens umiddelbare overflade.
Foto: Amalie Skovmøller.

således ændret sig op igennem tiden frem til 1700- og 1800-tallets nyklassicistiske idealer. En udforskning af fortidens værdisætning af den tilsyneladende allestedsnærværende sten kan give en øget forståelse af, hvilken rolle det hvide marmor har spillet for udformningen af kunstværker og for de enkelte kunstneres kreative processer.

Artiklen fokuserer på et enkelt marmorværk, der er udført i en særlig type marmor, nemlig Bertel Thorvaldsens (1770-1844) relief *Amor og Anakreon* (1823), som er hugget i den glimtende græske lychnites-marmor [1-2]. Lychnites betyder “lampesten” og henviser til stenens særlige evne til at reflektere lyset, som kommer af en sammensætning af store og små krystaller, som får stenen til at glimte. Den glimtende marmorsten, der oprindeligt blev hentet direkte fra grundfjeldet på den græske ø Paros, var på Thorvaldsens tid synonym med græsk historie og kultur. Lychnites havde været så populær under det romerske imperium, at åren stort set tørrede ud i det 3. årh. e.v.t. Den blev altså ikke brudt i starten af 1800-

tallet og var derfor meget sjælden sammenlignet med den nyudvundne marmor fra bruddene i Carrara i Norditalien, som Thorvaldsen og hans samtidige hovedsageligt benyttede sig af. Artiklen vil diskutere, hvilken rolle dette ikoniske, glimtende græske grundfjeld har spillet for udformningen af relieffet: Hvorfor netop denne sten til dette motiv? Relieffet var tænkt som gave til den engelske kunstsamler, forfatter og bankmand Thomas Hope (1769-1831), og ved at diskutere, hvordan lychnites-marmorets bidrog til udformningen af relieffet og dets formål, vil artiklen søge en mere nuanceret forståelse af Thorvaldsens forhold til marmoret som medie for hans kunstneriske virke.

Thorvaldsens *Amor og Anakreon*

Relieffet *Amor og Anakreon* skildrer en scene fra de såkaldte anakreontiske digte, som er overleveringer og efterligninger af den græske digter Anakreons værker (ca. 570-ca. 485 f.v.t.). Thorvaldsen kendte bl.a. fortællingen fra en itali-

ensk udgave i hans bogsamling, *Poesie di Anacreonte* udgivet af Eritisco Pilenejo i 1793 (Thorvaldsens Museum, inv. nr. M386). Historien om den gamle digter og kærlighedsguden findes i Pilenejos udgave i tredje sang og handler om en digter, underforstået digteren Anakreon, der midt om natten får uventet besøg af en frysende og forhutlet dreng. Drengen, viser det sig, har vinger, bue og pil, og det står derfor klart, at han er selveste kærlighedsguden Amor, der søger ly. Anakreon lukker ham ind, tørrer ham af og lader ham varme sig ved sin ild. Den drilske Amor gengælder den gamle digters venlighed med en rigtig skarnsstreg: Han stikker ham med sin pil.

Relieffet blev modelleret af Thorvaldsen i 1823, oprindeligt til den tyske greve Franz Erwein von Schönborn (1776-1840) (Bott 1993). Det blev efterfølgende hugget i flere marmorudgaver, som i dag findes i både Danmark (Christianeyst og Vejle Kunstmuseum), Tyskland (bl.a. Landesmuseum Oldenburg) og Rusland (Eremitagemuseet) (Skjøthaug 2015, 281). Den specifikke lychnites-version af relieffet, som denne artikel fokuserer på, var tiltænkt Thomas Hope, som modtog det i vinteren 1828/1829 (Kofoed 2009). Hope var bl.a. kunstsamler og spillede en stor rolle i Thorvaldsens karriere, fordi han i 1803 bestilte hans gennembrudsværk *Jason med det gyldne skind* i marmor og ved sin forudbetaling sikrede ham penge nok til at blive i Rom. Hope skulle dog vente 25 år på at modtage sin bestilling, som over årene var vokset til også at omfatte portrætbuster af ham selv, hans kone og deres sønner. I 1917 erhvervede Thorvaldsens Museum alle værkerne på auktion, og efter 1. Verdenskrig kom de endelig til København, i 1920 (Krohn 1918; Schultz 1944; Floryan 2003; Kofoed 2009). Af et brevudkast til det brev, som Thorvaldsen vedlagde den endelige forsendelse af alle værkerne til Hope i 1828 (Thorvaldsen, antagelig august 1828), fremgår det, at relieffet, sammen med et opdateret portræt af Hopes ældste søn og yderligere et relief, *A genio lumen*, var tiltænkt som en overraskelse – en ekstra gave som tak for Hopes tålmodighed.

Relieffet til Hope var i produktion allerede i april, maj og juni 1824 (Værkstedetsregnskab april - juni 1824). Thorvaldsens assistent Ferdinando Fontana (1798-1847) blev løbende aflønnet for at arbejde på relieffet sammen med en unavngiven "scalpelino", dvs. en stenhugger hyret udefra. På baggrund af regnskabet kan man foranlediges til at tro, at det kun er Fontana og den unavngivne stenhugger, som arbejder på relieffet, men regnskabet afspejler kun det arbejde, som er blevet aflønnet på timebasis, og giver derfor ikke noget indblik i Thorvaldsens eget arbejde med relieffet. Hvor meget Thorvaldsen selv har hugget i relieffet, er derfor svært at sige, men det er nærliggende at tro, at han selv har villet arbejde i den sjældne lychnites, og under alle omstændigheder har holdt opsyn

med og vejledt under processen. Af ovennævnte værkstedsregnskab fremgår det også, at relieffet hugges i “marmo greco”, men da der siden antikken har været talrige græske marmorbrud spredt ud over fastlandet og de ægæiske øer, siger det os ikke så meget. Ved hjælp af præliminære, visuelle undersøgelser af relieffet udført i foråret 2020 af geolog og lektor i konservering ved Det Kongelige Akademi i København Jørn Bredahl-Jørgensen kan marmoret dog identificeres mere specifikt som den sjældne lychnites, som blev brudt på den græske ø Paros.

Mere end bare en hvid sten

Som hos de fleste andre billedhuggere i begyndelsen af 1800-tallet er Thorvaldsens skulpturer udført i hvidt marmor. Men selvom det hvide marmor var det absolut foretrukne materiale og synonymt med skulptur på Thorvaldsens tid (Baker 2011, 172), så er vores viden om, hvorfra stenene kom, og hvordan de blev distribueret, meget unuanceret ift. hvor omfattende marmorindustrien var igennem 1700- og 1800-tallet. Mens kunsthistorikere igennem århundreder har identificeret og tolket på de farvede marmorstens symbolik, så har den hvide sten stået tilbage som en udifferentieret masse.¹ De hvide marmorsten er simpelthen sværere at adskille end de farvede, og de er derfor i æstetik-teoretiske diskurser kommet under én samlet betegnelse: Hvidt marmor.

Kunsthistorikere har traditionelt antaget, at Thorvaldsen, med undtagelse af relieffet *Amor og Anakreon*, udelukkende arbejdede i sten fra bruddene i Carrara i de Apuanske Alper i det nordlige Italien (Schultz 1944). Carrara tæller flere hundrede brud, hvoraf flere har været mere eller mindre kontinuerligt aktive siden det 1. årh. f.v.t. (Attanasio 2003, 165). Carrara-stenens udseende varierer, men den er ofte grålig med en fjerlet, lysegrå åre, og nogle gange spættet. Den fineste sort, den såkaldte *statuario*, har en mindre udtalt åre, og stenen har derfor et mere rent hvidt udtryk. Fælles for marmoret fra bruddene i Carrara er, at de er sammensat af meget små, fine krystaller (Attanasio 2003, 170), som får deres friskhuggede overflade til at ligne glitrende, nyfalden sne. Bruddene i de Apuanske Alper blev berømte i 1500-tallet, da Michelangelo (1475-1564) af flere omgange besøgte dem med bud fra kardinalerne og paven i Rom, som ønskede de fineste sten til deres kunstværker (Hirst 1985, 156; Attanasio 2003, 27). Da efterspørgslen på hvidt marmor steg i løbet af 1700-tallet, gav det fornyet aktivitet i de gamle brud i Carrara, hvis marmor var det mest populære, på trods af at der på samme tid blev åbnet nye brud i Central- og Nordeuropa for at tilfredsstille den stadig voksende efterspørgsel.

Der har været udvundet marmor fra Carrara siden det 1. årh. f.v.t., og skiftende kejsere og fyrster har, side om side med lokale foreninger, familier og laug, styret



[3] *Jason med det gyldne skind*, Bertel Thorvaldsen, hugget i hvid statuaria fra Carrara mellem 1803 og 1828. H: 242 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A822. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.



[4] Detalje af *Jason*, som viser den fine krystal-sammensætning i Carraramarmoret. I kontrakten med Thomas Hope forpligtigede Thorvaldsen sig til at hugge statuen i det fineste marmor fra Carrara, som Thorvaldsen selv rejste til Carrara for at udvælge. I kontrakten mellem Thorvaldsen og marmorhandlerne og billedhuggerne Heinrich Keller og Pietro Finelli, fremgår det også, at skulpturen skal hugges i en marmorblok af den bedste kvalitet. Foto: Amalie Skovmøller.

bruddene i området, som kontinuerligt har rammesat uddannelsen af nogle af verdens teknisk dygtigste billedhuggere (Attanasio 2003, 26-29). Da Thorvaldsen omkring 1803-1815 oprettede sine værksteder i Rom, kom det meste af hans marmor altså også fra Carrara. Af kontrakten mellem Thorvaldsen og Hope på *Jason med det gyldne skind* fremgår det, at skulpturen skulle udføres i det fineste statuaria fra Carrara (Thorvaldsen, tidligst 19. og senest 23.3.1803; Miss 2003; Kofoed 2009) **[3]**. Selvom blokken ikke var så ren og hvid, som Thorvaldsen nok kunne have ønsket sig (Miss 2003), så besad den alligevel det karakteristiske Carrara-udtryk med små, glimtende krystaller **[4]**.

Det er altså ikke underligt, at kunsthistorikere længe har antaget, at Thorvaldsen fik alt sit marmor fra Carrara. Alligevel viser indledende analyser af marmoret anvendt til skulpturer på Thorvaldsens Museum, at han også huggede i andre typer af marmor, herunder muligvis marmor fra Norge og (med større sikkerhed) fra Grækenland. Hvorfor Thorvaldsen valgte at bruge flere forskellige typer hvidt marmor til sine værker, er af ovenstående grunde aldrig blevet ordentligt udfoldet, hvilket efterlader os med en række ubesvarede spørgsmål centreret omkring, hvorfor han valgte lige netop den græske lychnites til *Amor og Anakreon*, og hvordan han fik fat i så sjældnen en sten.

Thorvaldsens glimmer

Den græske lychnites har ikke været en hvilken som helst type marmor. Parisk lychnites var under det tidlige romerske imperium kendt som den fineste marmorsten og var eftertragtet blandt billedhuggere i Centralitalien (Attanasio 2003, 187). Ifølge Plinius den Ældre (ca. 23-79 e.v.t.) fik stenen sit tilnavn lychnites af den romerske forfatter Marcus Terentius Varro (ca. 116-27 f.v.t.) (Plinius den Ældre, XXXVI.4). Tilnavnet er afledt af det latinske *lychnus*, som betyder lampe, og refererer til de lamper, arbejderne tog med sig ned i de underjordiske brud, hvorfra stenen blev udvundet (Pollini et al. 1998, 283; Attanasio 2003, 186). Navnet henviser også til stenens særlige lysreflekterende egenskaber: Ulig andre marmortyper, som har en tæt sammensætning af små krystaller, der bryder lyset i den umiddelbare overflade, består lychnites af store og små krystaller, som bryder lyset dybere inde i selve stenen og får den til at fremstå glimtende og semitransparent i overfladen (Pollini et al. 1998, 283) [2]. Denne krystalkonfiguration gør samtidig også stenen hårdere end de mere finkornede sten, og derfor er den sværere at arbejde med og vanskeligere at udhugge detaljer og teksturer i.

Stenen havde været kendt af græske billedhuggere siden bronzealderen, men blev først systematisk udvundet i løbet af det 6. årh. f.v.t. (Barry 2020, 52-53; Al-Bashaireh 2021, 2-3). Under det romerske imperium blev stenen udvundet i større omfang, i trit med at de handelsnetværk, som understøttede cirkulationen af marmor, forbandt større dele af Middelhavet. Analyser af de marmortyper, der blev anvendt til skulpturer i Centralitalien, viser, at de mest efterspurgte sten i de første tre århundreder e.v.t. kom fra den græske ø Paros, fra Anatolien (Aphrodisias og Göktepe) og i mindre grad fra Norditalien (Carrara). Dette understøttes af skriftlige romerske kilder dateret til det 1. årh. e.v.t., hvor Plinius den Ældre fremhæver parisk marmor, herunder lychnites, som sin samtids foretrukne sten, og arkæologiske undersøgelser viser, at bruddene var under kejserens beføjelser (Pensabene og Gasparini 2015, 96).

Spørgsmålet er nu, hvor bevidst Thorvaldsen selv var om de forskellige marmorstens beskaffenhed og historie. Den gængse fortælling om ham er, at han ikke var specielt optaget af marmorstenen i sig selv, og at han overlod hugningen til sine assistenter og i stedet lagde sine kræfter i modelleringsprocessen (Grandesso 2010, 159). I Thorvaldsens private bibliotek findes der imidlertid en indikation på, at han har været interesseret i sit materiales kulturhistorie: bogen *Delle pietre antiche* (første udgave fra 1828, Thorvaldsens fra 1833, Thorvaldsens Museum inv. nr. M683) af den italienske advokat og geolog Faustino Corsi (1771-1845). Bogen gør i detaljer rede for de marmortyper, der var kendt i starten af 1800-tallet, og som var blevet anvendt af antikkens græske og romerske billedhuggere. Corsi havde en stor interesse i sten og marmor og etablerede i 1820 en samling af over tusind forskellige stenprøver, som i dag er på Universitet i Oxford (Attanasio 2003, 31). *Delle pietre antiche* var et slags katalog over Corsis samling, som i de senere udgivelser i 1833 og 1845 blev opdateret til også at omfatte sten uden for samlingen (Attanasio 2003, 31). Bøgerne blev det primære referencepunkt for alle med en interesse i marmor og andre sten i løbet af 1800-tallet og fandt altså også vej ind til Thorvaldsens bogsamling, hvilket tyder på, at han har interesseret sig for marmorets geologiske og historiske principper.

I sin bog udpeger Corsi parisk marmor som den næstmest populære sten i Romerriget og fremhæver især lychnites som en speciel sten, der er notorisk hård at bearbejde, men som i romersk tid alligevel var efterspurgt pga. sin hvidhed og renhed (Corsi 1833, 79). Da Thorvaldsen og hans assistenter som nævnt mestendels arbejdede i de finkornede sten fra Carrara, kan det tænkes, at den hårde, grovkornede og sjældne lychnites har været mere eller mindre fremmed for værkstedet. Det er nærliggende at tro, at Fontana, den eneste navngivne assistent i regnskabet for hugningen af relieffet, var specialiseret i at bearbejde lychnites og har kastet sig over den særegne opgave i samarbejde med Thorvaldsen. I et brev fra Fontana til Thorvaldsen (Fontana 17.9.1821) fremgår det desuden, at Fontana derudover var marmorhandler, eller i hvert fald en form for mellemmand, der også sikrede Thorvaldsen hans marmor, i dette tilfælde tre blokke fra Carrara. Det er derfor ikke utænkeligt, at han også kan have haft en andel i at sikre lychnites-stenen.

Alle marmorveje fører til Rom

De underjordiske brud i Marathi-dalen på Paros har leveret mange forskellige slags marmorsten, hvis materielle kendetegn varierer bredt (Attanasio 2003, 186). Lychnites-sorten hører til den såkaldte Paros-1 og blev fra det 6. årh. f.v.t. hentet i en grotte med det poetisk klingende navn "Nymfernes grotte"

(Al-Bashaireh 2021, 3). Der blev udvundet fra et par af de underjordiske brud i Marathi-dalen så sent som i 1800-tallet, men den fine, gennemskinnelige lychnites-åre løb på grund af stenens popularitet formentlig stort set tør allerede i romersk tid (Attanasio 2003, 187-188), og efter det 3. årh. e.v.t. ophører sporene efter den store, systematiske aktivitet, der kendetegnede udvindingen i det tidlige romerrige (Al-Bashaireh 2021, 3). Grundet den historiske interesse for lychnites, som voksede i løbet af 1800-tallet, genopdagedes bruddene i slutningen af 1870'erne (Vogt 1897, 310). Den tyske geolog Richard Lepsius (1851-1915) (1890, 44) nævner i sin bog *Griechische Marmorstudien* fra 1890, at der for en kort overgang fra 1879 til 1884 udvindes marmor fra "Nymferes grotte", men om dette også omfattede lychnites, er ikke sikkert. Et unavngivent selskab gik ifølge Lepsius (1890, 46) i 1879 i gang med at udvinde ny sten fra de gamle brud, men måtte indstille deres aktiviteter kort efter, fordi de ikke havde tilladelse til at udvinde og sælge stenene, hvorefter et nyt selskab med hjemsted i Athen skulle have overtaget arbejdet i grotten fra 1889. Denne aktivitet fandt sted efter Thorvaldsens tid, så vi må antage, at bruddene – trods den store interesse for de historiske sten – stadig var lukket i 1820'erne, da Thorvaldsen lavede *Amor og Anakreon* i lychnites.

Når ikke lychnites blev udvundet som frisk, ny sten på Thorvaldsens tid, så har stenen til relieffet været genbrugt af antikt materiale – enten som omarbejdning af en tidligere skulptur eller arkitektonisk fragment, dvs. et spolie, eller taget direkte fra et de antikke stenlagre. En mulig kilde til allerede bearbejdet lychnites kunne have været den tidlige kristne kirke S. Paolo fuori le Mura, der brændte i sommeren 1823, dvs. året inden hugningen af *Amor og Anakreon* blev påbegyndt. Kirken blev bygget omkring år 400 og havde indtil branden været en af Roms bedst bevarede tidlige kristne kirker. Især dens imponerende søjler fremhæves i kilderne. Kirkeskibenes kolonnader bestod af firs hvide søjler af forskellige marmortyper, herunder pavonazzetto og parisk marmor (Nicolai 1815, 299-304; Brandenburg 2002; Camerlenghi 2018, 58). I sin egenskab af professor på Accademia di San Luca var Thorvaldsen involveret i den kommission, som diskuterede genopbygningen af kirken, og lader til at have haft en generel interesse for dens skæbne. Da kirken brændte, gik en del af søjlerne til pga. de høje temperaturer, og de bevarede blev sandsynligvis brugt rundt omkring i genopbygningen af kirken som bl.a. gulv og vægbeklædning (Camerlenghi 2018, 260). Det er ikke utænkeligt, at noget af marmoret fra den gamle kirke kom i cirkulation blandt billedhuggere i Rom, herunder Thorvaldsen. Skibets søjler havde en diameter på mellem 1 og 1,1 meter (Nicolai 1815, 302), og da Thorvaldsens relief måler blot 48,5 x 70,0 cm, er søjlerne i al fald ikke på baggrund af størrelse udelukket som kilde til relieffets marmor.

En anden mulig kilde til Thorvaldsens lychnites var marmorlageret i den antikke havneby Ostia. Ostia var det antikke Roms centrale havneport, og det var her, al marmoret, som blev hentet ind fra brud i hele Middelhavsområdet, skulle igennem. Arkæologiske udgravninger af “statio marmorum”, et marmordepot nord for Isola Sacra i Ostia, viser, at lageret indeholdt blokke af hvidt parisk marmor, som bar kejserens segl (Pensabene og Gasparini 2015, 99). Som havneby forfaldt Ostia gradvist fra omkring det 5. årh. e.v.t. og blev endegyldigt forladt i det 9. årh. (DeLaine 2016, 434-435). Efter mange års glemsel begyndte de første systematiske udgravninger af byen i 1700-tallet, hvilket hurtigt udviklede sig til regulære skattejagte. Fund af arkitektoniske fragmenter, skulpturer og anden rigdom førte antikvarer og kunstkere fra hele Europa til at grave efter mere, og i 1801 blev al udgravning i området forbudt af arkæolog Carlo Fea (1753-1836), som for en periode var udpeget som pavelig antikvar eller antikkommissær, “commissario delle antichità”, for Rom og omegn. Interessant nok var Fea senere også involveret i debatterne om genopbygningen af S. Paolo fuori le Mura. Efter 1801 var det kun pave Pius VII, som måtte grave i Ostia, og da Thorvaldsen endvidere kendte paven og fik til opgave at lave hans gravmonument til Peterskirken i 1823, kan det også tænkes, at han kunne have fået et stykke lychnites-marmor ad denne vej.

Uanset kilden har det altså ikke været nemt at få fat i en lychnites-sten i starten af 1820'erne, og vi må antage, at Thorvaldsen har været bevidst omkring værdien og den historiske og kulturelle betydning, som stenen besad. Identifikationen af de forskellige hvide marmortyper var (og er stadig) betinget af erfaring med de forskellige sten, deres sammensætninger af krystaller og grader af hårdhed og porøsitet. Opfattelsen af de forskellige hvide sten har altså i høj grad været formet af, hvordan man oplevede stenen: Ikke som et rå materiale, men som formet og bearbejdet til kunstneriske formål. Hvad der endnu mangler et blive belyst, er, hvorfor Thorvaldsen valgte lige netop denne sten til dette relief, som var tiltænkt Thomas Hope.

Stenen og lyset

Thorvaldsen var i sit generelle kunstneriske virke meget inspireret af antikken, og det er derfor nærliggende, at hans anvendelse af de forskellige marmorsten også havde antikken som forbillede. I antikkens Rom var parisk marmor langtfra bare en “hvid” (*candor*) sten – den var den mest skinnende hvide (*candidum*) (Bradley 2006, 9). Af latinske skriftlige kilder fremgår det, at parisk marmor på augustæisk tid blev set som indbegrebet af kunstnerisk skønhed, og især lychnites blev anset som en sten, der bar lyset i sig selv, og den var derfor den



[5] *A genio lumen*, Bertel Thorvaldsen, 1824-28. 131,5 x 99,5 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A828. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.

oplagte sten til at symbolisere sol- og lysrelaterede guddomme som Phoebus Apollo og Helios, augustæiske værdier såsom lys, viden og sandhed samt Roms nye guldalder (Pollini et al. 1998, 283; Bradley 2006, 17).

Selvom vi mangler beskrivelser, der vidner om en lignende værdisætning af lychnites på Thorvaldsens egen tid, har Thorvaldsen eller en anden i hans kreds tydeligvis øjnet, at den antikke kobling mellem lychnites og lys var passende til fortællingen om Amor og Anakreon. Relieffet er nemlig en allegorisk fremstilling af forholdet mellem inspiration, kunst og kærlighed med lys som den bærende metafor. Amor kommer til styrke igen ved Anakreons ild, og Anakreons inspiration og lyst – at dømme på hans henførte kropssprog – tændes ved mødet med Amor.

Lyset har også en fremtrædende plads i det anakreontiske digt, som danner forlæg for *Amor og Anakreon*. Da Amor banker på døren, må digteren først tænde sin olielampe og siden føre Amor til sit ildsted for at varme ham. Her kommer

marmorets glimtende overflade til at fungere som en påmindelse om fortællingens rammesætning, nemlig en mørk uvejrsmat, der lyses op af lampens og ildbækkenets flammer, som i Thorvaldsens relief er lige så markante motiver som i det antikke digt. Igennem valget af den antikke "lampesten" og dens samspil med fortællingen kommunikerede Thorvaldsen lys og lysrefleksion til beskueren uden at gøre brug af maleriske effekter såsom dyb udboring for at opnå *chiaroscuro*, eller højpolering for at opnå lysrefleksion. Stenen bar lyset i sig selv.

Amor og Anakreon dannede endvidere par med relieffet *A genio lumen* [5], som Thorvaldsen også sendte som gave til Hope, og hvor lys eller flamme også står for inspiration. Her sidder en kvindefigur som allegori på kunstnerisk aktivitet: billedkunst (hun tegner), digtning (skriftrullerne) eller musik (lyren). På den høje sokkel eller alter står påskrevet "A GENIO LUMEN", som betyder "fra geniussen lyset", dvs. lyset bibringes af den vingede figur, en genius, der hælder olie på lampen (Koføed 2017). Den bevingede genius har Athenes ugle ved foden, som står for både visdom og byen Athen. Udsagnet synes at være, at den kunstneriske aktivitet muliggøres eller næres af det lys, som den vingede figur bringer. Relieffet er således en visualisering eller allegori over idéen: kunsten næres af antikkens (Athens/Grækenlands) lys. Det er således ikke uvæsentligt, at et relief om netop Amor og Anakreon er i en marmortype, der gennem sine glimtende krystaller står for lys.

Grækenland i Surrey

Amor og Anakreon-relieffet rummer mange referencer til det græske og har appelleret til modtageren Thomas Hopes besættelse af Grækenland. Han havde i sin ungdom rejst rundt i Grækenland og udgivet en række tegninger fra turen samt den kritikerroste novelle *Anastasis, or, Memoirs of a Greek* i 1819 (Minta 2018, 107). Valget af græsk *lychnites* har derfor sandsynligvis været Thorvaldsens subtile måde at anerkende denne græske interesse på. Thorvaldsens ovennævnte demonstration af kendskabet til græsk marmor og den anakreontiske fortælling har givetvis skullet imponere og muligvis mildne en efterhånden utålmodig Hope, som havde ventet i 25 år på *Jason med det gyldne skind*. En yderligere græsknørdet detalje synes at fremgå af Thorvaldsens relief, nemlig at Amor ser ud til at stikke pilen ind i digterens højre side under brystet, og altså ikke hjertet. Ifølge den italienske udgave af fortællingen, som findes i Thorvaldsens bibliotek, er det hjertet, der gennembøres, men i den oprindelige græske version er det leveren, pilen havner i (Roche 1827, 20; Rosenmeyer 1992, 252-53), for i antikken blev leveren, ikke hjertet, opfattet som kærlighedens sæde [6].

[6] Detalje af *Amor og Anakreon*, Bertel Thorvaldsen, 1823. 48,5 x 70 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A827. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.



En sådan detalje har, sammen med marmorets sjældenhed og det anakreontiske tema i det hele taget, kunnet fungere som et spændende samtaleemne blandt Hopes gæster. Som kunde hos ikke bare Thorvaldsen, men også de to berømte engelske billedhuggerne John Flaxmann (1755-1826) og Francis Legatt Chantrey (1781-1841) var Hope i den første halvdel af 1800-tallet samlingspunkt for kunstnere, forfattere og digtere. Han havde to boliger: et byhus på Duchess Street i London, som han erhvervede i 1799 og åbnede som offentligt skulpturgalleri i 1804, og landstedet Deepdene i Surrey, det sydlige England, erhvervet i 1807, hvor han også indrettede et skulpturgalleri. Thorvaldsens forsendelse med skulpturen af Jason, busterne og de to relieffer ankom hos Hope i vinteren 1828/1829. Hope kvitterer med et brev fra London med at “relieffernes skønhed ligger hinsides, hvad jeg med min svage røst kan udtrykke” (Hope 3.8.1829). I en beskrivelse fra 1828 af skulpturgalleriet på Deepdene omtales *Amor og Anakreon*-relieffet ikke direkte, men *A genio lumen* kan med sikkerhed placeres: “In a recess to the right on entering [the conservatory] is a beautiful basso relievo by Thorvaldsen, representing History, lighting the torch of Genius” (Prosser 1828). Kigger man på grundplanen over Deepdene, er der tale om den lille niche mellem skulpturgalleriet, vinterhaven og amfiteateret [7]. Det var formodentlig



[7] Grundplan over Deepdene. Den orange markering viser, hvor Thorvaldsens *A genio lumen*, og derfor sandsynligvis også *Amor og Anakreon*, var indmuret.
© Thomas Gordon Smith.

i denne niche, som man kom ind i via vinterhaven, at også *Amor og Anakreon* var indmuret.²

Thorvaldsens lychnites-relief var i Hopes varetægt eksponeret for en lind strøm af kunstelskere, hvis besøg hyppigt blev bevidnet i Hopes hustrus stambog (Waywell 1986, 37; Law og Law 1925, 51-58). I starten af 1800-tallet var marmorsets geologiske og materielle egenskaber genstand for stor interesse, og især billedhuggerne og kunstkenderne spillede en rolle i forhold til, hvordan marmorstenene blev opfattet (Sullivan 2021). Da William Cavendish, den 6. hertug af Devonshire, ombyggede sit landsted Chatsworth i starten af 1820'erne, blev han rådgivet af billedhuggeren Chantrey, som også kom i Hopes hjem (Yarrington 2013, 96-97). Skulpturgalleriet på Chatsworth udgjorde en sanselig symfoni af samtidsskulptur i hvidt marmor, der var opstillet på forskellige farvede og hvide marmorstykker hentet fra Grækenland og Italien (Noble og Yarrington, 2009). I sin *Handbook of Chatsworth and Hardwick* fra 1844 frydes Cavendish især over de antikke sten: "O, that they could tell us their own story!" (Cavendish 1844, 96). Sammen med sine gæster udforskede han stenene under sine berømmede nattetur til galleriet, hvor lyset fra de medbragte fakler fik de hvide marmorsten til at lyse op og glimte. Denne slags fakkelture var meget udbredte i samtiden, og

det er derfor nærliggende at tro, at også Deepdene dannede ramme for sådanne marmorudforskende sociale arrangementer. I et sådant fællesskab har man med stor sandsynlighed kunnet identificere lychnites og værdsætte stenens brug til netop et relief med den erotisk ladede fortælling om Amor og Anakreon.

Afslutning

Som begreb dækker “hvidt marmor” over en bred gruppe sten, som på Thorvaldsens tid blev hentet fra talrige brud i Middelhavet, Centraleuropa og Skandinavien. Med deres forskelligartede materielle kendetegn og symbolske betydninger blev disse “hvide” sten distribueret bredt for at imødekomme en stigende efterspørgsel. Analyser af stenenes geologiske oprindelse åbner op for nye og ofte oversete vinkler på den – tilsyneladende generiske – hvide stens rolle i Thorvaldsens oeuvre. Relieffet *Amor og Anakreon* blev udført i flere varianter til forskellige kunder, men ved at udse sig den sjældne lychnites til relieffet til Hope skabte Thorvaldsen et samspil mellem de materielle og narrative betydningslag.

Lychnites blev anvendt til *Amor og Anakreon*, fordi den var en sjælden græsk sten, og dens glimtende udseende egnede sig godt til en fortælling centreret omkring lys, varme og begær. Når vi forstår denne sten, hvor den kom fra, og hvilke symbolske betydninger den har været tillagt på Thorvaldsens tid, åbnes der op for en mangefacetteret forståelse af relieffet. Den kreative sammensmeltning mellem glimtende græsk sten, figurativ fortælling og intenderet ejermand peger derfor på, at marmor langt fra bare var en “hvid” sten i Thorvaldsens kunstneriske praksis. Som billedhugger i og af sin samtid var Thorvaldsen velinformet om de forskellige typer af hvidt marmor og deres æstetiske, historiske og kulturelle værdier, men hans brug af stenenes egenskaber er ofte blevet overset. Men billedhuggere som Thorvaldsen og connaisseurs som Hope har været opmærksomme på de hvide stens forskelligartethed, og deres skulptursamlinger afspejler denne viden. For en dreven kunstkender som Hope var Thorvaldsens sammenfletning af lychnites-stenens særlige kulturhistorie og motivets mange betydningslag formentlig en fornøjelse at genkende og diskutere med sine gæster for derved – og igennem sit skulpturgalleri som helhed – at demonstrere sin egen udsøgte smag.

ABSTRACT

Since antiquity, shiny white marble has been one of the most coveted materials for sculpture. Quarried and transported all over the world, from the Mediterranean to Scandinavia, Central Europe and the USA, white marble appears to be a ubiquitous stone. Yet, the term “white marble” covers a range of stones varying in appearance depending on their individual geological formation. This variance affects how the individual stones can be shaped and textured. In addition, their differences carry important symbolic meanings and cultural and historic references. Emphasizing such important material varieties and their meanings, this paper will explore *how* and *why* Bertel Thorvaldsen obtained and used a rare piece of white Parian lychnites marble for his relief, *Cupid and Anacreon*, sculpted in 1823. Parian lychnites was quarried on the Greek island Paros during the Roman Empire and coveted for its unique matrix of large and small crystal grains, which makes the stone appear sparkling. This paper will examine the role of this particular stone for this particular relief, which Thorvaldsen gave as a gift to the British art collector Thomas Hope, shedding light onto the role of white marble as more than just a generically white material.

NOTER

- 1 I de seneste ti år har der været øget interesse for marmors geologiske oprindelse og den industri, der distribuerede stenene igennem 1700- og 1800-tallet. Siden 2020 har det internationale netværk NeReMa søgt at understøtte og fremme sådanne tværvideenskabelige samarbejder. Læs mere om netværket og dets medlemmer her: <https://www.nerema.org/> (tilgået 27. april 2022).
- 2 Selvom Prosser kun nævner det ene relief, er han ikke den mest præcise kilde, da han eksempelvis identificerer motivet på *A genio lumen* forkert, fordi han forstår den siddende, tegnende kvinde som en allegori på historie(skrivning).

LITTERATUR

- Al-Bashaireh, Khaled. 2021. “Ancient white marble trade and its provenance”. *Journal of Archaeological Science: Reports* 35: 1-12.
- Anakreon. 1793. *Poesie di Anacreonte recate in versi italiani da Eritisco Pilenejo*. Parma: Giovanni Battista Bodoni.
- Atanasio, Donato. 2003. *Ancient White Marbles: Analysis and Identification by Paramagnetic Resonance Spectroscopy*. Rom: “L'erma” di Bretschneider.
- Baker, Malcolm. 2011. “Shifting Materials, Shifting Values? Contemporary Responses to the Materials of Eighteenth-Century Sculpture”. I *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*, redigeret af Sébastien Clerbois og Matina Droth, 171-200. Bern: Peter Lang.
- Barry, Fabio. 2020. *Painting in Stone: Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*. New Haven: Yale University Press.
- Bott, Katharina. 1993. *Ein deutscher Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Franz Erwein von Schönborn (1770-1840)*. Alfter: VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss.
- Bradley, Mark. 2006. “Colour and Marble in Early Imperial Rome”. *The Cambridge Classical Journal* 52: 1-22.

- Brandenburg, Hugo. 2002. "Die Basilica S. Paolo fuori le Mura, der Apostel-Hymnus des Prudentius (Peristeph. XII) und die architektonische Ausstattung des Baues". I *Ecclesiae urbis. Atti del Congresso Internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV - X secolo)*, redigeret af Federico Guidobaldi og Alessandra Giuglia Guidobaldi, 1525-78. Vatikanstaten: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Camerlenghi, Nicola. 2018. *St. Paul's Outside the Walls: A Roman Basilica, from Antiquity to the Modern Era*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavendish, William. 1844. *Handbook to Chatsworth and Hardwick*. London: Privately Printed.
- Corsi, Faustino. (1828) 1833. *Delle Pietre Antiche Trattato*. Rom: Tipografia Salvucci.
- DeLaine, Janet. 2016. "Ostia". I *A Companion to Roman Italy*, redigeret af Alison E. Cooley, 417-38. West Sussex: John Wiley and Sons, Ltd.
- Floryan, Margrethe. 2003. "Jasons skæbne – Om Thomas Hope, hans huse og hobbies". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 42-73.
- Fontana, Ferdinando. 17.9.1821. Brev til Bertel Thorvaldsen. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m71821,nr.68> (tilgået 22. februar 2022).
- Grandesso, Stefano. 2010. *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*. Milano: Silvana Editoriale.
- Herrmann, John, Robert Tykot og Annewies van den Hoek. 2009. "Parian Marble in Early Christian Times". I *Leukos lithos: Marbres et autres roches de la Méditerranée antique* (ASMOSIA VIII), redigeret af Philippe Jockey, 723-37. Paris: Karthala; Aix-en-Provence: Maison méditerranéenne des sciences de l'homme.
- Hirst, Michael. 1985. "Michelangelo, Carrara, and the Marble for the Cardinal's Pietà". *The Burlington Magazine* 127, nr. 984: 152-59.
- Hope, Thomas. 3.8.1829. Brev til Bertel Thorvaldsen. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m141829,nr.92> (tilgået 22. februar 2022).
- Kofoed, Kira. 2009. "Jason og Hopes bestilling". Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/jason-og-hopes-bestilling> (tilgået 22. februar 2022).
- Kofoed, Kira. 2017. "Om genier og engle i Thorvaldsens kunst". Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/om-genier-og-engle-i-thorvaldsens-kunst> (tilgået 22. februar 2022).
- Krohn, Mario. 1918. "Årsberetning for Thorvaldsens Museum 1916-1917". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 10-22.
- Law, Henry William og Irene Law. 1925. *The Book of the Beresford Hopes*. London: Heath Cranton Limited.
- Lepsius, Richard. 1890. *Griechisches Marmorstudien*. Berlin: Verlag der Königl. Akademie der Wissenschaften.
- Minta, Stephen. 2018. "Images of Greece: Byron and Thomas Hope's Anastasius". *Byron Journal* 46, nr. 2: 99-110.
- Miss, Stig. 2003. "Tilblivelsen af Jason med det gyldne Skind – de samtidige kilder". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 11-17.
- Miss, Stig. 2021. *Thorvaldsens tegninger*. København: Gyldendal.
- Nicolai, Nicola Maria. 1815. *Della Basilica di S. Paolo*. Rom: Romanis.
- Pensabene, Patrizio og Elaine Gasparini. 2015. "Marble Quarries: Ancient Imperial Administration and Modern Scientific Analysis". I *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, redigeret af Friedland, Elise, Melanie Grunow Sobocinski og Elaine Gazda, 93-106. Oxford: Oxbow.
- Plinius den Ældre. 1969. *Naturalis Historia*. Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Pollini, John, Norman Herz, Kyriaki Polikretis og Yannis Maniatis. 1998. "Parian lychnites and the Prima Porta statue: New scientific tests and the symbolic value of marble". *Journal of Roman Archaeology* 11: 275-284.
- Prosser, George Frederick. 1828. *Select Illustrations of the County of Surrey comprising Picturesque views of the Seats of the Nobility and Gentry*. London: C. and J. Rivington.
- Roche, John Broderick. 1827. *The first twenty-eight odes of Anacreon*. London: Sherwood, Gilbert, and Piper.
- Rosenmeyer, Patricia A. 1992. *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schultz, Sigurd. 1944. "Thorvaldsen og Marmoret". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 91-101.
- Skjøthaug, Laila. 2015. "Catalogue of Bertel Thorvaldsen's Works". I Stefano Grandesso: *Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844)*, 268-299. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale
- Sullivan, Greg. 2021. "Two Sculptor-Geologists and the Perception of Marble in Nineteenth-Century Britain: Sir Francis Chantrey and William Brindley". *Sculpture Journal* 30.2: 227-42.
- Thorvaldsen, Bertel. Antagelig august 1828. Udkast til et brev til Thomas Hope. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m28,nr.128> (tilgået 22. februar 2022).
- Thorvaldsen, Bertel. Tidligst 19. og senest 23.3.1803. Afskrift fra kontrakt med Thomas Hope. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m71821,nr.38> (tilgået 22. februar 2022).
- Vogt, Johan Lie. 1897. *Norsk Marmor*. Kristiania: H. Aschenhoug & Co.
- Værkstedsregnskab. April - juni 1824. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/Regnskab1823-1828,p.18> (tilgået 22. februar 2022).
- Waywell, Geoffrey B. 1986. *The Lever and Hope Sculptures*. Berlin: Mann.
- Yarrington, Alison. 2013. "Marble, memory and theatre: portraiture and the Sculpture Gallery at Chatsworth". I *Placing Faces: The Portrait and the English Country House in the Long Eighteenth Century*, redigeret af Gill Perry, Kate Retford, Jordan Vibert og Hannah Lyons, 96-115. Manchester: Manchester University Press.
- Yarrington, Alison og Charles Noble. 2009. "'Like a Poet's Dreams'. The Redisplay of the 6th Duke of Devonshire's Sculpture Gallery at Chatsworth". *Apollo* 170: 46-53.