

“AT ABSTRAHERE FRA STATUENS REALE INDHOLD”

ET MIKROSTUDIE AF H.W. BISSENS STATUE AF A.S. ØRSTED¹

■ SALLY SCHLOSSER SCHMIDT

Fra Bissens Haand see vi dennegang et betydeligt Værk, en siddende Portraitstatue af Conferensraad Ørsted, som er afbildet i antikt Costume, lænet tilbage paa en Stol i en eftertænkende, simpel og alvorlig Stilling. Denne Figur er ædel og imponerende, og erindrer om de siddende Statuer af romerske Consuler i det vaticanske Museum. Hovedet er støttet paa den venstre Arm, og en Papirrulle hviler i den sænkede højre Haand. Draperiet svarer til Attitudens Skjønhed og Værdighed; Folderne ere meget naturlige, og falde, for at nævne et Partie, særdeles smukt fra det venstre Knæ ned til den fremstående højre Fod. Vi længes efter at se denne Statue udført i Marmor.²

Sådan skrev *Dansk Kunstblad* om den gipsstatue af jurist og embedsmand (og siden også politiker og minister) Anders Sandøe Ørsted (1778-1860), som billedhuggeren Herman Wilhelm Bissen (1798-1868) udstillede på årets Charlottenborg-udstilling i 1838.³ Værket var ikke alene Bissens første statue af en samtidig person, det var også et af landets første monumentale skildringer af en repræsentant fra periodens elite. Statuen materialiserer således et møde mellem kunst og politik, hvor den klassiske, togaklædte figur stødte sammen med den aktuelle politiske debat.

Dette sammenstød er interessant, fordi det peger på, hvordan periodens politikere og borgerskab aktivt brugte kunsten til at opbygge – eller forhindre – en stemning af nationalt fællesskab og identitet i den befolkning, der så småt fik stands- og forfatningsrettigheder, og som på kort sigt ville komme til at udgøre en vælgerskare. Når Orla Lehmann (1810-1870) undertiden beskrives som *den første moderne politiker*, er det altså blandt andet, fordi han forstod og anerkendte den palet af påvirkningsmuligheder, som kunsten stillede til rådighed.⁴ Det er ikke en ny observation. I den videnskabelige guldalderforskning har særligt Ger-

1 Bagge et al. (red.): *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 495.

2 *Dansk Kunstblad*, 10, 25. april 1838.

3 *Fortegnelse over de ved det Kongelige Akademie for de skjønne Kunster offentligen udstillede Kunstværker*, 14, anført som “En statue i naturlig størrelse. Gips”.

4 Friisberg: *Orla Lehmann – Danmarks første moderne politiker*.

trud Oelsner og Karina Lykke Grand længe arbejdet med koblingen mellem kunst og politik.⁵ Vejle Kunstmuseum har også arbejdet med forholdet mellem kunst og den nationalliberale politik, hvilket resulterede i to udstillinger med tilhørende kataloger i 1986 og 1993.⁶ I kataloget til den første udstilling om Orla Lehmann og den nationale kunst behandler kunsthistoriker Nina Damsgaard indgående Lehmanns rolle som både kunstkøber og kunstkender. Udgangspunktet for disse udstillinger har imidlertid været kunsthistorisk, afsættet har været kunstneren, og sigtet har især været museernes forståelse og formidling af guldalderetiden. Men fra et historiefagligt synspunkt er der også meget at vinde ved at sammenstille de skriftlige kilder med de visuelle og skulpturelle overleveringer fra guldalderen. Udgangspunktet for artiklen her er derfor historiefagligt, afsættet er den politisk engagerede borger, og sigtet er en tværvideenskabelig forståelse for, at vi som historikere også i praksis fortsat må øve os i at styrke vores udsagn ved at kigge ud over arkivkassen. Det giver os nemlig mulighed for at stille endnu skarpere på, hvilke aktører – menneskelige, materielle og idéhistoriske – der gennem tiden har fået lov til at definere vores kultur- og samfundsforståelse.

I arbejdet med det forskelligartede kildemateriale bruger jeg begrebet *det politiske motiv* som analyseredskab.⁷ Begrebet har nemlig en dobbelthed, der rummer både et politisk og et kunstmæssigt aspekt af værket, og det kan således fungere som katalysator for en tæt sammenstilling af de usynlige, immaterielle intentioner og de synlige, materialiserede intentioner. A.S. Ørsted kan, i kraft af sit arbejde og sin samfundsmæssige position, siges at være et politisk motiv.⁸ Den anden del af begrebet, om kunstneren var politisk motiveret for at udføre værket, kan være sværere at gennemskue – men ligesom politikerne har også kunstnerne efterladt sig et righoldigt skriftligt kildemateriale. I tilfældet med statuen af Ørsted taler kilderne og litteraturen for, at Bissens politiske engagement øgedes med årene, og at han efterhånden også kunne have en vis grad af politisk motive-ring i sit arbejde.

Udgangspunktet for artiklen er tre breve og en statue: brevet fra den nationalliberale politiker Orla Lehmann, brevet fra professor i kunsthistorie Niels Lauritz Høyen (1798-1870), brevet fra den konservative historiker Casper Paludan-Müller (1805-1882) samt den ovenfor nævnte gipsstatue forestillende A.S.

5 Grand og Oelsner: 'Politisering af det nationale'.

6 Damsgaard: *Orla Lehmann – og den nationale kunst*; Damsgaard og Jacobsen (red.): *D.G. Monrad – en kunstsamler i 1800-tallet*.

7 Begrebet stammer ikke fra et teoretisk værk, men er en begrebsdefinerings jeg undersøger i arbejdet med min ph.d.-afhandling. Begrebet giver mig mulighed for at knytte begreberne kunst og politik meget snævert sammen, og er derfor brugbart som analytisk redskab.

8 A.S. Ørsted optræder også på Constantin Hansens maleri af *Den Grundlovgivende Rigsforsamling* (1860-1864). Her er det pudsigt, hvordan han på skitsen (på Christiansborg) er placeret siddende, mens han i den endelige version (på Det Nationalhistoriske Museum) er stående og i hovedhøjde med de øvrige.

Ørsted, som Bissen gerne ville have udført i marmor – og som han derfor skulle have finansieret. Den marmorstatue, der diskuteres i brevene, eksisterede på dette tidspunkt således kun som en idé, og ikke som et færdigt værk der kan placeres i en kunsthistorisk kronologi.⁹

For de nationalliberale og for den brede nationalpolitiske debat var 1842 et skelsættende år: Lehmann lancerede ejderpolitikken, Hiort Lorenzen talte på provokerende vis dansk i stænderforsamlingen, og den københavner-residerende tysker Louis Gurlitt malede *Et Landskab ved Himmelbjerget*, der gjorde J.Th. Lundbye så oprørt, at han i national protest malede det monumentale *En dansk kyst*.¹⁰ Der foregik altså ganske mange sideløbende ting, der på kompleks vis også influerede hinanden, og statuen med de tre tilknyttede breve kan bruges som en mikrohistorisk indgang til disse forskelligartede dagsordner.

Historikeren István Szijártó gennemgår med sine fire argumenter for mikrohistorie, hvordan det mikrohistoriske greb kan bruges til netop at vise kompleksiteten i en mangfoldighed af kontekster på et begrænset kildemateriale, og det er præcis denne kompleksitet af kontekster, der er afgørende for at forstå, hvorfor Bissen ikke får finansieret sin marmorstatue.¹¹ Artiklen her trækker således også på Giovanni Levis argument om at det mikrohistoriske greb kan give adgang til historien ved at se på noget meget partikulært og ved at læse “between the lines of a particular document, or between the figures of a painting in order to discern meanings which have previously evaded explanations”.¹² Eftersom marmorstatuen i 1842 kun kendes gennem skriftlige beskrivelser, kan den betragtes som værende et usynligt værk mellem de øvrige værker i Bissens oeuvre, og vi må derfor nærlæse de skriftlige kilder for at finde det og for at forstå, hvorfor det ikke blev materialiseret.

Brevene bliver nedenfor behandlet kronologisk for bedre at kunne tegne både indbyrdes og kontekstuelle koblinger, og med udgangspunkt i denne mikrohistoriske gennemgang af de tre breve bliver deres konkrete stridspunkt koblet til en større fortælling om kunst, politik og national identitet. De tre breve giver os nemlig indblik i en enkelt sag, hvor repræsentanter fra borgerskabets elite måtte argumentere for deres holdning til et specifikt kunstværk. Men fra de tre breve kan der også trækkes tråde til en mere generel tendens i tiden, hvor nationalpolitiske spørgsmål i stigende grad kom visuelt til udtryk i kunsten, hvor kunstnerne fik en stemme i den offentlige debat, og hvor de toneangivende borgere måtte balancere mellem æstetik, ideologi, identitet og økonomi, fordi debatrummene ofte blev vævet sammen på kryds og tværs af både tema- og personsammenfald.

9 Inden for kunsthistorie ville gipsfiguren også kunne betragtes som et kunstværk, men her betragter jeg mere snævert den marmorstatue, der forhandles i brevvekslingen som det egentlige kunstværk.

10 Baagøe: ‘Løvet i Charlottes bøgelund’, 135-138.

11 Szijártó: ‘Four Arguments for Microhistory’, 210-211.

12 Levi: ‘On Microhistory’, 110-114.

For de breve, der behandles i denne artikel, handler det konkrete politiske hensyn især om forfatningspolitik og nationalpolitik. A.S. Ørsted repræsenterer på den ene side en kongetro helstatspolitik, mens Lehmann og Paludan-Müller på hver deres måde er i opposition til dette politiske standpunkt.¹³ Hvor begrebet *politik* her defineres med en meget bred klangbund omfattende alle typer af målrettede, ideologiske og samfundsudviklende dagsordener og initiativer blandt både formelle og uformelle magthavere,¹⁴ skal begrebet *kunst* i stedet opfattes temmelig snævert i denne sammenhæng. Kunst er her defineret som et stykke visuelt arbejde af skulpturelt eller billedmæssigt format, der dels er udført af en, der – via sin tilknytning til Kunstakademiet – var anerkendt som kunstner i perioden, dels opfattes som et arbejde, der er privilegeret i en sådan grad, at det tillægges en meget høj æstetisk værdi og også betragtes som repræsentativ kunst efter tidens egen definition.¹⁵ Kombinationen af et bredt politik-begreb og et snævert kunstbegreb gør det muligt at have en samfundsmæssigt meget rummelig diskussion af de værker, der er overleveret til os i dag, og som har båret mere eller mindre af fortidens fortolkning og reception med sig.

DET POLITISKE MOTIV – STATUEN AF A.S. ØRSTED

Bissen havde i 1836 udført en buste af A.S. Ørsted på bestilling af Den Jyske Stænderforsamling, hvilket ledte til arbejdet med at udføre en statue af ham i hel figur.¹⁶ Ørsted satte spor i Danmarkshistorien, primært som jurist, men også som embedsmand, politiker og siden som minister. Han bliver betegnet dansk retsvidenskabs stamfader, og i 1836 havde han allerede et indflydelsesrigt akademisk forfatterskab bag sig.¹⁷ Ifølge Povl Bagge betegnede Ørsted sig selv som liberal-konservativ: for ham handlede det liberale bl.a. om, at muligheden for at opnå embede ikke skulle afhænge af baggrund eller titel, og som konservativ var han tilhænger af helstaten, enevælden og monarkiet.¹⁸ Fra 1835-1844 fungerede Ørsted som kongelig kommissarius ved stænderforsamlingerne først i Roskilde og siden også Viborg, altså som en ordfører for kongemagten, der kunne deltage i stænderforsamlingernes forhandlinger, men som ikke havde stemmeret. I 1838, året hvor gipsstatuen vises på Charlottenborg, fungerede Ørsted således som kongemagtens talerør ved stænderforsamlingerne, og han var klar over, at det placere-

13 Artiklen her er ikke direkte inspireret af *ny politisk historie*, jf. f.eks. Jeppe Nevers indledning til *Temps* temanummer om feltet (*Temp*, 8, 2014). Men arbejdet relaterer sig til dette forskningsfelt.

14 Politikbegrebet her adskiller sig således fra f.eks. Jens Engbergs politikdefinering, der har mere fokus på magtdelen end strukturdelen. Jf. *Magten og Kulturen*, bd. 1, 22.

15 Her tænkes på de færdige værker, der officielt var tiltænkt udstilling. Studier og skitser medregnes ikke i denne definition. Mange skitser og studier anses i dag som lige så væsentlige som de færdige kunstværker og udstilles derfor ligeværdigt i det tidlige museumsrum.

16 Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, bd. 1, 160.

17 Tamm: 'Anders Sandøe Ørsted og dansk retsudvikling og retsvidenskab', 27-29.

18 Bagge: 'Ørsted som politiker', 140.

de ham i en position, hvor han kunne gøres til synderbuk for andres budskaber.¹⁹ I 1848 blev han valgt ind i den grundlovgivende rigsforsamling, fra 1850-1853 var han medlem af landstinget, og i april 1853 tiltrådte han som premierminister, hvor han lagde navn til den regeringskonstellation, der måtte gå af i december 1854.²⁰ Ørsted var ikke nationalist, men helstatspatriot på den måde, at han kæmpede for at holde sammen på monarkiet og på helstaten. Efter treårskrigen stod kongeriget over for at skulle afklare sit forhold til hertugdømmerne, bl.a. ved at få ordnet spørgsmålet om tronfølgen og ved at få udstedt en fællesforfatning for den samlede helstat. Det skabte imidlertid en del problemer, og premierminister Ørsteds løsning i juli 1854 blev at gennemtrumfe en fællesforfatning i kongens navn og uden om rigsdagen, en såkaldt oktrojering. Fællesforfatningen indførte nærmest enevældelignende tilstande og medførte så massive protester at Ørsted og den regering han var en del af måtte træde af i december 1854. En ny, gældende fællesforfatning blev gennemført i oktober året efter.²¹

Særligt de sidste år af Ørsteds politiske virke passer således dårligt med opfattelsen af Bissen som en nationalliberal kunstner. Men da Bissen i 1836 fik bestilling på en buste af Ørsted, lå dette endnu ude i fremtiden, og Ørsted var på daværende tidspunkt ikke noget kontroversielt motiv, men nød derimod stor anseelse for sit arbejde med at opbygge stænderinstitutionerne.²² Høyen, der allerede var allestedsnærværende i kunstverdenen, blev også involveret i sagen og skrev i januar 1836 til J.F. Schouw, om ikke de skulle forsøge at skaffe midler til en hel statue i stedet.²³ Høyen havde ingen egentlig plan med skulpturen, men skrev at "saa har man jo altid Universitets Bygningen i Baghaanden, da han [Ørsted] jo, som Reformator i jurisprudentsen hertillands vel kunde fortiene et ordentligt Hædersminde".²⁴ På dette tidspunkt, i 1836, var Ørsted fortsat især kendt for sine retsvidenskabelige bedrifter, og Høyen lader til at tænke, at disse akademiske bedrifter så kan tjene som anledning, hvis det skulle blive aktuelt at motivere statuen.

For Høyen var sagen om Bissens statue af A.S. Ørsted både kunstfaglig og nationalpolitisk: "Jeg ansér det for en Sag af Vigtighed, at Konstneren saa snart som

19 Jensen: *De danske Stænderforsamlings Historie 1830-1848*, bd. 2, 172-76.

20 Tamm: 'Anders Sandøe Ørsted og dansk retsudvikling og retsvidenskab', 15. Ørsted var desuden kultusminister og indenrigsminister (til april 1854) i denne regering. Jf. Knudsen: 'Historiens dom over 1864', 16-18 for nærmere udlægning af udfordringerne ved tituleringen af periodens politikere.

21 Neergaard: *Under Junigrundloven, 1848-1854*; Vammen: *Den tomme stat, 1854-1858*; Bagge: 'Ørsted som politiker', 142; Hvidt: *Det folkelige gennembrud*.

22 Bjørn: *Fra reaktion til grundlov 1850*, bd. 10, 198.

23 Joachim Frederik Schouw (1789-1852) var medlem af stænderforsamlingerne og den grundlovgivende rigsforsamling. Han tilhørte de ældre nationalliberale. Blev svigerfar til kunstneren P.C. Skovgaard i 1851. Et brev fra Schouw til Bissen 18. juni 1836 antyder, at Schouw havde bestilt en buste af A.S. Ørsted, der hastigt skulle færdiggøres. Se: arkivet.thovaldsen.dk.

24 Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, bd. 1, 162.

muligt faar Lejlighed til at udføre et betydeligere arbejde i et ædlere Stof; det er ikke alene mit Ønske som Konstven, men som Dansk”,²⁵ skrev han i 1841 til de ni mænd der – sammen med Schouw – havde bidraget økonomisk til gipsstatuen af Ørsted i 1836. Høyen fortsætter i brevet med at forklare, at Bertel Thorvaldsen (1770-1844) har udført en del portrætstatuer i Rom, men at ingen af disse afbildede danskere – den mulighed tilbyder Bissen så nu. Høyen advokerer således i et kombineret argument for både 1) sin kunstfaglige vurdering at niveauet for Bissens karriere nu kræver opbakning, så han fortsat kan udvikle sig – og måske endda opnå samme berømmelse som Thorvaldsen. Og 2) for at en sådan opbakning vil være af særskilt dansk interesse, fordi både den portrætterede og kunstneren er danske. På dette tidspunkt stod Høyen allerede i nær forbindelse til de nationalliberale, og det er derfor ikke overraskende, at det er netop disse træk, han fremhæver ved statuen.

I 1841 ønskede Bissen angiveligt at få mulighed for at fremstille gipsstatuen i marmor, men det krævede 6000 rigsdaler. Sammen med de oprindelige ni bidragsydere (bortset fra den nationalliberale Michael Drewsen der var sprunget fra) kontaktede Høyen derfor en række andre mænd “hos hvem der tør forudsættes Interesse for Sagens Fremme”.²⁶ Vi ved, at han sendte indbydelsen til Orla Lehmann og Caspar Paludan-Müller, hvis svar gennemgås nedenfor, men vi kender ikke de øvrige modtagere eller deres holdning til projektet – men i hvert fald blev projektet ikke gennemført.²⁷ De ni afsendere gør det klart i subscriptionsindbydelsen, at de ikke ønsker, at invitationen skal være offentlig, og de anmoder også modtagerne om ikke at omtale forhandlingen. De skriver desuden, at der ikke er besluttet nogen bestemt plads for statuen, men at den vil blive offentligt tilgængelig i kunstnerens atelier, indtil den har fundet sin blivende placering.²⁸ 6000 rdl. var ganske mange penge (til sammenligning brugte kunstforeningen 8621 rdl. på kunstindkøb i 1842),²⁹ men Ørsteds position bragte ham i bekendtskab med landets sociale og økonomiske elite, hvilket gør den mislykkede indsats endnu mere iøjnefaldende. Det giver naturligvis anledning til at overveje, hvor ihærdig indsamlingsindsatsen fra de ni subscriptionsindbydere egentlig har været. Gad vide om den daværende kong Christian VIII overhovedet blev tilbudt at bidrage til statuen? Kongen havde gjort Ørsted til gehejmestatsminister i løbet af 1842, og de to var desuden i nær kontakt i kraft af Ørsteds rolle som generalprokurator. Derudover var Christian VIII en ivrig kunstsamler og meget begejstret for Thor-

25 Ussing: *Niels Lauritz Høyens levned*, bd. 1, 306.

26 Subscriptionsindbydelsen. KB: NKS 1552 folio.

27 Ussing: *Niels, Lauritz Høyens levned*, bd. 1, 305-309. De ni mænd: H.N. Clausen, Deichmann, H. Gamst, Høyen, Koch, Kolderup Rosenvinge, Scavenius, Schouw, Suhr og J. Thiele, jf. subscriptionsindbydelsen, KB: NKS 1552 folio.

28 Subscriptionsindbydelsen, KB: NKS 1552 folio.

29 Kunstforeningen: *Kunstforeningen i Kjøbenhavn*, 150-153. Beløbet i 1842 var i øvrigt usædvanligt højt, udgifterne i de omkringliggende år lå på ca. 3.500-5.000 rdl.

valdsen, som Bissen var udlært hos og ofte arbejdede for, hvorfor kongen også ville kunne vægte det kunstmæssige hensyn, hvis han i en eventuel overvejelse ikke fandt det relationelle hensyn tilstrækkeligt tungtvejende. Men vi ved ikke, om han blev spurgt.

I en gennemgang af de værker Bissen udstillede på Charlottenborg, og registreringen af hans værker i Weilbachs kunstleksikon, så skiller statuen af A.S. Ørsted sig ud.³⁰ Forud for arbejdet med statuen har Bissen kun formet enkelte samtidige personer (herunder den senere Christian VIII i 1832) og kun i det noget mindre buste-format. For Bissen lader arbejdet med Ørsted således til at indlede tre årtier med skildringer af en lang række af tidens førende personligheder, primært som buste, formentlig på bestilling af den portrætterede. Sammenlignes Bissens udstillingsportfolio med de samtidige billedhuggere Adolph Jerichau Baumann og Bertel Thorvaldsens arbejder, bliver det tydeligt, at portrætstatuer af levende personer endnu var sjældne i en dansk sammenhæng.³¹ Forskellen i motivvalg for billedhuggerne kan hænge sammen med, at Bissen blev de nationalliberales foretrukne skulptør - Bissen regnes til gruppen af nationale kunstnere, mens Baumann og Thorvaldsen begge betragtes som såkaldte *europæere*.³² De nationalliberale valgte i stigende grad at bruge billedkunsten til at sætte deres nationale overbevisning offentligt til skue, og Lehmann deltog således i at rejse penge og opføre både *Den tapre landsoldat* i Fredericia i 1858 til minde om Første slesvigske Krig og *Istedløven*, der blev opsat i Flensborg i 1862. Begge monumenter blev udført af Bissen.³³ Hvorfor Bissen i første omgang besluttede at påbegynde en hel statue af Ørsted i tillæg til busten, fremgår ikke tydeligt af kilderne. I 1836 var Ørsted ikke et kontroversielt motiv, og muligheden for at skabe et monumentalt værk har formentlig været tillokkende. Statuen blev i 1885 hugget i marmor af sønnen og billedhugger Vilhelm Bissen og i 1902 udført i bronze og opført i Ørstedsparken i København. Men hverken marmorstatuen, bronzestatuen eller den oprindelige gipsfigur har tilsyneladende været genstand for nogen særlig forskningsmæssig interesse - heller ikke hos Inge Adriansen, der i sit værk *Erindringssteder i Danmark* behandler en række statuer af politikere og videnskabsmænd.³⁴ En forklaring på dette må nok findes i, at andre af Bissens statuer, som *Den tapre landsoldat* og *Istedløven*, har påkaldt sig mere opmærksomhed. Allerede i 1872 behandlede historikeren J. L. Ussing dog processen omkring

30 Weilbachs kunstnerleksikon og Reitzel: *Fortegnelse over danske kunstneres arbejder paa de ved det Kgl. Akademie for de skjønne kunster i Aarene 1807-1882 afholdte Charlottenborg-udstillinger*.

31 I de samme år arbejdede Thorvaldsen på en statue af Frederik VI, som også kan analyseres med udgangspunkt i politisk motivation. Jf. Havsteen: *Et tvetydigt monument*.

32 Oelsner: *En fælles forestillet nation*, 302.

33 Damsgaard: *Orla Lehmann og den nationale kunst*, 79-81.

34 Adriansen: *Erindringssteder i Danmark*, 241-254.

værket af Ørsted, da han udgav *Niels Lauritz Høyens Levned*.³⁵ Kunsthistorikeren Haavard Rostrup bygger bl.a. på Ussings arbejde i sit værk *Billedhuggeren H.W. Bissen* fra 1945.³⁶ Men han udbygger også fremstillingen med supplerende kilder, og skildrer således i en væsentlig detaljegrad den lange proces med at frembringe statuen. Som citatet fra *Dansk Kunstblad* ovenfor viser, så fik gipsstatuen en flot modtagelse i 1838, men nedenfor skal vi se en del af grunden til, at det fremsatte ønske om også at se statuen i marmor ikke kunne indfries.

BREVET FRA ORLA LEHMANN – 9. MAJ 1842

Orla Lehmann (1810-1870) blev uddannet jurist i 1833, men tiltrådte på dette tidspunkt også sin politiske løbebane. Allerede fra begyndelsen var forskellige former for *frihed* et tilbagevendende tema for den nationalliberale studentertalenter, og hans forfatningspolitiske kamp, der for alvor tog fart fra 1841, lå således i naturlig forlængelse heraf.³⁷ På sigt blev Lehmann også en stor kunstkender og -samler. Han opkøbte ikke bare værker, han kunne lide, men bidrog også aktivt til at forme kunstnerne og deres arbejde ved at bestille værker med specifikke motiver og ved at tilbyde gunstige arbejdsbetingelser for de kunstnere i hans bekendtskabskreds, der besøgte ham i amtsgården i hans tid som amtmand i Vejle.³⁸ En yndet henvisning i denne sammenhæng er til det meget lange brev med udførlige forslag til udsmykningen af Københavns Universitet, som Lehmann sendte til kunstmaleren Constantin Hansen i 1843.³⁹ Brevet afslører, at Lehmann havde en hel del konkrete idéer til udsmykningens komposition, og at han var ganske velbevandret i den mytologiske billedverden, som kunstnerne sædvanligvis hentede deres motiver fra. For Høyen var Lehmann derfor en oplagt bidragyder til et nyt dansk kunstværk, men Lehmann måtte afvise opfordringen:

Jo mere levende Interesse jeg føler for Kunsten og navnlig for dens Formæling med den nærværende Tids og det nationale Livs Behov, og jo større personlig Velvillie jeg føler baade for Bissen og A. S. Ørsted, desto ubehageligere er det mig ikke at kunne opfylde den mig tilkomne Opfordring at medvirke til at fremkalde en Marmorstatue af Sidstnævnte.⁴⁰

Lehmanns svar den 9. maj 1842 anses for at være den tidligst kendte dokumentation for hans anskuelse af vigtigheden i koblingen mellem kunst og politik.⁴¹ Det blev dog langt fra den sidste, og hans involvering i kunstverdenen intensiveredes

35 Ussing: *Niels Lauritz Høyens Levned*, 305-309.

36 Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, bd. 1, 160-166.

37 Vammen: *Den tomme stat*, 124.

38 Damsgaard: *Orla Lehmann - og den nationale kunst*, 57-66.

39 Glarbo: *En brevveksling mellem maleren Constantin Hansen og Orla Lehmann*.

40 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev nr. 419.

41 Damsgaard: *Orla Lehmann - og den nationale kunst*, 27.

over de kommende år. I sin politiske biografi om Orla Lehmann vurderer historikeren Claus Friisberg, at der fra Lehmanns side ligefrem er god politisk ræson i at opruste på det kulturpolitiske område – Lehmann havde nemlig fortsat et ideologisk ønske om at udbrede den nationalliberale idé til en langt større del af befolkningen, og kunsten kunne virke som et velfungerende middel til at kunne aktivere og vække den sløve masse.⁴²

Brevet fortsætter med en forklaring om, at Lehmann ikke anser Ørsted for at være en neutral statsmand, men en partirepræsentant for et system, han ikke kunne bakke op om, og politisk var der da også langt fra det helstats- og enevældenlige til det nationalliberale; fra analytikeren Ørsted til den frembrusende og handlekraftige Lehmann. Når man læser om Orla Lehmanns liv og politiske virke, fornemmer man, at manden bestandigt bevægede sig mellem stormfulde politiske slag og sejre, og maj 1842 var ingen undtagelse i denne sammenhæng. I januar 1841 havde Lehmann holdt sin skelsættende *Falstertale*, hvor han havde opfordret bønderne til at støtte kampen for en fri forfatning. Talen havde vakt enorm opsigt og kostet ham tre måneders fængsel. Under slagordet *Danmark til Ejderen* lancerede Lehmann kort efter sin løsladelse sin Ejder-politik, hvor han – modsat helstatsfolkene – slog til lyd for at udskille Holsten fra resten af Danmark. Høyens forespørgsel på økonomisk støtte til statuen af A.S. Ørsted landede således hos Lehmann på et tidspunkt, hvor han for alvor var begyndt at sætte offentlige ord på de visioner, han havde for Danmark; oppositionelle visioner, der adskilte sig fra den etablerede politiske linje, som Ørsted repræsenterede. For Lehmann var A.S. Ørsted som figur derfor et *politisk motiv* i den forstand, at en skildring af ham også ville være en skildring af et politisk budskab.

I det indledende citat udtrykker Lehmann den holdning, at kunsten for ham ikke er noget ophøjet, der svæver frit i tid og rum, men at den er knyttet, *formålet*, til den tid, hvori den skabes. Og særligt at et motiv som dette, en fremtrædende politisk skikkelse, vil være behæftet med langt flere implikationer end blot den kunstfagligt æstetiske dom. For Lehmann er timingen helt forkert. Ørsted har allerede gjort sig upopulær hos den nationalliberale spydspids i flere henseender, og i brevet henviser Lehmann konkret til blandt andet Ørsteds involvering i den censurerende *Trykkefrihedsforordning* fra 1799 og hans forsvar for *Rigsbanksforordningen* i 1813 som argumenter, for at Ørsted er mere fyrstetjener end "sit Folks højhertede og characterfaste Talsmand".⁴³ Den velvilje, som Lehmann alligevel tildeler Ørsted i citatet, knyttes i stedet til de dele af Ørsteds virke, der lå ud over det politiske arbejde, og som Lehmann godt kan se grund til at hylde med en statue:

42 Friisberg: *Orla Lehmann – Danmarks første moderne politiker*, 114.

43 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev nr. 419.

Jeg kan derfor ikke deeltage i noget, der, hvor meget Indbyderne ville protestere derimod, bliver et Partiskridt, naar jeg som saadant maa fordømme det. Jeg haaber, at Deres Forehavende vil mislykkes [sic!], og naar da i sin Tid, efter Ørsteds Død, det ædle Menneske, den dybsindige Tænker og lærte Skribent er frigjort for Partimandens Daarlighed og Illusionen om Statsmanden, da skal Ingen være Villigere end jeg, til at medvirke til en blivende Anerkjendelse af hvad der er i ham og hans Færd har virkelig og blivende Værd.⁴⁴

I denne afsluttende del af Lehmanns svar til Høyen bliver det tydeligt, at Lehmann sagtens kunne genkende udfordringen i at vægte hensynet mellem kunst og politik. Ordlyden synes næsten som et ekko af de ord, C.N. David omtaler Ørsted med i den artikel, han skriver i *Fædrelandet* den 5. januar 1839 om *Slutningstalen i Roskilde*, en tale, der af historikeren Hans Jensen bliver tolket som vendepunktet i opfattelsen af Ørsted som politiker og som begyndelsen på enden for hans popularitet: "saa rokkes let vor Tiltro til menneskelig Storhed, og saa svækkes let om ikke vor Kærlighed til det ædle Menneske, saa dog vor Tillid til Statsmanden, i hvilken vi ikke blot vil se Kongens, men ogsaa Folkets Mand".⁴⁵ Med en anerkendelse af at A.S. Ørsted i sit virke uden for det politiske liv havde bidraget stort, understreger Lehmann argumentet om, at en kunstnerisk fremstilling af Ørsted nødvendigvis vil blive knyttet til den tid og kontekst, som kunstværket skabes i. Gennemføres værket nu, vil det således blive knyttet både til Ørsteds aktuelle politiske virke, som Lehmann dermed indirekte ville komme til at hædre, det han i brevet kalder *et Partiskridt*. Venter man i stedet med at skabe værket til efter Ørsteds død, vil det i stedet være en hæder til et samlet og afsluttet liv. Timingen er ganske enkelt forkert, fordi den gør Ørsted til et politisk motiv.

BREVET FRA N.L. HØYEN – 11. MAJ 1842

Niels Lauritz Høyen (1798-1870) var professor i kunsthistorie ved Kunstakademiet i København fra 1829 og udøvede en enorm indflydelse på den danske kunstverden fra midten af 1820'erne og frem til sin død i 1870. Høyen deltog blandt andet i etableringen af *Kunstforeningen* i 1825, fungerede som inspektør og indkøber for *Den kongelige malerisamling* (i dag SMK – Statens Museum for Kunst) fra 1839 og stiftede selv *Selskabet for Nordisk Kunst* i 1847. Derudover havde han tætte personlige relationer med både kunstnere, politikere og erhvervsdrivende, som han ofte samlede hos sig til sine *Fredagsaftener*.⁴⁶

I artiklen *Kritisk romantik – om opfattelsen af den danske guldalder* fra 1987 tilføjer Hans Vammen en idéhistorisk dimension til forståelsen af Høyen i Kir-

44 Ibid.

45 *Fædrelandet* 5. januar 1839; Jensen: *De danske Stænderforsamlings Historie*, bd. 2, 176-178.

46 For yderligere introduktion til Høyen, se: Vammen: 'Kritisk romantik'; Agerbæk: *Høyen mellem klassicisme og romantik*; Tøndborg: 'Altsaa det er det nationale!'.

sten Agerbæks disputats *Høyen mellem klassicisme og romantik*.⁴⁷ Her argumenterer Vammen for at sætte et skel i 1838, hvor de ældre nationalliberale efterhånden havde udspillet deres rolle, og hvor de nye nationalliberale (med Lehmann i spidsen) og samfundsøkonomien for alvor begyndte at få vind i sejlene. Det samme år som statuen udstilles på Charlottenborg, og hvor Ørsteds popularitet drastisk begynder at dale. Vammen peger på, at Høyen følger med denne udvikling og på dette tidspunkt flytter sig fra at betragte kunsten som noget ophøjet, der kun kunne forstås af den tilstrækkeligt dannede tilskuer, til i stedet dels at anskue kunsten som noget værdifuldt for nationen og til dels at betragte sin egen rolle som formidler til folket som et vigtigt ansvar. I 1840'erne blev han yderligere involveret i det politiske miljø – han samlede både kunstnere, politikere og erhvervsfolk omkring sig, og han tog aktivt del i udviklingen af den nationalliberale politik.⁴⁸ Med foredraget *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkunsts Udvikling* fra 1844 stadfæstede Høyen for alvor sit kunstpolitiske projekt.⁴⁹

Når Lehmann vægter det politiske hensyn højest i sin afgørelse om at støtte værket, overser han ifølge Høyen et væsentligt kunstfagligt hensyn. Skal vi tro Høyen, så kastede Bissen sig selv uopfordret over at forme modellen af A.S. Ørsted og gik først i stå, da omkostningerne blev for høje. "Var han nu en saa uafhængig Konstner, at han kunde afsee den Sum, som der behøves til at udføre den i Marmor, vilde han upaatvivlelig ei henvende sig til sine Landsmænd, men uden videre hugge den for sin egen Regning",⁵⁰ forklarer Høyen på en måde, hvor han både tager afstand fra sin egen involvering i projektet og samtidig peger på den væsentlige udfordring, som både den enkelte kunstner og den mere generelle udvikling af en særligt dansk kunst ligger under for, nemlig at det kræver engagement og kapital. Det er fristende også at tolke på ordvalget *uafhængig* som et begreb, der kan knyttes til et eksternt økonomisk behov hos kunstneren, men som måske også ville kunne knyttes til et relationelt behov for, at kunstneren må indrette sig under nogle krav, der knytter sig til andet end økonomisk formåen i det netværk, der aftager hans kunst. Det går for vidt at spekulere i det enkelte ordvalg her, men den samlede korrespondance rejser et væsentligt spørgsmål om kunstnerens ageren i et aftagermarked der ikke alene betragtede kunsten ud fra æstetiske hensyn, men som også behæftede værkerne med andre værdier. Men Høyen vil tilsyneladende gerne helt tage afstand fra *det politiske motiv* både som figurativt emne for værket og som ideologisk drivkraft for kunstneren.

I august 1841 rejste Bissen til Rom, men den lange rejse og opholdet under ussel indkvartering i Rom var ikke godt for familien. Bissens hustru mistrivedes, i december 1841 døde familiens yngste barn, og i foråret 1842 rantes sønnen

47 Vammen: 'Kritisk romantik'; Agerbæk: *Høyen mellem klassicisme og romantik*.

48 Vammen: 'Kritisk romantik', 34-36.

49 Grand og Oelsner: 'Selskabet for nordisk Konst'.

50 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 420.

Vilhelm også af sygdom.⁵¹ Bissen skrev til Høyen efter barnets død og udtrykker skyldfølelse og sorg, over at hans eget behov for at opholde sig i Rom gik ud over familien,⁵² og det er nok disse omstændigheder, som Høyen sigter til, når han skriver til Lehmann: "Men hans [Bissens] ophold i Rom synes af Grunde, som ligge udenfor hans Konstnervirksomhed, ei at ville blive langvarigt, Tiden er ham kostbar, det heldige Øieblik for ham som Kunstner vil han nødig give Slip paa".⁵³

Timing spillede således også en rolle for Høyen, men for ham havde det en mere praktisk karakter. "Men en legemsstor Statues Giennemførelse i Marmoer er – som De veed – ikke et Øiebliks Sag", minder Høyen om i brevet til Lehmann, og han sigter vel her mod at forklare, at – hvad der kan betragtes som kortvarige uoverensstemmelser og forbigående politik – ikke bør være afgørende i denne sag, da slutresultatet har lange udsigter.⁵⁴

I en anerkendelse af, at hensynet til statuens politiske implikationer vejer tungest i Lehmanns afvisning, forsøger Høyen at foreslå et kompromis, der både kan imødekomme den aktuelle politiske stemning imod A.S. Ørsted og det mere langvarige kunsthistoriske behov for at sikre Bissens momentum. "Saalænge den ikke har sin Plads, eksisterer den kun for Eierne, Subscriberterne, ikke for Folket",⁵⁵ skriver Høyen senere i brevet og understreger dermed også sit ønske om at sikre offentlig adgang til dansk kunst. Da Høyen svarer Lehmann, er kunsthensynet efter hans mening det mest tungtvejende; Bissen har gode muligheder for både at skabe kunsthistorie og for at sikre den fortsatte udvikling af en særligt dansk kunst, mens politiske hensyn er mere flygtige.

Ifølge J.L. Ussing tippede balancen mellem det politiske og det kunstmæssige hensyn dog for Høyen, da A.S. Ørsted senere i 1842 fordømte Hiort Lorenzens dansktalende optrin ved stænderforsamlingen i Slesvig. Høyen skulle herefter have erklæret, at han heller ikke længere ønskede at medvirke til at hyld A.S. Ørsted.⁵⁶ Det er da også værd at bemærke, at Høyen ikke på noget tidspunkt i brevet forsvarer A.S. Ørsted hverken som jurist, politiker, embedsmand eller som motivvalg, ja faktisk nævner han kun Ørsteds navn helt indledningsvist som "den Bissen-Ørstedske Sag".⁵⁷ Heller ikke selvom Lehmann i sit brev peger meget konkret på de dele af Ørsteds politik, han må tage afstand fra.⁵⁸ Efter indledningen refererer Høyen alene til Bissens arbejde i mere tekniske termer som genstand, værk, statue og monument. Hvad angår motivvalget, fortolker Høyen kort, at også Lehmann kan se en vis ræson i skildringen, som Lehmann da også ganske rigtigt

51 Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, 208-14.

52 Brev fra Bissen til Høyen 18. december 1841, Glyptotekets arkiv.

53 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 420.

54 Ibid.

55 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 420.

56 Ussing: *Niels Lauritz Høyens levned*, bd. 1, 309.

57 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 420.

58 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 419.

giver udtryk for i sit brev. Men derudover afslører Høyen ingen steder, at motivvalget skulle være foretaget af nogen anden end Bissen selv. Ethvert værk, der fremstiller et levende menneske, vil kunne behæftes med politiske implikationer, skriver Høyen afslutningsvist, men også her i en tone, hvor man primært fornemmer professoren i kunsthistorie og ikke den nationalpolitisk engagerede borger.

BREVET FRA CASPAR PALUDAN-MÜLLER – 23. DECEMBER 1842

Caspar Paludan-Müller (1805-1882) var historiker med en doktorgrad fra 1840. I løbet af 1840'erne tiltog hans politiske engagement og kulminerede med valg til den grundlovgivende rigsforsamling i 1848. Han trak sig dog igen ved det kommende valg og helligede sig senere livet som rektor og professor. Paludan-Müller havde fra 1834 været involveret i arbejdet med at etablere Thorvaldsens Museum, så da Høyen i 1842 fremsendte forespørgslen på bidrag til Bissens statue, kendte Høyen og Paludan-Müller allerede hinanden godt. For Paludan-Müller var det betydningsfuldt, at kunstnere som Thorvaldsen kunne sikre Danmark anerkendelse i udlandet og bidrage til både etableringen og opfattelsen af en dannet dansk nation.⁵⁹ At kunsten kunne kobles tæt sammen med politik, og at Lehmann ikke var alene om at tage koblingen alvorligt, kan vi derfor se i Paludan-Müllers svar til Høyen fra i december 1842:

Jeg burde selv lægge et Bidrag ved; men i denne Klareringstid har jeg det saa knapt med Penge, at jeg maa have meget vægtige Grunde til at skille med ved 5 Rbdr., og det synes mig ikke jeg har i dette Tilfælde, hvor jeg vel efter ringe Evne vilde give min Skjerv til Bevarelsen af et herligt Kunstværk, men ikke til at forevige Billedet af en Mand, som i den seneste Tid ikke har behandlet den danske Nation saaledes, at vi Danske kunne have nogen Lyst til at stifte ham et uforgængeligt Æreminde. Jeg veed det meget vel, at det her gjælder om Bissens Arbeide, ikke om Ørsteds Træk; men jeg for min Part formaaer ikke ganske at abstrahere fra Statuens reale Indhold.⁶⁰

Paludan-Müller er altså i lidt af et dilemma, når han egentlig gerne vil støtte en dansk kunstner, men ikke vil bidrage økonomisk til forherligelse af en mand, han ikke længere deler nationalpolitisk standpunkt med. Ligesom med Thorvaldsens kunst, så forstår Paludan-Müller godt, at Bissen besidder et potentiale og et momentum (hans *Arbeide* henviser her til det specifikke værk), der var hævet over den konkrete statue af Ørsted. Men for ham har statuen også et realpolitisk indhold. Paludan-Müller havde også tidligere talt imod at opføre hædersmonumenter med henvisning til igangværende politiske spørgsmål. I 1839 udgav han således en pjece, der argumenterede imod at opføre et værk for Niels Ebbesen (som i 1340 dræbte den holstenske *kullede greve*), fordi en sådan hyldest efter Paludan-

59 Mordhorst og Fabricius Møller: *Historikeren Caspar Paludan-Müller*, 74.

60 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 495.

Müllers vurdering ville kunne provokere hertugdømmerne.⁶¹ Også denne gang vinder det politiske hensyn – og dermed også den billigste løsning for Paludan-Müller – tilsyneladende over hensynet til at bidrage til statuens opførelse. Paludan-Müller fortsætter brevet således:

Ørsteds Færd i den slesvigske Sag har dybt saaret min Følelse; – er han da ikke en dansk Mand? eller har han ikke Alt, hvad han har, af Danmark? og dog har han snarere taget Parti imod os, end for os; ja det forekommer mig endog, at han kjendelig har givet vore Modstandere Vink og Veiledning til at hævne sig over de Skridt, der fra vor Side gøres for at holde dem i tilbørlige Skranker.⁶²

Den slesvigske sag kan henvise til den konkrete sag kort forinden, hvor *Købmanden fra Haderslev*, P. Hiort Lorenzen, havde talt dansk i stænderforsamlingen i Slesvig i november 1842, og som angiveligt havde været udslagsgivende for, at Høyen droppede sin opbakning til værket. Det måtte man ikke, arbejdssproget her var tysk, og optrinnet vakte derfor stort røre i forsamlingen. Hiort Lorenzen ønskede bevidst at sætte fokus på den verserende sprogsag og fremprovokerede derfor en reaktion i den danske centraladministration. Som medlem af Gehejme-statsrådet og kongemagtens repræsentant i stænderforsamlingerne talte A.S. Ørsted imod den beskyttelse af den danske nationalitet, som Hiort Lorenzen havde slået til lyd for.⁶³ Der er dog ikke noget i Paludan-Müllers dagbogsoptegnelser, der indikerer, at netop denne sag er faldet ham særligt for brystet.⁶⁴ Paludan-Müller nærede muligvis allerede en generel træthed over for Ørsteds politiske kurs. Tidssammenfaldet med Hiort Lorensens optrin kunne antyde, at Ørsteds stilling i den sag var den politiske dråbe, der afgjorde, hvorvidt han kunne bidrage til statuen eller ej. Men at brevet og dermed afvisningen i lige så høj grad kan skyldes, at regnskabsåret også opgøres på dette tidspunkt i kalenderåret, virker umiddelbart lige så sandsynligt.

“Dette har smertet mig saa meget mere, som jeg hører til de Conservative, og derfor jevnligt har glædet mig over Ørsteds Kamp imod de Liberale; men imod Slesvig-Holstenerne deler jeg aldeles mine Landsmænds Mening, af hvad Politisk Farve de end ere”,⁶⁵ Paludan-Müller kan godt selv se, hvordan det kan undre, at han tilsyneladende bakker op om de nationalliberale i spørgsmålet om statuen. Men netop denne sag er åbenbart hævet over de politiske uenigheder, der ellers kendetegner de to fløje, og også her er et vist element af timing således med til at afgøre den økonomiske beslutning. “Men Danmark trænger for Fremtidens Skyld

61 Mordhorst og Fabricius Møller: *Historikeren Caspar Paludan-Müller*, 77.

62 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 495.

63 Olsen: *Fronterne trækkes op*.

64 Kornerup: *Caspar Paludan-Müller*, 41-42.

65 Bagge: *Danske politiske breve*, bd. 2, brev 495.

frem for Alt til en Mand, der kan gribe Nationens ægte gamle Danebroge og samle den om sig med vældig Røst; thi den Tid kan neppe være langt borte, da vi Danske skulle prøves i Ild", noterede Paludan-Müller i sin dagbog ved ministerskiftet i marts 1842.⁶⁶ For ham handlede det nationale spørgsmål især om forholdet til hertugdømmerne. Og trods hans konservative standpunkt kunne han godt se en fordel i at have en ledende skikkelse som Lehmann, der modsat Paludan-Müllers opfattelse af Ørsted havde forståelse for tidsånden, var handlekraftig og måske bedre kunne bidrage til at sikre den indre harmoni, der var nødvendig for at modstå et ydre pres.⁶⁷

DET POLITISKE MOTIV – BILLEDHUGGEREN HERMAN WILHELM BISSEN

Herman Wilhelm Bissen (1798-1868) voksede op i byen Slesvig i hertugdømmet Slesvig. Bissen blev i 1816 optaget på Kunstakademiet i København, hvor han hurtigt blev en del af borgerskabets miljø. Han kom senere i lære hos billedhuggeren Bertel Thorvaldsen.⁶⁸

Som man kan læse i *Dansk Kunstblads* beskrivelse af statuen, er Ørsted iført antik klædedragt på statuen. Det var endnu almindelig praksis, også selvom man andre steder var begyndt at eksperimentere med samtidige klædedragter i kunsten.⁶⁹ Statuen af A.S. Ørsted levede således op til fagets konventioner ved at benytte det klassiske udtryk som middel til at heroisere den portrætterede og til at sætte statuen i forlængelse af den eksisterende kunsthistoriske produktion, som Bissen skulle lære at kende som en del af sine ophold i Rom. Statuen har således en slående lighed med Canovas portrætstatue af Letizia Ramolino Bonaparte, der igen henter sin inspiration fra Menander-statuen i Vatikanet (faktisk skulle man tro, at de tre sidder på den samme stol, selvom den første statue er 2000 år gammel). På statuen sidder Ørsted med en papirrulle, en attribut der ofte tilskrives klogskab og belæsthed. Måden, hvorpå han hviler hovedet i sin hånd, får ham til at virke taktsom. Altså en oplagt måde at afbilde en retslærd akademiker. "med lyst fulgte [han] en Opfordring, der udgik til ham fra en mindre Kreds af Mænd, der vare A.S. Ørsteds hengivne: at fremstille denne vor store lovkyndige og ædle medborgers Billede paa en stor og værdig Maade".⁷⁰ Bissen gjorde altså fagligt set, hvad man kunne forvente på dette tidspunkt i kunsthistorien, og udførte også en fremstilling, der passede til forventningen hos de opfordrende.

Men tidsånden var ikke gunstig for statuens videre skæbne. Dels bevægede Ørsteds karriere ham i en retning, hvor en statue, der fremstillede ham primært som akademiker, var mindre oplagt, dels blev den danske kunstverden i stigende

66 Kornerup: *Caspar Paludan-Müller*, 22.

67 Mordhorst og Fabricius Møller: *Historikeren Caspar Paludan-Müller*, 143-44.

68 Weilbachs Kunstnerleksikon.

69 Fleming og Honour: *Kunstens Verdenshistorie*, 636.

70 Olsen: *Billedhuggeren Herman Wilhelm Bissen*, 37.

grad politiseret af blandt andet N.L. Høyen, og dels blev Bissen selv mere involveret i den gruppering af kunstnere, der i 1854 blev betragtet som nationalt sindede, og som blev tillagt politiske motiver. Da *Dagbladet* i 1854 opgjorde en liste over klikerne i den danske kunstverden, opdelingen mellem de blonde og de brunette, placeredes Bissen på listen over navngivne blonde kunstnere.⁷¹ Opdelingen betragtes også som en opdeling mellem de nationalt – og de europæisk orienterede kunstnere – og i 1854 var det altså tilsyneladende ikke kontroversielt at medtage Bissen blandt relativt få navngivne kunstnere.⁷² Hvorvidt det var en indre politisk drivkraft, eller om han i højere grad var eksternt motiveret, er ikke helt let at tyde. Høyen har formentlig spillet en væsentlig rolle i formidlingen af opgaver, men det er svært at forestille sig, at Bissen ikke også selv har været påvirket af det nationalsindede miljø han befandt sig i og skabte værker til.

1854 var som beskrevet ovenfor samme år som den oktrojerede fællesforfatning og dermed det ørstedeske ministeriums fald.⁷³ Information bevægede sig i bekendtskabskredsene, der gik på tværs af fagskel, og den 16. august 1854 skrev Carl Ploug, redaktør af *Fædrelandet*, således i en forarget tone til kunstmaleren P.C. Skovgaard om ministeriets forfatning, der efter hans mening blot var et middel til at bringe enevælden tilbage.⁷⁴ Ifølge Rasmus Secher Malthes elev, skulle Bissen dagen efter det ørstedeske ministeriums endeligt i december 1854 have krævet, at statuen øjeblikkeligt skulle tilintetgøres. Malthes havde på trods af de politiske omstændigheder nedlagt protest mod tilintetgørelsen og havde fået lov at gemme den af vejen. Statuen af A.S. Ørsted overlevede således i et ubebygget kælderrum.⁷⁵ Denne opførsel giver anledning til at overveje Bissens *politiske motiv*, og hvorvidt hans arrigskab skyldtes en vrede over at have risikeret at forherlige en politik, som han ikke selv kunne bakke op om (altså det samme forbehold, som havde afholdt både Lehmann og Paludan-Müller fra at støtte arbejdet), eller om det i stedet skyldtes en frustration over spildt kunst, spildt arbejde og en spildt mulighed for at få indsamlet midler til at udføre statuen i marmor. Man må også overveje en kombination, hvor Bissen kan have indset, at det at have et værk af en forkastet magthaver stående i atelieret måske ville kunne forhindre de nye magthavere i at aflægge bestillinger. Hvor om alting er, så vidner sammenfaldet med det ørstedeske ministeriums fald om, at Bissen har været så tilstrækkeligt politisk observant, at han godt har vidst, at udviklingen ville have

71 *Dagbladet*, 3.4.1854. Grupperingernes navne henviste til farvevalget i kunstnernes billeder: Europæerne brugte mere brunlige nuancer, de blonde brugte mere klare farver. De navngivne blonde: Bissen, Vermehren, C. Hansen, Sonne, Roed, Skovgaard og Marstrand, de navngivne brunette: J.I. Jensen, Monies, Rohde, N. Simonsen, Liebert, Schleisner, Gertner, Storch.

72 Oelsner: *En fælles forestillet nation*, 302.

73 Neergaard: *Under Junigrundloven*, 963-970; Vammen: *Den tomme stat*, 92-97.

74 Skovgaardmuseets brevarkiv, mappe 12, 11a, <http://skovgaard.ktdk.dk/>. Om Skovgaards nationale kunst: Oelsner: *Skovfred: P.C. Skovgaards Bøgeskov i maj*.

75 Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, bd. 2, 37.

konsekvenser for hans statue. Gipsafstøbningen var allerede betalt og gennemført, så den politiske udvikling havde ikke direkte økonomiske konsekvenser. Man må overveje om Bissen ville have reageret på samme måde, hvis han selv var blottet for politisk motivation og alene havde haft et æstetisk forhold til statuen.

SAMMENSTØDENDE MOTIVER I GULDALDEREN

Dobbeltbegrebet *det politiske motiv* kan som vist ovenfor være brugbart i en overvejelse over, hvad der konstituerer politisk kunst. Er et værk politisk, alene hvis det opfattes politisk af beskueren, eller skal kunstnerens intention med værket også have været politisk? Svaret findes ikke her, men overvejselsen er væsentlig i forhold til de smagsdomme og faglige vurderinger, vi også i dag påfører kunst, der blev udført i en samfundspolitisk brydningstid.

For Lehmann var Ørsteds generelle politiske standpunkter det springende punkt, og skulle han bakke op om en statue af Ørsted, skulle den derfor først fremstilles og opstilles efter Ørsteds død. For Paludan-Müller var beslutningsgrundlaget ikke helt så entydigt, men også for ham var det Ørsteds politiske arbejde (i kombination med hans egen slunkne privatøkonomi), der blev afgørende for, at han trak sig fra opbakningen. Det er naturligvis besnærende at overveje, om Paludan-Müller havde doneret pengene, hvis han ligesom Lehmann straks havde besvaret Høyens opfordring da han modtog den i maj samme år – inden Hiort Lorenzen talte dansk i stænderforsamlingen, og inden regnskabsåret skulle gøres op.⁷⁶

Brevene viser således, at opfattelsen af Ørsted som et politisk motiv vejer tungest for både Lehmann og Paludan-Müller. Og selvom særligt Lehmann giver udtryk for også at kunne se, hvorfor der også er et kunstnerisk hensyn at forholde sig til, så bliver det ikke afgørende i beslutningen. Mere snævert kan der peges på, at spørgsmålet om danskhed spillede en rolle for de tre herrers individuelle beslutninger om at yde økonomisk tilskud til statuen. For Lehmann, der i de samme måneder fremlagde sit Ejderprogram, ville økonomisk støtte til statuen af en helstatsfortaler have været et meget modsatrettet signal at sende. For Paludan-Müller, der henviste direkte til spørgsmålet om danskhed i sit svar, ville en sådan moralsk og økonomisk opbakning til Ørsteds helstatspolitiske kurs ligeledes have været i modstrid med hans egne politiske forhåbninger. For Høyen, derimod, var Bissens og motivets danskhed det springende punkt.

Sammenstødet mellem kunst og politik har i det Bissen-Ørstedske tilfælde konsekvenser for den konkrete statue, men mødet mellem kunstværket og det politiske hensyn rummer et udviklingspotentiale, der kan styrke værkernes brugbarhed i det politiske arbejde. Den øgede bevidsthed om værkernes kommunikationspotentiale medfører også øget bevidsthed om mulighederne for at bruge værkerne strategisk. En sådan overvejelse finder indirekte sted her: Som

⁷⁶ Ussing: *Niels Lauritz Høyens levned*, bd. 1, 307.

vi har set ovenfor, ville det fra et politisk synspunkt være strategisk uhensigtsmæssigt for både Lehmann og Paludan-Müller at støtte arbejdet økonomisk og det politiske kommunikationspotentiale værket rummer stækkes derfor bevidst.

For litteraten Jørn Erslev Andersen har brugen af guldalderbegrebet udviklet sig så meget, at definitionen er blevet tømt. Han strækker sig dog så langt, at begrebet fortsat giver indhold til "*en bestemt type af kunsthistorisk dannelsestænkning, der hylder det nationale, den danske natur*".⁷⁷ Når Hans Vammen beskriver, hvordan Høyen gennemgår en idéhistorisk udvikling og bevæger sig ind i en mere politiseret kunstverden efter 1838, så beskriver det ikke kun Høyens personlige udvikling, men en tendens i tiden. Det er ganske sigende, at historikeren Vammen ønsker at fastholde en periodisering af *guldalderen* som tiden fra 1799-1838, mens kunsthistorikeren Kasper Monrad definerer *guldalderen* som perioden 1820-1848.⁷⁸ Disse to opfattelser er ikke i modstrid med Erslev Andersens beskrivelse, men underbygger også hans påstand om, at guldalderbegrebet efterhånden er så rummeligt, at det bliver indholdsløst. Kunsthistorikeren Hans Dam Christensen beskriver denne forskydning i begrebsopfattelsen som et udtryk for, at der i det mangefacetterede arbejde med *Guldalderen* optræder to former: "den historiske 'guldalder' mødes tilnærmelsesvist kun i forskningen om 'guldalderen', og den æstetiske 'guldalder' mødes altid i formidlingen af 'guldalderen'".⁷⁹

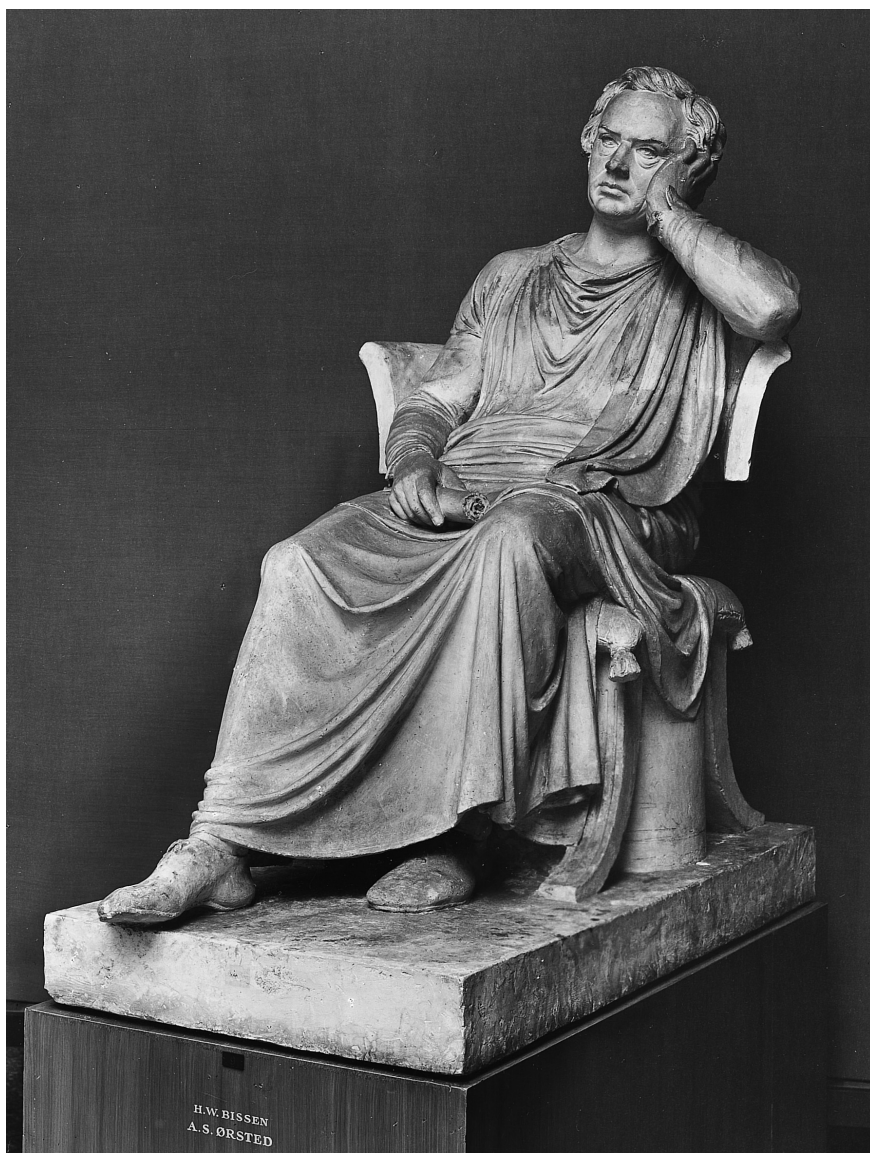
I Vammens optik er guldalderen en betegnelse for den periode, der tegnes af de kritiske romantikere og de ældre nationalliberale, og han anser A.S. Ørsteds udgivelser i 1799 som udgangspunktet. Periodiseringen er således knyttet til en historisk begivenhed, med en skelen til den litteraturhistoriske definering af begrebet. Afslutningen fastsættes til 1838, fordi de ældre nationalliberales hegemoni på dette tidspunkt brydes. Monrad repræsenterer derimod den æstetiske guldalder, og hans periodisering hviler derfor på kunsternes motivvalg, begyndende med Eckersbergs indflydelse fra 1820 og frem til 1848, hvor mange af de væsentligste kunstnere dør – tilfældigvis, og ikke af definatorisk betydning for Monrad, det samme år, som enevælden blev afskaffet. Monrad registrerer også et udsving i 1838, hvor de mere skarpt optrukne nationale skel kommer stærkere til udtryk, også i kunsten, men dette politiske aftryk er for ham ikke tilstrækkeligt som afgrænsning af den æstetiske guldalder.

Guldalderbegrebet repræsenterer således en definatorisk konflikt, der på den ene side er historisk betinget, og på den anden side er æstetisk betinget, og de to retninger er ikke enige om de udslagsgivende krav. I brevene møder vi derfor kunstværket som et spændingsfelt, hvor repræsentanter for to guldalderopfattelser støder sammen: her mødes den historiske guldalder, personificeret af Ør-

77 Erslev Andersen: 'Guldalder?', 28-36. Se desuden Nygaard: *Guldalderens moderne politik*, 9-14, for en mere idéhistorisk udlægning.

78 Monrad: *Dansk Guldalder*, 9-27.

79 Dam Christensen: *Forskydningens kunst*, 237.



*H.W. Bissens gipsmodel af den planlagte statue, som artiklen omhandler.
(Ny Carlsberg Glyptoteket)*

sted, og den æstetiske guldalder, der, med Lehmann som repræsentant, er knyttet til den kunst og gruppe af kunstnere, der er blevet betegnende for museernes definerende af guldalderen. "Overgangen fra Christian VII's tid til Frederik VII's epoke betegner overgangen fra et æstetisk til et politisk klima",⁸⁰ skriver Haarvard Rostrup om året 1848 og peger meget præcist på, at sammenstødet mellem

80 Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, bd. 1, 277.

hensynet til henholdsvis kunst eller politik ikke alene gjaldt i vurderingen af de mange konkrete kunstværker, men også var en stemning i tiden.

I brevene fornemmer man, at Høyen på den ene side og Lehmann og Paludan-Müller på den anden side næsten taler forbi hinanden. De skriver om det samme kunstværk, og de udviser sympati for hinandens synspunkter, men deres opfattelse af kunstværket er ikke den samme. I *Forskydningens kunst* udlægger Hans Dam Christensen, hvordan kunsthistorikeren Donald Preziosi beskriver denne dobbelthed, som et kunstværk har (og som kommer til udtryk i brevvækslingen): både som et æstetisk objekt med en iboende betydning og et historisk objekt, der kontekstualiseres eksternt.⁸¹ Det er netop denne dobbelthed, der gør idéen om marmorstatuen til et kunstværk, og det er selvsamme dobbelthed, der afholder Lehmann og Paludan-Müller fra at investere i værket. I deres øjne vejer hensynet til den historiske kontekstualisering tungest. Og bevidstheden om, at værket også rummer den anden dimension, forstærker hensynet: den æstetiske dimension privilegerer nemlig figuren til et kunstværk, der vil leve et andet, og mere fremtrædende, liv, end et stykke håndværk, der blot repræsenterer en historisk begivenhed. Høyen betragter imidlertid hensynet til den æstetiske betydning som det vigtigste. Fra hans kunsthistoriske synspunkt er der her en mulighed for, at en dansk kunstner kan skabe et værk, der kan blive så privilegeret, at dets historiske kontekstualisering ikke alene vil rumme motivet, men også kunstneren selv og den historie, han bærer med sig. Konsekvensen heraf er, at værket ikke kan udføres i marmor, fordi økonomien udgør den afgørende faktor. De, der skal bidrage med finansieringen, vægter hensynet til den historiske kontekstualisering og Ørsted som realpolitisk motiv højest. Sammenstødet mellem kunst og politik får nær fatale følger, da Bissen i 1854 helt ønsker at ødelægge gipsstatuen.

KONKLUSION

I 1885 udførte H.W. Bissens søn Vilhelm Bissen statuen i marmor på bestilling af Carl Jacobsen, grundlægger af Ny Carlsberg Glyptotek.⁸² Jacobsen lagde i slutningen af 1800-tallet en ihærdig indsats i at få udført Bissens gipsstatuer i marmor for at kunne vise kunstnerens store arbejde frem.⁸³ I 1902 blev statuen atter revitaliseret, denne gang i bronze, og opsat i Ørstedsparken i København, betalt af selvsamme Carl Jacobsens Albertina-legat. Statuen af A.S. Ørsted fandt således en varig, offentlig plads i den samme park, som huser et monument over broderen H.C. Ørsted, og som derfor lagde tilnavn til parken ved anlæggelsen i 1876. Bissens statue fik således på sigt den skæbne, som Lehmann egentlig havde tænkt sig – som en hyldest til et samlet indflydelsesrigt menneske frigjort fra en ak-

81 Dam Christensen: *Forskydningens kunst*, 240-41; Preziosi: *Rethinking Art History*.

82 Christensen: *H.W. Bissens skulpturer*, 71; Rostrup: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, bd. 2, 102.

83 Christensen: *H.W. Bissens skulpturer*, 16-18.

tuel politisk kontekst. Hvorvidt statuen af Ørsted ville have haft en betydning for hans politiske skæbne, hvis den i stedet var blevet hugget i marmor i 1842, kan vi naturligvis ikke vide. Men ved at gennemgå brevene ovenfor står det klart, at fravalget af statuen var et politisk valg – på trods af Høyens forsikringer om statuens kunstneriske kvaliteter. Og et politisk fravalg indikerer naturligvis, at der også har været politiske tilvalg. De værker, vi i dag kan se på for eksempel Ny Carlsberg Glyptotek, og når vi bevæger os rundt i offentlige anlæg, er tydeligvis værker, der på den ene eller anden måde er blevet valgt til. Undersøgelsen af den skriftlige brevkorrespondance ovenfor minder os derfor om, at vi i beskuelen af de færdige værker i høj grad bør medtænke en afsenderposition og et motivvalg, der kan have været politisk i tiden, der kan have formet samfundsudviklingen, og som stadig taler til og påvirker en kultur- og samfundsforståelse i dag.

LITTERATUR

Utrykte kilder

Glyptotekets arkiv. Brev fra Bissen til Høyen 18. december 1841.

Håndskriftsamlingen, Det Kongelige Bibliotek. Subskriptionsindbydelse, NKS 1552 folio.

Skovgaardmuseets brevarkiv, mappe 12, 11a. <http://skovgaard.ktdk.dk/> (10.03.2018).

Brev fra H.W. Bissen til J.F. Schouw 18. juni 1836. <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea9543> (10.03.2018).

Trykte kilder

Adriansen, Inge: *Erindringssteder i Danmark*, København: Museum Tusulanums Forlag, 2010.
Agerbæk, Kirsten: *Høyen mellem klassicisme og romantik*, Esbjerg: Sydjysk Universitetsforlag, 1984.

Anonym, *Dagbladet*, 3. april 1854. http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/search/iso_dateTime%3A1854-04-03*%20titleUUID%3A%22doms_avisertitle%3Aauuid%3Ad55892ba-d236-4e90-bb83-4454b3c3607d%22 (3.10.2018).

Bagge, Povl, Engelstoft, Povl og Lomholt-Thomsen, Johannes (red.): *Danske politiske breve fra 1830erne og 1840erne*, bd. 2, København: Rosenkilde og Bagger, 1945-1958.

Baagø, Jette: 'Det står med brede bøger'. I Mogens Bencard (red.): *Krydsfelt – Ånd og natur i Guldalderen*, København: Gyldendal, 2000, 202-214.

Baagø, Jette: 'Løvet i Charlottes bøgelund'. I Grand, Pennington og Thomsen (red.): *Guld – skatte fra den danske guldalder*, København: Aros og Systime, 2013, 126-150.

Bagge, Povl: 'Ørsted som politiker'. I Ditlev Tamm (red.): *Anders Sandøe Ørsted 1778-1978 – foredrag i anledning af 200-året for Anders Sandøe Ørsteds fødsel*, København: Juristforbundets Forlag, 1980, 139-149.

Bjørn, Claus: *Fra reaktion til grundlov – 1800-1850*, bd. 10, København: Gyldendal og Politiken, 1990.

Christensen, Charlotte: *H.W. Bissen skulpturer: katalog*, København: Ny Carlsberg Glyptotek, 1995.

Dam Christensen, Hans: *Forskydningens kunst – kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*, København: Multivers, 2001.

Damsgaard, Nina: *Orla Lehmann – og den nationale kunst*, Vejle: Vejle Kunstmuseum og Vejle Kulturhistoriske Museum, 1986.

Damsgaard, Nina og Signe Jacobsen (red.): *D.G. Monrad – en kunstsamler i 1800-tallet*, Vejle: Vejle Kunstmuseum, 1993.

Dansk Kunstblad, bd. 3, København: Kunstforeningen, 1838.

David, C.N.: *Fædrelandet*, 5. januar 1839. <http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/>

- avis/search/iso_dateTime%3A1839-01-05*%20titleUUID%3A%22doms_aviser_title%3A%22%3Aad047185-0271-40cf-966d-0b58985fe919%22 (03.10.2018).
- Engberg, Jens: *Magten og Kulturen*, bd. 1-2, København: Gads Forlag, 2005.
- Erslev Andersen, Jørn: 'Guldalder?', *Passepartout* 29, 2009, 28-36.
- Fleming og Honour: *Kunstens Verdenshistorie*, London: Aschehoug, 2004.
- Friisberg, Claus: *Orla Lehmann – Danmarks første moderne politiker. En politisk biografi*, Varde: Vestjysk Kulturforlag, 2000.
- Fortegnelse over de ved det Kongelige Akademie for de skønne Kunster offentligen udstillede Kunstværker*, København 1838. http://www.kunstabib.dk/objekter/udstillingskataloger/Udst_0671.pdf (03.10.2018).
- Hvidt, Kristian: Det folkelige gennembrud. http://denstoredanske.dk/Danmarkshistorien/Det_folkelige_gennembrud/%C3%98konomisk_opgang_politisk_nedtur/Del_jer_efter_ideer/Politiske_hovedlinier_1850-56 (03.10.2018).
- Glarbo, Henny (red.): *En Brevveksling mellem Maleren Constantin Hansen og Orla Lehmann*, København: Fischers Forlag, 1942.
- Grand, Karina Lykke og Gertrud Oelsner: 'Selskabet for nordisk Kunst – en skandinavistisk kunstagenda'. I Karina Lykke Grand og Gertrud Oelsner (red.): *Skandinavismen – vision og virkning*, Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2018, 121-147.
- Grand, Karina Lykke og Gertrud Oelsner: 'Politisering af det nationale? – Billedkunstneriske og politiske agendaer omkring midten af 1800-tallet i Danmark', *Passepartout* 35, 2014, 65-113.
- Havsteen, Hans Erik: *Et tvetydigt monument*, 2017. arkivet.thovaldsensmuseum.dk (10.03.2018).
- Hutchinson, John: *Nations as zones of conflict*, Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.
- Jensen, Hans: *De danske Stænderforsamlings Historie*, bd. 1 og 2, København: Den danske Rigsdag, 1931-34.
- Johan Thomas Lundbys dagbøger, 21. april 1842. <http://lundbye.ktdk.dk/n/ZQPVsYIM> (10.03.2018).
- Knudsen, Tim: 'Historiens dom over 1864'. I Inge Adriansen og Steen Bo Frandsen (red.): *Efter 1864. Krigens følger på kort og langt sigt*, Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2015, 1-59.
- Kornerup, Bjørn (red.): *Caspar Paludan-Müller – et udvalg af hans optegnelser og breve*, København: Gads Forlag, 1958.
- Kunstforeningen: *Kunstforeningen i Kjøbenhavn*, 1864.
- Levi, Giovanni: 'On microhistory'. I Peter Burke (red.): *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge: Polity Press, 2001, 97-120.
- Lehmann, Orla: 'Falstertalen 30. januar 1841'. <http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/orla-lehmann-falstertalen-30-januar-1841/> (10.03.2018).
- Lehmann, Orla: 'Danmark til Ejderen', 28. maj 1842. <http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/orla-lehmanns-tale-danmark-til-ejderen-28-maj-1842/> (10.03.2018).
- Monrad, Kasper: *Dansk Guldalder – Hovedværker på Statens Museum for Kunst*, København: Statens Museum for Kunst, 1994.
- Mordhorst, Mads og Jens Fabricius Møller: *Historikeren Caspar Paludan-Müller*, København: Museum Tusulanums Forlag og Det Kongelige Bibliotek, 2005.
- Neergaard, Niels: *Under Junigrundloven – en Fremstilling af det danske Folks politiske Historie fra 1848-1866*, København: Selskabet for Udgivelse af Kilder Dansk Historie, 1973.
- Nygaard, Bertel: 'Frihed, enhed og historie – Hegelianisme i dansk politisk kultur i den 19. århundrede', *Slagmark* 50, 2007.
- Nygaard, Bertel: *Guldalderens moderne politik – Om krisediagnose, utopi og handling hos Johan Ludvig Heiberg*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2011.
- Nygaard, Bertel: 'Hegelianism in Politics: Denmark 1830-48', *Intellectual History Review* 19 (3), 303-318. DOI: 10.1080/17496970903266228.
- Oelsner, Gertrud: *En fælles forestillet nation – Dansk landskabsmaleri 1807-1875*, upubliceret ph.d.-afhandling, Aarhus: Aarhus Universitet, 2016.

- Oelsner, Gertrud: 'Skovfred: P.C. Skovgaards Bøgeskov i maj. Motiv fra Iselingen og nationalliberalismen', *Kritik* 206, 2012, 84-95.
- Olsen, F. C.: 'Billedhuggeren Herman Wilhelm Bissen', *Dansk Folkekalender*, 1842.
- Olsen, Olaf (red.): *Fronterne trækkes op*. I Olaf Olsen (red.): *Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie*, 2002-2005, denstoredanske.dk (10.03.2018).
- Preziosi, Donald: *Rethinking Art History – Mediations on a Coy Science*, Yale: Yale University Press, 1989.
- Reitzel, Carl: *Fortegnelse over danske kunstneres arbejder paa de ved det Kgl. Akademie for de skjønne kunster i Aarene 1807-1882 afholdte Charlottenborg-udstillinger*, København, 1882. kunstbib.dk (10.03.2018).
- Rostrup, Haavard: *Billedhuggeren H.W. Bissen 1798-1868*, København: Kunstforeningen, 1945, bd. 1-2.
- Szijártó, István: 'Four arguments for microhistory', *Rethinking History* 6 (2), 2002, 209-215. DOI: 10.1080/13642520210145644.
- Tamm, Ditlev (red.): *Anders Sandøe Ørsted 1778-1978 – foredrag i anledning af 200-året for Anders Sandøe Ørsteds fødsel*, København: Juristforbundets Forlag, 1980.
- Tamm, Ditlev: 'Anders Sandøe Ørsted og dansk retsudvikling og retsvidenskab'. I Ditlev Tamm (red.): *Anders Sandøe Ørsted 1778-1978 – foredrag i anledning af 200-året for Anders Sandøe Ørsteds fødsel*, København: Juristforbundets Forlag, 1980.
- Tøndborg, Britta: "Altsaa det er det nationale!": Høyen og Det Kongelige Billedgallerie i nationalkunstens tjeneste", *SMK Art Journal*, 2005, 119-126.
- Ussing, J.L.: *Niels Lauritz Høyens levned: med bilag af breve*, bd. 1-2, København: Samfundet til den danske Litteraturs Fremme, 1872.
- Vammen, Hans: *Den tomme stat – angst og ansvar i dansk politik 1848-1864*, København: Museum Tusulanums Forlag, 2011.
- Vammen, Hans: 'Kritisk Romantik – om opfattelsen af den danske guldalder', *Historisk Tidsskrift*, bd. 87, rk. 1. 1987, 18-38.
- Vammen, Hans: 'National internationalism: the Danish golden age concepts of nationality', *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1997, 9-17.
- Weilbachs Kunstnerleksikon. kulturarv.dk/kid (10.03.2018).

SALLY SCHLOSSER SCHMIDT

PH.D.-STIPENDIAT

INSTITUT FOR KOMMUNIKATION OG KULTUR

AARHUS UNIVERSITET

SSS@CC.AU.DK

ABSTRACT (UK)

Sally Schlosser Schmidt: "To Abstract from the real Substance of the Statue": A micro history on art, politics and national identity in the Danish Golden Age.

In the Danish golden Age, a work of art was not just a beautiful subject, it was increasingly a political subject too - the work could thus have both a political motif and be created on the basis of the artist's own political motivation. Through a micro-analysis of three letters from Niels Lauritz Høyen, Orla Lehmann and Casper Paludan-Müller, the article investigates why sculptor Herman Wilhelm Bissen's statue of the lawyer and politician Anders Sandøe Ørsted could not be financed in 1842. The motif was too political, they argued, and they were not interested in

taking part in an aesthetic tribute of a policy they did not believe in. The analysis of the three letters show how art, politics and national identity influenced each other in the period before to the fall of the absolute monarchy, and how distinguished citizens were able to define the artistic visualization of Danishness that was on display during the period and to a large extend is still on display today.