

5 Mesterværker i Samlingen – Efterår 2025

Thorvaldsens Museum – Dyrene

I mesterens atelier

Rom, midt i 1820'erne. Dagens hvide lys siver ind ad de høje vinduer på Via di Sistina. Støv svæver som gyldne prikker mellem gipsmodeller og marmorblokke. Helte, guder og engle står i stille afventen. På et lavt podie ligger en løve – ikke i spring, men i hvile. Den tunge pote er bøjet ind under brystet, halen tegner en blød bue, manken falder i rolige rytmer. Thorvaldsen går tavst rundt om dyret, måler med øjet, lægger håndryggen mod stenen, som om han mærker et åndedrag.

Hos ham begynder alt med rytme: en puls i dyrets krop, en takt i kompositionen – og så den enkle tanke, som holder det hele sammen. Dyrene trækker det ideelle ned i det levende. De giver det klassiske ideal puls og gør menneskene mere menneskelige.

Dyrene i Thorvaldsens univers

Dyrene er et tema, som mange overser, men som løber som en levende strøm gennem hele Thorvaldsens værk. Løver ved mindesmærker, heste i triumftog og rytterstatuer, fugle og andre dyr i relieffer og mytologiske scener – de er aldrig blot pynt. De bærer symboler, følelser og energi, og de giver menneskene omkring sig et spejl at se sig selv i.

For at forstå dem må vi se på tiden: Thorvaldsen er barn af nyklassicismen, en periode hvor kunstnere vendte sig mod antikken for at finde idealer for skønhed, orden og moral. Efter barokkens drama og rokokovens pynt søgte man tilbage til noget klart, enkelt og ophøjet. Man længtes efter det evige og det ideelle – form og fornuft. Men midt i alt dette rummer nyklassicismen også en stærk fascination af naturens kraft. Man ville ikke blot gengive naturen, som den ser ud, men vise dens essens.

Som nyklassicismens store teoretiker Winckelmann formulerede det:

“Den sande skønhed ligger ikke i naturen selv, men i dens forædlede gengivelse.”

Derfor ser vi hos Thorvaldsen ikke naturalistiske dyr, men idealiserede væsener, der repræsenterer selve idéen om dyret: løven som styrke, hesten som kraft i balance, svanen eller fuglen som ynde og ånd. Dyrene bliver symboler på menneskelige egenskaber – mod, kontrol, trofasthed, uskyld. Dyret er menneskets spejl.

I nyklassicismen er naturen ikke et vildt, romantisk landskab, men et moralsk spejl. Naturen viser os dyd, selvbeherskelse og harmoni. Thorvaldsen ser ikke naturen som noget, mennesket skal bekæmpe, men som noget, vi skal bringe i balance. I hans hænder bliver dyret et billede på den balance mellem kraft og kontrol, drift og fornuft. Mennesket står ikke over naturen, men i samklang med den. Og alligevel er dyrene hos ham aldrig tamme: de rummer liv, bevægelse og ånd. I en kunstform, der søger det evige og uforanderlige, er det dyrene, der bringer rytme, varme og bevægelse ind i marmoren. Man kan sige, at hvor mennesket står for fornuften – dér står dyret for livet.

Løven – styrke, sorg og loyalitet

Den døende løve i Thorvaldsens Museum er en af hans klareste formuleringer af styrke i ro. Formen er anatomisk sikker, men idealiseret: musklerne ikke skåret skarpt, men liggende som rolige planer under en jævnt modelleret overflade. Pupillerne antydes, munden hviler uden snerren. Løven udstråler værdighed, ikke aggression.

Kompositionen er et studie i balance: den lange horisontale ryg brydes af forbenets tyngde; halen danner en modkurve og samler figuren. Den klassiske hvilestilling – den forreste pote under brystet – giver en afspændt, men potent energi. Man fornemmer, at dyret kunne rejse sig – men vælger at blive liggende.

I symbolsk forstand trækker Thorvaldsen på både antik og kristen tradition. I antikken var løven modets og kongelighedens dyr; i middelalderens bestiari er et billede på Kristus, der "sover for at vågne". Her forener han sporene til en moderne, nyklassicistisk syntese: ikke dogme, men dyd. Løven bliver et karakterbillede, hvor roen er moralsk: kraft uden vold, magt uden pral.

Tiden i Italien under Napoleon

Napoleon fik stor betydning for dagligdagen i Italien, da han i perioden 1796–1814 omformede landet fra et kludetæppe af småstater til et mere moderne og centraliseret samfund. Han afskaffede mange feudale privilegier, hvilket gjorde livet lettere for bønder og almindelige borgere, som nu fik mere frihed til at handle, eje jord og undgå gamle pligtydelser til adel og kirke. Med den napoleonske lovbog blev almindelige mennesker mødt af et mere forudsigeligt retssystem, hvor ejendomsret, arveregler og borgerlige forhold blev moderniseret.



Administration, skoler, vejnet, post og kommunale strukturer blev forbedret, hvilket gjorde hverdagen mere organiseret og mobil. For mange familier havde tiden dog også en pris, da unge mænd blev indkaldt til Napoleons hær, hvilket ofte var upopulært. Kirkens magt blev reduceret, og dens jord solgt, hvilket ændrede både det sociale og økonomiske landskab.

Samtidig spredte Napoleons styre nye idéer om national identitet og borgerrettigheder, som lagde grund for en senere italiensk samling. Det berømte motto *liberté, égalité, fraternité* (frihed, lighed, broderskab) stammer dog **ikke direkte fra Napoleon**, men fra **Den Franske Revolution** i 1789. Napoleon brugte mange af revolutionens reformer og idealer, men han var ikke selv

ophavsmand til mottoet – faktisk styrede han i stigende grad som kejser, hvor friheden blev begrænset, selvom de juridiske og administrative reformer blev stående.

Napoleon gav sin nyfødte søn, Napoleon François Joseph Charles eller Napoleon II, titlen "*Konge af Rom*" som led i en storstilet plan om at skabe et varigt kejserdømme og videreføre Bonaparte-slægten. Titlen var mest symbolsk og skulle knytte Napoleon til arven fra det gamle Romerrige og vise Europa, at hans dynasti havde fremtiden for sig. I praksis kunne et étårigt barn naturligvis ikke regere, men ved at fremstille sønnen som arving håbede Napoleon at skabe stabilitet, legitimitet og propaganda for sit imperium. Med malerier, ceremonier og hyldester blev barnet præsenteret som garant for kontinuitet. Planen mislykkedes imidlertid, fordi Napoleon led militære nederlag, stormagterne ved Wienerkongressen ønskede at fjerne Bonaparte-familien fra magten, og fordi sønnen blev ført til Wien og holdt ude af politik.

I Italien skabte titlen blandede reaktioner: borgere og reformtilhængere så det som et tegn på stabilitet og et muligt moderne europæisk styre, mens adel og kirke frygtede yderligere tab af magt, og mange

almindelige mennesker var mest optaget af skatter, krig og hverdagsliv. En lille gruppe begyndende nationalister så dog Napoleons reorganisering af Italien – og ideen om en "Konge af Rom" – som et tegn på, at Italien kunne tænkes som en sammenhængende enhed. Napoleon-sønnen selv fik aldrig magt; han voksede op i Wien som Hertugen af Reichstadt og døde som 21-årig uden at få politisk indflydelse.

Thorvaldsen og Napoleon

Thorvaldsen havde et komplekst forhold til Napoleon. Kunstnerisk var han fascineret af Napoleon som motiv og fik flere prestigefyldte opgaver, der knyttede sig til kejserens familie og ikonografi. Det gav Thorvaldsen stor anerkendelse og økonomisk fremgang og placerede ham centralt i samtidens europæiske kunstverden. Samtidig var han politisk skeptisk over for Napoleons autoritære styre og hans omfattende krige, og han ønskede ikke at blive identificeret som kejserens hofkunstner. Han undgik derfor at binde sig for tæt til Napoleon og takkede blandt andet nej til en stor statue, som kejseren ønskede udført af ham.

Efter Napoleons fald tog Thorvaldsen afstand ligesom mange andre og styrkede i stedet sine forbindelser til de europæiske fyrstehuse, der nu satte dagsordenen. Thorvaldsen beundrede altså motivet, men ikke manden; han udnyttede de kunstneriske muligheder, Napoleon skabte, uden at lade sig indfange af hans politiske projekt.



Den døende løve i Luzern (1821) blev bestilt af den schweiziske officer Carl Pfyffer von Altishofen som et mindesmærke for de schweizergardister, der faldt ved stormen på Tuilerierne i 1792.

Gardisterne var professionelle elitesoldater i fransk tjeneste og forsvarede kongens palads, indtil de næsten alle blev dræbt af revolutionære styrker.

Thorvaldsen udformede motivet i Rom, mens Lukas Ahorn huggede det direkte ind i klippevæggen i Luzern.

Monumentet viser en døende løve med et brudt spyd i siden, beskyttende mod et skjold prydet med de franske liljer. Den **franske lilje**, *fleur-de-lis*, er det traditionelle symbol for det franske kongehus og står for kongelig autoritet, legitimitet og kontinuitet. Den bærer samtidig en kristen betydning, fordi liljen i middelalderen blev knyttet til Jomfru Maria og derfor kom til at symbolisere renhed, retfærdighed og guddommelig beskyttelse. Som mærke for kongens tjeneste blev liljen også et billede på loyalitet og troskab. Netop derfor har den en central rolle i monumentet i Luzern: liljeskjoldet markerer, at de faldne schweizergardister døde i trofast tjeneste for den franske konge. Over tid blev liljen desuden et bredere symbol på fransk identitet og kultur, og den bruges stadig i våbenmærker og emblemer i Frankrig i dag.

Hele figuren synker ind mod skjoldet: hovedet hviler tungt, poten klamrer sig til randen, manken falder i lange, tunge strøg mod såret. Munden er kun let åbnet – en lille, afdæmpet modellering, der forener smerte med værdighed. Thorvaldsen undgår dramatik, vridning og skrigende gestus; sorgen udtrykkes som ophøjet ro. Netop denne stille værdighed har gjort værket til et ikon, hvor løven dør, men trofast.

Politisk og kulturelt blev monumentet hurtigt et nationalt symbol for Schweiz, mens det samtidig indskrev sig i en bredere europæisk forestilling om ære, offervilje og loyalitet. Thorvaldsen havde et godt samarbejde med Pfyffer, som gav ham både en klar opgave og kunstnerisk frihed, og resultatet er et værk, der rækker ud over sin begivenhed og taler med en sjælden kraft på tværs af lande og epoker.

Tolkningsspørgsmål:

En løve symboliserer traditionelt styrke, tapperhed og magt og er ikonografisk set ofte knyttet til personer på samfundets top – konger, fyrster og paver – med det underforståede budskab, at netop de forsvare deres land og tro med en løves mod, udholdenhed og kraft. Det kendes måske bedst i dansk sammenhæng fra Frederik 3.s berømte sølvløver i riddersalen på Rosenborg Slot og fra antikken fra kongeborgen i Mykene (1200-tallet f.v.t.), hvor indgangsporten kronedes af et kalkstensrelief med to løver.

Løven i Luzern skulle ifølge Pfyffer derimod ikke være et symbol på kongemagtens styrke, men et billede på soldaternes mod, troskab og tapperhed (mens kongen selv i første omgang bragte sig i sikkerhed og bad soldaterne indstille kampen, jf. ovenfor). I Pfyffers ønskede billedsprog og dermed i Thorvaldsens værk ser det derfor ud til, at der sættes lighedstegn mellem Ludvig 16. og det beskyttede franske våbenskjold – dvs. det "passive" skjold, der ikke forsvare sig selv, men lader sig forsvare. Det var kort sagt ikke kongens eller monarkiets handling, der var heroisk, men soldaternes, og dét svarer bestemt ikke til Rosenborg løvernes signal. Man kan altså tale om en demokratisering og afhierarkisering af magtsymbolet – både fra Pfyffers og Thorvaldsens side.

Liggende løve – monument over Karl Philipp von Schwarzenberg

Bertel Thorvaldsens model af den liggende løve blev skabt i 1820'erne som et forarbejde til et stort mindesmærke over den østrigske feltmarskal Karl Philipp von Schwarzenberg. Figuren er en af de mest udtryksfulde løver i Thorvaldsens produktion: ikke brølende eller i angreb, men hvilende, som om den i ro og værdighed vogter over noget vigtigt. Det var netop sådan, Schwarzenberg blev husket – som en af Napoleonskrigenes mest besindige, men samtidig mest effektive, militære ledere.



Schwarzenberg havde været øverstkommanderende for den allierede hær i det afgørende slag ved Leipzig i 1813. Slaget, der senere blev kaldt "Folkeslaget", samlede mere end en halv million soldater og var det største slag i Europa før 1. verdenskrig. Det endte med Napoleons nederlag, og Schwarzenberg blev i de efterfølgende år betragtet som Europas redningsmand – en slags militær diplomat, der forstod både våbenmagt og politiske hensyn. Da han døde i 1820, var det derfor naturligt, at Østrig og hans mægtige familie ønskede at ære ham med et monument, og valget faldt hurtigt på Bertel Thorvaldsen, Europas førende billedhugger i klassicistisk stil.



Alligevel blev

monumentet aldrig til noget. Årsagerne var mange, og historien er i sig selv næsten et lille drama. Først og fremmest kunne familien Schwarzenberg og de østrigske myndigheder ikke enes om monumentets form. Thorvaldsen leverede flere forslag, men familien var ikke tilfreds med dem. De ønskede et udtryk, der både viste generalens heroisme og hans aristokratiske værdighed. Thorvaldsens klassicistiske formsprog, som hyldede enkelhed og idealiserede linjer, blev af nogle betragtet som for afdæmpet. En anekdote i kunsthistoriske kredse fortæller, at en af familiens rådgivere sagde, at Thorvaldsens løve "lå for stille" og ikke udtrykte tilstrækkelig kraft. Thorvaldsen skulle efter sigende have svaret tørt, at "den største styrke ofte hviler tavst". Det er ikke sikkert, han sagde det – men det kunne lyde som ham.

Samtidig ændrede den politiske situation i Wien sig. Efter Wienerkongressen var Østrig i gang med at konsolidere magt og økonomi, og monumenter blev pludselig et spørgsmål om politiske prioriteringer. Midler, der først var afsat til Schwarzenberg, blev omdirigeret. Og for at gøre sagen endnu mere kringlet var familien Schwarzenberg heller ikke helt enige indbyrdes. Der blev diskuteret placering, finansiering, og – i bedste aristokratiske stil – familiens ære. Nogle ønskede monumentet skulle være foran Schwarzenberg-palæet i Wien, andre ville have det opstillet tættere på slagmarkerne, hvor han havde kæmpet.

Thorvaldsen selv var samtidig en travl mand. Han arbejdede i Rom, København og flere tyske byer på store og prestigefulde projekter, og Schwarzenberg-monumentet gled længere ned på listen. Da forhandlingerne trak i langdrag, mistede han efter alt at dømme interessen, og projektet blev aldrig genoptaget. Til sidst stod kun den liggende løve tilbage som et vidnesbyrd om et monument, der var tænkt som en hyldest til Europas store militære sejrherre, men som endte i skuffen.

Selv om monumentet aldrig blev realiseret, er løvefiguren i dag en væsentlig del af Thorvaldsens oeuvre. Den er et eksempel på hans evne til at give dyr en næsten menneskelig værdighed og psykologisk tilstedeværelse. Det er måske også derfor, at modellen har overlevet som selvstændigt værk – og i dag fungerer som en lille kunsthistorisk portal til en tid, hvor Europa skulle genopfinde sig selv efter Napoleon, og hvor selv et monument over en nationalhelt kunne kuldsejle i en blanding af politik, smag og personlige ambitioner.

Ganymedes og ørnen – mytens nærkontakt

I *Ganymedes og ørnen* møder vi ikke kamp, men et intimt øjeblik. Den smukke dreng sidder i rolig kontrapost og rækker en skål frem; Zeus' ørn bøjer næbbet ned mod skålens rand. Afstanden mellem læbe, skål og næb er minimal – kompositionens spænding ligger i den lille luftmængde imellem dem.

Formelt er værket et skoleeksempel på nyklassicistisk "beskedent drama": Ganymedes' krop tegner en blid S-kurve, benene er lagt afslappet, skuldre og nakke glider i et næsten musikalsk forløb. Ørnen er ikke et vildt rovdyr, men majestæt: fjerene er styliserede i rytmiske bånd, øjet dybt skåret, så en lille skygge giver liv. Thorvaldsen undgår enhver rå gestus – ingen klør mod hud – og skaber i stedet et ømt nærvær.



Symbolsk er scenen mættet. I myten bortfører Zeus Ganymedes til Olympien; i Thorvaldsens fortolkning ser vi øjeblikket, hvor tjenerforholdet og udvalgthedens intimitet manifesteres i en enkel gestus: at række og modtage. Dyrets rolle er ikke at true, men at bære guddommens nærhed. Ørnen bliver naturens billede på det guddommelige – et mellemvæsen mellem jord og himmel.

I dag kan værket også læses som et billede med homoerotisk sensibilitet. Nyklassicismen dyrker mandlig skønhed som ideal, og Thorvaldsen lader mødet mellem den unge dreng og den mægtige ørn være sanseligt i form, uden at være eksplicit. Glat hud mod rytmisk fjertegning, den næsten berørende afstand mellem krop og næb – alt sammen kan ses som en stille, æstetisk kodning af tiltrækning og udvalgthed.

Ganymedes bærer huen – den såkaldte **frygiske hue** – fordi den i antikkens kunst var et tydeligt tegn på, at en figur kom **fra Østen**. Ganymedes var netop **trojansk prins**, og allerede i græske og romerske afbildninger markerede man denne ikke-græske oprindelse med huen.

Gulvkollaps i Thorvaldsens værksted 8/11 1820

En *Ganymedes med Jupiters ørn* i gips blev fuldstændig ødelagt ved gulvkollapset, og det var med al sandsynlighed originalmodellen, da denne ikke længere kendes. Freund specificerer i sit brev ikke, at der skulle være tale om originalmodellen, for den slags for skelnen mellem forskellige typer af gipsafstøbninger

tog man formentlig ikke så højtideligt i Thorvaldsens værksted, hvor de blot fungerede som arbejdsredskaber. Han forsikrede blot Thorvaldsen om, at skulpturen "til Held er formet", hvilket vil sige, at der allerede var blevet taget en gipsafstøbning af den, og at den altså allerede fandtes i et eller flere gipseksemplarer. Kunstakademiet i København havde i 1818 bestilt en komplet samling af gipsafstøbninger efter Thorvaldsens værker, og det faldt så heldigt, at *Ganymedes med Jupiters ørn* var en af de første, der blev afstøbt. I Thorvaldsens Museums samling findes der også en gipsafstøbning af skulpturen.

Rytterstatuerne – menneske og hest som ét væsen

Józef Poniatowski – den klassiske helt i moderne tid

Monumentet for fyrst Józef Poniatowski udspringer af polakkernes håb om national genrejsning efter Polens delinger. Poniatowski (1763–1813), nevø til den sidste polske konge, blev et nationalt symbol, fordi han deltog i Kosciuszkos opstand i 1794, blev krigsminister i hertugdømmet Warszawa under Napoléon og kæmpede loyalt på fransk side. Han faldt ved Leipzig i 1813, da han dødeligt såret red i floden Elster for at dække retræten. Efter hans død blev han dyrket som personificeringen af Polens frihedstanke.

- Poniatowski var blevet udnævnt til **marskal af Frankrig samme dag** og fik til opgave at dække den franske hovedstyrkes tilbagetog.
- Da de sidste broer over Elster allerede var sprængt, havde han **ingen flugtvej tilbage**.
- Såret flere gange, forsøgte han at krydse floden **ridende**, sandsynligvis for at holde sig over vandet og for at kunne undslippe hurtigt.
- Floden var både dyb og strømstærk på stedet, og han **drukne sammen med hesten** – formodentlig fordi hesten mistede fodfæstet og trak ham ned, eller fordi han var for svækket af sine sår til at svømme fri.

Kort efter blev der i Polen rejst krav om et monument. Initiativet kom bl.a. fra fyrst Adam Czartoryski og general Mokronowski, mens Poniatowskis niece, grevinde Anna Potocka, sikrede czar Alexander I's officielle tilladelse til et ryttermonument i Warszawa finansieret ved offentlig indsamling. En komité blev nedsat, og indsamlingen fik stor succes, understøttet af en romantisk-national dyrkelse af Poniatowski i kunst og litteratur.

I 1817 henvendte komitéen sig til Bertel Thorvaldsen, som fik til opgave at modellere en rytterstatue i bronze. I en langvarig korrespondance diskuterede man statuens udformning: klassisk kontra national dragt, hestens type og bevægelse samt motiver til relieffer på soklen. Thorvaldsen ønskede et klassisk udtryk og antik inspireret dragt, mens polakkerne først hældede til national uniform. Efter politiske hensyn og ændrede ønsker fik Thorvaldsen til sidst helt frie hænder.

Arbejdet trak imidlertid ud gennem 1810'erne og 1820'erne, dels fordi Thorvaldsen havde mange andre store opgaver, dels fordi han omarbejdede kompositionen flere gange. Først planlagde han en dramatisk scene, hvor hesten standser på kanten af afgrunden før springet i Elster, siden endte han med en mere rolig, klassisk rytterstatue, hvor Poniatowski i antik krigerdragt skridter frem og opfordrer hæren til at følge sig. Omkring 1826–27 var den kolossale gipsmodel færdig.

Modellen blev sendt til Warszawa, og bronzestøbningen blev gennemført 1829–32 af bronzestøberen



Grégoire. Planerne om sokkelrelieffer blev aldrig realiseret, bl.a. fordi de foreslåede historiske motiver var politisk følsomme, og fordi situationen i Polen ændrede sig. I 1829 blev den store gipsmodel udstillet i Warszawa og skabte heftig debat: klassisk orienterede kredse beundrede værket, mens nationalt-romantiske kredse og veteraner savnede lighed med den "rigtige" Poniatowski i polsk uniform. Thorvaldsen forsvarede sit valg af klassisk form som mere tidløst og monumentalt.

Efter den polske opstand 1830–31 ændrede czar Nikolaj I kurs: tidligere tilladelser blev trukket tilbage, og i 1834 beordrede han alle arbejder standset. Den støbte statue og modellen blev sendt til fæstningen Modlin og opmagasineret. I 1840'erne blev bronzestatuen opstillet på fyrst Paskiewicz' gods i Homel i Rusland, hvor den stod omgivet af kanoner som russisk trofæ.

Først efter Polens genetablering som selvstændig stat efter 1. verdenskrig kom monumentet tilbage. I henhold til fredstraktaten i Riga 1921 blev statuen returneret til Polen og i 1923 opstillet foran det saksiske palæ i Warszawa som et stærkt symbol på nationens genfødsel. Her blev den ødelagt af tyskerne i 1944, da den tyske kommandant lod statuen sprænge i luften under tilbagetoget; kun enkelte fragmenter overlevede.

Efter 2. verdenskrig besluttede Danmark og København at skænke Warszawa en ny bronzekopi baseret på originalmodellen i Thorvaldsens Museum. I 1947–51 blev der taget gipsafstøbninger og støbt en ny statue i København, som i 1952 blev opstillet i Łazienki-parken i Warszawa. Her står Poniatowski i dag som både et kunstnerisk hovedværk af Thorvaldsen og et varigt symbol på Polens frihedskamp – nu også med en indskrift, der mindes ødelæggelsen under nazismen og den danske gave som erstatning.

Thorvaldsen holdt fast: monumentet skulle ikke være reportage, men ideal. Han formulerede det selv: "Jeg giver Polen ikke en officer, men en heroisk tanke."

Formelt undgår han barokkens stejle hest over knuste fjender. I stedet ser vi en kontrolleret trekant: rytterens lige torso som lodret akse, hestens forben og hals som skrålinjer, der mødes omkring ansigterne. Hesten er muskuløs, men disciplineret. Mundvigen er let markeret – biddet mærkes, men uden smerte. Dyret er ikke underkastet, men medvidende.

Alexanderfrisen – naturens puls i civilisationens procession

Alexander den Stores indtog i Babylon blev oprindeligt bestilt omkring 1808–11 som led i planerne for Napoleons storstilede besøg i Rom i 1812. Napoleon havde erklæret Rom for en del af det franske kejserrige – "la seconde ville de l'empire" – og der blev arbejdet på triumfbuer, udsmykninger og ceremonier. En central figur i denne iscenesættelse var hans nyfødte søn, "Roi de Rome" – kongen af Rom, tænkt som arving til et nyt verdensherredømme.



I denne ideologiske atmosfære fik Thorvaldsen opgaven at skabe en monumental frise over Alexander den Store. Bestillingen kom gennem den franske administration i Rom og var tænkt til Quirinalpaladset, hvor kejseren skulle opholde sig. Frisen skulle være en klassisk parallel til Napoleon – en billedlig identifikation mellem den moderne kejser og den antikke erobrer.

Motivet er hentet fra den antikke historieskriver Quintus Curtius Rufus: Alexanders indtog i Babylon. Thorvaldsen vælger ikke slaget, men processionen. Frisen, over tredive meter lang, viser Alexander i en vogn trukket af fire heste, omgivet af soldater, præster, kvinder, børn og bærere af gaver. Bagved følger eksotiske dyr – elefanter, kameler, løver, okser – som tegn på de erobrede lande.

Dyrene er helt afgørende. Hestene bærer heltene og skaber rytme og energi. Elefanterne giver tyngde og majestæt. Løver og kameler tilføjer eksotisk kolorit og peger på verdens mangfoldighed. Alt iscenesættes

som civilisationens orden i bevægelse – mennesket, der behersker naturens kræfter, men stadig er afhængig af dem.

Thorvaldsen arbejdede intenst med kompositionens rytme og modellerede figurgrupperne som en musikalsk sekvens, hvor bevægelsen bølger gennem hele forløbet. Han ville ikke vise kamp, men harmonisk sejr – magten i ro. Alexanderfrisen er dermed et programværk om menneske og natur, magt og harmoni.



Planerne for Napoleons besøg brød sammen, da felttoget mod Rusland endte i katastrofe. Frisen stod tilbage uden officiel kontekst. Thorvaldsen udstillede den i sit atelier; den vakte enorm opmærksomhed.

I dag ses frisen som et nyklassicistisk hovedværk. Dyrene er ikke staffage, men selve motoren: uden dem ingen rytme. Hestehovederne danner en visuel melodi, elefanterne fungerer som bas, børn og kvinder skaber pauser i den militære strøm. Oprindeligt var Alexander et spejl for Napoleon; efter Napoleons fald bliver han hos Thorvaldsen et billede på civilisationens drøm om orden – og på naturens nødvendige medvirken.

- **Elefanten:** På frisen ses en elefant med en fanget persisk kommandør. Elefanten symboliserer både militær magt, det erobrende imperiums rækkevidde, og det "ovenfra kommende" triumf. I denne kontekst viser den, at Alexanders hær ikke kun bestod af almindelige soldater men også eksotiske, illustrerende symboler på hans overlegenhed.
- **Løven og panteren (og "vilde dyr"):** Der er – ifølge kataloget – et felt hvor en mand og en dreng fører en løve og en tiger (eller "vilde dyr") i kæder. På Villa Carlotta nævnes også "lions, panthers etc." som gaver fra babylonerne. Disse dyr symboliserer byens underkastelse og det værdifulde krigsbytte – dvs. at Babylon overgiver sig, ikke via kamp, men ved at bringe sine rigdomme, og symbolsk "sine vilde dyr" – for at anerkende Alexander. De understreger både det "østerlandske" og det fremmede som underkastet.
- **Heste (herunder Alexanders hest, Bucephalus):** Hesten (og især Bucephalus) optræder i frisens centrale scene, hvor Alexander kører i triumfvognen. Hesten symboliserer kraft, bevægelse, triumf og herredømme – her får Alexander både det menneskelige og det dyriske element med i sin sejr.

- **Andre dyr – f.eks. flodgud (Tigris) og husdyr:** Der findes felter med “Shepherd Boy with his Sheep”, “Fisherman”, “Dog” etc. Disse dyr og scener illustrerer det daglige, det fredelige Babylon før erobringen – eller det landskab/frie liv som nu er underlagt triumfen. De fungerer som kontrast til triumfscenen.
- **Allegorisk betydning:** Samlet set bruger Thorvaldsen dyrene som visuelle metaforer: de viser modsætningerne – erobreren vs. de erobrede, det vilddyriske vs. det kultiverede, det militariserede vs. det civile. I Villa Carlotta-teksten hedder det: “horses, lions, panthers, etc. ... offer their gifts” til sejrherren.

Placeringen af de forskellige udgaver af Alexanderfrisen

Alexanderfrisen eksisterer i flere udgaver, som i dag befinder sig på forskellige steder i Europa. Den oprindelige bestilling blev udført til Palazzo del Quirinale i Rom i 1812, hvor Thorvaldsen modellerede frisen i gips til udsmykning af paladsets sale. Denne version markerede begyndelsen på værkets udbredelse og blev den model, senere udgaver tog udgangspunkt i.

En af de mest berømte marmorkopier findes i Villa Carlotta ved Comosøen i Norditalien. Her bestilte grev Giovanni Battista Sommariva en fuld udførelse i marmor til sin villa, og denne version regnes i dag som en af de mest komplette og kunstnerisk raffinerede fortolkninger af Thorvaldsens motiv. Han læste ikke frisen som propaganda, men som et universelt billede på civilisationens triumf. Herfra fik værket sit nye liv: fra kejserlig hyldest til tidløs mytologi.

Brevvekslingen mellem Sommariva og Thorvaldsen viser, at greven fulgte arbejdet tæt, rykkede for færdiggørelsen og generelt havde et engageret forhold til værket og kunstneren – det var ikke en tilfældig pyntesag, men et prestigeprojekt, han virkelig ønskede i sin villa.

I Danmark bestilte kong Frederik VI en særlig version af frisen til Christiansborg Slot. Denne udgave adskilte sig fra den italienske ved blandt andet at være længere og indeholde flere figurer. Christiansborg-frisen blev stærkt beskadiget ved slottets brand i 1884; den blev restaureret på bekostning af brygger Carl Jacobsen og genopsat i Alexandersalen i det nuværende Christiansborg Slot.

På Thorvaldsens Museum i København findes den oprindelige fuldskala gipsmodel, som Thorvaldsen selv udførte. Museet rummer også flere mindre modeller og udsnit. Gipsfrisen i museets sale er den mest direkte gengivelse af kunstnerens egen hånd og udgør derfor en central reference for alle senere versioner.

Afslutning – Dyrets blik på mennesket

Når man bevæger sig gennem Thorvaldsens værk, opdager man hurtigt, at dyrene ikke blot er statister i marmorets verden. De er hans mest stille, men mest insisterende fortællere. Løver, heste, ørne og de mange andre væsener, der ledsager helte, guder og mennesker, åbner et rum, hvor naturens kraft og menneskets ideal mødes. Her findes ingen rå brutalitet og ingen romantiseret naturdyrkelse – men en dyb forståelse af, at mennesket først bliver helt, når det spejler sig i det levende omkring sig.

Thorvaldsen gav dyrene værdighed. Han gav dem ro, puls, og en indre nødvendighed, som forbinder antikkens idealer med nyklassicismens moralske ambition. I løvens hvilende styrke, i ørnens kontrollerede nærvær og i hestens afmålte energi viser han os, at de største kræfter ofte udtrykker sig i stillestående bevægelse – i en ro, der rummer både disciplin og liv.

Derfor er dyrene i Thorvaldsens kunst ikke blot symboler; de er forbindelsesled. De bærer historier, kulturer, myter og følelser – og de peger fremad mod den moderne forståelse af naturen som noget, vi ikke behersker, men lever i gensidig udveksling med. I en tid præget af store politiske skift, nationale brydninger

og drømme om orden skabte Thorvaldsen figurer, der minder os om en enkel, men afgørende sandhed: at mennesket kun forstår sig selv fuldt ud, når det forstår det liv, der omgiver det.