Billedkunstens

Fremstilling af Menneskeskikkelsen

i dens ældste Periode

indtil Højdepunktet af den græske Kunst.

Studier i de fra Perioden efterladte Kunstværker

af

Julius Lange.

Avec un résumé en français:

Étude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitif jusqu'à l'art grec du Ve siècle av. J.-C.

Vidensk. Selsk. Skr., 5. Række, historisk og philosophisk Afd. 5. B. IV.

København.

Bianco Lunos Kgl. Hof-Bogtrykkeri (F. Dreyer).

1892.

Indhold.

Side:

Propædeutiske Kapitler:
- Opgaven og Fremgangsmaaden . . . . . 5 (181).
- Figuren og dens Navn . . . . . 15 (191).

Fremstillingen af Menneskeskikkelsen i den ældste Periode («Indledningskunsten»).
1. Historisk Bestemmelse af Indledningskunstens Omfang . . . . . 45 (221).
   - Begrebet «Naturfolk» . . . . . 49 (225).
   - Raahed og Manierisme . . . . . 50 (226).
2. Indledningskunstens Statueform («Frontalitet») . . . . . 52 (228).
   - Iagttagelser angaaende Statuernes Frontalitet i «Naturfolkenes» og de lavere Kulturfolks Kunst 63 (239).
   - Minespillet. Kunsten i Peru . . . . . 65 (241).
3. Indledningskunstens Fladebilleder . . . . . 66 (242).
   - Frontalitet i Figurerne paa Fladebilleder . . . . . 72 (248).
   - Menneskeskikkelsen i Kunsten fra Knokkelhulerne . . . . . 73 (249).

Indledningskunst. Ægypten . . . . . 75 (251).
- Proportionerne i den ægyptiske Kunsts Menneskebilleder. Ægyptisk og Græsk . . . . . 104 (280).
- Om Undtagelser fra Hovedreglerne indenfor ægyptisk Kunst . . . . . 105 (281).
- Et mislykket Forsøg . . . . . 108 (284).
- Ermans «Love» . . . . . 109 (285).
- Basalthovedet i den kgl. Antiksamling i København . . . . . 111 (287).

Indledningskunst. Det sydvestlige Asien.
1. Babylonien og Assyrien . . . . . 113 (289).
   - Fordobling af Figuren . . . . . 123 (299).
   - Assyrernes Evne til Karakteristik . . . . . 126 (302).
   - Nøgne Gudeskikkelser i assyrisk og kaldæisk Kunst . . . . . 126 (302).
2. Persien . . . . . 128 (304).
   - Formen af Foden. Skulpturerne fra Pasargadæ . . . . . 132 (308).
   - Telephanes Phocaeus . . . . . 133 (309).
   - Et persisk-græsk Kunstværk af ethnografisk Karakter . . . . . 134 (310).
3. Bemærkning om de øvrige vestasiatiske Folk . . . . . 136 (312).

Indledningskunst. Tilbageblik. Den monarkiske Aand og dens Udtryk . . . . . 138 (314).

Indledningskunst. Grækenland (og Italien) . . . . . 154 (330).
- Den ethiske og plastiske Betydning af Adjektivet *τετράγωνος* . . . . . 202 (378).
- Den knælende Stilling. Fødselsguddomme. Nøgenhed . . . . . 204 (380).

Overgangsstil i Grækenland. Frontaliteten opløses . . . . . 208 (384).
- «Uno crure insistere» . . . . . 239 (415).

Græsk Kunst. Fremstilling af Figuren paa Fladen . . . . . 245 (421).

Rettelser og Tilføjelser . . . . . 260 (436).

Résumé en français . . . . . 261 (437).

Opgaven og Fremgangsmaaden.

Naar en Kunsthistoriker i et lille Land ikke vil lade sig nøje med at referere, hvad man i de store Lande udretter for Videnskaben, men ønsker efter Evne at tage en selvstændig Del i dens Udvikling, saa er han vanskelig stillet. Ved et nyt Bidrag til Videnskaben forstaar man i Reglen en saa vidt muligt udtømmende Behandling af en Specialitet — altsaa, hvor Talen er om Kunsthistorien, en enkelt stor Kunstner eller et enkelt Folks Kunst indenfor en begrænset Periode. Men hvad en lille Nation som Danmark selv frembyder af kunsthistoriske Æmner, der have Interesse ogsaa fra et universelt Synspunkt, er ikke Meget; og gaar man udenfor det, udsætter man sig let for at tabe den rette Maalestok for det mere eller mindre betydelige. Til at fordybe sig i Kunstens verdenshistoriske Udvikling, der ogsaa til enhver Tid har været bestemmende for Kunsten i det lille Land selv, mangler man indenfor dettes Grænser det store Studiemateriale: de rige Musæer eller saadanne Monumenter fra Fortiden, der betegne Stadier paa Verdensudviklingens Vej. Har man Lejlighed til at rejse meget om i Verden, kan man vel til en vis Grad hjælpe derpaa; men i den egentlige Specialforskning i et bestemt Lands Kunst — f. Ex. Italiens, Nederlandenes, Frankrigs — vil Udlændingen dog let komme til kort mod Landets egne Børn — med mindre han helt vil expatriere sig. De store Nationer have desuden deres mægtige Instituter for arkæologisk og historisk Forskning, der ere saa betydningsfulde for større videnskabelige Fællesforetagender.

Dog er Stillingen i den mindre Nation heller ikke ganske uden Fordele. Her føles Princippet for Arbejdets Deling mindre haardt; den Enkelte er mindre bundet til sin Specialitet og kan ofre mere Studium paa de Hovedsager, der omfatte og bære alle Specialiteter. Han har lettere ved at gennemføre en Betragtningsmaade, der forekommer ham sand og frugtbar, selv om den ikke er trængt igennem i de ledende Nationers Arbejde. Naar han er grundig hjemme i sit Æmnes objektive Materiale, er han friere stillet med Hensyn til de Methoder og Synspunkter, som i Øjeblikket ere gældende (endog ret despotisk gældende, om end mange i deres stille Sind kunne nære Tvivl om deres Gyldighed); han behøver heller ikke at spilde Tid og Arbejde paa Diskussioner af enhver Ytring, som er fremsat om ethvert Æmne. Paa samme Tid som han drager Fordel af, hvad der andensteds er ind-

vundet for Videnskaben, kan hans ensommere Stilling hjælpe ham til at se bort fra meget, som ikke lover den nogen sand Vinding. Han er heller ikke udelukket fra at dyrke Specialiteter, om han end maa tage dem paa en anden Led og i en anden Betydning end den hvori de sædvanlig tages.

Det er det, som jeg her har forsøgt. I den Tid jeg har virket som Docent i Kunsthistorie ved vort Universitet, har det været mit stadige Hverv at foredrage Videnskaben for Tilhørere, der ikke selv vare Fagmænd, og om hvem jeg for det meste ikke vidste synderlig mere, end at de vare Mennesker ligesom jeg selv. Det er fra et rent akademisk Synspunkt ringe Vilkaar for en Lærer i en Videnskab; og for en Lærer, der ikke selv har tilstrækkelig Trang til idelig fornyet Studium og Undersøgelse, kunne de medføre en Fristelse til at behandle Stoffet overfladisk og «populært» i Ordets slette Betydning. Men ellers frembyde ogsaa disse Vilkaar en Fordel; jeg tror endog med Rette at kunne sige: en Fordel i virkelig videnskabelig Henseende. De kræve nemlig, at man bestandig fremhæver Kærnen og lader Skallerne ligge; de give en stram Anvisning paa Videnskabens Formaal, der altid bunder i en rent menneskelig Interesse. Med Hensyn til Opgaverne for Videnskaben ere slige Vilkaar mere retledende end Virksomheden indenfor et lærd Instituts fire Vægge, der er udsat for at fortabe sig i Ting, som Fremtiden vil erklære for overflødige og intetsigende. Men med Hensyn til Arbejdet for at løse disse Opgaver ere Vilkaarene unægtelig strænge nok og kunne medføre mange Tvivl, som den er sparet for, der mere kan gaa til Værks efter forud vedtagne Methoder.

Da nu Intet af hvad Historien frembyder for Studiet er vigtigere for Mennesket end netop Mennesket, har jeg allerede for mange Aar siden fattet den Plan at gennemarbejde og give en Fremstilling af, hvorledes Kunsten i hele sit Forløb har fremstillet Menneskeskikkelsen, det vil sige Mennesket, som Kunsten ser det: først og fremmest fra dets ydre, legemlige Side, derigennem ogsaa fra den indre, sjælelige. Ved mine tidligere Studier i Hjemmet og Udlandet var det gaaet op for mig, hvilken uendelig Rigdom af frugtbart Stof for historiske Undersøgelser der frembød sig i den Mangfoldighed af Menneskebilleder, som Kunsten har fremstillet. De afspejle ikke alene de virkelige Forskelle mellem Racer og Nationaliteter; men de udtrykke ogsaa de ikke mindre væsentlige Forskelle i Menneskets Opfattelse af sig selv i Historiens forskellige Epoker. De give en ejendommelig og saare vigtig Side af den menneskelige Selvbevidstheds Historie, illustrere, hvad Mennesket til enhver Tid har vidst, har ment og har villet med Hensyn til sit eget Væsen.

Men Kunstens Fremstilling af Mennesket er et Æmne, som frembyder Opgaver i forskellige Retninger, af hvilke hver enkelt kan gøres til Genstand for et helt Studium og kræver særegne Forudsætninger. En Side af Sagen vender ud imod den naturvidenskabelige Anthropologi, særlig Anatomien; en anden imod Kunstens praktiske Ud-

øvelse. Jeg søger Belæring baade hos Anatomer og Kunstnere; men selv er jeg hverken det ene eller det andet, og jeg skyr at optræde som Dilettant i nogen af disse Retninger. Kun den, der selv paa første Haand er anatomisk Forsker, har den sande videnskabelige Autoritet til at paapege Kunstværkernes Forhold til Anatomien i det Enkelte, til at fælde Anatomiens Dom over dem. Ligeledes kan kun den, der selv er en betydelig Kunstner, og som ej alene kan sige, hvorledes det bør gøres, men ogsaa kunstnerisk kan vise det, give praktisk Vejledning for den yngre Kunstnerslægt og danne kunstnerisk Skole.

Hvad jeg studerer, er den Side af Kunstens Menneskefremstilling, som vender ud imod Menneskeslægtens Historie. Mit Stof er først og fremmest de Menneskebilleder, som Kunsten har frembragt: dem betragter og behandler jeg som historiske Kendsgerninger. Grundlaget for min Fremgangsmaade er Sammenligningen. Under Studiet af Europas Kunstsamlinger og Monumenter med deres Tusinder og atter Tusinder af Menneskebilleder har jeg ganske simpelt, efter at have studeret hvert enkelt, sammenlignet det ene med det andet og har paa denne Maade søgt at vinde Klarhed over og saa vidt muligt nøjagtige Bestemmelser for hvad der var det ejendommelige ved de enkelte Menneskebilleder, ved de enkelte Kunstneres, ved de enkelte Nationers og Perioders Menneskebilleder. Ved Sammenligningen karakteriserer og kritiserer det ene det andet, Modsætninger eller Forskelle fremhæve hinanden: den Tendens, den Villie, hvoraf ethvert Resultat er fremgaaet, træder bestandig tydeligere frem. Saa har jeg paa Afstand fra Kunstværkerne forsøgt at samle mine Resultater til Totalbilleder i Historiens Lys.

Lige fra første Færd af har jeg betragtet det som noget meget væsentligt at gennemføre dette specielle Studium gennem Historiens hele Længde lige fra Kunstens Begyndelse (for saa vidt som man kan naa tilbage til den) og til den Dag idag. Kun saaledes faar man Øje for de største Modsætninger i Menneskets Opfattelse af sig selv, og deri ligger det rigeste Udbytte for den historiske Forstaaelse af Menneskets Væsen. Og kun derved faar man de rette Synspunkter for Betragtningen af de enkelte Værker eller de enkelte historiske Afsnit. Den ved ikke hvad Antiken er, som kun har studeret Antiken og ikke har set den i Forhold til Middelalderen, Renaissancen og Nutiden. Men i et saadant Omfang er dette Studium strængt taget for stort for en enkelt Mand. Jo mere jeg har fordybet mig i det, des mere har jeg indset, hvor lidet jeg kan udtømme det. Derfor beder jeg Læseren om, at han vil betragte den Fremstilling, hvoraf det foreliggende Skrift er den første Del, som en Skizze i stor Maalestok, af hvilken man kun bør kræve Æmnets Grundtræk i paalidelig Opfattelse og klar Fremstilling, men langt fra dets hele Detail.

Da Materialet — endog kun for den sikre Opfattelse af Grundtrækkene — er saa overordentlig stort og vidt spredt paa den lunefuldeste Maade over hele Europa, kræves der nødvendigvis hos den der vil indlade sig paa dette Studium foruden de subjektive Betingelser tillige god Lejlighed. Jeg skylder min Bog at fremhæve, at jeg har havt god Lejlighed

til Studier, for det meste gentagne Studier, i saa godt som alle Europas store Kunstsamlinger, endog dem, som ligge mere paa Udkanten, som St. Petersborg, Madrid og Athen, og at jeg i det Hele til bedste for mit Foretagende har kunnet gøre mange — dog korte — Udenlandsrejser. Denne Lykke skylder jeg paa ingen Maade de Vilkaar, hvorunder jeg som extraordinær Embedsmand har været stillet; disse Vilkaar vilde knap engang have tilladt mig overhovedet at drive saadanne mere dybtgaaende Studier, som kunne kræves af en Lærer i et Videnskabsfag. Derimod paaskønner jeg med dyb Taknemmelighed, at mit Foretagende har mødt mangehaande Tillid og Støtte hos mine Landsmænd, at Regeringen har bevilget mig flere Rejseunderstøttelser, og fremfor alt, at Carlsbergfondets Bestyrelse, først under J. N. Madvigs, senere under E. Holms Forsæde, gentagne Gange har bevilget mig Understøttelse til dette Arbejde — jeg mener ikke alene det, som her foreligger, men ogsaa til dets Fortsættelse, som for Størstedelen er færdig [1]).

Det Stof, som denne Bog behandler, er hentet baade fra Billedhuggerkunsten og fra Malerkunsten (indbefattet Tegnekunst, Kobberstikkunst o. s. v.), for saa vidt som de begge fremstille den menneskelige Skikkelse. Hvor der ikke er særlig Grund til andet, betragte vi begge disse Kunstarters Menneskefremstilling fra de samme Synspunkter.

Man plejer ellers at behandle Plastikens Historie for sig og Malerkunstens for sig. Men derved kommer man til baade at overskære og at sammenknytte Tingene paa mange Maader, som ikke svare til, hvad der i Virkeligheden har været det bestemmende i Udviklingen. Det kan dog ikke nægtes, at Michelangelos Virksomhed som Billedhugger staar i det aller nærmeste Vexelforhold til hans Virsomhed som Maler: man har endog hans egne Ord for, at han plejede at anse Skulpturen for Malerkunstens Lys, og at han var villig til at indrømme, at disse to Kunstarter, da de gik ud paa ét og det samme, ogsaa i Grunden vare én og samme Kunst, og at enhver Maler tillige burde være Billedhugger og en Billedhugger Maler. Han talte netop saaledes, fordi han betragtede Fremstillingen af Menneskeskikkelsen som den fælles Hovedopgave for begge Kunstarterne. Og hans Praxis svarede til hans Theori. Naar man f. Ex. betragter hans Statue af Moses og vil forstaa den i dens kunsthistoriske Sammenhæng med andre Kunstværker, hvad kan man saa paavise, som er saa nært i Slægt med den, som hans malede Figurer af Profeterne? Ikke desmindre behandler man Moses under ét Videnskabsfag (Plastikens Historie) og Profeterne under et andet (Malerkunstens Historie), saaledes at Profeterne komme i System sammen — ikke med Moses, men med van Huysums Blomstermalerier og van der Neers Maaneskinsbilleder.

---

[1]) Jeg tillader mig ogsaa at minde om, at jeg i Tidsskrifter har offentliggjort saa mange enkelte Studier over Kunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen, at de samlede vilde udgøre et tykt Bind. Derhen hører ogsaa min tidligere udgivne Bog om *Sergel og Thorvaldsen* (1886).

Er dette ikke et unaturligt System? Og det nære Forhold mellem Plastik og Figurmaleri er jo ikke noget individuelt for Michelangelo; der var blandt den italienske Renæssances Kunstnere mange andre end han, som udøvede begge disse to Kunster. Og ikke alene dette: i Følge Sagens Natur have Plastik og Malerkunst til enhver given Tid meget at lære af hinanden og fremstille Figuren væsentlig i samme Stil. Utallige Kendsgerninger vise, at Indtryk fra Malerkunstens Værker overføres som Spirer til Plastiken og bære Frugt i den, og omvendt. Dermed skal ikke være nægtet, at enhver af de to Kunstarter for sig ogsaa kan have Noget at udtale om Menneskeskikkelsen, som den anden ikke kan udtale: Tizians og Correggios, Rubens's og Rembrandts Behandling af Legemsfarven kan Plastiken ikke naa, selv om den ogsaa benytter Farven. Dog kan Plastiken ad andre Veje søge Erstatning derfor og har virkelig gjort det. I hvert Fald faar man det bedste Syn ogsaa for Forskellen mellem de to Kunstarters Menneskeskildring, naar man lægger det fælles Maal, nemlig Menneskeskikkelsen, til Grund for Betragtningen.

Uagtet hint System i Længden ikke kan fyldestgøre Kunsthistoriens Krav, saa er det let at forstaa, at den har maattet begynde med det.

Det gaar med den ligesom med Naturhistorien eller enhver anden Videnskab, som skal bringe Lys og Klarhed over en uhyre stor Mangfoldighed af Fænomener: det første, man trænger til, er en Katalog over de vigtigste Fænomener. Til Grund for Inddelingen af en saadan Katalog lægger man de simpleste og tydeligste Kendemærker; og Forskellen mellem Plastik (Fremstilling i Volumen) og Maleri (Fremstilling paa en Flade) hører bogstavelig til dem, som man kan «tage og føle paa», saa tydelig er den. Alligevel er det en Forskel, som direkte kun angaar Fremstillingsmaaden og Anvendelsen af Billedet. Nu er ogsaa dette en meget vigtig Sag, som kan gøres til Genstand for virkelig videnskabelig Behandling. Det er en betydningsfuld Opgave at fremstille det Plastiskes historiske Udvikling, hvorved man da ogsaa maatte tage Hensyn til det plastiske i Maleriet, eller at fremstille det Maleriskes Udviklingshistorie lige fra det ægyptiske Maleri til Rembrandt eller Impressionisterne, eller f. Ex. Reliefstilens Historie. Men det er ikke Meningen med hin store Inddeling af Billedkunstens Historie i Plastikens og Malerkunstens: man opfatter de forskellige Kunstarter kun som udvortes Kategorier, som to store Sække eller Skuffer, hvori man foreløbig fordeler Kunstværkernes hele Masse.

Idet man arbejder videre paa Katalogen, stræber man ej alene efter en bestandig rigtigere og finere Fordeling af de enkelte Værker i de opstillede Rammer, men uddyber ogsaa Betragtningen af det enkelte Værk. Man nøjes ikke med at angive dets Navn og Genstand, man beskriver det, betragter det alsidig med Hensyn til Indhold og Fremstilling. Katalogen forvandler sig til en Række enkelte Afhandlinger, større eller mindre. Paa denne Maade foreligger der ogsaa allerede en overordentlig Mængde af Iagttagelser over Kunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen: enhver dybere gaaende Forsker, som behandler Æmner

af Plastikens eller Figurmaleriets Historie, har leveret Bidrag hertil. Enkelte Overgangs-Rækker i Menneskeskikkelsens Kunsthistorie ere ogsaa allerede videnskabelig fremstillede. Jeg tror imidlertid, at der er Trang til at faa denne Historie behandlet i dens Helhed som en samlet fortløbende Strøm, i Kraft af den Interesse for Mennesket og Menneske-skikkelsen, som er Strømmens egentlige Drivkraft, den fælles Frembringer og Bærer af al den Kunst, som fremstiller Mennesket og Menneskeskikkelsen. Naar vi søge Grundlaget for et naturligt System i Kunsthistorien, da finde vi det i den menneskelige Interesse (Værdifølelse), for hvilken Kunstværket er et Udtryk. Og Interessen have vi atter givet i Kunstværkets Æmne: Kunsten drager det frem, som Mennesket interesserer sig mest for at se, og fremhæver paa alle Maader den Side af det, gennem hvilken det, som man interesserer sig for, kommer tydeligst frem.

De ældste, eller rettere sagt: de mest primitive Billedværker, som man kender (fra Stenalderens Knokkelhuler), ere som bekendt aldeles overvejende Fremstillinger af Dyr, det vil sige: de ere et Udtryk for det primitive og barnlige Menneskes overvejende Interesse for det Dyreliv, som omgiver det. Saaledes opfattede ere disse Billeder et Vidnesbyrd af højeste Vigtighed om Menneskeslægtens psykologiske Udvikling, medens det har en langt mere underordnet Betydning, om de ere indridsede paa en Flade som en Slags Tegning eller rundt og plastisk udskaarne. Et højere Trin af Menneskeslægtens Udvikling betegnes ved den vaagnende Selvbevidsthed, hvis første og umiddelbareste Udtryk i Kulturen er den billedlige Efterligning af den menneskelige Skikkelse og det menneskelige Liv. Om det gengives med Farver som et Maleri, eller som Relief, eller i den fuldt runde Form (ogsaa farvet), det retter sig først og fremmest efter, hvilken Anvendelse man har for Billedet, hvor og hvordan man vil anbringe det: i begge Tilfælde opfatter Mennesket sit eget Væsen i samme Aand. Først langt senere arbejder Interessen for den landskabelige Natur sig mere selvstændig frem: ogsaa den kan finde sit Udtryk baade i Plastik (Ghiberti) og i Maleri; men da Lys og Luft er Landskabets egentlige Sjæl, det som mest paavirker Menneskets Stemning, finder Fremstillingen af Landskabet dog sit rette Hjem i Maleriet, der alene giver Kunstneren Midler til at gennemføre en bestemt Lys- og Luftvirkning, saaledes som han vil have den.

Idet vi altsaa studere Kunstens Fremstilling af Mennesket, studere vi den som et Udtryk for Menneskenes fælles Interesse for det menneskelige Væsen. Det er altsaa egentlig denne Interesses Historie, vi skrive.

Katalog-Arbejdet er for Kunsthistoriens Lærebygning et Fundament, som aldrig bliver definitivt færdigt: ej alene skal det holdes *à jour* med den fremskridende Tid, men

ogsaa for den afsluttede Fortids Vedkommende trænger det bestandig til at udbedres, fornyes, berigtiges. Rammerne maa antage nye Former, og deres Indhold maa omordnes i Henhold til ny indvunden Kundskab. Alligevel bliver det dog aldrig mere end Videnskabens Fundament og ikke dens Endemaal: skulde man vente med at bygge i Vejret, til Fundamentet var endelig færdigt, saa kom man aldrig til at bygge i Vejret.

Katalog-Arbejdet i Kunsthistorien svarer til det Arbejde, som i Zoologien kaldes det faunistiske eller i Botaniken det floristiske, for saa vidt som dette gaar ud paa rettelig at henføre enhver Organisme, som forefindes, til sin Art, Slægt, Familie, Orden o. s. v. Paa samme Maade spørger Kunsthistorien med Hensyn til ethvert efterladt Kunstværk om, hvilken Kunstner der har frembragt det, og hvilken «Skole» i snævrere eller videre Forstand Kunstneren tilhører: om man ved Bestemmelsen gaar fra det snævrere til det videre eller fra det videre til det snævrere, maa rette sig efter Omstændighederne og har ingen væsentlig Betydning. Man undersøger Signaturer og samtidige Dokumenter og Efterretninger for at tilvejebringe sikre Bestemmelser; og hvor Dokumenterne svigte, træder Kunstkenderens Blik i Kraft, der alene efter indre Kriterier formaar at henføre et Værk til den eller den Kunstner, eller i alt Fald til den eller den bestemte Skole. Har man saa truffet det rette — eller hvad man mener at være det rette — betragtes Undersøgelsens Maal som naaet, idet Kunstværket ikke længere flyder omkring som herreløst Gods, men er kommet i sin rette Havn. De lærde Kendere, som føre Videnskaben videre ad denne Vej, fremdrage af Forglemmelse og Dunkelhed flere og flere Kunstnernavne, paa hvilke man da ved Kombination og Gisning fordeler de Værker, hvis Autor hidtil ikke tilstrækkelig er bestemt. Paa denne Maade er jo virkelig i vor Tid det gamle Stjernekort over berømmelige Kunstnernavne forøget med nye; for en skarpere og mere langt rækkende Iagttagelse opløser det, som før saa ud som en Stjernetaage, sig i enkelte bestemte Stjerner. Fra den moderne Kunst er denne individualistiske Betragtningsmaade i den senere Tid ogsaa overført til den antike: ogsaa paa dette Omraade søger man paa alle Maader at knytte de efterladte Værker til bestemte Kunstnernavne. Selv om denne Bestræbelse har ført til ganske enkelte sikre og smukke Resultater, synes man dog i det Hele at drive den meget videre, end vore Midler til at kjende den antike Kunsts Historie tillader.

Ej alene indvinder man nye Resultater for den store historiske Katalog over Kunstværkerne, men udvikler ogsaa nye Methoder for denne Art af Forskning. Giovanni Morelli[1]) klager over, at Otto Mündler, saa udmærket en Kender han end var, dog manglede Methode. Selv anbefaler han en «Experimentalmethode», der gaar ud paa «at lære at genkende Mesterens Haand» «gennem den skarpe Iagttagelse af de for hver Mester

[1]) Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. Leipzig 1880.

ejendommelige Former i det menneskelige Legeme». Han lægger herved ganske særlig Mærke til den for enhver Kunstner — det vil sige enhver selvstændig og ejendommelig Kunstner — særegne Form af Haanden og Øret som de sikreste Midler til at bestemme et Billedes Mester. Der er herved virkelig noget som minder om Naturhistoriens Iagttagelse af visse fremspringende Kendemærker, Tandrækker, Støvdrageres Antal el. desl. Og efter alt det grændseløse Dilettanteri, den aldeles uvidenskabelige Famlen, den barnagtige Leg med al Logik, som saa hyppig har klæbet ved Kunstkendernes Bedrifter og meget mere har givet dem Karakteren af en lystig Idræt end af noget alvorlig ment, kan man visselig ogsaa føle en Trang til at faa noget bestemt og klart at holde sig til. Ved denne eller lignende Methoder vilde Kunsthistorien kunne gjøre sig Haab om endelig at naa lige saa vidt som Naturhistorien naaede — for over hundrede Aar siden — ved det Linnéiske System.

Morelli indrømmer selv, at ogsaa hans Methode er vanskelig at anvende. »Det er ikke saa let, som man maaske tror, at faa Øjet op for de for en Mester ejendommelige Former; der behøves en lang, en meget lang Øvelse af Blikket for at lære at se rigtig, ligesom jo ogsaa Tilegnelsen af et fremmed Sprog kræver Tid og Møje». Den sidste Sammenligning træffer ikke: at give sikre kunstkritiske Bestemmelser er uendelig vanskeligere at lære end Gloser, Grammatik og Stil. Hvor meget man end maatte lære at skærpe Methoden for den kunsthistoriske Kritik — det vil sige den, der dømmer i Henhold til Blikket —, udvikles de dog aldrig til Instrumenter af en saadan objektiv Anvendelighed som f. Ex. en astronomisk Kikkert eller et Mikroskop, der ere lige gode for alle seende Øjne. Den, hvis Blik gennem mangeaarigt Studium af et rigt Materiale er meget fortroligt med norditaliensk Malerkunst, kan i Følge Sagens Natur gøre en Mængde kritiske Bestemmelser, som intet andet Menneske kan kontrollere, ihvorvel mange andre Mennesker af Høflighed og Efterlignelseslyst og andre smukke Egenskaber kunne sige, og selv mene, at de kunne se det samme. Dermed skal ikke i mindste Maade være betvivlet, at meget af hvad en saadan Kender iagttager, kan være objektivt rigtigt. Vi vide af Erfaring, at Øjet til en vis Grad kan udvikles til at skælne imellem Kunstner-Individualiteter. Enhver, som har gjort et alvorligt Studium af Kunst, kan gøre nogle rigtige Bestemmelser, og Ingen er hævet over den Skæbne at kunne gjøre nogle fejle. «Vestigia terrent»: et og andet menneskeligt, som er hændet vor Tids Kunstforskning, endog hvor det galdt de største og bekendteste af Fortidens Kunstnere, advarer om, at man blot ikke skal være paastaaelig. Desuden gør man vistnok vel i ej at glemme, at det, som Kenderblikket ser, jo aldrig kan give mere end Præmisserne; til at drage den rette Konklusion hører der ganske andre Egenskaber, ej alene den fuldstændigste historiske Kundskab, men ogsaa en skarp, aarvaagen og uhildet Omtanke, en Evne til at se og vurdere alle Muligheder.

Men selv om man nu tænker sig Methoden aller heldigst udviklet og aller heldigst anvendt, hvilke Frugter for Kunsthistorien kan man da vente sig af den? Hvad giver den

Svar paa? At det ene Billede er malet f. Ex. af Bramantino, det andet Billede f. Ex. af Vincenzo Foppa o. s. v. Men det er jo noget, som foreløbig kun gaar ud paa en Katalog og ikke paa historisk Videnskab. Iagttagelsen af Fremstillingen af den menneskelige Figur — eller egentlig talt kun af enkelte Træk ved den — er for Morelli kun et Middel til at bestemme, hvem der har gjort Billedet. Det er meget karakteristisk, at der herved tilskrives Formen af Øret og Haanden saa megen Betydning, det er ligesom om det galdt om at skælne bestemte Personers Haandskrift ved den Maade, hvorpaa de skrive et R eller et K. Er det en virkelig frugtbar Viden, man vinder ved Iagttagelsen af slige individuelle Manerer og Vaner? Ogsaa for mig har Kunstnerens Fremstilling af den menneskelige Skikkelse den allerstørste Betydning; men jeg opfatter den som selve Studiets Maal, ligesom den har været et Maal for Kunstnerens Arbejde: jeg studerer den Tendens, den Villie, Mening, hvori han har opfattet Figuren, hans levende kunstneriske Forhold til denne Opgave, saaledes, som det ytrer sig i de Skikkelser, han fremstiller, i deres Helhed saa vel som i alle deres Enkeltheder. For dette Studium er Katalogens Bestemmelser ikke Maalet, men Midlet til den foreløbige Vejledning i Historien. De bør ogsaa fra vor Side tages med Kritik, om end stiltiende Kritik; og vi foretrække dem, der ere sikrede gennem Dokumenter, for dem, der bevæge sig som Fjerboldte mellem Kunstkendernes Ketsere.

Det er let at forstaa, at man i offentlige og private Samlinger gerne vil have ethvert Nummer henført til et bestemt Kunstnernavn, og paa Kunstværkernes Pengemarked have Kunstnernavnene den største Betydning. Enhver ærlig og kyndig Kritik af dem fortjener sin fulde Anerkendelse, og enhver Misbrug af dem sin alvorlige Dadel, undertiden endog fra den borgerlige Redelighedss Synspunkt. Men i videnskabelig Henseende er Betydningen af de individuelle Bestemmelser mere tvivlsom. Kunstværkerne have vi jo, og hvad enten de sikkert kunne henføres til bestemte Kunstnere eller ikke, kunne de jo lige fuldt være Gjenstande ikke alene for Nydelse, men ogsaa for historisk Studium, for saa vidt som man med tilstrækkelig Nøjagtighed kan henføre dem til deres Tid og Sted. Deri bestaar egentlig Katalog-Arbejdets største Værd: at udfinde Kunstnernavnet kan hyppig have sin meste Betydning som Middel til en nøjagtigere Bestemmelse af Værkets historiske Plads; og i hvert Fald er en sikker omtrentlig Bestemmelse af meget større Værdi for Videnskaben end en usikker individuel. Thi al nyere videnskabelig Forskning har paa hundrede Maader lært, hvor betinget Individet er paa ethvert Punkt af sin Virksomhed; den har lært, at den egentlige Betydning af de store Individers Gerning har bestaaet i at finde de Udtryk, der tilfredstillede deres Samfund og som det har krævet af dem, medens de mindre Individers Betydning har bestaaet i at udbrede og gentage disse Udtryk. Følgen deraf synes at maatte blive, at vi ikke skulle studere Individerne for Individernes Skyld, men for at forstaa Betydningen af deres Gerning og deres Opgaver. Men Kunstkendernes Lav er ikke fulgt med i denne Udvikling: de drive Jagten efter individuelle Bestemmelser med

samme Iver — og oven i Købet med skarpere Vaaben — som i gamle Dage, da man havde helt andre Forestillinger end vor Tid — temmelig mythiske eller heroiske Forestillinger — om, hvad et Individ vil sige.

Medens Naturhistorien selvfølgelig stadig fortsætter sit store Katalogarbejde, er den dog forlængst kommen ind paa andre Baner, idet man, paa Grundlag af den hidtil udførte Oversigt over Arter og Slægter griber ud over de enkelte Afdelingers Grændser og studerer Dyrenes og Planternes Anatomi og Fysiologi komparativt, iagttager, hvorledes det samme Træk former sig hos de forskellige Arter og Slægter, idet man paa denne Vis mener først ret at forstaa Organismens Bygning i Forhold til dens Livsbetingelser, ja endog at forstaa Organismernes hele Verden i sammenhængende Evolution. Uden i mindste Maade at glemme, hvor forskelligt Princípet i mange Maader er for Naturhistorie og Kunsthistorie, vil man dog let blive var, at der ogsaa i Kunsthistorien er noget, som svarer til denne sidste Art af Naturvidenskab. Det er, hvad man i Modsætning til Individernes og Skolernes kan kalde Motivernes Historie. Man gaar herved ud fra den Kendsgerning, paa hvilken jeg ogsaa haaber i det følgende at kunne fremføre adskillige Exempler, at der gives Motiver, som ere fælles for en hel Periode af Kunstnere, og som, idet de fra Fortid og Samtid overleveres den enkelte, danne det Materiale, hvoraf han former sin egen Kunst. Disse Motiver have langt større Rækkevidde i Tid og Rum, end den enkelte Kunstner omfatter, de ere hans stadige Betingelser og kunne snart optræde som hans Tjenere, snart som hans Herrer og Mestere. Visse Partier af Arkitekturens Historie er ogsaa behandlet analytisk, væsentlig under Synspunktet af Motivernes Historie, saaledes den franske Middelalder af Viollet le Duc, den italienske Renæssance af Jacob Burckhardt.

Jeg beder det efterfølgende Arbejde betragtet som et Forsøg paa ogsaa at anvende denne Methode i Billedkunstens Historie. Jeg ved vel, at Vejen ogsaa her paa enkelte Steder er betraadt, men jeg tror, at man bør gaa videre.

Figuren og dens Navn.

For den videnskabelige Betragtning af Billedkunstens Fremstillinger af den menneskelige Skikkelse ligger der en stor Vanskelighed, et uopgjort, og hyppig tilsyneladende meget forviklet Mellemværende, der kan betegnes som Forholdet mellem Figuren og dens Navn. Jeg sigter ikke til de Vanskeligheder, som det kan volde i givne Tilfælde at bestemme, med hvilket Navn en Figur med Rette skal kaldes, at fortolke den rigtig. Men selv, hvor der ingen Vanskelighed af denne Art kan finde Sted, hvor man kun tænker paa de Navne, der maa anses for at have virkelig historisk Hjemmel, rejser sig det Spørgsmaal: Hvad vedkommer egentlig Navnet Figuren og Figuren Navnet? Hvilken Betydning har Navnefortolkningen overhovedet for Betragtningen af Kunsten?

Dette Problem gælder ikke særlig for en enkelt Periode i Billedkunstens Historie, men lige meget for dem alle, lige fra de ældste til de nyeste og bør derfor behandles i Almindelighed i Indledningen.

Til Illustration af Problemet vil jeg exempelvis strax anføre en bestemt Række Kunstværker, nemlig Rubens's saakaldte *Galérie Médicis*, det vil sige de 24 store Malerier, som han udførte til Luxembourg-Palais'et i Paris til Forherligelse af Henrik den fjerdes Dronning, Maria af Medicis's Liv, og som nu ses i Louvre. Der finder man imellem hverandre, hyppig paa ét og samme Maleri, Olympens Guder og deres hele Hofstat, Jupiter, Juno, Minerva, Mars, Parcer, Gratier o. s. v.; fremdeles Personer fra Frankrigs og andre Landes Hoffer, Dronning Maria og Kong Henrik, Hertugen af Ventadour og Marquis'en af Sillery og andre Hoffolk, en Del navngivne Kardinaler og Ambassadører og mange andre. Saa findes der ogsaa Tritoner og Najader, Figurer, som forestille Lyon og Marseille, Arno og Florents, Spanien og Frankrig, og andre som forestille Sandheden, Uskyldigheden, Tiden, Krigen og Freden, Natten og Morgenrøden, Rygtet og Sejren, Lykken og Modet, Frugtbarheden og Styrken og mangfoldige andre Allegorier. En Figur forestiller Bellona i Dronning Maria af Medici's Skikkelse; det er et blandt mange Exempler paa en Figur med to Navne, som begge have historisk Hjemmel, og om hvilke der kan spørges, hvilket der da maa gælde som det egentlige.

Denne Rigdom af Navne lyder, som man vil bemærke, paa rent inkommensurable Ting: aldeles abstrakte Begreber («Sandheden», «Tiden»), franske og italienske Byer, Hertugen af Ventadour og Skæbnens Gudinder, Døgnets Tider og menneskelige Dyder. Naar nu alt

dette inkommensurable alligevel har faaet fælles Form, nemlig den menneskelige Skikkelse, vil man fra ét Synspunkt hævde, at man gennem den ligeartede Form skal erkende det aldeles forskelligartede Væsen. Fra dette Synspunkt betragtes Væsenet som angivet ved Navnet, medens Menneskeskikkelsen kun skal være en Form, som dette Væsen iklædes. Og da der ubestridelig er en Væsensforskel mellem saadanne Ting som f. Ex. Dronning Maria af Medici og det abstrakte Begreb af Tiden, komme Figurerne, uagtet deres tilsyneladende Ensartethed, egentlig til at henhøre til rent forskellige Kategorier. Fra dette Synspunkt beundrer man da Rubens paa Grund af hans Genis sjeldne Omfang: han har lige meget været Herre over Portræt, nyere Historie, Oldtids Historie, Mythologi, Allegori, kirkelige og bibelske Æmner o. s. v. Sædvanlig opstiller man jo virkelig ogsaa Karakteristiken og Vurderingen af en stor Maler eller Billedhugger paa Grundlag af disse Rubriker, idet man holder de forskellige Arter af Figurernes Navne vel ude fra hverandre og tilskriver dem en reel æsthetisk Betydning[1]). Ved et Værk som *la galérie Médicis* kan det imidlertid falde vanskelig, fordi de forskellige Rubriker ere saa stærkt blandede.

Fra et modsat Standpunkt maa det gøres gældende, at det er Skikkelsen, som i kunstnerisk Forstand er det væsentlige, Navnet det uvæsentlige. Man maa gøre Forskel paa, hvad man ser paa Billedet selv, og hvad man læser i Katalogen. Og selv om nogle Navne, mythologiske og allegoriske, virkelig kunne antydes paa Kunstværkerne selv ved Attributer og slige Midler, der kunne betragtes som en Slags Billedskrift, en Hieroglyfik, saa kan det dog ikke nægtes, at Attributet i Forhold til selve Figuren er det underordnede. Og lige meget, om der i den ene Figur stikker noget abstrakt, i den anden noget konkret, saa se de paa Malerierne allesammen meget konkrete og haandgribelige ud: det skulde Rubens nok sørge for. Den store Navnerigdom viser vistnok, at Rubens havde sin Tids lærde Dannelse inde, hvilket ogsaa mange havde, som ikke vare Kunstnere; men i kunstnerisk Henseende viser den ikke nogen Rigdom, eftersom den hele Forskellighed paa hans Malerier netop er blevet til en stor Ensartethed. Hvorledes man end stiller sig til Problemet, maa man indrømme, at alle de Skikkelser, han har malet, i Henseende til Sjæl og Legeme, til Form og Farve, til Udtryk og Bevægelser, have noget væsentlig overensstemmende, der i Sammenligning med andre Mesteres og andre Tidsalderes Frembringelser karakterisere denne Mester og hans Tidsalder. Derpaa skal den videnskabelige Betragtning af Kunsten og Kunsthistorien være rettet, fordi den saaledes kommer til at gaa ud paa det, som virkelig hører Kunsten til og ligger i dens Magt, medens Navnene kun er noget udvortes paasat.

Alle enkelte Exempler ville imidlertid findes ensidige, og det, som vi have anført er det ogsaa, for saa vidt som Navnene i Rubens's Malerier ere usædvanlig forskelligartede,

---

[1]) Jfr. f. Ex. Brunns, Overbecks og mange andres Behandling af den antike Kunsthistorie.

og Figurerne om end ikke usædvanlig, saa dog meget tydelig indbyrdes beslægtede. Men selve Forholdet og de to modsatte Betragtningsmaader, som fremgaa af det, gælder for hele Billedkunsten, for Oldtidens saa vel som for den nyere Tids.

Problemet griber dybt ind i Grundsætningerne for Kunstkritiken og den historiske Betragtning af Kunsten. Det gælder om, hvorefter den fremstillede Figur skal dømmes, hvorledes den historisk skal forstaas og tages til Indtægt.

Kan en Figur forkastes af Kritiken, fordi den ikke findes svarende til sit Navn? Dette kan være valgt af Kunstneren selv; det kan ogsaa være opgivet udenfra, især af Værkets Bestiller, og være accepteret af Kunstneren. Kunstneren vil i de allerfleste Tilfælde *bona fide* mene at fremstille, hvad der kræves i Henhold til Navnet, skønt det vel ogsaa er hændt, at han bevidst er afveget derfra og har sat noget andet i Stedet. Hvor vidt nu den, som har opgivet Navnet — hvo det end er —, finder sit Krav tilfredsstillet, det bliver en Sag mellem ham og Kunstneren. Selv om han ikke er tilfreds, kunne andre maaske med Rette finde, at Figuren som Resultat af Kunstnerens Arbejde er god, ja ypperlig, uden Hensyn til Navnet. Kunstneren har muligvis forbundet uklare eller forfejlede Forestillinger med Navnet; men hvis han er en fremragende Kunstner, kan hans Værk blive fortræffeligt i en anden Mening. Er der ikke andet i Vejen med en Figur, end at den kan helbredes ved et Middel, som ikke forandrer Værket selv, blot ved en Navneforandring, er Figuren jo god. Og enhver god Figur er ikke alene en Kilde til Nydelse, men et kunsthistorisk Dokument, som ikke maa forkastes.

Denne Betragtning gælder endog om Portrætter, for hvilke man dog snarest vilde gøre det til en virkelig Lov, at den fremstillede Figur skulde svare til Navnet, det vil sige, ligne den Person, som bærer Navnet. Der kan vel nævnes Exempler paa, at Bestilleren og Kunstneren efter stiltiende eller udtrykkelig Aftale, eller i Henhold til en gældende Tids-Smag, ere enige om, at Figuren skal fremstilles idealistisk; men langt hyppigere maa der forudsættes en fuld Enighed imellem dem om, at der virkelig skal præsteres en Lighed. I Virkeligheden vil der dog altid kun være en begrændset Kreds, der kan gjøre dette Krav gældende. Det er en aldeles anerkendt kritisk Praxis, som alle Fremstillinger af Kunsthistorien give Exempler paa, at man dømmer om Portrætter baade fra Samtid og Fortid, ja den fjerneste Oldtid, som Kunstværker, uden nogen som helst anden Kundskab til Personens virkelige Udseende end den, som Portrættet selv meddeler, ja i mangfoldige Tilfælde uden Kendskab til hans Navn og Identitet. Man dømmer, vel at mærke, ej alene om saa kaldte rent kunstneriske Egenskaber (Modellering, Tegning, Kolorit, Lysgivning o. s. v.), men ogsaa om selve Opfattelsen af det Menneskelige og Individuelle. Man tilskriver ogsaa i denne Henseende — med Rette — det ene Portræt større Værd end det andet, og henregner med fuld Føje visse Portrætter til Menneskehedens ypperste Frembringelser, idet man tvinges dertil af Kunstværkets egen overbevisende Veltalenhed. Til Grund for Dommen ligger da

ikke nogen Viden om, hvor vidt der virkelig finder en Lighed Sted, men kun en Erkendelse af, at Billedet ser ud til at ligne, det vil sige, at det gør et individuelt sammenhængende og konsekvent Indtryk. Den Sandsynlighed, som dette giver for, at det virkelig har lignet, tager man saa — atter med Rette — til Indtægt for Historien, for saa vidt som Historien ellers interesserer sig for den fremstillede Personlighed; men dette vedkommer ikke Portrættet som Kunstværk.

For Kunsthistorien som Videnskab gælder det om at kunne forstaa og forklare, hvorfor en given Figur er netop saaledes som den er, i det hele som i det enkelte. Det gælder fremdeles om, saa at sige, at føre den til Indtægt paa den rette Konto, at lære af den, hvad der med Rette kan læres, og at undgaa at drage nogen Lærdom af den, som Figuren i Følge Sagens ret forstaaede Natur ikke kan give.

At f. Ex. en eller anden, antik eller modern, Apollofigur er som den er, alene fordi den forestiller Apollo, vilde være en naiv Forklaring, der opfattede Billedet ikke som Menneskeværk, men som himmelfaldent. Men ogsaa Videnskaben kan være udsat for noget af denne Slags Naivetet, des mere, jo fjernere fra Billedet kommer, og jo mere isoleret det staar for vor Kundskab. Dette gælder om indiske, kinesiske, australske Gudebilleder; ja endog den belvederiske Apollo kan man let være udsat for at lade gælde for Apollo i egen Person. Efter vor Mening stikker der i den moderne Behandling af den antike Kunstmythologi, som vi nedenfor skulle paavise, altfor meget af en saadan Betragtningsmaade. Men gaar man Videnskaben paa Klingen, vil den naturligvis maatte anerkende, at Kunstnerens, hans Tidsalders og Slægts Opfattelsesmaade har sit Lod i, at Figuren er som den er, selv om den nødig vil tage Indrømmelsens Konsekventser. Kun vil man da maaske hævde, at baade den ved Navnet givne Opgave og Kunstværkets menneskelige og historiske Genesis have hver paa deres Vis et Lod i, at Figuren netop er blevet saaledes. At holde alene paa Navnet vilde være en ensidig Objektivisme, at holde alene paa Kunstneren maatte stemples som ensidig Subjektivisme.

Men netop paa dette Punkt indtræder let en farlig Forvexling. Man kan fuldt vel indrømme, at Kunstnerens Objekt lige saa vel har Lod i hans Værk som hans egen Subjektivitet og altsaa fri sig for al Beskyldning for ensidig Subjektivisme; men Spørgsmaalet bliver da, om hans egentlige Objekt er betegnet ved de ham opgivne Navne. Nej, i Virkeligheden er hans Objekt først og fremmest den levende Menneskeverden, som han har set for sine Øjne, med al dens Forskellighed i Henseende til Personer og Forhold: den er for ham ganske anderledes reelt og solidt og levende objektiv end de Forestillinger, der knytte sig til et Navn. Dette skal ikke forstaas saaledes, at han i sin Hukommelse gemmer ligesom et Magazin af lutter Fotografibilleder af virkelige Mennesker og virkelige Optrin: i sin Erindring sammensmelter, udvider, overdriver, forskønner og forværrer han de oprindelige Indtryk, alt efter sit subjektive Forhold til dem. Saaledes danner der sig

for hans Indbildningskraft en flydende Figurverden med mange Muligheder. Naar nu et Navn opgives for ham, bestaar dets Betydning deri, at det samler disse flydende Elementer i Retning af et bestemt Punkt. Navnet Apollo kan, ja det maa omsættes af ham i menneskelige Bestemmelser: det indeholder noget om Ungdom, Skønhed, Stolthed, Herlighed, om Musik og om Bueskydning, om Lyrastrengens Klang og om Buestrengens Hvinen. Det indeholder ogsaa noget om Solen, som ikke er noget menneskeligt. Men naar dette skal faa et fyldigt Udtryk i den menneskelige Skikkelse, og ikke blot udvortes angives ved en Nimbus eller Straaler om Hovedet, maa der ved et genialt Instinkt findes menneskelige Træk, noget straalende og lysende i Udtrykket, som naturlig forbinder sig med Forestillingen om Solen. Alt dette har netop allerbedst den græske Kunst forstaaet, som først menneskeliggjorde og til en vis Grad individualiserede Forestillingen om Solguden. Men da Solen endnu skinner, som den skinnede for Grækerne, er der bestandig en kunstnerisk Mulighed for, at den samme Gerning kan gøres forfra om igen.

Endnu ere vi her indenfor Kunstnerens Mellemværende med det virkelige, samtidige Menneskeliv, som han har lært at kende. Men i hans hele Figurverden er der mere end Indtrykkene af det virkelige: der er ogsaa Indtryk af tidligere Tiders Kunst. Det er disse Indtryk, der er det Kit, som sammenbinder Kunstens Historie, og som aldrig tillader et enkelt Slægtled helt at isolere sin Opfattelse af Mennesket fra de foregaaendes. Og de traditionelt nedarvede Navne, som f. Ex. Apollo, give særlig Anvisning paa at øse af denne Slags Materiale: den senere Kunstner vil i Reglen raadføre sig med den tidligere Kunst om, hvad Apollo egentlig var. Saaledes komme Navnene til at betegne Traade i Traditionen. Det maa nu imidlertid ikke overses, at denne traditionelle Forplantelse i Kunstens Historie faktisk gaar lige saa lidt regelmæssig til som Menneskeslægtens Forplantelse gennem lovligt Ægteskab: det er jo i Virkeligheden ikke den kirkelige eller borgerlige Vielse, som avler Børnene. Meget hyppig indtræffer det Tilfælde i Kunsten, at Traditionen springer af fra den Traad, som Navnet angiver, idet en Kunstner benytter et Figurmotiv, der er ham overleveret med et givet Navn, i en anden Mening, til en Figur med et andet Navn. Han tager altsaa Figurmotivet som noget alment Menneskeligt, der kan passe til flere Navne: og det er i Virkeligheden dette rent Menneskelige, ikke Navnet, som er det avlekraftige i Kunsten. Siden vi netop her have brugt Navnet Apollo til Exempel, skal jeg minde om, hvorledes Sergel og Canova have benyttet den belvederiske Apollos Motiv til Figurer af Diomedes, Gustaf den tredie og Perseus. Man kan, om man vil, kalde saadanne Figurer — og deres Tal er legio — for Bastarder; men Bastarder maa dog ogsaa regnes for Mennesker.

Men lad os se bort herfra, og forudsætte, at den ene Apollo benyttes til en anden Apollo. Det kan gøres paa mange Maader og i mange Grader. Nogle ville i deres Værk mere eller mindre nøje gentage en tidligere, særlig en antik Apollofigur. Om de heri

gøre Ret eller ikke, ville vi ikke tale om; historisk maa det blot fastholdes, at i samme Grad, som de gøre det, og overhovedet give sig Traditionen i Vold, i samme Grad give de ogsaa — frivillig eller nødtvungent — Afkald paa førstehaands Produktion, og at den Kapital af tidligere Kunst, som er indestaaende i det senere Værk, hvor meget eller hvor lidt det nu er, skal føres paa den tidligere, frembringende Kunsts Konto. Ja selve det, som man kan kalde Apollo-Ideen, den særegne Sammenhæng af Bestemmelser, som Navnet Apollo tyder paa og kræver, maa regnes Antikens anthropomorfiserende Fantasi til Gode, hvor mange Apollo'er man end træffer af moderne Kunst. Vi optage her ikke den evige Strid mellem det Traditionelle og det Præsente til fornyet Diskussion; for den, som betragter Kunsten historisk, knytter der sig i hvert Fald en uendelig større Interesse til det Præsente, det, hvori der er nyt Blod, end til det Traditionelle, det, man kender i Forvejen i Original-Udgave. Ja i selve Kunstens Værker gør det præsente Forhold til den objektive Virkelighed — lige meget om Resultatet er draget i idealistisk eller i realistisk Retning — sig gældende med langt større indlysende Magt end det andenhaands Forhold til det Overleverede.

Vi have nu allerede indrømmet, uden Forbehold og i meget vidt Omfang, Navnenes virkelige Betydning for Kunstneren under hans Arbejde. Det var imidlertid just ikke det, vor Undersøgelse galdt: vi spurgte om **Resultatet** af Kunstnerens Arbejde, om den færdige Figur, og hvilket Lod Navnet havde i, at den er, som den er. Et er, hvad Kunstneren stræber hen til, i Følge de Begreber, han kan danne sig om Navnets Betydning, et andet, hvad han i Virkeligheden giver. Netop for den livskraftigste Kunst har det præsente Forhold til det levende Liv en saa overmægtig og alt andet distancerende Betydning, at Navnene dog meget let kun blive — Navne. Af Verdens store Kunstnere er der næppe nogen, hos hvem man kan antage en mere fuldkommen *bona fides* og Respekt i Forhold til de historiske Navne end Rafael, der ogsaa stod i det fortroligste Forhold til sin Tids højeste Kultur og kendte mange Slags Kunst, ikke mindst den antike. Han har ogsaa malet Apollo'er[1]; men enhver, som virkelig kender de forskellige Mesteres og Perioders Figurstil, vil i disse Apollo'ers Aand og Form meget tydelig genkende Slægtskabet med Rafaels øvrige Figurverden, saa vel som med den nyere italienske Humanismes overhovedet, og se en karakteristisk Forskel mellem dem og de antike Apollo'er. Og dette gælder da i endnu meget højere Grad om andre nyere Kunstneres Apollofigurer, f. Ex. Velazquez's.

Jeg fremhæver imidlertid kun dette, fordi jeg tror, at der nok kan trænges til en Advarsel mod en vis uskyldig Tillid til Navnenes Værdi, men ikke for at nægte, at de virkelig kunne afgive en Faktor i Resultatet, i at Figuren er, som den er. Ved Siden af

[1]) Vi minde om den Figur, der er malet som en Statue i en Niche i Baggrunden af »Skolen i Athen«, og som jo netop skal forestille en antik Statue; om et Par Figurer paa Amor- og Psyche-Billederne i Farnesina; om Solguden (halv Figur) i Kuppelmosaiken i Chigiernes Kapel i Sta Maria del Popolo.

Rafael stod Michelangelo som Repræsentant for en Retning i Billedkunsten, der brød sig langt mindre om Navnene: til Grund for hans Produktion ligger meget mere Erkendelsen af, at Menneske er Menneske, til Trods for alt, hvad Menneskene have gjort sig selv eller hverandre til. Men ogsaa han har gjort Figurer, som med Rette og med dyb Betydning bære et historisk Navn: jeg skal fremfor alle anføre hans Moses. Der er visselig meget i denne Skikkelse, som kun kan forklares gennem en Jævnførelse med Michelangelos øvrige Figurstil, hans kunstneriske Forhold til Mennesket, saaledes som han direkte havde studeret det — thi han har jo i hvert Fald maattet omsætte Navnet Moses i menneskelige Bestemmelser, der for ham have været præsente —; men der er ogsaa noget i den, for hvilket Navnet Moses giver Forklaringen. Dermed mener jeg ikke alene de to smaa Horn paa Statuens Pande; thi dette Attribut er blot en Slags Navnepaaskrift, som ikke giver nogen Garanti for, at Figuren har Ret til Navnet; men langt mere Karakteristiken af Legeme og Sjæl og især den ophøjede, vældige, sønderknusende Indignation i Skikkelsens Udtryk. Man kunde tænke sig Moses paa mange andre Maader og have sine Betænkeligheder ved denne; men det er — hvad man saa siger — alligevel Moses, som har modtaget Loven af Herrens Haand paa Sinai, og, endnu omgiven af Tordenskyens Elektricitet, ser Folket dandsende om Guldkalven.

Men kender man Michelangelo nøjere, saa ved man ogsaa nok, at han kun kunde gøre en saadan Moses, fordi den i Grunden var et Stykke af hans egen Subjektivitet. Havde man forlangt af ham, at han skulde gøre f. Ex. en Dafnis og en Chloe, saa havde man oplevet en ubehagelig Skuffelse, idet man enten havde faaet Forlangendet kastet tilbage i Ansigtet, eller to Figurer, som overmaade lidt havde svaret til deres Navne. Rubens og Jordaens kunde fortræffelig male Figurer, som svarede til det allegoriske Navn *Abundantia*; men havde man af dem forlangt de tre Allegorier, som Giotto har malet i Assisi, *Armod*, *Kyskhed* og *Lydighed*, saa havde man oplevet en lignende Skuffelse. Naar Rembrandt skal eller vil male en Ganymed, en Proserpina eller en Endymion, da forstaar han med ejendommeligt Liv at udtale det rent menneskelige i Situationen, som han opfatter den; men idet han «uden Udvalg tager sine Modeller fra sine nærmeste (hollandske) Omgivelser»[1], maler han Figurer, som for alle andre end en Del af hans egne Samtidige og Landsmænd findes vidunderlig lidt svarende til deres Navne.

Alt kommer altsaa an paa, om det, som Navnet angiver, eller i alt Fald en væsentlig Side af det, **ligger indenfor Kunstnerens individuelle Synsfelt**, saaledes som dette er bestemt ved hans Naturel i Forhold til hans samtidige Omgivelsers Krav til Kunsten, hans deraf følgende

[1]) Wilhelm Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883, S. 437. Vosmaer og Bode paavise med største Ret det falske i den gamle Antagelse, at Rembrandts mythologiske Billeder kunne opfattes som Parodier. Man kan sige, at en saadan Mening alene hidrører fra en skæv Opfattelse af Forholdet mellem Navn og Figur.

Udvikling, hans kunstneriske Situation, kunde man sige. Der er vel Forskel paa de enkelte Kunstneres Rækkevidde; men det er meget langt fra, at nogen Kunstner har havt Blik for alt det Menneskelige til alle Sider; enhver har sit ganske bestemte Syn paa det i en enkelt Retning, der vel indeholder en indre Uendelighed, ligesom en Linie indeholder en uendelig Mængde af Punkter, men udelukker en uendelig Mængde af andre Retninger, der ligeledes hver for sig vilde indbefatte en Uendelighed[1]). Naar en Kunstner altsaa giver os det, som skal svare til et Navn, giver han os kun et Udsnit af Forholdet mellem hans Subjektivitet og det rent Menneskelige, som han har Blik for. Derfor er Navnet ikke ligegyldigt: det angiver, hvilket Udsnittet er, hvor i Synsfeltet det er beliggende. Ligger Navnet udenfor det, saa kan Kunstneren vel ogsaa give Noget, der ligger indenfor hans eget Synsfelt, men som altsaa ikke kommer til at svare til Navnet (som i de ovennævnte Exempler af Rembrandt); eller han kan give en Gentagelse af et andet Kunstværk, eller noget rent Betydningsløst.

Men hermed er jo Hovedsynspunktet givet for den sande historiske Betragtning af Billedkunsten, for saa vidt som den fremstiller Mennesket, for den Betragtning, som vil være i Forstaaelse med hvad det er, som har gjort Værkerne til det, som de ere. Den maa gaa ud paa at bestemme de vexlende Synsfelter og Grundene til deres indbyrdes Afvexling og Følge. Herved faar man alt med, som har Betydning, og betragter det efter dets væsentlige Betydning. For saa vidt som Navnene skulle have noget Reelt at sige, hvilket de dog egentlig kun i de færreste Tilfælde have, er det paa Betingelse af, at de underordne sig den ovenfor angivne Betragtningsmaade. En rent ikonografisk Opstilling af Kunstvidenskaben paa Grundlag af Figurernes Navne, anvendes nu vel kun paa Kunsthistoriens fjærnere Partier, Oldtiden og Middelalderen (Kunstmythologi, de hellige Figurers Ikonografi), fordi det der endnu har særegne Vanskeligheder at opstille en virkelig Kunsthistorie; men ingenlunde fordi den er historisk berettiget. Kun i en Kunst, som den byzantinske, hvor alt virkeligt Liv er uddødt, og al virkelig Udvikling standset, kan den have nogen Berettigelse. I det Hele tør man vistnok sige, at Videnskaben ikke stiller Problemet, *hvorfor Figuren er, som den er*, med tilstrækkelig Skarphed, og at den derfor i alle sine Partier arbejder med en ukritisk og dobbelttydig Forening af de to modsatte Principer. Men jeg er overbevist om, at Fremtidens Vej fører i Retning af en Ompostering af Navnene i rent menneskelige Værdier og Bestemmelser. Og det turde vel være, at der i Dybden af selve Nutidens Kunst gør sig en tilsvarende Bevægelse gældende, idet man mere og mere maa blive sig bevidst, at

[1]) Sign. mit Skrift fra 1876, om Kunstværdi, S. 36. Dette Skrift staar overhovedet i nær Forbindelse med den nærværende Betragtning; dog ikke saaledes, at denne Betragtnings Gyldighed skulde være afhængig af det stærkt fremhævede Hovedresultat af hint Skrift, som jeg forøvrigt i det væsentlige bestandig vedkender mig.

Navnene hverken have eller egentlig nogensinde have havt den Betydning, man har tilskrevet dem.

Punktvis er ogsaa den Betragtningsmaade, vi føre Ordet for, brudt rent og klart igennem. Saaledes siger Goethe et Sted om Laokoonsgruppen:

«Billedhuggerkunsten sættes med Rette saa højt, fordi den kan og maa føre Fremstillingen til dens højeste Tinde, fordi den blotter Mennesket for alt, hvad der ikke er væsentligt for det. Saaledes er ogsaa ved denne Gruppe *Laokoon* et blot Navn: Kunstnerne have afklædt ham hans Egenskab som Præst, saa vel som alle trojansk-nationale, poetiske og mythologiske Attributer; han er Intet af alt det, som Fablen gør ham til: han er en Fader med to Sønner, i Fare for at dræbes af to frygtelige Dyr.» O. s. v.

I disse Ord accentuerer Goethe skarpt og sandt den væsentlige Forstaaelse af et Kunstværk, som har Menneskeskikkelsen til Genstand. Figuren forstaas af mig gennem rent menneskelig Sympathi, Fællesskab i Sjæl og Legeme og fælles Delagtighed i menneskelige Muligheder. Lige saa lidt som vi, naar en Person i det virkelige Liv gjør Krav paa vor Medfølelse, begynde med at spørge om Navn, Stand o. s. v., før vi anerkende et medmenneskeligt Forhold, lige saa lidt Opfordring er der til at gøre det lige over for den af Kunsten fremstillede Figur. Kundskaben til Navnet og den videre Forbindelse med andre Mennesker eller andre Ideer, som det angiver, kommer foran eller bagefter det egentlige levende Forhold til Kunstværket som Menneskefremstilling — eller udebliver rent, uden Skade for dette Forhold.

Det sidste er netop meget hyppig Tilfældet, hvor Talen er om antik Kunst: hvis Navnet virkelig skulde være saa nødvendigt, maatte Halvdelen af den antike Kunst være os ligegyldig. Det er jo i mangfoldige Tilfælde ikke muligt at konstatere en antik Figurs Navn, selv om det maa anses for rimeligt, at den i Oldtiden virkelig er blevet kaldt ved et. Men det er en ubestridelig Kendsgerning, at den rent kunstneriske og menneskelige Betragtning af Figurerne har gjort sin gode Ret gældende, saa længe som man har kendt antik Kunst, og vakt en levende Interesse for mangt et Værk, hvis Navn eller Kategori man ikke har vidst (f. Ex. den «borghesiske Fægter»). Man har blot ikke draget Konsekventsen af denne Kendsgerning med Hensyn til Navnenes Værdi, som man vedblivende har sat altfor højt. I Følge denne Overvurdering af Navnenes Betydning har man saa med en vis febrilsk Iver lagt sig efter at navngive alt muligt, selv om man vel har følt, eller i alt Fald kunnet sige sig selv, at man aldeles har savnet Støttepunkter til at finde de Navne, som Oldtiden vilde vedkende sig. Den Dag idag gælder en stor Mængde Navne ingenlunde, fordi de ere beviste, men fordi de ikke ere alvorlig modsagte: den hele Nomenklatur maa for en stor Del mere betragtes som fremgaaet af en moderne Fornødenhed til at give den antike Kunsts Efterladenskab i vore Museer Navn og Mærke end som sikre Opdagelser af de antike Navne.

Goethes oven anførte Ord — for at vende tilbage til dem — synes imidlertid at tyde paa, at han ikke vil overtage noget Ansvar for, hvor langt man vil udvide denne Betragtnings Gyldighed. Han holder den indenfor Billedhuggerkunsten, men vilde dog vistnok nødsages til at anerkende, at den i mange Tilfælde maa gælde lige saa vel for Malerkunsten, der jo ogsaa kan blotte Mennesket for alt, hvad der ikke er væsentligt for det. Men selv hvor Kunsten gaar ud paa individuel og historisk Karakteristik, hvor den iforer sine Skikkelser Dragter og medgiver dem Kendemærker, der høre hjemme paa bestemt Tid og Sted, er det jo dog ikke dens Mening at give døde Kostumefigurer, men at lade dem tale til os, som Menneske taler til Menneske, et Sprog, der umiddelbart forstaas af vor Følelse. Som Modsætning til Laokoonsgruppen kunde man nævne et Maleri som Alexanderslaget: her er alt historisk, realistisk, kostumeret, portrætagtigt. Men det er da alligevel den menneskelige Skikkelse, menneskelig Sjæl og menneskelige Forhold, vi se: Følelser, Lidenskaber og Lidelser tale her et fuldt saa fyndigt og gribende Sprog som i Laokoonsgruppen. Isolere vi Betragtningen af Maleriet, saaledes som Goethe med fuld Ret isolerer Betragtningen af Gruppen, saa faa vi ogsaa her et rent menneskeligt Resultat ud; og Dragterne og de øvrige Attributers historiske Betydning, for saa vidt som vi kende den, tjener os kun bagefter til at knytte Maleriets Æmne til den virkelige Historie — hvilket naturligvis ikke skal foragtes.

Den endelige Løsning af Problemet kræver imidlertid en fuldstændig Fremstilling af Billedkunstens Historie. Hvad vi her have udviklet, skal kun tjene til en foreløbig Motivering af det Synspunkt, vi gøre gældende i vor Opfattelse af Historien. Til ydermere Betryggelse af dette Synspunkt anse vi imidlertid endnu et Par Betragtninger for nyttige, nemlig:

For det første en summarisk Oversigt over de forskellige Arter af Navne, som Figurerne bære, og deres særegne Forhold til Figuren;

for det andet en Betragtning af Konsekventserne af denne Oversigt for Opfattelsen af Kunstens Skikkelser;

og for det tredie en mere rent logisk Betragtning af Navn og Figur med Hensyn til, hvad de i Følge deres Natur kunne være.

A. Den første Hovedklasse af Navne omfatter dem, der lyde paa **virkelige Mennesker** (eller Mennesker, som anses for virkelige).

1. Til saadanne Navne (menneskelige Egennavne) svarer først den store Mængde af Portrætter, i hvilke Kunstneren har afskildret en bestemt, virkelig Person, saaledes, som han har set og kendt ham. Den rent individuelle Karakter i Udseendet svarer i Kunsten til, hvad Egennavnet er i Sproget.

Ikke des mindre findes der Figurer, som paa den tilforladeligste Maade ere forsynede med et eller andet menneskeligt Egennavn, og som dog slet ikke have noget individuelt, men et rent idealt Præg. Det gælder f. Ex. om mange Skikkelser paa gamle græske Gravmæler, saaledes de bekendte og udmærkede, der ere forsynede med Indskrifterne: Hegeso, Philis, Dexileos, Demetria, Pamphile. Det er almindelig anerkendt, at den græske Kunst paa den Tid, i hvilken disse Værker høre hjemme (det 5te eller Begyndelsen af det 4de Aarhundrede f. Kr.), i det Hele endnu var utilbøjelig til at give Portrætlighed, hvilket ikke forhindrede, at man knyttede en ideal Figur og et Egennavn sammen. Ogsaa til andre Tider kan en idealislisk Retning i Kunsten give et lignende Resultat, især i saadanne Tilfælde, hvor Kunstneren kun har en ufuldstændig og andenhaands Kendskab til den Person, der skal fremstilles. Saaledes har i Thorvaldsens Statue af Fyrst Wladimir Potocki Navnet kun en højst imaginær Betydning; men Statuen hører til Thorvaldsens skønneste.

2. Forholdet mellem Egennavnet og Figuren faar en anden Karakter end i det ad vivum udførte Portræt, hvor det gælder om en Fremstilling af en Person fra Fortiden (det historiske Portræt). Jo mere Kunstneren herved gengiver et andet ad vivum udført Portræt, saaledes at hans eget Værk bliver en Kopi, des mindre Betydning har det fra et kunstnerisk Synspunkt; men des mere objektivt historisk Værd har det som Portræt. Det kunstneriske Krav fyldestgøres, hvor Kunstneren fra sit og sin Tids Stade formaar at se Fortidens Personlighed i et nyt Lys, som det f. Fx. er sket i Siemerings monumentale Statue af Luther; men Historikeren vil vel vogte sig for at tage en saadan Fremstilling som gyldig historisk Kilde. Hvor vidt Figuren virkelig svarer til Navnet, afhænger jo desuden ganske af, hvor gode og troværdige de Portrætter ere, hvorefter Kunstneren har dannet sig sin Forestilling om Personligheden.

3. Undertiden svigter dette Grundlag aldeles, og Kunstneren maa da gaa rent digterisk til Værk, forestille sig Personens Udseende i Overensstemmelse med den Karakter, som er udtrykt i hans Værker og Handlinger, eller i Beretninger om ham. Saaledes giver han et tilbagedigtet Portræt. Hertil hører mangfoldige Figurer af den nyere Tids monumentale Billedkunst, saa vel Skulptur som Maleri, hvor Opgaven har gældt især en fjærnere Fortids, Middelalderens eller Oldtidens, store Personligheder; ogsaa fra Oldtiden har man tilbagedigtede Portrætter, f. Ex. Hovederne af Homer og af Sokrates, af hvilke det første med Sikkerhed, det andet med Sandsynlighed betragtes som saadanne. Hvor individuelle end saadanne Hoveder kunne se ud, have de dog som Portrætter intet historisk Værd: om Navnet ellers svarer til Billedet, kommer an paa, om dettes Karakter svarer til objektivt gyldige Forestillinger om Personens Liv og Virksomhed. Undertiden ved man saa lidt om og fra Personen, at Kunstneren, naar han skal illustrere Navnet, kun har en vis Analogi at holde sig til: det er Tilfældet, hvor der skal gives fuldstændige Portræt-

rækker af gamle Konger, Paverækken i S. Paolo fuori le mura ved Rom, endog Apostelrækken — hvad véd man egentlig om de fleste af Apostlene?

Under et lignende Synspunkt som tilbagedigtede Portrætter af historiske Personer maa man betragte Fremstillingen af digteriske Karakterer, naar de fra Digternes Side ere fremstillede som Figurer paa Virkelighedens Grund (Don Quixote, Hamlet, Faust, Erasmus Montanus o. s. v.) De faa derved for Overleveringen en lignende Karakter som historiske Figurer. Sign. B. 1, 2.

4. Men det digtede Portræt kan for en senere Tidsalder, der ikke har Forudsætninger til eller ikke bryder sig om at gøre Forskel paa Digt og Virkelighed, blive omgivet med en Autoritet, der svarer til det virkelige Portræts. Dette gælder f. Ex. netop om de antike Billeder af Homer og Sokrates. Det gælder ogsaa om Christus, der som historisk Person hører ind under denne Betragtning: visse fysiognomiske Træk ere fra Tider, som selv ikke anvendte Kritik og som kun vanskelig kunne opklares af Kritikens Lys, overleverede Efterverdenen som et konstant Grundlag for det, som man kalder Christustypen, hvilket ikke forhindrer, at enhver ledende Mester eller Skole dog tilegner sig denne Type og i det væsentlige giver den sit Præg. Men idet Christus fremstilles som Genstand for Religion, staar hans Skikkelse tillige halvvejs udenfor det Portrætagtiges Omraade og gjør Krav paa Forherligelse, for saa vidt som Kunsten i det givne Tilfælde overhovedet gaar ud paa Forherligelse. Fra et tilsvarende Synspunkt synes Buddha paa sit Omraade at være betragtet. I den christelige Kunst kunne nogle af Apostelskikkelserne, især Petrus (med det korte, krøllede Skæg) og Paulus (med det lange, bølgende Skæg) betragtes som tilbagedigtede og derefter til en vis Grad fastslaaede Typer, medens man ved Døberen Johannes mere er henvist til Bibelens Ord, der en Gang for alle have givet en tydelig Karakteristik ogsaa af hans Ydre. Ved Helgenskikkelserne har den christelige Kunst været meget forskellig stillet, undtagen at der altid i en eller anden Retning har været et Krav til Forherligelse. Enkelte Helgenbilleder nærme sig stærkt til at være Portrætter ad vivum, nogle kunne gælde for historiske Portrætter, andre for tilbagedigtede og i visse Træk fastslaaede Typer, en stor Del endelig maa betragtes som rene og frie Forherligelser, selv om deres Navn vel kan have en vis historisk Værdi. Dette gælder om nogle Oldtidshelgener (St. Georg, St. Sebastian) og om de fleste Helgeninder, blandt dem ogsaa om Jesu Moder, Maria. Ikke alene hvor hun fremstilles som Himmeldronning, men ogsaa som Barn, Jomfru eller den unge Moder, er hun fra Kunstens Side mere opfattet som en fri Personifikation, i samme Grad som de antike Gudebilleder (skønt i en anden Retning) end som historisk Skikkelse, hvorfor ogsaa hendes Navn kunde drages ind under den anden Hovedklasse. Kun hvor hun fremstilles som ældre, f. Ex. ved Sønnens Lidelse, falder Skikkelsen lidt mere ind under Synspunktet af det tilbagedigtede — men ikke typisk fastholdte — Portræt, skønt aldrig ganske.

5. Men vi ere endnu ikke færdige med de virkelige Personer og deres Egennavne. Der findes i Kunsten en uendelig Mængde Figurer, som forestille virkelige Mennesker, og som altsaa maa antages at have et Navn, men hvis Navn der i det givne Tilfælde ikke spørges efter, idet det betragtes som ligegyldigt med Hensyn til Kunstværkets Hovedsag. De ere unavngivne, og de have heller ikke, hvad man i Ordets mere fremhævede Betydning kalder «et Navn». Paa et historisk Billede gøre i Reglen kun et Par Hovedfigurer Krav paa Navne, de øvrige maa nøjes med at være «Per og Poul»; men de kunne forresten lige saa godt som Hovedfiguren være lyslevende individuelle Skildringer (se f. Ex. Velasquez's Maleri af Bredas Overgivelse). Ret mærkeligt forholder det sig med de bekjendte Malerier af den ældre Renæssances Kunstnere (Gozzoli, Ghirlandajo, endnu Rafael), hvor en Mængde Personer fra Kunstnernes Samtid ere indførte som en Slags Chorus til de hellige Optrin. Deres Navne har Samtiden meget vel kendt, og nogle af dem ere ogsaa os overleverede; men de skulde ikke rigtig gøres gældende i denne Sammenhæng, idet Hovedpersonerne ere af en rent anden Art.

6. De unavngivne Personer fylde ogsaa hele Billeder, de tage saa at sige hele Huset i Besiddelse, medens Herskabet — de Figurer, som bære Navne — er ude. Man anvender hyppig Ordet Genrebilleder (som ogsaa kan gælde om Skulptur) om Virkelighedsskildringer med unavngivne Figurer. Her finder en tilsvarende Forskel Sted som i Portrætterne mellem det samtidige Liv, som Kunstneren kender af Selvsyn, og det fortidige, hvis særegne Væsen han maa studere gennem Kunstværker og Bøger (f. Ex. Meissonier). Overalt, hvor man bevæger sig paa Virkelighedens Grund, maa der ogsaa forudsættes, at enhver Figur har et Egennavn, selv om der ikke er underforstaaet noget bestemt; og jo mere individuelt Figuren er skildret, des mere har den et Krav paa et Navn, om end Kravet ikke gøres gældende. Men Kunstneren arbejder tidt mindre med et Egennavn for Øje end med et realt — for virkelige Mennesker gældende — Fællesnavn (Artsnavn, nomen appellativum), f. Ex. Bonde, Fisker, Soldat, eller mere specialiseret: Amagerbonde, Skagensfisker, svensk Soldat (Gustavianer, Caroliner). Meget hyppig er det Fællesnavn, som Kunstneren har for Øje, et Folkenavn, f. Ex. Gallere, Dacere, Skythere i antike Billedværker. Det er i alle disse Tilfælde Kunstneren mindre om at gøre at give et Individ end en Type. Han kan gøre dette ved enten at vælge ud af den Klasse af Mennesker, som Navnet gælder, et Exemplar, som han erkender for særlig repræsenterende, og fremstille det, eller ved i sin Fantasi at sammensmelte typiske Træk, som han har iagttaget hos forskellige Individer, til en Enhed. Dette er en induktiv Vej til Fremstillingen af en Type, og Ordet Type betegner her noget rent andet, end hvor man taler f. Ex. om Christustypen, hvor det betegner noget traditionelt nedarvet.

7. Begrebet Type gælder her om en særegen Klasse af Mennesker, som skal karakteriseres i sin Særegenhed. Men Kunstneren kan i Følge sin Stilling til Opgaven gaa

mindre ud paa at fremhæve dette særegne ved Typen end paa at gøre den gældende som en ideal Repræsentation af Mennesket. Fidias's Skildring af det festlige Optog ved Panathenæerfesten (paa Parthenons Cellefrise) er i sine fleste Partier et Livsbillede paa Virkelighedens Grund. Men der er ikke lagt den mindste Vægt paa den individuelle Forskel mellem Figurerne: det er ikke Per og Poul, ikke unavngivne Individer. Egennavnene flyde derfor helt ud, og tilbage bliver kun Fællesnavnet af de frie Atheniensere. Men dette Navn betegner her ikke en Folketype blandt andre Folketyper: Athenienserne ere opfattede af den atheniensiske Kunstner som Menneskehedens Blomst og Adel, som de rette Mennesker. Saaledes forholder det sig ogsaa med de fleste andre græske Livsbilleder, især fra den ældre Tid, med Statuer som Diskoskasteren, Diadumenos, Apoxyomenos o. s. v. Det er rene Menneskebilleder, men det er ikke Individer: et Egennavn vilde her slet ikke være paa sin Plads. Det er Resultater af et kunstnerisk Studium af Mennesket i ideal Retning, og opfattet fra et hellenisk Standpunkt.

Ved et Menneskebillede udsletter en ren ideal Opfattelse Navnet eller gør det betydningsløst. Og til den anden Side ophæves ogsaa Navnets Betydning, jo mere Figuren henhører under det kunstneriske Studium: Modelfigurer kunne opfattes som navnløse; selv om de ere ligefremme Portrætter af bestemte Personer, kommer Navnet ikke i Betragtning, naar det kun er for Studiets Skyld at Kunstneren har gjort Figuren. Vor Tids franske Kunst frembyder en Mængde Exempler paa rent navnløse Figurer, især af den nøgne Kvinde: det forholder sig med dem omtrent som med de ovennævnte græske, kun at der hyppigst ligger mere Vægt paa Studiet, mindre paa Idealet. De kaldes da blot i Almindelighed f. Ex. *femme couchée*, *étude de femme*; under slige Benævnelser er der udstillet meget mærkelige og talentfulde Malerier og Statuer. Kunstneren har ved dem altsaa slet ikke havt noget særligt af objektiv Art, hverken noget individuelt eller noget typisk, for Øje; det særlige, der alligevel er ved dem, beror paa den individuelle Begrænsning af hans egen Synskreds og Opfattelsesmaade. I den ældre italienske Renæssance (Signorelli, Michelangelo) spiller den navnløse Figur en mærkelig Rolle i Staffage og navnlig i Dekoration. Den faar desuden her undertiden en rent universal Betydning som Repræsentation af Menneskeheden i dens videste Almindelighed: det gælder om Fremstillinger af Menneskeheden paa Dommedag; og som Sidestykker dertil kan med Rette nævnes Billeder af Adam og Eva, da disse Navne som de første, hele Menneskeslægten omfattende, udelukke Tanken om individuel eller typisk Begrænsning.

B. Den anden Hovedklasse af Figurernes Navne betegner ikke virkelige Personer, men **Personifikationer.**

1. Dertil høre først og fremmest Guddomme (f. Ex. den antike, den indiske eller den ægyptiske Polytheismes). Under samme Synspunkt maa man betragte Billeder af

Jødernes Jehovah (naturligvis i ikke-jødiske Fremstillinger) eller Christendommens Gud Fader (eller Satan — en Figur, som ikke forekommer sjældent i middelalderlige Kunstværker). Det kommer her aldeles ikke an paa, om der staar noget reelt Tilværende bag ved Skikkelsen eller ikke: som menneskelig Figur er Gud Fader i hvert Fald en Personifikation paa samme Maade som den græske Zeus. Om Skikkelser som Christus og Maria have vi ovenfor talt (A. 4) og fremhævet, at Maria undertiden nærmer sig til at kunne opfattes som Personifikation.

Hertil henregne vi ogsaa paa det antike Omraade Heroerne og paa det kristelige tildels Helgenerne (slgn. A. 4). Om end slige Skikkelser anses for oprindelig menneskelige, betragtes de dog mere under et religiøst-poetisk end under et historisk Synspunkt og færdes mellem Guddommenes Personer. Her er en flydende Overgang til rent poetiske Figurer, som f. Ex. Narcissus. Det skal vel være Mennesker; men de Forbindelser og Overleveringer, hvori de forekomme, hensætte dem dog til mythologisk Omraade. Spørgsmaalet om virkeligt eller uvirkeligt bør naturligvis overhovedet ikke besvares fra vor Tids Synspunkt, men fra den Tids, som frembragte det paagældende Kunstværk, og som maaske slet ikke drog nogen kritisk Grændse mellem det virkelige og det opdigtede.

Det gælder om de historiske Navne, men ligesaa meget, eller maaske endnu mere om de mythologiske og religiøse, at der efterhaanden har ophobet sig en ganske overordentlig Mængde af dem for den moderne europæiske Kunst. Den antike Kunst fremstillede kun den Mythologi, som var affødt af Grækernes og Italernes Religion, og som i sig selv var rig nok. I den kristelige Tidsalder, især i Renæssanceperioden, optoges den antike Mythologi i Kunsten som et profant-poetisk Element ved Siden af Christendommens hellige Figurer. Ved Fremstillingen af de antike Guder gik man da til en vis Grad til Værks ligesom ved det historiske Portræt (slgn. ovenfor A. 2), idet de bevarede antike Gudebilleder betragtedes som de authentiske Billeder af Guderne. I de sidst forløbne hundrede Aar har man tillige valgt sig Opgaver af andre Mythologier, som for længst vare satte ud af religiøs Kraft, den skandinaviske, den finske o. s. v. Da man ved dem ikke fandt Vejledning i authentiske, overleverede Gudebilleder, maatte man mere forholde sig til Opgaven som ved det tilbagedigtede Portræt (slgn. A. 3). Men Kravet til Idealitet bliver naturligvis stærkere ved Gudebilleder end ved Portrætter.

2. Til Personifikationer høre fremdeles forskellige udprægede Slægter af Fantasivæsener, der have faaet en vis Objektivitet som Gjenstand for Tro eller Overtro, mellem hvilke to Begreber der her ikke kan gøres Forskel. Saaledes paa kristeligt Omraade Englene og Djævlene, paa græsk-romersk Satyrerne, Kabirerne, Giganterne, Titanerne; de nordligere europæiske Folks Jætter, Dværge, Nisser, Alfer. Navnet er her ikke individuelt, men et Slægtsnavn i Lighed med et Folkenavn. (Slgn. A. 6.)

3. Andre Personifikationer fremstille i menneskelig Skikkelse konkrete Ting, som have særlig Betydning for Mennesket, enten for det menneskelige Liv overhovedet eller for Menneskene paa bestemte Steder. Grændsen mellem mythologisk og ikkemythologisk Personifikation er her aldeles flydende. Tordenen, Solen, Maanen, Havet, Vinen, Brødet ere blevne dyrkede som mægtige Guddomme; og idet der om enhver af disse Guddomme ogsaa er fortalt Mere, idet den har faaet et flersidigere Væsen, er den blevet meget mere konkret som Personlighed end en blot Personifikation af Naturtingen, som den repræsenterer. De stedlige Naturguddomme, som repræsentere bestemte Floder, Bjerge o. dsl., ere tydeligere Personifikationer af bestemte Ting. Det samme er Tilfældet med Personifikationer af Byer, skjønt de ogsaa have været Genstand for religiøs Dyrkelse. Denne Slags personificerende Virksomhed er aldeles udgaaet fra Oldtiden; kun ved Analogi med de antike Figurnavne er den overført i den nyere Kunst. Nu kunne mangfoldige Byer og Korporationer rundt omkring i Verden glæde sig ved den Ære at være fremstillede som menneskelige Figurer. Saaledes saa man ved Illuminationen i Kjøbenhavn i Anledning af Prinds Frederik Carl Christians og Prindsesse Wilhelmines Bryllup 1828 ved Stadshauptmandens Bolig et Transparentmaleri, som forestillede *Borgervæbningen* og *Staden Kjøbenhavn*, som slyngede en Laurbærkrands om Kongens og Dronningens Navnetræk [1]). Blandt den moderneste Kunsts Personifikationer kan nævnes «Postvæsenet» og «Telegrafien». Den gamle Personifikation af Vinen har i den nyeste franske Kunst medført andre af «Theen», «Kaffen» o. s. v.

4. Endelig er der den uhyre Mængde af Personifikationer, hvis Navne lyde paa et eller andet abstrakt Begreb; for denne Klasse anvender man vel ganske særlig Benævnelsen «Allegori». Det abstrakte Fællesnavn er her i Grunden blevet til et Egennavn. Som sproglig Betegnelse gælder f. Ex. Ordet Retfærdighed om alle enkelte retfærdige Handlinger: Mange have øvet Retfærdighed; men naar man allegorisk fremstiller Retfærdigheden som Figur, mener man selve Begrebet i dets Enhed, «Retfærdigheden i egen Person». Ogsaa mellem denne Begrebsallegori og Mythologien er der en flydende Grændse: Venus og Amor (Kønslyst og Elskov) ere store Guddomme i det antike Olymp. Jeg tvivler om Muligheden og om Nytten af at give en systematisk Oversigt over alle de Begrebsnavne, som Kunsten har illustreret i menneskelig Skikkelse, og vil indskrænke mig til at gøre opmærksom paa Forskellen mellem objektive Begreber (f. Ex. «Nat», «Lejlighed», «Skæbne») og subjektive (f. Ex. «Haab», «Tapperhed», «Mildhed») og overhovedet mellem en objektiv og en subjektiv Opfattelse af Begrebet. Fremstillingen af de subjektive Begreber forvandler sig lettest til et udtryksfuldt Livsbillede, idet f. Ex. det abstrakte Begreb «Haab» fremstilles under Billedet af en Haabende; men det kan ogsaa fremstilles objektivt under Billedet af

[1]) Kjøbenhavns flyvende Post, 1828, Nr. 88, 3die November.

en Figur, som bringer en Forjættelse til den, som haaber (nemlig Beskueren). Den subjektive Opfattelse er givet f. Ex. af Andrea Pisano paa et af Reliefferne paa den søndre Bronzedør paa Baptisteriet i Florents, den objektive af Thorvaldsen i hans bekjendte Statue. Meget hyppig er der under et allegorisk Begrebsnavn i Virkeligheden givet et rent Livsbillede af unavngivne Figurer (slgn. ovenfor A. 6); det er f. Ex. Tilfældet med Luca della Robbias Relieffer af de frie Kunster (Grammatik, Geometri o. s. v.) paa Klokketaarnet i Florents, eller Thorvaldsens og mange andres Fremstillinger af «Aarstiderne».

5. Atter paa Personifikationernes Omraade finde vi de navnløse Figurer. Paa et Maleri af Gallait ser man Satan, som frister den hellige Antonius ved at vise ham den skønne Kvinde. Denne Figur er netop en ren Personifikation, baade fra Fristerens Side og fra Kunstnerens, og den er intet andet end netop den skønne Kvinde.

Rene Dekorationsfigurer (Telamoner, Karyatider, Skjoldholdere o. s. v.) kunne ogsaa regnes herhen. Sgl. A. 7, 2.

Billedkunsten fremtræder i denne Oversigt som et yderst vidtløftigt Departement med en Mængde Underafdelinger. Det skulde altsaa — fra én Side set — være af afgørende Betydning for den Kunstner, som fik et Navn opgivet, saa at sige at finde den rette Dør, der førte ind netop til det Kontor, hvori dette Navn var registreret, hvilket synes at være en haard Fordring for Kunstnerne, som aldrig have havt deres Styrke i at finde sig til Rette i abstrakte Distinktioner. Men til Held for Kunstens praktiske Udøvelse forholder Sagen sig i Virkeligheden saaledes, at alle de mange Døre med de mange forskellige Overskrifter føre ind til et eneste stort uafdelt Rum, saa at der ikke er nogen Ulykke i at komme ind ad den fejle. Kunstnerisk Gyldighed har det hele Navne-System slet ikke: De mange Disputer for eller imod at anvende Allegorien el. desl. handle ikke om noget i kunstnerisk Henseende væsentligt; thi en allegorisk Figur er af selv samme Art som en mythologisk eller en navnløs Figur. For Kunsten kommer det kun an paa, at Figuren — hvilket Navn og hvilken Slags Navn man end giver den — paa sin Vis i Sandhed er menneskelig og udtrykker sig menneskelig.

Navne-Kategorierne have alene deres Betydning som et Tilbageblik paa, hvorledes Kunsten i Historiens Løb er sat i mangehaande Forbindelser med det øvrige menneskelige Aandslivs forskellige Forgreninger. Men baade den historiske Lære om Kunsten og Kunsten selv trænge til at indse, at de ikke ramme og ikke kunne ramme det væsentlige i Kunstens Gerning.

En Forskel bliver imidlertid tilbage, den eneste, som har sand kunstnerisk Betydning. Om der end, for at blive i Billedet, ingen Afdelinger er i hint store Rum, hvori

Kunstens Figurverden findes, saa er der dog en Modsætning mellem Rummets to Ender, og altsaa, om man vil, mellem de Døre, der føre nærmest ind til hver af dem. Der er Forskel mellem et realistisk og et idealistisk, eller, som det maaske snarere kan kaldes, et empirisk og et apriorisk, eller et receptivt og et produktivt Forhold til den Opgave at fremstille en Figur.

Vel at mærke: der er kun Tale om et mere eller et mindre til hver af Siderne: en absolut realistisk eller absolut idealistisk Skikkelse findes ikke i Kunstens Verden. Den virkelige Menneskeverden bestaar udelukkende af Skikkelser, som hver for sig har sit fuldkomment individuelle Særpræg. Dette gengives ubeskaaret af Fotografien, men ikke af Kunsten. Selv hvor Kunstneren ingen anden Opgave har end at gøre et Portræt af et bestemt Individ, vil det være psykologisk umuligt for ham under sit Arbejde ganske at udelukke Erindringen om, hvad han har iagttaget om den menneskelige Skikkelse og dens enkelte Dele i andre Individer; og endnu mindre kan han frigøre sig fra Eftervirkningen af sine kunstneriske anteacta, Fordannelse, Skole, som ikke have vedkommet det Individ, hvis Portræt han nu skal gøre. Det Portræt, han frembringer, vil altsaa blive et Vidnesbyrd om hans Forhold til den Opgave at fremstille *et Menneske* i videre Omfang end det enkelte Individ. Og omvendt: selv hvor Kunstneren skal skabe en Skikkelse, f. Ex. mythologisk eller allegorisk, der ikke maa have Præg af at være Portræt af et Individ, er hans Forestilling om Menneskeskikkelsen og dens Skønhed dog behersket af hans Indtryk af Virkeligheden, undertiden endog af et enkelt Menneske, som fylder hans Sind og hans Indbildningskraft. Og selv hvor han reproducerer givne kunstneriske Forbilleder, gaa disse jo i hvert Fald tilbage til Forestillinger om Menneskeskikkelsen, som til syvende og sidst bero paa Erfaringer fra det Virkelige. Altsaa bliver den Skikkelse, han fremstiller, Vidnesbyrd om et snævrere Forhold til Begrebet Menneske, end det, der betegnes ved det almengyldige Navn.

Saavel i Kunstens Opgaver som i dens Frembringelser er der en Svingning mellem det snævrere og det videre Begreb om Mennesket, fra det rent individuelle til det mere og mere generelle; men Resultaterne af Kunstnernes Arbejde svare ikke til Opgaverne. Hvis Opgaven lød paa noget rent almen menneskeligt, vilde Murillo fremstille det i Skikkelse af en Spanier, og Rembrandt i Skikkelse af en Hollænder, altsaa langt mere begrændset end Opgaven lød, fordi Murillo væsentlig ikke kjendte andre Mennesker end Spaniere, og Rembrandt ikke andre end Hollændere. Resultatet vilde altsaa faa en lignende Begrændsning, som hvis der var stillet en moderne Kunstner med videre Synskreds den speciellere Opgave at gengive den spanske eller den hollandske Folketype.

De to modsatte Poler i Menneskefremstillingen bestemmes af modsatte Interesser og Formaal: den ene gaar ud paa at efterligne den virkelige Menneskeverden i dens individuelle Forskellighed, den anden paa frit at genskabe Menneskeskikkelsen paa Grundlag

af et saa alment Begreb om Mennesket, som Kunsten under givne Betingelser kan danne sig. Det er særlig den sidstnævnte Virksomhed, som i Ordets bogstavelige Forstand kan kaldes **Anthropomorfisme**, et Ord, der jo netop betyder den Virksomhed, hvis Princip er at forestille sig Menneskeskikkelsen (*ἄνθρωπος—μορφή*)[1]. Men Begrebet Anthropomorfisme har en Rækkevidde, som gaar uendelig langt ud over Kunstens Omraade, saaledes at den kunstneriske Anthropomorfisme maa ses som et Led af en langt mere omfattende Virksomhed.

Hvor dybt der i Menneskets Natur er grundet en Tilbøjelighed til at se en levende Skikkelse — Menneskets eller Dyrets, men dog fra et givet Punkt i Udviklingen aldeles overvejende Menneskets[2]) — allevegne, hvor en saadan Skikkelse i Virkeligheden ikke findes; hvorledes Mennesket hvert Øjeblik ser en Antydning af den i Naturens tilfældige Former, i Skyer, Løv, Stene o. s. v., eller i det tomme Rum, under Fraværelsen, efter Døden, i Mørke; hvorledes det fra ældgammel Tid har benyttet den stjernede Himmel som en Tavle, som det har malet fuld af Figurer; hvorledes denne Tilbøjelighed har skabt alle Mythologier, hvor meget af den der er indestaaende i alle Religioner; hvor meget af det, som man benævner Fantasi og Poesi, der i Virkeligheden kun er Ytringer af denne Tilbøjelighed; hvor utallige og uudslettelige Spor den har sat i Dannelsen af Sprogene — alt dette maa vi overlade til Psykologiens og de andre Videnskabers Undersøgelser, som deri vistnok have en betydningsfuld fælles Opgave. Det er til syvende og sidst den samme Tilbøjelighed, som smykker vore Vægge med Billeder og vore Torve og Haller med Statuer. Og det er den, som i Stedet for et Navn — hvilket som helst: Egennavn, Artsnavn, Begrebsnavn — indsætter en menneskelig Figur; men den er som omfattende menneskelig Drift til Stede, før der for et enkelt Navns Skyld gøres Krav til den, og bliver ikke til med dette.

Jeg skriver dette hændelsesvis under et Ophold i Berlin. Foran Hovedportalet til det prægtige gamle Tøjhus i denne By staar der fire store og paa Baroktidens Vis godt udførte allegoriske Kvindeskikkelser, som ved Attributer ere betegnede som Mekanik, Geometri, Arithmetik og Fyrværk. Det er aabenbart, at hvis det her havde været Kunsten om at gøre ret nøje og skarpt at definere disse særlige Begreber, saa havde den indskrænket sig til Attributerne, forøget deres Mængde, og i Stedet for Figurer arrangeret fire Opstillinger af dem, som da ogsaa, udførte med Smag og Talent, kunde have gjort en vis dekorativ Virkning. De kvindelige Figurer derimod ere som saadanne indbyrdes ensartede og indskrænke altsaa det særlige ved ethvert af Begreberne til noget rent underordnet.

---

[1]) Det af Latin dannede Ord *Personifikation* betyder vel egentlig det samme som Anthropomorfisme; dog giver Sprogbrugen det en lidt snævrere Mening, saaledes at der ved Personifikation nærmest tænkes paa en »anvendt«, ɔ: en til bestemte Navne og Opgaver knyttet Anthropomorfisme.

[2]) Hvorledes Interessen for Dyreskikkelsen historisk afløses af Interessen for Menneskeskikkelsen, skal senere blive oplyst.

Hvorfor ynder da Kunsten at stille saadanne Figurer op? Aabenbart af en almindelig Forkærlighed for Virkningen af den menneskelige Skikkelse som det mest talende og udtryksfulde, der overhovedet er til for det menneskelige Øje: vi elske Menneskefiguren paa Grund af Arts-Slægtskabet med den. Og hvad udtrykke Figurerne i dette Tilfælde? Aldeles ikke Mekanik, Geometri o. s. v.; det er overhovedet umuligt gennem selve den menneskelige Skikkelse at definere, hvilken speciellere Art af exakt Tænkning eller Syssel den giver sig af med. Men de udtrykke den stolte, sikre, selvbevidste Kraft i Holdningen, som maa være en dygtig Stats og dens Krigsvæsens Grundpiller. Det er ogsaa det, som er Hovedsagen; og som saadanne virke disse Figurer ganske godt og storladent.

Med Anthropomorfismen i dens forskellige Udviklings-Stader gaar det saaledes til, at en digterisk Fantasi, hvis Nedslag gaar over i det mest dagligdags Sprog, begynder og skizzerer den (Floden «løber», en «rasende» Storm); Mythologien fastholder og sanktionerer Forestillingen om et menneskeligt Væsen som Repræsentant for en given Sag (Solen, Tordenen, Ilden, Havet, Floden); Poesien kan yderligere udmale Personifikationerne og deres indbyrdes Forhold (Kampen mellem Ildguden, Hefæstos, og Flodguden i Iliaden); men først Kunsten præsterer selve den menneskelige Skikkelse, hel og fuldstændig, som bærer Sagens Navn. Kunsten er altsaa Anthropomorfismens sidste Led, som afslutter dens hele Gerning: den skaber den Skikkelse, som de andre Virksomheder have antydet og stræbt hen til. Den henstiller f. Ex. en Skikkelse, som bærer en eller anden Flodguds Navn, og Flodguden er atter lig Floden. I Skikkelsen skulle vi altsaa, med Navnet som Mellemled, se Floden.

Men idet Kunsten gør Anthropomorfismen færdig, gør den tillige Ende paa den og slipper Traaden i den.

Lad os nøjere betragte Udviklingen med et enkelt Exempel for Øje: Floden og Flodguden.

En Flod er en vigtig Magt, en stadig Livsbetingelse, for alle, som leve i dens Nærhed: den gør stor Gavn og kan gøre stor Fortræd. Ligesom Barnet, naar det støder sig paa en Sten, bliver vredt paa Stenen og slaar den igen, idet det forudsætter en fjendtlig Villie hos den og Evne til at føle Smerte — Egenskaber, som Barnet uvilkaarlig overfører fra sit eget Væsen paa den døde Genstand —, saaledes underskyder ogsaa Mennesket paa et barnligt Udviklingstrin alt, hvad der gavner eller skader det, en venlig eller fjendtlig Villie og Modtagelighed for venlig eller fjendtlig Behandling. Deri ligger allerede Forvandlingen; thi det naive Menneske kan ikke fastholde en Forestilling om indre, sjælelige Egenskaber uden en tilsvarende ydre Skikkelse. Floden forvandles undertiden først til en Dyreskikkelse, navnlig en Tyr; Dyret anthropomorfiseres atter og bliver f. Ex. til Tyren med Menneskehoved, endelig til den hele Menneskeskikkelse. Og da Floden vedbliver at leve, medens Menneskene omkring den dø, Slægt efter Slægt, og da den har større Kraft og Magt end de enkelte Mennesker, er den, anskuet som Menneske, tillige mere end et

Menneske: en Gud. Flodguden bor derinde i Kildens Skjul som Flodens virkende Magt; man dyrker ham og ofrer til ham for at sikre sig hans Naade, medens man stadig kender Floden i dens virkelige, ikke menneskelige Tilværelse. Anthropomorfismen forudsætter denne Dobbelthed med begge dens Led.

Imidlertid har man ladet Kunsten fremstille det ene af Leddene, nemlig Menneskeskikkelsen. Naar Billedet af den er færdigt og opstillet i Helligdommen ved Kilden, kunne de, som bo ved Floden, bestandig holde Anthropomorfismens Dobbeltspil i Gang og i Skikkelsen uden videre se Flodens Magt og Villie, som man dyrker. Men spørger man om, hvad Skikkelsen er i sig selv, eller tænker man sig den flyttet langt bort fra dens Plads, saa er den jo dog aldeles ikke Billedet af en Flod, men af et Menneske, og Flodens Navn og Attributer ere kun blevne tilbage som en indskrumpet Rest af den anthropomorfistiske Bevægelse, som i dette Tilfælde har opfordret Kunsten til at fremstille en Menneskeskikkelse. Og hvad har Kunstneren givet sig af med, idet han udførte Billedet? Hvad har han set og tænkt paa? Ikke paa Bølger, Bredder eller Fosser, men paa Ben og Muskler, paa alle Menneskeskikkelsens Former, dens Bevægelser og Forhold — et meget alvorligt og vidtløftigt Studium, som man ikke øser op af Flodens Vand, men af Iagttagelsen af Menneskene, f. Ex. de nøgne Mænd og Ynglinge paa Palæstraen, eller hvor man ellers gør sine Studier til Fremstillingen af alle Slags Menneskeskikkelser.

Man er saa udsat for at glemme dette, hvorledes Billedet er blevet til, idet man — og det gælder ogsaa Videnskaben — flygtig betragter det færdige Resultat kun som en Illustration til Mythologi og poetisk Fantasi. Man er saa udsat for at overse, hvor grundforskellig den Fantasi-Virksomhed, der oprindelig saa en menneskelig Magt og Villie i Floden, er fra den kunstneriske Virksomhed, som frembringer Skikkelsens Billede. Det ene er en barnlig Omdigtning af den objektive Natur, et æventyrligt Quiproquo, der fastslaas som religiøs Tro eller Overtro; det andet er et konsekvent og ihærdig gennemført Studium af den objektive Natur — ikke af Flodens, men af Menneskets —, et Studium, som er fuldbaaren Kunst, og som fører lige over i Videnskab. Hos Grækerne, som var den mest anthropomorfiserende Nation, der har været til, fremtræder begge disse Virksomheder; men der ligger mange Aarhundreder imellem dem. Længe før Homer eller Hesiodos digtede, havde Folket «beaandet», som man undertiden siger, det vil sige: anthropomorfiseret hele Landets Natur. Meget tidlig havde man ogsaa en Slags Billeder; men de kunde ikke gøre Krav paa at kaldes Kunst. At de udvikles til virkelig Kunst, vil ikke sige andet, end at man bedre og bedre lærte at fremstille Menneskeskikkelsen, især paa Grundlag af Studier fra det gymnastiske Liv; men derpaa begyndte man først ret en rum Tid efter Homers og Hesiodos' Periode, og deri naaede man først Fuldkommenheden atter efter et Par Aarhundreders Forsøg. At den fuldtvoxne Kunst gjorde saa ypperlige Billeder af Naturguder og andre Guder, er alene et Bevis paa Grækernes uudtømmelige Interesse for Menneske-

skikkelsen, men beviser hverken noget om Interesse for den døde Natur eller om religiøs Interesse, undtagen for saa vidt som denne selv gik ud paa at forherlige Menneskeskikkelsen og fremstille dens Ideal. Guderne var der allerede: det som Kunsten havde at gøre, var ret at menneskeliggøre dem.

At de ældre Billeder af Flodguder i Menneskeskikkelse, f. Ex. de, som forestille Floderne Selinus og Hypsas paa Staden Selinunts Mynter, aldeles ikke er andet end Billeder af Ynglinge, saaledes som man til en given Tid ønskede at se Ynglingens Ideal — først mere athletisk udviklet, senere mere blød og fin — det vil vanskelig kunne bestrides. Men — vil man sige — i en senere Tid, da den antike Kunst mere fik Øjet op for de individuelle Forskelligheder, naaede den ogsaa til at individualisere Gudeskikkelsen paa en rigere og finere Maade; og man vil maaske nævne den berømte liggende Nilgud i Vatikanet som et Exempel paa, at Navn og Figur i alt Fald kunne høre nøje sammen. Ganske vist er Fortolkningen af dette Kunstværk sikker og ved den antike Literaturs Hjælp ikke vanskelig. At Kunsten her har stræbt at individualisere Forestillingen, vil sige, at den har taget Flodens særlige Natur og Karakter i Betragtning, og derpaa, springende over i Menneskeverdenen, indenfor den søgt noget tilsvarende. Nilen er en gammel Flod, det vil sige, at den er omgivet af et gammelt Kulturliv; den er en ærværdig og mægtig, en rolig og fed Strøm: det er altsammen Prædikater, som baade kunne gælde om Floder og om Mennesker; altsaa tager man sine Forbilleder fra det gamle, ærværdige, rolige, fyldige. Som Modsætning kunde man tænke sig en gold og rivende Bjergstrøm fremstillet som en mager, muskuløs Skikkelse med vilde Bevægelser. Saaledes specialiserer man Forestillingerne, uden at man forresten nogensinde naar til at individualisere dem. Skal man f. Ex. gøre Forskel mellem Nilen og Euphrat, der ogsaa er en gammel, rolig og fed Flod, saa kan det kun ske ved Attributer, ved Ting, der ikke høre med til selve Flodgudens menneskelige Skikkelse, og som kunne gøres om uden at forandre den. Paa det vatikanske Kunstværk er Nilen særlig karakteriseret ved Krokodiller og andre Træk af denne Flods Dyreverden paa Fodstykket; desuden ved hine talrige Børneskikkelser, der, som man fra en Beskrivelse hos Philostrat véd, skulle betyde Højdemaalene i Nilens Vandstand (πήχεις). De spøge om Gubben, som ikke lader sig forstyrre af dem, ligesom Børnebørn kunne spøge om en godmodig og patriarkalsk Bedstefader, der hviler sig paa sin Villas Grønplæne. Det er dette lunefulde og yndige og selv paa det fjærnes og æventyrliges Grund rent menneskelige Motiv, som udgør Gruppens kunstneriske og poetiske Tillokkelse. Om der ellers monne være logisk Mening i, at Vandstandsmaal spøge udenom en Flod og kravle omkring paa dens Ben, opfordres man ikke til at spørge om. Og hvorledes faar man overhovedet at vide, undtagen gennem ydre Kendetegn eller rent vilkaarlige Vedtægter, at denne paa Jorden liggende Gubbe netop er en Personifikation af en Flod? Og dog maa man først vide, i hvilken Afdeling og

Underafdeling af Personifikationernes store Rige han hører hjemme, før der kan være Tale om at gætte paa Navnet.

Den almindelige videnskabelige Betragtning af Kunstens ideale Figurverden, især paa Antikens Omraade, der jo ogsaa har givet Exemplet for den moderne Kunst, er nedarvet fra en Slægt af Lærde, som aldeles overvejende havde sin Styrke i Navnekundskab, litterær Lærdom og Fortolkningskunst eller i filosofisk Reflexion, men for hvem den menneskelige Skikkelses Skønhed og Karakter, hvori de gamle Kunstnere havde fordybet sig med hele deres Enthusiasme, og som Oldtidens naive Publikum ogsaa forstod lige saa umiddelbart, som man forstaar sit Modersmaal, var et meget dunkelt Sprog, som kun havde lidet eller intet at sige dem[1]). For denne Betragtning er den menneskelige Skikkelse og Studiet af den kun et Middel eller en Form for Kunsten, medens Kunstens Maal og Genstand ved Udførelsen af Skikkelsen er at fremstille en Idé, som er noget indre og usynligt. Kunsten skal da bestaa i en Inkarnation, en Legemliggørelse af Ideen, en Iklædning af den i legemlig Form. At betragte Menneskeskikkelsen i Kunsten som andet end som Bærer af en Idé, betragtes som aandløst og uværdigt. At Navnet angiver Ideen, er noget, som maaske ikke ligefrem theoretisk udtales, men som alligevel er gennemgaaende karakteristisk for denne Kunstbetragtning, der overhovedet hyppig synes at mene at have sagt det sidste Ord om en Figur, naar den har bestemt dens Navn.

I Modsætning hertil hævde vi, at det er Menneskeskikkelsen selv og den alene, som er Maalet, Gjenstanden og Sagen. Saaledes har det i Følge Sagens Natur altid været, hvad man saa end har ment derom, saaledes er det, og saaledes vil det vedblive at være.

Men det Ord: Menneskeskikkelse betyder ikke ganske det samme som Menneskelegeme. Skikkelsen er vel Legeme; men i selve det legemlige, dets Form, Bevægelse, Farve o. s. v. antyder den, udtrykker den noget, som gaar ud over det legemlige: en Aand, en Stemning, en Følelse, en Villie, et Motiv, eller hvad man vil kalde det. Vil man netop kalde det Idé, saa for os gerne. Men i hvert Fald kommer man ikke derved ud over, hvad der er den menneskelige Skikkelse; thi det samme gælder jo om Livets egne Skikkelser, de ere ogsaa mere end Legemer.

At noget, som ikke er Menneske — hvad det nu end monne være: abstrakte Begreber eller Guder eller Floder eller Bjerge eller Byer eller Stjerner — skulde «legemliggøres» i eller «iklædes» menneskelig Skikkelse, vilde til evige Tider være Nonsens, et uforklarligt Tankespring, hvis det ikke maatte føres tilbage til Anthropomorfismen som

[1]) Der gives i denne Henseende vistnok en Gradsforskel mellem den Klasse af Videnskabsmænd, til hvem der her sigtes; og selve Skolens Grundlægger, Winckelmann, var vistnok ogsaa den, der mest af dem alle opfattede den antike Billedkunst under Synspunkt af Menneskefremstilling. Men efter hans Tid forflyttedes Synspunktet meget mærkelig i den ovenfor angivne Retning.

almenmenneskelig omfattende Drift, der alene har sin Kilde i den menneskelige Subjektivitet og slet ikke svarer til den objektive Verdens Forskelligheder. Personifikationerne modtage deres ejendommelige Karakter fra den Slægt af Mennesker og Kunstnere, som frembringer dem, fordi de ikke ere andet end Afspejlinger af den. Det kommer herved ikke an paa, i hvilket objektivt Medium Subjektiviteten spejler sig: den ser i hvert Fald sig selv, sine egne Begreber, Ønsker, Forestillinger om det menneskelige. Navnene derimod svare til de Medier, der genspejle Billedet: ser Mennesket sit eget Væsen i en Flod, giver det Spejlbilledet Flodens Navn.

Lad derfor Navnene være Navne. Vi kunne ikke undvære dem og nødsages til at bruge dem i hele deres Mangfoldighed; men vi bør ikke glemme, at Navnene vel ere en Fornødenhed for dem, der skulle tale om Figurerne, men at de hverken ere en Fornødenhed for dem, der skulle gøre dem, eller for dem, der skulle betragte dem.

Hvis der laa for mig tre nøjagtig lignende Portrætbilleder af et og samme Menneske, som var blevet 90 Aar gammelt, nemlig et fra dengang han var $^1/_4$ Aar gammel, et andet fra dengang han var 18, og et tredie fra dengang han var 90, saa vilde jeg have tre Billeder, som indbyrdes lignede hinanden meget lidt, men som alligevel — med Rette, og ikke ved nogen Forvexling — bare det selv samme Navn. Navnet er og vedbliver at være absolut identisk; men Billederne, som de gælde for, ere langtfra identiske, og heller ikke Personens virkelige Ydre, som Billederne gengive.

Det identiske Navn er altsaa ikke en Betegnelse for en Identitet, men for en Kontinuitet, for en virkelig og særlig Sammenhæng mellem Pattebarnets og den 90aariges Ydre: at det er dette Barn, og intet andet, som er blevet til denne Olding.

Det ligger nær nok at sige, og det vil vistnok ogsaa findes at være rigtigt, at Navnet heller ikke med Hensyn til Menneskets Indre, dets psykologiske Væsen, betegner en Identitet, men kun en Kontinuitet. Hvem vilde paastaa, at det lille Barn og den voxne Mand, at Ynglingen og Oldingen ere psykologisk identiske, fordi Navnet er identisk? Det vilde jo være at nægte, at Mennesket fra Dag til Dag, fra Aar til Aar, i alle Henseender forandrer sig, det vil sige gradvis bliver til en anden. Og dog er der heri Noget, der støder imod et ømt Punkt i Menneskets Bevidsthed, og som han ikke gerne vil anerkende. Er Sagen ikke netop den, at vi her berøre det ejendommelige for det frie og ethiske i dets Modsætning til det naturlige og psykologiske? I Kraft af en fri Villie erklærer Mennesket sig for en og den samme gennem de forskellige Udviklingstrin og anerkender paa det senere Stade Identiteten med sit eget tidligere Jeg, overtager Ansvaret for det og staar ved sit Navn. Deri gør han vel; men det er dog aabenbart, at han gør det til Trods

for den vitterlige Forandring i alt, hvad der hører til hans Natur som Menneske, saa vel den ydre som den indre, og at han til en vis Grad bringer sin Natur som Offer for en højere Selvbevarelsesdrift, der ogsaa er Grundlag for hele den ethiske Samfundsordning, for alt Retsliv og for alt Forretningsliv.

Her maa vi dog holde os til den Side af Mennesket, som opfattes af Kunsten, nemlig den ydre Side, der mest tilhører Naturen; og om den kan Ingen nægte, at den er Tidens Forandring underkastet, og at Navnet her kun betegner en Kontinuitet. Deri ligger det egentlig afgørende med Hensyn til Navnets Betydning for Menneskeskikkelsen i Kunstens Fremstilling.

Jeg tænker mig, at jeg i en fremmed By ser en Statue af en offentlig Personlighed. Jeg fornøjer mig allerede i Frastand over dens Udtryk af Forstandighed og Frimodighed; jeg træder nærmere, kan mere følge Udtrykket i det Enkelte, har min Glæde og Opbyggelse af det. Endnu ved jeg ikke, hvem det forestiller, da læser jeg Navnet paa Fodstykket. Aa, det er ham, denne berømte Statsmand, hvis Gerninger og Virksomhed jeg kender gennem Læsning! Navnet slaar altsaa en Bro for mig mellem to Ting: Skikkelsen, der staar foran mig, og det, som jeg ellers, uden Hjælp af den, véd om Personen. For at Navnet overhovedet skal have nogen Betydning for mig, kræves der en saadan Tohed[1]). Indeholder Navnet aldeles Intet for mig, som gaar ud over det Moment, det Motiv, hvori Personen her er fremstillet, saa kan jeg lige saa godt undvære det, saa er min Viden om det ganske tom. For det enkelte Moment i en Persons Tilværelse har Navnet intet Værd.

Men det ejendommelige for Billedkunsten er jo netop, at den fremstiller Mennesket i et enkelt Moment af hans Tilværelse; den vil gøre Skikkelsen og dens Indhold i det fremstillede Øjeblik fuldt præsent for Beskueren, give den en saa uafhængig objektiv Existens som muligt, lade alt dens Indhold ret komme til Orde i Holdning, Form, Mine, for at den kan tale som Menneske til Menneske. Det er kun en naiv og ufuldkommen Kunst, som forudsætter, at Beskueren ad andre Veje forud ved Besked om Skikkelsen; det er Drivfjeren i Kunstens Udvikling, at den opdrager Skikkelsen til selv at kunne meddele sig, opdrager den til at kunne undvære Navnet.

Har Navnet da slet intet Værd? — Jo det er vel i Almindelighed en Tilfredsstillelse for den menneskelige Intelligens at faa Navnene at vide paa Skikkelser og Ting, i alt Fald naar man har Forestillinger til at udfylde Navnene med; det er overhovedet en Tilfredsstillelse for os, at der i vor Viden om den objektive Verden slaas saa mange Broer, paapeges saa mange Kontinuiteter som muligt: det sammenbinder og styrker den. Der gives desuden Samler-Naturer, anlagte paa den egentlige Hukommelses-Lærdom, som have Trang til at samle Navne, om det saa blot er for Navnenes Skyld, uden at de have Forestillinger

[1]) Betydningen af Navnet som det ene Led af en Tohed er — dog fra et rent forskelligt Synspunkt — udviklet af Taine i de første Kapitler af «*De l'intelligence*».

at fylde i dem; til en vis Grad er det virkelig ogsaa Videnskabens Pligt at samle og sigte Navne, der, om de end i Øjeblikket ere tomme, dog senere kunne blive udfyldte med Forestillinger. Men alt dette er noget ganske andet, end at Navnet skulde bidrage til en virkelig kunstnerisk Forstaaelse af Skikkelsen.

Her ser man tydelig Forskellen mellem den historiske Kommentar til et Værk og den kunstneriske Forstaaelse af det. For den ene er det Navnet, som kaster Lyset over Skikkelsen, og denne er kun en Illustration til, hvad jeg ellers ved om Personen. For den egentlig kunstneriske Betragtning har Kunsten sit Lys i sig selv. Man maa ikke sige, at dette er en ørkesløs Distinktion, som ingen praktisk Betydning har for Kunstens Liv; der er just i vor Tid den største Opfordring til at fremhæve den. Det er Skødesynden for Nutidens Kunstbetragtning — og forresten for meget af Fortidens ogsaa —, at den ikke kan eller vil holde sig til, hvad Kunstværket selv giver, men omgiver det med et tæt slørende Væv af alle de Forestillinger, som hos Beskueren kaldes til Live — ikke af Værket, men af Navnet. Hør efter, hvad Folk siger om Kunst, eller læs, hvad der skrives om den, og læg nøje Mærke til, hvor overvejende stor en Del af det der handler om Ting, som vedkommer Værkets Æmne og knytter sig til Figurens Navn, medens det meget lidt angaar Værket selv, som det fra Kunstnerens Side er. Paa denne Maade bliver Værket ikke en Gave eller en Berigelse: man faar ikke andet end, hvad man havde i Forvejen af Forestillinger og Viden. Og paa denne Maade godkendes Meget, som i Virkeligheden er daarligt, naar dets Navn blot vækker tiltalende Forestillinger, og — hvad værre er — meget ypperligt underkendes, fordi der intet Navn er, eller fordi man ingen Forestillinger har at knytte til Navnet. Dette gælder ingenlunde blot om den rent populære Betragtning eller Godtkøbs-Kritikken, men ikke mindre om mangen højlærd Bog om Kunst.

Betydningen af et Person-Navn bestaar ikke blot deri, at det er et Mærke for Menneskets Kontinuitet med sig selv, men ogsaa deri, at den er et Mærke for hans Individualitet til Forskel fra andre. Navnets Betydning beror paa, at det er begge disse to Ting paa éngang.

Naar der alene tænkes paa et Mærke for Personens Kontinuitet med sig selv, behøves strængt taget ikke Personens Navn («borgerlige Navn», som man siger); man kan tilstrækkelig betegne Kontinuiteten ved at sige, at den her forekommende Person eller Skikkelse er den samme som den der forekommende. Men Udtrykket «den samme» — som her altsaa ikke betegner en egentlig Identitet — kan bruges lige godt om alle Personer: først naar vi tænke os en Flerhed af Individer, have vi ret Brug for forskellige Navne.

Omvendt, naar der alene tænkes paa en Flerhed af Individer i et enkelt Moment,

uden Hensyn til hver enkelts kontinuerlige Tilværelse, have vi heller ingen Brug for det egentlige Person-Navn (det «borgerlige Navn»). Dette gælder ogsaa for Betragtningen af Kunsten. Tænk paa et stort Maleri med en Mangfoldighed af Figurer, alle fremstillede i ét Moment, f. Ex. van der Helsts store Skyttegilde i Amsterdam. Naar jeg ingen historisk Kommentar har til Maleriet eller véd Noget om, hvem Personerne skulle forestille, kan jeg lave Navne af min egen Opfindelse (f. Ex. «den Tykke med Fanen», «den Blonde til højre», «han med den hvide Fjer i Hatten» o. s. v.); og disse Benævnelser kunne ikke alene være fyldestgørende for mit eget Brug, men ogsaa tilstrækkelig betegnende for Enhver, der kender Maleriet, altsaa virkelig tjenlige som Navne. Saaledes maa man saa tidt hjælpe sig, naar man taler om Kunst; og i den Slags Betegnelser ligger vel overhovedet Oprindelsen til al Navngivning. Først naar jeg specielt vil udgranske, hvad disse Herrer monne have været for Folk udenfor det Øjeblik, i hvilket Maleriet fremstiller dem, har jeg nødvendigt Brug for de historisk givne Navne, der ellers ere ganske tomme (Cornelis Jan Wits, Johannes van Waveren, Jacob Banning o. s. v. o. s. v.).

Navnets Værdi afhænger altsaa i hvert Fald af, at det er en Kontinuitets-Bestemmelse; og deri ligger den endelige logiske Grund til, at det strængt taget er værdiløst for Kunstværket som saadant, fordi Kunstværket ikke fremstiller Mennesket i dets Kontinuitet.

Vi have her nærmest havt virkelige Personers Navne for Øje. Men at Navnet er en Kontinuitets-Bestemmelse, gælder ikke mindre om Navne, der lyde paa ideelle Forestillinger (mythologiske, allegoriske), omendskønt der ved disse ikke — eller dog rent undtagelsesvis — er Tale om en Udvikling fra Børn til Voxne og Oldinge. Kontinuiteten, som Navnet angiver, er her subjektiv og maa søges i Mennesket eller Menneskeslægten, som ejer og bærer Forestillingen.

Til Exempler vælger jeg nogle mythologiske Navne, fordi det til en Afslutning af hele denne Betragtning forekommer mig af Vigtighed at se dens Konsekventser for den Videnskabsgren, som man kalder Kunstmythologien.

Hvad vil det sige, at en sejlemmet, skægget Skikkelse paa et eller andet arkaisk græsk Vasebillede betegnes ved det samme Navn (Hermes) som hin blomstrende og glathagede Ynglingeskikkelse af Praxiteles, som man fandt i Olympia d. 8 Maj 1877? Navnet betegner jo her ingen Identitet mellem Billederne i kunstnerisk Forstand, ikke engang mellem de Fantasiforestillinger, som de repræsentere, men kun en nedarvet Kontinuitet i en Opgave for Kunsten, der knap nok kan defineres nøjere end som det ideale Billede af en yngre — eller da i alt Fald ikke gammel —, maadeholden kraftig Mand. Det samme Navn (Hermes = Hermeias) kunne vi følge over et langt videre Omraade,

idet den sammenlignende Filologi (Kuhn, Max Müller, Cox m. fl.) paavise, at det egentlig er det samme som det indiske Sarameya, Sarama's (Daggryets) Barn. Men fordi Sprogvidenskaben godtgør en saadan Lighed eller Overensstemmelse mellem to mythologiske Navne (Sarameya = Hermeias, Varuna = Uranos, Dyaus-pitar = *Ζεὺς πατήρ* = Diespiter o. s. v.) kan man sikkert ingenlunde sige, at den ogsaa godtgør en Identitet mellem de Guddomme, som Navnene betegne, end sige da mellem de Skikkelser, hvorunder Guderne anskuedes. Under Stammens skilte Vandring fra sit Urhjem, dels mod Indien, dels mod Grækenland, er Navnet fulgt med og nedarvet fra Slægt til Slægt som en Del af Rejsegodset, som en Sæk, der i Tidens Løb bevarer noget — mere eller mindre, undertiden meget lidt — af sit oprindelige Indhold og samtidig efterhaanden fyldes med nyt Indhold, taget fra de Omgivelser, hvorunder man netop befinder sig. Navnet er ikke en Rigmand, der bestandig kan leve af arvet Formue, det maa tidt leve fra Haanden i Munden, som man siger, søge sin Næring og sit Indhold, der hvor det er. Og særlig maa det fremhæves, at det er aldeles umuligt at medføre og gennem Arv overlevere en Fantasiforestilling om en Skikkelse af nærmere bestemt menneskelig Karakter, med mindre den ogsaa er fastholdt i virkelig kunstnerisk Form, hvilket den under Stammens Vandring ikke kan have været: den egentlige Kunst, som forstaar at fyldestgøre Fantasien, udvikler sig først senere, naar Folket har slaaet sig til Ro. Der gives endog Beviser for, at Inderne have forestilt sig den Guddom, hvis Navn svarer til Hermes's, i Skikkelse af en Hund; men selv om de ogsaa have tænkt sig ham som et Menneske, maa det for Inderne have været en Inder, medens Hermes for Grækerne var en Græker.

Det mest oplysende Exempel af den græske Kunstmythologi frembyder maaske selve Navnet Zeus. Jeg skal særlig henlede Opmærksomheden paa Zeusbillederne paa Mynter fra Elis, saaledes som de historisk ere ordnede af Percy Gardner[1]). Ved at vælge en saadan Række Mynter fra ét og samme Sted sikrer man sig nemlig fuldstændig imod Forvexling mellem de forskellige Nuancer af Gudebegrebet, som ellers have gjort sig gældende inden Grækenlands forskellige Stammer og Stæder: vi have ikke alene at gøre med det samme Navn: Zeus, men ogsaa med én og samme Zeus, for saa vidt som Identiteten overhovedet kan fastholdes i Tidens Forløb. Her er der desuden, fra et bestemt Tidsrum af, en ganske særlig Grund til at vente en bestemt, kunstnerisk udpræget Type kanonisk fastslaaet gennem hele den følgende Række af Zeusbilleder; thi det var jo i Elis, i Olympia, at Fidias's chryselefantine Kolos af Guden fandtes; og var der noget Zeusbillede, ja noget Gudebillede i hele Oldtiden, som var omgivet med religiøs og kunstnerisk Autoritet, saa var det visselig dette. Man skulde saaledes vente i alle de senere Myntbilleder at finde lydige Undersaatter af den store Kolos.

---

[1]) The numismatic chronicle, new series, vol. XIX, 1879.

Men gennemgaar man dem saa historisk, finder man i dem slet ikke nogen enkelt Type fastholdt, men tværtimod det gyldigste Bevis for, at den Stil-Udvikling, som gælder i den græske Kunst overhovedet for Fremstillingen af Mennesket og alt, hvad der udtrykkes i menneskelig Form, aldeles har Overtaget over alt, hvad der er givet ved et mythologisk Navn. Først finde vi Zeushoveder i den Stil, der tilhører samme Periode som Fidias, og som altsaa har en væsentlig Overensstemmelse med hans, selv om intet positivt Træk tyder paa nogen ligefrem Efterligning af hans Billede[1]). Dernæst Stilen fra Praxiteles's og Lysippos's Tidsalder med dens aldeles forskellige Præg. «Behandlingen af Haaret og Ansigtstrækkene i denne Type er, som det ogsaa almindelig indrømmes, lige den modsatte af den fra Fidias's Tid», siger Percy Gardner uden ellers at komme ind paa det almindelige Problem, som vi her behandle.

Men naar dette er sandt, hvorledes forholder det sig da egentlig med Begrebet af en Gudetype i kunstmythologisk Forstand? Kan den ideale Type maaske vedblive at være den samme, uden Hensyn til om den kunstneriske Behandling, Stilen i Fremstillingen, slaar over i det modsatte? Betyder Stil og Behandling da ikke en ejendommelig Opfattelse, som Kunsten vil fremhæve? Og kan man sige, at Zeus, Zeus-Ideen, er den samme, naar Opfattelsen er forskellig?

Paa Begrebet om Gudetyper er Nutidens Fremstilling af Kunstmythologien grundet. Overbeck, som har helliget et meget voluminøst Bind — 602 store og tætte Oktavsider — af sin Kunstmythologi alene til Zeus, søger at definere, hvad han kalder «*das mittlere kanonische Zeus-Ideal*» i et eget Kapitel[2]), hvori man maa vente at finde alt, hvad der overhovedet kan siges om det, som skulde udgøre den kunstmythologiske Enhed i Mangfoldigheden af de enkelte Zeusbilleder. Han maa indrømme, at det nu ikke længere kan gaa an, som man tidligere naivt har gjort det, at aflede alle de mangfoldige Billeders enkelte Træk af Fidias's olympiske Statue — som man jo forresten egentlig ikke kender —; men alligevel vil han ikke give slip paa et kanonisk Ideal af Guden, der skal kunne føres tilbage til hin Statue. Der var uheldigvis en Tid — og den ligger ikke meget langt tilbage — da hele den tyske Videnskab proklamerede det berømte Zeushoved fra Otricoli som den rette Repræsentant for Fidias's Zeus: nu er man fuldkomment paa det Rene med, at dette var en stor Fejltagelse, idet der netop er den største Modsætning mellem Fidias's hele Stil og Stilen i Zeus fra Otricoli, som er langt senere. Men det falder meget vanskeligt for Videnskaben at gøre

---

[1]) Paa en enkelt Mynt fra Elis fra Hadrians Tid har man som bekendt været tilbøjelig til at finde en nøjagtig Gengivelse af Hovedet paa Fidias's Kolos. Uanset om dette er rigtigt, vilde det i hvert Fald stemme godt med Kunstens almindelige Udvikling i Oldtiden, at en saadan bevidst og nøjagtig Reproduktion af et ældre græsk Værk først fremkommer i denne sene Periode, da Kunstens selvstændige Kræfter i ideal Retning egentlig vare udtømte.

[2]) J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, Erster Band, Erstes Buch, Zeus. Leipzig 1871 p. 66—74.

den Svingning, som følger af den nye Erkendelse, og tage dens Konsekvenser. Jeg anser det ikke for et tilstrækkeligt lønnende Arbejde at optrævle Overbecks ordrige Udviklinger eller at eftervise, hvor meget i dem der beror paa Cirkelslutninger og Tillæmpning af Æmnet efter forudfattede Forestillinger; hans egen Fremstilling med alle dens Restriktioner og Indrømmelser og svævende Udtryk giver et tilstrækkeligt Indtryk af, i hvilken Grad den Lævning af Fortidens Videnskab, som han kalder «das mittlere kanonische Zeusideal», er blevet tyndslidt, saa at man snart kan vente, at den sidste Rest af det er blevet til Luft, og at man i den næste Udgave af det vidtløftige kunstmythologiske Værk maa finde en lille Note under Texten, hvori det bemærkes, at den hele Lære om Gudetyper, Normalbilleder, kanoniske Idealer o. s. v., hvorpaa Systemet er bygget, aldrig har havt nogen Realitet. Man har ikke frigjort sig for den Forestilling, at Navnet (Zeus) maatte betegne en Identitet; man har ikke stillet sig for Øje, at det kun kunde angive en Kontinuitet.

Der er ved Ideen om Zeus visselig et konstant Element, som sammenknytter Kontinuiteten i den i hele dens Forløb, noget som for den ene Slægt efter den anden peger i en bestemt Retning, i Retning af, hvad man paa en vis Maade kan kalde en Gude-Individualitet. Zeus har sin konstante Plads og Rolle i Universet, han er Guders og Menneskers Fader og Konge. Dette er dog endnu ikke noget kunstneriskt, men noget religiøst. Af det konstante ved Ideen udledes en Række ligeledes konstante Konsekventser for de Krav, der stilles til Kunstens Fremstilling af Zeus: ophøjet Værdighed, uovervindelig Kraft, en Forening af ungdommelig Friskhed og af Faderlighed o. s. v. Men dette er jo, om end nøjere specialiserede, saa dog endnu ganske abstrakte Fordringer til Kunsten. Det konstante i den mythologiske Individualitet bestaar ikke i noget udvortes og legemlig konkret, det er ikke noget særlig udpræget fysiognomisk, der nedarves fra Slægt til Slægt; det er kun et Indbegreb af Fordringer, der markerer en bestemt Plads i det hele Repertoire for enhver Tidsalders Anthropomorfismer. Saa kan enhver Tidsalder anthropomorfisere Ideen; og kommer den Tid, da man overhovedet ikke længere vil acceptere hine Fordringer, der udledes af Ideen, saa er Hedenskabet brudt, Zeus's Tid er omme.

Kort sagt, man maa paa ethvert Punkt fastholde Forskellen mellem det Program, der er skrevet for Kunsten og udtrykt ved Navnet, og Kunstens egen Gerning og dens Resultat: Kunstværket.

Fremstillingen af Menneskeskikkelsen i den ældste Periode („Indledningskunsten").

Det Følgende er, som man ser, trykt afvexlende med større og med mindre Skrift. Dermed forholder det sig saaledes, at alt det, som er trykt med større Skrift, er skrevet ud i én Sammenhæng og udgør den egentlige Fremstilling; derefter ere de enkelte Partier sondrede fra hverandre og hvert for sig forsynede med Oplysninger, som gaa mere i det enkelte, men som dog ere mere bestemte til at læses, end Noter i Almindelighed ere: Udviklinger af enkelte Motiver, Beskrivelser af enkelte Kunstværker, Oplysninger fra Litteraturen osv.; disse Ting har jeg ladet trykke med mindre Typer. Hvis det Hele, som jeg haaber, finder Læsere, anmoder jeg dem om at læse det, som det er skrevet, altsaa først — i Sammenhæng og fra Ende til anden — den større Skrift med Forbigaaelse af den mindre, og derefter, Tid efter anden, de særlige Oplysninger med Henblik til det Parti af Texten, hvortil de høre.

Af disse Oplysninger vil man ikke kunne forlange Fuldstændighed; det vil Enhver forstaa, som har noget Begreb om Æmnets Mangfoldighed. Udvalget af dem retter sig efter, hvad jeg ved mine Studier af Æmnet, især i Udlandets Museer, selv har set og undersøgt og betragtet som særlig mærkeligt, og er derfor ikke hævet over noget personligt og tilfældigt.

Med Hensyn til selve Texten er jeg gaaet strængere til Værks ved Bestemmelsen af hvad der burde medtages, og hvad ikke. Her galdt det: alt for Sammenhængen i Skildringen af den historiske Udvikling. Derfor maatte Intet lades upaagtet, som har havt indgribende Betydning for den, men heller Intet medtages, som ikke har havt Betydning for Sammenhængen. Jeg skriver jo ikke her en Haandbog i Kunsthistorien; jeg tegner Udviklingens historiske Forløb i en bestemt Retning.

Figurerne ere i de allerfleste Tilfælde tagne fra den store Mansell'ske Samling af Fotografier efter det Britiske Museums Skatte, af hvilken et Exemplar ejes af det store kgl. Bibliothek i København. De ere for det meste tegnede af Hr. Tom Petersen og udførte i F. Hendriksens xylografiske Etablissement.

1. Historisk Bestemmelse af Indledningskunstens Omfang.

Den europæiske Kunst, som allerede længe har været sammenarbejdet til en Enhed, i hvilken de enkelte Nationaliteter kun fremtræde som lette Afskygninger, har overfløjet al den Kunst, der oprindelig har udviklet sig i de andre Verdensdele. Fra den kunne vi som fra Toppen af et højt Træ se ned paa Alt, hvad den øvrige Menneskehed, der ikke er blevet delagtig i den, har frembragt af Menneskebilleder, som paa et stort Krat af lavere Væxter. Dens Overlegenhed viser sig ogsaa deri, at de lavere Kulturer gaa ud, hvor de komme i Berøring med den; de kunne ikke taale dens Skygge, som breder sig mere og mere. Der vil uden Tvivl komme den Tid, da hele Jordklodens Kunst er én i Henseende til Stil og historiske Forudsætninger, ligesom den europæiske allerede nu er det.

De Kulturer, som saaledes ere udsatte for at svinde, har Europa i rette Tid sørget for at faa fremstillet i Udtog i de ethnografiske Museer. Ved at gennemgaa, hvad de lavest udviklede Folkeslag — «Naturfolkene», som man med temmelig tvivlsom Ret kalder

dem — præstere i Fremstilling af Menneskefiguren, faar man ikke alene et Indtryk af Raahed, det vil sige: Mangel paa sikker Opfattelse af den naturlige Skikkelses Bygning, Former og Forhold, men tillige af, hvad man i Kunstsproget kalder «Manierisme», tillærte falske Vaner i Gengivelsen af den. Endog de Folkeslag, som ere allerlængst tilbage, udvikle strax med det Lavmaal af Erfaring, som de have naaet, konventionelle Manerer, der overleveres fra den ene til den anden, fra det ene Slægtled til det andet. Fejl og Ufuldkommenheder bibeholdes og sættes i System. Og hvor vi finde en mere udviklet Teknik, mere Evne til at give en kunstnerisk Virkning, udmærker det højere Standpunkt sig dog ikke saa meget ved en sandere Opfattelse af den naturlige Menneskeskikkelse som ved mere gennemførte, bestemt udformede Manerer, der endog ved Udpyntning og Udvæxter kunne gøre Figuren mere utydelig, fjerne den mere fra Naturens Forbilleder. Der er Folkeslag, som næsten helt omdanne Menneskeskikkelsen, give den et aldeles forvildet Præg af monstrøs Vilkaarlighed. Ethvert Folkeslag har sine Vaner, ligesom enhver Slægt af Sangfugle kvidrer sin engang tillærte Melodi. Men Manierismen findes allevegne, i alle Verdensdele, og det er den, som lukker for Udviklingen, vistnok des mere, jo mere isoleret et Folkeslag holder sig. Fra Raaheden kunde man komme videre fremad; men Manierismen maatte først bortluges.

Fra «Naturfolkene» hæve «Kulturfolkene» sig frem ved fastere politiske Enheder og en mere monumental Kultur, uden at dog nogen dybere gaaende aandelig Udvikling, nogen sandere Erkendelse af det menneskelige Væsen danner en fast Grænse mellem de to vedtagne Begreber. Kunsten i de gamle Kulturlande i det sydlige Nordamerika (Mexiko, Yucatan, Guatemala osv. helt ned til Panama) og i det vestlige Sydamerika (Peru) er endnu hverken hævet over Raahed eller Maniererthed, om den end, især i Peru, røber Blik for Sider af det menneskelige Væsen (Ironi), som peger frem mod en højere Aandsudvikling. Efter Europæernes Indvandring og Erobringer i det 16de Aarhundrede førtes der et Lag af europæisk Kultur over Amerikas gamle, selvstændige Kunst, som uddøde uden Eftervirkning. I Asien danner hele den sydøstlige Del (Forindien, Bagindien med tilliggende Øer, især Java, fremdeles Kina og Japan) et mægtigt Kulturområde, der vel langt fra er blevet sammenarbejdet i Enhed og Fællesskab i den Grad som Nutidens Europa, men som dog, især ved Fællesskab i Religion (Buddhismen), har havt virksomme indbyrdes Berøringspunkter. Den store østasiatiske Kultur er vistnok allerede til Dels veget, til Dels paa Vej til at vige for den europæiske; dog danner den — især den kinesiske — endnu den Dag idag den stærkeste Modvægt imod den. Længere mod Vest i «den gamle Verden», i Eufrat- og Tigris-Egnene og i Nildalen, fremstod der Aartusinder før Kristi Fødsel Kulturer, der ogsaa i Henseende til Fremstillingen af Mennesket ragede højt op over alt, hvad der ellers kendes fra hele Jordkloden før den egentlig europæiske Kunsts Udvikling. Især staar Ægypten for os som et historisk Vidunder saa vel ved sin Kulturs Ælde som ved den Dygtighed og Sandhed,

hvormed Kunsten gengav Menneskeskikkelsen. Her var der Strænghed og Alvor i Opfattelsen, og især i den første Periode af dets Kunst, som vi kende, en Frihed for Manér, som førte til fremragende Resultater. Men der var dog tillige, saa vel der som i Asien, en forud given snæver Begrænsning af Fremstillingsformerne, som fastholdtes med Sejhed og udelukkede en egentlig Udvikling. Den vestasiatiske Kunst afbrødes og udryddedes til Dels med Vold og blev til Dels overfløjet af den frit udviklede græske fra Alexander den stores Tid af; den ægyptiske fik til Trods for fremmed Herredømme over Landet Lov til at fortsætte sig i de gamle Former gennem hele Oldtiden og udslukkedes først langsomt af Afmagt. Saaledes ere begge disse Kulturer komne til at staa som Indelukker (Enklaver) i Historien, omtrent ligesom den amerikanske, uden direkte Fortsættelse. Men gennem Mellemled have de begge havt nogen Betydning for den ældste græske og italiske Kunst.

Det var hos Grækerne i den første Halvdel af det 5te Aarhundrede før Kristi Fødsel, efter det store Sammenstød mellem det græske Folk og Orientens Magter (Perserkrigen, Sikelernes Kampe mod Karthagerne), at der for første Gang i Historien foregik en dybt indgribende Udvikling af Menneskefremstillingen, der aldeles frigjorde den og omskabte den. Først fra denne Tid af finde vi en Kunst, som i Sandhed gør Fyldest for Menneskeskikkelsen og Menneskelivet, og som vi kunne anerkende som fuldbaaren. Det var denne store, indholdssvangre Revolution i Opfattelse og Fremstilling, som skabte en europæisk Kunst; da kom det Udviklingsprincip ind i Kunsten, som gennem ydre og indre Omvexlinger har givet Europas Kunst dens Overlegenhed over alle andre. Her ligger altsaa den første, store Periodegrænse i den Historie, vi her fremstille. Den ligger ikke ved Begyndelsen af den græske Kunsts Historie, men midt inde i den. Den græske Nation havde vel fra Begyndelsen af i sine Livsvilkaar faaet særlige Muligheder og Betingelser for en højere Udvikling; men denne kunde først komme til Gennembrud og Modning efter Aarhundreders Arbejde. Deraf følger, at den græske Kunst før Perserkrigen bør henføres til hele Verdenskunstens Indledningsperiode. Man forstaar ikke dens vigtigste Ejendommeligheder, og man forstaar derfor heller ikke, hvori det paafølgende Gennembrud egentlig bestod, uden at man betragter den ældre græske Kunst i Sammenhæng med den ægyptiske, den assyriske, endog den mexikanske og «Naturfolkenes» Kunst.

Alt hvad der ligger forud for hint afgørende Vendepunkt, og som er forblevet uberørt af dets historiske Følger, tillade vi os for en nem og tydelig Sprogbrugs Skyld at samle under Navnet **Indledningskunst**. Dertil henregne vi altsaa al primitiv Billedkunst fra «Naturfolkene» i alle Verdensdele, desuden Kunsten fra Kulturfolkene i Amerika før Europæernes Indvandring og fra Ægypten og det vestlige Asien i Oldtiden, navnlig før Alexander den stores Tid. For Europas Vedkommende henhører til Indledningskunsten ikke alene alt, som hidrører fra Tiden før Perserkrigen, men ogsaa alt fra senere Tider, som er forblevet væsentlig upaavirket af den oprindelig i Grækenland foregaaede Udvikling; og

Exempler derpaa kan man endnu paavise langt ned i Middelalderen. Alene med Hensyn til det store østasiatiske Kulturomraade maa vi tage et Forbehold. Saaledes som Menneskefremstillingen i den nu er, henhører den ikke under Indledningskunsten: det er tydeligt, at den er undergaaet noget af en tilsvarende Udvikling som den græske efter Perserkrigen, om end Udviklingen i Østen hverken er gaaet saa grundig til Bunds som den græske eller i samme Grad som den har faaet Alting med i sin Strøm. At Kunsten paa dette store Landomraade ligesom paa alle andre oprindelig aldeles har henhørt til Indledningskunsten og været dens Regler og Begrænsninger, som nedenfor skulle udvikles, underkastede, derom kan der ikke være mindste Tvivl: Spørgsmaalet er om, hvornaar og hvorledes den har tilegnet sig det Maal af fri Udvikling — den halve Udvikling, kunde man sige —, som nu findes i den, og hvor megen Betydning man i denne Retning kan tilskrive den Paavirkning af frit udviklet græsk Kunst efter Alexanders Tid, som bevislig har fundet Sted i Forindien, endog temmelig dybt ind i Landet. Disse Problemer har jeg ikke Forudsætninger til at løse; jeg ved ikke engang, om Tiden til at løse dem kan anses for at være kommen. Jeg maa altsaa betragte Kunsten, navnlig den mere frit udviklede, fra den østasiatiske Kultur som liggende udenfor min Opgave.

Mit egentlige Æmne er overhovedet at skildre den europæiske Udvikling; Ægypten, Babylonien, Assyrien, Persien tager jeg kun med som de vigtigste historiske Forudsætninger for den og som Hoved-Exempler paa Indledningskunstens Karakter, de betydningsfuldeste Paralleler til den græsk-italiske Kunst før Perserkrigen. Men til Oplysning om Indledningskunstens almene Betydning i Menneskeslægtens Udvikling har min Fremstilling tillige «Naturfolkenes» og de lavere Kulturfolks Kunst i stadig Erindring.

Hele Indledningskunsten fra alle Verdensdele viser gennemgaaende fælles Træk af Ufuldkommenhed og snæver Begrænsning i Fremstillingen af Menneskeskikkelsen. Den svarer for saa vidt i Kunstens Historie til det som man i Arkæologien benævner en «Alder», det vil sige en foreløbig Tilstand, der karakteriseres ved endnu at undvære Noget, som senere faar den fortrinligste Betydning. Man kunde vel ogsaa parallelisere den med de laveste Trin i Sprogenes Udvikling. For at opfatte disse Træk i Billedkunsten rigtig maa man være opmærksom for, at der i Indledningskunsten finder en anden Forskel Sted mellem de billedlige Fremstillingsformer end senere. Man kan ikke her benytte den sædvanlige Hoved-Inddeling af Billedkunsten efter tekniske Hensyn i Skulptur og Maleri. Til Grund for Inddelingen maa man lægge de Rumstørrelser, Volumen og Flade, som Kunsten har at operere med. Til den ene Side staar altsaa Statuen, det vil sige: Fremstillingen af Skikkelsen i fuldt Volumen, synlig fra alle Sider; til den anden Fremstillingen paa en Flade — «Fladebilledet», som jeg for Nemheds Skyld vil tillade mig at kalde det —, hvad enten Figurerne ere tegnede, ridsede, malede, inkrusterede paa Fladen, eller hæve sig noget frem fra den som Relief. Grunden

til, at Maleri og Relief her maa behandles under ét i Modsætning til Statuen, vil fremgaa af det følgende[1]).

„**Naturfolk.**" Et ejendommeligt Fænomen, som er af største Betydning for „Naturfolkenes" æsthetiske Betragtning af Menneskeskikkelsen, er Tatoveringen, der er saa almindelig udbredt iblandt dem og endog strækker sig temmelig langt ind paa „Kulturfolkenes" Omraade. Den bestaar som bekendt i, at det menneskelige Legemes ensfarvede Overflade benyttes som en Grundflade for Ornamentik, Symboler eller endog en Art Billeder, der tjene som Stammemærker eller Distinktioner; fra den virkelige Menneskeskikkelse er den ogsaa overført paa Menneskebillederne. Det svarer — evolutionistisk betragtet — til Nutidens Ordensdekorationer udenpaa Kjolen. Den egentlige Tatovering kan ogsaa erstattes af en simpel og mindre varig Bemaling. Det kan maaske antages, at det smukke og prægtige Syn af mange Dyrearters stribede eller plettede Lød kan have givet en Tilskyndelse til denne Skik. Paa en vis Maade kan Tatoveringen uden Tvivl røbe kunstnerisk Drift og Evne ligesom f. Ex. Ornamenteringen af den glatte, runde Overflade af en Kalabas, som „Naturfolkene" kunne udføre nydelig: de have netop deres Styrke i Udsmykningen af en Overflade. Men at de behandle det levende Menneskelegeme og Aasyn paa samme Maade som en død Flade, forudsætter unægtelig en fuldkommen Sløvhed med Hensyn til den store menneskelige Betydning af Legemets Formspil og især Aasynets talende Minespil, som jo gøres utydeligt ved Tatoveringen, og som alene kan komme til sin Ret gennem den naturlige, ensfarvede, haarløse Overflade.

Intet viser bedre end denne Skik, hvor varsom man bør være med at opfatte de lavest kultiverede Stammer som „Naturfolk". I en vis Forstand ere alle Mennesker lige meget Naturfolk og Naturfrembringelser, og staa Naturen lige nær; men der er Forskel paa, hvor megen Kultur de have omgivet sig med, og hvorledes de vurdere Forholdet mellem Natur og Kultur. De „Vilde" have kun en fattig Kultur; men de undervurdere i den Grad Naturen og foretrække Kunst og Kultur, at de stikke en Ring gennem Næsen og mærke deres naturlige Hud med kunstneriske Frembringelser. De ere for saa vidt endnu mere Kulturmennesker end Europæerne vare det i den Periode, da de bare Allongeparykker i Stedet for deres naturlige Haar. De burde snarere have Navn efter Unatur end efter Natur.

Naar man taler om „Naturfolk", forudsætter man en oprindelig ren „Naturtilstand". Man kan vel ikke mene, at denne nogensteds faktisk skulde kunne paavises i Menneskeheden; men man gaar ud fra, at det lavere Dannelsestrin staar Naturtilstanden nærmere. Som Sagen i Virkeligheden

---

[1]) Min Opfattelse af de ældste Billedformers Karakter og indbyrdes Forhold udviklede sig allerede hos mig i sine væsentligste Træk under Studier i det Britiske Museum i Efteraaret 1868. Det paafølgende Foraar meddelte jeg et Udkast af den i et Foredrag i det filologisk-historiske Samfund i København, hvorom ogsaa en lille Meddelelse er blevet trykt i «Kort Udsigt» over dette Samfunds Virksomhed. I min Bearbejdelse af Lübkes Kunsthistorie (første og anden Udgave) vil man ogsaa finde Hovedtrækket deraf under Afsnittene om ægyptisk, assyrisk og græsk Billedkunst, som ere mit Arbejde. Men først ved fortsatte Studier i Aarenes Løb har jeg vundet Klarhed over den omfattende Betydning af de Træk, der gælde for Assyrien, Ægypten og det ældre Grækenland; navnlig ogsaa om deres Gyldighed for «Naturfolkenes» Vedkommende. Den Fremstilling, som jeg her giver af den, er ikke alene udførligere, men ogsaa langt skarpere og nøjagtigere end mine tidligere smaa Meddelelser om dem og gør disse ganske overflødige.

forholder sig, have vi dog kun Erfaring om Menneskene under Tilstande, som maa antages at skille sig fra den rene kulturløse Naturtilstand — hvis der overhovedet har været en saadan — ved Tidsrum, imod hvilke den historiske Udviklings Perioder blive temmelig forsvindende Størrelser, og som have været mere end lange nok til at Menneskene i dem kunne have forvildet sig i kunstlet Unatur. Derimod var de Øjeblikke i Historien, som vi se tilbage paa som dem, der have udmærket sig ved den ypperste og sandeste kunstneriske Kultur — Grækenland efter Perserkrigen, Italien i Renaissancetiden, Europa i Revolutionstiden — ogsaa netop dem, i hvilke man har vurderet Menneskenaturen i dens Simpelhed og Nøgenhed højest. Fra deres Standpunkt betragtet er der Intet mere forfejlet og afskyeligt end Tatoveringen.

Raahed og Manierisme. Ved Studiet af det nye, store *Museum für Völkerkunde* i Berlin, der vel allerede fremviser den rigeste Samling af „Naturfolkenes" Kunst, som man nogensteds faar at se, er jeg med Flid gaaet ud paa at finde, hvilket Folkeslag der stod paa det allerlaveste Trin med Hensyn til Fremstilling af Menneskefiguren. Blandt dem, som dér ere repræsenterede, tror jeg, at det er Folkene ved Amurflodens Udløb (Giljaker, Golder), som nærmest kunne bejle til denne Ære. Ingen andre lade sig nøje med saa lidt ved Forvandlingen af en Træblok til en Menneskeskikkelse. De tilhugge f. Ex. en Stamme — uden at tage Barken af den — med to skraa, lidt hulede Snit foroven: Kanten mellem Snittene forestiller Næsen, et lille rundt Hul i Barken under den Munden og en indlagt blaa Perle til hver Side Øjnene. Dermed er alt det, som skal gengive den egentlige Figur, færdigt; dog udspare de af Træet over Ansigtet en Hovedbedækning i Form af en Skive, hvorfra der atter hæver sig mindre Pinde, som ogsaa skulle være Figurer (hjælpende Aander for den fremstillede Hovedaand). I andre Værker naa de dog noget videre: Hovedet udskæres af Stammen som en egen, begrænset Legemsdel; saa komme ogsaa Benene med, f. Ex. som to parallele, vidt adskilte Stokke, der hænge ned fra Kroppens nederste Afskæring. Endnu et Skridt videre, saa udføres Armene, der ikke altid medtages, som Relief paa Kroppen eller tegnes med indridsede Linier; i den mest udviklede Giljakiske Kunst hænge Armene endog frit ned langs Siderne, og Ribbenene angives (for at karakterisere Svindsot). Og med al deres Raahed have de deres bestemte nationale Methoder; endog her ere Mangler og Ufuldkommenheder satte i System.

Deres Figurer ere, som ogsaa andre „Naturfolks", af to Arter: dels Fetischer, Gudebilleder, mellem hvilke der ogsaa forekomme Dyreskikkelser (især Bjørne) og sammensatte Skikkelser (Mennesker med Bjørnehoved), dels Dukker, Legetøj for Børn. De sidste ere i det Hele mere udførte end Idolerne, men forresten i samme Stil.

Det samme Museum indeholder en ualmindelig prægtig Samling fra Papuaerne paa den Øgruppe Nord for Ny Guinea (Ny Britannien, Ny Irland, Ny Hannover), som Tyskerne for nylig have opkaldt efter Fyrst Bismarck. Jeg fremhæver dette Folks Kunst, fordi den utvivlsomt er et non plus ultra af fantastisk Manierethed. Landets Vegetation er af Naturen yppig, og Kunsten tager sig, især i Sammenligning med de koldere Landes, ud som en tropisk Urskov: den er ikke mindre broget, sammenfiltret og vanskelig at udrede. De enkelte, simplere Figurer (jfr. nedenfor, Fig. 24, S. 246) ere allerede urimelige nok ved deres Former og ved rigelig, broget Bemaling med sort, hvidt og teglstensrødt (sjældnere gult og blaat; den blaa Farve er indført); under-

tiden dækkes hele Legemets Overflade med skarpt tegnede Mønstre. Idet Øjets øvre Begrænsning angives ved en ret, horizontal Linie, som delvis sænker sig over Øjets Farvecirkel, faar Blikket et meget uhyggeligt, skummelt truende Udtryk[1]). Men dertil kommer, at dette Folkefærd har en ganske særegen Tilbøjelighed til at omgive hele Skikkelsen med et broget dekoreret Tremmeværk, som leder Tanken hen paa Hummerens og Krebsens lange tynde Ben, Følehorn og Saxe, og som gro ud fra Skikkelsen til Trods for alt, hvad Erfaring lærer om den menneskelige Natur. Ud fra Kæberne af en Maske gror f. Ex. en hel Række af Huggetænder, som bøje sig lodret i Vejret foran Ansigtet og gennemstikke Hatteskyggen over det. Men dette er kun et simpelt Exempel, som nogenlunde kan beskrives; om mange andre gælder det, at de næppe kunne skildres i „et Sprog med Skranker". Ved slige utrolige og uhyrlige Omdannelser af den naturlige Skikkelse naar dette Folk til den yderste Grænse af det genkendelige. Man kommer til at mindes, hvad Beaumarchais's Figaro — lidt uretfærdig — siger om Englændernes Sprog: *'A vrai dire, ils ne parlent qu'un patois, mais ils se comprennent entre eux.* I disse Papua'ers Kunst ser man, hvilke Resultater en isoleret

---

[1]) Se i *Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums*, Band III, No. 2, *Wien* 1888 en Afhandling af O. Finsch: *Ethnologische Erfahrungen und Belegstücke aus der Südsee* med en mesterlig ethnologisk Redegørelse for de Folk, vi her tale om, og som Forfatteren har stiftet nøjere personligt Bekendtskab med Han betragter dem med Sympathi, siger i alt Fald, at de ere «ebenso gute Menschen als wir», hvad der til syvende og sidst maaske ikke vil sige saa meget. Han bevidner imidlertid ogsaa af egen og andres Erfaring, at de ere djærve Kannibaler. — Om de udskaarne Sager især fra Ny Irland siger Finsch ogsaa, at de i Henseende til dristig Ornamentik og grotesk Sammenstilling ere enestaaende blandt alle Melanesiens Frembringelser — man kunde vel gaa videre og sige: blandt alle «Naturfolks» eller blandt alle Menneskers. Materialet er et ganske blødt Ved, som snittes meget lettere end Linde- og Pileved; Redskaberne ere skarpe Stykker af Muslingeskal, Stenskærver, Bambus og Rokkehud. Man maa ikke se dybere Tanker i den Slags Kunst, navnlig ikke Religion, kun festlig Dekoration. Ved Festerne gælder det om at vise sig i saa original Pynt som muligt; og som man der søger at overbyde hverandre i grotesk Fantasteri, saaledes ogsaa i Billedværkerne: Enhver søger inden den givne Idékreds at give noget nyt, noget hidtil uset, muligt eller umuligt, som kan vække Opsigt og Beundring hos de andre. — Forfærdigernes Individualitet og allehaande Tilfældigheder have frit Spillerum og foraarsage, at alle Stykker blive indbyrdes forskellige. En har f. Ex. begyndt paa en Figur af en Mand, men har ikke kunnet gøre Arbejdet færdigt eller er imidlertid kommet paa en anden Tanke og udskærer nu en Fisk i Forbindelse med Manden, fordi det var lettere, eller Træstykket passede bedre dertil. Man arbejder nemlig ikke i ét Træk paa et Stykke, indtil det er færdigt, men efter Lyst og Lejlighed, heller ikke efter given Plan eller Model, men kun efter Fantasi og Lune. En Mand, som har gjort et rigtig dristigt og pompøst Arbejde færdigt, er et Øjeblik derefter ikke i Stand til at gengive det, endog blot i raat Omrids, paa Papiret. Deres Grundideer gaa ikke ud over «en Mand», «en Kone», «en Fugl», «en Fisk», det øvrige kommer saa af sig selv under Arbejdet, efter Lune og tilfældige Indskydelser. Hyppig forekommer det, at et Stykke, som er begyndt af En, bliver gjort færdigt eller bemalet af en anden, eller at to i Fællesskab arbejde paa ét Stykke og blot af Mangel paa Plan og Model udtrykke forskellige Paafund.

Til disse interessante Oplysninger af Finsch kan endnu bemærkes — hvad man først ret faar Øje for ved et sammenlignende Overblik over alle «Naturfolkenes» Kunst —, at hine individuelle Luner og Huskud, der vistnok have den største Betydning ved Frembringelsen af disse Sager, dog aldeles beherkes af nationale Vaner og Traditioner og udtrykkes i Former, som kun høre hjemme der og intet andet Sted. (Finschs Meddelelser ledsages af en Række Afbildninger, der ikke ere saa vellykkede som hans Text.)

Tilværelse kan føre til: det er uden Tvivl de værste Manierister, som Verdens Kunst har at opvise. Men for saa vidt som det er Kunstens Ære at kunne opvise en i hvert Led og hver Stump ejendommelig udpræget Nationalstil, saa er det snarest den Slags Folk, som have naaet Idealet.

---

2. Indledningskunstens Statueform («Frontalitet»).

Om Indledningskunstens **Statuer** gælde følgende Regler:

De kunne gengive Legemet i mange forskellige Stillinger: gaaende, staaende, ret oprejst eller frem- eller tilbagebøjet, siddende paa et Sæde eller paa Jorden, ridende, knælende, liggende paa Ryggen eller paa Maven osv.; men hvilken Stilling Figuren saa ind-

Fig. 1. (Assyrisk.)

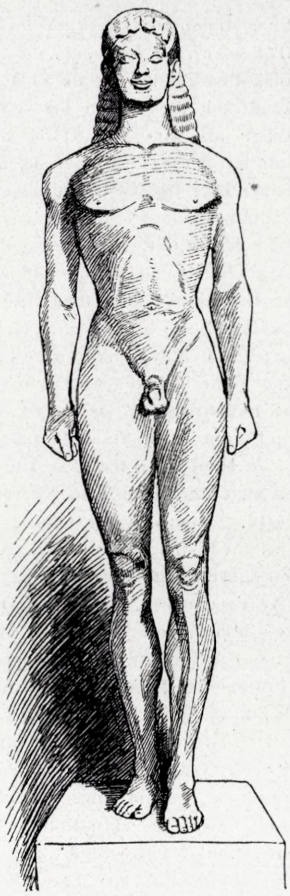


Fig. 2. (Græsk før Perserkrigen.)

tager, saa gælder den Regel, at det Midtplan, som kan tænkes lagt paa langs gennem Legemet, altsaa gennem Rygrad, Isse, Næse, Brystben, Navle, Kønsdele, og som deler det i to symmetrisk formede Halvdele, ikke kommer ud af sin plane Holdning, ikke bøjes eller drejes til nogen Side. En Figur kan altsaa vel bøje sig forover eller bagover: derved bringes Midtplanet ikke ud af at være et Plan; men **der foregaar ingen Vending eller Sidebøjning i dens Hals eller Underliv.** Benene ere ikke altid symmetrisk stillede; en oprejst Figur kan f. Ex. sætte den ene Fod længere frem end den anden, en Figur kan knæle med det ene Knæ mod Jorden, det andet opad osv.; men Benenes Stilling betegner alligevel den samme Retning af Figuren som Krop og Hoved. I Armenes Stilling finder der en

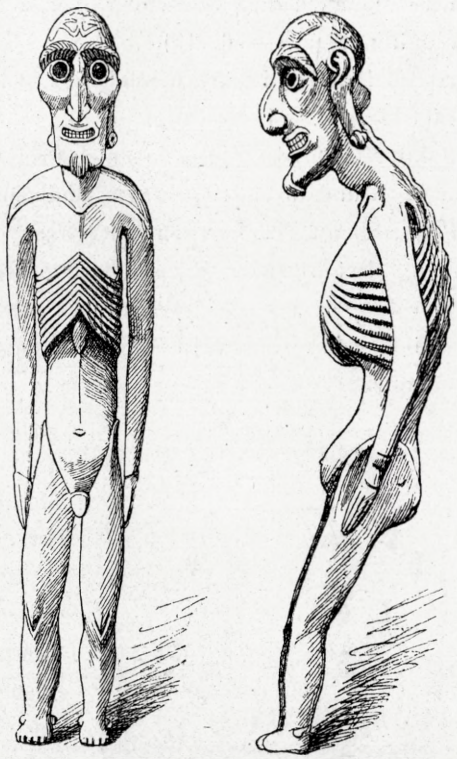


Fig. 3, 4. (Paaske-Øen.)

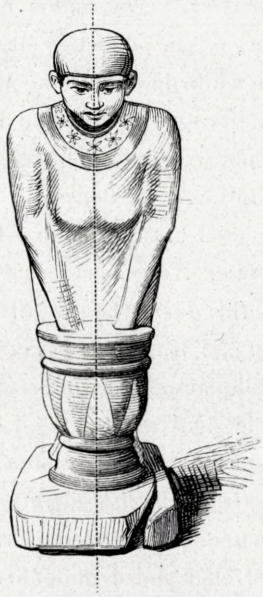


Fig. 5. (Ægyptisk.)

Fig. 6. (Ægyptisk.)

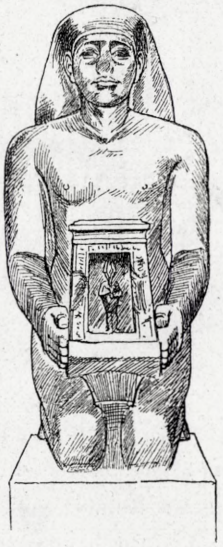


Fig. 7. (Ægyptisk.)

større Mangfoldighed Sted, der dog er snævert begrænset ved den øvrige Figurs strænge Holdning (Figg. 1—16, 18).

Den her beskrevne Holdning af Figuren tillade vi os i det følgende at betegne med Ordet **frontal**. Dette Adjektiv og Substantivet Frontalitet ere vel ikke ganske nye i det kunsthistoriske Sprog; men deres Anvendelse er sjælden, sporadisk og usikker; og jeg har al Grund til at tro, at en rigtig og skarp Bestemmelse af Begrebet ikke er givet af Andre, skønt det har den allerstørste Betydning for Karakteristiken af den ældste Billedkunst. Det fremgaar af min ovenfor givne Definition, at man trænger til et eget Ord for denne Sag, og at navnlig Begreberne Frontalitet og Symmetri, uagtet de ere noget beslægtede, dog ikke dække hinanden saaledes, at man kan lade sig nøje med det almindeligere Ord Symmetri.

Fig. 8. (Ægyptisk.)

Den frontale Figur er opfattet væsentlig for sig alene: i Reglen er al Forestilling om Samkvem med andre Skikkelser udelukket fra den statuariske Fremstilling. Statuerne kunne vel forenes nærmere med hverandre, til **Grupper**; men de ere alligevel, hver for sig taget, fremstillede frontalt; og Frontaliteten forhindrer af sig selv et egentligt Udtryk for Samkvem. Desuden er selve Sammenstillingen (Grupperingen) ogsaa bundet til strenge Regler: de sammenstillede Figurers Midtplaner staa i de simpleste geometriske Forhold til hverandre indbyrdes. De ere enten parallele, idet Figurerne staa eller sidde ved Siden af hverandre med Front i samme Retning, ligesom Soldater i et Geled, saaledes at kun Armene og Hænderne kunne tilvejebringe en nærmere Forbindelse (Fig. 8). Eller Figurernes Midtplaner falde ud i ét og samme Plan, eller de staa vinkelret mod hinanden. Exempler paa begge de sidstnævnte Tilfælde har man i Gruppen af Moderen med Barnet paa Skødet eller paa Ryggen, idet da Barnet enten sidder lige foran Moderen, vendt i samme Retning som hun, eller ridende paa hendes Ryg (Fig. 9), eller indad imod hende, ridende over hendes Ben, eller paa tværs paa hendes Knæ (Fig 10, 11). Den Slags Grupper

Fig. 9. (Vancouvers Ø.)

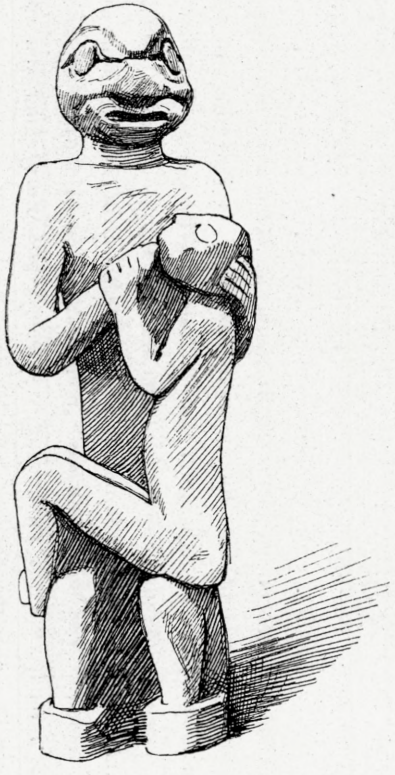


Fig. 10. (Vancouvers Ø.)

Fig. 11. (Ægyptisk.)

findes, undertiden éns komponerede, hos saa forskellige Folkeslag som Ægypterne og Indianerne paa Vancouvers Ø ved Nordamerikas Vestkyst. Som man let ser, opnaas der ikke noget egentlig sandt Udtryk for en Moders og hendes Barns indbyrdes Forhold, ikke engang legemlig, for ej at tale om det sjælelige. Jeg mener ikke hermed at have udtømt alle Tilfælde af Gruppering, som kunne forekomme navnlig i «Naturfolkenes» Kunst, men fastholder kun, at der i hvert Fald er et ganske simpelt geometrisk Forhold mellem de frontale Figurers Midtplaner.

Af den for Statuen gældende Regel følger fremdeles, at Mennesket paa denne Maade er fremstillet væsentlig udenfor Tidsbevægelse. Det ene Øjeblik synes for den fremstillede Person at være som det andet. Der vækkes ingen Forestilling om, at han har forandret eller vil forandre sin Holdning. Vel kan man undertiden skønne, at det har været Kunstnerens Mening at fremstille Figuren i Bevægelse, navnlig i Gang; men dels tilsteder den frontale Holdning ikke noget virkelig natursandt Udtryk for Bevægelsen; dels er Bevægelsen selv af jævn, ensformig Natur: naar Figuren gaar, saa gaar den lige fremad, det ene Skridt som det andet. Om et enkelt fremhævet Tidsmoment, en ejendommelig Situation, der vilde medføre en ny og særlig Holdning af Skikkelsen, bliver der ikke Tale, end mindre naturligvis om Udtrykket for en indholdssvanger, i Personens Liv dybere indgribende Begivenhed. Hele Vægten ligger paa at fremstille Personens Karakter som noget vedblivende og varende, idet der aldeles ses bort fra den Mangfoldighed af vexlende Situationer, hvori Karakteren i Livets Løb udfolder sig. Ogsaa hvor der er fremstillet et Forhold mellem Personer, f. Ex. det ovennævnte mellem Moderen og Barnet, er det ikke fremstillet aktuelt og levende, men i en engang fastslaaet typisk Form, der kan gælde for en forstaaelig Almenbetegnelse for det.

Med den snævert dragne Begrænsning for den statuariske Fremstilling følger overhovedet, at Kunsten lader sig nøje med en Gang fundne og givne Typer, som den gentager saa tidt det skal være. Hermed er ikke udelukket, at Kunsten, hvor den er moden dertil — især hos Ægypterne, i ringere Grad ogsaa hos Grækerne —, indlader sig paa en virkelig Gengivelse af det individuelle Physiognomi, altsaa gør Portrætter; men ejendommeligt for Indledningskunsten er det, at den ogsaa kan opstille Portrætfigurer parvis eller i lange Rækker, aldeles ensformige i Henseende til Stilling og Holdning. Det vilde man i den udviklede europæiske Kunst aldrig falde paa.

Statuerne give os paa denne Maade et Indtryk af Sædvanens Herredømme saa vel over Menneskelivet i Almindelighed som over Kunsten, der ser sig henvist til idelige Gentagelser af de samme Motiver. Paa Menneskehedens primitivere Udviklingstrin fæstnes gerne Kravene til Menneskenes Virksomhed og Adfærd som en vis Disciplin med bestemte Vaner, der i Rækker af Aartusinder kunne bibeholdes uforandrede. De lavere Kulturer ere i alle Henseender forholdsvis stillestaaende og gøre størst passiv Modstand mod Forandringer. Vanen ytrer sin Magt ikke mindst over Legemernes Holdning og Stillinger. I Sammen-

ligning med Evropæerne og de evropæisk dannede Mennesker i andre Verdensdele ere alle Jordens andre Mennesker endnu den Dag idag ensformigere i deres Optræden; deres mere eller mindre udviklede Begreber om selskabelig Værdighed og Anstand kræve en enkel Holdning lige ud, der minder om de primitive Statuers. Man faar et stærkt Indtryk deraf, hvor man ser Orientalere optræde i Selskabslivet sammen med Evropæere: de gaa «i Gaasegang» bagefter hverandre, de sætte sig ved Siden af hverandre i en og samme afmaalte Stilling osv. — kort sagt, de overholde i deres Færd ikke alene noget af Statuens Frontalitet, men ogsaa af de ovennævnte simple Regler for Gruppekompositionen. I deres hele Maade at føre sig paa mærker man overhovedet en Mangel paa Smidighed i at lade den enkelte Skikkelses Stillinger forbinde sig med andre Skikkelsers: de have en simplere Syntax i deres Samkvems Former.

Der er desuden en hel Række Stillinger, som ere eller have været almindelige over hele Jordkloden hos alle Folkeslag af primitiv Kultur, og som først de mere udviklede Folk, især Grækere, Romere osv., have udskudt af gældende Sæd og Skik som uværdige for dannet menneskeligt Samkvem. Det er dem, der karakteriseres ved, at ikke alene Fødderne, men ogsaa andre Dele af Legemet (Bagen, Knæene) hvile paa Jorden eller Gulvet; jeg har i en tidligere Afhandling[1]) tilladt mig at samle dem under Fællesnavnet «jordbundne Stillinger». Det er især ejendommeligt for de lavere civiliserede Folkeslag at sidde umiddelbart paa Jorden, det vil sige: paa den Flade, som Fødderne hvile paa.

Fig. 12. (Mexikansk.)

Fig. 13. (Ægyptisk.)

[1]) Til Legemstillingernes Historie, i Nordisk Tidskrift for Filologi, Ny Række, VII.

Fra de allerraaeste Folk har man Figurer, som sidde plat ned paa Jorden med fremstrakte Ben; Exempler kunne anføres fra de gamle Beboere af det nordlige Sydamerika saa vel som fra Folkene ved Amurflodens Udløb, hos dem ere Benene desuden stærkt skrævende. Langt hyppigere er dog Stillingen paa Hug, saaledes at Bagen hviler paa Jorden, medens Knæene holdes bøjede i Vejret (Fig. 12—13). Den findes ikke alene blandt alle «Naturfolk», men forekommer ogsaa hyppigere end nogen anden Type for den siddende Stilling blandt de gamle Kulturfolk i Amerika, desuden i Babylonien og i den østasiatiske Kultur; den er ikke engang sjælden i ægyptiske Statuer. Ved Siden af denne Form er det ogsaa almindeligt f. Ex. baade i det gamle Mexiko og blandt de østlige Asiatere — men ikke i Ægypten — at sidde paa Jorden med det ene Knæ i Vejret, altsaa paa Hug, det andet stikkende skarpt bøjet ud til Siden. At sidde paa Jorden med begge Knæ stikkende bøjede ud til Siderne, idet Fødderne ere trukne indad imod Legemets Midte («Skrædderstilling» Fig. 14, 15), er en Skik, som synes at indtage en lidt højere Rang i Civilisationen end de ovennævnte: den er sjældnere blandt «Naturfolkene» og de gamle Amerikanere end Stillingen paa Hug, derimod almindeligere saa vel i det gamle Ægypten som i det østlige Asien: den forekommer som bekendt ogsaa som en af Livets stadigste Vaner blandt alle

Fig. 14. (Mexikansk.)

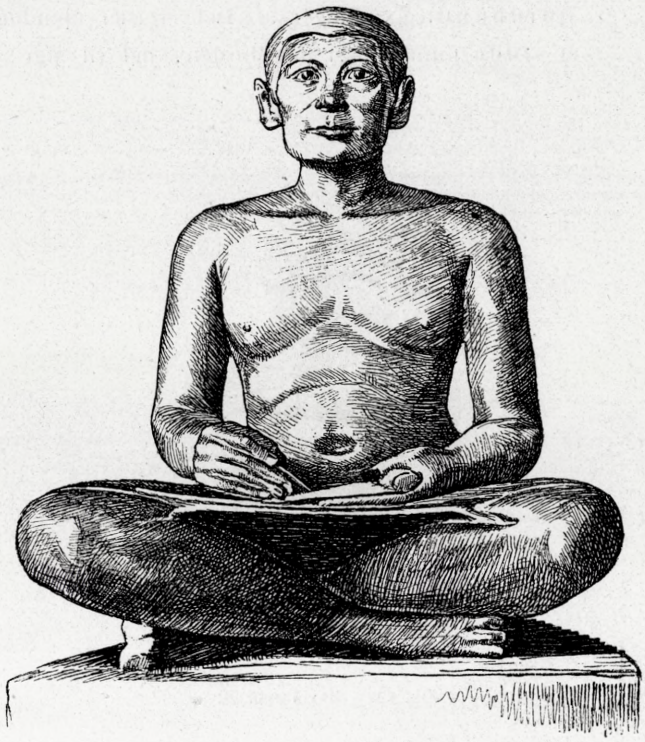


Fig. 15. (Ægyptisk.)

muhammedanske Folkeslag. Til disse siddende Stillinger slutter sig den knælende (Fig. 7), der i Indledningsperiodens Kunst — ogsaa i Ægypten og Vestasien — har en meget mere omfattende Anvendelse end i det nyere Evropa, hvor den jo udelukkende har Betydning af Hylding, Underkastelse, Bøn, især til Guddommen.

At sidde paa et Sæde kan ganske vist forekomme blandt allehaande Folkeslags — ogsaa «Naturfolks» — Figurer; men mere almindeligt bliver det først paa de noget højere Trin af Civilisation, i Ægypten og Mesopotamien. Hos Grækerne ere allerede fra den tidligste Tid Stolen en nødvendig Betingelse for en siddende Stilling, der kan gøre Krav paa Anstand og Værdighed. Al Civilisation gaar jo ud paa det middelbare, paa at stille allehaande Midler, Redskaber og Møbler til Raadighed for Livets Funktioner.

Saaledes danne de jordbundne Stillinger, især den Skik at sidde paa Jorden i dens forskellige Former, en temmelig skarp Grænse mellem den evropæiske Dannelse og de mere primitive Folks Vaner. For vore Øjne have disse Stillinger noget dyrisk, og det ikke med Urette, eftersom Menneskene virkelig have dem tilfælles med Aberne, der baade sidde paa Hug og i Skrædderstilling osv. Menneskeheden fortsætter i denne Henseende paa sine lavere Udviklingstrin umiddelbart Dyreverdenen; det er egentlig først Grækernes Optræden i Kulturhistorien, som gør en Afbrydelse heri; fra den Tid af faar det evropæiske Menneske en for Mennesket udelukkende ejendommelig Række af Stillinger. Ogsaa den oprejst staaende Stilling, som i Kunsten forekommer allevegne, har i sin primitiveste Form, hos «Naturfolkene», noget dyrisk, idet Mennesket staar med noget fremad bøjede Knæ (Fig. 3, 4); der forekommer ogsaa raat skrævende Stillinger (Fig. 16).

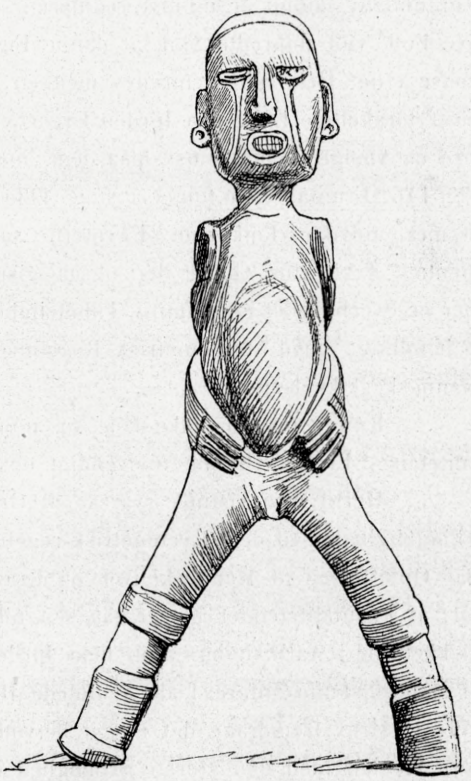


Fig. 16. (Karaïbisk, Jamaïka.)

Alt dette bidrager meget til at give Indledningskunstens Figurverden en særegen Karakter. Og at vi ikke finde det stemmende med god og skøn Anstand at staa eller sidde saaledes, forhindrer naturligvis ikke, at disse Stillinger, hvor de høre hjemme, virkelig høre med til et Samfundslivs vedtagne Former. Vi have ovenfor set, at der endog i den frontale Holdning, som er det gennemgaaende Træk for alle Stillingerne, er noget, som svarer til Livets Skik. I det primitive Menneskelivs Ethik — Indbegrebet af dets

Vaner og Regler — ligger for en Del Grunden til Statuernes Frontalitet som en Regel, der oprindelig gælder for alle Jordens Folk. Ethiken har som alt andet sin naturlige Udvikling og sine bestemte Symptomer for hvert Udviklingsstade. Der er Træk, som ere saa gennemgaaende, at det ser ud som om de maatte bero paa indbyrdes Aftale, og som dog ikke kunne bero derpaa.

Men Kunstens Disciplin er strængere end Livets egen: den ganske rette Holdning af Legemets Midtplan er og bliver en unaturlig, konventionel Tvang over Skikkelsen, som Livet umulig kan gennemføre. Dette peger hen paa, at der ogsaa er en anden, rent forskelligartet Grund til Frontalitetens Regel, idet den svarer til et lavere intellektuelt Udviklingstrin i Menneskets Opfattelse af Rumstørrelserne. Øjet og Forestillingen lærer tidligere at beherske den symmetriske Form end den usymmetriske. Og uagtet Frontalitet og Symmetri ikke er det samme, ere de dog nær beslægtede: i Følge Frontalitetens Regel er Figurens Krop, Hals og Hoved, tagne som ét Stykke, symmetrisk formet; det er i Lemmernes Holdning at Symmetrien brydes. Denne Grund for Frontaliteten turde være den mest afgørende for Kunsten paa dens allerlaveste Udviklingstrin, hos de raaeste Folk, hvis Samfundsliv endnu er mindst reguleret. Dermed staar i Forbindelse den blandt de primitive Folk vidt udbredte Skik at danne Figuren over en eller anden Genstand, hvis Bestemmelse i det Hele lettest forenes med en regelmæssig Form: navnlig finder man jo frå de mest forskellige Egne paa Jorden Figurvaser, det vil sige Lerkar, som man, ved at modellere et Ansigt, Lemmer osv. paa dem, mer eller mindre har forvandlet til en Skikkelse (f. Ex. Fig. 14). Frontaliteten følger i slige Tilfælde naturlig af Genstandens Regelmæssighed. Hos et mere udviklet Folk som Ægypterne sættes Figuren særlig i Forbindelse med den monumentale Arkitektur, hvad der ogsaa giver et fast Hold for et regelmæssigt Anlæg af den. Der er overhovedet en primitiv Tilbøjelighed til at tildanne ethvert Volumen, som tages under Behandling, med stereometrisk Regelmæssighed, altsaa ogsaa en statuarisk Fremstilling af Menneskeskikkelsen.

Kunde man da ikke lade sig nøje med den sidst nævnte Forklaringsgrund for Frontaliteten? Er det virkelig nødvendigt ogsaa at se nogen «ethisk» Mening i den?

Hertil maa vistnok svares, at Grundene i Virkeligheden mødes fra to Sider. Har Tilbøjeligheden til det stereometrisk regelmæssige oprindelig været den virksomste Grund, saa har Opfattelsen af Menneskelivet og Kravet til dets Former vistnok havt størst Betydning for, at Frontaliteten er blevet saa sejt bibeholdt i den statuariske Fremstilling af Menneskeskikkelsen, i Aartusinders Løb hele Jorden over. Derpaa tyde flere Kendsgerninger, som vi senere skulle anføre i de vedføjede Bemærkninger til den ægyptiske Kunst. Men her ville vi strax fremdrage det meget betydningsfulde Fænomen, at Ægypterne, som gennemføre Reglen med den største Strænghed i Fremstillingen af den menneskelige Skikkelse, undertiden aldeles frigøre sig fra den i Fremstillingen af Dyreskikkelser. I Statuer af

Løver og andre katteagtige Dyr kunne de med fuldkommen Naturtroskab gengive den liggende Stilling, som er ejendommelig for disse Dyr, med begge Bagbenene til den samme Side, med oprejst og drejet Hals, altsaa en Form, som gennem hele Legemet afviger baade fra Frontalitet og Symmetri. De mærkeligste Exempler herpaa ere de store Granitfigurer fra Barkal i Nubien, i det britiske Museum, fra det 18de Dynasti (Fig. 17), ypperlige Frem-

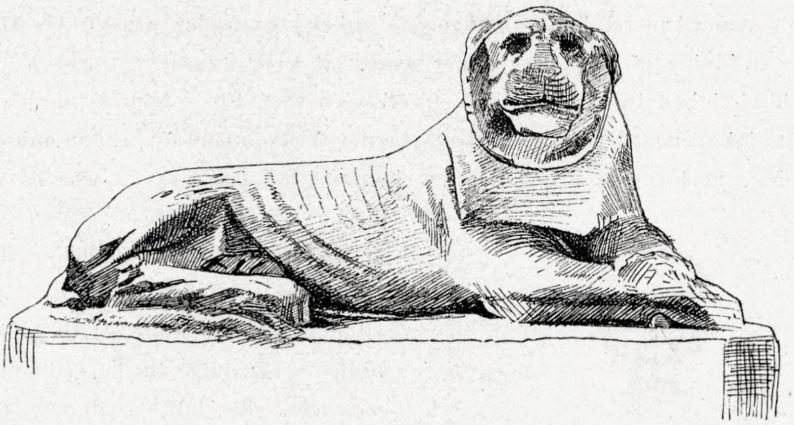


Fig. 17. (Ægyptisk.)

bringelser af en aldeles frigjort Plastik. Her viser det sig altsaa, at Øjet i Virkeligheden ingenlunde var bundet til den stereometrisk regelmæssige Form; og naar denne alligevel bibeholdtes saa strængt i Statuen af Menneskefiguren, saa maa det have været af Grunde, hvorved netop Menneskelivets Betydning i Modsætning til Dyrelivet blev det afgørende. Den frontale Holdning ansaas for den for Menneskene mest værdige.

En saadan Frihed i Opfattelsen, der indrømmer Naturen dens fulde Ret, som vi her finde i Gengivelsen af Dyreskikkelsen, finde vi overhovedet ingensinde i Gengivelsen af Menneskeskikkelsen i hele Indledningsperiodens statuariske Kunst. Den Slags Undtagelser fra Reglen forekommer ikke. Der gives overhovedet ikke saadanne Undtagelser fra den, som kunde gøre dens Betydning tvivlsom eller vække Betænkelighed ved at tage den til Indtægt som et sikkert og vigtigt Fænomen i Menneskehedens ældste Udviklingshistorie. Den bekræfter sig des mere, jo mere man faar at se. Den udelukker heller ikke kunstnerisk Talent. Ikke faa statuariske Menneskefigurer især af ægyptisk eller gammel græsk Kunst kunne være udførte med en saa fin og følelsesfuld Plastik, at man lige over for dem kan være udsat for at glemme den strænge Regel, som ogsaa de ere underkastede, og først ved et Overblik over hele Massen bliver sig bevidst, at de i Virkeligheden slet ikke ere Undtagelser fra den. F. Ex. den lille ægyptiske Træfigur af en nøgen Pige, som omstaaende er afbildet (Fig. 18).

I andre Tilfælde kan Reglen dog ogsaa virkelig blive noget fordunklet og mindre iøjnefaldende. Da dens vigtigste Karaktertræk bestaar i den bestemte Gennemførelse af et Plan (Legemets Midtplan), som ikke er umiddelbart til Syne for Øjet, kræver den for at overholdes ganske strængt en vis geometrisk Bevidsthed og en Sikkerhed i Arbejdet, som man naturligvis mindst kan vente hos de raaeste Folkeslag, medens Folk som Ægyptere og Babyloniere have løst Opgaven med langt mere Finhed og Skarphed. Hist og her, navnlig hos de gamle Amerikanere, finder man ogsaa enkelte Exempler paa en vis Deviation fra den strænge Holdning af Midtplanet, der synes at være forsætlig, og som tyder paa en sporadisk Tilbøjelighed til at frigøre sig fra Reglen (Fig. 19). Men Frigørelsen er alligevel ikke iværksat, ikke engang for den enkelte Figurs Vedkommende; endnu mindre er Reglen opløst saaledes, at Kunsten i det Hele er kommet ind paa virkelig nye Tilstande: derom vidner den store Masse Figurer, som aldeles er underkastet det almindelige Ritual.

Fig. 18. (Ægyptisk.)

Hvor Undtagelser fra Reglen forekomme, vil man snarere finde, at de bestaa i en Drejning — navnlig en hel eller halv Drejning, paa 180° eller 90°, — eller en Sidebøjning af Halsen end i nogen skæv Holdning i Kroppen. Paa det første kan man træffe sporadiske Exempler flere Steder, fra de evropæiske Middelhavslande saa vel som fra «Naturfolk» og «Kulturfolk» i Amerika; paa det sidste har jeg kun iagttaget yderst faa Exempler hos ganske enkelte Folk (Peruanere, Middelhavs-Evropæere). Under ingen Omstændigheder ere da saadanne Vendinger plastisk naturtro gennemførte. Hvis man saa vilde mene, at Grundreglen burde indskrænkes, saaledes at den ikke medtog en frontal Holdning af Hals og Hoved, saa vilde det dog ikke være rigtigt. En statistisk Opgørelse af hele Materialet, baade for alle og for hvert enkelt Folkeslag, vilde vise en aldeles knusende Overvægt af Tilfælde, i hvilke Reglen, som den ovenfor er fastslaaet, gælder ubeskaaret. Det er Videnskabens Pligt at holde skarpt Øje med Undtagelser, og det ligger i en samvittighedsfuld

og kritisk Videnskabs Natur, at den snarere gør for meget end for lidt Væsen af dem. Den kan endog hildes saa meget i Betragtning af Undtagelserne, at den mister Blikket for, hvad der er Regel. Dette er i hvert Fald en stor Fejl, endog en større, end om den helt lukkede Øjnene for Undtagelserne; thi disse ere Kendsgerninger af langt mindre Vægt end Reglen selv. Om Undtagelser skal jeg give nøjere Meddelelser i de vedføjede Bemærkninger; kun beder jeg om, at de maa blive opfattede paa Grundlag af en stadig Erindring om Reglen. At den holder Stik, det drager jeg alle Museer af Indledningskunstens Frembringelser til Vidne paa.

Fig. 19. (Peru.)
(Exempel paa Deviation.)

Enkelte Iagttagelser angaaende Statuernes Frontalitet i „Naturfolkenes" og de lavere Kulturfolks Kunst. Der er fra vidt forskellige „Naturfolk" bevaret Exempler paa, at en delt Gren af et Træ (en Tveje) er benyttet til en Figur, idet de to Forgreninger forestille Benene og den større Gren, hvorfra de udgaa, Kroppen; foroven er der saa udskaaret en Antydning af et Hoved — alt naturligvis yderst raat. Det oldnordiske Museum i København bevarer et i Danmark fundet Exempel paa, at en tredelt Gren er benyttet saaledes, idet da den tredie Gren skal forestille en Phallos. Man har i slige Tilfælde taget Naturen som den forefandtes, hvorfor der ikke kan ventes noget nøjere frontalt Anlæg af Figuren. Da denne Slags Figurfremstilling ligger Naturen overmaade nær, kunde man tænke sig, at man her stod ved Billedkunstens Oprindelse i Henhold til Leon Battista Albertis af flere senere optagne Theori: at nemlig Mennesket i Naturen skulde have forefundet Genstande, som ved deres Form mindede om Skikkelser, og da ved en ringe Tildannelse har ført Ligheden videre. Uden Tvivl har virkelig Menneskets Drift til Anthropomorfisme gerne bemægtiget sig enhver Genstand, som syntes at frembyde Lighed med Menneskeskikkelsen; man kan ogsaa have knyttet religiøse eller magiske Forestillinger til slige Fund (f. Ex. ved Mandragora). Men det lader sig næppe bevise, at man ikke ligesaa oprindelig har tilfredsstillet Trangen til Anthropomorfisme ved Forsøg paa at danne Figurer af det bløde og formløse Ler. I hvert Fald kan L. B. Albertis Theori aldrig anses for fyldestgørende med Hensyn til Grunden for Menneskebilledets Fremstaaen, men kun gælde med Hensyn til en formidlende Anledning.

I *Museum für Völkerkunde* i Berlin findes blandt Sagerne fra Indianerne paa Vancouvers Ø og British Columbia (Aht-, Quakutl- og Bilballa-Stammerne), hidrørende fra Jacobsens Rejser og Undersøgelser (1881—1883), en Række af 6 ret store og betydelige Træstatuer. Nogle af dem

ere fremstillede staaende, med krumme Knæ, andre siddende paa Hug. De 5 af dem ere ubetinget frontale. Den sjette kan give en god Forestilling om, hvad man kan forstaa ved Undtagelse fra Reglen.

Det er en nøgen Figur, som sidder paa Hug med begge Ben. Venstre Haand, der holder en Dobbeltkile, holdes ind mod Hoften. Højre Arm strækkes derimod frit fremad med Albuen bøjet i en stump Vinkel, Pegefingeren udstrakt. For Kroppens og Lemmernes Vedkommende er Figuren aldeles frontal efter den ovenfor givne Regel; men i Holdningen af højre Arm er der dog noget usædvanligt, en Antydning af plastisk Frihed. Dette maa opfattes i Forbindelse med, at Hovedet gør en halv Vending venstre om og tillige bøjer sig en Smule fremad. Uagtet den hele Afvigelse fra Frontaliteten strængt taget kun bestaar i denne Vending af Hovedet, er det mærkeligt at se, hvorledes den medfører et Udtryk af Aktualitet og Villie: det er ganske som om Personen henvendte sig talende til nogle troende Beskuere forneden til hans venstre Side og gav dem en Befaling med den udstrakte Pegefinger. (Som Gengivelse af Haaret har Træskikkelsen et sort langhaaret Skind over Issen, og ovenpaa det sidder en temmelig stor Ørn, der altsaa følger Vendingen af Personens Hoved og sidder skævt i Forhold til hans Krop.)

Slige Afvigelser kunne sammenlignes med de Spring, som visse Fiske kunne gøre over Havfladen op i Luften. De kunne vidne om Kraft og Dristighed; men Fisken bliver herfor ikke Fugl, lærer ikke at bevæge sig i et nyt Element. Man maatte forresten have særlig Kundskab om et saadant Exempels Tilblivelse for at vide, om det er en spontan og genial Drift, der et Øjeblik har hævet Indianer-Kunstneren over det almindelige Niveau, eller om det muligvis er en tilfældig Paavirkning af evropæisk eller østasiatisk Kunst. I Figurens Stil er der dog Intet, som minder om fremmed Paavirkning.

Det maa i hvert Fald anerkendes, at Indianerne i det nordvestlige Amerika høre til de i kunstnerisk Henseende mest fremskredne „Naturfolk". I Opfattelsen af det naturlige Forbillede er deres Standpunkt vel ikke højere end de andre Folks; men deres Teknik er ualmindelig præcis og bevidst og kan hæve sig til Elegance. Haida-Indianerne udskære med megen Nethed Masker, som have stor Lighed med de ældste græske Medusa-Masker, f. Ex. paa Metopen med Perseus og Medusa fra Selinunt. Paa Vancouvers-Øen har man vænnet sig til en Tegning af det menneskelige Øje, som undertiden næsten ganske ligner den konventionelle Form af Øjet, der er ejendommelig for de mandlige (sorte) Figurer paa arkaiske græske Vaser af attisk Fabrik. Det er en mærkværdig Rolle, Øjet spiller i Indianernes dekorative Kunst: de sammensætte hele Fladedekorationer af Linier og Pletter, til hvilke Motivet tydelig nok oprindelig er taget fra det menneskelige Øje. Men alt er blevet saa aldeles konventionelt og er kommet saa langt bort fra det naturlige Forbillede, at det ikke længere gør noget umiddelbart Indtryk deraf.

Fra Folkene højere oppe mod Nordvest, Alaska-Eskimoerne ved Beringstrædet, har man konventionelle Masker med skæve Miner, med en skævt trukket Mund, eller med et rundt Øje (Sol?) og et halvttillukket, halvmaaneformet (Maane?) osv. Det skulde vel ikke anføres som Bevis paa et højere kunstnerisk Standpunkt; i alt Fald ikke paa nogen større Tilnærmelse til Skønhed. Det har maaske desuden i alle Tilfælde en symbolsk Betydning. Men vist er det, at enhver Skævhed i Anlægget af Figuren, ikke mindst af Ansigtstrækkene, af sig selv fremkalder Indtrykket af en vis Emancipation fra Reglen og Begrænsningen, en vis gennembrydende, aktuel Subjektivitet, hvad enten det fra de paagældende Folks Side har været saaledes ment eller ikke. Da det naturlige menneskelige Minespil, selv hvor det er i voldsom Bevægelse eller stærkt tilspidset, ikke

bryder Symmetrien i Ansigtstrækkene, betegne skæve Miner et vilkaarligt og bevidst Brud paa det naturlige og have altid Karakteren af Vrængen.

Det stærkeste Exempel, jeg har lagt Mærke til, paa frigjort Stilling i den mexikanske Kunst, er en lille Stenfigur af en Pukkelrygget i *Mus. für Völkerk.* i Berlin. Han sidder paa Hug med det ene Ben, i Skrædderstilling med det andet, saaledes at Fødderne berøre hinanden til Siden for Legemets Midtplan; Hovedet er drejet til den ene Side og stærkt i Vejret. En nøjere Analyse af Figuren viser, at den — med Undtagelse af Halsens Vending — knap nok afviger fra det frontale Ritual; men hvis man betragtede den som isoleret Fænomen, vilde man af det umiddelbare Indtryk, den gør, næppe ane den Lov, hvorunder den henhører.

Minespillet. Kunsten i Peru. Det er karakteristisk for de mest udviklede Folk, der henhøre under Indledningskunsten, Ægyptere, Assyrere, de ældre Grækere, at deres Menneskebilleder ikke have megen Mine: Ansigtet — hvad enten det er idealt eller portrætagtigt — holdes i Ro. I denne Retning kan der findes langt mere Afvexling hos andre Folk, der ellers staa paa et meget lavere kunstnerisk Standpunkt. Quakutl-Indianerne i det nordvestlige Amerika (Brit. Columbia) gøre f. Ex. store Masker af en ondskabsfuld Vand-Aand, som man kan høre skrige ved Bredden som et druknende Menneske, idet den forvolder, at Menneskene drukne, og saa holder dem tilbage i Dødningeriget. De afbilde den enten med aaben Mund og skrækkelig opspilede Øjne, brølende og larmende, eller som et døende, druknende Menneske med lange Haartjavser ned i Panden, Øjnene næsten lukkede, Læberne fremskudte, stønnende. Det er raat og mangelfuldt i Formen, men rædselsfuldt fantastisk.

I Henseende til Gengivelsen af Minespillet ere dog de gamle Peruanere fra Inka-Tiden især mærkelige. Paa deres talrige Figurvaser forekommer der mange Exempler paa, at de have anvendt Tatovering, ogsaa i Ansigtet; men endnu flere Exempler paa, at de fra denne Uskik have hævet sig til en virkelig Følelse for Ansigtstrækkenes karakteristiske Former og Minespil. De have ogsaa Rædselsmasker med Ansigtet lagt i Furer og Folder, og — hvad der er vigtigere — mere naturtro Gengivelser af gamle furede Ansigter. Noget lignende kan dog ogsaa træffes hos Mexikanerne. Men ganske særegen for Peruanerne er deres Tilbøjelighed til Ironi, til Vid og Skæmt. De kunne ikke alene smile, de kunne le, noget der ellers næppe forekommer i Kunsten paa dette Udviklingstrin (Fig. 20). Det er snart en bredt smilende, fornøjet Gottelse, snart en mere naiv, enfoldig, bondeagtig, snart en mere klog og lun, sardonisk Latter som over en kildrende morsom Historie. Deres Kunst fremstiller dem ikke alene leende, men ogsaa allehaande morsomme Ting, som de le ad. Der er f. Ex. en Enøjet

Fig. 20. (Peru.)

med skæv Mund, eller et „Karakterfysiognomi“, som det rigtig benævnes, af en Blind; der er gamle Mænd med fortrædelige Miner, eller Koner, som sidde paa Jorden med Hænderne paa Knæene og stikke Hovedet rigtig nysgerrig og enfoldig frem. Der er en Mand, som sidder paa Hug og er lige ved at slumre ind: han lægger Hovedet skævt til Siden, Øjelaagene lukke sig, Munden hænger slapt. Det er virkelig meget komisk, og slige gode Ideer blive ogsaa tidt gentagne.

Det staar vel i nogen Forbindelse med denne ironiske Aand, at Peruanerne vistnok i højere Grad end noget andet af Indledningskunstens Folkeslag vise Tilbøjelighed til at bryde Frontaliteten i deres Statueform. Vel at mærke: de ere i det Hele ikke hævede over den; det store Flertal af deres Statuevaser holde sig dens Lov efterrettelig paa en Maade, der ikke vilde være tænkelig, hvis de nogensinde rigtig havde frigjort sig for den og naaet et højere Standpunkt. Men det forekommer dog hyppig nok, at Hovedet holdes skævt, bøjet eller drejet til Siden, hvilket altid medfører Indtrykket af noget *Imprévu*. Som et Exempel foruden de ovenanførte og den S. 238 afbildede Figurvase skal jeg anføre en Vase, som forestiller en Kvinde, der fletter sit lange Haar: hun sidder paa Hug, aldeles frontalt, men drejer kun — i god Overensstemmelse med Motivet — Hovedet om til den ene Side. Men der forekommer ogsaa enkelte Figurer, som helt igennem afvige fra Frontaliteten, som f. Ex. ligge paa Siden, med Benene trukne op under sig, Skuldrene skraat, Hovedet mere rejst. Det kan herved anføres, at den paa Siden liggende Figur ogsaa i Grækenland og i Etrurien, som vi senere skulle se, forekommer endnu i Indledningskunsten som en af de tidligste hele Afvigelser fra Reglen. Ogsaa i Indien forekommer dette Motiv i Fremstillinger af Buddha, som synker hen i Nirvana, medens Buddhas Figur ellers regelmæssig, hvad enten den staar oprejst eller sidder paa Jorden, er aldeles frontal.

Til Trods for slige Tegn paa Emancipation er det dog næppe rimeligt at antage, at den peruanske Kunst bar Muligheden i sig til Gennembrud og en virkelig Frigørelse. Peruanerne have nemlig kun ringe Opmærksomhed for Legemsformen i det Hele — heri ere de lige saa langt tilbage som de øvrige gammelamerikanske Folk —; det er kun i Behandlingen af Hovedet, at de vise særegne og fremragende Evner.

---

3. Indledningskunstens Fladebilleder.

I «Naturfolkenes» Kunst have Fladebillederne i det Hele langt mindre Betydning end Statuerne; des større er deres Betydning for de noget højere Kulturfolk, Ægyptere, Assyrere, Persere, Grækere, ogsaa for nogle af de mest fremskredne gammelamerikanske Folk (f. Ex. fra Guatemala). I den følgende Skildring af Indledningskunstens Fladefremstilling har jeg derfor i endnu højere Grad end ved Statuerne de ypperste Kulturfolk indenfor Indledningskunstens Grænser for Øje.

I Fladebilledet gengives den enkelte Menneskeskikkelse sammen med andre, i mangehaande Optrin og Situationer; der er derfor mere Afvexling og Mangfoldighed end i Statuerne. Fladebilledet er Organ for Fremstillingen af Mennesket som handlende og lidende. Dette medfører ogsaa tidt en Gengivelse af Legemets Vending i Underliv og Hals; overhovedet er Menneskebilledet her ikke bundet til den frontale Holdning. Men det følger

af sig selv, at Opfattelsen af Figuren ikke i den ene Fremstillingsform kan vise et virkelig højere Udviklingstrin end i den anden, naar begge Former ere samtidige. Det er derfor et meget væsentligt Karaktertræk ved den ældste Periodes Fladefigurer, at Vendingen, hvor den overhovedet er fremstillet, er opfattet og gengivet ganske urigtig, uden Forstaaelse af, hvorledes den i Virkeligheden foregaar. Det er f. Ex. ikke ualmindeligt, især paa assyriske Relieffer eller arkaiske græske Vasemalerier, at en hel Figur fra Fødderne lige op til Skuldrene er fremstillet i Profil til den ene Side, og at Hovedet og Halsen paa samme Figur er drejet om i Profil til den modsatte Side, ret som om det var muligt for den menneskelige Hals at gøre en hel Vending paa 180°. Vendingen i Underlivet havde man særegne Vanskeligheder ved nøjere at iagttage, fordi det blandt de fleste Kulturfolk ansaas for stridende mod Sømmelighed navnlig for den voxne Mand at blotte sine Lænder: de skulde skjules af et Klædebon, selv om Skikkelsen ellers, som hyppig hos Ægypterne, var nøgen. I Følge denne Skik sparer Kunsten sig i Reglen al Redegørelse for den nøjere Sammenhæng af Vendingen i Underlivet (Fig. 21). Hvor en Skikkelse ganske undtagelsesvis

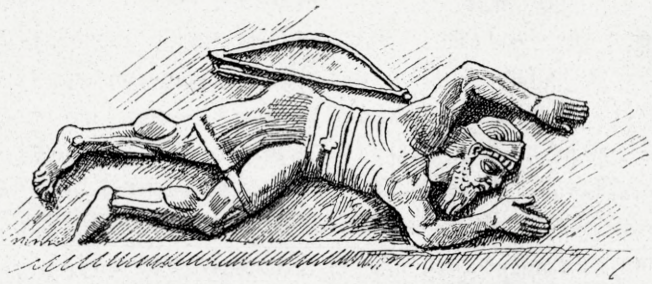


Fig. 21. (Assyrisk.)

i en særlig Situation — f. Ex. som Svømmer — er fremstillet fuldt nøgen og tillige i Vending, ser man at Formerne ere opfattede aldeles urigtig, idet Vendingen ikke foregaar i jævn Overgang, men i skarpe Brud. En Overkrop, set lige forfra eller bagfra, sættes uden videre sammen med en Underkrop, set lige fra Siden (Fig. 22).

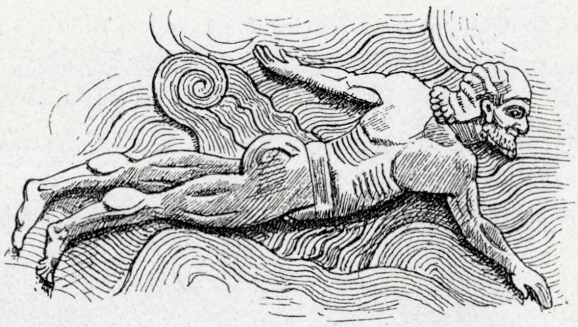


Fig. 22. (Assyrisk.)

Man lærer heraf, hvad der bekræfter sig i hele Kunstens Historie, at hvad Kunsten ikke har lært at udføre statuarisk, det kan den vel forsøge sig paa i Fladefremstillingen, men virkelig gennemføre det kan den ikke. For at Formens Projektion skal kunne angives rigtig og natursandt paa en Flade, maa den være studeret og indøvet i Volumen. Statuen er en Forudsætning og ligesom en Læremester for Fladebilledet.

I Fladebilledet opfattes Figuren alene som den udfolder sig for Øjet i sin største Udstrækning fra Top til Taa, den fremstilles ikke i Forkortning. En liggende Figur f. Ex. tegnes udstrakt som man ser den fra Siden. Vilde man tegne den som den viser sig mere fra Hovedenden eller fra Benenden, saa vilde man komme ind paa den store Vanskelighed, at dens Længdemaal skulde forkortes saa stærkt i Forhold til de andre Maal og dog gøre Indtrykket af at være de længste, idet Billedet jo skulde give den rigtige Forestilling om de indbyrdes Forhold mellem Figurens Maal. Det er denne dobbeltsidige Opgave, som til alle Tider har udgjort Tegnekunstens største Vanskelighed, det Skær, paa hvilket Begyndere og Dilettanter strande. I Kunstens Indledningsperiode stiller man sig slet ikke denne Opgave, fordi man sætter Billedkunstens Opgave i at fremvise alt saa ligefrem og tydelig som muligt, som det udfolder sig for Øjet i sin største Dimension. Man mener at kunne gengive Tingene (Figurerne) selv som gennem en geometrisk Opmaaling af dem; Lovene for Fænomenet, den Maade, hvorpaa Øjet ser Figurer og Ting, har man endnu ikke erkendt. Man har naturligvis nok været opmærksom for, at Fænomenet forandrer Virkelighedens Former, Maal og Forhold; men man har ikke vist dets Betydning for Indtrykket paa det menneskelige Sind Retfærdighed, idet man blot har betragtet det fra den negative Side som noget skuffende og bedragerisk, der fordrejer Sandhed og Virkelighed. Man maa have vidst, at en Figur i 30 Alens Afstand tager sig meget mindre ud end en Figur i 10 Alens Afstand; men man har ogsaa vidst, at Figurerne i Virkeligheden ere lige store; og man har sat Kunstens Ære i ej at lade sig narre af et Sansebedrag, men at genoprette det virkelige Forhold. At gengive den perspektiviske Formindskelse vilde man i hin Periode uden Tvivl have betragtet som den barnagtigste og latterligste Fejl. Ogsaa paa dette Punkt har det, som vi maa betragte som Indledningskunstens Mangler og Begrænsning, været fastholdt principmæssig af en Overbevisning, som har havt sin Rod i Livsanskuelsen: deraf kan alene dets Sejlivethed forklares.

Naar Øjet altsaa i Virkeligheden saa en Ting eller Flade i Forkortning, var det Kunstens Pligt at flytte Synspunktet saaledes, at man fik den mest objektive Forestilling om Tingens Skikkelse og dens Maals Forhold. Dette galdt ikke alene om Gengivelsen af Figuren som Helhed, men ogsaa om Gengivelsen af dens enkelte Dele: man tegner heller ikke en Arm eller et Ben eller en Fod eller en Haand eller en Finger i Forkortning, i Forskydning frem imod eller bort fra det betragtende Øje. Man undgaar det i alt Fald saa meget som det er muligt, uden at Tydeligheden rent skal glippe (Fig. 23).

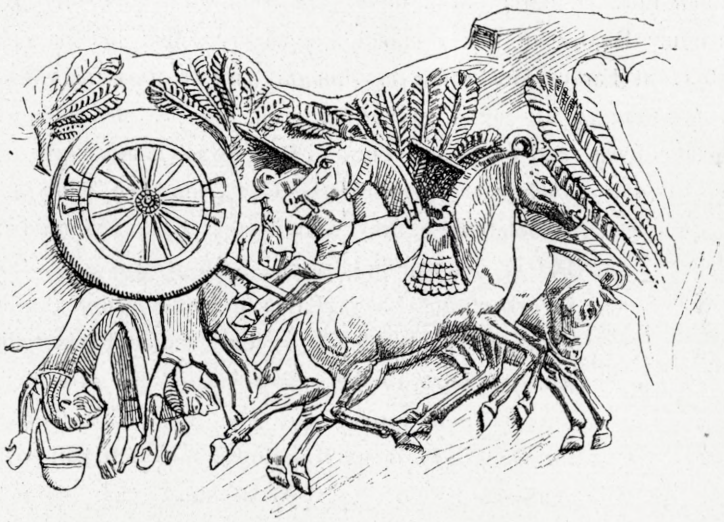


Fig. 23. (Assyrisk.)

Men herved kommer man ind paa noget, som ikke alene er en Begrænsning for Kunsten, men som medfører noget bestemt naturstridigt og urigtigt i Gengivelsen; thi naar man i det virkelige Liv ser en Figur, ser man nødvendigvis Dele af den i Forkortning, om man end ser den som Helhed i fuld Udfoldning. Jo mere fri og kraftig dens Bevægelse er, des mere ville ogsaa dens enkelte Partier ses i Forskydning for Øjet. Kan man ikke tegne disse Forskydninger som de ses, vil Bevægelsen i Billedets Gengivelse tage sig besynderlig haard og kantet ud. Dette maa man erindre f. Ex. ved Betragtningen af de ældste græske Vasebilleder og ikke henføre de haarde og skarpe Bevægelser til nogen Hensigt fra Kunstnerens Side; de bero paa Fremstillingsformens Mangler.

Et meget paafaldende Exempel paa denne Mangel paa Evne til at fremstille Figurens enkelte Dele i Forkortning har man i Tegningen af det menneskelige Øje. Uagtet det ellers er almindelig Regel i Fladebillederne, at Hovedet tegnes i Profil, set fra Siden, tegnes Øjet dog altid — maaske endog uden Undtagelse, lige op til det 5te Aarhundredes græske Kunst — som om det saas forfra — i hvert Fald for meget forfra —, saa at dets Linier ikke forbindes paa nogen naturlig Maade med Ansigtets øvrige. Da Øjet er saa overordentlig betydningsfuldt med Hensyn til Udtrykket for Sindsbevægelsen, kan man heraf se, hvor lidet Kunsten endnu paa dette Udviklingstrin er kommet ind paa Fremstillingen af disse.

Det gælder om Figuren, naar den fremstilles paa en Flade, hvad der forøvrigt ogsaa gælder om Statuen, at den hyppig er malet med Farver, som gengive Livets egne eller ere valgte efter dekorative eller symbolske Hensyn. Det gør ved Anvendelsen af

Farven heller ingen Forskel, om Figuren hæver sig frem fra Fladen som Relief eller ikke: der gælder de samme Regler for alle Fremstillingsformer. Men det er ejendommeligt for Indledningskunsten, at Farven kun anlægges som en enkelt, ubrudt Tone uden noget Hensyn til den Aftoning af Lys og Skygge, der viser sig paa det menneskelige Legems Overflade som paa enhver rund og sluttet Form. Den Tone, som vælges, svarer til Legemets Lokalfarve — den virkelige eller symbolske —, som den vilde ses i fuldt Lys: Mellemtone og Skygge medtages ikke, heller ikke Slagskyggerne. Det er det samme Princip, som ytrer sig i, at Intet fremstilles i Forkortning: Skyggen er jo noget, som gør Tingen utydelig, og som ikke tillader at se dens sande Beskaffenhed, derfor ser Kunsten bort fra den. Man vender den mest belyste Side frem, ligesom man vender den Side frem, der udfolder sig bredest for Øjet. Formens Runding, som den kan gengives ved Farvens og Lysets gradvise Aftoning, gaar jo netop ud paa at følge Overfladens forskellige Retning i Forhold til det betragtende Øje, hvorledes den fra en bredere Udfoldning mere og mere forskyder sig og forsvinder; men derpaa indlader man sig lige saa lidt med Farvens som med Tegningens Midler.

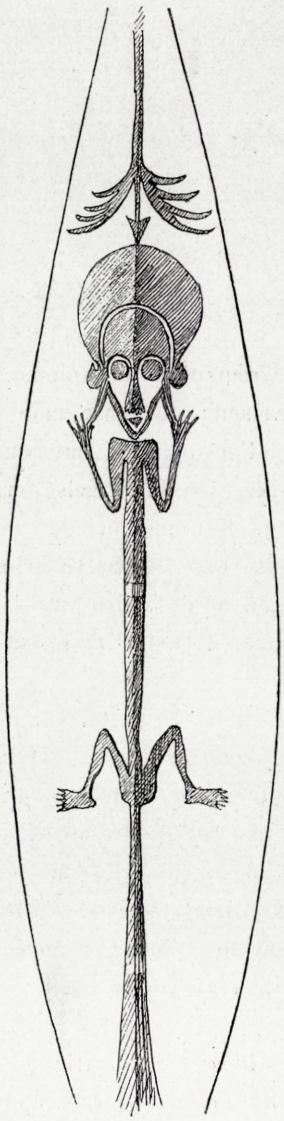


Fig. 24. (Ny Irland).

Saaledes kommer Skikkelsens Omrids til at afsætte sig skarpt og tydelig mod Grunden og faar den største Betydning for Gengivelsen af den. Dette gælder ikke mindre om Relieffet end om Maleriet: det er væsentlig ved Omridset at det gør sin Virkning. Heri ligger Grunden til, at Relief og Maleri væsentlig maa betragtes som den samme Fremstillingsform, hvad der ogsaa bekræftes af den Maade, hvorpaa de anvendes og komponeres. I Relieffet har man kun ved at give Figuren lidt Masse og Fremspring fra Grundfladen villet fremhæve, at den i Modsætning til det omgivende Rum er en fast og voluminøs Genstand. I Indledningskunstens Relief ere Figurens bredere Overflader indenfor det fremtrædende Omrids ganske fladt behandlede; hverken ved Formens eller Farvens Midler gengives der nogen blødere Aftoning af Lysets og Skyggens Spil over Overfladen, som kunde fremkalde Indtrykket af Runding. Kun de smallere Former i Lemmerne kunne behandles mere rundt.

Naar det altsaa er Linien, der i Fladebilledet er det væsentligste Udtryksmiddel, faar Kunsten den Opgave at finde den tydeligste og mest karakteristiske Linie, hvormed Figuren af-

sætter sig paa Fladen. Hvor den tegnes for sig alene, fremstilles den undertiden (især i Naturfolkenes Kunst) aldeles forfra (Fig. 24). Men uendelig hyppigere benytter man dog Profillinien, som den viser sig fra Figurens højre eller venstre Side. Figurens nederste Halvdel: Fødder, Ben og Underliv indtil Bæltestedet, fremstilles saa godt som altid i Profil; i de allerfleste Tilfælde ogsaa Hoved og Hals; dog kan Hovedet undtagelsesvis ogsaa være tegnet som det ses lige forfra, derimod ikke paa skraa, halvt forfra og halvt fra Siden. Med Hensyn til Overkrop og Skulder er der mere Forskel mellem Folkeslagenes Vaner indbyrdes, idet f. Ex. Assyrerne for det meste ogsaa gengive dem i den rene Profilstilling, hvorimod Ægypterne helst tegne Skuldrene i hel Udfoldning, altsaa som om man saa dem lige forfra, fra et andet Synspunkt end man ser baade Hovedet og Benene, der ere tegnede i Profil fra Siden (Fig. 25). Saadanne Fladefigurer se egentlig ud, som om de vendte sig: i Underlivet til den ene Side og i Halsen til den anden, selv om det Motiv, hvori de fremstilles, ikke medfører nogen Vending, og Meningen altsaa er den at gengive en simpel Holdning i samme Retning af alle Figurens Dele. Disse tilsyneladende Vendinger, der kun bero paa den Maade, hvorpaa Figuren udfoldes for Øjet, maa ikke forvexles med de virkelige, om de end se ens ud (Fig. 26).

Fig. 25. (Ægyptisk.)

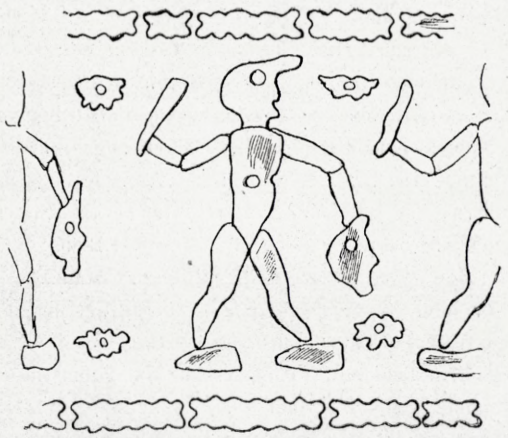


Fig. 26. (Pelew-Øerne.) Indlagt Arbejde.

At Figuren paa Fladen altsaa regelmæssig tegnes i skarp Profil, i hvilken Overgangen til dens øvrige Sider aldeles ikke er gengivet, kaster et Lys tilbage over Statueformens Ejendommelighed. Indledningskunstens Statuer svare ikke til det, som man i den senere Plastik forstaar ved runde Figurer (*ronde bosse*): de bære altid Spor af at være opfattede dels lige forfra (og bagfra), dels fra de to Profilsider; Overgangen mellem de fire Sider er vel afrundet, men ikke gradvis og naturtro formidlet, da der ikke fremstilles nogen Vending. Og uagtet Fremstillingen af Menneskeskikkelsen i Fladebillederne er mindre strængt begrænset end i Statuerne, bærer den naturligvis alligevel Vidne om de selv samme Vilkaar for Kunsten og for Livet. Hvert Folk for sig giver ogsaa i deres Fladebilleder idelige Gentagelser af de samme typiske Motiver. Desuden finder man hvert Øjeblik en fuldkommen Ensformighed i Figurernes Anordning, f. Ex. i lange Rækker, som den senere Kunst umulig har kunnet tilfredsstilles ved. Man er endnu slet ikke kommet ind paa at kræve, at hver enkelt Skikkelse skal føre sit Liv, og ikke blot være en Replik af en anden, selv om de i god Enighed udføre den samme Funktion. Der er baade ved Statuer og Fladefigurer bestandig noget af Brikker, hvilket hverken forhindrer, at de kunne være udførte i kolossal Maalestok, eller at der i de bedste af dem kan ytre sig en frisk og fin Iagttagelse af Karakter og Form — indenfor de ovenfor angivne Begrænsninger.

Frontalitet i Figurerne paa Fladebilleder. Paa Fladebilleder af „Naturfolkenes" Kunst turde det i det Hele være temmelig hyppigt, at Menneskefiguren fremstilles lige forfra, hvorimod det er en yderst sjælden Undtagelse i ægyptisk, assyrisk eller arkaisk græsk Kunst. Naar Figuren ses lige forfra, er den ogsaa frontal og i Reglen fremstillet for sig, uden Forbindelse med andre (f. Ex. Fig. 24).

Et mærkeligt Stykke i *Museum für Völkerkunde* i Berlin forekommer mig at have særlig Betydning med Hensyn til Karakteren af den allerprimitiveste Fladefremstilling. Det er et Par i Træ udskaarne Relieffer fra Dørstolperne paa Høvdingens Hus i Eire (et Landskab i Niger-Benuë-Gebetet, ved Nigerflodens nedre Løb). Relieffene fremstille baade Dyr (Abe, Leopard, Slange, Hest — alle kun utydelig og slet karakteriserede) og Mennesker, for det meste ganske nøgne. Alle Figurerne ere udførte i rundt, stærkt og plumpt Relief; de ere desuden allesammen — ogsaa Menneskefigurerne, i alt 20 — fremstillede strængt frontalt som Statuer, forresten i en ikke ringe Mangfoldighed af Stillinger: staaende, gaaende, ridende, knælende, klatrende, liggende forover eller bagover (coëuntes); nogle ses lige forfra, andre lige bagfra, andre lige i Profil — Skraastillinger findes naturligvis ikke. Det er aabenbart, at Frontaliteten er overholdt som en almindelig gældende Forudsætning for Fremstillingen, og det uagtet Figurerne ere fremstillede i allehaande indbyrdes Samkvem, der endog til Dels have en virkelig dramatisk Karakter: Samkvemmet er da udtrykt alene ved Armenes Stilling. Naturligvis er dette Udtryk meget mangelfuldt og vilde i det Hele næppe kunne forstaas af sig selv, skønt man vel kunde se, at der foregik Noget mellem Personerne; men man har en autentisk Forklaring af Indholdet, som er helt romantisk.

Disse Relieffer ere omhandlede i Mittheilungen der afrikanischen Gesellschaft in Deutschland, Bd. III, April 1882, p. 143 i Henhold til Meddelelser af Opdageren E. R. Flegel, desuden med Gengivelser af hans Tegninger. Det vilde være uretfærdigt at forlange for meget af Tegninger, som udføres under vanskelige Forhold af en Mand, der ikke synes at være forberedt paa skarpere kunstnerisk Iagttagelse; men jeg kan ikke lade være at fremhæve, at de Flegelske Afbildninger give aldeles unøjagtige og urigtige Forestillinger om Figurernes Stillinger. Da Originalerne ere til Skue i et for alle tilgængeligt Museum i Berlin, henstiller jeg til Enhver, som vil se dem efter, at dømme, om det er Flegel, der har Ret med sine Tegninger, eller mig med mine ovenfor udtalte Paastande om Figurernes gennemgaaende Frontalitet og Manglen paa Skraastillinger. Tegneren har aabenbart ikke havt Begreb om slige karakteristiske Egenskabers Betydning.

Det maa ved disse Relieffer bemærkes — hvad der ogsaa bekræfter sig paa hundrede andre Steder i Naturfolkenes Kunst —, at der meget vel kan gives sikre Beviser for, at de „Vilde" have været i Forbindelse med højere civiliserede Folk, uden at dette dog i mindste Maade har medført nogen Udvikling af den billedlige Fremstillingsform. Her er f. Ex. fremstillet en Mand med et Gevær i Haanden. Det fremhæves ogsaa, at der i de Egne, hvorfra Reliefferne hidrøre, gør sig en stærk muhammedansk Indflydelse gældende. Den kan vel i hvert Fald ikke have hjulpet Figurfremstillingen til et højere Standpunkt; og her staar netop Fremstillingen af Figurerne paa Fladen paa det allerlaveste Udviklingstrin. Man ledes til at gætte paa, om ikke de gamle Kulturfolks — Ægypteres, Assyreres, Guatemala-Folkets og andres — flade, lave, skarptskaarne Relieffer, i hvilke ogsaa Legemets Vendinger gengives (om end fejlagtig og ufuldkomment) maa opfattes som en afledet Form, en Reduktion ind imod Grundfladen af et oprindelig højere, rundere, mere klumpet Relief, hvis Figurer have været nær beslægtede med Statuerne og ligesom disse Frontalitetens Lov aldeles underkastede. Men længere end til en Gætning vover jeg mig ikke.

Menneskeskikkelsen i Kunsten fra Knokkelhulerne. En egen og isoleret Stilling blandt „Naturfolkenes" Kunst indtager som bekendt de udskaarne Sager fra Rensdyrsperioden, fundne i Mellemevropas Knokkelhuler: i Frankrig (især Périgord og Pyrenæerne), Schweiz og Belgien. Det er Frembringelser af den ældste evropæiske Skole i Billedkunsten, en Skole, der midt under Stenalderens Vilkaar gør Fremtidens Verdensdel: Evropa, Ære, for saa vidt som den er hævet over de øvrige Naturfolks Raahed og Maniererthed og lader sig lede af en sundt iagttagende Naturalisme. For Arkæologien staar denne Kunst som en af Enklaverne i Menneskeslægtens Udvikling i Kultur; man kender hverken Forudsætninger for den eller Følger af den.

Hvis det her galdt om at fremstille Billedkunstens Arkæologi i Almindelighed, vilde disse Hulefund have Krav paa fortrinlig Opmærksomhed; thi af alle Begyndelser paa Kunsten, som man kender til, er denne vel den agtværdigste. Men naar vi udtrykkelig tale om Fremstillingen af Mennesket, indskrænker deres Betydning sig næsten kun til at godtgøre, at Mennesket paa dets tidligste Udviklingstrin interesserer sig langt mere for Dyrene end for Mennesket selv. Ikke alene forekomme Menneskeskikkelser i Hulekunsten i meget ringe Antal i Sammenligning med Dyreskikkelser — Ren, Hest, Elefant; ogsaa enkelte Krybdyr, Fiske, Fugle —; men de ere ogsaa langt mindre tilfredsstillende udførte. At Menneskets Opmærksomhed for den omgivende Natur først ret vaagner til Liv ved Indtrykket af Dyreskikkelserne — som Mennesket

paa Grund af det naturlige Slægtskab kan opfatte med en vis sympathetisk Forstaaelse, medens tillige Forskellen fra dets egen Art og de mangfoldige indbyrdes Forskelligheder indenfor Dyreverdenen ægge og skærpe Iagttagelsen ved Sammenligning —, det bekræftes ogsaa af den ægyptiske, assyriske og ældre græske Kunst, hvilket vi allerede i det foregaaende have berørt (se ovenfor S. 186, S. 237) og i det følgende skulle fremdrage flere Beviser for. Menneskeslægtens Udvikling stemmer ogsaa i denne Henseende overens med den individuelle Udvikling af det enkelte Menneske: smaa Børn interessere sig som bekendt meget mere for Heste og Hunde end for Mennesker, og deres bedste Legetøj er „Noas Ark". Til en vis Grad er det samme Forhold ogsaa anerkendt med Hensyn til Naturfolkene fra de andre Verdensdele (se f. Ex. Richard Andree, Das Zeichnen bei den Naturvölkern, i Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. XVII, Wien 1887, p. 99); dog har det ved Studiet af de ethnografiske Museer forekommet mig, at Forholdet her er langt mindre tydeligt end ved Knokkelhulefolket eller de ældre Kulturfolk før det store Gennembrud i den græske Kunst. Vi kende i det hele taget ikke de uevropæiske Naturfolks Kunst fra dens Forsøgsperioder, men først efter at den hos ethvert Folk for sig er fæstnet i et givet Repertoire af Opgaver og givne Manerer for deres Løsning. Hvilken Skæbne end Knokkelhulefolket har havt, synes det at have hørt til de mere perfektible Racer: derpaa tyder netop den rene og uhildede Interesse for Omverdenen, som dets Kunst viser i Modsætning til andre Naturfolks.

Jeg knytter dette Fænomen til Omtalen af Indledningskunstens Fladebilleder, fordi de sjældent forekommende Menneskefigurer for det meste ere indridsede i Rensdyrstak o. desl., enkelte smaa Forsøg paa statuarisk Fremstilling af Menneskeskikkelsen ere ganske raa. Slgn. Salomon Reinach, *Antiquités nationales*, description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye, I, Epoques des alluvions et des cavernes, Paris 1889, p. 168 ff. (og Afbildningen p. 237, la femme au renne). — Lartet & Christy: *Reliquiæ Aquitanicæ* (ed. by T. R. Jones, London 1875) B. Pl. II, p. 293 giver en lille Fortegnelse over de indtil da udgravede Menneskebilleder fra franske Knokkelhuler, for saa vidt som man dengang har kunnet overse Stoffet, hvilket der dog endnu ikke gives tilstrækkelige Midler til. Afbildninger i forskellige Dele af (Mortillet:) *Matériaux* pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme. (I samme Værks Vol. XXII (1888) p. 297 en Afbildning af et forhistorisk Gudindebillede paa en Sten ved Collorgues (Dep. Gard); det maa kaldes et frontalt Fladebillede af yderst uudviklet eller — maaske — aldeles forvildet Kunst).

Indledningskunst. Ægypten.

Hvad vi i det Foregaaende have fastslaaet om Indledningskunsten i Almindelighed og de Illustrationer, vi have givet dertil (se tilbage til Figg. 5 og 6, S. 229; 8, S. 230; 11, S. 231; 13, S. 233; 15, S. 234; 18, S. 238; 25, S. 247), indeholder allerede en væsentlig Del af Karakteristiken af den ægyptiske Billedkunst. Naar man sammenligner denne med den fuldt udviklede græske eller den senere evropæiske og faar et stærkt Indtryk af Forskellen, vil man vistnok finde, at hine for hele Jordklodens primitive Billedformer gældende Træk have et større Lod i dette Indtryk end de særlig ægyptiske, nationale Karaktermærker.

Men denne Betragtning af den ægyptiske Kunst stemmer ingenlunde overens med den, som ellers i den senere Tid har været almindelig gældende. Efterhaanden som den uhyre store Monumentverden fra Nillandet i Oldtiden er draget frem for Nutidens Betragtning, og man har set dens Omfang udvide sig og lært nye Fænomener i den at kende, især fra dens ældste Periode, som i mange Henseender er den mærkeligste, er Opfattelsen af den blevet noget usikker, paa samme Tid som den er blevet rigere. Man kalder den undertiden en «miskendt Kunst»; man vil have opdaget, at den i Virkeligheden, nøjere set, kan gengive Livet med samme Frihed og Alsidighed som enhver anden Kunst.

I første Del af det betydelige Værk *Histoire de l'art dans l'antiquité* (1882) S. 662 tale Perrot og Chipiez om det stærke Indtryk, som Kunstnere og Arkæologer modtog af den Samling Statuetter fra det ældste ægyptiske Riges Tid, som Mariette havde bragt til Verdensudstillingen i Paris 1878. «Intet kunde være bedre egnet til at advare dem, som forstaa at se, mod gamle Fordomme. Hvilken Forskel, ja man kunde næsten sige: hvilken Afgrund er der ikke mellem den ægyptiske Kunst, saaledes som man endnu definerede den for en 30 Aar siden, og den, der aabenbarer sig for os i alle disse Statuetter, hvor Stillingerne ere saa afvexlende, og hvor de mest forskellige Bevægelser ere gengivne saa naturlig og frit! Det var Ordet Stivhed (*raideur*), som hyppigst undslap Kritikerens Pen, naar det galdt om at karakterisere Stilen i Skulpturerne fra Memfis og Theben. Men finder man nu ikke netop i allerhøjeste Grad i alle disse Billeder en Karakter, som er lige det modsatte af denne Fejl, en Lethed i Holdningen, en Bøjelighed i Lemmerne, som de skarpeste Iagttagere endnu den Dag i Dag hos de moderne Ægyptere betegne som et af de mest ejendommelige og vedblivende Særkender for denne gamle Race?»

Til Illustration af denne Udtalelse meddeles i det omtalte Værk en Række Afbildninger af hine Statuetter, der skulle tjene til Æresoprejsning for den ægyptiske Kunst og vise, hvilken skammelig Uret den har lidt fra den ældre Kritiks Side. Men alle disse Statuetter uden Undtagelse ere netop i strængeste Forstand frontale. Vi have allerede i det Foregaaende (S. 229, Fig. 5, 6) benyttet Afbildninger af to af dem, nemlig en Kone, som staar forover bøjet over et Trug og blander Mel og Vand (Fig. 5), og en Kone, som ligger paa Knæ og ælter Dej (Fig. 6), til Illustrationer af selve Begrebet Frontalitet mellem andre, som ere tagne fra de mest forskellige Folkeslags Kunst, idet vi ved en punkteret ret Linie gennem enhver af de to ægyptiske Figurer have gjort opmærksom paa Reglens Grundtræk: den uforstyrrede Holdning af Figurens Midtplan. Motiverne i disse og i de øvrige af Perrot anførte Statuetter ere forøvrigt virkelig forholdsvis ualmindelige i den ægyptiske Kunst og have derfor ved Opdagelsen kunnet overraske Kenderne; men desmere bekræfte de netop Reglens Almengyldighed ved at vise dens Gyldighed for hidtil ukendte Tilfælde. Ulykken er, at man ikke skarpt har opfattet eller nøjere defineret, hvori Reglen bestod, men ladet sig nøje med et almindeligt Ord som «Stivhed», der giver en unøjagtig og til Dels omtvistelig Forestilling om Sagen. Saaledes have de ny opdagede Fænomener kunnet lede til at antage, at der slet ingen Regel, ingen Begrænsning var, og at den ægyptiske Statue havde Evne til at «gengive de mest forskellige Bevægelser naturlig og frit» — en Antagelse, der aldeles forstyrrer det sande Billede af Kunstens hele Udvikling paa denne Jordklode[1]).

En anden Forvirring i Opfattelsen hidrører fra, at man ikke skarpt nok skælner imellem Figurens Fremstilling i Volumen, som Statue, og dens Fremstilling paa Fladebilledet, uagtet hele den primitive Kunst — Indledningskunsten, som vi kalde den — hos Ægypterne saa vel som hos andre Folkeslag indskærper Nødvendigheden af denne Sondring. I en Afhandling om den lille, ved Memfis fundne Statue af Pehurnovri i Louvremuseet (i O. Rayet's *Monuments de l'art antique*, 1884) advarer Maspero, uden Tvivl med Rette, imod at antage, at der galdt egentlig hieratiske Regler for hele den ægyptiske Kunst. Naar man, som han, har set ikke alene de enkelte Stykker, som udrevne af deres Sammenhæng findes i Evropas Museer, men ogsaa de Monumenter, som ere tilbage i selve Ægyptens Land, hævder han, at man ikke kan antage denne Mening. «Man finder allevegne» — fortsætter Maspero — «i Reliefferne paa Templer og i Grave en Forskellighed i Gestus og Stillinger, som viser, hvor vidt Billedhuggere og Malere vare naaede i Gengivelsen af den menneskelige Skikkelse: Bonden bøjer sig over sin Hakke, Skriveren over sit Papir, Tømmermanden strækker sig frem over sin Bænk, Danserinder og Gøglere dreje og gynge deres Legemer, Soldater svinge

[1]) Om det, som man ellers kan forstaa ved Undtagelser fra Frontalitetens Regel i ægyptisk Kunst, henvise vi til Tillægsbemærkningerne til dette Afsnit.

Lansen eller marchere i Kolonne — alt saa naturlig, som man kan tænke sig det. Og disse Stillinger, der ere saa forskellige fra dem, som man er vant til at finde blandt de ægyptiske Figurer i Louvre, kunde Billedhuggerne, om de vilde, overføre paa Statuer: Kvinden, som knælende knuser Kornet; Bageren, som ælter Dejgen; Slaven, som stryger en Vase med Jordbeg, før han hælder Vin i den; den paa Hug siddende Hyler (*pleureur*) i Bulak-Museet — alle ere de komponerede og modellerede med en Rigtighed i Bevægelsen og en heldig Gengivelse af Udtrykket, som ikke lader nogen Tvivl tilbage om Kunstnernes Dueligheds. — Alle de Exempler paa Statuemotiver, som Maspero nævner, ere — vel at mærke — hentede atter fra den samme ovenfor omtalte Række af Statuetter, som Perrot saa stærkt fremhæver og afbilder; og de ere, som sagt, Frontalitetens Regel undergivne. Man maa jo erindre, at denne Regel virkelig tilsteder Udtryk for en vis Art af Handlings- og Bevægelsesmotiver, nemlig alle dem, der ikke kræve nogen Vending eller Sidebøjning af Legemet: dér drager den først Grænsen. Og denne Begrænsning, der er saa væsentlig for Indledningskunstens Statuer, gælder, som vi have set, ikke for dens Fladebilleder. Naar man har dette Forhold for Øje, spørger man sig selv med nogen Forundring, med hvilken Ret en Ægyptolog som Maspero kan sige, at Billedhuggerne, om de vilde, kunde overføre Relieffernes Motiver paa Statuer. Der maatte andre Beviser og andre Exempler til. Jeg hører, idet jeg skriver dette, endnu ikke til de Lykkelige, som have havt Lejlighed til at studere den ægyptiske Kunst i Nildalen selv; men jeg gaar tillidsfuldt ud fra, at det samstemmende Vidnesbyrd af de Tusinder af ægyptiske Statuer og Statuetter, som ere til Skue i Museerne i London, Paris, Berlin, Leyden, Florents, Rom osv., og som hidrøre fra alle Egne af Ægypten og alle Perioder af dets Kunsthistorie, vil være tilstrækkeligt til at give en sikker Opfattelse af den ægyptiske Kunsts Begrænsning, især naar den samme viser sig at gælde for alle Jordklodens primitive Folkeslag. Af Ægyptologerne skulle vi lære, hvorledes Nilfolkets Kunst indenfor sin Begrænsning udtrykker Folkets Liv, Tro og Tænkemaade; men Begrænsningen selv faar man et klarere Blik for ved Sammenligning med andre Folks og andre Tiders Kunst.

Nej, man kan slet ikke tilkende den ægyptiske Kunst den Fortjeneste at have hævet sig over det primitive Udviklingstrin: den har i Fremstillingen af Menneskeskikkelsen alle karakteristiske Vilkaar tilfælles med de lavest civiliserede Folkeslag. Dens Fortjeneste bestaar ikke i noget Gennembrud, ikke engang i nogen mærkelig Tendens til Frigørelse, men i en indenfor dette Udviklingsstade uforlignelig Fuldkommengørelse af Fremstillingen, i et gennemført og exakt Udtryk for hvad Kunsten paa Indledningsstadet kan og vil. Den naaede allerede i den første Periode, i hvilken vi kende den, til en langt klarere og objektiv rigtigere Opfattelse af Form og Skikkelse end de øvrige Folk; den studerede virkelig indenfor sine Grænser Naturen, og i Gengivelsen af den naaede den til et overordentligt teknisk Herredømme over Materialet: den arbejder med lige Sikkerhed i den kolossaleste Maalestok

og i den lille bitte, i de haardeste Stenarter og i det bløde Træ eller Bronzen. Den har for første Gang i Verdens Udvikling det Særkende for Kunst, at den gør et bevidst og aarvaagent Herredømme gældende over ethvert Punkt af Overfladen; den taaler ingensteds Modstand fra Materialets Side. Den kan ikke alene give Overfladen en fuldendt Politur; men — hvad der har langt mere at betyde — den konstruerer Form og Masse med den sikreste Bevidsthed; den kan endog aabenbare den fineste Følelse for Naturen. Overhovedet har Menneskeheden aldrig — heller ikke i senere Tider — frembragt nogen Kunst, der er fjernere fra Raahed end den ægyptiske, ingen der bedre vidste, hvad den vilde, eller forstod at sætte sin Villie igennem endog imod de største tekniske Vanskeligheder.

Det er et af de mest karakteristiske Træk for denne Kunst, at den uforstyrret gennem Aartusinders Forløb gentager saa aldeles primitive, halvt dyriske Træk som Figurer, der sidde paa Hug, men at den tillige udfører dem — saa vel som alt andet — med en sleben Elegance i Tilsnit og Form, der forraader en Skole, en Indøvelse, et fast organiseret Herredømme over Arbejdet, som næppe har sin Lige i hele Historien. Her er der, om nogensteds, det som man kalder Stil i alt hvad Kunsten gør. Ingen Kunst er mere let at genkende end den ægyptiske, og ingen staar i et mere ligefremt, af fremmed Indflydelse upaavirket Forhold til Landets Natur og til Nationen selv. Alt er Ejendom, Intet Laan. Det kommer af Folkets store Forspring i Civilisation for alle de omboende og af dets forholdsvis isolerede Liv under lykkelige og tillige mægtige, taktmæssig virkende Naturforhold.

Der er fra det gamle Ægypten efterladt os en imponerende Mængde af **Statuer**, som er overordentlig betydningsfuld for Kunstens Historie. Naar man gør nøjere Bekendtskab med denne Verden af Figurer, overraskes man imidlertid ved at finde, ikke alene at de alle ere frontale, men ogsaa at den hele Mængde lader sig henføre til en ganske lille, snævert begrænset Række af Typer, nemlig følgende:

1. Helt oprejste Figurer,
   a. enten staaende med samlede Fødder (Kvinder og Børn)
   b. eller — staaende eller gaaende? — med den ene Fod sat frem i et Skridt (Mænd).
2. Figurer, som sidde (trone) paa et højt Sæde,
3. eller sidde paa Hug,
4. eller sidde i Skrædderstilling,
5. eller knæle (sidde paa deres Hæle), idet de
   a. enten knæle paa begge Knæ
   b. eller kun paa det ene, med det andet bøjet skarpt i Vejret[1]).

[1]) Jeg havde givet denne Oversigt i udførligere Fremstilling og i Forbindelse med hvad dertil hører, paa et Foredrag i det filologisk-historiske Samfund i Begyndelsen af 1883; omtrent samtidig meddelte

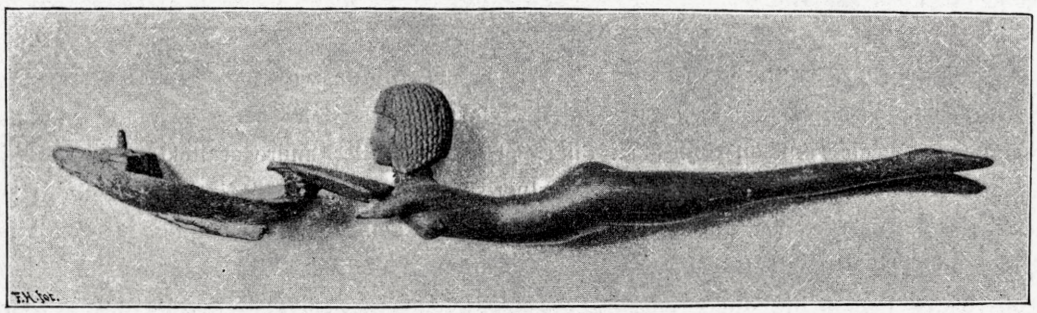


Fig. 27. Ægyptisk. Fra den Kgl. Antiksamling i København. Træ. Længde $0^{m},33$.

Disse Stillingstyper forefindes saa vel i stor som i lille Maalestok; men kun i lille Maalestok, i Statuetter, forekommer der ogsaa andre frontale Stillinger, f. Ex. Figurer, der ligge paa Maven og bøje Hovedet i Vejret. Dog ere de alle, saa vidt som man kan skønne, typisk udformede og have formodentlig existeret i mange Exemplarer: endog af saadanne forholdsvis sjældne Motiver som de ældende Koner haves der Exemplarer i flere Museer (Florents, Athen, Bulak).

Naar man skal karakterisere den ægyptiske Statue, er det ikke engang nok at sige, at dens Stillinger kunne henføres til de ovennævnte Typer; det maa tilføjes, at hver enkelt Type for sig for alle Hovedliniers Vedkommende har sin engang fastslaaede Regel, som er gentaget gennem hele den ægyptiske Historie i et uendeligt Antal Exemplarer. I Skrædderstillingen kan der være en lille Variation af Føddernes Stilling, idet Fodsaalerne enten vendes ud til Siderne eller lige opad, saaledes at Knæene hvile ovenpaa Fodsaalerne: højre paa venstre og venstre paa højre. I den samme Stilling er der ogsaa en Variation af Halsens og Ryggens Holdning, idet Hovedet undertiden bøjer sig fremover: Stillingen anvendes nemlig særlig til Skrivere, som skrive paa et Papyrusblad eller læse af det. Forøvrigt er det kun i Armenes og Hændernes Stilling, at der tilstedes nogen Afvexling; og om al Afvexlingen gælder det tillige, at den holdes indenfor meget snævre Grænser og paa ingen Maade giver Spillerum for virkelig kunstnerisk Frihed. Men desuden har denne Afvexling kun lidt at betyde i Sammenligning med de store, strengt gennemførte Regler, der beherske alle Typers Hovedtræk og i de allerfleste Tilfælde overhovedet alle deres Træk. Saaledes gælder det f. Ex. om alle tronende Figurer, at de trone paa en og

Maspero i langt knappere Form noget lignende i den ovenfor anførte Afhandling. Mit Foredrag blev siden bearbejdet som Foredrag i det k. d. Videnskabernes Selskab og derefter trykt i Nordisk Tidskrift for Filologi, Ny Række, VII. (Til Legemsstillingernes Historie.)

samme Maade i alle Henseender; de der knæle paa begge Knæ, knæle alle ganske ens — og saa videre for alle Tilfælde.

Hver enkelt Stillingstype for sig er uddannet af Kunsten mere fra et arkitektonisk end fra et plastisk Synspunkt, mere som Masseform end som levende organisk Figur, paa en lignende Maade som en Søjle, en Pille, et Kapitæl eller andre arkitektoniske Former. Der kan vel i Statuerne røbe sig et kunstnerisk Blik for menneskeligt Liv og Karakter; men over det Hele svæver dog Opfattelsen af hvad Skikkelsen er som rumlig, stereometrisk Figur. Denne storartede Regelmæssighed i Tilsnittet af Figuren er et Særkende for Ægypternes Kunst fremfor de andre ældste Folkeslags; den er det første Skridt ind paa den egentlige Kunsts Bane. Men for saa vidt som man her for første Gang virkelig kan tale om Skønhed i Gengivelsen af Menneskeskikkelsen, maa det dog erindres, at det er en Skønhed, som ikke er fuldt menneskelig, men af mere abstrakt og mathematisk Art.

Til Bedste for denne arkitektoniske Regelrethed udøver Kunsten et strængt Herredømme over den organiske Figur. Den ægyptiske Stils Særkende er allevegne en vis helskaaren Behandling af Linier og Flader, uden Afbrydelser, uden skarpe eller stærke Accenter. Man har denne Stils Grundtone anslaaet paa mere abstrakt Vis i Bygningskunsten selv, tydeligst i Pyramidernes lange, rette Sidelinier og jævne, glatte Flader, deres hele elementære, krystallinske Form. Ligeledes ere alle tegnede Figurers Linier lange og løbende, nedskrevne med storartet Villiefasthed, og Statuernes Flader ere forholdsvis jævne og plane. Det er Skikkelsens Helhed i dens Hovedflader og Grundlinier, som Kunsten overvejende har Øje for: Formens Enkeltheder hæve sig kun frem med ganske svagt Relief fra Sikkelsens Totalmasse. Med denne Strakthed og Glathed følger unægtelig tidt megen Tomhed i Formen; men tidt maa man ogsaa beundre, hvorledes den kan forbindes med den fineste Bestemthed i Modelleringen, saa at endog den letteste Krumning i Linier og Flader har sit Højdepunkt og sin Dybde netop paa rette Sted.

Strængheden bliver endog til Despoti — overhovedet er den ægyptiske Kunsts Forhold til det virkelige Liv i mange Henseender doktrinært og despotisk; man mærker bestandig, at der siges: saaledes skal det være. Hvad der ikke føjer sig korrekt under Masseformens store Flader, trykkes ubarmhjertig fladt. En Figur, som sidder paa Hug (Fig. 13, S. 233) tildannes gerne saaledes, at den med Undtagelse af Hovedet danner et omtrentlig kubisk Volumen, paa hvis Overflade Lemmerne mere ere anlagte i Relief end egentlig statuarisk udførte, Underarmene, som hvile krydsvis over Knæene, ere ganske flade og skære ind i hinanden, eftersom de ellers vilde springe for stærkt frem fra Totalmassens regelmæssig tilskaarne Form. Den ovenfor (Fig. 15, S. 234) efter Rayets *Monuments* afbildede berømte Statue (i Louvre) af en Skriver, siddende i Skrædderstilling, hidrørende fra de ældste Dynastiers Periode, anses med fuld Ret for en af de livfuldeste og mest karakteristiske Figurer af hele den ægyptiske Kunst, en sand Triumf netop for dens plastiske Evner; men hvis

man saa den bagfra, vilde man dog finde Ryggens og Bagens Flade næsten plant afsleben; desuden har Kunstneren tilladt sig at sænke den ydre Rand af Fødderne og de to yderste Tæer ned i Plinthen — egentlig skulde Randen af Fødderne hvile frit paa Gulvet; men det kunde ikke forliges med det alt beherskende Krav til et regelmæssigt Tilsnit af hele Figurens Masse. Man har en tydelig Forkærlighed for Parallelisme i Planer og Linier: Fødderne paa gaaende, staaende, siddende, knælende Figurer holdes saaledes regelmæssig aldeles parallelt; naar man — som det virkelig kan hændes — blandt smaa Træstatuetter finder en Undtagelse fra denne Regel: en Figur, som sætter Fødderne «ud til Bens», som man siger, saa rammer det strax Øjet som noget usædvanligt. Hin Anklage for Stivhed, der nu vækker Ægyptologernes Forargelse, er ikke saa uretfærdig, som man vil gøre den til: man ynder virkelig i alle Henseender det plane og rette. Paa en gaaende, udskridende Figur fremstilles begge Knæene aldeles strakte og begge Fødderne sluttende med Saalen helt til Jorden. Dette er i Statuer vel til en vis Grad en Konsekvents af Frontaliteten; men de stivt strakte Knæ findes ogsaa i Figurer paa Fladebilleder, i Tilfælde, hvor det ikke er naturligt. Endnu mere betegnende er det, at en frit nedhængende Arm fremstilles stivt udstrakt i Albuen. Det er en gennemgaaende Regel, som endog den allerypperste ægyptiske Kunst ikke har frigjort sig fra. Som Exempel paa den kan nævnes den berømte Træfigur fra det gamle Riges Tid (i Museet i Bulak), som man kalder *Scheik-el-Beled* (Afbildning hos Perrot & Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, I, p. 11)[1]; og i Henseende til Menneskeskikkelsens Plastik kender man dog intet bedre end denne Figur fra hele det gamle Ægypten. Men det vigtigste Udslag af denne Forkærlighed for det Rette i Holdningen, der ikke maa forvexles med Frontalitetens almindelige Regel, og ingenlunde følger med Nødvendighed af den, er dog det Træk, at Krop, Hals og Hoved, som én samlet Legemsdel betragtede, holdes rankt og ret. Der findes vel blandt de ægyptiske Statuer i mindre Maalestok Undtagelser fra denne Regel: forover bøjede Figurer, som bøje Hovedet tilbage, eller de ovenfor nævnte Skrivere, som sidde i Skrædderstilling med foroverbøjet Hoved; men Undtagelserne veje Lidet eller Intet imod den almindelige Regel, der navnlig gælder strængt, vistnok uden Undtagelse, for alle store, monumentale Figurer. For saa vidt som der i denne Rankhed ligger et bestemt Udtryk, skal den senere blive omtalt i en anden Sammenhæng.

Af Statuerne ere de større enten af Træ eller Sten; i mindre Maalestok har man dem ogsaa af Bronze, endog fra det gamle Riges Tid; endvidere ganske smaa Figurer af brændt og glaseret Ler. Med Materialets Natur følger nogen Forskel. I Stenfigurerne holdes Massen mere samlet: naar f. Ex. en Person skal fremstilles med Haanden støttet til en Stav, holder Træfiguren Haanden med Staven frit frem fra Legemet, Stenfiguren derimod

[1]) En Afstøbning af den har man Lejlighed til at studere i *Musée de sculpture comparée*, i Trocadero-Palais'et i Paris.

tæt ind til Legemets Forside. Den tekniske Nødvendighed, der har været for at styrke Stenfigurernes haarde og sprøde Masse, er desuden benyttet af Kunsten til at give dem en særegen arkitektonisk Stil og sætte dem i tydeligere Forbindelse med Arkitekturen. De staaende og tronende Figurer støttes gerne bagfra af en fint og regelmæssig tilsleben, lodret Pille, der slutter sig tæt ind til dem lige fra Fodstykket eller Sædet til højt op paa Ryggen (Fig. 28—29). Mellemrummene mellem Armene og Kroppen og mellem Benene indbyrdes eller Benene og Sædet er ikke aabent, men dækket med glatte Stenflader. Idet nu Ægypterne skabe en Statuetype, bestemt til Udførelse i Sten, vise de ikke mindre kunstnerisk Opmærksomhed for hine Rygpiller og Forbindelsesflader end for selve Menneskefiguren: det opfattes altsammen som ét Kunstværk. Endog hvor der i enkelte Tilfælde næppe har været nogen teknisk Nødvendighed for en Forbindelsesflade, ja hvor der endog har været særlig mekanisk Vanskelighed ved at tilvejebringe den, idet Stenpladen er saa tynd som Pap, udelader man den alligevel ikke gerne, fordi den hører med til Stenfigurernes Stil.

Af denne Fremgangsmaade følger et enkelt Træk, som er meget karakteristisk for den ægyptiske Kunsts Forhold til Menneskeskikkelsen. Vi have tidligere omtalt, at naar en oprejst Figur sætter den ene Fod frem i et Skridt, fremstilles begge Benene — i Statuerne — altid med strakte Knæ og begge Fodsaaler sluttende helt til Jorden. Men hvor Statuen udføres i Sten, støtter det Ben, som staar bagest, lodret eller næsten lodret mod Grundfladen, fordi det er arbejdet sammen med den lodrette Rygpille: dette Ben bliver altsaa noget kortere end det andet, som sættes fremad i et Skridt, der ikke er ganske lille. Exempler herpaa har man baade fra det gamle og fra det nye Riges Tid i fortrinlig udførte Figurer (Fig. 29). I Statuer af Træ eller Bronze saa vel som i Figurer paa Fladebilleder er der ingen Anledning til denne Fejl, og den undgaas virkelig undertiden: man har navnlig udmærkede Træfigurer, hvis Ben begge støtte rigtig mod Jorden, det bageste skraat bagud, det forreste fremad, saaledes at Udtrykket for den gaaende Bevægelse her bliver tydeligere. Dog finder man ogsaa hyppig, at den egentlig for Stenfigurerne ejendommelige Fejl har medført en fejlagtig Fremstilling af Skridtet og en noget ulige Længde af Benene i Fremstillinger af anden Teknik. Af dette besynderlige Træk tør man ikke slutte, at

Fig. 28. (Ægyptisk.)

Ægypterne ingen Opmærksomhed havde for Maal og Forhold: deres hele Kunst vidner tværtimod om, at det var en Sag, som laa dem meget paa Hjerte. Men deres Iagttagelse af Maal og Forhold galdt ikke saa meget Menneskikkelsens naturlige Proportioner som hele Statuens Masse, arkitektonisk opfattet, det vil sige: Skikkelsen selv tillige med de Piller og Flader, som sattes i Forbindelse med den.

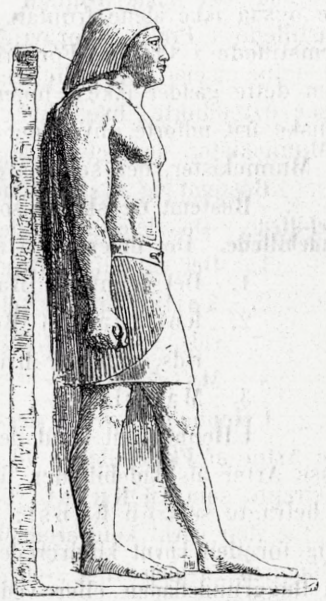


Fig. 29. (Ægyptisk.)
5te Dynasti (efter Perrot & Chipiez).

Det ligger nær at antage, at Ægypterne i den allerældste, forhistoriske Tid snarere have indøvet den statuariske Fremstiling ved at arbejde i Træ end i Sten. Træet er saa meget nemmere at behandle, det tillod hurtigere at opnaa den Lighed med Naturen, som man tilstræbte. Dette kan ogsaa have været Grunden til, at den ægyptiske Kunsts Udvikling fra oprindelig Raahed til den fint tilslebne Form, hvori vi kende den, er gaaet væsentlig tabt for Kunsthistorien, da Træet er saa langt mindre holdbart end Stenen og Træfigurer kun ere bevarede under særlig gunstige Forhold. For den historiske Betragtning springer den ægyptiske Billedkunst jo næsten fuldt færdig frem som Pallas Athene af Zeus's Hoved. Men har Træet været det ældste Materiale, saa er det alligevel utvivlsomt Arbejdet i den haarde Sten, som først har disciplineret den ægyptiske Kunst, først har givet den hin mærkværdige Klarhed og Bestemthed i Formen, hint strænge arkitektoniske Tilsnit. Dette har da atter virket tilbage paa Arbejdet i Træ, Bronze og Ler og medført kunstneriske Krav, som ikke høre naturlig hjemme i Behandlingen af disse blødere og smidigere Materialier.

Tænker man sig det Rygstød, som Stenfigurerne have, bredet ud til Siderne som en Baggrundsflade for Figuren, saa vil man efter moderne Sprogbrug ikke længere kalde Værket en Statue, men et Hautrelief, især naar Baggrundsfladen har arkitektonisk eller monumental Betydning som Overflade for en større Masse. Ligeledes kan man kalde det et Hautrelief, naar flere Figurer ere voluminøst udførte — i Sten eller Brændtler — paa en og samme Baggrundsflade. Paa disse Maader forekommer virkelig Hautrelieffet som Kunstform i Ægypten; dog ere de saaledes fremstillede Figurer i alt det egentlig plastiske, i Stillingerne og Behandlingen af Formerne, aldeles at betragte som Statuer; og for deres

Sammenstilling gælde de samme Love som for Statuegrupper (se ovenfor S. 230). De ere ogsaa ikke alene frontale, men træde altid lige frem fra Grundfladen, ere altsaa ikke fremstillede i Profil. Forøvrigt kunne Formerne ogsaa undertiden være noget fladtrykte; men dette gælder ikke i højere Grad om Figurer, der træde frem fra en Grund, end om ganske frit udførte, hvor der er særlig Anledning dertil, f. Ex. Ansigterne paa Sarkofaglaag og Mumiekister, der selv have Form efter Mumien.

Bestemt og skarpt sondret fra alle slige Tilnærmelser til Relief er dog det egentlige **Fladebillede.** Det deler sig i den ægyptiske Kunst i tre Arter:

1. Det egentlige (Bas-)Relief, ganske lavt og fladt;
2. Koilanaglyf (Relief en creux, Hulrelief): et indhugget, skarpt fordybet Omrids, indenfor hvilket Figuren selv atter hæver sig frem som Relief; og
3. Maleriet.

I Henhold til hvad der gælder i Almindelighed om hele Indledningskunsten, ere alle disse Arter af Fladebilleder til Trods for den forskellige tekniske Fremgangsmaade aldeles at betragte som én Kunst: Udtryksmidlet er i dem alle den tegnede Linie som Begrænsning for den jævnt kolorerede Flade; og om Linien er angivet ved en lille skarp Udladning fra Baggrundsfladen eller ved at indhugges i den eller alene med Farven, er i Henseende til Fremstillingen af Menneskefiguren en ganske ligegyldig Sag. Det er i ethvert Fald Tegnekunst med én og samme Karakter, samme Love, Regler, Vaner, Manerer. Det oprindelige og egentlige Fladebillede i Ægypten har været Bas-Relieffet, som ogsaa i det gamle Riges Grave forekommer som den eneste Art af Fladebillede, hvor man senere mest anvendte Maleri; det egentlige Maleri findes først i Gravene i Beni Hassan, fra det mellemste Riges, det 12te Dynastis, Tid (Perrot & Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, I, p. 792). Ifølge den overordentlige Vægt, som Ægypterne altid lagde paa det varige, monumentale og tillige paa det tydelige, forstaar man let, at de maatte sætte større Pris paa en plastisk Udarbejdelse i den haarde Sten end paa en blot Maling af Overfladen. Man har endog med gode Grunde paastaaet, at det i mange Tilfælde alene har været Hensynet til Besparelse af Tid, Arbejde og Omkostning, som har været afgørende ved Spørgsmaalet om man skulde erstatte Relieffet med andre Billedformer, der nemmere lod sig iværksætte (Adolf Erman, *Ägypten und ägyptisches Leben im Alterthum*, Tübingen 1885, p. 531); muligvis have slige Hensyn endog havt den væsentligste Andel i Oprindelsen af den rene Fladefremstilling (Maleriet). At en Kunst, som senere har beredt Verden saa mange uforlignelige Fester som Malerkunsten, skulde være avlet af prosaiske Besparelseshensyn, lyder maaske usandsynligt eller forargeligt; men paa dette Stade af Udviklingen er Maleriet jo ikke andet end det reducerede Relief og har ingen særlig Fortrinlighed at byde til Gengæld. Her kunde Malerkunsten endnu ingen Fordel drage af sin smidigere, hurtigere, mere bevægelige og flydende Teknik, der formaar at følge Kunstnerens Indskydelse og Rythmen i hans Følelse for Gen-

standen: hvor Farvetonen skal udbredes ganske ens og jævnt over Fladen, er det kun et Haandværk at paasætte den.

Men ogsaa Tegnekunsten — Behandlingen af Linien — maa i Ægypten betragtes fra rent andre Synspunkter end dem, som gælde for senere og udviklet Kunst.

Idet Mennesket først vinder Øvelse i at gengive en Figur med Linier paa en Flade, opdager det, at det deri har et Middel til Meddelelse af Forestillinger, der er af største Betydning for Samfundslivet. Vi tænke her særlig paa den forhistoriske Periode, da der endnu ikke er udviklet nogen Lydskrift til Gengivelse af Talesproget. Saa bliver Tegningen, Fladebilledet, i sig selv en Art Billedskrift, som kan meddele Oplysning og Underretning, og for hvilken Tydelighed i Meddelelsen bliver den højeste Lov. For Tegneren gælder det om i hvert givet Øjeblik at kunne henskrive hvad det skal være indenfor sin Kunsts Raaderum, altsaa om at være indøvet i en hel Række faste Linieskemaer. Idelig paany at raadføre sig med Naturen, som visse Kritikere nu til Dags forlange af Kunsten, det var sikkert noget, som Ægypterne endog før den ældste Tid, fra hvilken vi kende dem, vilde have betragtet som et aldeles overvundet Stade; og i Virkeligheden vilde det heller ikke kunne forliges med det, som de betragtede som Tegnekunstens Opgave og Betydning. Den kunde ikke undvære nedarvede faste Formler. Saaledes bliver al Tegning i Ægypten — endog ganske bortset fra Hieroglyfskriften — til en vis Grad Skrivning, og dens Stil bliver skrivende: Haanden fører Linien fast og uafbrudt henad Fladen uden at lade sig opholde af Skrupler om Naturtroskab i det Enkelte.

Ingensteds mærker man i den Grad som i Ægypten Betydningen af det typiske Billede og af Typernes Gentagelse, der jo er et gennemgaaende Træk allevegne i Indledningskunsten. Kunsten uddanner typiske Almenforestillinger om Alting, f. Ex. en Mand, en Kvinde, en Dreng, en Pige, et Øje, et Hoved, en Løve, en Oxe osv. osv. De levende Figurer antage vel mange forskellige Stillinger efter deres Situationer, men saaledes at Figuren i en bestemt, given Stilling i Reglen betragtes som anvendelig for alle lignende Tilfælde. Den maa altsaa halvvejs betragtes som Billede, idet den gengiver Naturen saaledes, at den umiddelbart kan forstaas af enhver Beskuer, halvvejs som et gennem Tradition nedarvet Tegn, svarende til Sprogets Navneord for Almenforestillingen. Det rent Individuelle, Portrætagtige, som svarer til Egennavnene, hører langt mindre hjemme i Fladebillederne end i Statuerne. Derimod gælder Begrebet af typisk Billede ikke alene om Figurerne enkeltvis tagne, men ogsaa om Kompositionerne som Helheder, og ikke alene om religiøse og symbolske Forestillinger, men ogsaa om Livsbilleder (f. Ex. Fuglejagten, Ofringen osv.).

Det er let at forstaa, men det ligger ikke her for at udvikle nøjere, hvorledes Billedet som synligt Tegn for en Almenforestilling gaar over til ogsaa at blive Tegn for det Ord, den Lyd, der for Øret er Tegn for den samme Almenforestilling, og hvorledes Ægypterne af saadanne Tegn have opbygget en hel Lydskrift, som aldeles træder i Tale-

sprogets Tjeneste og kun derigennem udtrykker Forestillingerne. Hieroglyfskriften er paa én Gang Lydskrift (med Rester af Idéskrift) og Billedskrift. Den hele Billedverden sønderdeles i sine Elementer for at tilvejebringe de enkelte Tegn for de enkelte Lyde; og i Kraft af samme Proces sønderdeles Talens Lyde i sine Elementer (Stavelse, Bogstav); overhovedet betinges al Udvikling af Skriften af en Deling af Sproget i dets mindste og sidste Bestanddele: ogsaa Bogtrykkerkunstens Opfindelse bestod jo i, at den tidligere fast sammenhørende Sats, der fremstillede den sammenhængende Tale, opløstes i sine enkelte Lettere, som derefter kombineredes frit. I Hieroglyfskriften faa Billed-Elementerne altsaa Betydninger, der ikke falde sammen med, hvad de umiddelbart vise for Øjet; der tillægges ogsaa de løsrevne Billedelementer udenfor Skriften allehaande symbolske og magiske Betydninger (som Amuletter og desl.). Alligevel vedblive de hvert for sig at behandles ganske ligesom andre ægyptiske Billed-Figurer: mange monumentalt udførte Hieroglyfer ere, blot som Billeder betragtede, ypperlig tegnede. Og paa den anden Side bibeholder ogsaa det egentlige — mere umiddelbart forstaaelige — Fladebillede sin oprindelige Karakter af Billedskrift: Udsondringen af Lyd-Billedskriften havde ikke den Virkning, at det rent kunstneriske Element i Tegnekunsten frigjordes eller vandt større Raaderum.

Da den tegnede Skikkelse saaledes bestandig svæver imellem at være Billede og at være Tegn, og da hele Tegnekunsten gaar ud paa, at Tegneren og Beskueren skulle forstaa hinanden — ikke saa meget at deres Følelse skal mødes i en og samme Stemning som at deres Forestillinger skulle træffe rigtig sammen i et positivt og klart begrænset Indhold og ikke gaa vild af hinanden —, uddannes der mangehaande konventionelle Udtryksmaader, der ikke svare nøje til Naturens Forbilleder, men derfor ikke hindre den indbyrdes Forstaaelse, tværtimod endog lette og sikre den, idet Beskueren i det gamle Ægypten var lige saa indøvet i at se dem som Tegneren i at tegne dem. Den ægyptiske Kultur afgiver vel i det hele det største Exempel paa den Ejendommelighed for hele Menneskehedens ældste Kultur, at den er bygget paa Vaner. Dette er en Sag af den højeste historiske Vigtighed; derimod har det en mere underordnet Betydning at gøre Rede for alle den ægyptiske Tegnekunsts enkelte Vaner. Det kan være meget vigtigt for den rette Opfattelse af en Persons individuelle Karakter at godtgøre, at han er hvad man kalder «et Vanedyr»; men mindre Interesse maa man tilskrive det Spørgsmaal, om han netop stiller sine Tøfler med Næserne indad imod Væggen eller udad, inden han gaar til Sengs, eller til hvilken Side han plejer at dreje sine Tommelfingre om hinanden. Det ligger i Sagens Natur, at der altid bliver noget vilkaarligt og tilfældigt i Vanelivets enkelte Ytringsformer.

Fra et rent ægyptologisk Synspunkt kunde det vel være en lønnende og ikke uløselig Opgave at levere en omfattende historisk og systematisk Grammatik over alle den ægyptiske Kunsts Vaneregler; men her, hvor vi betragte den som Led i Verdensudviklingen, hører det ikke hjemme. Fra vort Standpunkt maa vi tværtimod værge imod, at der tilskrives de

rene Vaner i Tegningen af Menneskefiguren en lignende Betydning som de dybere begrundede Vilkaar for Kunsten, der omfatte hele Indledningskunstens, deriblandt ogsaa Ægyptens, Fladebilleder (se ovenfor S. 242 ff.). Nogle lærde Forfattere fremstille nemlig Sagen saaledes, som om al Lov og Begrænsning for Ægypternes Tegnekunst bestod i visse Vaner; og naar de saa engang imellem finde Afvigelser fra dem, tale de om Sagen, som om Ægypterne i slige Tilfælde havde hævet sig til en virkelig fri Kunst. — «Fri»? — ja hvor langt strækker saa den Frihed sig? Er her da Frihed paa samme Maade som i moderne Tegnekunst? Eller som i det pompejanske Vægmaleris Tegnekunst? Hvor ligger Grænsen? Eller er der overhovedet en Grænse?

«Man træffer» — siger en saa anset Ægyptolog som Adolf Erman (det ovenanførte Værk p. 534) — allerede i Gravene fra det fjerde Dynasti paa enkelte Figurer, som ere ganske frit behandlede, som vende Ryggen ud imod os, sætte utilladte Ben frem og begaa lignende Ting, der vel ere tilladte i Naturen, men ikke i den ægyptiske Kunst. Og disse Figurer ere tegnede med en saadan Sikkerhed, at man ikke kan anse dem for blotte Experimenter af enkeltstaaende Personer, der vilde indføre noget Nyt; de Kunstnere, der have tegnet dem, have aabenbart ogsaa været vante til den Slags friere Arbejder». — Jeg maa her, hvor Talen er om tegnede Figurer, føre en lignende Krig som ovenfor ved Statuerne og fremhæve mod Erman, at de Figurer, som han omtaler, henviser til og afbilder til Illustration af sin Paastand, dog ikke ere mere «frit behandlede», end at de i enhver Henseende holde sig indenfor den Begrænsning, der — efter hvad vi ovenfor have udviklet — gælder for hele denne Udviklingsperiodes Fladebilleder. At de iøvrigt høre til de usædvanlige indenfor den ægyptiske Kunst, er vistnok ganske sandt, skønt jeg ikke kan indrømme, at Erman opfatter den ægyptiske Tegnekunsts Vaner i Overensstemmelse med Kendsgerningerne[1]). Desuden vare Vanerne netop kun Vaner og havde aldrig en saadan bindende og beherskende Kraft som de dybere liggende Særkender for Kunsten paa dette Udviklingstrin. Jeg meddeler her et Par Exempler paa de videst gaaende Usædvanligheder i ægyptisk Tegnekunst. Det ene er et Brudstykke af et Vægmaleri (Fig. 30), nu i British Museum, fra en thebansk Grav fra det nye Riges Tid: om den her fremstillede Selskabsscene bemærker Perrot med Føje, at han blandt alle ægyptiske Vægbilleder ikke kender noget af en mere malerisk Karakter end dette[2]). De nøgne dansende Piger paa dette Maleri ere, nøjere betragtede,

[1]) Se det nedenfor tilføjede Stykke om A. Ermans «Love».

[2]) Perrot henfører efter Champollion, fra hvis *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* pl. 377 (ter) han laaner Afbildningen af Kompositionens venstre Del, dette Maleri til Gravene ved Beni Hassan; i British Museum og i den Mansellske Samling af Fotografier efter samme og i Ermans Værk — vel ogsaa flere Steder — henføres det til Gravene ved Theben. Jeg henleder Opmærksomheden paa denne forskellige Angivelse uden selv at have Midler til at afgøre, om den skulde bero paa en Fejltagelse (navnlig fra Champollions og Perrots Side), eller om der virkelig skulde findes to oldægyptiske Exemplarer af det samme Maleri, hidrørende fra saa forskellig Tid og Sted. Det sidste vilde være saa meget mærkeligere, som Kompositionen netop har Karakteren af det usædvanlige.

ikke engang saa mærkelige som de i Skrædderstilling siddende, musicerende og syngende; paa to af dem vende Overkrop og Hoved lige frem, og Fodsaalernes Flader ere vendte frem mod Beskueren. Det andet Maleri (Fig. 31), ligeledes fra en thebansk Grav — her afbildet efter Prisse d'Avennes's *Histoire de l'art Égyptien* — forestiller Haandværkere, som polere en Granitblok; jeg har medtaget det for den smukke Figurs Skyld, som bøjer sig frem og ses fra Ryggen og Nakken. Imidlertid maa jeg indrømme, at det gaar mig, som det gaar Erman og enhver anden, der i vor Tid taler om den ægyptiske Kunsts Ejendommelighed, at vi idelig drages hen til de usædvanlige og forholdsvis uregelmæssige Fænomener, og at disse i vor Fremstilling optage en Plads, der hundrede Gange overgaar den, som de indtage i den ægyptiske Kunst selv. Det har sine let forstaaelige Grunde, eftersom vi ere moderne Mennesker, der betragte et Vaneliv som det ægyptiske som en Ørken, hvis Oaser

Fig. 30. Ægyptisk Vægmaleri fra en Grav.

alene kunne byde os nogen Trøst; men vi skylde udtrykkelig at gøre opmærksom derpaa, for at vore Læsere ikke skulle faa den Forestilling at hele Landet ser ud som disse Oaser.

Men allevegne i ægyptisk Tegnekunst, lige saa vel i det usædvanlige som i det sædvanlige, ville vi finde den strænge Lov gældende, at der ingen Forkortning finder Sted af Figurens eller dens enkelte Deles — ikke engang Fingerleddenes — Længderetning; og man behøver ikke at have meget Kendskab til Tegnekunstens senere Udvikling i Verden for at indse, hvor skarp og væsentlig en Begrænsning denne Lov er for Indledningskunsten. Hvad f. Ex. Foden angaar, kunne vi undtagelsesvis finde Saalen tegnet i hel Udfoldning (som ovenfor); det sædvanlige, endog næsten ene gældende, er at Foden ses fra Siden, i Profil; men den ses ingensinde i Forkortning forfra (eller bagfra), fordi Foden har sin længste Udstrækning mellem Taa og Hæl. I Henseende til Figurens Breddedimensioner gælder

vel den almindelige Regel, at man ikke ved Liniernes, lige saa lidt som ved Farvens, Midler gaar ud paa at gengive Overfladens Runding eller dens Forskydning indad i Rummet (i skraa Retning bort fra det betragtende Øje); dog gennemføres denne Regel i Følge Sagens Natur mindre tydelig og strængt ved Tegningen af Kroppen (Underliv og Bryst), der ikke alene er Figurens tykkeste Parti, men ogsaa tilnærmelsesvis er trind og lige tyk i alle Retninger, saa at der i hvert Fald altid maatte underforstaas en Tvær-Forkortning af Kroppens Begrænsningsflader. Det forekommer virkelig ogsaa i ægyptisk Tegnekunst, at Kroppens forreste — og i langt sjældnere Tilfælde dens bageste — Flade er tegnet som om den saas i skraa Forskydning ind i Rummet[1]), medens Kroppen lige saa lidt som nogen anden Del af en Menneskefigur er forkortet efter Længden. Hvad der skal opfattes som

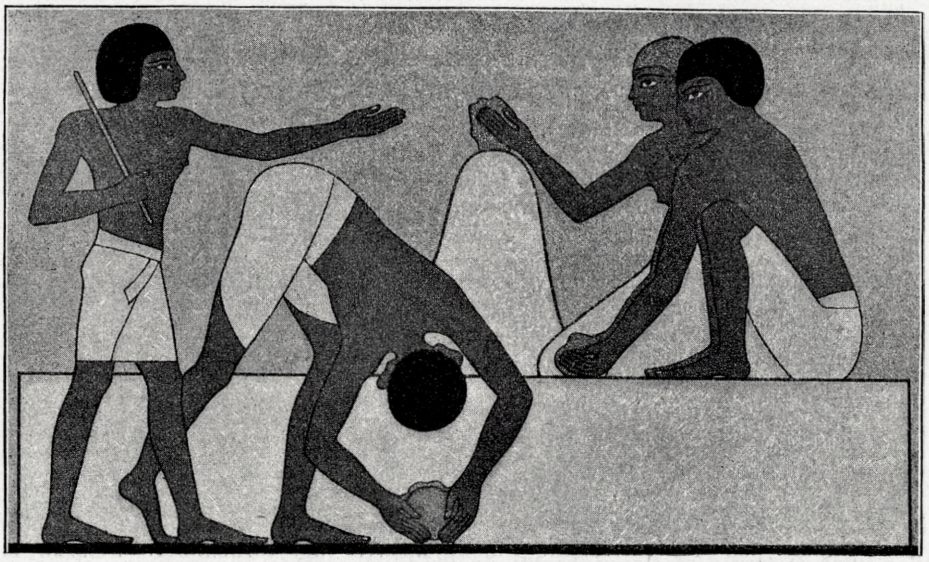


Fig. 31. Ægyptisk Vægmaleri fra en Grav. XVIII. Dyn.

[1]) Et sjældent Exempel paa Tvær-Forkortning af Rygfladen findes paa et Maleri i en thebansk Grav, afbildet i Lepsius' *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien* Abth. III, T. 42 og derefter i Erman's *Ägypten*. Det er en halvnøgen Pige, som ved et Gilde betjener Gæsterne. Erman lægger megen Vægt paa den »frie« Tegning af denne Figur; men hans Analyse af den er uheldig. Han siger, at hun er »fremstillet fra Ryggen« — det vilde i og for sig ikke være saa mærkeligt, som at hun — hvad der virkelig er Tilfældet — er fremstillet halvt fra Ryggen. At hun er fremstillet »med naturalistisk Haar«, vil, nøjere set, ikke sige andet, end at Frisuren i dens kokette Pyntelighed er usædvanlig, hvilket jo ikke vedkommer Billedkunsten. At hendes Arme ere »perspektivisk tegnede«, som Erman siger, vilde være en overordentlig vigtig Omstændighed, hvis den var rigtig; men det forholder sig slet ikke saaledes: Armene og alle deres enkelte Led ere aldeles helt udfoldede, Intet er forkortet. At hendes Ben »spotte enhver nedarvet Regel«, er et Udtryk, som jeg forgæves stræber at gøre mig Rede for. Intet er mere regelmæssig ægyptisk end Tegningen af disse Ben.

Kroppens Profil, er ikke tydelig givet i Naturen selv og kan derfor aldrig hæves over et vilkaarligt Valg og halvt tilfældige Vaner. I Indledningen (S. 247) have vi allerede omtalt og illustreret den gennem hele Ægyptens Kunsthistorie almindelige — men ingenlunde udelukkende — gældende Vaneregel, at Skuldrenes Bredde udfoldes saaledes paa Billedfladen, som om Linien gennem begge Skuldrene vendte frem i samme Retning som Næsen. Da Benene tegnes i Profil, medfører denne Tegning af Skuldrene altid en Vending af Kroppen, der dog i de fleste Tilfælde ikke er ment som virkelig Vendingen er altid falsk tegnet; dog gøre Ægypterne i højere Grad end de andre Kulturfolk i Indledningskunsten en Tilnærmelse til Overgang mellem Underkroppens og Skuldrenes forskellige Retning, idet de angive Navlens Plads lidt indenfor Underlivets Omrids, hvorved de antyde, at Vendingen af Kroppens Midtlinie allerede er begyndt saa langt nede fra.

I Almindelighed betragtet har Gradsforskellen mellem det mere Tilvante og det mere Usædvanlige sin ejendommelige Mening i den ægyptiske Tegnekunst. Erman har træffende og med dyb Indsigt i Ægypternes Tænkemaade gennem en Række Exempler fremhævet, at Vanerne herske des strammere, jo højere de Personer, som fremstilles, staa paa Rangstigen, hvilket ogsaa stemmer med vor ovenfor udviklede Tanke om de kunstneriske Reglers ethiske Betydning i hele den primitive Kultur. Det fornemmere Ægypten fremstilles mest stereotypt, fordi Selskabslivets — og det vil omtrent sige det samme som Ethikens — Regler krævede Ensformighed; hvor Kunsten derimod staar lige over for dem, der ikke selv høre til «Selskabet», Tyendepersonalet, Slaver og Slavinder, Gøglere og Danserinder, obscoene Scener eller Barbarer — og man kan tilføje: Dyr — dér tillader den sig at bruge sine Øjne; dér viser den sig mest modtagelig for nye og friske Indtryk fra Livet, dér bliver Billedskrivningen mest til Billedkunst. Dog er det næppe træffende at tale om to «forskellige Stilarter» eller «forskellige Retninger» i ægyptisk Tegnekunst. Den samme Tegner, som kunde more sig over et livligere Motiv i en Danserindes eller en Haandværkers Bevægelser, kunde paa det selvsamme Billede afskrive det fornemmere Selskab efter de Hundreder eller Tusinder af Gange benyttede Formler.

I Fremstillingen af Barbarerne — asiatiske Semiter, Negere o. s. v. —, med hvem Ægypterne kom i fredelig eller krigersk Berøring, ere ikke alene Stillinger og Motiver, men ogsaa Karakteristiken af hele Skikkelsen, eller i alt Fald af Hovedet, usædvanlig. Om dermed end tidt følger en friskere Iagttagelse i Fremstillingen af Barbartyperne end i Billederne af Ægypterne selv, saa er det naturligvis alligevel disse sidste, der som Kunstens evindelige Opgave og Norm have det største Lod i, at den ægyptiske Menneskefremstilling overhovedet er blevet til hvad den er. Barbarskikkelsen forekommer mest paa

Fladebilledernes historiske Scener eller Livsbilleder; for at fremstilles som Statue maatte Personen eller Forestillingen i Reglen tilhøre Ægypten selv, dets Menneske- eller Gudeverden. Men kun den Skikkelse, der fremstilles som Statue, bliver — i Indledningsperioden — ret grundig gennemarbejdet i Karakter og Form.

Den ægyptiske Skikkelse — vi tænke her foreløbig nærmest paa den mandlige — har i Reglen et forholdsvis lille, rundagtigt Hoved paa en kort Hals, som bæres af brede, skarpe, stærkt ud til Siden staaende Skuldre. Midier og Hofter ere meget smalle, Bagdelen ganske lille og svagt udstaaende. I Forholdet mellem Førlighed og Længde i Krop og Lemmer kan der være betydelige Forskelle; dog vil man i det Hele snarest finde den ægyptiske Skikkelse let af Bygning.

Med Hensyn til dens enkelte Dele komme følgende Ting især i Betragtning:

Kraniet er undertiden fremstillet ganske uden Haarvæxt, særlig paa præstelige Personer fra det nye Riges Tid at regne. Hvor man saaledes ser det ganske skallet (Fig. 32), har man ret Lejlighed til at paaskønne den uforlignelig sikre og fine Plastik, hvormed Ægypterne gengave et saadant Volumen, der er glat og haardt og uden Træk, som spille i øjeblikkeligt Liv. Undertiden, særlig paa det gamle Riges Monumenter, findes Haaret kort afskaaret saaledes at det slutter sig tæt til Kraniets Form som en afglatttet Masse, begrænset af en skarp og regelmæssig tegnet Rand: saaledes mener man, at oprindelig alle Stænder have baaret deres Haar. Dog betragtede Ægypterne ligesom andre gamle Folkeslag den store og fyldige Haarvæxt som et Smykke for Mennesket; men det var vanskeligt at forene denne Betragtning med de Vilkaar, som Klimaet stillede for Behagelighed og Renlighed. Det store Haar kunde gøre det utaalelig hedt for Hovedet og var vanskeligt at holde rent for Utøj. De erstattede det da med en stor Paryk, som kunde tages af og paa; Kongen bar ogsaa et Hovedklæde af fint Stof. Af Kunsten

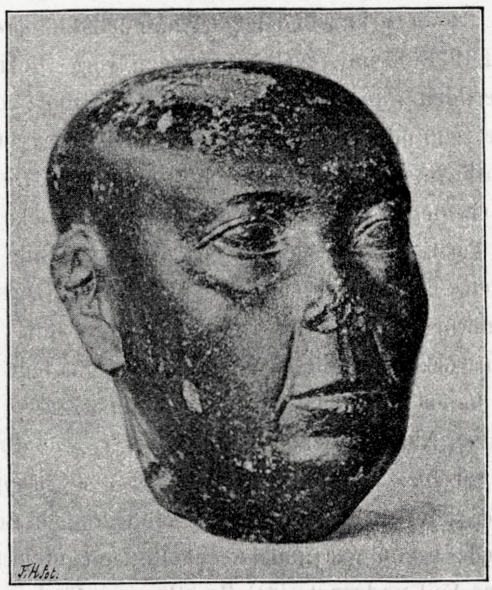


Fig. 32. Hoved af sort Basalt.
Kgl. Antiksamling i København. Højde $0^{m},12$ [1]).

[1]) Angaaende dette Hoved henvises til de vedføjede Bemærkninger til dette Afsnit.

udføres slige Ting altid med fuldkommen konventionel Regelmæssighed og bestemt Tilsnit, ikke med Stræben efter Naturtroskab. Yderst kunstig er Ægypternes Mode med Hensyn til Skægget. Ikke alene findes der saa godt som aldrig noget Overskæg; men af de ægyptiske Billeder mener man overhovedet at kunne slutte, at Skægget altid afragedes helt. Glatte Hager ere overmaade hyppige, og hvor der fremstilles Skæg, ser det ud som kunstig tilføjet, bundet under Hagen ved flade Baand, der gaa op langsmed Kinderne. Om dette Baand ikke skal repræsentere et Kindskæg, turde dog være vanskeligt at afgøre: det svarer i Formen til de flade, ligesom paaklæbede Strimler, der skulle forestille Øjenhaar og Øjenbryn. Hageskægget hænger som en regelmæssig trind og stiv Tap ned fra den forreste Del af Hagens Underflade: paa Guder og paa Konger er det længere end paa almindelige Dødelige.

Ansigtets Maske er noget fremstaaende nedadtil, Læberne fyldige og brede, næsten som hos Negerne, Næsen hyppigst bred for Enden og med flad, indadbøjet Ryg; men skarpere og spidsere Næser forekomme ogsaa. Øjnene ere store, det vil sige: langstrakte, men ikke stærkt aabnede; i Almindelighed ere deres Linier trukne mere eller mindre skraat opad til Siderne, saaledes at den ydre Øjekrog ligger højere end den indre. Øret sidder undertiden for højt, endog meget for højt; dog kan dette paa ingen Maade betegnes som noget almindeligt Karaktertræk ved den ægyptiske Kunst, som man hyppig har gjort det. Naturligvis kan Øret som alt andet være formet med mere eller mindre Dygtighed; men det er meget karakteristisk for den ægyptiske Kunsts Studium af Menneskeskikkelsen, at et lille Parti som dette, der fra Naturens Side er saa interessant og mangfoldigt i Formen, medens det dog er som et Tilhæng paa Legemet, der ikke som Mund eller Øje er Formforandring underkastet i Følge et Minespil, i enkelte Exempler kan være udført med en Naturtroskab og Finhed, som man kan lede længe — maaske forgæves — om Mage til i den højest udviklede evropæiske Kunst.

Naar man ser Figuren forfra, vise Brystkassens Sidelinier sig indadtrukne, hulede: det gør for vore Øjne et Indtryk af, at Ægypterne slet ikke have forstaaet Brystets Funktioner eller havt Begreb om Aandedragets Betydning, men behøver dog ikke at forklares saaledes; kun paa ganske enkelte, meget fremragende Figurer (f. Ex. «*Scheik-el-Beled*») er denne Fejl undgaaet, idet Brystkassens Flader ere svagt hvælvede. At de ægyptiske Kunstnere havde en vis almindelig Forestilling om Muskulaturens Betydning, er tydeligt nok; men i det enkelte havde de næppe nogen klar Indsigt i Musklernes Leje og Funktioner. Blandt Gravmalerierne finder man Vidnesbyrd om, at de øvede deres Legemer og udviklede deres Styrke og Behændighed ved fredelige Kampe paa en Palæstra, om end slige Øvelser langt fra havde naaet en saadan Betydning, som de fik i Grækenland. Enkelte Statuer vise ogsaa, at de forstod at vurdere en udviklet Muskulatur i Krop og Lemmer uden at den dog nærmer sig til nogen Slags herkuliske Overdrivelser. I Formningen af Kroppen glemme de ikke Nøglebenet, de fremhæve skarpt Brystmusklernes nedre Rand, ligeledes — mindre

skarpt — Brystkassens Rande opad mod Hjærtekulen, fordybe Legemets lodrette Midtlinie fra denne nedad mod Navlen og omgive Midtlinien paa begge Sider og under Navlen med et blødt afrundet, fremtrædende Muskelparti. Til denne mere athletiske Legemsbygning hører da ogsaa muskuløse Arme og Ben. Men den ægyptiske Kunst viser ingen gennemgaaende Partiskhed for det athletisk udviklede Legeme; den giver lige saa hyppig Vidnesbyrd om, hvor let den gode Kost og det ikke meget bevægede Liv blandt Embedsmænd og den Slags Folk udviklede Fedme i Krop og Lemmer, saa at Muskulaturen udviskedes, Maven blev mere fremstaaende, skønt ikke overdrevent, og Huden ovenover den lagde sig i Tværfolder. Saaledes karakteriseres ikke alene mange menneskelige Individer, men ogsaa Guden for den fede og frugtbare Nilflod (*Hapi*).

Selv om Benene ere tykke og svære, hvad der forresten ikke er det almindelige, løbe deres Omrids, naar man ser dem fra Siden, — Profilens forreste og bageste Linie — tilnærmelsesvis parallelt: Laar og Lægge ere meget lidt svulmende i Forhold til Knæ, Smalben, Ankel. Knæets Benbygning kan, især paa siddende Figurer, være ret indholdsrigt angivet. Langs Læggens Yderside er den smalle Lægbensmuskel gerne fremhævet med parallele Rande. Foden er tilskaaret anderledes end paa den evropæiske Kunsts Skikkelser: dens ydre Rand er ret eller endog trukket lidt hulet indad og Tærne udstraale saa at sige fra Mellemfoden, uden at Lilletaaen er bøjet indad mod de øvrige; desuden aftage Tærne ikke i Længde udadtil i samme Grad som paa en evropæisk Fod, deres Ender danne en mere ret Linie. Fodsaalen er — paa Statuerne — plat. Man har opfattet denne Form af Foden som en tro Gengivelse af den virkelige Natur og forklaret den af Ægypternes Vane til at gaa barfodede i Nilens Dynd; man vil ogsaa genfinde den i Fellah'ernes Fødder nu om Stunder (Perrot, I, 665). Jeg tør ikke nægte Betydningen heraf; men i hvert Fald kan Sagen ikke helt forklares ved en tro Efterligning af Virkeligheden. De ægyptiske Kunstnere gøre ikke alene Fodens Tær, men undertiden ogsaa Haandens Fingre lige lange, saaledes at deres Ender danne en ret Linie, og det er dog et Træk, som næppe kan anses for at være afluret Naturen. De lade sig overhovedet her som allevegne gerne nøje med et simpelt stereometrisk Tilsnit af Formen og indlade sig i Reglen ikke paa de mindre Formers finere Bøjninger og Krumninger. I Virkeligheden er det Træk, hvorom der her er Tale, heller ikke udelukkende ægyptisk; man finder en lignende rektangulær Tilskæring af Foden i andre uevropæiske Folks Kunst, Mexikanernes, Indernes, for ej at tale om «Naturfolks». Forøvrigt maa man ikke tænke sig alle Fødder af ægyptisk Kunst som skaarne over én Læst: i den ældre Tid er Foden gerne større og tungere, med høj Vrist og bred Hæl, senere undertiden meget langstrakt og fin, med lavere Vrist (saaledes f. Ex. paa den skønne og fine Gruppe fra det nye Riges Tid, i det Britiske Museum, som er afbildet ovenfor Fig. 8, S. 230).

Medens Armen tidt er indholdsrigt og klart formet, er Haanden — Haandledet indbefattet — gennemgaaende det Parti af alle, hvori Kunsten viser sig svagest, især hvor

Haanden ikke er simpelt knyttet. Dens fine Bygning og især dens alsidige og mangfoldige Bevægelighed var en altfor vanskelig Opgave for Kunsten paa dette Udviklingstrin. Blikket bliver her usikkert, det opfatter ikke engang klart Forskellen mellem højre og venstre Haand, naar det gælder om at tegne dem paa Fladen. Formen er flov og viser ingen Forstaaelse af den naturlige Haands Leddeling. Jo mindre Kunsten er Opgaven mægtig, des mere maa tilvante Manerer udfylde Manglerne. Paa Fladebilleder tegnes Haandens Profil tidt med rent konventionelle Linier: den udstrakte Tommelfinger imod de fire andre, samlede Fingre danner en Figur, som ligner en Tang.

Det er fortrinsvis gennem Studiet af den voxne Mandskikkelse at den ægyptiske Menneskefremstilling har udviklet sig. Kvindeskikkelsen indtager en underordnet, men dog ret betydelig Plads i den hele Billedverden. Dens Køn er til Forskel fra Mandens vel karakteriseret, langt bedre end i asiatisk eller arkaisk græsk Kunst. Barmen er ikke meget fyldig, men dog kraftig udviklet, Hofterne bredere i Forhold til Midien, Laarene fyldigere, derimod de nederste Dele af Benet, saa vel som Armene, meget fine (se den udmærkede Træstatuette fra det Britiske Museum, afbildet i lidt større Maalestok end Originialen, Fig. 18, S. 238). Nogen yppig Udvikling af Legemets Stof finder man mindst i Kvindeskikkelsen: dens tiltrækkende Magt over Manden har aabenbart bestaaet i dens Elegance og i dens Bevægelsers Lethed og Ynde; det ser man tydelig af Malerier som det ovenfor gengivne af Danserinderne i Selskabet. I de farvede Figurer gøres der en stærk Forskel mellem Kønnenes Lød: Mændenes er mørk rødbrun, Kvindernes lys rødliggul.

Derimod er den ægyptiske Kunst aldeles ikke naaet til Forstaaelse af Barneskikkelsens særegne Karakter: endog Pattebarnet paa Moderens Skød fremstilles i Form og Holdning som en voxen Figur i formindsket Maalestok. Et enkelt, for Iagttagelsen fremspringende Træk af det lille Barns Væsen, nemlig at det gerne stikker Fingren i Munden, maa gøre Fyldest for alle de øvrige Træk og fastslaas i Billedkunst og Hieroglyfskrift som Almenbetegnelse for Barnet. En anden Særegenhed for Barneskikkelser er den Haarlok eller Fletning, der hænger fra Issen ned til Siden. Desuden fremstilles Barnet i Modsætning til de Voxne fuldstændig nøgent. Dette er ingensinde Tilfældet med den voxne Mand, med mindre Fremstillingen hører hjemme paa et rent obscoent Omraade, i Billeder af den Art, som man egentlig ikke vedkendte sig. Endog hvor han driver Legemsøvelser i det frie, har han Lænderne omgivne af et smalt Bind. I Reglen bærer Manden kun et kort Skørt (*schenti*), som naar ham fra Midien til henimod Knæet; undertiden, navnlig i senere Tider, er Dragten længere og fuldstændigere. Kvinden bærer vel i Almindelighed længere Klæder end Manden og er mere tilhyllet; men paa Fladebillederne er hendes Klædebon tidt fremfremstillet som saa gennemsigtigt, at den nøgne Figurs Omrids ses tydelig indenfor. Danserinder og slige Personer have et ganske smalt Bælte om Lænderne, men ere ellers nøgne eller iførte klare Dragter. Hvor Ægypterne fremstille Kvinden saaledes, eller undtagelsesvis

fuldt nøgne, er det aabenbart deres Mening at tilkendegive, at hun i dette Tilfælde staar udenfor det værdigere Samfund, om der end ellers ikke er noget obscoent i Fremstillingen. Som Kunsten afspejler det ægyptiske Samfundsliv, er det tydelig nok det mandlige Køn, som mest vaager over sin Værdighed.

Den ægyptiske Kunst har havt en overordentlig lang Levetid, meget længere end nogen evropæisk Nationalkunst. Men kan man med Rette sige, at den har havt en Historie? Eller hører den til de stillestaaende Fænomener i Kulturhistorien? Og kan man overhovedet med Rette tale om stillestaaende Kultur? Det er atter Problemer, som man i den nyeste Tid besvarer i meget forskellig Aand fra tidligere, og som jo ogsaa staa i den nøjeste Forbindelse med de for Ægypternes Billedkunst afgørende Problemer, som vi ovenfor have omhandlet.

Ved Diskussionen heraf er et Sted i Platons «Love» (II, p. 656) altid skudt i Forgrunden, i ældre Tid som Hjemmel og Rettesnor for Opfattelsen, i nyere Tid som Genstand for Kritik og Modsigelse (se især Perrot & Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, I, p. 70 ff.). Platon hævder her, eller lader den ene af Samtalens Personer, «*Athenæeren*», hævde, at Opdragelsen til de skønne Kunster ikke alene bør overlades til de særlig kunstforstandige, at Staten ikke kan godkende Kunsten, blot fordi den fyldestgør de rent tekniske og æsthetiske Fordringer, og at den ikke maa forholde sig indifferent til Kunstens ethiske Indhold. Det gør Staten imidlertid saa at sige allevegne undtagen i Ægypten. — Da der med Forundring spørges, om sligt da virkelig i Ægypten er ordnet ved Lovene, svarer Athenæeren:

«Ja man studser endog ved at høre Tale derom. Ægypterne synes engang for lang Tid siden at være naaede til den Anskuelse, som vi nu udtale, at de unge Mennesker i Stæderne bør vænne sig til at lægge Vind paa skønne Legemstillinger (ligesom paa skønne Sange). Efter at de nu vare komne til en fast Orden med Hensyn til disse Legemsstillinger — hvilke de bør være, og hvorledes de bør være —, fremstillede de dem ved Billeder i Templerne. Og det tillodes hverken Malere eller andre, som fremstille Legemsstillinger og den Slags Ting, at gøre noget nyt eller at opfinde noget andet end det, som var nedarvet fra Fædrene. Og heller ikke nu er det tilladt hverken paa dette Omraade eller overhovedet i den skønne Kunst (*μουσική*). Naar man ser efter, vil man finde, at de Malerier eller Billedhuggerarbejder, som udførtes dér i Landet for ti tusinde Aar siden — jeg siger ikke «ti tusinde Aar» som en Talemaade, men i egentlig Betydning — hverken ere skønnere eller hæsligere, men udførte ganske med den samme Kunst som de, der udføres nu.»

Platons Paastand gaar altsaa i strængeste Forstand ud paa, at Ægyptens aandelige Kultur var stillestaaende; dog gælde hans Ord nærmest og egentlig alene et enkelt Omraade

af Kulturen, nemlig Billedkunstens Fremstilling af Mennesket. For vor Tid stiller Sagen sig vel ikke længere saaledes, at vi skulle have vor Underretning om Ægypten fra en Græker; thi det gamle Ægypten selv er nu fremlagt for os til Studium paa første Haand. Men det kan dog heller ikke overses, at Oldtidens Grækere stode Oldtidens Ægyptere nærmere end vi, som kun kende dets Ruiner og *membra disjecta*. Platon har maaske selv berejst Nillandet og set dets uendelige Rigdom af fuldt bevarede Monumenter; i hvert Fald har han kunnet indhente Erfaring om dem gennem mange Hjemmelsmænd. Er hans Iagttagelse da rigtig?

Det forekommer mig aabenbart, at det, som han her gaar ud fra, ikke er andet end den lille, snævert begrænsede Række af Stillinger for Statuerne, som vi ovenfor have optalt og defineret (S. 254). Det er dette Fænomen, som har paatrængt sig hans Iagttagelse, og som hans Tanke tumler med. Det er forekommet ham overordentlig mærkeligt, at en Nationalkunst, hvis Virksomhed strakte sig Aartusinder længere tilbage end den græskes, og som havde frembragt mange Gange flere Statuer end den, alligevel ufortrødent har kunnet gentage den samme ganske lille Række Motiver — saavel dens hvad, som dens hvorledes —, medens i hans eget Fædreland allerede enhver forud givet Begrænsning var gennembrudt, og en uendelig Verden af Muligheder var aabnet i alle Retninger med alle de Farer, som de kunde medføre for Livets ethiske Lovmæssighed. Og paa dette Punkt er hans Iagttagelse fuldkomment rigtig, meget rigtigere end den moderne Videnskabs, som hverken er kommet paa det rene med, hvori Ægypternes Begrænsning eller hvori Grækernes Gennembrud bestod. I Forhold dertil har det en mindre væsentlig Betydning, at han betragter Statuernes strenge Regler som umiddelbart gældende ogsaa for Malerierne — omvendt af de moderne Forskere, der betragte Maleriernes større Afvexling som gældende for Statuerne. Stilstand i Kulturen er der i hvert Fald: i Statuernes Verden fremtræder den mest iøjnefaldende, hvad Legemsstillingerne angaar; for Maleriets og Relieffets Vedkommende maatte den bevises paa en anden Maade.

Vi tale her kun om, hvad Platon konstaterer om Tilstanden i den ægyptiske Kunst, ikke om den Forklaring, han giver af den, eller den Dom, han fælder over den. Hans Forklaring kan ikke ganske godkendes af Historien. Uforanderligheden beror næppe paa nogen ældgammel Lovgivning, der i pædagogisk Interesse én Gang for alle har fastslaaet, hvorledes Alting skulde være; dens ethiske Betydning har ikke sin sidste Grund i udtænkte Bestemmelser, givne og kundgjorte Love, men i uafbrudt nedarvede og sejt fastholdte nationale Vedtægter, der atter havde deres Grund i et for hele Menneskeslægten gældende, naturgivet Stade i Udviklingen. Saa meget mere uforanderlig var den, end om den havde beroet paa givne Love. Og at Platon betragter Mangelen paa Udvikling som en Hæder for Ægypten, som en højere, ærværdigere Fuldkommenhed, det vedkommer strængt taget ikke Ægypten, men hans egen Filosofi. Forøvrigt er dennes ubøjelige Konservatisme mærkelig nok: at Grækenlands

dybeste Tænker paa sin Tid aldeles brød Staven over alt det nye, rigt og mægtig gærende Liv i den græske Menneskefremstilling og foretrak den ægyptiske stive Uforanderlighed!

Det er heller ikke alene Platon eller andre Ikke-Ægyptere, der betragte Ægypterne som et Stillestandsfolk: det kan ganske sikkert antages, at de selv satte en Ære i at være det. Saa vidt som Kendskabet rækker til «Verdens ældste Bog», *Papyrus Prisse*, der indeholder Leveregler fra det gamle Riges Tid (Kakimna i det 3. Dynasti, Ptah-hotep i det 5.) — Leveregler, der opbevaredes og afskreves i senere Tider som en Skat for Moralen —, findes Princípet allerede dér tydelig og bestemt udtalt[1]). Der prises — i Efterskriften til Ptah-hotep's Lærdomme — Lærvilligheden som den ypperste af alle Dyder. Den lærvillige Søn har Forjættelsen om et langt Liv. Man skal rette sin Gerning efter Lærerens Ord; og den bedste Lærdom er Faderens, af hvis Lænder vi ere avlede. «Tag ikke et Ord bort, og føj ikke et Ord til; sæt ikke en Ting i en andens Sted; vogt Dig for at aabenbare Skattene (eller: Spirerne) i Dig selv, men lær efter de Vises Ord.» — Handling og Gerning skal altsaa ikke bestemmes ved personligt, spontant Initiativ: det gælder i alle Ting om at holde sig til «Sandheden» (*ma*), det vil sige til den godkendte Doktrin, «hvis Grænser ere satte». Dette passer jo ogsaa aldeles til den ægyptiske Billedkunsts Karakter, saaledes som vi kende den: ogsaa for den har der gældt en saadan *ma*. Dermed er heller ikke udelukket en Stræben efter Fuldkommenhed og en Gradsforskel i Fuldkommenheden, nemlig i alt, hvad der angaar Behandlingen af Skikkelsens Overflade og ydre Lag: Elegance og Politur, Naturssandhed i Modelleringen, Portrætlighed i Hovederne o. s. v.[2]). Men i dybere Betydning, med Hensyn til Figurernes Grundtræk og Skemaer, var der ingen Frihed til at gennembryde Kunstens Skranker og aabne den nye Muligheder. Ville vi forstaa Sagen rigtig og historisk, maa vi tænke os tilbage til et Udviklingstrin, for hvilket det, som vi forstaa ved kunstnerisk Frihed, overhovedet var en ukendt Verden, et ubetraadt Terrain, der aldrig endnu havde havt historisk Existens. Og Menneskene føle ikke ret Trang til, hvad de endnu ikke tro paa. Hvad der under slige Forhold kan gælde for Stræben efter Fuldkommenhed, har en rent anden Betydning end det, man senere vilde kalde saaledes.

Med Hensyn til Spørgsmaalet om den ægyptiske Kunsts Uforanderlighed har man gjort gældende, at Menneskelivet overhovedet aldrig kan staa stille: Mennesket er ikke,

[1]) Jeg er ikke uopmærksom for, at Tydningen af dette vigtige Skrift er yderst vanskelig og paa mangfoldige Steder saa tvivlsom, at det ikke kan benyttes som Hjemmel; jeg anfører derfor kun Steder, hvis Mening de forskellige Fortolkere ere væsentlig enige om. — Sign Ph. Virey, *Études sur le Papyrus Prisse, le livre de Kaqimna et les leçons de Ptah-hotep*, i Bibliothèque de l'école des hautes études; sciences philologiques et historiques, fasc. LXX, Paris 1887. — Foruden sin egen Oversættelse meddeler Virey ogsaa de tidligere Fortolkeres (Chabas, Lauth, Brugsch).

[2]) Ptah-hotep (Cap. II) siger efter Vireys Fortolkning: «Kunstens Skranke lukkes ikke; ingen Kunstner er i Besiddelse af den Fuldkommenhed, hvorefter han bør stræbe» (Virey p. 33. sign. p. 9). Dog synes Fortolkningen af dette Sted meget tvivlsom.

det vorder (Perrot). Der er idelig Forandring, og det kan umulig være anderledes. Men Talen er jo heller ikke ligefrem om det virkelige Menneskeliv og de Forandringer, det er underkastet, men om de billedlige Fremstillinger af Mennesket, det vil sige: om Menneskets Opfattelse af Mennesket. Spørgsmaalet bliver da om denne Opfattelses, altsaa om Kunstens Forhold til det virkelige Liv. Nu til Dags sætter Kunsten sin Ære i at følge Livet umiddelbart i Hælene ad alle dets Veje, at deltage i alle dets Brydninger og Omskiftelser. Men i det gamle Ægypten laa den nationale Doktrin imellem: den var stærk og fast, og det var i den, at Kunsten havde sine Rødder. Den kunde vare uforandret gennem Aarhundreder, gennem Aartusinder.

Men — kan man sige — hvor længe Doktrinen end kunde vare ved, var den dog til syvende og sidst en Usandhed og havde alle Usandheders Svaghed. Til Trods for den gjorde Virkeligheden sig dog ogsaa gældende over Kunstens Arbejde og medførte Forandring i det. Platons Paastand om en absolut Stillestand er netop kun efter Doktrinen rigtig og henholder sig formodentlig mindre til Undersøgelser af Filosoffen selv end til hvad de ægyptiske Præster fortalte Fremmede. Om den end gælder for Statuernes Stillinger og de vigtigste Grundlove (Frontalitet, Mangel paa Forkortning o. s. v.), saa gælder den heller ikke længere: i andre Henseender er det usandt, at den ægyptiske Billedkunst skulde have staaet paa samme Højde i Løbet af 10,000 Aar — endog uden Hensyn til om der virkelig kan være Tale om saa langt et Tidsrum. En saadan Antagelse vilde stride imod de almindelige Vilkaar for menneskelig Virksomhed, der umulig kunne tilstede en absolut Ensartethed gennem Aartusinder; og den vilde heller ikke kunne bestaa sin Prøve mod de ægyptiske Kunstmonumenters eget Vidnesbyrd, der klart nok lærer, at Kunsten dér ligesom allevegne har gennemgaaet vexlende Skæbner, at den har havt sine bedre og ringere Tider, sine Perioder af Fuldkommenhed og af Forfald. Naar de særlige Kendere af den ægyptiske Kunst i vore Dage paastaa, at de med gennemgaaende Sikkerhed kunne se Forskel mellem Værkerne fra de forskellige Perioder — det gamle, mellemste, nye Riges Tid, den saïtiske, den ptolemæiske, den romerske Periode, endog mellem Værkerne fra de forskellige Dynastier — og kende dem fra hverandre blot efter deres Stil, ganske paa samme Maade som om Talen var om nederlandsk, italiensk eller fransk Kunst, saa kunne de vel i det Enkelte gøre sig skyldige i Fejltagelser, og ikke ethvert af deres Orakelsprog skal staa til troende; men at Sagen i sig selv er mulig, og at Formaalet i Fremtiden kan opnaas ved fortsat Studium og indvunden Erfaring, derom turde der næppe være Grund til at tvivle. Og er det da ikke et Bevis for, at den ægyptiske Kunst har havt sin Historie lige saa vel som enhver anden Nationalkunst?

Nej jeg tror, at dette vilde være en aldeles falsk Slutning, og jeg tror ikke, at den ægyptiske Billedkunst har havt nogen virkelig Historie. Man maa nemlig ikke forvexle, hvad der blot er en successiv Forandring med en virkelig skabende og omskabende Udvik-

ling. Men for at man skal kunne se Forskel mellem Perioderne behøves der intet mere end den successive Forandring af Produktet, som indfinder sig af sig selv i al menneskelig Produktion, hvor meget den end er anlagt paa Ensformighed.

Lad os tænke os, at vi havde et meget stort Manuskript liggende for os, skrevet af en og samme Skrivers Haand i Løbet af mange Aar, idet han hver Dag har afskrevet f. Ex. 5 Sider og noteret Datum for enhver af dem øverst i Hjørnet. Uagtet dette Menneskes Haandskrift tydelig kan skelnes fra alle andres, vil man dog gennemgaaende kunne iagttage, at den i Løbet af de mange Aar ikke er forblevet sig selv aldeles lig[1]). Til givne Tider — i Løbet af nogle Uger eller Maaneder — har han skrevet sine B'er og S'er med visse Sving, som saa efterhaanden ere afløste af andre. Til givne Tider er Haandskriften rystende og usikker og lader formode, at Skriveren har lidt af Hovedpine eller af en bullen Finger. Her er altsaa Forandringer; men vi vilde dog næppe finde det passende at tale om denne Haandskrifts «Historie»; i hvert Fald vilde Ordet Historie da have en ganske anden Betydning, end naar vi tale om Religionens, Politikens, Kunstens, Videnskabens Udvikling endog kun paa et snævert begrænset Omraade. Forandringerne ville være blottede for al virkelig Interesse, fordi Skriveren selv ikke havde ment det mindste med dem, fordi de ikke vare Resultater af noget Studium, nogen Vilje, nogen intellektuel eller teknisk Anstrængelse. Og derfor opfordre de heller ikke til Studium og Anstrængelse. Og dog kan det i et givet Øjeblik faa afgørende Betydning at studere dem — ikke for deres egen Skyld, men som Middel for et andet Maal. Man forefinder f. Ex. et Dokument, skrevet af den samme Haand som hint Manuskript, og det gælder Ve og Vel at komme til Klarhed over, paa hvilket Tidspunkt Dokumentet er skrevet. Saa har man i Manuskriptet hele Kronologien af Mandens Haandskrift, og saa lønner det sig at sætte sig ind i alle dens ellers rent betydningsløse Forandringer for at finde de Former som svare til Dokumentets.

Paa samme Maade lønner det sig ogsaa fortræffelig for Videnskaben at studere Kronologien i den ægyptiske Billedkunsts overfladiske Forandringer, nemlig som et meget vigtigt Instrument for allehaande historiske Bestemmelser. Men det er noget ganske andet end at Forandringerne og deres indbyrdes Følge skulde frembyde Interesse som en virkelig kunstnerisk Udvikling. Gennem hele Ægyptens Historie bevares det samme Niveau i Kunstens Forhold til dens Genstand (Mennesket); der er ingensteds nogen ny Fordybelse

[1]) Dette er en almindelig Erfaring hos Haandskriftkendere. Sign f. Ex. hvad S. Birket-Smith oplyser om det originale Haandskrift til Leonora Christinas *Jammersminde*, 3. Udgave, København 1885, Indledning S. VIII. — — «Selve Udseendet af Skrifttrækkene, der skønt helt igennem bevarende samme Grundejendommelighed, ved Siden heraf gradvis gennemgik en Mængde mindre Forandringer, saaledes som det nødvendig maa være Tilfældet med et Værk, hvis Udarbejdelse strækker sig over en længere Aarrække» — —. S. XV f. udfører Forf. nøjere dette Æmne og leverer en Udsigt over Perioderne i Forfatterindens Haandskrift i Løbet af de 10 Aar da hun havde dette Arbejde mellem Hænderne.

i dette Æmne og derfor heller intet væsentligt Fremskridt. Derfor kunne vi med fuld Ret sige, at der er Stillestand til Trods for Forandringerne. Jeg taler her kun om Kunst, endda kun om en enkelt Opgave for Kunsten, og paatager mig paa ingen Maade noget direkte Ansvar for at dømme om den ægyptiske Kultur i andre Retninger. Men jeg kan dog ikke lade være at fremhæve det Betydningsfulde ved mit særegne Æmne: Talen er her om Menneskets Opfattelse af Mennesket og dets Udvikling i Selvbevidsthed. Er der Stillestand paa dette Punkt, saa er der næppe heller nogen virkelig Udvikling i andre Retninger.

Man bør være noget varsom med at betro sig til Ægyptologernes Vejledning i Spørgsmaalet om Stillestand i ægyptisk Kunst og Kultur. Den hemmelighedsfulde Visdom, som de sidde inde med: Kundskaben til den vanskelige Skrift og til det fjerne Sprog, kan ikke med Rette gøre dem til Avtoriteter i Spørgsmaal om ægyptisk Kunst, betragtet fra den kunstneriske Side. De blive desuden uvilkaarlig til Enthusiaster og Advokater for det gamle Ægypten: de have arbejdet sig saa nær hen til det, at Alting ved det let antager uforholdsmæssige Proportioner. En udmærket Ægyptolog som Mariette ser «fra Højden af Pyramiderne» med dyb Ringeagt ned paa Kina — dette afsluttede og ubevægelige Land — og frabeder sig, at man gør hans Ægyptere til Kinesere. Han burde egentlig have Svar fra den kinesiske Mur; thi fra den kan man maaske lige saa vanskelig faa Øje paa Forandringerne i Ægypten som fra Pyramiderne paa Forandringerne i Kina. Andre søge at bringe en forfriskende Afvexling ind i den ægyptiske Kunsthistories store Ensformighed — eller rettere i den ægyptiske Kunsts Mangel paa Historie — ved engang imellem at tale om «*Revolutioner*» i den — man plejer jo ved dette Ord at forstaa en radikal og fuldstændig Omvæltning og kender til Betegnelse af en saadan intet stærkere Ord. Men i en historisk Fremstilling, der skal tages for Alvor, er intet Ord i denne Sammenhæng mere utilstedeligt end dette. Særlig har A. Erman opdaget en «Revolution i Kunsten», som skal være fulgt med Amen-hotep IV's (Chuen-aten's) bekendte kortvarige Reform af den ægyptiske Dogmatik, der gik ud paa at rense den for Polytheisme og Anthropomorfisme og reducere hele Gudsdyrkelsen til Dyrkelsen af Solskiven. Jeg skal, for ikke at blive alt for vidtløftig, indskrænke mig til at bemærke, at denne «Revolution i Kunsten» bestaar dels af Noget, som ikke vedkommer Kunsten — forbigaaende Forandringer, ikke alene i Religionens, men ogsaa i Monarkiets Karakter —, dels af Noget, som paa ingen Maade kan kaldes Revolution, men i det højeste en let Rystelse af Tegnekunstens Vaner, der kunde være en naturlig Følge af Personalforandringer i Kongens kunstneriske Omgivelser, men som aldeles ikke medførte, og i Følge Sagens Natur ikke godt kunde medføre, noget væsentlig nyt i Kunstens Opfattelse og Gengivelse af Livet.

Det gælder ved Studiet af Kunstens Historie allevegne om at se Forskelle. Men fremfor alt gælder det — og man kan somme Tider føle sig opfordret til at minde derom — om at gøre den rette Forskel mellem store og smaa Forskelle. Ved at til-

sidesætte denne simple videnskabelige Leveregel udsætter man sig for at bringe fuldstændig Forvirring i Alting. Og uheldigvis har netop Studiet af Kunsthistorien udviklet sig saaledes, at det regnes for den største Ære for Blikkets Skarphed og Iagttagelsens Finhed at kunne se og paapege de mindste Forskelle, medens de større, gennemgaaende Modsætninger underforstaas som noget, der forstaar sig af sig selv; og det vil saa hyppig sige, at de slet ikke forstaas. Og dog er det dem, som omfatte og beherske alle de mindre; og naar de ikke først ere bragte paa det klare, kan man slet ikke vurdere de mindre Forskelles Betydning. Disse Triumfer for Kenderblikkets Finhed, som kræve og opnaa saa megen Beundring, kunne somme Tider komme Videnskaben dyrt at staa.

Lad denne Betragtning være fremsat én Gang for alle; thi hvis den skulde gentages, hver Gang der kunde være Anledning dertil — hvad enten Talen var om nederlandsk eller ægyptisk, om italiensk eller om græsk Kunst —, saa vilde Læseren møde den altfor hyppig.

Naar vi nu, efter saaledes at have angivet vort Standpunkt med Hensyn til hvad der paa dette Omraade bør forstaas ved «Historie», skulle skildre de vigtigste Træk af den ægyptiske Billedkunsts vexlende Stil, saa have vi al Opfordring til at fatte os kort.

Den Periode, der egentlig vilde frembyde størst Interesse af alle, vilde være den forhistoriske, i hvilken denne Folkestamme har hævet sig fra «Naturfolkenes» Standpunkt til den fuldstændige, klare og objektive Opfattelse af Menneskeskikkelsens Former og det Herredømme over Tekniken, som træder os imøde i Billedkunsten fra «det gamle Riges» Tid. Om disse mærkelige Fremskridt ere foregaaede hurtig eller langsomt, vide vi ikke: vi kende overhovedet ikke direkte det Arbejde, som har skabt den særegne ægyptiske Stil. Kun ganske faa Værker, som Statuerne af Sepa og Nesa i Louvre, som man har tilskrevet en særlig høj Alderdom — «langt ældre end Pyramidernes» —, røbe endnu en Rest af Plumphed og teknisk Ubehjælpsomhed, skønt Stilen allerede fremtræder fuldt færdig i dem. Men snart — i det fjerde og det femte Dynastis Periode — finde vi den ægyptiske Kunst paa dens højeste Niveau; og det er uden Tvivl denne tidligere Tid, det «gamle Riges» Kunst, som — i sine bedste Værker — viser det friskeste Blik for Menneskeskikkelsens Plastik. Især udmærke Portrætfigurerne fra Gravene i Omegnen af Memfis sig ved en vis realistisk, individuel Livagtighed i Gengivelsen af Karakteren, om det end ikke er ganske træffende at tale om en «fotografisk» Bestræbelse i en Kunst, der beherskes af saa strænge Linier og Flader. Man har som bekendt forklaret denne realistiske Aand i Portrætstatuerne af deres Bestemmelse: de nedsattes, undertiden i flere indbyrdes overensstemmende Exemplarer i et utilgængeligt Gemmested (*Serdab*) i Graven for saa at sige at tjene til Legemer, som den Afdøde kunde have i Reserve ved sin Opstandelse (Maspero).

Af denne Slags Statuer har man et helt Galleri af højst forskellig karakteriserede

Figurer, der viser en mærkelig Flersidighed i det gamle Riges Kunst i Opfattelsen af Menneskeskikkelsen. Der er den tronende Kong Chafra med det stolte, viljefaste Hoved og det stærke, mandige Legeme, og andre, endnu mere athletisk udviklede, staaende Figurer (i Bulak og i det Britiske Museum). Og i Modsætning til dem er der saa aldeles afstikkende Skikkelser som Dværgen Knumhotpu, hvis abnorme Legeme er gengivet med konsekvent Karakteristik i alle Dele. Herhen høre ogsaa ypperlige Hoveder og Figurer af Skrivere eller Embedsmænd, der undertiden ere altfor magre, men hyppigere have en fyldig Krop og fede Lemmer. Udtrykket er gennemgaaende meget prosaisk, men forstandigt og bevidst: det er Folk, som gøre sikkert Bestik og regne rigtig. Paa Skriveren i Louvre (Fig. 15, S. 234) er det klare, kloge, opmærksomme Udtryk i Blikket fremhævet ved en usædvanlig Udførelse af selve Øjet: det hvide er indlagt med Kvarts, Regnbuehinden med Bjergkrystal, Pupillen med en mørk Metalstift; Øjenhaarene ere udskaarne Bronzeplader. Det gør den Dag idag en helt illuderende Virkning; og en Virkning af denne Art er overhovedet tilstræbt i hele Figuren ved Anvendelsen af Farve og ved Modelleringen af Formerne, især i de fede Ben. Til samme Art af Figurer hører ogsaa den ovennævnte Træstatue: «*Sheik-el-Beled*» i Bulak, en lille Herre med et myndigt og forstandigt Udtryk, der vandrer afsted, støttet til sin Stok, ligesom om han gik paa en Inspektionsrunde. Denne Statue kan maaske gøre retfærdigt Krav paa at gælde for den bedste Fremstilling af den menneskelige Skikkelse, som er efterladt af hele Jordklodens Kunst lige op til Grækenlands henimod Aar 500 f. Kr.; det er en af dem, som næsten helt kan faa os til at glemme Frontalitetens Begrænsning, som den dog er undergivet ligesom enhver anden; den lader i det Hele kun Lidet tilbage at ønske. Det fyldige Hoved er et rent Mesterværk af Form og Karakter. Desuden ere Figurens Flader, af ægyptisk Kunst at være, ualmindelig rundt opfattede; man mærker i Behandlingen af den nøgne Form næppe noget Spor af det sædvanlige firkantede Tilsnit, derimod — mærkelig nok — i Formen af det nedhængende Skørt. Heller ikke medfører Figurens gode Huld nogen Tomhed eller Flovhed i Formen, der tværtimod er mærkelig frisk og bestemt opfattet: Kunstneren har været en virkelig Formkender. Saaledes er Formen af den nedhængende højre Arm fortræffelig gennemført: men Armen er — som tidligere fremhævet — stiv.

Men udmærkede, karakterfulde Portrætter finder man ogsaa fra enhver anden af den ægyptiske Kunsts Hoved-Epoker. Fra Tanis har man i flere Exemplarer hint brede, grove, men mægtige Fysiognomi, som har vakt Forestillingen om, at den ægyptiske Mejsel her har gengivet en uægyptisk Type. Fra de thebanske Dynastiers — det nye Riges — Tid kan anføres et Portræt som Amen-hotep IV's Statue i Louvre, uskønt, endog usundt i Henseende til Legemsformen, men fint og mærkeligt i det sjælelige Udtryk. Den saïtiske Periode, det 26. Dynasti, har frembragt realistiske Portrætter af overordentligt Værd og af en Karakter, som minder om den nederlandske Malerkunst fra det 15. Aarhundrede, som den lille Buste af grøn Basalt af en ældre Mand, i Louvre. Den realistiske Retning fra det gamle Riges Tid gik

altsaa ingenlunde tabt, den svækkedes næppe engang, om den end under de store Dynastier i Theben fra det andet Aartusinde kunde blive noget tilbagetrængt af en Stræben efter storartet Idealisation, som i det kolossale Hoved af Ramses den anden fra Mitraheny (Afstøbning i Brit. Museum).

Uagtet man paa ingen Maade som gennemgaaende Regel kan sige, at den ældre Tids Figurer i Henseende til Proportionerne ere korte og brede, den senere Tids lange og slanke, synes Smagen dog at have forandret sig noget i denne Retning: i den thebanske Periodes senere Tid indtræffer der endog Exempler paa en overdreven Lethed og Slankhed i Legemsbygningen. Og i det nye Rige fremtræder paa den tydeligste Maade, især i de store Stenfigurer, hin stereometriske Opfattelse af Menneskeskikkelsen, som til en vis Grad ligger til Grund for hele den ægyptiske Billedkunst. Den ældre Tid retter sig mere efter Virkeligheden, som den viser sig, dens Formaal er mere at gengive Menneskefiguren selv; den senere behandler den mere despotisk, tilskærer den bestemtere efter arkitektoniske Hensyn — kun maa man ikke tænke sig Forskellen for stor. Naar man ser en af det nye Riges Stenkolosser i Profil, viser f. Ex. Overarmens forreste Profillinie sig, ogsaa paa kraftig udviklede Mandsskikkelser, ganske ret, se f. Ex. den tronende Statue af Amen-hotep III. i det Britiske Museum, Fig. 28, S. 258; ser man den forfra, viser Skinnebenets Linie sig ligeledes ret — dog vise Ægypterne overhovedet kun sjælden et rigtigt Blik for dette Bens fine Krumning ud til Siden. Saadanne Træk tyde paa en mindre aarvaagen plastisk Følelse; men paa den anden Side er der en uforlignelig storartet arkitektonisk Holdning i Behandlingen af Figurens hele Masse og et højst sindrigt krystallinsk Spil i Sammmenstillingen af Linier og Flader, som man ikke kan frakende en ejendommelig kold Skønhed, en fin, stilfuld Smag. Som et i sin Slags beundringsværdigt Exempel skal jeg anføre det øverste Parti af de hyppig forekommende Figurer af Gudinden Sekhet (Fig. 33). Paa sin kvindelige Skikkelse bærer hun et Løvehoved, mesterlig formet i store, sikkert lejrede Flader, derover en Løvemanke som en Paryk, glat, regelmæssig, bestemt

Fig. 33. (Ægyptisk.)

tilskaaret, der hænger ned over Skuldrene og foran forbinder sig med Brystkuglerne, bagtil med den firkantede Rygpille. Over Parykken og de elegant formede Løveører hæver sig den linseformede Solskive, foran hvilken Uræusslangen krummer sig. Det kunde ikke være sindrigere kombineret. Dog gik Kunsten ingenlunde op i den Slags Spil med Linier og Flader: fra samme Tid finder man Figurer, som fortrylle Blikket ved en virkelig fin Plastik i Gengivelsen af de levende Former, om den end er mindre djærv end i den ældre Tid.

Under de thebanske Dynastier faar Menneskefremstillingen for en Del nye Æmner og Opgaver. Det gamle Riges Grave havde mest været smykket med Billeder af det virkelige Livs daglige Sysler og Vaner: Agerdyrkning, Kvægavl, Jagt, Legemsøvelser o. s. v., jævnt og simpelt opfattede; i det nye Riges Templer, Grave og Paladser finder man vel ogsaa Æmner, som svare til de gamle, men foruden dem ogsaa mangfoldige religiøse Forestillinger og — hvad der for vor Opgave har større Betydning — storartede og overdrevne Forherligelser af Monarkernes Bedrifter, deres Krigstog, Triumfer over fremmede Folkeslag og disses Underkastelse. Dermed følger vel ikke andre Fremstillingsformer eller nye Love for Kunsten, men i mange Henseender en anden Aand og Udtryk for andre Følelser. Men da en lignende Aand træder ikke mindre tydelig frem ogsaa hos andre af Indledningsperiodens Folkeslag, ville vi opsætte at skildre den hos Ægypterne for senere at omtale de beslægtede Fænomener hos flere Folk under Ét.

Proportionerne i den ægyptiske Kunsts Menneskebilleder. Ægyptisk og Græsk. Diodors Beretning om Forholdet mellem den ægyptiske og den græske Fremstilling af Menneskefiguren og dens Proportioner kan bedst finde sin Plads her. Han skriver (1. Bog, Kap. 98):

„Ægypten er blevet besøgt af de bekendteste blandt de gamle (græske) Billedhuggere, Telekles og Theodoros, Rhoikos's Sønner, fra hvem den Pythiske Apollons (Træ-)Billede paa Samos skal hidrøre. Den ene Halvdel af dette Billede skal, efter Sagnet, være udført paa Samos af Telekles; den anden Halvdel i Ephesos af hans Broder Theodoros. Da man satte dem sammen, skulle de have passet saa nøje til hinanden, at man skulde tro, at hele Billedstøtten var én Mesters Værk.

„Denne Art af Billedhuggerkunst skal slet ikke have været i Brug hos Grækerne; derimod have Ægypterne bragt det til den højeste Fuldkommenhed deri. Naar de udføre deres Statuer, bestemme de nemlig ikke Forholdene efter Øjemaal som Grækerne; men saa snart som de have brudt Stenen, bestemme de strax Maalene for alle enkelte Dele af Billedet fra de mindste til de største. Højden af hele Legemet deles i $21^1/_4$ Dele og derefter afmaales Forholdene mellem alle Legemsdelene. Derfor behøve Kunstnerne kun at have gjort Aftale om Størrelsen af hele Figuren; saa kunne de, skilte fra hinanden, hver udføre sin Del af Arbejdet, saa at Delene svare saa fuldkomment til hinanden, at man forbavses over denne særegne Færdighed.

„Billedet paa Samos skal altsaa, efter den ægyptiske Kunsts Vis, være delt fra Issen gennem Midten af Figuren indtil Kønsdelene i to Dele, som vare hinanden fuldkomment lige (*ξόανον — — κατὰ τὴν κορυφὴν διχοτομούμενον, διορίζειν τοῦ ζώου τὸ μέσον μέχρι τῶν*

αἰδοίων, ἰσάζον ὁμοίως ἑαυτῷ πάντοθεν). Ogsaa i andre Henseender skal det næsten ganske have stemt overens med de ægyptiske Statuer, idet Hænderne vare udstrakte og Fødderne skilte fra hinanden ved et Skridt."

Denne Meddelelse af Diodor deler sig i to Dele, af hvilke den ene angaar Udførelsen af Apollonsbilledet paa Samos. At denne Efterretning skulde være virkelig historisk, er ganske vist lidet troligt: thi hvad kunde have bevæget de to græske Billedhuggere til at vælge en saa kunstig Fremgangsmaade som at udføre Figurens to Halvdele hver paa sit Sted? Alligevel har Efterretningen for saa vidt Værdi, som den viser en rigtig Opfattelse fra Grækernes Side af det væsentlige ved den Egenskab ved den ældste Statueform, som vi have kaldt Frontalitet: nemlig at Figurens Midtplan gennem Issen ned til Kønsdelene bevarer sin plane Holdning. Dette er jo nemlig Betingelsen for, at de to Halvdele overhovedet kunde passes sammen: hvis Midtplanet havde været bøjet eller drejet, maatte det regnes for en Umulighed. Det er ogsaa rigtigt, at dette Træk var fælles for de ægyptiske og de ældre græske Statuer, om Diodor end for meget har et enkelt gammelgræsk Værk for Øje.

Den anden Del af Efterretningen angaar Ægypternes Proportions-System for det menneskelige Legeme. Der er vistnok i Almindelighed noget træffende i hvad Diodor siger: at Grækerne — især i den senere Tid — mere bestemte deres Figurers Proportioner efter Øjemaal (skønt de dog ogsaa havde Proportionssystemer), og at Ægypterne derimod mere bestemte dem ved geometrisk Maaling. At de i hvert givet Tilfælde havde Maal at rette sig efter, kan ikke betvivles: Statuernes Frontalitet og Figurernes fuldstændige Udfoldning paa Fladebillederne gør Maalingen nem og lidet indviklet, indbyder saa at sige til den. Kolosser kunde umulig udføres uden en bestemt Indøvelse i Maaling. Diodors nøjere Paastand om en Maalestok paa $21^1/_4$ Grader ligger der imidlertid ikke synderlig Vægt paa, da han aldeles intet siger om, hvorledes Legemets enkelte Maal vare bestemte efter den angivne Maalestok. Hvor mange Grader man inddeler Højden i, er jo vilkaarligt: det kommer an paa, hvilke Proportioner man faar ud deraf. Og fremfor alt kommer det an paa, hvorledes Tykkelses- og Breddemaalene bestemmes i Forhold til Højdemaalene; men derom giver Diodor ikke mindste Antydning. Forøvrigt henvise vi til Perrot et Chipiez: Histoire de l'art dans l'antiquité I p. 767 ff., hvor det — i Modsætning til tidligere Forfatteres Theorier — klart godtgøres, at Ægypterne hverken havde noget enkelt fast Proportionssystem, som galdt gennem hele Forløbet af deres Kunsts Historie, heller ikke engang for hver enkelt Periode noget Proportionssystem, som er gennemført ligelig i Periodens Billedværker. Endelig minde vi om, hvad vi ovenfor have paavist ved Omtalen af de oprejste Stenfigurer, hvis to Ben er ulige lange, at Ægypternes Interesse for Maalene egentlig ikke gik ud paa Menneskelegemets naturlige Proportioner, paa hvilke der endog systematisk kunde gøres aabenbart Brud lige fra Begyndelsen til Enden af den ægyptiske Kunsthistorie.

Om Undtagelser fra Hovedreglerne indenfor ægyptisk Kunst.

1. I den ægyptiske Figurverden ere Billederne af Guden Bes et meget afstikkende Fænomen; men det maa da ogsaa betragtes som aldeles sikkert, at denne Gudetype ikke er af ægyptisk Oprindelse, om end Billederne af den — eller i alt Fald en Del af dem — kunne

være udførte af ægyptiske Hænder. Fra et mythologisk Synspunkt er det ikke her Stedet til at undersøge denne Skikkelse; det har — blandt mange andre — ogsaa jeg gjort i et for mange Aar siden holdt og offentliggjort Foredrag (i det filologisk-historiske Samfund 1873, se Udsigterne over Samfundets Virksomhed). Vi betragte den her kun som Billedtype, Figurfremstilling. At den har Form af en Dværg, betegner den i og for sig ikke som Undtagelse mellem de ægyptiske Figurer; der findes blandt dem ogsaa andre Dværgeskikkelser, som dog ere langt mere realistisk gengivne efter Naturen, navnlig den ovenfor i Texten omtalte Statue af Knumhotpu, afbildet i Rayets *Monuments*. Men særegent for Bes er det, at den, uagtet den er udført som fri Figur, dog ikke er en rigtig voluminøs Figur: den er mere eller mindre flad, saa at den mere er behandlet som Relief fra to Sider, For- og Bagsiden, end som Statue. Alligevel retter Figuren sig heller ikke efter Reglerne for Relieffet, for saa vidt som den er fremstillet lige forfra (*en face*); navnlig er Hovedet udført som en stor, flad, grotesk Maske[1]). Tilfælles med Statuerne har den ogsaa, at dens Holdning er aldeles frontal, endog hyppig symmetrisk.

Den sidstnævnte Regel for Undtagelsen kan man dog atter finde brudt. I det ægyptiske Museum i Berlin findes (Nr. 8238) en — ufuldstændig bevaret — Besagtig Figur, en Sten-Statue i omtrent Halvdelen af et Menneskes Størrelse. Den har, som det synes, trukket det ene Ben ind under sig og sat det andet Bens Fod ud til Siden med løftet Knæ. Kroppen holdes væsentlig lodret, men Skuldrene ganske skævt. Hovedet — eller rettere: den Maske, der bedækker det øverste af Brystet, holdes ligeledes skævt. Den højre Haand hviler paa højre Knæ; den venstre er med Inderfladen støttet mod venstre Side over Hoften. Uden at indlade mig paa Forklaring af en saadan Undtagelse, skal jeg kun fremhæve, at den naturligvis overrasker mindre i Fremstillingen af en Type, der allerede i sig selv er en Undtagelse og af uægyptisk Herkomst.

2. I det Britiske Museum har jeg lagt Mærke til en fri, men flad Træfigur i lille Maalestok: Hovedet er vendt fremad som en Maske; alt det øvrige ses i Profil og er udført efter de almindelig eRegler for Fladebilledet. Afbildning i Wilkinson, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians, a second series*, Vol. 1, p. 321, Nr. 452.

3. Ligeledes i det Britiske Museum finder man (Nr. 2570 i Samlingen af mindre ægyptiske Oldsager) en Statuette af en Negerdreng, der tjener til Bærer for en Salvekrukke. Han bærer Krukken paa venstre Skulder og støtter den nedenfra med begge Hænder, saaledes at Kroppen gør en Sidebøjning — ikke Drejning — til højre. Et lignende Motiv forekommer i senere og aldeles udviklet græsk-romersk Kunst: der er Stillingen helt natursandt gennemført med stor Finhed, medens den i det gammel-ægyptiske Exemplar mere har Karakteren af en Deviation fra Reglen end af virkelig frigjort Kunst. Deviationer finder man ellers lettere Exempler paa i raaere Folkeslags Kunst end i Ægypternes, som gennemførte Reglerne saa strængt. Men herved har det ganske sikkert Betydning, at den Figur, som her er Tale om, ikke forestiller en Ægypter — end sige en voxen Ægypter —, men en Negerdreng. Vi have ovenfor omtalt, at de fremmede Folkefærds Typer og Lader paa de ægyptiske Fladebilleder ere gengivne med mere Friskhed og Mangfoldighed end Ægypternes egne — uden at dog Reglerne brydes; og om Dyrefigurerne have vi bemærket, at de i statuarisk Fremstilling endog aldeles kunne unddrage sig Frontalitetens

[1]) Ogsaa Gudinden Hathors Hoved fremstilles undertiden maskeagtig — dog forresten i rent ægyptisk Stil.

Lov og gengives med helt frigjort Kunst. Formodentlig har den ægyptiske Kunstner set paa Negerdrengen lidt som paa en Dyreunge.

Overhovedet havde Begrebet af et Menneske — altsaa ogsaa af en Menneskefigur — ingenlunde det samme Indhold og Omfang for Ægypterne som det har for os. Vi sætte en Ære i at anerkende Negere for Mennesker og deres Rettigheder som Mennesker; Ægypterne satte en Ære i den modsatte Betragtning. „Kun Ægypterne selv" — siger A. Erman (*Ägypten* I p. 56) — „vare virkelige „Mennesker" (*romet*); de andre Folk vare Negere eller Asiatere eller Libyere; men Mennesker vare de ikke. Efter Sagnet nedstammede disse Folk fra Gudernes Fjender: da Solguden Re overvandt sine Modstandere ved Edfu, da lykkedes det for nogle af disse at undkomme. Nogle flygtede mod Syd, det blev Æthiopernes Folk; andre mod Nord, det blev Asiaterne; en tredje Skare, som flygtede mod Vest, blev Stamfædre til Libyerne, og en fjerde, som havde skjult sig i Østen, til Beduinerne."

4. Blandt de Kunstværker, som ere samlede af Johannes Demetriu fra Lemnos og nu ere indlemmede i det græske archæologiske Instituts Samling i Polytechnikon i Athen, findes en Række ægyptiske Statuetter og Statuegrupper i lille Maalestok af overmaade obscøne Motiver (Kønsforbindelser o. desl.), som medføre Stillinger, der ere usædvanlige i den ægyptiske Kunst. Alligevel gælde de Regler, som vi ovenfor have givet om Gruppekompositionen, ogsaa her, ligesom ogsaa Frontalitetens Regel med Hensyn til Figurerne enkeltvis, dog med den Undtagelse, at Hovedet i flere Tilfælde vender sig til Siden. I det foregaaende have vi udviklet, at der i Statuernes Frontalitet ligger en vis ethisk Mening, at den for en Del grunder sig paa Reglerne for det menneskelige Samkvems Anstand. Det bliver derfor saa meget lettere forklarligt, at Reglen brydes noget i Fremstillingen af Motiver, som høre hjemme paa et Omraade, hvor alle Anstandshensyn tilsidesættes og i Modsætning til dem den naturlige Drift faar frit Spillerum. Det er Smugbilleder, der vrænge ad Anstændigheden.

Den hyppig omtalte satiriske og obscøne Papyrus i Turin har jeg ikke havt Lejlighed til at gennemgaa, og i Afbildninger er der kun offentliggjort Brudstykker af den. Det skulde ikke kunne undre, om der ogsaa i den findes ret mærkelige Fænomener af virkelig kunstnerisk Emancipation. Overhovedet kan det ikke miskendes, at en fuldkommen Bortkastelse af alle ethiske Baand og Regler, et Spring over i det uhæmmet Naturlige, saa vel i den ældste som i den nyeste Tid kan have givet Stød til Fremme af Kunstens Udvikling, selv om den derved foreløbig er kommet til at bevæge sig paa et Omraade, hvor menneskeligt og dyrisk gaa over i hinanden uden Grænse.

5. I den ovennævnte Samling i Polytechnikon i Athen (Nr. 1102) finder man en ægyptisk Bronzestatuette af en Dreng, som sidder paa Jorden i en for ægyptiske Figurer usædvanlig Stilling. Med venstre Ben sidder han paa Hug med løftet Knæ; med højre kan man snarere sige, at han knæler, eller rettere: han sidder paa den højre Hæl, idet han lader Foden med helt udstrakt Ankel hvile paa Jorden med den Flade, som ellers maatte kaldes den øverste. Den venstre Haand lægger han over venstre Knæ og hviler Hovedet paa Haanden. Hovedet er altsaa drejet skævt til Siden, medens Holdningen for øvrigt er frontal. (Sammenlign den ovenfor omtalte Bes-agtige Figur i Berliner-Museet.)

— Jeg har her meddelt alt, hvad jeg har iagttaget om Undtagelser i den ægyptiske Kunst fra den absolute Frontalitet i Statuernes Holdning. Jeg tvivler ikke om, at der vil kunne paavises et eller andet Exempel til. Men ved at gennemgaa de anførte Tilfælde tror jeg, at man

ikke alene vil finde deres Antal aldeles forsvindende i Forhold til de tusinde og atter tusinde, som lydig følge Reglen, men ogsaa blive opmærksom for, at de alle, hvert paa sin Maade, ligge udenfor det egentlig centrale Omraade i den ægyptiske Kunsts Menneskefremstilling. Desuden er det altsammen mindre Sager, endog ganske smaa. At saadanne Figurer som Memnonsstøtterne skulde vende Hovedet eller Kroppen, vilde være et meget større Mirakel end at de sang og klang ved Solens Opgang.

I Fladebillederne gælde Reglerne om, at Figurer og Former ikke fremstilles i Forkortning, og at Overfladens Runding ikke er gengivet ved nogen Aftoning af Lys og Skygge, ikke alene om menneskelige Skikkelser, men om alle, levende og døde, Ting. Undtagelserne ville netop ikke findes blandt Menneskeskikkelserne. Paa et Maleri fra en Grav ved Theben (i det Britiske Museum) er et slagtet Dyr tegnet i Forkortning. Denne Undtagelse turde være meget sjælden; derimod finder man i Dyreskikkelser — som det synes — noget hyppigere Forsøg paa at gengive Rundingen ved Afskygning af Farven. Dog bør man i slige Tilfælde vogte sig meget for at forvexle hvad der kan være ment som en Nuancering af Lokalfarven med en Nuancering af Lys og Skygge. (En Runding ved Lys og Skygge vil man endogsaa have iagttaget paa indridsede Figurer — ligeledes Dyr —, fra Stenalderen, i de franske Knokkelhuler. N. Joly, *L'homme avant les métaux*, Paris 1879, S. 268, omtaler en Bjørnefigur, afbildet paa en Hjortetak, som Ed. Lartet har fundet og beskrevet. „Des hachures, nettement tracées, indiquent les ombres: progrès reel relativement aux figures précédentes, simplement dessinées au trait." — Mon det skulde være sikkert, at disse Streger paa Billedet af en langhaaret Bjørn ikke skulle tydes som Haar?)

I Gengivelsen af de menneskelige Figurers Klædebon ser man utvivlsomme og vellykkede Forsøg paa ved en fin Overgang i Farven at give et illusorisk Indtryk af Fladens Krumning. De finere Stoffer gengives nemlig ved regelmæssige Rækker af smalle, fordybede Længdefolder, som støde sammen i skarpt fremhævede Kanter, ligesom den doriske Søjles Kannellurer. Paa denne Maade kan man finde Foldekastet gengivet i virkelig plastisk udført Form, paa Statuerne. Men i Relief og Maleri er Formspillet gengivet alene ved Farvens Midler, saaledes at Hudens egen Farve, f. Ex. det mandlige Legemes dybe, brunrøde Lød, skinner igennem det fine, halvt gennemsigtige Tøj, der hvor Folden er dybest, men henimod dens fremhævede Kanter gradvis gaar over i renere og ganske rent hvidt, der er Tøjets Farve. Som et Exempel paa denne kunstneriske Fremgangsmaade kan jeg anføre et stort Relief i Louvremuseet — et lignende findes i Museet i Florents —, som forestiller Kong Seti den første, der giver Gudinden Hathor Haanden, og hvis Farve er helt bevaret. Kongens lange Dragt afsætter sig hvid imod den gule Grund. Foldekastet er saa godt malet, at jeg ved at lade Fingeren glide over Relieffet har maattet forvisse mig om, at dets Former alene ere gengivne ved Malerkunstens Midler.

Derimod er selve den nøgne Form her som altid gengivet med en enkelt Farvetone uden nogen Afskygning.

Et mislykket Forsøg. I hvilke Forlegenheder Ægypterne kunde komme ved deres strænge Regler for Tegningen af den menneskelige Skikkelse paa Fladebilledet, kan ses af en Figur paa et forresten fortræffelig udført Relief fra en af de gamle Grave i Sakkarah („det gamle Riges" Periode). Afstøbning i flere evropæiske Museer, f. Ex. i Berlin (Nr. 291).

Det er en ung Mand, som trækker afsted med en Oxe. Hans Fødder ses i Profil til højre — den Retning, hvori han gaar. At han vender Overkrop og Hoved om, saaledes at dette ses lige i Profil til venstre, er en sædvanlig Overdrivelse i Indledningskunsten. Men ganske særegen for denne Figur er Benenes Stilling. Det højre træder noget bagud med Hælen og er bøjet fremad i Knæet; det venstre, som træder fremad, har uheldigvis faaet en umulig Bøjning — — indad, tilbage — i Knæet, saa at Knæene nærme sig til hinanden, uagtet begge Fødderne ses i Profil. Man forstaar med nogen Velvilje meget godt, hvad det er for en Bevægelse, Kunstneren har lagt Mærke til i Livet og har villet gengive. For at gengive den rigtig havde han maattet tegne i alt Fald den ene Fod, den venstre, i Forkortning og heller ikke have holdt Relieffet af Benene aldeles fladt, men ladet Knæene bøje sig noget udad, i Retning af Beskueren. Men slige Friheder tillod hans Kunsts Regler ham ikke: den kørte med stramme Tøjler, som ikke tillod Sidespring — eller hævnede sig over dem ved at give dem Præg af noget mislykket og latterligt.

Der hviler over al Indledningsperiodens Tegnekunst overhovedet den Modsigelse, at man for at gengive **Tingene** tydelig og objektivt vil se rent bort fra Lovene for Fænomenet, der paa mange Maader gøre Tingene utydelige og ompostere deres virkelige indbyrdes Forhold. Men da Fænomenet er den naturgivne og uomgængelige Betingelse for Synets Opfattelse af Tingene, falder man netop ved at tilsidesætte det ud i det utydelige, det vilkaarlige, konventionelle.

Ermans „Love“. Adolf Erman (*Ägypten und ägyptisches Leben im Alterthum* p. 530 ff.) gør for Ægyptens Vedkommende den rette Forskel mellem Fladebilleder og Statuer, som er saa nødvendig for en sand Opfattelse af hele Indledningskunstens Karakter. Men de Regler, som han forøvrigt opstiller for den ægyptiske Billedkunst, synes mig at være af tvivlsomt Værd og Betydning.

Han lægger megen Vægt paa „to almindelige stilistiske Love“, som skulle have havt den største Indflydelse paa Tegningen af Menneskefiguren (Talen er altsaa kun om Fladebilleder):

1. Naar den ene Arm eller Fod skal være mere fremstrakt end den anden, skal det altid være den, som er længst borte fra Beskueren. En Figur, som tegnes i Profil til højre, kan altsaa kun fremstrække venstre Arm og venstre Fod, og omvendt.

2. Den eneste korrekte Fremstilling af en Figur er, at den tegnes i Profil til højre, altsaa vender højre Side ud imod Beskueren. Synet af Figuren fra dens højre Side ligger gennemgaaende til Grund for den ægyptiske Billedkunst; ogsaa Hieroglyferne tegnes jo alle saaledes [??]; og i ethvert Tilfælde foretrækkes det altid af Kunstneren, hvor han kan stille en Figur efter eget Tykke. Hvor Kunstneren af en eller anden Grund er nødt til at tegne en Figur i Profil til venstre, lader han sig nøje med ganske simpelt „at dreje den mod højre vendte Grundform om“ uden at bekymre sig om den slemme Meningsløshed, som tidt nok bliver Følgen deraf.

Det er disse Regler — tilføjer Erman — som give de ægyptiske Billeder deres Ejendommelighed (ihre Eigenart). De maa have uddannet sig i en Tid, som ligger forud for vort historiske Kundskab til Ægypten; thi paa de ældste Monumenter, der ere os efterladte, iagttages de allerede ubrødelig, og de have behersket Ægypternes Kunst, saa

længe der overhovedet gaves en saadan. Hvis disse Paastande af Erman virkelig forholdt sig rigtig, vilde de unægtelig give overraskende Beviser for, i hvilken Grad den ægyptiske Kunst var Slave — ikke af Love; thi dette Ord passer slet ikke her — men af rent underordnede og fra Begyndelsen af halvt vilkaarlige Vaneregler, der skulde kunne bevare Herredømmet „ubrødelig“ i flere tusinde Aar. Men saa snart som Forfatteren gaar over til at tale om det „nye Riges“ Kunst (de store Thebanske Dynastier fra det andet Aartusinde), hedder det: Kunsten forblev først og fremmest i de gamle Baner; „dog indtraadte der paa ét Punkt noget væsentlig Nyt: man tillod nu Kunstneren ogsaa at skyde den Beskueren nærmest liggende Arm af en Figur frem, hvad der jo direkte stred imod den hidtil i den officielle Kunst gældende Lov“; hvorpaa der saa henvises til en hel Mængde Exempler. Derefter skulde altsaa Ermans egne, ovenfor meddelte, første „almindelige stilistiske Lov“ slet ikke gælde for det nye Riges Kunst, uagtet den skulde have et saa overordentlig stort Lod i den ægyptiske Billedkunsts „Eigenart“. Saa ere vi atter ude paa det Uvisse.

Men i Virkeligheden have de Erman'ske Love ingensinde havt en saadan Gyldighed i den ægyptiske Kunst, som Forfatteren tilskriver dem, heller ikke i det gamle Riges Tid. Naar man gennemgaar Tavlerne i Lepsius's store Folioværk: *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, Zweite Abtheilung* (*Denkmäler des alten Reiches*), til hvilket Erman selv idelig henviser, vil man finde en stor Mængde Figurer, saa vel i stor Maalestok som i lille og blandt Hieroglyferne, som ere tegnede i Profil til venstre; og det skulde virkelig være meget vanskeligt, eller rettere ganske umuligt for den tyske Ægyptolog at godtgøre, at vedkommende Kunstner i det Hele i denne Vrimmel af Tilfælde har været under en Tvang, som har nødsaget ham til at afvige fra en given Regel om, at Profilen tilhøjre skulde foretrækkes. Blot for at nævne enkelte Exempler skulle vi henvise til Lepsius Abt. II Bl. 15 og 16. Hvor der hersker et saadant Forhold mellem Regel og Undtagelser som ved den her opstillede Regel, er der i Virkeligheden ingen Regel. Dette vedkommer nærmest den ovenfor opstillede Lov II. Hvad Lov I angaar, maa det bemærkes, at den fjernere Arm ikke altid skal opfattes som fremstrakt eller udstrakt, om den end i Tegningen løsner sig fra Legemet: den er undertiden kun udfoldet for Beskueren derved, at Skulderen er vendt frem. Ogsaa giver Lepsius's *Denkm.* II, 25 (Gizeh Grab 36) et Exempel paa, at den nærmeste Arm er mere udstrakt (skønt noget sænket) end den fjernere.

Naar man reducerer Ermans „Love“ til deres rette, men langt mere begrænsede Gyldighed, bliver der den rigtige Iagttagelse tilbage, at de ægyptiske Tegnere for at udfolde Figurens Linier klart mod Grundfladen i det hele foretrække at udfolde den bortvendte Side af Figuren mest, da de saaledes bedst undgaa at tegne Omrids indenfor Figurens egen Flade. Dette fører ogsaa ind paa Uklarheder og Vilkaarligheder med Hensyn til hvad der skulde være venstre og hvad der skulde være højre paa Figuren. Naar en Person, som det hyppig var Tilfældet, optraadte med et Scepter i hver Haand: et langt til Jorden rækkende i den ene, et kort i den anden, kan man, som Erman har fremhævet, af Statuerne slutte, at det i Reglen var venstre Haand, som holdt det lange Scepter, og højre, som holdt det korte: dette fremstilles rigtig, naar Figuren ses i Profil til højre, men urigtig, naar den ses i Profil til venstre. Men dertil maa føjes, at Ægypterne ere saa skødesløse i Henseende til at gøre Forskel mellem højre og venstre, at den urigtige Fremstilling aldeles ikke har generet dem. Der er ogsaa Exempler (Lepsius II, 36) paa, at den urigtige Fremstilling af Venstreprofilen atter har virket tilbage paa Højreprofilen og gjort denne fejlagtig.

Ermans Forsøg paa at opstille gennemgaaende Love for Ægypternes Fremstilling af Menneskefiguren er tydelig nok fremgaaede af Bevidstheden om, at den paa en eller anden Maade har sin givne og faste Begrænsning, og af Trangen til at udtrykke denne Begrænsning i bestemte Formler. Men han har forvexlet hvad der kun er sekundære Vaner med de dybere begrundede Vilkaar for Fremstillingen, og heller ikke fremstillet Vanerne i Overensstemmelse med Kendsgerningerne. Jeg tror, at det som han har søgt, ret forstaaet er det, som jeg har defineret ovenfor, i den almindelige Indledning til den ældste Periodes Kunst.

Om Basalthovedet paa den Kgl. Antiksamling i Kobenhavn. Se ovenfor Fig. 32, S. 267. Erman udtaler meget bestemt (*Ägypten*, S. 302), at „en fuldkommen Raseren af Hovedet indskrænkede sig til de Personer, paa hvilke vi alene kunne virkelig eftervise det paa Monumenterne, nemlig Præsterne fra det nye Riges Periode". I Henhold hertil maatte man antage, at Basalthovedet i den Kgl. Antiksamling forestiller en præstelig Person fra det nye Rige (eller den Saïtiske Tid). Vel behøver et aldeles skallet Hoved ikke at være det samme som et fuldkomment raseret, eftersom Skalletheden kunde have naturlige Aarsager; men for et Kunstværk vilde denne Forskel ikke gøre synderlig til Sagen; thi da Ægypterne i alle Perioder af deres Historie gjorde Brug af Parykker o. desl., naar de fandt, at det hørte sig til, saa kan Skalletheden, hvor den gengives af Kunsten, ikke opfattes som en individuel Mangel paa Haarvæxt, men som et betydningsfuldt Karaktertræk, der bæres til Skue som saadant. Og dette Karaktertræk passer uden Tvivl bedst til den præstelige Stands Medlemmer, der efter Herodot (II, 37), hvem ogsaa Erman anfører som Hjemmel, afklippede Haarene over hele Legemet hver tredie Dag for ved Gudstjenesten at vide sig fuldkomment rene for Utøj, desuden kun bare Linnedklæder og Papyrus-Sko og badede sig fire Gange i Døgnet.

Naar vi heraf slutte, at den fuldkomne Skallethed sandsynligvis her betegner en Præst, saa bliver dog det Spørgsmaal tilbage, om den fremstillede Person og hans Portræt umulig kan have tilhørt „det gamle Rige". Om denne Sag i Almindelighed maa de franske Kendere og Ægyptologer have afvigende Meninger fra den tyske Lærde. Der findes nemlig i Louvre et fortræffeligt Hoved, et ganske realistisk Portræt af en mager Person, ligeledes uden et eneste Haar paa sin Hovedskal (afbildet i Rayets *Monuments* og hos Perrot & Chipiez p. 647); og det have Franskmændene (de Longpérier, de Rougé, Mariette, Maspero, Perrot) været enige om at henføre til „det gamle Rige" („de første Dynastiers Tid", Perrot; „4de eller 5te Dynasti", Maspero). Den eneste Gang, da Basalthovedet i København har været udgivet tidligere, nemlig i *Kunstbladet* 1888 p. 225 ff., har Forfatteren af den lille Afhandling om det, P. Johansen, som ogsaa har leveret en ret god Afbildning af det efter sin egen Tegning, ligeledes henført dette til det gamle Riges Tid (5te Dynasti). Uagtet denne Forfatter ikke gør Krav paa selvstændig Autoritet i det speciellere Kendskab til ægyptisk Kunst, tilstaar jeg, at min Opfattelse af Basalthovedet nærmest gaar i samme Retning som hans. Jeg giver mig forresten heller ikke ud for Specialkender paa dette Omraade, og hvad mere er: jeg forholder mig endog noget vantro til Ægyptologernes Evne til i alle Tilfælde at afgøre slige Spørgsmaal i Henhold til Kenderblikkets Indskydelser.

I Anledning af de berømte Chafra-Statuer (4de Dynasti) har Perrot (I, 672) gjort gældende, at de til dem anvendte meget haarde Stenarter, Diorit og Basalt, betegne Kongens Forrang for hans Undersaatter, endog høje Rangspersoner, som maatte lade sig nøje med Kalksten og Træ til deres Statuer. Denne Iagttagelse vil vanskelig kunne forliges med hvad vort Basalthoved lærer, da det, i Følge Skalletheden, næppe kan antages at forestille en Konge. Men Perrot synes heller ikke at ville fastslaa nogen stræng Lov eller Regel om denne Sag: han mener kun, at de mere udsøgte Stenarter benyttedes, „naar man vilde gøre Ære af sin Model".

Dette Hoved er kommet til den Kgl. Antiksamling fra Universitetets Mineralsamling. Materialet angives at være sort Basalt med isprængt Feltspat.

— Saa fortrinlig som Kraniets Volumen her er opfattet, saa tørt og ubehændig ere Munden og dens Omgivelser udførte. Forsaavidt giver Basalthovedet en god Illustration til den ægyptiske Kunsts almindelige Grundkarakter: at dens Styrke bestaar i Gengivelsen af det faste, haarde og varige i Formen, hvorimod den har sin Svaghed i Udførelsen af det flygtige, bløde og foranderlige.

Indledningskunst. Det sydvestlige Asien.

1. Babylonien og Assyrien.

Næst Ægypten komme de gamle Kulturlande ved Evfrat og Tigris i Betragtning. Det ældste er ogsaa her det bedste, i alt Fald i Henseende til Fremstilling af Menneskefiguren. Det er Skulpturerne fra Tello i **Kaldæa**, Kulturlandets sydlige Del, særlig en Række af 9 Statuer af sortladen Sten, som nu findes i Louvre-Museet. Det er et enkelt Glimt af ældgammel asiatisk Kunst fra en Tid, som anses for at komme de ældre ægyptiske Monumenters temmelig nær; og i kunsthistorisk Betydning staa de næppe tilbage for disse.

Det er staaende og siddende Figurer, alle mandlige, af maadeholden Størrelse, én over det naturlige Maal, de øvrige under det. Stillingerne svare i Hovedsagen til de ægyptiske Statuers og ere lige saa strængt frontale; baade de staaende og de siddende holde Fødderne jævnsides hinanden. Hændernes Holdning er ens paa alle Figurerne: de to Hænder gribe om hinanden midt foran Kroppen, idet venstre Haands fire Fingre bøje sig samlede om højre Haands Yderflade, medens den højres fire Fingre ligge samlede og udstrakte over Aabningen mellem venstres Tommel og de andre Fingre. En lignende Holdning af Hænderne forekommer meget almindelig i den senere assyriske Kunst; men om man har Ret til at se en særlig rituel Betydning i den, synes mig meget tvivlsomt. De kaldæiske Figurer ere mindre nøgne end de fleste ægyptiske; de ere iførte et enkelt Klædebon med frynset Rand, som naar dem fra Halsen næsten til Fødderne, men lader højre Arm og Skulder blottede. Klædebonnets Overflade er for det meste glat; men paa

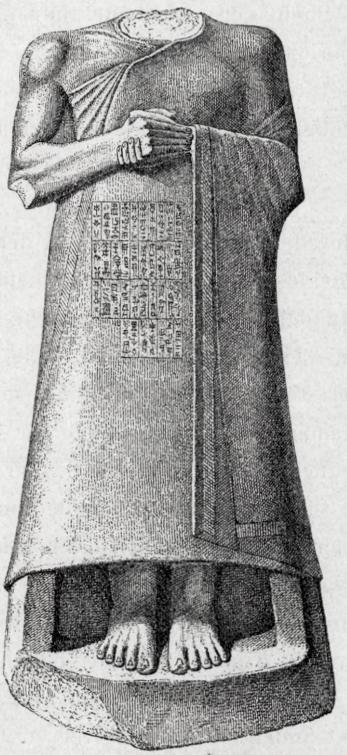


Fig. 34. Statue fra Tello.
Efter Perrot & Chipiez.

bestemte Steder er der gengivet Folder, der vel ere regelmæssig ordnede, men dog mere virkelig plastisk udformede end i ægyptisk Kunst.

I Lighed med de ægyptiske Statuer have de kaldæiske et vist stereometrisk Tilsnit, der gør nogen Uret mod den organiske, plastiske Form. Formen er ikke rigtig rundt opfattet; Kroppen er for flad, Underarmene, som holdes ind imod den, for meget behandlede som Relief paa den, ligeledes Fingrene i Forhold til Haandens Flader, som de lægge sig paa. I Konstruktionen af Statuen som Helhed viser den ægyptiske Kunst unægtelig et mere overlegent Mesterskab; Kaldæerne opfatte ogsaa Proportionerne usikkert: Armene ere for lange, Benene for korte; paa enkelte Figurer er Misforholdet endog meget paafaldende. Det bedste er Behandlingen af den nøgne Overflade, hvor den kommer til Syne; den vidner om en fin og frisk Iagttagelse i naturalistisk Aand, der minder om den græske Kunst, da den arbejdede sig op mod Højdepunktet, eller snarere om tidlig Renaissancekunst. Der er, som overhovedet i slige Begyndelsesperioder, noget ujævnt ved Kunstnerens Iagttagelse. Skulderen er smuk, rund, kraftig, bredt udstaaende; den temmelig stærkt bøjede Albue er altfor spids; men ellers er Armens Bygning vel studeret. Medens Hænder og Haandled ere svage i Formen, ere saadanne Smaating som Hudfolderne ved Fingrenes Led erindrede og tydelig indridsede. Foden er bedre end Haanden; den har i det hele det samme Tilsnit som de ægyptiske Fødder, men Enkelthederne ere nøjagtigere opfattede, saaledes er Mellemfodens Knogler temmelig skarpt fremhævede paa Overfladen.

Der synes her at være gode Løfter om en Udvikling; men hvor er den bleven af?

Statuerne ere fundne uden Hoveder; men til Gengæld har man et Par særlig fundne Hoveder, som have hørt til dem eller ganske lignende Figurer. De ere begge ungdommelige, skægløse. Ansigtet er temmelig kort og noget firkantet, især er Hagen meget bred eg kort. Munden er ret smukt formet, med buede, skarpt randede Læber. Paa begge Hovederne er Næsen afbrudt; men, hvis man kan slutte fra andre kaldæiske Hoveder, har den været ret stor og krum. Øjnene sidde tæt ved hinanden, de ere store og aabne; Øjelaagets Rande træde skarpt frem. De store, buede Øjenbryn løbe sammen midt over Næsen; de ere tegnede med indridsede Linier som Straalerne i en Fjer. Den hele Type er ret smuk. Det er ellers almindeligt i Indledningsperiodens Ansigtstyper, baade i de ægyptiske, assyriske og ældre græske, at Ansigtets Linier trække sig noget skraat opad mod Tindingerne, hvilket hyppig medfører et smilende Udtryk. Men de kaldæiske Hoveder, særlig de fra Tello, danne en paafaldende Undtagelse. De minde for saa vidt mere om de alvorlige Hoveder fra den græske Kunsts ypperste Tid end om de ældre, arkaiske.

Issen er næsten kugleformet rund. Det ene Hoved er fuldkomment skallet; paa det andet er der gengivet en tæt, smaakrøllet Haarvæxt — formodentlig Paryk — der udad mod Pande, Tindinger og Nakke staar frem i en stor, tyk Rand, tilskaaret med skarpe Kanter.

Dog er denne Gengivelse i sin regelrette Pyntelighed saa aldeles konventionel, at man kun kan slutte sig til, hvad den skal forestille, men ikke umiddelbart se det.

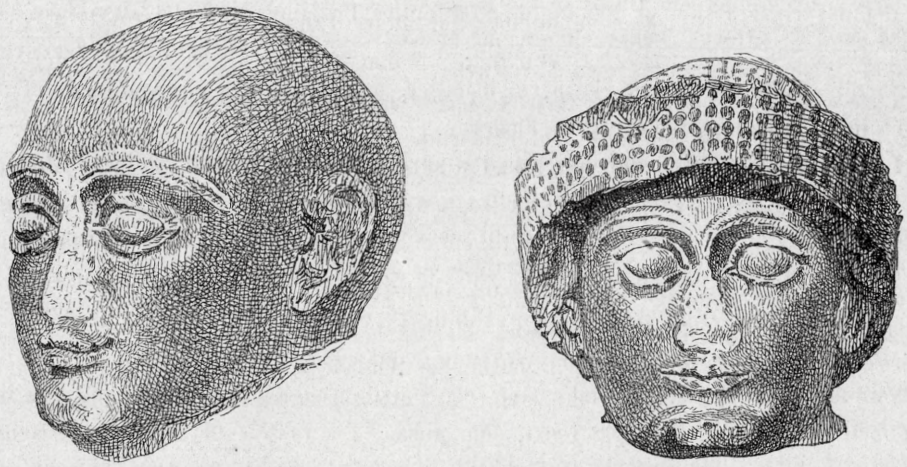


Fig. 35. Hoveder fra Tello. Efter Perrot & Chipiez.

Efter denne mærkelige Aabenbaring fra den graa Oldtid følger en lang Pavse, og først derefter naa vi den store **assyriske** Kunst fra de nordlige Tigrislande (Ninive i Navnets videre Betydning). Den rige Fylde af Monumenter, som er os efterladt fra denne Kunst, hidrører fra en Periode paa mindre end 250 Aar, Rigets politiske Stormagtstid, omtrent mellem Aarene 900 og 650 f. Kr. — snart efter var det jo for bestandig ude med det assyriske Kongedømme og med Ninives Herlighed. I Forhold til den ægyptiske Kunsts Tidsaldre bevæge vi os altsaa her i en meget sen Tid.

Den assyriske Kunst viser os en aldeles ejendommelig og til fuld Sikkerhed indøvet national Stil ogsaa i Behandlingen af Menneskefiguren.

Af Statuer er der kun ganske faa tilbage (Fig. 1, S. 228): efter at vi have forvisset os om, at de ere Frontalitetens strængeste Regler underkastede og forresten fremstille den samme National-Type, som vi paa en langt fyldigere Maade lære at kende gennem Fladebillederne, kunne de fra et kunstnerisk Synspunkt næppe gøre Krav paa mere Opmærksomhed. Af Maleri har man ligeledes kun ganske enkelte Exempler tilbage; Tegningen paa dem er som paa Reliefferne. Hovedmassen af Monumenterne, der her saa godt som alene kommer i Betragtning, udgøres af Reliefferne, som ere udskaarne i blødere Stenarter til Smykke for Kongeborgenes Vægge. Det maa altsammen kaldes lavt

Relief; thi om end enkelte Figurer, især nogle meget store fra Portalerne, have en forholdsvis stærkere Udladning fra Grundfladen og en rund Behandling af Lemmerne, føje de sig dog i det Væsentlige efter Fladebilledernes almindelige Love for Figurens Udfoldning. Uden at det assyriske Relief er behandlet efter andre Principer end det ægyptiske, gør det et mindre roligt og egalt Indtryk end dette: I den assyriske Smag ligger der nemlig en gennemgaaende Tilbøjelighed til skarpere Accenter, mere Eftertryk i Tegningen, et rundere Sving i Linierne og mere Brydning af Fladerne.

I Kongeborgenes Relieffer har Kunsten skrevet Krøniker i Billeder over Monarkernes Liv og Bedrifter i Krig og Fred. Det er altsaa en stærkt begrænset Række af Æmner, som her var Kunsten opgivet; den svarer kun til en enkelt af dem, som den ægyptiske Kunst fra det nye Riges Tid, den thebanske Periode, havde at behandle. Der findes vel Gudefigurer, men ingen rigere Billeder af religiøse Forestillinger; og navnlig er Folkets fredelige Liv og Færden, dets Arbejder, Fornøjelser, selskabelige Samkvem, rent udelukket. Det er desuden en Ejendommelighed for det assyriske Hof- og Statsliv, endog i Fredstilstand, at Kvinder og Børn ikke spillede nogen Rolle i det, som ansaas for værdig til kunstnerisk Gengivelse. Relieffferne indeholde næppe noget Billede af et assyrisk Barn og yderlig faa af assyriske Kvinder, endog Gudinder medregnede. For saa vidt som man kan tale om en Kvindetype i denne Kunst, synes Assyrerne at have været Venner af en svær Yppighed i Legemsformen. Det er især paa Billederne af de fremmede, overvundne Folkeslag, at man maa søge Figurer af Kvinder og Børn; men de ere kun smaa og lidet betydelige.

Allerede de gamle Statuer fra Tello have mindet os om, at de mesopotamiske Folk brugte en fuldstændigere Paaklædning end Ægypterne; det bekræftes yderligere af Relieffferne fra Ninive, som jo ogsaa ligger saa meget længere oppe mod det koldere Klima. Den assyriske Dragt dækker hele Kroppen fra Halsen og i det mindste til Knæet, den har korte Ærmer til Midten af Overarmen. Den ceremonielle Hofdragt er endog længere og naar helt til Anklen, saaledes at kun det ene Ben fra Knæet nedefter undertiden træder nøgent frem, medens det andet dækkes af et langt Skød bagtil. Kongen, som allevegne er Hovedpersonen, er altid klædt i den lange Dragt, endog i Krig eller naar han sidder til Hest; ellers bære Krigerne den korte, som i den ældre Tid lade begge Ben fra Knæene nøgne; i den senere Tid bære de tætsluttende Hoser og lange Støvler. Kun i enkelte, bestemt foranledigede Undtagelsestilfælde er Mandens Krop helt blottet, og en nøgen Overkrop tillod Traditionen undertiden ved Gudeskikkelser. Den kvindelige Skikkelse er altid fuldt beklædt fra Hals til Fod.

Under saadanne Vilkaar fandt Kunsten altsaa store Hindringer for at lære den nøgne Form nøjere at kende og vurdere dens Betydning rigtig. Det var her langt mere end i Ægypten den prægtige Dragt, som forkyndte Mandens Ære og Herlighed: jo større Værdighed i Samfundet der tilkom ham, des mere dækkede Dragten hans Legeme. De

Fig. 36. Relief fra Nimrud, c. 880 f. Kr. British Museum.

fornemmere Dragter, især Kongens, ere desuden rigt besatte med Frynser, Snore og store kostbare Kvaster; Tøjets Flader dækkes mere eller mindre med indvirkede — paa Billederne indridsede — Ornamenter. Og da det fortryllende Skue af al denne Stads ikke maatte forstyrres, gengiver Kunsten aldrig den mindste Fold i Klædedragten, men lader den udbrede sig fuldkomment glat for Øjet. Denne Regel gælder ikke alene, hvor Tøjet virkelig er rigt ornamenteret; den overføres ogsaa paa de simplere Dragter. Den vaagnende Sans for Foldekastets Betydning, som vi iagttog i de gammel-kaldæiske Statuer, er altsaa her atter kvalt: Assyrerne vise ikke mindste Forstaaelse af Klædebonnets Plastik, det vil sige: den Maade, hvorpaa Klædebonnet, idet det skjuler Menneskeskikkelsen, alligevel aabenbarer dens Form og Bevægelse. Det er altsammen stiv og reglementeret Uniform. Der er i denne Forherligelse af Klæderne paa Bekostning af selve Menneskeskikkelsen noget aandløst og slavisk, og i denne Undertrykkelse af enhver Fold en vis systematisk Fornægtelse af Sandheden, som følger med Kunstens Stilling ved et despotisk og fordringsfuldt Hof.

Des mærkeligere er det, at Behandlingen af Legemsformen selv, hvor den fremtræder nøgen, netop i den ældste større Billedrække, som er os efterladt af den assyriske Kunst, Reliefferne fra Assurnazirpals Palads («Nord-Vest-Paladset i Nimrud») fra c. 880 f. Kr., paa sin Vis er i højeste Grad idealistisk (Fig. 36). Mandens ydre Skikkelse forherliges her ikke alene ved prægtige Klæder, men ogsaa ved Arme og Ben af den mest overdrevne Mægtighed. Især er Benet fra Knæet nedefter tykt som en Stolpe og Foden uhyre stor: her passer ganske, hvad en nyere dansk Digter (Chr. Richardt) siger om den bibelske Holofernes, at han «tramper mer end træder». Og paa Overfladen af disse vældige Ben er der desuden med haarde, skarpe Træk indskaaret et pralende anatomisk System i en Stil, som staar i den mest paafaldende Modsætning til den ægyptiskes glatte Flader og lette Accenter. Der er Muskler, som svulme i Cirkelbue, kolossale Knogler, Sener, der ere spændte om Ankelens Kno som en Strop om en Knap. Hvor lidet end Videnskaben kan godkende disse Enkeltheder, tyde de dog snarere paa en Slags Anatomi i Ordets egentlige Betydning, en Smule Undersøgelse med Kniven i Haanden af det døde Legeme, end paa umiddelbar Opfattelse af den levende Form. Der maa engang have været et Øjeblik i Assyrernes intellektuelle Udvikling, da der gik et Lys op for dem om, at det som ligger under Huden, fra Naturens Haand er Redskaber, der tjene Menneskets Villie som en Slags Seletøj til at styre Legemskraften med, og at en fyldig, masseagtig Udvikling af Organerne, Knogler og Muskler, er en Betingelse for Udfoldningen af den største Kraft. Kort sagt, de have været et Skridt inde paa den Tankegang, som førte Michelangelo til Fremstillingen af hans gigantiske Skikkelser. Men ogsaa kun et lille Skridt, og det ligger aabenbart et Stykke forud for den Kunst, som er os efterladt. Efter den første Begyndelse ere de stansede og have saa fastslaaet den aldeles utilstrækkelige og for det meste fejlagtige Viden, som de havde naaet, i visse Skemaer for Tegningen af Lemmerne: dem have de saa lært udenad og kunde

gentage dem saa tidt det skulde være, uden at raadføre sig paa ny med Naturen. Paa dette Stade forefinde vi den assyriske Kunst i dens ældste Monumenter. Den anvender de samme Skemaer og den samme storartede Stil ensformig i alle Slags Figurer: Kongen, Guderne og ringere Personer.

Men er den fine, ædruelige Opmærksomhed for den virkelige Natur, det friske, umiddelbare Studium af den, som saa tidt møder os i den ægyptiske Kunst eller i Statuerne fra Tello, ikke langt mere værd fra et kunstnerisk Synspunkt end den assyriske Stils Prætensioner paa Idealitet og Lærdom?

Behandlingen af Hovederne er ikke mindre lagt an paa det imponerende og ikke mindre skematisk. Hovedet er i det hele stort i Forhold til den øvrige Figur, hyppig for stort, og det mægtige Haar og Skæg forøger Indtrykket af det. I den tætte, frodige Haarvæxt have Assyrerne set et Udslag af Legemets Overflod paa Saft og Kraft; hvor den gror i hele sin Fylde og Længde, er den det stolteste Smykke for Mandens Skikkelse. Kun Halvmændene, Gildingerne, som optræde saa talrig som Hoftjenere, maa undvære Skæggets Prydelse. Hovedhaaret, der skjuler det meste af Panden, kruser sig af Naturen i stride Bølger og falder fra den runde Isse langt ned over Skuldrene og Nakken og ender for det meste i en tæt Skov af sneglehusformede Krøller, ordnede i regelmæssige Rækker. Skægget hænger bredt ned over Brystet i flere Haarlag over hverandre, hvert endende med lignende Rækker af sneglehusformede Krøller, der ogsaa gro tæt og bredt paa Kinden; Overskægget er snurret for Enden. Den assyriske Kunsts Behandling af Haaret gengiver vel Naturen noget tydeligere end den ægyptiskes eller gammel-kaldæiskes; dog er ogsaa den i et og alt fuldkomment regelmæssig. Man foretrækker allevegne paa dette Stade af Kunstens Udvikling den strænge arkitektoniske Orden for den frie, maleriske Uorden, hvis Skønhed man endnu ikke forstaar; formodentlig har man ogsaa i det virkelige Liv lagt megen Vægt paa en pyntelig Ordning af Haaret, om Livet end ikke har drevet den saa vidt, som Kunsten har kunnet gøre.

I Formen af Øjet skønner man tydeligst den assyriske Kunsts Sammenhæng med den gammel-kaldæiske: atter her finde vi de mægtige, buede, over Næsen sammengroede Bryn, det store, runde Øjeæble, indfattet af stærkt fremhævede, skarpt formede Øjelaagsrande. Kun ere alle Trækkene mere maniereret overdrevne hos Assyrerne, mere lagte an paa Effekten. Øjet er større, dets Blik synes, naar det rammer Beskueren, mere gloende; dets Linier ere ogsaa trukne mere skraat opad mod Tindingerne. Ansigtstrækkene vise den semitiske Type i dens mest storladne fysiske Udvikling: Næsen er stor og krum; Munden har vel langt smallere Læber end Ægypternes, men er dog lidt udstaaende. Kinden bugner frodig. Underansigtet er fyldigt, med Anlæg til Dobbelthage hos Gildingerne; paa egentlig mandige Figurer skjules det jo altid af Skægget.

Da den assyriske Kunst i alle Tilfælde er saa afhængig af bestemte Skemaer for

Tegningen, er den ogsaa — nøjere set — meget ensformig i sin Fremstilling af Hovedet ligesom af den øvrige Menneskeskikkelse. Den viser ubestridelig mindre Evne end den ægyptiske Kunst til afvexlende Karakteristik af de udenlandske Folk: den giver dem væsentlig de samme Træk som Assyrerne selv, kun forskellig Klædedragt og Haarsætning. Derimod er det engang imellem paafaldende, at Assyrerne, til Trods for deres evindelig gentagne Skemaer, dog indenfor den alt beherskende Enstonighed i deres Kunst virkelig kunne udtrykke ret fine Forskelle i Aasynets Minespil; som Exempel meddele vi den øverste Del af et Relief fra Nimrud (Fig. 37), hvor Modsætningen mellem Kongens tilfredse,

Fig. 37. Assurnazirpal og en Tjener. Det øverste af et Relief fra Nimrud.

nydende Selvfølelse og Tjenerens rolige, tilvante, tørre Underdanighed er heldig udtrykt og ved meget fine Midler, især ved Tegningen af Øjets og Mundens Linier. Dog er Udtrykket i de menneskelige Hoveder altid uendelig mere tilbageholdent og fattigt end i Dyrenes: Hundes, Hestes, og især Løvers, hvor det kan være givet baade med rig Afvexling og med fuldtonende Styrke. Men af selve den assyriske Mennesketype, som den er, endog i sin rolige, højtidelige Fremtræden, faar man Indtryk af en lidenskabeligere, hidsigere, voldsommere Karakter end af den ægyptiske.

Kroppen, som jo næsten altid er bedækket, er for det meste tegnet lige i Profil fra en af Siderne; og set paa denne Maade vil den nærmest findes svarende til de mægtige Lemmer og det storartede Hoved. Brystet viser sig da højt og fremskudt. Men med denne Del af Legemet var den assyriske Kunst i stor Forlegenhed. Undertiden tegnes Skuldrene saaledes, at den forreste, den, som vender ud imod Beskueren, gengives lige i Profil fra Siden, men den bageste som om den saas mere forfra, hvilket da gør Indtryk af, at Brystets Flade er bukket indad. Undertiden er Kroppen drejet saaledes, som om den saas helt for-

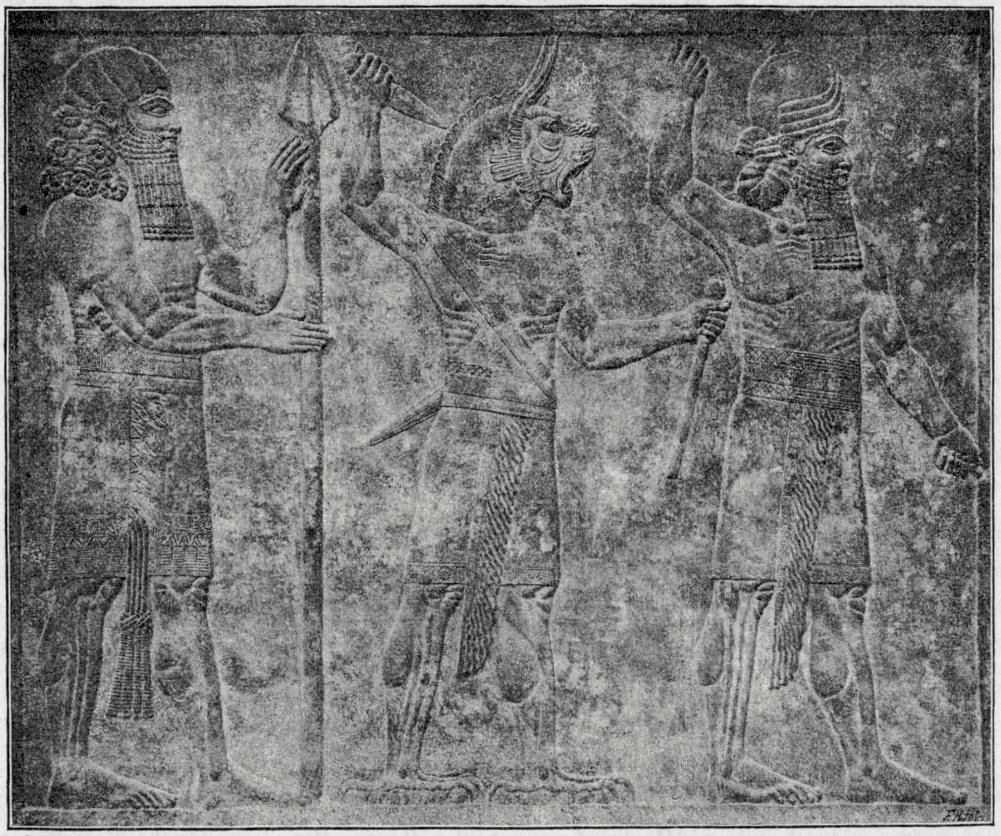


Fig. 38. Fra Guders og Dæmoners Verden. Kujundjik.

fra eller bagfra — ligesom det er almindeligt paa ægyptiske Fladebilleder —: da vise Skuldrene sig ikke brede i Forhold til Midien, og Brystkassens Sidelinier ere — ligesom i ægyptisk Kunst — hulede lidt indad. I de sjældne Tilfælde, da den ses nøgen (Fig. 21, 22, S. 243; Fig. 38), frembyder den intet imponerende Skue: den er paafaldende tør og mager, blandt andre anatomiske Enkeltheder ere ogsaa Ribbenene skarpt angivne; Underlivet synes somme Tider fyldigere end Brystet. Da Livet sjælden bød Kunstneren Lejlighed til

at se den nøgne Form i kraftig Virksomhed, maatte Opfattelsen af den blive tilfældig og usikker. Man kunde ikke danne sig tydelige Forestillinger om dens Formers Kraftværdi; man synes altfor ensidig og naivt at have opfattet Lemmerne som Kraftens rette Organer.

Atter i Assyrien ere Haandens Former saare svagt opfattede, især naar den ikke er knyttet.

Blandt Reliefferne fra Assurnazirpals Palads i Nimrud synes de, hvis Figurer drive det videst i Retning af den stive, pompøse Fremtræden, den tunge, tætte Bygning og de tykke Lemmer, at være de ældste. Sammesteds findes der andre, flere i Antal, i hvilke de samme konventionelle Skemaer for Tegningen ere benyttede, men hvor Lemmerne dog have en noget mindre pralende Tykkelse. Og gennemgaa vi de assyriske Monumenter i Tidsfølge, se vi overhovedet, at Figurernes Legemsbygning efterhaanden bliver mere maadeholden, uden at den dog nogensinde kan kaldes slank og let. Skemaerne for Formen forblive heller ikke ganske de samme: hver Periode har sit. I den anden Halvdel af det 8de Aarhundrede, især under Sargon, som byggede det store Kongepalads i Khorsabad, ere enkelte af de gamle Fejl i Anatomien berigtigede: man har formodentlig omsider lagt Mærke til, at der i de overleverede Skemaer fandtes Enkeltheder, som slet ikke svarede til noget paa den levende Overflade. Egentlig Natursandhed opnaaede man alligevel ikke; men Tegningen kan dog udmærke sig ved en vis storartet Energi. I Fremstillingen af Menneskefiguren er denne Periode vel omtrent den bedste; Talen er dog kun om en ny Variation, ikke om virkelig Udvikling.

Senere, under Sennacherib og Assurbanipal, bliver Menneskeskikkelsen ubetydeligere; paa mange Relieffer fylder den ogsaa mindre indenfor hele Billedets Ramme. Formerne mildnes og afglattes, de gøre ikke længere Fordring paa at være Udtryk for nogen Forherligelse af Legemskraften. Vi tale her om Stilen i Menneskefigurerne enkeltvis; forøvrigt vedbliver Programmet for Kunsten at være det samme, det er nu som før Forherligelse af Kongens Bedrifter.

Den sidste assyriske Konge, hvis Monumenter ere os efterladte, Assurbanipal, har været en vældig Jæger og Jagtelsker: han jagede Hjorte, Vildæsler og Vildgeder i det frie og holdt Løver i Fangenskab, som han jagede fra sin Vogn paa store Plæner. Han havde store, prægtige Jagthunde og Heste af en ypperlig Race. Paa de assyriske Relieffer overhovedet ere Dyreskikkelserne meget interessante lige fra den ældste Tid; men paa Jagtbillederne fra Assurbanipals Slot i Kujundjik (c. 668) er det aldeles paafaldende, hvor langt finere, livligere, mere aarvaagen en Interesse Kunstneren har havt tilovers for Dyrene — saa vel for deres sjælelige Udtryk, som for deres Form og Bevægelse —, end for Kongens egen og hans Mænds Skikkelser, saa flittig og pyntelig de end ere udførte. Disse Billeder af Dyrelivet indtage en særegen og udmærket Plads blandt det bedste, der er os efterladt af hele Oldtidens Kunst, medens Skildringen af Menneskelivet paa de selv samme Relieffer

er temmelig kedsommelig i sin tvungne Regelrethed Vi skulle i det følgende give Bidrag til at forstaa dette Forhold i dets dybere Betydning.

Fordobling af Figuren. I assyrisk Kunst — særlig fra Assurnazirpals Palads i Nimrud — forekommer den mærkelige Virkning af Manglerne ved Indledningsperiodens Billedkunst, at en Person gengives — ikke blot paa ét og samme Billede, men i ét og samme Handlingsmoment — i to til hinanden symmetrisk svarende Skikkelser. Dette Fænomen kan ikke fremstilles og forklares uden Hypotheser; men Sagen turde alligevel være sikker nok. Det forholder sig saaledes:

Fig. 39. Kongen og «det hellige Træ». Fra N. V. Paladset i Nimrud. Efter Layard.

Paa Reliefferne fra N. V. Paladset i Nimrud (nu i Brit. Museum, udgivne i Layard's Folioværk: *The Monuments of Nineveh*, London 1849) findes som bekendt flere Gange den symbolske Figur, der almindelig kaldes „*det hellige Træ*", omgivet til begge Sider af Personer, som dyrke det. At Arkæologerne lige fra den Tid, da de lærte Figuren at kende, have benævnt den „det hellige Træ", maa egentlig kaldes noget dristigt, om det end — rent mythologisk betragtet — virkelig træffer det rette. Thi Figuren ligner aldeles ikke noget naturligt Træ og er aabenbart ikke ment som Gengivelse af et saadant. Assyrerne kunne ellers fremstille naturlige Træer saaledes, at man, til Trods for Fremstillingens Ufuldkommenheder, dog meget godt kan se, hvad det skal være. Men ved denne Figur kan man kun ved mythologiske Slutninger og Sammenligning med andre Kunstværker (Cylindre, Ornamenter paa Klæder og hellige Genstande o. s. v.) komme til det Resultat, at den skal forestille — eller rettere: repræsentere — et Træ.

Figuren ser paa Reliefferne ud som en i Jorden plantet Pæl eller Støtte, der foroven

ender i en stor Palmette, og som tillige i nogen Afstand er omgivet eller omskrevet af et Baand. Dette Rand-Baand forbindes med Midtstøtten ved andre Baand, der udgaa fra forskellige Punkter af denne og samle sig — to og to eller tre og tre — mod enkelte Punkter af Randbaandet, hvor der saa dannes Knuder, der ere Udspring for mindre Palmetter. Saaledes omgives hele Figurens yderste Rand med en pyntelig Række eller Krans af udstraalende Palmetter, der forøvrigt, i nogle Exemplarer af Symbolet, erstattes med Fyrrekogler. Af alle Symbolets Dele ser Midtstøtten ud til at være det eneste, som er stivt og fast, det eneste som kunde bære sig selv oppe; de bløde og løse Baand, der udgøre det øvrige og fra hvilke Palmetterne udgaa, vilde naturligvis, overladte til sig selv, falde sammen. Det hele ser ogsaa tydelig nok ud som en Gengivelse af Noget, som er fladt udbredt og fastgjort paa en Væg, omtrent som et Frugttræ *en espalier* (uden forresten at gengive et Træ). Nogle smaa cirkelrunde Figurer, omfattede af Baandene, kunne ret rimelig forklares som Hoveder af Nagler, der tjene til at fastgøre Symbolet paa Væggen.

Hvor fjernt er ikke alt dette fra at ligne et Træ? Og naar alligevel Forestillingen om et Træ ligger til Grund for det Hele — hvad der paa flere Maader kan godtgøres —, saa maa der i Tidernes Løb være foregaaet en hel Række Formforandringer, inden man er naaet til den Form af Symbolet, som vi finde paa Reliefferne. Til Forstaaelsen heraf faar man nogen Vejledning ved et mærkeligt Sted hos Arnobius (*adv. nationes* lib. V, cap. XVI—XVII), som vel er affattet over tusinde Aar efter Udførelsen af de assyriske Relieffer, som her ere paa Tale, og desuden direkte handler om Frygernes Gudsdyrkelse, men som dog aabenbart endnu bevarer Traditionen om det her omhandlede Symbol. Efter Arnobius er Grundideen om Træet egentlig det Træ, hvorunder Atys gildede sig og som allerede Gudernes Moder skal have pyntet med Foraarsblomster; ved Gudsdyrkelsen repræsenteres det af et Fyrretræ, hvis Stamme omvindes med Uldbind, og hvis Grene pyntes med Blomster og Kranse[1]). Her have vi Overgangen fra Træet til et kunstig udpyntet Symbol. Det frit opstillede kunstige Træ kan da være erstattet ved en paa den flade Væg opslaaet Dekoration[2]), der mindede om Stammen, Uldbaandene og Blomsterne, og denne Dekoration

---

[1]) — — Quid enim sibi vult illa pinus, quam semper statutis diebus in deum matris intromittitis sanctuario? Nonne illius similitudo est arboris, sub qua sibi furens manus et infelix adulescentulus intulit et quam genitrix divum in solatium sui vulneris consecravit? Quid lanarum vellera, quibus arboris conligatis et circumvolvitis stipitem? Nonne illarum repetitio lanarum est, quibus Ja deficientem contexit et leporis aliquid rata est se posse membris conciliare frigentibus? Quid compti violaceis coronis et redimiti arboris ramuli? Nonne illud indicant, uti mater primigeniis floribus adornaverit pinum, miserabilis indicem testimoniumque fortunæ? — — Quid coronæ, quid violæ, quid voluere mollium velamenta lanarum? Cur ad ultimum pinus ipsa paulo ante in dumis inertissimum nutans lignum mox ut aliquod præsens atque augustissimum numen deum matris constituatur in sedibus? — —

I det her anførte ligger der naturligvis meget mere Vægt paa Skildringen af de religiøse Skikke ved Dyrkelsen af Træet end paa Kirkefaderens mythologiske Fortolkning af det Hele eller af Enkelthederne.

[2]) Oven over Træet i dets egentlige Skikkelse har man tænkt sig Guden Assur svævende i den vingede Ring eller Solskive. Hvor Træet erstattedes ved en Vægdekoration, har Assurs Figur vel ogsaa været anbragt over den, udskaaret af Tøj el. desl. og fæstet fladt til Væggen. Over Reliefferne af «Træet» er Assur ogsaa fremstillet i Relief; men Ringens eller Skivens Vinger afvige i Formen ganske paafaldende fra alle andre Vinger i assyrisk Kunst: de ere tilskaarne efter ganske vilkaarlige Vinkler, medens Vingerne andensteds ere rigtig tegnede. Der maa her have været et Mellemled mellem Billedet og Forbilledet, formodentlig netop en saadan kunstig tilskaaret Vægfigur.

atter være erstattet ved et plastisk udført Relief. Der findes Antydninger af, at Symbolet i den sidste Form endnu har været Genstand for Dyrkelse af virkelige, levende Personer. I Sargons Borg i Khorsabad (Victor Place: *Ninive et l'Assyrie* pl. 49) findes den sædvanlige Relieffigur af det hellige Træ udført i Hjørnet af et Værelse, uden Figurer af menneskelige Personer til Siderne, og vel altsaa bestemt til levende Menneskers Dyrkelse.

Foran Vægdekorationen eller det tilsvarende Relief, med Ansigtet imod Væggen, har den levende Dyrker staaet, navnlig Kongen, og bag ham har man tænkt sig en beskyttende eller rensende Aand med Vinger. Dyrkelsen af dette Symbol har i det 9de Aarhundrede havt en vigtig religiøs Betydning i Kongens Liv og kunde ikke forbigaas i Kunstens Fremstillinger af dets Ceremonier og Begivenheder.

Men Fremstillingen havde sine særegne Vanskeligheder. En moderne Maler vilde fremstille Kongens Skikkelse halvvejs fra Ryggen, saaledes at man saa Vægfiguren af „det hellige Træ" — eller det meste af den — foran hans Ansigt; men dertil krævedes perspektiviske Midler til Gengivelsen af Rummets Dybde, Tingenes Afstand foran og bag hverandre i Forhold til det betragtende Øje. Den assyriske Kunstner, som ikke kendte slige Midler, maatte tegne Vægdekorationen helt udfoldet, og i samme Plan som den Kongens Skikkelse i Profil. Saa kom det altsaa til at se ud som om Kongen stod ved Siden af Vægfiguren af Træet, ikke foran den. Det kunde ikke afhjælpes, men heller ikke tilfredsstille: Billedet blev usymmetrisk, medens det virkelige Optrin var symmetrisk; og hvorfor skulde Kongen ses mere til den ene Side af Træet end til den anden? Derfor valgte man den Udvej at fremstille ham i to Figurer — en god Gerning kan ikke gøres for tidt —: en til hver Side af „Træet", og bag hver af dem den beskyttende Guddom, hvis Skikkelse altsaa ogsaa blev fordoblet. Saaledes opnaaede man Symmetri og dekorativ Holdning — og en vis Utydelighed, som ikke skader i den Slags Fremstillinger.

Et Exempel blandt flere findes i Layards ovennævnte Værk, Pl. 25 (Fig. 39). Layard har været i Forlegenhed med Fortolkningen; han kalder Billedet: „To Konger, som udføre en religiøs Ceremoni"; og i Texten gætter han paa, at „de to Konger" slutte en Traktat. Af Dragten ser man imidlertid, at „begge Kongerne" ere assyriske. Og hvis man tror, at det kunde falde Kong Assurnazirpal ind at anerkende nogen som helst anden Konge — assyrisk eller ikke-assyrisk — som ligeberettiget ved Siden af sig selv, saa kender man ham vist kun daarlig. Skulde han virkelig engang have befundet sig i en saa ydmygende Situation, saa hørte det sikkert ikke til dem, som han har overdraget Kunsten at forevige i et Monument. Men Layard har da heller ikke turdet fastholde en saadan Tanke; han gætter ogsaa paa — hvad der uden Tvivl er det ene rette —: at det er en og samme Monark, „eftersom Personerne ere identiske".

I ægyptisk Kunst finder man en tilsyneladende Analogi med dette Fænomen i den ret almindelig forekommende Gruppe af Nilguden i to Skikkelser, som sammenknytte Plantesymbolerne for Nord- og Syd-Ægypten. De to Figurer af Nilguden staa ogsaa her symmetrisk overfor hinanden med Knuden af de to Planter imellem sig. Men her betyde de to Skikkelser, om end den samme Gud, dog noget virkelig forskelligt, nemlig Nilen i dens øvre og dens nedre Løb; og den hele Fremstilling er et Symbol paa Forbindelsen mellem to forskellige Elementer, de to Hoveddele af Kongeriget Ægypten. I assyrisk Kunst er Fordoblingen af Figurerne i Henseende til Meningen vistnok ganske indholdsløs, en ren Tautologi. Den vækker naturligvis mindre Forbauselse, jo mere dekorativt den er anvendt; thi i Dekorationen gøres der saa meget for Symmetriens Skyld, og der spørges ikke saa nøje efter Meningen. Hvor den derimod gør Krav paa at

være billedlig Fremstilling, og navnlig hvor det er Skikkelsen af Assyriens regerende Monark, der fordobles, kan den unægtelig være forvirrende, indtil man indser, hvorledes Manglerne ved Fremstillingsformerne ret konsekvent kunde medføre den. Det hører til samme Slags urimelige Konsekventser, som naar de store Dyreskikkelser — Tyre eller Løver —, der flankere Portene til de assyriske Kongeborge, fremstilles med 5 Ben (3 Forben); de ere nemlig ikke udførte som Statuer, men som Relief fra to Sider, idet de fra Forsiden vise sig som staaende, med begge Forbenene parallelt ved Siden af hinanden, fra Profilen som gaaende, baade med For- og Bagbenene skilte fra hinanden ved et Skridt.

Assyrernes Evne til Karakteristik. Naar Perrot (Perrot & Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiq.* II, p. 546 ff.) saa bestemt fremhæver det som en Modsætning mellem ægyptisk og assyrisk Kunst, at Ægypterne havde saa megen Tilbøjelighed og saa meget Talent til at gøre Portrætter, men at Assyrerne slet ikke havde Hu og Evne dertil, tror jeg, at han ikke regner tilstrækkelig med de forskellige Vilkaar, under hvilke de to Folks Kunst er os overleveret. Naar man beundrer de ægyptiske Portrætter, tænker man bestandig paa Statuerne; men af Statuer have vi jo næsten Intet af assyrisk Kunst. Og naar man finder Figurtypen, særlig Ansigtstypen, paa de assyriske Relieffer saa overordentlig ensformig, saa tror jeg, at den ægyptiske Type, naar den blot skulde studeres paa Fladebillederne, vilde findes næppe mindre ensformig. Den bestandig fejle Tegning af Øjet er jo en meget væsentlig Hindring for Portrætlighed paa Fladebillederne. Perrot gør maaske ogsaa den assyriske Ensformighed lidt større end den i Virkeligheden er. Men om han end overdriver Modsætningen noget, gør han alligevel med Rette gældende, at den ægyptiske Kunst, som den foreligger, viser mere Blik for Karakterernes Forskellighed end den assyriske. Det viser sig især i de to Folkeslags Karakteristik af Udlændingene, der vistnok i de ægyptiske Billeder virkelig er rigere og mangfoldigere.

De nøgne Gudeskikkelser i assyrisk og kaldæisk Kunst er et Fænomen, som vel fortjener en særlig Note i Menneskeskikkelsens Kunsthistorie, men heller ikke mere end en Note. Thi uagtet Nøgenheden i og for sig er mærkelig i dens mythologiske Anvendelse, er den dog hos de orientalske Folk aldrig blevet gennemført paa en Maade, som vidner om kunstnerisk Interesse for nøgen Form og Skikkelse.

I de større Samlinger af orientalske Oldsager, især i Louvre og det Britiske Museum, kan man se mangfoldige Exemplarer af en ejendommelig og skarpt udpræget Figurtype, der synes at have havt sit Centrum i Babylonien, men ogsaa forekommer mod Øst i Susiana, saa vel som paa flere Steder i det vestlige Asien, navnlig ogsaa paa Kypern. Det er smaa Figurer af den ganske nøgne Kvinde; de babyloniske, som vi her nærmest have for Øje, ere af brændt Ler. Uagtet det er frie Figurer, kunne de dog ikke kaldes egentlige Statuer: de ere flade paa Bagsiden og have heller intet Fodstykke til Opstilling. Stillingen er frontal, endog ganske symmetrisk, ret og rank, med strakte og tæt samlede Ben, Albuerne staa ud til Siderne, og hver af Hænderne griber om et af Brysterne, saaledes at Brystet ligger i Gabet mellem Tommelfingrene og de andre

Fingre: det skal formodentlig, som ogsaa Perrot opfatter det (Perrot & Chipiez, *Histoire de l'art dans l'ant.* II, p. 82, slgn p. 507 ff.), betyde, at Kvinden, Moderen, trykker Mælken ud af sine Bryster. Kunstværker fortjene disse grimme smaa Figurer vistnok ikke at kaldes; men de udtrykke dog tydelig nok hvad der er Meningen med dem, saa meget mere som Karakteristiken er stærkt overdrevet: Det er Hun-Mennesket, udviklet til den højeste Modenhed, med særlig Fremhævelse af alt, hvad der rent legemlig set betegner Hunkønnet og minder om Undfangelse, Fødsel og Fostring. Hele Skikkelsen er kort og bred, drøj og yppig af Omrids, med stærkt udviklet Bækkenparti og Laar: Skødet er overgroet med en tæt, lodden Haarvæxt; undertiden lægger Underlivets Hud sig i Tværfolder. Den nøgne Figur er smykket med Halsbaand og Ringe om Arme og Ankler.

Det reale Forbillede for Typen synes at have været Babylons Skøge, Veteranen i Afrodites Tjeneste; men for Folkets Øjne har den uden Tvivl være et Billede af Gudinden selv: Mylitta, Istar, Beltis, eller hvad man skal kalde hende. Den hyppige Forekomst af disse Figurer i Babylon staar aabenbart i Forbindelse med *den hellige Prostitution*, som havde sit Hovedsæde der. I Gudindens Helligdom skulde enhver Kvinde — den fornemste saa vel som den ringeste — sætte sig hen en Gang i sit Liv med den Pligt at vise Gudinden sin Tjeneste ved at give sig hen til enhver som helst fremmed Mand, som kastede et Guldstykke i hendes Skød med de Ord: Velan i Mylittas Navn! (Herodot I, 199; slgn Jeremias's Sendebrev i Baruchs Bog Kap. 6, 42—43). Og formodentlig har Typens Udbredelse fulgt den religiøse Prostitutions Veje[1]). Den varieres derved ogsaa noget i Stillingen, idet f. Ex. Armene sænkes langs Legemets Sider, uden at dens Mening dog bliver ukendelig. Uagtet der er fundet en enkelt større — dog meget ødelagt — nøgen Kvindefigur af assyrisk Kunst (nu i det Britiske Museum, afbildet i Dieulafoy, *L'art ant. de la Perse*, III pl. XII), viser dog hverken den eller noget andet Værk af orientalsk Arbejde nogen virkelig kunstnerisk Udvikling af den Opgave at fremstille den nøgne Kvinde.

Vi have ovenfor i Texten anført og illustreret (Fig. 38), at mandlige, mythologiske Figurer i assyrisk Kunst undertiden fremstilles med nøgen Overkrop i Modsætning til, hvad der er Skik blandt Menneskene. En enkelt Gudeskikkelse, nemlig Izdubar (den „assyriske Herakles") forekommer endog undertiden helt nøgen, dog kun i ganske lille Maalestok, i Intaglier paa Cylindre o. desl. og uden nøjere kunstnerisk Gennemførelse. Nøgenheden af Overkroppen er maaske ogsaa at opfatte som en Rest af en oprindelig fuldstændig Nøgenhed — en Eftervirkning af ældgamle, primitive Tilstande, som have svaret til Naturfolkenes, og som paa enkelte Punkter

---

[1]) I alle Museer findes Exemplarer af de smaa, yderst raa Stenfigurer fra de græske Kyklader, navnlig Amorgos. Efter at have set den temmelig store Samling af slige Figurer i Polytechnikon i Athen, tvivler jeg ikke om, at en Del af dem bør opfattes som Gengivelser af den babyloniske Mylitta-Typus. Det er jo bekendt, at den hellige Prostitution med dens Tilbehør strakte sig lige til den asiatiske Middelhavskyst og videre til de fønikiske Kolonier, saa at det aldeles ikke kan undre os at finde Spor af den paa Kykladerne.

Man er uvilkaarlig tilbøjelig til at tro, at noget saa ufuldkomment som disse Figurer maa hidrøre fra en ren autochthon Kunst, der Intet har lært andenstedsfra; men der er bestemte Træk, som tyde paa, at netop de flade Figurer, som se aller primitivest ud, skulle gengive den fremmede Type. Allerede Forbillederne vare jo raa; det er da ikke saa underligt, at Gengivelserne ere det i endnu højere Grad, tilmed da de ere udførte af et Stof, som egner sig lidet for smaa Figurer.

kunne være nedarvede gennem mythologisk Tradition[1]). At den mythologiske Nøgenhed her som i den senere græske Kunst eller i Renaissancen skulde have sin Grund i Fantasiens Trang til at digte en ideal, emanciperet Verden ovenover den virkelige, er mindre rimeligt i Betragtning af den assyriske Kunsts nøgterne, fantasiløse Væsen og dens Pedanteri med Hensyn til Tøjer og Broderier, Snore og Kvaster.

I hvert Fald vare alle de asiatiske Kulturfolk i deres menneskelige Samfundsliv afgjorte Fjender af Nøgenheden. „Hos Lyderne og næsten alle Barbarer anses det for en stor Skam endog for en Mandat blive set nøgen" (*καὶ ἄνδρα ὀφθῆναι γυμνὸν ἐς αἰσχύνην μεγάλην φέρει*), siger den erfarne og vidt berejste Herodot (I, 10). Hvorledes skal man forene denne Efterretning med et andet Træk, som Herodot (I, 93, 94) meddeler om Lyderne, nemlig at alle Folkets ugifte Døtre dreve Skøge-Ernæring? Man skulde jo derefter ikke vente at finde et saa stikkent Pruderi, en saa ømtfølende Blufærdighed hos Lyderne, at de ikke kunde taale Skammen af at ses nøgen. Denne mærkværdige psykologiske Dualisme har overhovedet været ejendommelig for Orientens Folk i Oldtiden, ogsaa for Assyrere og Babyloniere. Paa de assyriske Relieffer er ikke alene Nøgenheden en Undtagelse, der tydelig nok maatte være paatvunget af Æmnet for at blive taalt; men det er ogsaa knapt nok, at der findes noget Træk af Livet, som handler om Forholdet mellem Kvinde og Mand i nogen somhelst Form. Blandt Asiaterne synes Prostitutionen og hvad der vedkom den, at have været som en Uhumskheds-Kule, der næsten opslugte hele Kønsforholdet og ikke lod nogen menneskelig Interesse tilovers for det i Livets højere Regioner.

2. Persien.

Det maa vistnok indrømmes, at man fra det gamle Persien, fra Reliefferne paa de achæmenidiske Monumenter, kender Gengivelser af Menneskeskikkelsen, der i kunstnerisk Henseende overgaar, hvad man kender fra Ninive og Kaldæa. Det gælder navnlig om den Frise af koloreret og glaseret Brændtler med en Række marcherende Soldater — Kongens udødelige Livgarde —, som ved den Dieulafoy'ske Expedition er ført fra det gamle Susas Ruiner til Louvremuseet, og som i Henhold til Findestedet maa antages at hidrøre fra Darius I's (Hystaspes' Søns) Tid (Fig. 40). Det er det bedste af det lidet, man nu faar at se i Evropa af gammel persisk Kunst. Som Helhed er Frisens Komposition tør og fattig, idet den kun bestaar af Gentagelser af én og samme Figur; men denne ene Figur fortjener Opmærksomhed. Den er gennemført i et Relief, som vel er lavt og strængt holdt, men ikke mangler Rundhed og Fylde; Menneskelegemets Proportioner ere smukt og rigtig opfattede; og fremfor alt er der til Trods for den reglementerede Soldaterholdning dog i Tegningen af hele Skikkelsen et Udtryk for en vis levende og naturlig Spændighed, imod hvilken de

[1]) Paa et kaldæisk Kunstværk fra Tello forekommer i mere dekorativ Anvendelse smaa nøgne Figurer som sidde paa Hug (Afbildning hos Perrot & Chipiez II, p. 603). Saa vel Nøgenheden som Stillingen er meget sjælden i disse Folks Kunst og viser vistnok tilbage til meget gamle Tider.

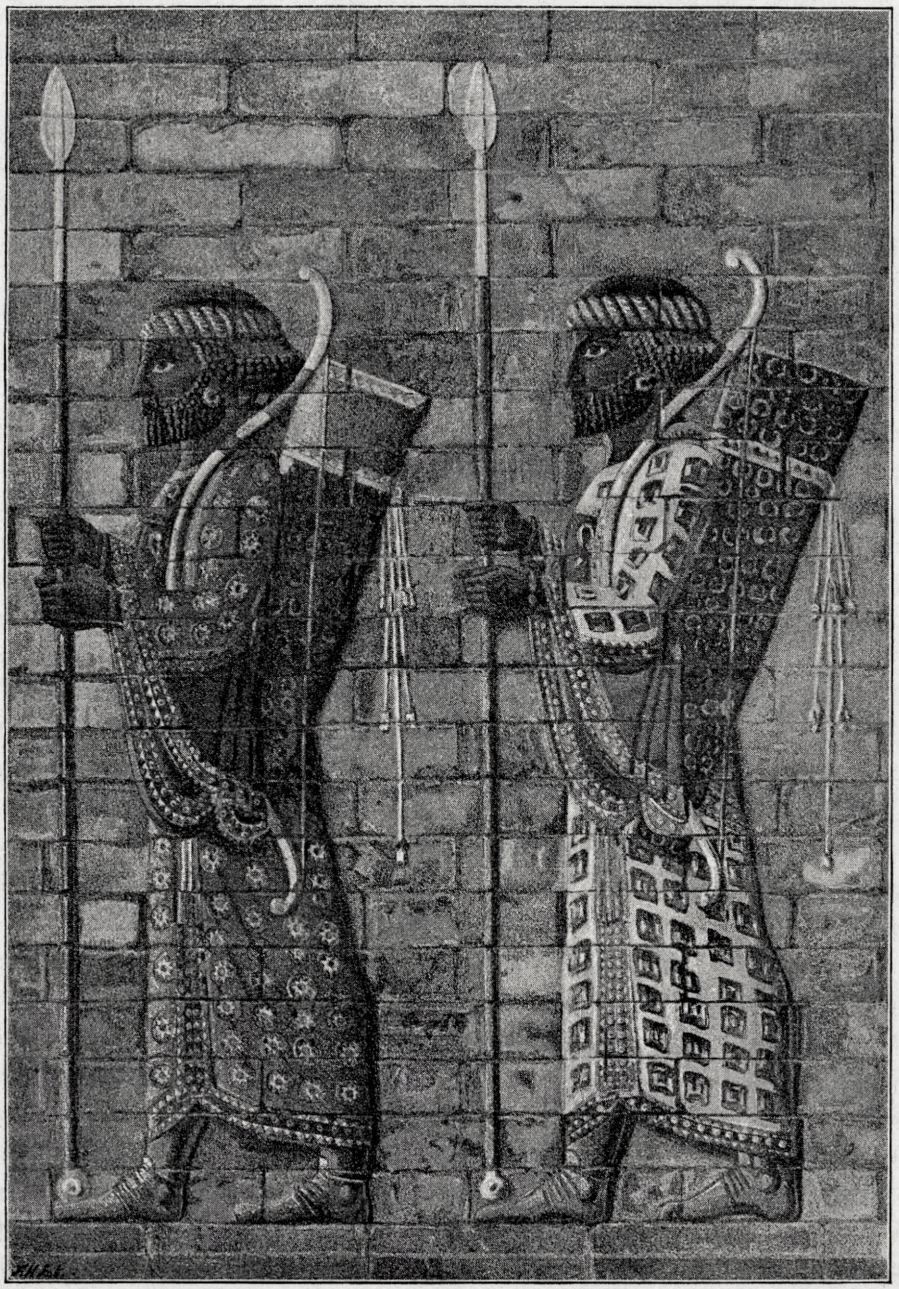


Fig. 40. Fra Susa (Darius I's Tid). Efter Perrot & Chipiez.

assyriske Skikkelser se tunge og stive ud. Disse Fortrin synes netop mest ejendommelige for Skulpturerne fra Darius's og en Del af Xerxes's Tid, ogsaa fra Persepolis, for saa vidt som man kan dømme om dem efter Afbildninger. Paa Darius's store Minde-Relief paa Bisutun-Klippen er selve den triumferende Konge vistnok en meget betydelig Figur, langt mere fri og plastisk udtryksfuld i Bevægelsen end de assyriske Kongeskikkelser; dog kan man — af Mangel paa gode Afbildninger — kun tale med Varsomhed om dette Værk.

Men det er ikke rimeligt, at Perserne have naaet dette Udviklingstrin ved egne nationale Kræfter. Med al sin imponerende Holdning har deres Kunst fra først til sidst et yderst snævert begrænset Repertoire, der ikke giver Plads for nogen egentlig selvstændig Interesse for Menneskeskikkelsen eller Opfordring til kunstnerisk Gennemarbejdelse af den; det er, som ogsaa Perrot har iagttaget, karakteristisk for den, at der i hele dens Efterladenskab ikke findes en eneste nøgen Figur; ogsaa større Statuer mangle aldeles. I den persiske Nationalitet synes der overhovedet ikke forud at have været nogen mærkelig Trang eller Lyst til kunstnerisk Fremstilling; det som vi forstaa ved persisk Kunst, var en Skabning af det store persiske Monarki, der i Løbet af et Halvhundrede Aar samlede hele Orientens Magt under ét Scepter og saaledes fik den rigeste Lejlighed til at tilegne sig kunstneriske Kræfter fra alle Kanter.

Det egentlige Grundlag for den persiske Menneskefremstilling er den mægtige assyrisk-babyloniske Tradition. Dette fremgaar af dens Karakter som Helhed og desuden af enkelte særlige Træk, der kunne gælde for uomtvistelige Beviser for denne Tradition: jeg skal fremhæve Behandlingen af Haar og Skæg, navnlig det lange Kongeskæg med dets Afvexling af nedhængende glattere Partier og Tvær-Rækker af smaa Krøller; Overensstemmelsen mellem Assyrien og Persien i et saadant konventionelt Træk forudsætter Fællesskab i Overleveringen. Men naar Figurerne paa Darius's Monumenter udmærke sig frem for de ældre orientalske ved en friere plastisk Bevægelse — eller i alt Fald, som Soldaterskikkelserne fra Susa, ved at lade ane Muligheden for en friere Bevægelse —, saa ligger det nær at henføre dette Fortrin til en Indflydelse fra det eneste Folk, som gennem en Række Menneskealdre havde arbejdet fremad mod dette Maal, og som nu stod lige foran den Opgave helt at frigøre Menneskeskikkelsens Plastik, nemlig Grækerne. Perserrigets politiske Historie under Darius opfordrer os jo ogsaa af sig selv til at regne med en Indflydelse fra denne Kant, ikke alene fra de rige og højt udviklede ioniske Stæder paa Lilleasiens Vestkyst, men ogsaa fra andre Egne, nærmere det egentlige Hellas. Darius skattede i flere Retninger Hellenernes Kultur og Evner højt og drog gerne Nytte af dem. Hele Skarer af Grækere, Befolkningerne fra erobrede Stæder som Milet og Eretria, førtes op til Susa for Kongens Aasyn og fik derefter Boliger anviste i Omegnen. I Frisen fra Susa synes da en græsk Paavirkning i Tegning og Modellering at være traadt i Forbindelse med gammel asiatisk, fra Kaldæa og Assyrien nedarvet Teknik (det glaserede Brændtler) og Farvegivning (med

gult og blaat som Hovedfarver, medens Grækerne vilde have foretrukket gult og rødt). Men i Benyttelsen af disse forskellige Elementer, i det færdige Resultat, er der ganske vist ogsaa Noget, som svarer til den persiske Militærstats Væsen.

Om Paavirkning fra Grækerne vidner ogsaa et andet Træk, nemlig Udformningen af Klædebonnets Foldekast som flade, skarpe, regelmæssig ordnede Læg — det svarer næsten ganske til Stilen i den arkaisk græske Skulptur, uagtet Klædebonnets Snit er forskelligt hos de to Folk. Vel have vi set, at den ældgamle kaldæiske Skulptur havde gjort det første Skridt i Retning af dette Maal (S. 289); og før Dannelsen af det persiske Monarki havde Elamiternes Land og Susa været under kunstnerisk Indflydelse fra det nærliggende Kaldæa. Men paa nogle gamle, før-persiske Relieffer fra Susiana finde vi dog Klædebonnet ligesom i assyrisk Kunst udført uden en eneste Fold; og det samme er endnu Tilfældet med den vingede Kyros-Figur fra Graven i Pasargadæ, der formodentlig maa henføres til Kambyses's Tid eller Darius's tidligere Tid[1]). Det er i hvert Fald først paa Darius's Monumenter, at Foldekastet udføres konsekvent i samme Stil som den ældre græske, for saa vidt som Klædebonnets Snit tillod det. Men fra denne Tid at regne fastholdes denne Stil i hele den paafølgende persiske Skulptur, medens den græske Kunst allerede i den næste Menneskealder aldeles omarbejdede Stilen i Foldekastet, saa vel som i alt andet, i mere naturalistisk Retning.

Om den græske Kunst end i en Række Aar kan have laant den persiske en virksom Haand og bidraget til at højne dens Niveau, kunde den dog umulig drage den ind med i sin egen Udvikling: dertil manglede Orienten alle historiske og sociale Forudsætninger, først og fremmest Begrebet om det enkelte Menneskes frie Selvbestemmelsesret. Aand og Tænkemaade hos de to Folk var aldeles modsatte. Paa samme Tid som Grækerne førte Kunsten ind paa Baner, som den øvrige Verden aldrig havde drømt om, bleve Perserne i alle Henseender staaende paa Indledningskunstens Stade, lige saa stivt og ubevægelig som noget af Orientens ældre Kulturfolk. Overhovedet har det vistnok i alt væsentlig været forbi med den græske Indflydelse, efter at Xerxes saa fuldstændig havde tabt det høje Spil, han spillede ved sin store Invasion i Hellas. Blandt Xerxes's egne Relieffer paa Paladset i Persepolis er der nogle, som ganske fortsætte Stilen fra Darius's Tid og staa paa Højde med dem, men andre, hvor Figurerne aabenbart antage et mere orientalsk Præg, der viser en Tilbagegang i Retning af assyrisk Kunst. Proportionerne blive kortere, Hovederne større, Holdningen og Bevægelsen stivere, hele Skikkelsen langt mindre skøn, uagtet Gennemførelsen vedbliver at være statelig og omhyggelig, som det sømmede sig for en Kongeborg af en saadan Rang. Og dette Niveau synes saa i det væsentlige at være bevaret paa de efter-

[1]) Se F. Stolze, *Persepolis* etc, Vol. II, Taf. 132.

følgende achæmenidiske Kongers Monumenter: der er nu en aldeles færdig orientalsk-persisk Kunst, som ikke var tilgængelig for Udvikling.

Der bliver saaledes ikke meget tilbage, som kan regnes den persiske Kunsts eget Initiativ til Gode i Opfattelsen af Menneskeskikkelsen. Helt frakende den Selvstændighed kan man vel ikke; navnlig er Kongens Skikkelse paa alle Monumenter, hvor den forekommer, en ejendommelig asiatisk Monark-Type, hvis Karakter ikke falder sammen med de andre Rigers. Men i Henseende til kraftig og konsekvent udpræget Originalitet staar den persiske Kunst dog uendelig tilbage for den assyriske, og dens hele Billede af Menneskelivet er langt fattigere, langt snævrere begrænset. De livlige Situationer paa Krigsbillederne fra Ninive findes der intet tilsvarende til fra Susa og Persepolis: Alt er her stiv Hofparade, dels mere realistisk, dels mere symbolsk opfattet. Alle disse lodret staaende Figurer med lige store, afmaalte Mellemrum gøre en yderst kedsommelig Virkning. Men som Udtryk for det asiatiske Monarkis Væsen er der unægtelig ogsaa heri noget ejendommeligt, og fra denne Side maa vi endnu engang, i et følgende Kapitel, fremhæve enkelte Træk ved den.

Formen af Foden. Skulpturerne fra Pasargadæ. Medens den assyriske Fod er tung og platsaalet og set fra Siden omtrent danner en Trekant af rette Linier, er den persiske Fodsaal hulet, og Fodens øverste Profillinie fra Ankelleddet ned mod Tæerne er svunget i en krum Linie, hvilket tilsammen giver mere Indtryk af Elasticitet og Lethed. Den persiske Fod er ogsaa i Forhold til det øvrige Legeme mindre end den assyriske. Den ligner i mange Henseender mere den græske fra den arkaiske Periode. Dog er der ogsaa mellem dem en karakteristisk Forskel: paa den arkaisk-græske Fod sidder Hælens bagtil mest udtrædende Punkt altid ualmindelig højt oppe, et Par Tommer over Fodsaalen, hvorimod den persiske Hæl er mere udtraadt bagudtil.

I Udviklingen af Fodens Form fortjene de Skulptur-Rester, man har tilbage fra det gamle Pasargadæ, en særegen Opmærksomhed, saa meget mere som det netop er Fødderne, som fortrinsvis er bevaret paa dem. De ere fremstillede nøgne, hvilket paa den senere Tids Monumenter, i Susa og Persepolis, ikke er almindeligt.

Fra det Palads, som bærer Indskrifterne: „Jeg er Kyros, Kongen, Achæmeniden", er der bevaret to Brudstykker af Relieffer, begge fotografisk afbildede i Stolze's *Persepolis* II, Taf. 137. Paa det ene ser man kun Benene af en gaaende Mand og bag ham, gaaende i samme Retning, et Par Menneskeben med Ørnefødder. Denne monstrøse Sammensætning saa vel som hele Kompositionen minder mere om enkelte Relieffer fra Ninive, af hvilke et er afbildet i denne Bog, se ovenfor Fig. 38, S. 297, end om den øvrige persiske Kunst. Ogsaa Føddernes Form synes at staa den assyriske meget nær; dog ere Fotografierne i Stolzes Værk for uklare, til at man kan dømme med Sikkerhed derom. Det andet Brudstykke er tydeligere gengivet; det er det nederste Parti af et Relief, som har forestillet tre Personer, skridende fremad i én og samme

Retning, en foran, to bagefter[1]). Mærkeligt er det, at Fødderne paa dette Relief, ogsaa med Hensyn til Hælens Form, i høj Grad ligne de arkaisk-græske. Man kunde overhovedet være udsat for at antage dette Brudstykke for græsk Kunst, hvis ikke Personernes lange, til Anklerne rækkende Klædebon var fremstillet aldeles glat, uden nogen Fold, hvilket jo viser en tydelig Forbindelse med assyrisk Tradition. Om der nu kan antages Spor af middelbar græsk Indflydelse paa Kunsten i det persiske Riges Centrum allerede under Kyros — hvad der vel ikke var historisk umuligt —, eller om dette Relief kan være udført efter Kyros's Tid, navnlig under Darius Hystaspes's Søn, det maa jeg henstille uafgjort.

At den berømte Relieffigur i Pasargadæ af Kyros, fremstillet med fire Vinger og med ægyptisk symbolsk Hovedsmykke (Stolze Taf. 132), og som ogsaa har baaret Indskriften: Jeg er Kyros osv., er senere end Kyros's egen Tid, vel snarest fra de tidligere Aar af Darius's Regering, er med Rette fremhævet af Perrot. Her er Klædebonnet endnu fremstillet uden Folder paa assyrisk Maade, og Fødderne ere nøgne[2]). De ligne ogsaa de græske, dog ikke saa nøje som Fødderne paa det ovennævnte Brudstykke.

Det turde derefter være rimeligt at antage, at det er Exemplet fra Grækenland, som ogsaa med Hensyn til Fodens Form har draget den persiske Kunst noget bort fra den assyrisk-babyloniske Tradition. Dog har man i Længden ikke fulgt Grækernes Exempel, men allerede tidlig formet en ejendommelig Type, der maaske har haft sit Forbillede i den persiske Menneskeraces virkelige Form af Foden, og i hvert Fald maa betragtes som et Udslag af national persisk Smag.

Telephanes Phocaeus. Fra den antike Litteratur er der kun fremdraget saare lidet, som handler om Berøringen mellem græsk og persisk Kunst særlig paa Menneskefremstillingens Omraade. I de persiske Hovedstæder bevaredes enkelte fremragende Værker af arkaisk græsk Billedhuggerkunst (Antenors Statuer af Harmodios og Aristogeiton, fra Athen; Kanachos's Apollon fra Milet), bortførte fra Grækenland under Perserkrigene. Om en græsk Kunstners personlige Ophold og Virksomhed i Persien indeholder Plinius's Hist. nat. (XXXIV, 68) et Par Ord. Han omtaler Bronzestøberen Telephanes fra Phokis eller Phokæa som en Billedhugger af første Rang, der efter Kunstnernes Mening kunde maale sig med Polyklet, Myron og Pythagoras; dog var han kun lidet bekendt, fordi han levede og arbejdede i Thessalien; „andre søge Grunden dertil deri, at han har givet sig i Arbejde hos Kongerne Xerxes og Darius“ (quod se regum Xerxis atque Darii officinis dediderit). I de almindelig benyttede Fremstillinger af de græske Kunstneres Historie, Brunns Geschichte der griechischen Künstler, Overbecks Die antiken Schriftquellen etc. og Gesch. der gr. Plastik, og derefter ogsaa i Perrot & Chipiez Hist. de l'art, V,

---

[1]) I Texten til Stolzes Værk antages dette Relief at have henhørt til en lignende Fremstilling af Kongen, fulgt af to Ledsagere, som den, man hyppigere finder i Persepolis. Denne Opfattelse gentages af Perrot (*Hist. de l'art dans l'ant.* V, p. 667). Men den kan ikke være rigtig. Paa Relieffet i Pasargadæ ere de tre Figurer hinanden altfor nær til at der kan tænkes paa Kongen og hans Ledsagere. Desuden ser man paa Figurernes forreste Flade noget, der ser ud som Benene af et Dyr — en Oxe? Vædder? Buk? —, som har gaaet jævnsides med dem.

[2]) Saaledes ogsaa Perrot (V, 785): *les pieds paraissent nus.* Overfladen er ikke tilstrækkelig godt bevaret, til at man kan paastaa noget med Sikkerhed.

faar Telephanes sin Plads anvist blandt Polyklets Samtidige, det vil altsaa sige i sidste Fjerdedel af det 5te Aarhundrede. Andre sætte dog — efter vor Mening med utvivlsom Ret — hans Virksomhed til Begyndelsen af det 5te Aarh. Naar Plinius bringer hans Navn i Forbindelse med Polyklets, Myrons og Pythagoras's, saa gælder Sammenstillingen alene hans Rang og Værd som Kunstner, ikke hans Levetid. Desuden maa i det anførte Sted af Plinius Kongenavnet Darius („regum Xerxis atque Darii" etc.) aabenbart betyde Darius I (Hystaspes's Søn), der umiddelbart efterfulgtes af sin Søn Xerxes (485); thi Mellemrummet mellem Xerxes's Død (465) og den næst følgende Darius's Tronbestigelse (423) — 42 Aar! — er altfor stort til at tilstede en rimelig Forestilling om Telephanes's Ophold i Persien, naar Plinius's Ord skulde gælde den anden Darius. Endelig er der jo stilistisk Intet til Hinder for at nævne Efterfølgeren før Forgængeren, selv om det ikke er i strængeste Forstand exakt.

Vi antage altsaa, at Talen er om en Kunstner, der paa en udmærket Maade har repræsenteret den arkaisk græske Skulptur paa dens sidste Udviklingstrin, og som er traadt i Tjeneste hos Darius I og efter hans Død hos hans Søn og Efterfølger — en Anskuelse, der er i fuldkommen Harmoni med de historiske og kunsthistoriske Forhold saa vel paa persisk som paa græsk Side. At en græsk Billedhugger fra den senere Tid af det 5te Aarhundrede skulde være gaaet i Perserkongens Tjeneste, tør vi naturligvis ikke erklære for umuligt; men hvis det virkelig skulde være sket, saa vilde i hvert Fald et saadant Lys hurtig være blevet slukket i Persien.

Den Gang var allerede den persiske og den græske Billedkunst komne altfor langt bort fra hinanden: den persiske var blevet staaende ved sine arkaiske Former, medens i Grækenland det store Gennembrud var helt fuldbyrdet. Hvad skulde en betydelig Kunstner, som gjorde Statuer og Relieffer paa Polyklets og Fidias's Vis, egentlig i Persien? Har hans Kunst været Kongen til Behag, skulde man dog vente at finde nogen Virkning af den i den persiske Kunsts Udvikling; men Monumenterne vidne kun om Stilstand eller Tilbagegang fra Darius I's Tid at regne. Men efter al Sandsynlighed vilde den frigjorte græske Kunst aldeles have mishaget Kongen og Perserne; og der vilde hos dem ikke have været nogen Tilbøjelighed til at sætte dens Kræfter i Virksomhed.

Et persisk-græsk Kunstværk af ethnografisk Karakter. Fra Darius's Tid meldes der om endnu en mærkelig Berøring mellem persisk og græsk Kunst; men denne Gang er det snarere et persisk Element, som trænger ind over den græske Kunsts Grænser.

Herodot fortæller (IV, Kap. 87—88) om den Flydebro, som Darius lod slaa over Bosporos for at føre den asiatiske Hær paa 700,000 Mand over til Evropa, til Krig mod Skytherne nord for Donau (c. 513 f. Kr.[1]). Det var en græsk (ionisk) Ingeniør fra Samos, *Mandrokles*, som havde bygget Broen til Storkongens højeste Tilfredshed. En Del af sin Løn, som Darius forhøjede til det tidobbelte, anvendte Mandrokles til at lade male en stor Fremstilling af Broen og Hæren, der gik over den, og Kong Darius, som siddende paa sin Throne betragtede det Hele. Maleriet, der formodentlig har været udført paa Trætavler, indviedes i den højeste Helligdom i Kunstnerens Hjemstavn Samos, nemlig det berømte Heratempel, som Herodot andensteds omtaler som det største græske Tempel. Indskriften meldte, at det var Mandrokles som havde

[1]) Max Duncker, *Gesch. des Alterthums*, 5te Aufl. 4ter Bd., p. 498.

bygget Broen over det fiskerige Bosporos og til Minde derom havde indviet dette Maleri til Hera. For sig selv havde han vundet Kransen og Hæder for Samierne ved at fuldbyrde Kong Darius's Vilje.

At der ved hin Overgang over Bosporos virkelig brødes Menneskeslægten nye Baner, det kunde vel allerede Samtiden ane. Men hvis den geniale græske Ingeniør endnu har levet en Menneskealder længere frem i Tiden, saa kan han have fundet Anledning til allehaande mærkelige Betragtninger, naar han mindedes, at det var ham, en græsk født og græsk talende Mand, som først banede Vej for Asiens Magt over til Evropa.

Om Maleriet i Heratemplet paa Samos vide vi intet mere end hvad Herodot beretter; men hans korte, sammenfattende Indholdsangivelvelse af Æmnet tillader os alligevel et Indblik i Fremstillingens Karaktter. Det har været et storartet Æmne: man saa en Hær udrullet, hvis Mage hidtil aldrig havde været kendt, sammensat af en Mængde højst forskellige Folkeslag fra alle Perserkongens Lydlande i Asien og Afrika — *ἔθνεα πάντα ὅσα περ ἦρχε (Δαρεῖος)· ἦγε δὲ πάντα τῶν ἦρχε*, som Herodot siger om Hæren — alle i deres karakteristiske nationale Udstyr. Hvilken Rigdom af ethnografiske Typer har der ikke været, om end hver enkelt Type kun har været repræsenteret af et Par Figurer. Meget som i Virkeligheden har gjort en saadan Revue stemningsfuld og festlig: den klare Dag, Solskin og Skyer, den store Udsigt over Kystens og Sundets Linier — det var Kunsten jo endnu ikke udviklet til at medtage: den har her som allevegne indskrænket sig til de faste, haandgribelige Ting og de levende Figurer. Broens sindrige Konstruktion har naturligvis ikke været glemt, men endnu mindre Hensigten med den og dens store Betydning som Bærer og Vej for al Asiens kendte Folkerigdom, samlet under én Mands Scepter. Det har været Hovedsagen i Billedet. Der har været Fodfolk og Vogne og Rytteri, og den sejlbare Flaade har vel heller ikke været helt udeladt.

Alt dette har været Noget for en Historiker som Herodot at se paa, og om han end ikke ligefrem har givet nogen udførligere Beskrivelse af Maleriet, saa har han vistnok alligevel draget Fordel af det som ethnografisk Kilde angaaende de Folkeslag, hvoraf den persiske Hær var sammensat, og hvis Udrustning han giver en saa udførlig Skildring af, hvor han senere i sit Værk fortæller om den endnu meget større Hær, som Xerxes førte over fra Asien til Evropa.

Maleriets Æmne var altsaa asiatisk. Men ogsaa dets Aand tilhørte langt mere Asiens Kunst og Tænkemaade end Evropas. Naar vi huske os om efter noget Tilsvarende indenfor Oldtidens Kunst, saa føres vor Tanke ikke til den øvrige græske Kunst fra Samtiden eller Fortiden, men til Persepolis's Ruiner: dér finde vi ogsaa Opmarcheringer i lange Rækker af Nationaltyper fra Perserkongens Lydlande og Kongen selv paa sin Trone; og at det dér er Relieffer, medens der her er Tale om et Maleri, gør jo ingen væsenlig Forskel. Det er overhovedet Æmner, som aldeles have udviklet sig i Orientens Monarkier og høre hjemme i dem: vi kende noget Lignende allerede fra Assyrien og Ægypten. Med den samme Udførlighed og Nøjagtighed, hvormed den orientalske Kunst skildrer Kongens Dragt, Smykker og hele Herlighed, skildrer den ogsaa hans levende Ejendom, som var hans højeste Stolthed, nemlig de Folkeslag, som hans Scepter strakte sig over. Sligt havde den græske Kunst jo aldeles ingen Anledning til: den var overvejende optaget af at skildre Grækernes egen Type i ideal Opfattelse.

Der er vel den Forskel, at Maleriet paa Samos var udført paa Bestilling af en borgerlig Mand til Ære for hans egen individuelle Genialitet og Dygtighed, hvilket unægtelig er et særlig græsk Træk, medens Relieffene i de persiske Paladser i Ét og Alt gaa direkte ud paa Kongens

Forherligelse, for hvilken alt andet kun tjener som Middel og Bærer. Det er ikke nogen betydningsløs Forskel; men den angaar alene Hensigten med Foretagendet, ikke Billedets Indhold og Form. Til Trods for den maa man alligevel antage, at Maleriet paa Samos nærmest har set ud som de persiske Kunstværker og altsaa i kunsthistorisk Henseende hører sammen med dem. Der har vel nok været en Figur paa det, som forestillede Mandrokles selv; men den kan ikke have spillet nogen stor Rolle med Hensyn til Maleriets kunstneriske Karakter.

I Følge denne Karakter kunde man fristes til at gætte paa, at Maleren har været en Asiater, en Perser eller maaske snarere en Babylonier. Maleriet er udført paa en Tid, da Samos var et persisk Lydland og derved aabent for asiatisk Indflydelse, og da Persernes Magt lige over for Vestens Lande overhovedet var større end nogensinde før eller senere. Men paa den anden Side maa vi mindes, at Samos, der endnu for kort Tid tilbage havde haft en overordentlig Betydning for den græske Kulturs Udvikling, uden Tvivl selv var et Land, som havde rige kunstneriske Kræfter til Raadighed, og at Mandrokles paa sin Indskrift paa Maleriet, til Trods for sit Tjenesteforhold til Perserkongen, dog viser sig nidkær over den Ære, der kastedes tilbage over hans Fødeø ved dens Sønners overlegne Dygtighed (*αὐτῷ μὲν στέφανον περιθεὶς, Σαμίοισι δὲ κῦδος*). Derfor har det dog størst Sandsynlighed for sig, at Maleren var en Samier[1]). Det ligger nær nok at tænke paa, at det kan have været Ingeniøren Mandrokles selv, som her tillige er optraadt som Maler — en Forening af Talenter, som jo ikke er ukendt i Historien. Men Herodots sproglige Udtryk og hans Beretning om, at Mandrokles betalte for Maleriet, pege ikke i denne Retning[2]). Altsaa ledes vi til at slutte, at der her indirekte er Tale om endnu en betydelig græsk (samisk) Tekniker, en Maler, som sandsynligvis har været Øjenvidne til Overgangen over Bosporos, og har staaet den persiske Trone saa nær, at han aldeles har kunnet arbejde sig ind i den Aand, i hvilken Asiaterne udøvede Kunsten ved Kongernes Hoffer.

---

3. (De øvrige vestasiatiske Folk og Lande forbigaas).

Det er den kaldæisk-assyriske Kunst, som i Henseende til Menneskefremstillingen udgør den egentlige Stamme i hele den gamle vestasiatiske Kunst; Perserne medtoge vi kun, fordi de have udført enkelte overlegne Arbejder, om end, som vi saa, under fremmed Paavirkning. Foruden disse Folk fortjene ingen andre fra det vestasiatiske Kulturområde Opmærksomhed, hvor der spørges efter en ejendommelig og betydelig Opfattelse af den menneskelige Skikkelse. For det første har intet af dem hævet sig til et tilsvarende Niveau af Evne til at fremstille Menneskeskikkelsen som de ovennævnte, hvilket jo allerede antyder, at de have haft mindre Interesse for denne Sag. Men selv om man ikke stiller Fordringerne til Dygtighed højt, men kun spørger efter Ytringer — om end ufuldkomne — af en vis Selvstændighed i Opfattelsen, en original Karakter, byder den øvrige vestasiatiske Kunst

---

[1]) Jfr. ogsaa Raoul Rochette, *Peintures antiques*, Paris 1836, p. 93.

[2]) Overbeck, *Die antiken Schriftquellen*, opfører virkelig Mandrokles blandt Malerne, formodentlig i Følge en mindre nøjagtig Læsning af Herodot.

os saa godt som Intet, som det endog kun i en Parenthes vilde lønne sig at omtale. Naar man kender den ægyptiske, den babylonisk-assyriske — og man kan tilføje: den græske — Kunst, saa kender man ogsaa Elementerne af Figurstilen allevegne i Fønicien, Syrien, Lilleasien og i den af disse Egne afhængige Kultur paa Middelhavets Øer (navnlig Kypern) og Kystlande. Havde vi her den Opgave at skildre, hvorledes den kunstneriske Tilstand har været til ethvert givet Tidspunkt paa ethvert Punkt paa Jordens Overflade, saa vilde vi have meget at melde om, hvorledes disse Indflydelser fra Hovedstammerne have afløst, krydset og blandet sig mellem hverandre. Men naar vor Opgave er den at skildre den kunstneriske Udviklings verdenshistoriske Forløb, hvad der har fremmet den og ført den videre mod dens Maal, saa have vi ikke at gøre med det Affald, som fra den egentlige Udvikling har spredt sig over Landene. Vel kan dette Affald have haft en vis Betydning for Udbredelsen af Motiver og Exempler; og i denne Retning fortjener navnlig den føniciske Kunst stor Opmærksomhed. Hvad den har haft at betyde som Bindeled mellem Asien og Evropa, skal fra vort Synspunkt blive nøjere bestemt i det følgende; her fremhæve vi kun, at den i sig selv ingen som helst selvstændig Værdi har i Henseende til Fremstillingen af Mennesket.

Var der noget, som fortjente en særlig Omtale, saa var det snarest Klipperelieffene i det gamle Kappadocien (Boghaz-köi, Öjyk, det gamle Pteria), som af nogle have været henførte til det hetitiske Folk. Det er vel især i kunstmythologisk Henseende, at disse Relieffer frembyde Interesse; men ogsaa i Henseende til Figurstilen kunde her vel snarest være Tale om et Gran af Selvstændighed, om end Slægtskabet med assyrisk Kunst er aabenbart. Men da den gamle kappadociske Skulptur afgjort er af lavere Rang end den assyriske, og da den paa ingen Maade kan betragtes som Led af en Udviklingskæde, der har ført Menneskefremstillingen videre, betragte vi den som liggende udenfor vor Opgave.

Indledningskunst. Tilbageblik. Den monarkiske Aand og dens Udtryk.

Som en mægtig Bjergkæde ligger i Baggrunden for Evropas Historie hin Række af store og stolte Monarkier, der afløste hverandre i Overherredømmet: det ægyptiske, babyloniske, assyriske, mediske, persiske; det sidste, som samlede alle de foregaaendes Magt, bryder endelig sin egen i Kampen mod Hellenernes frie Folk. Hvad der ligger bag hin store Bjergkæde, kender Historien kun glimtvis. Kunstens sammenhængende Historie begynder altsaa med Monumenter fra Folkeslag, som regeres absolut og despotisk, og som se op til deres Herskere som til Guder paa Jorden. Det er Monarkerne, som her have Ordet — hos nogle Folk, saa vidt vi kende dem, næsten alene.

Især fra den Tid af, da Ægyptens Konger af de thebanske Dynastier ved Midten af det andet Aartusinde begyndte deres Erobringstog ind i Asien og derved indviede den indbyrdes Erobringspolitik i stor Stil mellem Monarkierne, som fortsattes lige til det persiske Riges Nederlag, altsaa fra den Tid af, da den ene af de store Konger begyndte at træde den anden paa Nakken, klinger der igennem det Sprog, som de tale, eller som tales paa deres Vegne, en Tone af Selvophøjelse, som der ellers ingensinde har været Mage til mellem Menneskene. Det er et enestaaende psykologisk Fænomen, det Højdepunkt, hvorfra Menneskehedens historisk-psykologiske Udvikling begynder at rulle. Med alle sine uhyre Overdrivelser var det dog ikke det rene Højhedsvanvid, ikke nogen individuel Grille, men havde fast Fod paa en Pyramide af overordentlig reel Magt. Endog Alexander den store, som under sin Haand samlede mere end nogen tidligere Enehersker, ja endog de romerske Kejsere, hvis Herredømme strakte sig endnu langt videre, kunde, selv naar de gjorde vanvittige Fordringer paa Ære og Dyrkelse, ikke naa højere end til at ville kappes med de gamle orientalske Monarker; og i Følge den menneskelige Udvikling, som laa imellem, kunde de aldrig naa deres naive og solide Tro paa egen Storhed, der ikke var undergravet af nogen filosofisk Tvivl hos de Folk, som de herskede over.

Der er heri et fælles gennemgaaende Træk i hine Rigers Væsen, som ogsaa har medført ganske ensartede Fænomener i deres Kunst og givet den et fælles Præg til Trods for de store, gennemgaaende nationale Forskelligheder i Stil og Udtryksmaade, som vi ovenfor have skildret.

Den ægyptiske Livsvisdom, for saa vidt som vi kende den, begynder med mere Maadehold. I de ældgamle Lærdomme fra de tidligere Dynastiers Tid (Papyrus Prisse) klager Kongesønnen Ptah-hotep over Alderdommens Møje. «Og naar du er blevet stor» — fortsætter han — «efter at du har været lav, og har samlet Skatte efter Ulykken, saa at du er den ypperste i din By, og naar du er blevet bekendt for din Overflod og staar som en mægtig Herre, saa lad dit Hjerte ikke hæve sig i Overmod for din Rigdoms Skyld; thi dens Ophavsmand er Gud. Foragt ikke din Næste, som er, hvad du selv var; men behandl ham som en af dine Lige.»

Men disse sunde Leveregler galdt ikke for de senere erobrende Monarker. Paa Templernes Vægge fra Ramses II's Tid er indhugget Hofdigteren Pentaurs Lovprisninger over Kongen: — — «den ungdommelige Konge med den dristige Haand har ikke sin Lige. — Han griber Buen, og Ingen gør Modstand. — — Ingen kender de Tusinder af Mænd, som stode lige over for ham. Hundredetusinder sank hen ved Synet af ham. Frygtelig er han, naar hans Krigsskrig lyder, dristigere end hele Verden, — som den grumme Løve i Hindernes Dal. — Vist er hans Raad, fuldkomne hans Beslutninger, naar han bærer Kongekronen Atef og kundgør sin Vilje. — — Hans Hjerte er som et Bjerg af Jern. Saaledes er Kong Ramses Miamun. — — Som om han selv var Krigsguden Monthu, bævede hele Verden, — og Rædsel greb alle Fjender, som kom hid for at bøje sig for Kongen.» (Brugsch, *Geschichte Ägyptens unter den Pharaonen*).

Hør hvorledes Assyrerkongen taler om sig selv, den samme Assurnazirpal, i hvis Skikkelse og Værker Figurstilen fremtræder med den største Overdrivelse (*Records of the Past*, vol. III):

«Jeg er en Konge, jeg er en Herre, jeg er berømmelig, jeg er stor, jeg er mægtig, jeg har rejst mig, jeg er en Høvding, jeg er en Fyrste, jeg er en Kriger, jeg er stor og jeg er berømmelig, Assurnazirpal, en mægtig Konge af Assyrien, Forkynder af Maaneguden, Dyrker af Anu, Ophøjer af Yav, en Beder til Guderne, ufravigelig deres Tjener, en Undertvinger af sine Fjenders Land, en Konge, mægtig i Slag, Ødelægger af Byer og Lande, Hersker over sine Modstandere, Konge af de fire Verdenshjørner, Uddriver af sine Fjender, kastende alle sine Fjender til Jorden; Fyrste over en Mængde af alle Kongers Lande, ja over alle, en Fyrste, som underkuer dem, der ere ham ulydige, som hersker over alle Mændenes Skarer. Mine Ønsker ere stegne op for de store Guders Aasyn, de have besluttet urykkelig om min Skæbne. Efter mit Hjertes Ønsker og min Haands Opløftelse har Istar, den ophøjede Frue, vist mig Yndest i mine Hensigter og har bøjet sit Hjerte til Førelsen af mine Slag og Krige.» — —

Om hvordan disse Krige bleve førte, taler den samme Konge andensteds: «Ved Assurs, min Herres, mægtige Hænder og ved min Hærs stormende Kraft og mit frygtelige Angreb paaførte jeg Fjenderne Slag; to Dage, før Solopgang, fór jeg over dem lig Yav,

Oversvømmeren; jeg regnede Fordærvelse over dem ved mine Krigeres Kraft og Tapperhed; jeg indtog Byen lig en Sværm af Fugle, der kom over den;» — — «jeg ødelagde deres Krigere med mine Vaaben, jeg tog Bytte, jeg lod plyndre deres Skatte, deres Øxne og Faar. Meget Bytte opbrændte jeg med Ild; mange Krigere fangede jeg levende; nogle huggede jeg Hænder og Fødder af, andre skar jeg Næsen og Ører af; mange Soldater stak jeg Øjnene ud paa. En Dynge af endnu levende Kroppe og en af Hoveder rejste jeg paa Højene indenfor deres By, deres Hoveder stablede jeg op i Midten, deres Drenge og deres Piger vanærede jeg, Byen omstyrtede jeg, jævnede den med Jorden og brændte den med Ild.»

Perserkongen Darius Hystapes's Søn fører paa Behistun-Indskriften (*Records of the past*, Vol. VII) ikke mindre store Ord i sin Mund: «Alle de Konger, som kom før mig, have i deres Levetid aldrig gjort noget, som kan lignes ved det, som jeg gjorde ved Ormazd's Naade i hele mit Liv». Dog er hans Overmod mindre frastødende, fordi den forbinder sig med en vis Følelse af ethisk Ansvarlighed. «Derfor bragte Ormazd, Ariernes Gud, saa vel som de øvrige Guder mig Hjælp, fordi jeg ikke var nogen ond Mand eller en Løgner eller en voldsom Tyran, hverken jeg eller min Slægt. Jeg herskede i Overensstemmelse med den guddommelige Lov, og jeg har ikke begaaet nogen Vold imod nogen Lovens Mand eller imod Dommerne. Den Mand, som arbejdede for vort Hus, ham har jeg elsket; og den Mand, som syndede, ham har har jeg aldeles udryddet, og jeg har ikke øvet Vold mod nogen Hædersmand». Her er en Anerkendelse af en højere Lov; kun synes Kong Darius ved en Hædersmand nærmest at forstaa den, som tjener ham og hans Hus.

Den Aand, som udtaler sig i slige Indskrifter med en Tydelighed, der ikke lader noget tilbage at ønske, har ogsaa faaet sit Udtryk i Billedkunsten. Ægypterne have skabt en hel Række typiske Motiver, der paa symbolsk, digterisk Maade betegne Monarkens uafladelige og fuldkomne Overmagt over sine Fjender. Der er f. Ex. det højst imponerende, allerede fra de ældre Dynastier stammende men senere hyppig gentagne og rigere udviklede Billede af Kongen, der griber alle sine Modstandere som et Knippe ved deres fælles, samlede Hovedhaar, holder dem endog undertiden alle op fra Jorden og svinger sit Vaaben imod dem, et Billede, der er gentaget af den føniciske Kunst og udbredt med den. Eller Kongen vandrer som Løven med Menneskehoved stoltelig hen over sine Fjender, der ligge slagne paa Jorden. Eller han troner paa sin beskyttende Gudindes Skød og sætter Fødderne paa en Skammel, der hviler over Isserne af hans Undersaatter og Modstandere — der er baade Ægyptere og Barbarer —, som ligge sammenbukkede med bagbundne Arme og med Strikker om Halsene; disse Strikker samles saa alle i Kongens højre Haand, som tillige knytter sig om Sceptret. Dette minder om Behistun-Relieffet i Persien, hvor Darius's Sejre

over Oprørere og Tronbejlere symbolsk er forherliget derved, at de overvundne møde op for ham i Række, med bagbundne Hænder og sammenknyttede med en fælles Strikke, der er slynget om Halsen paa enhver af dem: man ser, hvorledes Opfattelsen af Monarkiets Væsen til Trods for store Afstande i Tid og Rum og Forskelligheder i Nationalitet dog er væsentlig den samme og medfører overensstemmende Udtryksmaader. De ægyptiske Slagbilleder, der illustrere Pentaurs Epos, og de assyriske, der illustrere Indskrifter som de ovenanførte, kunne frembyde mærkelige Overensstemmelser. Ligeledes Billederne af Kongen paa Jagt mod vilde Dyr. Overalt genfinde vi det despotiske Monarkis fastslaaede Doktrin om Monarken som den uovervindelige Sejrherre.

Vi have allerede nævnt de assyriske Jagtbilleder og fremhævet, at Dyrefigurerne især paa de senere frembød langt større kunstnerisk Interesse end Menneskefigurerne. Her se vi den egentlige Grund dertil. Hvad er det, som driver Konger og mægtige Mænd til at øve den Slags Idræt som Løvejagt for deres Fornøjelse? Det maa dog vel være den mandige Vellyst, som de finde i at udsætte sig for Dødsfare, dykke deres Heltemod i dens Bad og komme op igen deraf med styrket og hærdet Hjerte. Har Jægeren et forud givet Privilegium paa Sejr, der forhindrer ham fra virkelig at smage Faren, saa bliver der jo ingen rigtig Morskab ved det hele: saa er det ikke en Jagt, men et Slagteri. I Virkeligheden have Løverne ogsaa nok sørget for, at et saadant Privilegium har vist sig som en tom Fiktion: de kende ikke til Persons Anseelse, og de have sikkert forstaaet at tvinge Kongen til engang imellem at lægge sin Værdighed til Side for at værge sit Liv som et andet Menneske, selv om der vel har været truffet alle Foranstaltninger for, at han ikke skulde ligge helt under i Kampen.

Men de assyriske Hofkunstnere vove ikke at fremstille slige Situationer, de foretrække at fortælle umulige Historier om Kongens Heltebedrifter. Kongen er til Fods; en anskudt Løve rejser sig paa Bagbenene imod ham og vil slaa Forpoternes Kløer i ham; men med udstrakt venstre Haand griber han den i Manken og holder den fra Livet, medens han med den højre borer Sværdet helt igennem dens Bryst (Fig. 41). En anden Gang har han faaet en flygtende Løve fat i Halen; Dyret rejser sig og vender med bister Mine Overkroppen om imod ham; — men det ene formaar saa lidt som det andet at bringe ham ud af hans majestætiske Ro. Naar Kongen er til Vogns, tirres Løverne af Vognens hurtige Fart og af Spyd og Pile, der kastes fra den; de forfølge den, bide sig fast i Hjulfælgen eller springe endog helt op paa Vognen; men med rolig Værdighed borer Kongen sin Dolk gennem Dyrets Hals. Den samme Kunstner, som forstaar med virkelig gribende Sandhed at udfolde den kæmpende Løves hele Sjæleliv, at udtrykke dens Trusel, Raseri, Arrigskab, den største Lidelse, man kunde sige: Fortvivlelse, i de døende Dyrs Miner, og Matheden og Slapheden i de dødes med de lukkede Øjne og Tungen hængende ud af Flaben, har i Skildringen af Kongens Skikkelse intet andet at melde om end en Følelse af

absolut Overlegenhed, en Sjæl der ikke giver efter for nogen Situation, men forbliver stiv i en og samme Holdning. Hist er Kunstneren en sand Kunstner, her er han kun en Slave. Hvilken Befrielse bragte ikke Homer og de græske Tragikere Menneskeheden, idet de viste, hvorledes ogsaa Konger og Mægtige kunde gribes af Lidelse og Sorg, hvirvles hen af Ulykken!

Hvad Udtrykket angaar, kan man i det Hele ikke højt nok prise Løveskikkelserne fra hine gamle Rigers Kunst. Dyrenes Konge maa her erstatte hvad man savner hos Menneskenes Konge: de gamle Folkeslag betragtede jo ogsaa hyppig Løven med dens vældige Styrke og sejrsvante Holdning som Symbol for Kongen. Hvilken rolig Majestæt i de

Fig. 41. Fra Kujundjik. I Brit. Museum.

liggende ægyptiske Løver, og dog tillige hvilken Sum af forfærdelig Lidenskab i Reserve! (Fig. 17, S. 237). Blandt de asiatiske Løveskikkelser maa man foruden de assyriske endnu fremhæve de persiske, især de vandrende Løver som Paladsets Vogtere paa en Frise fra Artaxerxes Mnemons Palads i Susa (nu i Louvre). Der er her et Udtryk for noget, som Menneskeslægten sandt at sige senere har savnet i sin Kunst, men som den maatte ønske at den havde beholdt: en vis mægtig Energi i Rygraden, en vældig Elektricitet i Følelsen, imod hvilken saa meget udmærket af Evropas Kunst dog bliver helt mat og slapt. Der er her — i Dyreskikkelserne — noget, der svarer til den uforlignelige rungende Malm i saa meget af den gamle orientalske Poesi, f. Ex. i det gamle Testamente, en Poesi som en Løves Brølen.

Og dog bevæger Kunsten sig aldeles ikke her i fantastiske Overdrivelser; tværtimod mærker man tydelig, at hine gamle Kunstnere have kendt disse Dyr i deres virkelige Tilværelse langt bedre end nogen senere evropæisk Kunstner — de græske ikke undtagne. Det er hverken heraldiske Figurer eller vilde Fabeldyr eller tamme Menageridyr. Det er Livets egen fulde Sandhed, skønt ikke altid forbundet med fuld Korrekthed i Formen.

Og dog naar den assyriske Kunst i psykologisk Skildring undertiden højere endnu i Billeder af Hesten. I Løverne imponeres vi af den mægtige Udladning af Lidenskab; men i Hestene kan der være noget Mere: et Udtryk for virkeligt Heltemod, en vis ethisk Selvbeherskelse og Æresfølelse, som der aldeles ikke er Blik for i Menneskeskikkelsen.

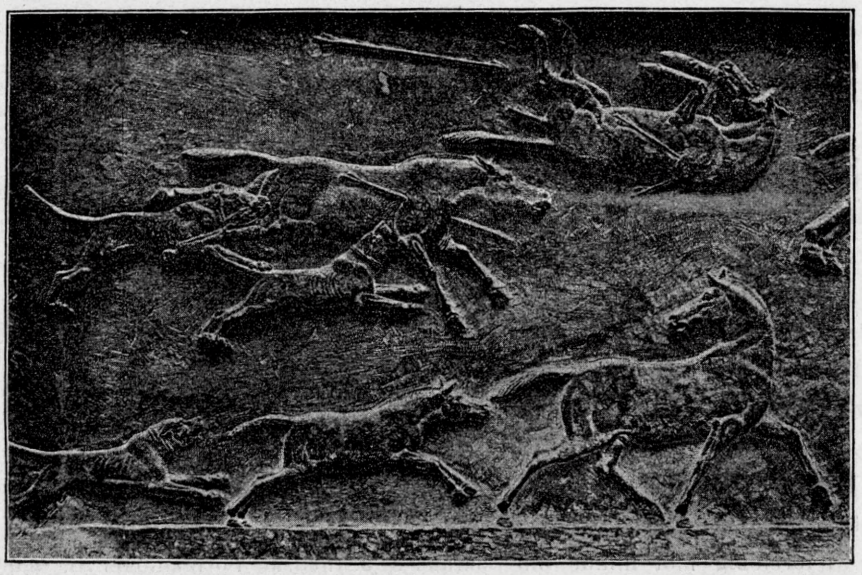


Fig. 42. Assyrisk Relief fra Kujundjik. I Brit. Museum.

Hvor Kongens ædle Heste staa lige over for Løverne, er det ypperlig udtrykt, hvorledes Angsten for de store, rivende Dyr skælver dem gennem hele Kroppen, men hvordan tillige Modet og Lydigheden overvinder Frygten og bringer dem til at holde tappert Stand.

Men der er det som er endnu bedre. Paa sit tidligste Udviklingstrin viser Kunsten saa godt som udelukkende Øje for Udtrykket af hvad ethvert Væsen føler paa sine egne Vegne: Angsten for den Fare, der truer det selv, Lysten ved sin egen Nydelse, Smerten af sin egen Lidelse o. s. v. Udtrykket af Medfølelsen for hvordan et andet Væsen er stedt, for dets Lidelse, dets Nydelse, dets Angest, er endnu ikke ret kommet til Bevidsthed. Men de smaa, fine assyriske Jagtbilleder fra Assurbanipals Palads indeholde i alt Fald ét kosteligt Træk af denne Art Udtryk (Fig. 42). Der er Jagt efter

Vildæsler. En stor, glubende Jagthund forfølger med lydeligt Glam et ganske ungt Føl: det sætter afsted i Galop alt hvad dets Ben kunne række for at følge med sin Moder, der er foran. Ogsaa Hoppen er aabenbart paa sine egne Vegne bange for Hunden og Jægerne; og hvis den var alene, kunde den maaske nok frelse sig ved sit hurtige Løb. Men den er ogsaa bange paa Føllets Vegne og vil have det med. Saa sagtner den sit Trav og vender Hovedet tilbage følgende Ungens Skæbne med ængsteligt, bekymret Blik og kaldende ad den med Stemmen. Det er et set og oplevet Træk af Virkeligheden, som vi her hilse i Kunstnerens Gengivelse. At Dyrene bære sig saaledes ad, at ogsaa blandt dem Moderen viser Følelse for Ungens Skæbne, det vidste vi nok i Forvejen: det er saa gammelt som Naturen selv. Men at Mennesket griber et saadant Træk i Flugten, fastholder det og glæder sig forstaaende over det: det kommer her som noget Nyt, og det er et Fremskridt — egentlig et stort Fremskridt — i rent menneskelig Udvikling. Thi netop disse indirekte, sympathiske Udtryk for hvorledes det gaar andre, have faaet et uendeligt større Raaderum og antaget uendelig flere Former i Menneskeslægten end i Dyreverdenen, hvor det næsten kun er indskrænket til Moderens Forhold til Barnet. De kunne for saa vidt gælde for noget særlig menneskeligt. Men efter Kunstens Historie at slutte skulde man antage, at Mennesket først ret er vakt til Bevidsthed om slige Ting gennem Iagttagelse af Dyrelivet.

Og mærkeligt er det her at se, hvorledes dette Blik for det sjælelige i Dyret, for denne indre Strid mellem Sjælens Kræfter, ogsaa har skærpet Blikket for det legemlige: den meget betydende Vending af Hoppens Hals er smukt og rigtig tegnet — efter Relieffets Fordringer —, medens Vendingen af de menneskelige Halse netop er et saa svagt Punkt i de assyriske Relieffer.

I Billeder af Menneskelivet kommer denne Slags Udtryk egentlig først til Gennembrud paa Højdepunktet af den græske Kunsts Udvikling. Derom skal blive talt paa sit Sted; her skulle vi foreløbig blot minde om Sokrates's æsthetiske Formaninger til Maleren Parrhasios i Xenophons Memorabilia III, 10, hvor der netop er Tale om det indirekte, sympathiske Udtryk, eller om et Kunstværk som Niobe og Datteren i Midten af den store Niobegruppe. Men i den gamle orientalske Kunsts Opfattelse er Menneskelivet endnu milevidt tilbage for Dyrelivet: hvad Kunsten dér giver af «Fortælling», hæver sig ikke over den tørre Krønike, trænger aldrig ned i Sjælelivets dybere Strømninger. Figurerne kunne vel fremstilles i forskellig Situation; men den er kun udvortes berettet om dem, fremgaar ikke fra et indre Liv i dem selv. Det er og bliver dog Dusinfigurer, Brikker.

Vi have allerede tidligere i Almindelighed fremhævet det negative Grundtræk for hele Indledningskunsten, at der intet Krav er i den til at enhver Figur skal leve sit eget Liv, og Følgen heraf: at man saa tidt lader sig nøje med aldeles ensformige Rækker af Skikkelser, som kun ere Gentagelser af hverandre. Man kan forklare dette af, at Kunsten gør sig Arbejdet lettere, idet den kun giver en enkelt Figur, som gentages, i Stedet for at

ulejlige sig med flere. Man har intet Blik for de finere Forskelle, hvilket er et Kendetegn paa en snævrere og raaere Intelligens. Derved gør man Uret imod Menneskelivets Natur. Thi Naturen taaler paa intet Omraade Gentagelse: den sørger for, at der blandt Millioner Kiselstene paa en Strandbred eller blandt Millioner Blade i en Bøgeskov ikke findes to, som ligne hinanden fuldkomment i Form og Farve; og ligeledes sørger den for, at to Menneskeskikkelser, om deres Funktion end er nøjagtig den samme, dog aldrig bære sig ad paa nøjagtig samme Maade. Det skulde da være, at de vare under udvortes Tvang; og derfor medfører ogsaa Ensformigheden i Kunsten et Indtryk af unaturlig Tvang over Personerne. Men derved bliver den af sig selv et Karaktertræk for de Statsformer, der ikke taale Individets frie Liv og selvbestemte Rørelse, hvilket jo i højeste Grad gælder om det orientalske Monarki. Den forekommer ikke alene paa militært Omraade, men gør i hvert Fald et Indtryk af militær Excercits, hvis Formaal jo netop er at fremtvinge Ensartethed i Holdning og Taktfasthed i Bevægelse. Det er unægtelig karakteristisk for den Aand, som tronede inde i de persiske Kongepaladser, at den til Dekoration af Væggene anvender Geledder af den kongelige Livgardes Mandskab, som præsenterer Gevær — men aandrigt kan det egentlig ikke kaldes.

Overhovedet er Persien — det sidste i Rækken af de store Monarkier — ogsaa det af dem alle, som lider mest af Ensformighed i sin Fremstilling af Menneskelivet. Det er ligesom om den Skal, der havde lagt sig om Livet til Værn om Indledningsstadet i Kulturens Udvikling, og hvori dette Kulturstade havde en Tendens til at indkapsle sig, efterhaanden var blevet stivere og tørrere. Paa den anden Side maa det indrømmes, at Persiens kunstneriske Fysiognomi i det hele er noget humanere og mildere end de tidligere Monarkiers. Monarkens egen Skikkelse har her en mere faderlig Karakter. Som Udtryk for Monarkiets Væsen finder man her Rækker af Folketyper, Repræsentanter for Rigets mange Lydlande, der paa deres opadstrakte Hænder bære Fodstykket til Kongens Trone: det er dog et Fremskridt i Humanitet i Sammenligning med hine Billeder, der vise de underkastede Folk med Strikken om Halsen, endog sammenbukkede under Kongens Skammel. Der findes endog i Persepolis enkelte Relieffer fra Xerxes's Tid[1]), i hvilke der kan skimtes en Aand af ædlere Frisind i Betragtningen af Kongens Undersaatter; men det gælder rigtignok kun, hvad vi med et modernt Udtryk vilde kalde «første Rangklasse», hvad Grækerne kaldte «dem der (indbyrdes) havde lige Rang» (*ὁμότιμοι*) eller «Kongens Slægtninge» (*συγγενεῖς*). En Forsamling af disse høje Herrer ere fremstillede i to Friser, den ene over den anden: hveranden af Personerne er klædt i den persiske Dragt, hveranden i den mediske[2]). Ved første Øjekast se disse

[1]) Se Flandin & Coste, *Perse ancienne* I, pl. 95, 96. Fotografier i Stolze's *Persepolis*.

[2]) Heri stemmer min Fremstilling overens med det almindelig vedtagne. Derimod kan jeg ikke dele den almindelig vedtagne — saa vidt mig bekendt, endog ene gældende — Anskuelse om, hvilket af de to Kostumer der er det persiske, og hvilket der er det mediske. (*vend om!*)

Friser lige saa stive og kedelige ud som andre persiske Relieffer: lutter lodret staaende Figurer med lige store Mellemrum; alle Fødderne ses i Profil i én og samme Retning som om Personerne gik i «Gaasegang». Men ser man nøjere til, opdager man et friere Samkvem mellem disse Herrer: de vende sig om og tale med hinanden, den ene paakalder den andens Opmærksomhed ved at lægge Haanden paa hans Bryst eller hans Skulder, tager den anden i Haanden o. desl. Det er altsaa, paa Grundlag af den orientalske Disciplin, dog en Forsamling af fribaarne Mænd, der kunne røre og ytre sig efter egen Tilskyndelse. Tanken ledes uvilkaarlig til et Kunstværk, som udførtes kun faa Aartier efter dette i Athen, Parthenonsfrisen, hvor der ogsaa er fremstillet Forsamlinger af ældre Mænd, Stadens Øvrighedspersoner, i Samtale. Men dér føler man, at alle Lænker ere faldne, og kun Menneskets naturlige Værdighed er blevet tilbage: i Persien er man ikke kommet videre end til at røre sig en Smule under

---

Det ene, som vi ville kalde *A*, bestaar væsenlig af en lang folderig Kaftan, foroven tilskaaret omtrent som en moderne «Havelock», over det ellers nøgne Legeme (se Fig. 40, S. 305). Dertil hører en temmelig høj, oventil fladpullet Hue. Det er den Dragt, som paa de achæmenidiske Monumenter Kongen selv altid bærer.

Den anden Dragt, *B*, bestaar af lange Buxer, en omtrent til Knæet rækkende Jakke med lange snævre Ærmer og sammenholdt om Livet med et Bælte; høj, oventil rund og fortil noget fremadbøjet Hue; undertiden en løs Kappe hængende ned over Ryggen.

Begge Kostumerne forekomme overordentlig hyppig paa de achæmenidiske Monumenter. Almindelig gælder *A* for den mediske Dragt, *B* for den persiske (se f. Ex. Perrot & Chipiez V, 799). Men dette strider i hvert Fald mod den bedste og ældste Hjemmelsmands, Herodots, klare Vidnesbyrd. Hvor han i 7. Bog optæller de Nationer, hvoraf Xerxes's Hær bestod, begynder han med selve Perserne og beskriver vel deres Dragt i tydelig Overensstemmelse med Monumenternes Kostumetype *B* (— *κυθῶνας χειριδωτούς* — — *περὶ δὲ τά σκέλεα ἀναξυρίδας* — —); men hvor han i det næste Kapitel gaar over til Mederne, siger han, at de droge i Krig i den samme Dragt som Perserne; thi den er egentlig medisk og ikke persisk (*Μηδικὴ γὰρ αὕτη ἡ σκευή ἐστι, καὶ οὐ Περσική*). Disse Ord, som dog Intet lade tilbage at ønske i Tydelighed, synes man besynderlig nok at have overset, uagtet Herodot ogsaa andensteds (I, 135) siger, at Perserne have anlagt medisk Dragt.

Typen *B* er altsaa den mediske; og af Herodots Udtryk kan man slutte, at den er forskellig fra den oprindelig persiske. Hvordan denne har været, omtaler Herodot ikke, han beskriver heller ikke nogen Dragttype, som svarer til *A*. Men naar *B* er medisk, kan man af Monumenterne med Sikkerhed slutte, at *A* er den persiske — Kongens egen Dragt! At dette er det sande Forhold, modsiges jo heller ikke af, at *B* stadig i den græske Litteratur og Kunst (se den pompejanske Mosaik «Alexanderslaget») gælder for persisk Kostume; thi den var jo virkelig gaaet over til at være det. Det bekræftes desuden af al sund geografisk og historisk Betragtning: den lettere, løsere Dragt over det nøgne Legeme passer for et varmere, sydligere Klima, den tætsluttende, med Buxer og Ærmer for et koldere, nordligere. Typen *B* har ogsaa haft Lighed med Baktriernes og Skythernes Dragt (Her. VII, 64). Det er den Dragttype, som i Oldtiden ogsaa hørte hjemme blandt Nordevropas Folk i Modsætning til Grækere og Romere, og som efter Oldtiden er antaget af alle Evropas Folk.

Det her omhandlede Spørgsmaal er af indgribende Betydning for den rette historiske Fortolkning af de gamle persiske Mindesmærker overhovedet og deres Vidnesbyrd om det indbyrdes Forhold mellem Rigets to Hovedfolk. Der ligger i historisk Henseende Meget i det; og der vil selvfølgelig til Besvarelse af det kunne fremdrages en stor Mængde Kendsgerninger fra Kunst og Litteratur. I denne Note har det blot været min Opgave at paapege en mange Steder udtalt, ukritisk gentaget, og som det synes temmelig indgroet Mening, som jeg maa anse for en Vildfarelse. En udtømmende Diskussion af Sagen vil kræve lang Tid og stor Plads.

Lænkerne. Og hvad Gennemførelsen af hver enkelt Figur angaar paa disse persiske Relieffer, lider Udtrykket for Bevægelsen og Vendingen af de samme Mangler som al anden Indledningskunst.

Fra senere Tiders Synspunkt kan man ikke andet end kalde Indledningskunstens Skildring af Mennesket udtryksløs: Minespillet er knap nok kommet i Bevægelse, eller dog kun indenfor de allersnævreste Grænser; det er uendelig langt fra at være uddannet til et Instrument for Følelseslivet i hele dets Omfang eller Dybde. Ægypternes Opmærksomhed er engang imellem blevet vakt for Udtrykket af Sangens og Musikens Magt til at smelte Sjælen; men det er Undtagelser, og det kan fra Kunstens Side neppe kaldes mere end Antydninger.

Men i al denne Ensformighed, hvori alt individuelt Udtryk næsten helt er gaaet op, er der et fælles og abstrakt Udtryk. En enkelt Stemning gennemtrænger det Hele, nemlig Selvophøjelsen, Stoltheden, Følelsen af at være ovenpaa i Livets Kamp. Det er Følelsesbølgens Højdepunkt, som her er doktrinært fastholdt. De mest talende og tydelige Exempler herpaa findes naturligvis i Billederne af Kongerne. Blandt de ægyptiske skal jeg særlig fremhæve et kolossalt Hoved i det britiske Museum af Amenhotep den tredie (Fig. 43): den knejsende Hals, det haarde Smil om Munden og det nedad skuende Blik fra de smalle, langstrakte, skraat liggende Øjne gøre Indtryk af en triumferende Stolthed, tilsat med Foragt, men vældig og virksom, snar og fremtrængende, en Heltekarakter født til Sejr, en Karakter af den haardeste Granit med Hjertet «som et Bjærg af Jern». Andre Afskygninger af det samme Udtryk af Selvophøjelse er givet i de asiatiske Kongeskikkelser; men fra senere Tider kender man ikke Mage dertil. Og allevegne er Kongen Kunstens Hovedperson: hans Skikkelse er ogsaa, især i Ægypten, hyppig holdt i meget større Maalestok end de andre paa samme Billede. Den angiver «Kammertonen» for Kunstens hele Figurverden, efter den ere de øvrige stemte. De ere allesammen «*af Anseelse som Høvedsmænd*», som Ezekiel (23, 15) siger om de Skikkelser, der vare malede paa Kaldæernes Vægge: det passer ikke alene meget nøje til de assyrisk-babyloniske Billeder, men ogsaa til dem fra de øvrige store Monarkier.

Et gennemgaaende Træk ved det store Flertal af Figurer er deres fuldkomne Rankhed: de holde Ryggen stramt og ret, bære Hovedet højt og lige frem, hverken op- eller nedad. Man maa ikke forvexle denne Egenskab med den frontale Holdning: den hører ikke nødvendig med til den og forbinder sig ikke altid med den. I Naturfolkenes Kunst er Rankheden ikke saa fremherskende et Karaktertræk som i de store Monarkier: der træffer man hyppig en bøjet Ryg og navnlig krumme Knæer. Dog tør det ikke paastaas, at Rank-

heden fra første Færd af har været Udtryk for en Stemning; den kan hidrøre fra, at den kunstneriske Intelligens endnu ikke har udviklet sig til en finere Opfattelse af Figuren: det rette er jo simplere at opfatte end det krumme. Vi have ovenfor omtalt, at endog i den

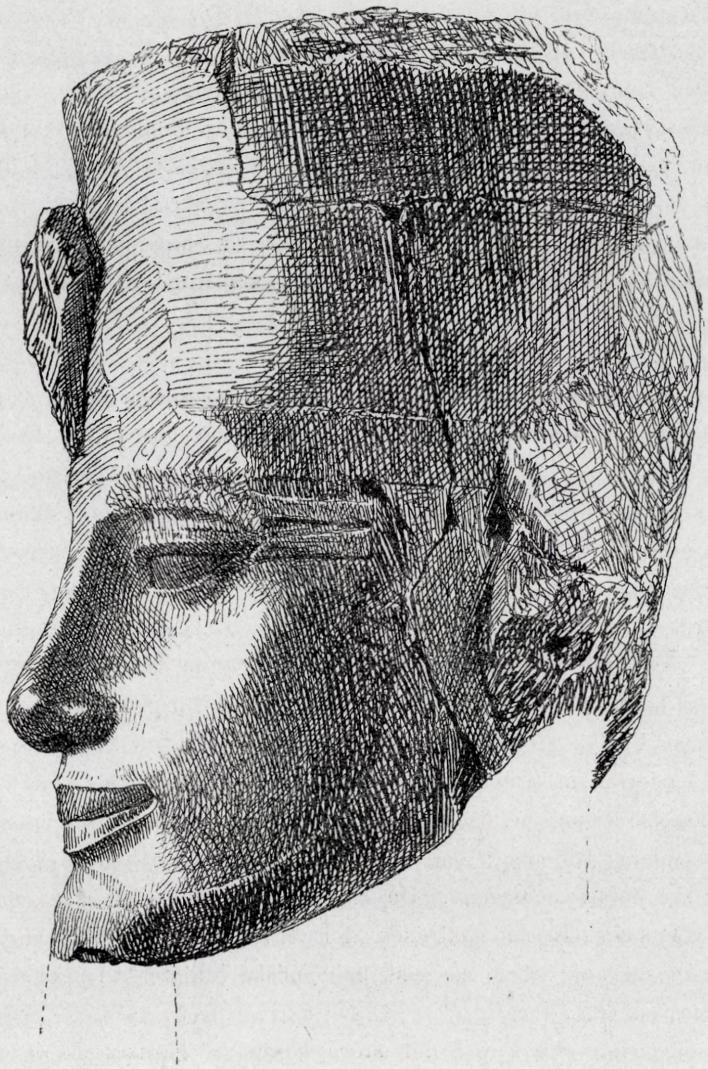


Fig. 43. Amenhotep III. Brit. Museum. Tegning af A. Jerndorff.

fortrinligste ægyptiske Kunst holdes en nedhængende Arm unaturlig stivt udstrakt: naar den samme Regel overføres paa Rygraden, saa have vi den ranke Holdning. Den kan have været nedarvet til de højere Kulturfolk gennem uafbrudt Tradition som konventionel Regel,

saaledes at Kunstnerne ingenlunde i hvert enkelt Tilfælde have ment at udtrykke noget særligt med den, som det vilde være Tilfældet i senere, modern Kunst, der har alle Legemsstillinger til sin Raadighed. Men Ægypten og Assyrien vise undertiden paa deres Fladebilleder, at de meget vel kende Modsætningen dertil: den krummede Ryg, hvormed de undertiden karakterisere fremmede, overvundne Folkeslag, medens Rankheden forbeholdes Herskerfolket, dets Konger og dets Guder. Ogsaa det umiddelbare Indtryk af Figurerne tyder paa, at der efterhaanden har udviklet sig en vis almindelig Bevidsthed om, at Rankheden i det virkelige Liv er et Udtryk for Livsmod og Følelsen af Overlegenhed, og at den derfor naturlig hører med i den Aand af Triumf, som Kunsten skal forkynde.

Men hvor Triumfen skal forherliges, faar Kunsten selvfølgelig ogsaa den Opgave at fremstille dem, som der triumferes over: det er jo den haarde Leg mellem Hammer og Ambolt, som det gælder om under Despotiet, særlig det erobrende Despoti. Dette maa dog ikke forstaas saaledes, at Kunstens Opmærksomhed skulde være ligelig fordelt mellem Ophøjelsen og Fornedrelsen — tværtimod, her indtager Ydmygelsen kun ringe Plads og tages alene med for Triumfens Skyld. Man fremstiller ikke en ydmyget Skikkelse, f. Ex. en overvunden Konge, for sig, i en Statue.

Vi tale her ikke om de Skikkelser, der fremstilles som slagne med materielle Vaaben, men om dem, der ydmyge sig — om ikke just frivillig, saa dog uden at der i Øjeblikket øves udvortes, legemlig Tvang over dem, altsaa om det, man kalder Hyldingsbevægelser. De høre hjemme dels paa det religiøse Omraade, som Udtryk for Menneskets Ydmyghed for Guddommen, dels i Menneskenes indbyrdes Samkvem som Tegn paa den underordnedes Hylding af den overordnede, den besejredes af Sejrherren. Som vi kende dem i Kunstens Fremstillinger, kunne de dog aldrig opfattes som uvilkaarlige, indenfra bestemte Udtryk for Ydmyghedens Stemning; i det højeste kunne de i enkelte Exempler, især af ægyptisk Kunst, forbindes med et Udtryk af Hjælpeløshed og Bøn om Skaansel. De have i alle Tilfælde en vedtægtsagtig, rituel, ceremoniel Karakter. De lettere Tegn paa Ærbødighed, som ere forskellige for hvert enkelt Folk, synes mest at bero paa vilkaarlig fastslaaede Vaner og have ingen egentlig kunsthistorisk Betydning. Derimod have de stærkere Hyldingsbevægelser en mere tydelig naturgiven Karakter og ere fælles for Nationerne. De høre derfor til de betydningsfulde Træk i Indledningskunstens Menneskeskildring.

Ved den knælende Stilling, der nu til Dags blandt Europæerne er det stærkeste Hyldingstegn og især et Udtryk for religiøs Tilbedelse, forbandt de gamle Folk ingenlunde altid nogen Forestilling om Hylding og Underkastelse. Den har i deres Kunst en mere omfattende Anvendelse. Men den har ogsaa Betydning af Ydmygelse og forekommer særlig i ægyptisk og fønicisk Kunst som Skik ved Gudsdyrkelsen.

Mere karakteristisk for de gamle Folkeslag var dog den endnu stærkere Hyldingsbevægelse: Fodfaldet (*προσκύνησις*, *humi prostratio*). Det er den stærkeste Modsætning,

som kan tænkes, til hin fuldkommen ranke Holdning, og det er en væsentlig Ejendommelighed for de gamle Monarkiers Kunst, at den omspænder begge disse Modsætninger. Fod-

Fig. 44. Ægyptisk Maleri fra Theben. Asiatiske Folkeslag overgive sig til Ægypterne. Brit. Museum.

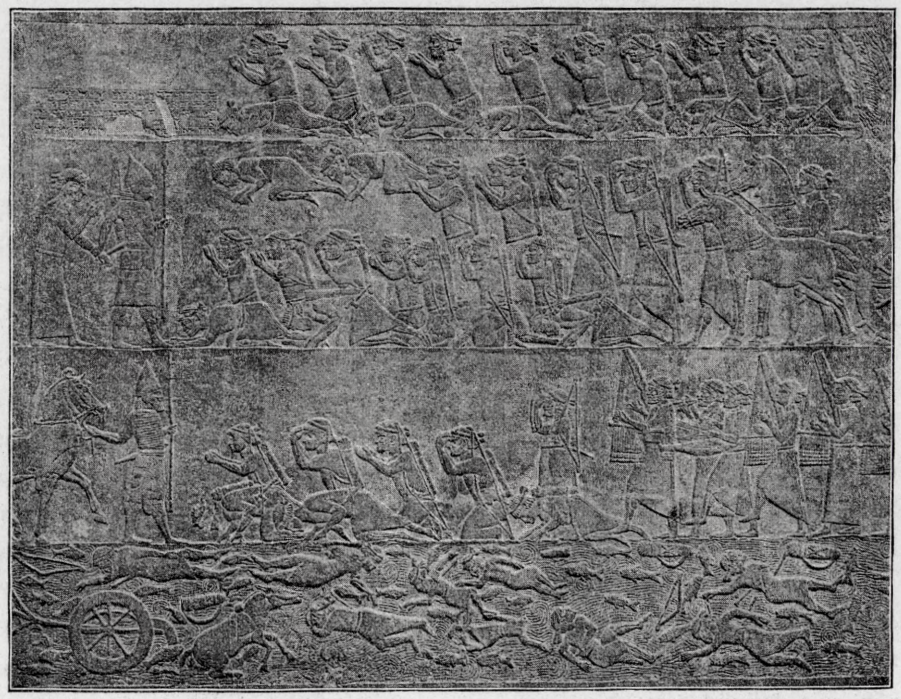


Fig. 45. Assyrisk Relief fra Kujundjik. Susianerne overgive sig til Assurbanipal. Brit. Museum.

faldet har hos de forskellige Folk muligvis ikke været iværksat nøjagtig paa samme Maade, men Forskellene have i hvert Fald kun været ubetydelige. Vi meddele her et Par Illustra-

tioner af ægyptisk og assyrisk Kunst (Fig. 44 og 45). Især paa de assyriske Relieffer have vi den hele Ceremoni klart fortalt: Personen hæver først Hænderne op foran Ansigtet med deres Inderflader vendte ind imod det, dog i nogen Afstand; derpaa falder han paa Knæ med Hænderne endnu i samme Stilling som før; saa bøjer han Kroppen helt forover med sænket Ansigt og støtter Fingerspidserne, undertiden ogsaa hele Underarmen mod Jorden — om Holdningen af Armene giver Kunsten dog maaske tidt vildledende Forestillinger, eftersom den ikke kan tegne Underarmene i Forkortning. Undertiden har den, som gjorde Fodfald, omfavnet og kysset den Overordnedes Fødder eller kysset Støvet foran ham. Paa assyriske Relieffer ser man Kongen sætte sin Fod paa den, der ligger i Støvet for ham.

Forudsat at Afbildningerne af det persiske Behistun-Relief ere paalidelige, hvad der dog er sandsynligt, ligger den forreste af de Overvundne, nemlig Gaumata, «den falske Smerdis», paa Ryggen med Arme og Ben i Vejret, og Darius sætter sin Fod paa hans Mave. Det vilde være en ren Undtagelse; men dette Hyldings- og Underkastelsestegn maatte da anses for det stærkeste og primitiveste af alle. Det kunde med Rette kaldes dyrisk i Henhold til den træffende Iagttagelse, som Herbert Spencer har stillet i Spidsen for sin Bog *Ceremonial Institutions*: «Hunden, som frygter for at blive pryglet, kommer krybende hen til sin Herre med det tydelige Ønske at vise sin Underkastelse. Og det er ikke alene over for menneskelige Væsener, at Hunde bruge slige afsonende Bevægelser: de gøre det samme overfor hverandre. Enhver har ved Lejlighed set, hvordan en lille Hund bærer sig ad, naar en frygtelig Newfoundlænder eller Bulbider nærmer sig: i sin yderlige Angst kaster den sig paa Ryggen med Benene i Vejret. Istedenfor at true med Modstand ved at knurre eller vise Tænder, som den vilde have gjort, hvis Modstand ikke havde været haabløs, antager den frivillig den Stilling, som den vilde have antaget ved at blive overvunden i Kamp, med den tause Erklæring: Jeg er dit Bytte og overgivet til din Naade.»

I den ellers sædvanlige Form var Fodfaldet i Brug blandt alle de Nationer, hvis Kunst har Betydning paa dette Udviklingstrin, og hører endnu til Livets almindelige Sædvaner blandt de Folkeslag, der have indtaget deres Plads, overhovedet blandt alle, som ikke ere delagtige i europæisk Tænkemaade og Kultur. Grækerne lærte det at kende som orientalsk Sædvane, men havde en ganske særlig Afsky for det, især i dets politiske og sociale Betydning som det mest fremspringende Træk af Undersaattens slaviske Sind for Despoten. Mangfoldige Steder i Oldtidens Litteratur vidne om, at det ansaas for lavt og uværdigt for en Mand. Heller ikke Romerne taalte det før den fordærvede Kejsertid: det var den tykke Vitellius, som da han kom tilbage fra Asien, først væltede sig i Støvet for den gale Caligula og derved gav Forbilledet for Efterverdenen for denne uværdige Hyldest; men han hudflettes derfor af de historiske Forfattere. (Sueton. Vitellius 2; Tacitus, Annales VI, 32; Dio Cassius LIX, 27). Senere bevarede det halvt østerlandske byzantinske Monarki og den græsk-katholske Kirke denne Skik, som den Dag idag næppe er gaaet helt

af Brug i det europæiske Rusland, endog som Hyldingstegn af Menneske for Menneske. I det vestligere Europa er vel det Fodkys, som Paven i Rom har gjort Krav paa, det sidste Spor deraf, som lader sig forfølge.

Paa de bevarede Monumenter saa vel fra Ægypten som fra Assyrien forekommer Fodfaldet overvejende som Betegnelse for de fremmede, undertvungne Folkeslags Overgivelse paa Naade og Unaade til Landets Monark, langt sjældnere som Hyldingstegn af Folkets egne Børn for deres Monark: de henvende sig i Reglen til ham i ganske oprejst — eller dog mere oprejst — Stilling. Af Monumenterne faar man overhovedet bestandig et stærkt Indtryk af, at Kongens egen Nation, om den end blev nok saa despotisk behersket, dog staar i et ganske andet Forhold til ham end alle andre. I Kunsten er Fodfaldet altsaa især en Forherligelse af det erobrende Monarki. Mærkeligt og betegnende for Kunstens Stilling er det, at dette dybeste Ydmyghedstegn meget mere forbeholdes Monarken end Guddommen. I Ægypten ser man først Konger af det ptolemæiske Dynasti liggende næsegrus for Guddommen, og Assyriens Konger fremstilles ikke paa deres Monumenter nedkastede for Gudebilledet.

Men i Virkeligheden have, som Indskrifterne bevidne, de assyriske Konger kastet sig ned for Gudebillederne. I Virkeligheden har det ogsaa blandt Perserne været ganske almindelig Skik at gøre Fodfald for Monarken eller overhovedet for fornemmere Personer, skønt det ikke forekommer i den monumentale Kunst. I det hele er Fodfaldet vistnok anvendt meget hyppigere i alle Lande saa vel i religiøs som i social Betydning, end man efter den levende Kunst skulde tro. Det gælder her som allevegne, at Kunsten ingenlunde ligelig gengiver det virkelige Livs Fænomener, men gør sit ensidige Udtog af dem i Følge sit særegne Øjemed og sine indøvede Vaner. Den yndede fortrinsvis det Rette og det Ranke. I det virkelige Liv kan det maaske godt være forekommet, at den, som paakaldte Guddommen, vendte Aasyn og Blik mod Himlen; men Kunsten kender ikke denne Bevægelse; den Tilbedende staar for det meste ganske rank foran Gudens Billede eller synlige Symbol og ser lige frem — koldt og rituelt.

Ikke des mindre levede Ydmygheden for Guddommen, endog en fuldkommen og absolut Ydmyghed, i Hjerterne. Ligesom det er ejendommeligt for hine gamle Monarkiers Kunst, at de gennem Skikkelsens Holdning udtrykke Stoltheden for sig, rent og ublandet, og Ydmygelsen for sig, lige saa ublandet, saaledes forekommer ogsaa i deres Indskrifter, især dog de asiatiske, ved Siden af hine utrolige Udbrud af Selvophøjelse ogsaa Udbrud af den rene Sønderknuselse og Selvfornedrelse. Der lyder Toner, som minde om enkelte af det gamle Testamentes Psalmer, hvis Udtryk for Anger og Bod altsaa viser sig at være noget, der ikke er særlig ejendommeligt for Jødefolket, skønt netop denne Aandsretning gennem Jødefolket fik den store Fremtid for sig. «O min Herre», raaber den assyriske Psalmist, «mine Synder ere mange, mine Overtrædelser ere store; og Gudernes Vrede har

plaget mig med Sygdom, med Sot og Sorg. Jeg blev svag, men Ingen strakte frem sin Haand; jeg sukkede, men Ingen nærmede sig. Jeg raabte lydt, men Ingen hørte det. O Herre! Forlad ikke Din Tjener! Grib hans Haand paa det store Uvejrs Vande! Og de Synder, som han har begaaet, vend Du dem om til Retfærdighed.» Af saadanne lønlige, dybe, inderlige Hjertesuk findes der flere fra de mesopotamiske Folk; men de have aldeles ikke faaet noget tilsvarende Udtryk i Kunsten.

I enhver Menneskesjæl er der baade Trang til at hæve sig selv og gøre sig stor og Trang til at ydmyge sig og gøre sig lille; og den kunstneriske Fremstilling af Menneskeskikkelsen faar gennem hele Historiens Forløb sin Aand og sit Præg af det forskellige Forhold mellem disse to modvirkende Kræfter, som den afspejler. Det karakteristiske ved Menneskehedens Psykologi under hine gamle Monarkier bestaar væsentlig deri, at hine Kræfter ikke indgaa nogen virkelig Forbindelse, men blive staaende ved Siden af hinanden. Deraf disse skarpe Brud, disse pludselige Knæk i Sindsbevægelsen. Det har Herodot Øje for, naar han fortæller (VII, 45) om Xerxes, at da han saa hele Hellespont bedækket af sin Flaades Skibe og Abydos's Marker af sin uhyre Hær, saa priste han sig lyksalig — og saa brast han i Graad!

Indledningskunst. Grækenland (og Italien).

Vi betræde Evropas Grund og betragte Oldtidskunsten i Grækenland og Italien. Af dem kommer Grækenland baade geografisk og historisk først og har desuden for vort Æmne en enestaaende Betydning, imod hvilken Italien — vi tale naturligvis om Italien udenfor de græske Kolonier, særlig Etrurien — træder aldeles tilbage. Vel findes der i Etrurien enkelte Billeder af Menneskeskikkelsen, som vise en virkelig og gennemført Afvigelse fra den græske Opfattelse, og som det i hvert Fald er Pligt at omtale i det følgende; men for det meste er Grænseskellet mellem Etrurisk og Græsk fuldkommen flydende paa Grund af de indbyrdes Kulturforbindelser. I Følge den Synsmaade, som vi konsekvent gennemføre, er der altsaa ingen Grund til at betragte den italiske Kunst i Oldtiden som en Verden for sig, men kun til at lade den udfylde Billedet af den for de evropæiske Middelhavslande fælles Kunst, hvis egentlige Udvikling alene var den græske Nations Gerning og Fortjeneste. Endog denne Udvikling skildre vi kun i dens Hovedtræk og paa dens Højdepunkter, hvorfra dens Frembringelsers store, brede Masse er afledet.

Den ældste Periode af den græske Kunst, den *mykeniske*, er den nyeste Opdagelse og derfor netop i vore Dage Genstand for Arkæologernes livligste Opmærksomhed. Dette er visselig fuldt beføjet; men for os kan det ikke være nogen Opfordring til at drage denne Periode nærmere frem for Betragtningen end dens Levningers Betydning for vort Æmne tilsteder. I denne Kunst synes Dyreskikkelserne atter at være Kunstens Yndlingsopgaver, ja i endnu højere Grad end i Orienten. Af Menneskebilleder har man ikke — hverken i Henseende til Mængde eller til Størrelse og Gennemførelse — tilstrækkeligt tilbage, til at man deri tydelig kan skønne en selvstændig udpræget Figurstil. Man maa her som allevegne vogte sig for at overanstrænge sine Øjne. Vel skylder man Videnskaben ethvert Offer, endogsaa af sine Øjne; men ved at udpine lagttagelsen udsætter man sig for at tro at se, hvad der i Virkeligheden ikke lader sig se i det Materiale, som foreligger; og dermed er Videnskaben kun daarlig tjent. Vi kunne her i det Højeste kun skimte en Antydning af en Stil, hvis Væsen næppe vilde kunne forstaas af sig selv, men kun i Lyset af det, som fulgte længe bagefter; og i dette Lys skulle vi ogsaa senere kaste et Blik tilbage paa den.

Paa evropæisk Grund finde vi ogsaa indførte fønicіske Billedværker og Paavirkning af fønicisk Billedkunst og derigennem af de store Kulturfolks Stil, som vi i det foregaaende

have skildret, især af den ægyptiske, som ogsaa har været i mere umiddelbar Berøring med den græske Kunst. Men heller ikke disse Forhold foreligge her til særlig Behandling.

Naturligvis kunde Ingen falde paa at bestride, at slige «*Begyndelser til den græske Kunst*», som man har kaldt dem, ere vigtige Genstande for Videnskabens Undersøgelser. Men Kunsthistorien har forskellige Formaal, alt eftersom den kun gaar andre Videnskaber til Haande, eller den arbejder paa sin egen ejendommelige Opgave: Erkendelsen af Kunstens Udvikling i dens Arbejde paa sine Opgaver. Kunsthistorien kan ikke afvise at sysle med de ganske uselvstændige Frembringelser, der i kunstnerisk Henseende hverken vise alvorlig Vilje eller betydeligere Evne: jo mere uselvstændig Kunsten er, jo tydeligere den viser sig afhængig af Indflydelse fra anden Kunst, des sikrere Midler afgiver den netop til at paavise Vejene i Kulturens Overlevering. Naar Opgaven f. Ex. er den at granske den føniciske Søhandels Historie, maa man dertil gøre Brug af mangehaande kunsthistoriske Undersøgelser, som kunne kræve det skarpeste sammenlignende Blik og den nøjeste Fortrolighed med Monumenternes hele Mængde. Her lærer man netop mest af det Materiale, hvori der intet kunstnerisk Initiativ kommer for Dagen. Men staar man lige over for en Kunst, som i sig selv bærer Vidne om en selvstændig Kamp med en Opgave for Fremstillingen, om en førstehaands Interesse for Æmnet, selv om den kun har faaet et ufuldkomment Udtryk, saa bliver selve denne Interesse Genstand for Videnskaben, der gaar ud paa at opfatte den som Led i hele den aandelige Kulturs Udvikling. Det er — som vi ogsaa i Begyndelsen af denne Bog have sagt — fra dette Synspunkt at vi gennemgaa Kunstens Fremstilling af Mennesket.

Hvad er i Virkeligheden *Begyndelsen til den græske Kunst*? De store Kulturfolk i Afrika og Asien vare jo i Tiden langt forud for Grækerne med Hensyn til kunstneriske Resultater; og Intet er vissere, end at Grækerne i deres Kulturs Barndom have havt mangehaande Forbilleder fra andre Nationer at danne sig efter. De saa — som Homer vidner om — med beundrende Blik op til Sidons og Kyperns Kunstflid som til Gudernes Arbejde. Der er mangfoldige Elementer i deres Fantasi og Kunst, som de ikke alene have modtaget fra fremmede Folk, men som de stadig have beholdt, om de end mere eller mindre have udviklet og omformet dem: konventionelle Arkitekturformer som Volutekapitælet, Ornament-Mønstre som Palmetten, sælsomme, gaadefulde Myther eller sammensatte, fantastiske Skikkelser, kort sagt: allehaande irrationelle Motiver, «Chimærer» i Ordets videste Betydning, der overleveredes til dem som uforklarede Kendsgerninger, der ikke havde naturlige Forbilleder. Men hvor det galdt om det vigtigste af alt for Billedkunsten: at fremstille Menneskeskikkelsen, der havde de jo det naturlige Forbillede for sig i Virkeligheden, i deres egen Nation, og kunde studere det efter den. Og ikke alene kunde de det; men de gjorde det fremfor noget af de ældre Kulturfolk. Heri udviklede de en aldeles selvstændig og

ejendommelig Vilje, for hvilken det, som de i gamle Dage havde modtaget, eller som de stadig modtog fra fremmede Folk, efterhaanden maatte miste enhver som helst Avtoritet.

Hvor denne ejendommelige nationale Vilje først begynder at faa kunstnerisk Udtryk, der er paa dette Omraade den sande *Begyndelse til den græske Kunst.* Med Hensyn til Grækernes senere store og berømmelige Skulptur og Malerkunst, den Kunst, som Historien anerkender som en af Menneskehedens ypperste Frembringelser, kan man vistnok sige, at det var temmelig ligegyldigt, om Billedkunsten oprindelig var kommet til dem fra Avstralnegere eller Kinesere eller Føniciere: de skulde i hvert Fald nok have omskabt den i deres eget Billede. I deres nationale Liv og deres Opfattelse af Mennesket laa i Virkeligheden Oprindelsen til deres Billedkunst.

At angive en nøjagtig Tidsbestemmelse for Begyndelsen — taget i denne Mening — er selvfølgelig umuligt. Det dukker efterhaanden frem; og for de enkelte Værker ere de kronologiske Bestemmelser for det meste aldeles overladte til et Skøn, som ikke har nogen bindende Betydning for Videnskaben. Men først fra Tiden henimod Aar 600 f. Kr. at regne forefindes Monumenterne i en saadan Fylde, at de kunne give et tydeligt og sammenhængende Billede af den helleniske Figurstil, et Billede, som Historien kan tage til Indtægt som en sikker Kendsgerning. Dengang var vel den helleniske Nationalitet allerede forlængst selvstændig udviklet i Modsætning til den orientalske; og de Interesser i Samfundslivet, som især have baaret Kunstens Udvikling frem, kunne paavises langt tidligere. Men der hengaar altid en rum Tid inden Kunsten ret finder Udtrykket for disse Interesser.

Foreløbig gælde de samme Vilkaar for Fremstillingsformerne i Grækenland som i den øvrige Verden, særlig Statuernes Frontalitet, for at nævne det tydeligste Træk. Saa længe som den staar ved Magt som almindelig herskende Regel, maa den græske Kunst ogsaa henregnes til Indledningskunsten. At angive en nøjagtig Tidsgrænse for denne Regels Ophør er atter en Umulighed; foreløbig kan Aaret 500 sættes som en omtrentlig. Vi tale her altsaa væsentlig om det sjette Aarhundredes Kunst og stille her som allevegne i Indledningsperioden **Statuerne** forrest som Genstande for vor Betragtning.

I Henseende til de frontale Stillinger frembyde de ældste græske Statuer ringere Mangfoldighed end de ægyptiske. De opret staaende Figurer ere her i overvejende Flertal, især ved mandlige Skikkelser. Den siddende, det vil sige: tronende Stilling er ogsaa saa almindelig, at den maa henregnes til Kunstens stadige Opgaver. Men dermed ere disse egentlig ogsaa udtømte for Statuernes Vedkommende. Der forekommer enkelte Exempler paa den ridende Stilling, der lige saa vel som den siddende og staaende

føjer sig efter Frontalitetens Krav. Den Slags Stillinger, som jeg ovenfor (S. 233) har kaldt de «jordbundne», forekommer vel ogsaa i græske Statuer fra Indledningsperioden, men dog paa en Maade, der viser, at det græske Folk betragtede dem med ganske andre Øjne end f. Ex. Ægypterne: de findes kun i Figurer i ganske lille Maalestok, i Statuetter, og i det Hele i Forbindelse med andre Træk, som vidne om Paavirkning af orientalsk Kunst. At sidde med Bagen hvilende umiddelbart paa Jorden regnedes allerede i den homeriske Tid ikke for at høre til god Skik i det værdigere Samfundsliv, men betegnede en mere eller mindre foreløbig Udelukkelse fra Selskabet (Odysseen VII, 153 ff.), derfor ogsaa af Nødstilstand eller Sorg. Den egentlige Skrædderstilling, som er saa overordentlig hyppig i Ægypten og mange andre Lande, forekommer næppe i ældre græsk Kunst; derimod er Stillingen paa Hug ikke ganske sjælden i Statuetter af halvt orientalsk Karakter. Den knælende Stilling har i hvert Fald ogsaa været benyttet i større Statuer, men ikke des mindre ganske undtagelsesvis.

Dertil kommer endnu — endog fra meget gammel Tid, men ligeledes som Undtagelser — enkelte typisk udprægede Statuemotiver af skæve Stillinger, som afvige fra den frontale Holdning. Dem skulle vi senere gøre Rede for i det Enkelte, naar vi skildre den endelige Opløsning af Frontalitetens Regel. Her fremhæve vi blot, at de endnu i denne Periode ikke kunne opfattes som bevidste Forsøg paa Gennembrud af Reglen; thi hvis de havde været ment saaledes, kunde denne ellers ikke herske saa aldeles uforstyrret og uantastet i den store Mængde af Statuer baade i større og mindre Maalestok.

I Grækenlands ældre Periode er ligesom i Orienten den mandlige Skikkelse den, som Kunsten mest sysselsættes med, og som derfor ogsaa først maa blive Genstand for vor Betragtning. I Følge de helleniske Samfundsforhold er der vel noget mere Opmærksomhed for Kvinden end vi finde f. Ex. i Assyrien eller Persien, men næppe mere end i Ægypten.

Hvis vi havde alle de mandlige Statuer for os, som overhovedet ere udførte i det sjette Aarhundrede i Grækenland, vilde Træfigurerne have stor Betydning, des større, jo længere man gik tilbage i Tiden. Efterhaanden blev dog for denne Slags Opgaver Bronzen det vigtigste Materiale af alle. Men af Bronze har man fra denne Periode — med Undtagelse af ganske enkelte Brudstykker i større Maalestok — kun Statuetter tilbage; dem har man ogsaa i ikke ringe Mængde, og det vilde vel ikke være umuligt alene paa Grundlag af dem at udkaste et Totalbillede af Periodens Opfattelse af den mandlige Skikkelse. Dertil kommer en og anden lille Figur af Elfenben og adskillige af Terracotta; dog er Leret for lidet exakt som plastisk Udtryksmiddel, især i mindre Maalestok, til at det kan tilfredsstille Videnskabens Krav til skarpere Opfattelse. Uagtet Marmoret, der ikke er et mindre exakt Materiale end Bronzen, i Indledningsperioden har været mindre benyttet end denne til Statuer af mandlige Figurer, maa vi dog stille de bevarede Marmorstatuer paa den første

Plads for det kunsthistoriske Studium. Videnskaben maa jo tage sit Stof, saaledes som det faktisk frembyder sig. Og af Statuer eller Brudstykker af Marmor have vi ikke faa tilbage i en Maalestok, som nærmer sig til Virkeligheden eller endog naar og overgaar den, og som derfor langt bedre tillade os at studere Formens Gennemførelse. Det gælder da særlig om en Række Marmorstatuer af opret staaende, nøgne unge Mænd fra meget forskellige Egne af Grækenland. At denne Række hører til de fortrinligste monumentale Vidnesbyrd om Karakteren af den græske Skulptur fra det sjette Aarhundrede, har længe været anerkendt af Videnskaben; og at den stilles paa den første Plads, hvor Studiet særlig gælder Fremstillingen af Menneskeskikkelsen, vil næppe møde nogen Indvending. Den Opmærksomhed, den allerede har været Genstand for, har ogsaa baaret den Frugt, at der i flere Afstøbningsmuseer, især i Berlin og München, er opstillet til umiddelbar Sammenligning Afstøbninger af de vigtigste Statuer af Rækken; og skønt der endnu er langt tilbage til, at man nogensteds finder dem alle repræsenterede, bør det Forarbejde, som herved er ydet, i høj Grad paaskønnes og af yderste Evne benyttes. Ingen, der har givet sig alvorlig ind paa slige Studier, kan undervurdere, hvor usikkert og vanskeligt det er nøjagtig at bestemme Forholdet mellem Kunstværker, som man har fundet spredt rundt omkring i Evropas Museer; man kan vel opfriske sin Hukommelse ved Hjælp af Fotografier eller andre Afbildninger; men alene Afstøbninger kunne gøre nogenlunde Fyldest for Originalerne selv.

I det følgende stille vi altsaa denne Række i Spidsen for vort Studium af Periodens Menneskeskikkelse. Men derfor se vi ikke bort fra den øvrige Mængde af Figurmonumenter; vi ere opmærksomme for de andre bevarede Marmorstatuer, baade af Mænd og Kvinder, og for de smaa Bronzer, af hvilke mange svare meget nøje til den fremhævede Række af Marmorfigurer. Ved Karakteristiken af Legemsformen tage vi ogsaa tilbørligt Hensyn til de samtidige Relieffer og Vasemalerier, uagtet vi opsætte at omtale Fladefremstillingen som saadan til et følgende Afsnit. Hvor det gælder om at forstaa den ældste Periodes Karakteristik af Legemsformen, behøve vi heller ikke at begrænse os skarpt til de Statuer, der ved deres absolute Frontalitet vise sig at henhøre til denne Periode; det vil nemlig af det følgende ses, at Statuerne, endnu et Stykke efter at Frontaliteten er opløst, dog i alt andet end Stillingerne væsentlig bevare den samme Karakter som tidligere. Dette gælder f. Ex. om Figurerne fra Æginatemplets Gavle.

Intet kan være simplere og ensformigere end Stillingerne i den fremhævede Række af Statuer. De staa ret op og ned, frontalt og rankt, begge Arme hænge ned langs Siderne med knyttede Hænder; den venstre Fod er sat lidt længere frem end den højre med Fødderne i parallel Retning; at begge Fodsaalerne slutte helt til Jorden og begge Knæ ere

strakte, følger jo ganske simpelt af Frontaliteten. Hermed er Stillingens Hovedtræk udtømmende beskrevet, og der er heri saa lidet særligt, at der ikke er nogen Opfordring til i selve denne Stilling at se en Paavirkning fra Ægypten eller andensteds fra. Naar Frontaliteten er givet som fælles Lov ikke alene for Ægypten og Grækenland, men for hele den øvrige Verden, saa bliver der næsten Intet mere tilbage at tale om — det skulde da være Rankheden, som dog ogsaa genfindes i langt videre Omfang end i disse Landes Kunst. Den gennemgaaende Regel, at det netop er venstre Fod som sættes frem, synes sikkert nok at tyde paa en vis Skolesammenhæng i Grækernes Kunstøvelse; om den ogsaa, som man har ment, betegner et Fællesskab med Ægypternes, tør vi ikke benægte; men i hvert Fald har dette Træk jo ikke det mindste at betyde for Figurens Karakter.

Denne Stillingstype har været almindelig benyttet i lang Tid, sikkert over et Aarhundrede, rimeligvis endog meget længer. Men naar vi gennemgaa Statuerne af denne Type og sammenligne dem med de ældre Kulturfolks, saa viser der sig allerede i dem, indenfor de Hovedtræk, vi have beskrevet, i Figurernes Formgivning, Proportioner, ja endog i Stillingens finere Nuancer, det som vi ellers allevegne have savnet, nemlig **en Udvikling**, Fremskridt fra det Ufuldkomnere til det Fuldkomnere. Vi begynde med Statuer, som afgjort staa langt tilbage for de babyloniske og ægyptiske fra ældgamle Tider; men inden Enden er naaet, har Forstaaelsen og Gengivelsen af Menneskeskikkelsen naaet et Trin, som ligger højere end alt, hvad andre Folkeslag havde frembragt. Og derfra gaar da Grækernes Udvikling videre frem til helt ubetraadte Baner.

Hvad der bærer Udviklingen frem, beror allevegne paa en vis individuel kunstnerisk Frihed: lige fra første Færd af begynde Kunstnerne at indsætte deres personlige Blik paa Naturen og Erfaringer om den i deres Behandling af den almene Type. Uden at denne endnu omdannes eller dens Begrænsning sprænges, fuldkommengøres den gennem mange mindre Fremskridt i det Enkelte. En kommer med én ny Iagttagelse, en anden med en anden, saaledes at en Statue i visse Henseender eller i visse Partier kan være videre udviklet end en anden, medens den paa andre Punkter staar tilbage for den. Idet Fremskridtet saaledes mere bestaar i mangfoldige individuelle Aktioner end i en fælles Fremrykning af Kunsten over hele Linien, bliver det umuligt nøjere at ordne vor Statuerække efter Tidsfølgen. Selv om man kun gaar ud paa at fastsætte den relative Tidsfølge mellem Rækkens Led indbyrdes, uden at kræve noget som nærmer sig til bestemte Aarstal for de enkelte Statuers Udførelse, maa man dog lade sig nøje med et meget omtrentligt Facit. Man kan vel skønne, hvorledes de enkelte kunstneriske Resultater efterhaanden arbejde sig sammen til en fuldkomnere Opfattelse af Figurens Helhed; man kan nogenlunde se, hvad der er det tidligste og det seneste af Rækken; men paa Mellemvejen kan man i mange Tilfælde ikke sige, hvad der er det tidligere og hvad der er det senere.

At Statuerne hidrøre fra de mest forskellige Punkter af den græske Kunsts Om-

raade — fra Øerne, fra det egentlige Hellas med dets mange Landskaber og Byer saa vel som fra italisk Grund — maa naturligvis paabyde os endnu større Tilbageholdenhed ved Bestemmelsen af den relative Tidsfølge: det forstaar sig af sig selv, at Udviklingen ikke kan have holdt lige Skridt over et saa stort Terrain. I de nyere Fremstillinger af den græske Kunsthistorie lægges der endog den største Vægt paa den lokale og geografiske Ordning af Monumenterne, i mine Tanker endog altfor megen Vægt. Vel er det Videnskabens simple Pligt at føre nøjagtig Bog over ethvert Kunstværks Findested og at udnytte enhver Oplysning derom: man kan aldrig vide, hvad en faktisk Oplysning engang i Tiden kan tjene til, om den end i Øjeblikket maa henligge unyttet. Desuden har man i Oldtidens Litteratur nogle spredte Efterretninger om lokale Skoler paa forskellige Steder af den helleniske Verden, skønt ingensteds nogen fyldestgørende Oplysning om deres særegne Karakter. Lad den geografiske Inddeling af Stoffet derfor have sin Berettigelse i Videnskabens Katalogarbejde; men hvor det gælder om paa Grundlag af dette Arbejde at drage dens Resultater, giver en saadan Sønderdeling af den græske Kunst i lutter Lokalskoler kun magre og tvivlsomme Resultater og bringer Forvirring i Opfattelsen af Helheden. Ét er at vi kunde ønske at kende de enkelte Skolers Ejendommelighed; et andet, hvad vi faktisk have Midler til at kende i det Materiale, som foreligger til Studium. Det er saare langt fra, at vi have Nok tilbage fra de forskellige Lokaliteter til rigtig at afveje Forholdet mellem det Særlige og Lokale og det Fælles og Nationale. Man udsætter sig for rent falske og vildledende Slutninger ved at gaa ud fra, at kunstneriske Egenskaber, som man finder i et Værk fra en eller anden bestemt Plads, i Almindelighed have været karakteristiske netop for den derværende Skole. Undersøger man de bevarede Værker uden forudfattede Meninger, vil man finde klare Vidnesbyrd om Betydningen af Kunstnerindividernes Initiativ, medens Vidnesbyrdene om de lokale Skolers Betydning foreløbig ere tvivlsomme og dunkle. Her kun et bestemt Exempel. Enhver kan overbevise sig om, at der mellem to Statuer af den omtalte Række, begge fundne paa ét og samme Sted — vi tænke særlig paa to Figurer fra Aktion i Akarnanien — er lige saa stor indbyrdes Forskel i Behandlingen af den fælles Type som mellem Figurer fra vidt forskellige Steder; og dog synes der ikke at være synderlig Afstand mellem Tiden for disse Statuers Udførelse.

Den individuelle Frihed i Kunstnernes Forhold til Opgaven er i sig selv et hellenisk Nationaltræk i Modsætning til Orienten og Ægypten. Men Friheden maa paa ingen Maade opfattes som en vilkaarlig Stræben i alle mulige Retninger. Uden ydre Tvang var der dog det stærkeste nationale Sammenhold: et fælles Maal, en fælles Interesse, en enig Vilje til hvad Kunsten skulde udtrykke. I denne Retning, som det nu bliver vor Opgave at bestemme nøjere, vare alle Hellas's Egne og Stammer allerede væsentlig sammenarbejdede til en Enhed.

Med alle de Forbehold, som følge af, hvad der ovenfor er udviklet om Kronologiens Mulighed og Betydning paa dette Omraade, meddele vi en **Fortegnelse over de Marmorstatuer, der kunne anses for at høre til Rækken**, i relativ og omtrentlig kronologisk Orden. De Numre, som ere satte i Parenthes, ere Værker, som paa en eller anden Maade ikke svare nøje til de øvrige i Rækken, men dog i det væsentlige høre med til den. De, som ere betegnede med en Stjerne, ere de vigtigere for den kunsthistoriske Opfattelse.

1. Torso (ɔ: næsten kun Kroppen) af en kolossal Figur fra Megara. I Centralmuseet i Athen Nr. 13. Slgn. Kavvadias's Katalog (*Κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, τεῦχος Α' καὶ Β'. Ἐν Ἀθήναις* 1886—87). Afstøbning i École des Beaux-Arts i Paris. Annali dell' inst. di corrisp. archeologica XXXIII, 79. — De urimelig langstrakte Proportioner og den flade Form af Kroppen, idet dens For- og Bagside støde sammen i en bestemt Kant, vise tydelig hen til et Begyndelsesstade i Udviklingen.

2. Torso (Krop med Arme og Ben indtil Knæene), lidt over naturlig Størrelse, fra Apollon Ptoos's Helligdom i Bøotien. I Centralmuseet i Athen Nr. 12. — Figurens Fødder og Fodstykke ere senere fundne (i samme Museum 12 *a*). Bulletin de corresp. Hellén. 1887, pl. VIII. Side 185.

(3. Lille Torso med Hoved af en skægget Mand; i Museet i Sparta. Afstøbningssamlingen i Berlin Nr. 92, slgn. *Carl Friederichs* Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik, umbearbeitet von *Paul Wolters* (anføres herefter som: *Frieder.-Wolt.*) Nr. 57. — Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes zu Athen (anføres i det følgende som: *Mitth. Ath.*) II, S. 298. Figurens Overflade er saa stærkt forvitret, at man kun med Usikkerhed kan dømme om dens Plads i Rækken.)

(*4. Gravmælet over Dermys og Kitylos, fundet i Tanagra; opbevares sammesteds. Tufsten. Figurerne noget under naturlig Størrelse. Afstøbn. i Berlin 92 H, og flere Steder; *Frieder.-Wolt.* 44. *Mitth. Ath.* III, Taf. XIV. Om Monumentets kunstneriske Form se ovenfor i Texten; uagtet Værket ikke er rent statuarisk og Figurernes Stillinger heller ikke i enhver Henseende svare til Statuernes, betragtes det dog bedst som Led i denne Række og maa henregnes til de vigtigste.)

5. En Figur funden paa Naxos, i Centralmuseet i Athen Nr. 14 (se ang. Litteraturen Kavvadias' ovenanførte Katalog). Den er ufuldendt, kun behandlet med det spidse Jern; dens Plads i Rækken derfor særlig vanskelig at bestemme.

*6. Statue fra Orchomenos, i Centralmuseet i Athen Nr. 9. Naturlig Størrelse; Benene fra Knæene mangle. — Afstøbn. i Berlin Nr. 92 A, München Nr. 77; *Frieder.-Wolt.* 43. — Afbildninger i Bull. de corresp. Hellénique 1880 pl. 4; Annali dell' inst. di corresp. arch. 1861 pl. E.

7. Lille Torso, angives at være fra Magnesia i Thessalien, i Museet i Budapest. — Afst. i Berlin Nr. 92 F, *Frieder.-Wolt.* 233 (se navnlig Meddelelsen om Findestedet). — *Mitth. Ath.* VIII, Taf. 5.

*8. Statue fra Thera, Centralmuseet i Athen Nr. 8. Naturlig Størrelse; kun Benene fra Knæene mangle. Afstøbning i flere Museer, f. Ex. i Berlin Nr. 92 B. *Frieder.-Wolt.* Nr. 14; her gøres gældende, at Figuren fra Thera skulde være det ældste Exemplar af hele Rækken, en Mening, vi — som man ser — langt fra kunne dele. I denne Fortegnelse have vi endogsaa, som en Indrømmelse til andres Betragning, skudt den noget længere tilbage i Rækken,

end den efter vor egen Opfattelse egentlig burde staa. — Afbildning i Schöll: Arch. Mittheil. aus Griechenland, Taf. 4. — *Mitth. Ath.* IV, Taf. VI.

*9. Figur fra Apollon Ptoos's Helligdom i Bøotien. Centralmuseet i Athen Nr. 10. Naturlig Størrelse; kun Benene fra Knæene mangle. — Bulletin de corresp. Hellén. 1886, pl. IV.

*10. Torso fra Apollon Ptoos's Helligdom i Bøotien. Centralmus. i Athen Nr. 11. Naturlig Størrelse; Hovedet og Benene fra Knæene mangle. Bulletin de corresp. Hellénique 1887.

11. Torso i det Britiske Museum (Fotografi af Mansell: „*archaic male figure*"). Hoved, Arme og Ben fra Knæene mangle. (Paa Grund af Omordning af de paagældende Dele af det Britiske Museum og de arkaiske Skulpturers absolute Utilgængelighed under mit sidste Besøg i London, December 1890, maa jeg bede om Undskyldning for Ufuldstændighed i Meddelelsen om dette Stykke og det nærmest følgende).

12. Figur i det Britiske Museum („*Apollo, Greece*"). Fra Athen. Arme og Ben fra Knæene mangle. Jfr. det foregaaende Nummer. — A. S. Murray, A History of Greek Sculpture, pl. II, S. 107.

13—14. To Figurer, fundne 1867 af Champoiseau i Apollons Helligdom i Aktion i Akarnanien. Begge, omtrent i naturlig Størrelse, mangle Hovedet og Benene fra Knæene. I Louvre-Museet, Nr. 1 og 2; Nr. 1 synes at være ældst, i alt Fald ufuldkomnest. — Afbildninger i Gazette archéol. 1886, pl. 29. Nye Afstøbninger i Berlin og München.

*15. Statuen fra Tenea (ved Korinth), i Glyptotheket i München. Under naturlig Størrelse. I det væsentlige fuldstændig bevaret, og saa vel derved som ved den flittige og nøjagtige Udførelse et særlig mærkeligt Led af Rækken. — Afstøbninger i de fleste Museer: i vort Kunstakademis Samling Nr. 1; i Berlin Nr. 92 C. *Frieder.-Wolt.* 49. — Afbildning i Monumenti dell' instituto di corrisp. arch. IV. Tav. 44. — Afbildning i nærværende Skrift af Figuren lige forfra set, som Exempel paa Frontalitetens Begreb, Fig. 2, S. 228.

*16. Figur i det Britiske Museum, den saakaldte „*Apollo Strangford*". Under naturlig Størrelse; Arme og Ben fra Knæene mangle. Fra Øen Anaphe ved Thera? — Afstøbning nu i alle vel forsynede Samlinger, f. Ex. Berlin 92 D. *Frieder.-Wolt.* 89. — Afbildning (*meget slet!*) i Monumenti dell' instituto IX, Tav. 41; derimod findes en meget smuk Afbildning i Rayet & Thomas, Milet et le golfe Latmique, pl. 28; derfra er vor nedenfor meddelte Afbildning laant; se ogsaa Murray, A History of Greek Sculpt., pl. II. — Fotografi af Mansell. — I kunstnerisk Henseende er denne Figur alle de andre langt overlegen.

17. Figur fra Apollon Ptoos's Helligdom i Bøotien; Centralmus. i Athen Nr. 20. Lidt under naturlig Størrelse; Armene og noget af Benene mangle. Den ligner noget den ovenfor nævnte „Apollo Strangford", men er noget større og af mindre udmærket Arbejde. — Bulletin de corresp. hellénique 1887, pl. 13—14.

18. Figur fra Girgenti. Afstøbning i Berlin 92 G. *Frieder.-Wolt.* 153.

19. Torso fra Athens Akropolis (havde 1887 i Akropolis-Museet Nr. 206). Afstøbn. i Berlin 216 R. *Frieder.-Wolt.* 492.

20. En temmelig lille „*Torse archaïque*" i Louvre, Nr. 2110. (Virkelig arkaisk?)

Uagtet netop Figurernes Stilling er saa strængt typisk bunden, røber Fremskridtet sig ogsaa her i smaa Ting, som man maa skærpe sit Blik for at se, men som man maa tilkende stor Betydning, naar de betragtes som Fremskridt i Retning af en helt frigjort Opfattelse. De ældste Figurer af Rækken, f. Ex. Dermys og Kitylos (se ovenstaaende Fortegnelse Nr. 4), have paa lignende Vis som de ægyptiske og de assyriske de ledig nedhængende Arme ganske stivt strakte i Albuerne (sign. ovenfor S. 257). Men efterhaanden gaar det tydeligere op for de græske Billedhuggere, at dette ikke er naturligt. Statuerne fra Orchomenos (Nr. 6) og Thera (Nr. 8) have endnu temmelig stive Albuer; mellem de to Figurer fra Aktion (Nr. 13—14) er der i denne Henseende en ikke ringe Forskel, idet den ene, den yngre, har Albuerne mere bøjede, ligesom overhovedet smukt formede Arme. Fra det Standpunkt at regne, som betegnes ved Statuen fra Tenea (Nr. 15) synes den ældgamle Fejl endelig rettet: her have Armene ganske den lette Bøjning i Albuen, som den frit nedhængende Arm af sig selv antager, medens Hænderne endnu ere knyttede paa gammel Vis. Ret mærkelig forholder det sig paa dette Punkt med den ene af Figurerne fra Ptoon i Bøotien (Nr. 10): skønt den ellers synes at være ældre end den fra Tenea, har Kunstneren ikke alene iagttaget Albuens Bøjning, men endog overdrevet sin Iagttagelse, som det jo tidt gaar, naar man faar Blik for noget nyt. Desuden berøre Hænderne paa denne Statue ikke Hofterne, men ere frit udarbejdede og i en lille Afstand forbundne med Hofterne ved en Marmorstift. Hænderne ere vel som sædvanlig knyttede; men ogsaa i Opfattelsen af dem melder Kunstneren sig med en lille ny og selvstændig Iagttagelse: Pegefingeren holdes ikke ganske jævnsides med de andre, men lidt løsere [1]).

Ogsaa i de tronende, fuldt beklædte Figurer finder man Exempler paa Tilbøjelighed til Emancipation i Stillingen. I Reglen er den tronende Stilling behandlet fuldkommen regelmæssig og strængt, lige saa strængt som i ægyptiske Statuer: Ben og Fødder slutte parallelt og symmetrisk til hinanden; Armene holdes helt ind til Kroppen (saaledes f. Ex. paa de store Statuer fra den didymæiske Apollons Helligdom ved Milet, i det Britiske Museum, og paa de mindre, senere, siddende Figurer fra Milet, i Louvre). Men paa en tronende Pallas Athene fra Athens Akropolis ere Fødderne vendte noget udad, dog endnu symmetrisk; vi have iagttaget det samme Træk i Ægypten, blandt Statuetter; her som hist er det en ren Undtagelse. Et meget stærkere Exempel paa Frigørelse i Stillingen frembyder en anden arkaisk, tronende Marmorstatue af Athene fra Akropolis, en højst betydelig Figur (den saakaldte «*Endoios's Athene*»). Medens venstre Ben holdes strængt i den sæd-

[1]) Den lille skæggede Mand fra Sparta (Nr. 3) har ogsaa paafaldende stærkt bøjede Albuer. Muligvis burde den af denne Grund rykkes noget længere ned i Rækken; men det er ikke sikkert, da et saadant enkelt Fremskridt meget vel kan indfinde sig paa et ellers primitivt Udviklingstrin.

vanlige tronende Stilling, trækker Gudinden højre Fod noget tilbage, under Sædet, saaledes at Hælen løfter sig ikke lidt fra Jorden. I Forhold til Statuens Stil i det hele er dette Træk noget aldeles usædvanligt, det vækker endog Forestilling om en pludselig, øjeblikkelig Bevægelse, en Vilje til — eller i alt Fald en Mulighed for — at rejse sig. Den samme Figur holder ogsaa Overarmene lidt ud fra Kroppen, endog usymmetrisk, idet den højre er bøjet mest udad, desuden lidt bagud: i Haanden har hun vistnok holdt Lansen. Men saa betydningsfulde disse Træk end ere som Vidnesbyrd om kunstnerisk Frihedstrang, bør det dog fremhæves, at de ikke betegne noget egentligt Brud paa Frontalitetens strænge Regel, som Statuen endnu ganske er undergiven. De betegne maaske ikke engang, at Værket hidrører fra Indledningsperiodens allersidste Tid, skønt i hvert Fald vel nok fra den senere. Men Kunstneren har som Individ været en livlig Aand, en Fremskridtsmand — noget af en Rubens — og har derfor havt vanskeligt ved at indordne sig under Tidsalderens Disciplin: der er ogsaa noget ejendommelig djærvt og mægtigt ved Figurens Legemsbygning (Skinnebenets kraftige Krumning!).

I vor Fremstilling af de ældre Kulturfolks Kunst have vi omtalt, at Statuernes, særlig Stenfigurernes, hele Tilsnit havde en vis stereometrisk Karakter, idet Kunsten ikke helt opfattede Figuren som organisk Skikkelse, men mere som Masseform og Rumstørrelse. Saaledes forholder det sig ogsaa i Begyndelsen med de græske Statuer. Næsten lige saa længe som Frontaliteten vedbliver at være Statuens Grundlov, kan man ogsaa iagttage, at Statuen ikke ganske udføres som «rund Figur», men endnu har Noget af en firsidet Pille ved sig. De udad vendte Flader af Arme og Hænder ere temmelig plant afslebne; de vandrette Snit, som man kunde tænke sig lagte gennem Figurens forskellige Partier, ikke mindst Hovederne, vilde i Sammenligning med Naturen vise sig for firkantede (retvinklede). Endnu paa en Statue som den fra Tenea (Nr. 15) er Formen, især af Hovedet, af Bagdelen og Laarene saa kantet, at det vilde være ganske uforklarligt, naar man betragtede denne Statue for sig, uden Sammenhæng med de forud gaaende, ældre; og her tale vi endda kun om Fænomener, som ere iøjnefaldende for en grovere Opfattelse, medens det vinklede Snit i Virkeligheden trænger sig ind til de finere Træk af Formgivningen, som ikke længere kunne skildres tydelig med Ord. Den her omhandlede Egenskab har ganske vist ogsaa havt Betydning for Figurfremstillingen i Reliefferne. Det kommer især tydelig for Dagen i den paafaldende Ejendommelighed ved de fra Lakonien hidrørende Relieffer, at Figurerne hæve sig temmelig stærkt og med ganske skarptkantet, efter en ret Vinkel afskaaret Omrids frem fra Grundfladen. Den lakoniske Reliefstil er i denne Henseende kun en noget raa Overdrivelse af Tidsalderens almindelige; man finder allevegne

en mere eller mindre skarp Afskæring af Omridset. Det kan forklares fra flere Synspunkter; men saa meget synes dog sikkert, at hvis man ikke havde været fortrolig med den retvinklede Opfattelse af Formen overhovedet og været vant til ogsaa at lægge den til Grund for Behandlingen af Statuen, vilde man umulig have fundet sig tilfreds ved en saadan Stil i Relieffet.

Paa andre Maader viser den oprindelige Opfattelse af Figuren som regelmæssig Masseform sig i de ældste Marmorstatuer af staaende Kvindeskikkelser i lange Klæder. Hele Figurens nederste, af Klædebonnet dækkede Del er undertiden formet som en flad Planke eller Bræt med lidt afrundede Hjørner, naturligvis i Følge en umiddelbar Eftervirkning af primitiv Træskulptur («Xoanonfigurer»). Mærkelige Exempler derpaa har man i en meget gammel Marmorfigur (Artemis) fra Delos og et Par andre fra Ptoon i Bøotien, alle i Centralmuseet i Athen[1]). Undertiden er ogsaa Figurens nederste Parti — baade i Bronze og Marmor — formet som en glat og regelmæssig cylindrisk Søjle, paa hvis Overflade der vel kan være angivet Enkeltheder til Karakteristik af Klædebonnet, medens der lige saa lidt som i de plankeformede Figurer er noget som helst plastisk Udtryk for den menneskelige Form under Klæderne; kun Føddernes Tæer stikke frem for neden. Anselige Statuer af denne Art er den store og omhyggelig udførte Marmorfigur fra Samos, indviet af Cheramys til Hera, i Louvremuseet, og en lignende fra Athens Akropolis[2]). Det rent plankeformede eller rent søjleformede Tilsnit af Figurens Underdel findes vel kun i meget gamle Statuer; men Eftervirkninger af denne gamle Stil kunne endnu meget tydelig spores i Værker, der maa henregnes til Indledningsperiodens senere Tid, navnlig i andre af de paa Athens Akropolis fundne kvindelige Marmorstatuer.

Alt sligt er kun at betragte som Udslag af en almindelig Tilbøjelighed til Regelmæssighed i Tilsnittet, der forefindes hos Grækere lige saa vel som hos Assyrere og Ægyptere; men det kan ikke henføres til bestemt Paavirkning af fremmed Kunst. Derimod kan der i et enkelt Monument paavises en mere positiv Indflydelse af ægyptisk Stil i den Maade, hvorpaa Menneskefiguren er sat i Forbindelse med den arkitektoniske Masse; og det er endda et Værk midt inde fra et rent hellenisk Landskab, nemlig det oven omtalte Gravmæle over Dermys og Kitylos fra Tanagra (Nr. 4).

Det er meget gammelt og Udførelsen er raa. I flere Henseender bærer det allerede et tydelig græsk Præg: Figurerne ere paa græsk Vis fremstillede nøgne, og deres Legems-

[1]) Se Kavvadias's ovenanførte Katalog, de første Numere, med gode Karakteristiker og kunsthistoriske Bemærkninger. Slgn. Bulletin de corresp. hellénique 1879, pl. I., 1886 pl. VII. — Afstøbning af Figuren fra Delos i flere Museer.

[2]) Figuren fra Samos er afbildet i Bulletin de corresp. hellén. 1880, pl. XIII, XIV. — Jfr. med Hensyn til det ovenfor omhandlede Æmne: C. Jørgensen, *Kvindefigurer i den archaiske græske Kunst* o. s. v., Københ. 1888, hvor et rigt Materiale af Beskrivelser er samlet, dog behandlet fra andre Synspunkter end det, jeg gør gældende.

bygning er karakteristisk hellenisk. Men Billedhuggeren maa dog paa første eller anden Haand have dannet sig efter ægyptiske Forbilleder; det kan man alene se paa Figurernes lange Haar, der har faaet en ualmindelig og paafaldende Lighed med ægyptiske Parykker. Og hele Fremstillingsformen er ugræsk; den svarer nærmest til den, som forekommer i ægyptisk Kunst, og som man efter Behag kan kalde Statuegruppe eller højt Relief (sign. ovenfor S. 259). Figurerne ere statuarisk udførte, men staa, symmetrisk sammenstillede, med Ryggen mod en fælles Baggrundsflade; ubeskrivelig naiv er den Maade, hvorpaa det er udtrykt, at enhver af dem lægger Armen om den andens Skulder. Idet enhver af dem tillige sætter den ene Fod frem i et Skridt — den ene den højre, den anden den venstre —, medens det Ben, som holdes tilbage, støtter mere lodret mod Jorden, mindes vi om den gamle ægyptiske Fejl, at de to Ben blive ulige lange: kun er Fejlen i det gammelgræske Værk mindre tydelig, da Skridtet er kort og Udførelsen lidet exakt. At Benene ikke ere frit udarbejdede, men indbyrdes forbundne ved Stenplader ligesom Legemerne selv med Baggrundsfladen, viser ogsaa en mærkelig Overensstemmelse med ægyptisk Teknik.

Men ellers er det netop en ejendommelig Modsætning mellem de græske og de ægyptiske Stenfigurer, at Grækerne fra en tidlig Tid af, da de endnu langt fra havde naaet Ægypterne i teknisk Herredømme over Stenen, aldeles bortkastede alt det, som havde gjort Statuen til et Stykke plastisk Arkitektur: Rygpiller, Forbindelsesplader o. s. v. Idet man altsaa lader Figuren støttes udelukkende paa sine egne Ben — uden at forstærke eller støtte disses Masse i Statuen — rettes efterhaanden en gammel Fejl. Paa Dermys og Kitylos, ligesom paa ægyptiske Statuer, ere Benenes Midtaxer opfattede altfor meget som rette Linier, der, naar Benene holdtes sammen, vilde være altfor parallele gennem hele deres Længde. Men ved Figuren fra Tenea, hvis Ben ere fuldkommen frit udhuggede af Marmoret — og endnu fuldstændig bevarede, om end sammensatte af Brudstykker — er det rigtig iagttaget, at Skinnebenet krummer sig udad, og at Benenes Axer løbe kendelig sammen nedadtil. Her er altsaa Hensynet til arkitektonisk Regelrethed veget for den natursande Iagttagelse af Formen.

Men ikke alene slige Enkeltheder rettes: at Statuen fremstilles aldeles befriet for alt, som ikke er den menneskelige Skikkelse selv, betegner et nyt Synspunkt, et nyt Princip. Ved saaledes at udløses fra alt direkte Mellemværende med Arkitekturen fik Figuren en Betingelse for Frihed i Motiv og Bevægelse, endog før Frihedens Aand var indblæst i dens Indre. Der ligger heri en Interesse for den menneskelige Skikkelse som den er i sig selv, der gaar langt ud over det ægyptiske Standpunkt, et Løfte om helt at gennemarbejde den, forvandle den kantede Pille til en bevægelig organisk Figur.

At man havde et bestemt Maal for Øje, idet man fremstillede Skikkelsen ganske frit, at det var Noget, man netop vilde, bevises deraf, at man havde en ikke ringe materiel Vanskelighed at overvinde, hvor Skikkelsen — det vil sige: den mandlige — skulde frem-

stilles helt nøgen. At lade en saadan Marmorfigur staa ganske alene paa sine egne Ben, der i visse Partier ere spinkle nok, uden nogen Forstærkning af Marmorets Masse, røber en teknisk Uforsagthed, som er ret betydningsfuld i Tider, der ellers i mange Ting kunde være meget ubehjælpsomme.

Og at Grækerne overhovedet uden Sky fremstillede den menneskelige Skikkelse — navnlig den voxne, mandlige — fuldkomment nøgen og i Livet selv indrømmede den nøgne Skikkelse en højt hædret Plads, det var atter noget rent ejendommeligt for dem, Noget som de vare alene om blandt alle Oldtidens Kulturfolk; og for saa vidt som det ikke alene gælder Kunsten, men ogsaa det virkelige Liv, indtage de endnu i denne Henseende en enestaaende Plads i hele Kulturhistorien. Det beroede hos Grækerne ikke paa nogen fra en «Naturtilstand» nedarvet og stadig fortsat Vane; det var tværtimod Noget, som de havde indført — ikke fra Fremmede, men af egen national Tilskyndelse — i den historiske Tid, til Trods for gammel Skik og Fordom. Saa megen Forskel der end ellers kunde være mellem Grækerne i den ældste, homeriske Tid og de asiatiske Kulturfolk som Lydere og Assyrere, var der dog allevegne Enighed om, at fuldkommen Nøgenhed ikke kunde taales i det værdigere Samfundsliv. Derom vidner ogsaa den ældste Billedkunst i Grækenland, for saa vidt som dens Vidnesbyrd ellers ere uomtvistelige og tydelige. Figurerne fra den mykeniske Periode have tilhyllede Lænder[1]; det samme gælder endnu om Herosfigurerne paa de ældste Metoper fra Selinunt (henimod Aar 600 f. Kr.)[2]. Det er først fra denne Tid at regne — altsaa omtrent fra den Tid, da den her fremhævede Række af mandlige Statuer tager sin Begyndelse —, at det bliver almindeligt i Skulptur og Maleri at fremstille den unge Mand uden noget Dække over Underliv, Kønsdele og Laar: det var jo disse Partier, som den gamle Tids Fordom galdt, medens en nøgen Overkrop eller Arme eller Ben under Knæet aldrig havde vakt Anstød. Men selv om Spørgsmaalet kun gælder en Del af Figuren, fik det alligevel en overordentlig Betydning — dels for Samfundslivets Principer, dels for Kunstens Udvikling — at Alt fjernedes, som ikke hørte Menneskeskikkelsen selv til.

Livet var herved gaaet forud for Kunsten. Allerede i den 15de Olympiade (720

---

[1]) Se vor Afbildning længere fremme i dette Afsnit. — Om de bekendte smaa og raa Stenfigurer fra Amorgos og andre græske Øer se Noten ovenfor, S. 303, i Forbindelse med Indholdet af det Stykke, hvortil den hører. Om Kvindefigurer (eller Satyrer) tale vi forøvrigt ikke her.

[2]) O. Benndorf: *Die Metopen von Selinunt*, Berlin 1873, Taf. I—II, p. 45 ff. Paa Perseus, der halshugger Medusa, hænger der tydelig et Klædningsstykke fra Bæltet ned over Lænderne. Om Herakles (med Kerkoperne) paa den anden Metope siger Benndorf: Bekleidung ist nirgends plastisch zu erkennen. De Folder, der ere angivne paa Figurens Underkrop paa Tafel II, ere altsaa malede. Selv har jeg ikke havt Lejlighed til at undersøge Original-Reliefferne (nu i Palermo).

f. Kr.) havde Orsippos fra den doriske By Megara deltaget ganske nøgen i Væddeløbet ved de olympiske Lege og sejret, medens tidligere alle Athleter, som optraadte ved Legene, havde havt tilhyllede Lænder. I Øjeblikket selv var det kun en lille Begivenhed; og det karakteristiske ved den var ikke saa meget, at en Løber tabte sit Klædebon eller lod det falde, som at Hellanodikerne ikke tilretteviste eller revsede ham derfor. Thi det kunde jo allevegne og til enhver Tid hændes, at en Mand i et Øjeblik tilfældig blev set nøgen; men at en Mand i det samlede græske Folks Paasyn bejlede nøgen til de olympiske Leges Pris, Zeus's hellige Olivenkrans, det betød, at Nøgenhedens Skam var bortfalden, og at den var Guder og Mennesker til Behag; og det var dette som fik vidtrækkende Virkninger for Tænkemaaden og Kunsten. Orsippos's Exempel blev, som det synes, strax fulgt af andre Løbere af dorisk Stamme; efterhaanden blev Nøgenheden ogsaa indført som fast Skik i de andre Kamparter og blandt de øvrige græske Stammer. Men det forstaas let, at Forandringen ogsaa maatte møde Modstand, og at det varede en rum Tid inden den blev fuldt gennemført. Endnu i Slutningen af det 5te Aarhundrede kunde en Historiker (Thukydides, 1, 6) bruge det Udtryk, at «det ikke var mange Aar siden, at den Skik hørte op, at Athleterne kæmpede i Olympia med tilhyllede Lænder»; ja endnu senere kunde Platon (Republ. V, 452) sige, at «det ikke var længe siden, at det forekom Hellenerne — ligesom endnu de fleste Barbarer — forargeligt og latterligt (*αἰσχρὰ καὶ γελοῖα*) at se Mænd nøgne» [1]). Disse Udtalelser fra to store Forfattere ere mærkelige Vidnesbyrd om, at Grækerne endnu paa deres Kulturs Højdepunkt vare sig vel bevidste, at den athletiske Nøgenhed ikke hørte med til deres ældste Samfundsskik; men altfor bogstavelig bør man heller ikke tage dem, da Kunstens Værker give Hundreder og atter Hundreder af Vidnesbyrd om, at Grækerne dengang næsten i et Par hundrede Aar have været fuldkomment fortrolige med Nøgenheden paa det athletiske Omraade.

Det er altsaa alene Athletiken, som har ført Nøgenheden ind i græsk Liv og Kunst. Idet Pausanias (1, 44, 1) fortæller om Orsippos's Sejr i Væddeløbet, fremsætter han tillige den Formodning, at denne Løber med Vilje lod sit Klædebon falde, da han vidste, at en nøgen Mand løber lettere end en med ombundne Lænder. I hvert Fald er det rimeligt at antage, at Nøgenheden oprindelig har havt en praktisk Foranledning: ethvert Klædebon maatte jo være til Hinder for Gymnastiken. Ogsaa Platon siger (anf. Sted), at «først efter at Erfaringen havde lært Hellenerne, at det under Legems-

[1]) De litterære Efterretninger om Nøgenhedens Indførelse blandt Grækerne ere udførlig samlede og analyserede af A. Böckh i Corpus inscriptionum Græcarum, Pars III, p. 554 ff. Jfr. ogsaa Beckers Charikles, udg. af K. F. Hermann, II. — Angaaende Stedet i Platons Republik bør det vel ikke lades ude af Betragtning, at det forekommer i afgjort polemisk Sammenhæng, idet Filosoffen for at forsvare sin Idé om, at ogsaa Kvinder burde kæmpe nøgne paa Palæstraen, mod dem der gjorde den latterlig (vel særlig Aristofanes), fremhæver, hvor let Tænkemaaden om slige Ting skifter om. Men i det Væsentlige har Platons historiske Opfattelse dog sikkert været rigtig.

øvelser var bedre at være afklædt end bedækket, maatte Hensynet til, hvad der var latterligt at se paa, vige for det, som for Overvejelsen viste sig at være det bedste». Her er det ligefrem udtalt, at det oprindelige Motiv ikke var det æsthetiske, og at man netop fra æsthetisk Side havde Noget at overvinde ved Forandringen. Men den dybere Grund for det Hele laa alligevel mere i det æsthetiske end i det praktiske; og saa meget lettere forstaas det, at Nøgenheden i Følge Konsekvensens Magt snart fik den højeste æsthetiske Værdi.

Thi Gymnastiken og Athletiken selv havde fra første Færd ikke noget rent praktisk Øjemed for Grækerne. Den udviklede vel den enkelte Mands Kraft og Herredømme over sit Legeme; der siges om den med almindelige Udtryk, at den gik ud paa Mod og Mandighed (*ἀνδρία*), paa Evne til mandig Daad (*ἀρετή*), at den gav Sundhed og Styrke[1]; men havde man ikke sigtet til Andet, end hvad der kunde faa direkte Anvendelse paa Livets Gerning i Krig og i Fred, saa havde man aldrig drevet Gymnastik paa den Maade og i det Omfang, hvori man gjorde det, og især ikke — fra ældgammel Tid — gjort den gymniske Væddekamp til Nationalfest. Nej det var Sport, det var Leg for en frisk og kraftig Ungdom, for en Manddom, der vilde bevare sin Ungdom, ja endnu — som der vidnes om — for den fremrykkede Alder, naar den — om end rynket i Huden og uskøn at se til — vilde leve sin Ungdom om igen. I en ungdommelig og livsglad Nation, for hvilken Begreberne om Leg og Arbejde stille sig ganske anderledes end for os moderne Mennesker, en Nation, som overhovedet ikke betragter det som værdigt for højsindede og fribaarne Mennesker at stræbe efter det blot Nyttige (Aristoteles), gaar Legen over til at blive omtrent det vigtigste Led i Opdragelsen og organiseres paa alle Maader som en Nationalsag af den største Betydning. Og det især i den ældre Tid, da man endnu skatter den legemlige Side af Mennesket højest og ved Mennesket nærmest forstaar Legemet, det, som kan opfattes med Sanserne. For en saadan Betragtning gaar Gymnastiken jo lige ud paa den højeste menneskelige Fuldkommenhed, Livets ypperste Blomst, hvormed man kunde hædre Guderne. Den udviklede Præmiemennesker; og var Prisen vunden for det samlede helleniske Folks Øjne, ved de store Festlege, saa var det en Hæder fremfor al anden.

Paa dette Punkt se vi tydeligst Modsætningen mellem Kunstens Opgave i Orienten og i Grækenland. Uagtet den helleniske Nationalitet voxede op jævnsides med de store Monarkier, og uagtet Grækenland, især i gammel Tid, meget vel kendte til mægtige Eneherskere, baade Konger og Tyranner, er der dog i den græske Kunst Intet, der svarer til Monarkens eneraadende, toneangivende Plads i ægyptisk, assyrisk eller persisk Kunst. Hvad enten Grækerne gjorde Billeder af Guder eller af Mennesker, saa tilhørte deres Kunst fuldt

[1]) Aristoteles's Politik, VIII. Bog, de første Kapitler, navnlig det tredje, giver den klareste Fremstilling af Grækernes Betragtning af Gymnastiken som Opdragelsesmiddel.

ud Folket. Men Sejr og Triumf forkyndte den paa sin Vis lige saa vel som den orientalske; og paa menneskeligt Omraade hædrede den først og fremmest Athleten, som havde sejret i Væddekampen. Intet har været mere karakteristisk græsk end den Hær af Billedstøtter, der efterhaanden samlede sig i Zeus's Altis i Olympia, Æresstatuerne af de sejrende Athleter; senere uddannede der sig egne kunstneriske Motiver til Betegnelse af Athletens Sejr, navnlig at han binder Baandet (Diademet) om sit Hoved. I Sammenligning med de orientalske Monarkers knusende Triumfer var det en beskeden, en uskyldig — man kunde næsten sige: en barnagtig — Sejr. Det galdt her alene om folkelig Ære, ikke om Magt eller Bytte. En simpel Olivenkrans eller sligt var Sejrens hele Løn. Grækerne vidste nok, at det var noget, som gik langt over Barbarernes Forstand, at de gad underkaste sig al den Møje for en saa ringe Løn; og de gottede sig derover i Følelsen af deres egen Betragtnings Overlegenhed [1]). I Virkeligheden var Kransen jo ogsaa en Løn for menneskelig Fuldkommenhed, og der var mere indre Sandhed i den græske Athlets Triumf end i den orientalske Monarks: den var prøvet i den frie Konkurrences Ild, og den gik alene ud paa, hvad det enkelte Menneske var i sig selv, i Følge Afstamning og erhvervede Fortrin, hvad han fuldt ud kunde kalde sit, hans egen Person. Dette og Intet mere. Derfor maatte Nøgenheden, naar Alt kom til Alt, være det skønneste for Kunsten som for Livet. Den var den sande Æresdragt.

Grækerne viste derved, at de havde en sandere Filosofi om Menneskets Væsen end Orientalerne med deres Brammen med Dekorationer og Distinktioner. Al Fremstilling af Menneskeskikkelsen er i og for sig en Ytring af menneskelig Selvbevidsthed; men i Fremstillingen af det nøgne Menneske tager Bevidstheden skarpest Sigte paa det alene Menneskelige. Med dette afgørende Fremskridt i Betragtningen gjordes den første Begyndelse ikke alene til den græske, men til hele den evropæiske Kunst, der gennem Aartusinders Forløb har bevist og stadig beviser sin sejrrige Overlegenhed over al Jordens øvrige (slgn. ovenfor S. 221). Dog er dette selvfølgelig ikke alene gjort med Nøgenheden, der kun er et blandt flere Kendetegn paa det dybere Blik for det rent og alment menneskelige, for hvilket efterhaanden alle Kulturens Paafund maa vige. Ved Nøgenheden begyndte Grækerne saa at sige forfra paa Historien, med Udgangspunktet for Menneskehedens Tilværelse. Dog maa den græske Nøgenhed paa ingen Maade forvexles med «Rousseau»ske Forsøg paa at drømme sig tilbage til en «Naturtilstands» Ynder og Behageligheder, heller ikke opfattes som Noget, der ligner vore Dages Naturalisme. Vel deklareredes der ved Nøgenheden et godt og tillidsfuldt Forhold til Menneskets Natur; men den opfattedes ikke naturalistisk, men ethisk og

[1]) Se den smukke Fortælling hos Herodot (VIII, 26) og Anacharsis's Raisonnement hos Lukian (Anacharsis 13; hele dette Skrift er som bekendt af største Betydning for det her omhandlede Æmne).

politisk[1]). Det var ikke en vildt voxende eller forvildet, men tværtimod en gennemkultiveret Natur, som her blev Kunstens Æmne.

Var Livet oprindelig gaaet forud for Kunsten ved Indførelsen af Nøgenheden, saa blev det senere omvendt, for saa vidt som Kunsten anvendte den i langt videre Omfang end Livet og indførte den i Forhold, hvor den i Virkeligheden aldeles ikke hørte hjemme. Naar vi f. Ex. i Æginatemplets Gavlgrupper eller paa samtidige Vasebilleder finde Heltene kæmpende nøgne paa Valpladsen, saa kommer det kun af, at Kunsten — og dens Publikum — fandt mere Behag i den athletiske Nøgenhed end i den krigerske Rustning: Kunstnerne have jo ellers nok vidst, at den troiske Krigs Helte ikke gik nøgne i Kampen, lige saa lidt som deres egen Samtids Krigere.

Athletiken var Folkenydelse, og Kunsten var det græske Folks Øje: den tilsteder os endnu brudstykkevis at se, hvad Folket saa. Først og fremmest saa man langt mere paa den menneskelige Skikkelse og saa den mere frit og uhindret end Verden hidtil havde gjort. Man fik af idelig gentagen Erfaring indprentet, hvorledes Formens Relief traadte frem paa den nøgne Overflade. Ved Brugen og Betragtningen fik man Indsigt i, hvad hver enkelt Del af Legemet duede til, og hvordan den skulde være for at fungere bedst til enhver Art af Sport. Paa hele Legemsbygningen og paa den Form, der spillede paa Overfladen, beroede jo hin attraaværdige Evne til at vinde Prisen. Man trængte til den plastiske Genfremstilling for at fastholde disse Erfaringer: Kunstnernes Værksteder bleve Skoler for Indsigt i Menneskeskikkelsen, Arnesteder for Interessen for den nøgne Form. Overhovedet svarer Plastik til Gymnastik som en Handske til en Haand. Plastiken er det eneste fuldt kongruente Udtryk for den Interesse for Mennesket, som var særlig ejendommelig for det gamle Grækenland.

---

[1]) Jeg bruger med vel beraad Hu Ordet ethisk, uagtet jeg ikke glemmer, at man tidt har givet Nøgenheden den største Del af Skylden for det mest uethiske Træk i det græske Liv. Men Spørgsmaalet er for Kunsthistorien ikke direkte om Menneskene, men om Menneskebillederne; og af dem krævede Grækerne i deres ældre Tid, ja i Grunden hele deres Historie igennem, om de end selv vare syndige Mennesker, en overvejende ethisk Karakter. De gennemarbejdede den menneskelige Skikkelse kunstnerisk i ethisk Aand mere end noget andet Folk har gjort det, hvilket dog utvivlsomt viser baade Anlæg og Vilje til det Ethiske og kan regnes for en Fortjeneste fra ethisk Side. At forresten Livets Gang, endog dets Fremskridt, halter, og at Godt har Ondt i Følge, er en gammel Erfaring, som ogsaa bekræfter sig i vore Tider og som Grækerne visselig heller ikke vare hævede over.

Naar man vil vurdere Nøgenhedens Følger for Grækerne, kommer man i Henhold til Nutidens Erfaringer om Naturfolkenes Liv vistnok til det Resultat, at Ulykken — Forstyrrelsen eller Forvexlingen af Kønnenes naturlige Forhold — egentlig ikke havde sin Grund i selve Nøgenheden, men deri, at Livet dog kun gennemførte denne énsidig, alene i det mandlige Køn. Platon fik jo ikke gennemført sin «Stat»; og kun i Lakedæmon vare Kønnene i denne Henseende mere ligestillede, skønt ingenlunde ganske.

At Kunsten af al Magt har brugt sine Øjne til Studiet af Virkeligheden, er der ikke mindste Tvivl om: det var alene det, som bar den frem og som medførte Udviklingen. Men hvorledes benyttede den disse Studier til sin Produktion? Den virkelige Menneskehed bestaar jo af lutter Individer, som hver i ét og alt har sit ejendommelige Præg: kan man da antage, at Kunstens Billeder, f. Ex. den Række Statuer, vi her særlig have fremdraget, ere — eller dog skulle gælde for — Gengivelser af virkelige Personer? Eller gælder det om nogle af dem, om andre ikke? Har man overhovedet i hin gamle Tid gjort Forsøg paa at fremstille virkelige Individer, det vil sige: gøre Portrætter? Hvor stort et Raaderum have slige Forsøg havt? Og hvor dybt er man i de enkelte Tilfælde gaaet ind paa Gengivelsen af det Individuelle?

Ved Løsningen af disse Problemer have vi at kæmpe med alleslags Vanskeligheder, ikke mindst med en vis unøjagtig og ukritisk Brug af Ordene, ikke alene hos Oldtidens Forfattere — for saa vidt som de overhovedet tale om slige Ting —, men ogsaa hos Nutidens Lærde. Om Sagen i Almindelighed maa vi først og fremmest henvise til vort Indledningskapitel om *Figuren og dens Navn*. Vi have der godtgjort, at det i kunstnerisk og kunsthistorisk Henseende alene kommer an paa, i hvilken Aand og Mening Kunsten fremstiller Menneskeskikkelsen, om den skaber almindelige Idealer, eller den — realistisk og trofast — gengiver det enkelte Menneskes individuelle Udseende; men at man intet sikkert kan lære derom af den Omstændighed, at der tillægges Figuren et individuelt Navn, et Egennavn. Vi kunne her atter benytte Monumentet over Dermys og Kitylos til Exempel: vi vide af Indskrifterne, at Figurerne virkelig forestille disse Mennesker, vi vide endog hvilken af dem der skal være Dermys og hvilken Kitylos. Men dermed er ikke givet det mindste om, hvor vidt Figurerne i kunstnerisk Betydning ere Portrætter, Gengivelser af de to Ynglinges individuelle Karakterer. Vi have ikke meget at vente i denne Henseende af et saa naivt og ufuldkomment Værk. Men vi kunne ikke engang vide, om der fra Billedhuggerens Side er gjort noget som helst Forsøg paa portrætagtig Fremstilling af de to Individer. Vi have al Opfordring til ogsaa at tvivle derom, naar vi se hen til de græske Gravmæler fra Kunstens ypperste Periode, det femte og fjerde Aarhundrede, hvor Figurerne ligesom her ere betegnede med Egennavne, medens de dog — som alle indrømme — i Henseende til kunstnerisk Opfattelse maa betragtes som almindelige Idealfigurer. Intet faldt Grækerne — især i den ældre Tid — mere naturligt, og Intet er mere karakteristisk for deres Begreb om Mennesket, end at lade en ideal Skikkelse repræsentere et bestemt navngivet Individ. Derfor burde man omgaas noget varsommere end man i Virkeligheden gør med Brugen af Ordet Portræt paa dette Omraade. Efter gældende Sprogbrug kræves der nemlig en Forening af to Ting for at man med Rette kan kalde en kunstnerisk fremstillet Figur et Portræt, nemlig 1) at Figuren skal repræsentere (forestille) et bestemt menneskeligt Individ, og 2) at den ogsaa gengiver det samme Individs virkelige Udseende

(om end i mere eller mindre tro og vel truffet Fremstilling). En Figur, som er en tro og nøjagtig Gengivelse af et virkeligt Menneskes (en «Models») Udseende, men som i Kunstværket skal forestille f. Ex. en af de fire og tyve Ældste i Johannes's Aabenbaring, kalde vi ikke et Portræt; og en Figur, der paa den sikrest dokumenterede Maade vides at *forestille* et bestemt Menneske og nævnes med dets Navn, medens den i Grunden er en fri Fantasi, der slet ikke svarer til dette Menneskes virkelige Ansigt og Skikkelse, kalde vi heller ikke et Portræt. Men det hændes tidt nok, at der tales om Portræt, naar man blot har den ene af disse to Ting givet, idet man da uden nøjere Undersøgelse forudsætter, at det ene maa trække det andet efter sig[1]). Og dog gælder det her om Modsætninger af den mest gennemgribende Betydning for den rette Opfattelse af Kunstens Karakter.

Ved Gravmælet over de to Brødre fra Tanagra have vi baade Navnene og Skikkelserne tilbage, og det samme gælder om flere andre Gravmæler fra den ældre Periode. Naar vi alligevel ikke med nogen Sikkerhed kunne antage i dem at have virkelige Portrætter, hvor meget mindre da i dem, som vi alene kende gennem en eller anden litterær Efterretning, f. Ex. de to Statuer af de gode Sønner Kleobis og Biton, som Argeierne opstillede i Delphi (Herodot I, 31)! Ikke engang om Antenors Statuer af Harmodios og Aristogeiton gives der os i denne Henseende mindste Vejledning, omendskønt de omtales af adskillige Forfattere[2]); om de senere Statuer af Tyranmorderne, af Kritios og Nesiotes, kunne vi endda med største Sandsynlighed sige, at de ikke *kunde* være Portrætter i egentlig Betydning.

Paa nogle Steder melder den gamle Litteratur dog virkelig om, at der kunde kræves og opnaas egentlig Portrætlighed, og at Menneskeskildringen altsaa fik en mere realistisk Karakter. Det gælder da især om Plinius's bekendte Ord (Nat. Hist. XXXIV, 4), at man (i den ældre Tid) ikke gjorde Billeder af *Mennesker*, med mindre de af en eller anden berømmelig Grund havde gjort sig fortjent til et varigt Minde, i Begyndelsen ved en Sejr i de hellige Lege, især i Olympia, hvor det var Skik at der indviedes Statuer af Alle, som havde sejret. Af dem som havde sejret tre Gange ved Legene der, blev der opstillet Statuer, som vare Gengivelser af selve Personernes Legemsformer, hvilket man kalder *ikoniske* Statuer (Portrætter)[3]). Det er en Efterretning, som man maatte tilskrive den allerstørste Betydning, naar man blot vidste, hvorledes den skulde forstaas. Naar de Athleter, som havde vundet

---

[1]) Se f. Ex. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, I, dritte Auflage, p. 102, eller Schriftquellen zur Gesch. der bild. Künste bei den Griechen, p. 67.

[2]) End sige da om en Statue, som den af Phalaris i Agrigent, udført af Polystratos fra Ambrakia, og omtalt af Tatianus adv. Græcos 271 (Migne, Patrologia Græca, VI).

[3]) Effigies hominum non solebant exprimi, nisi aliqua illustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria, maximeque Olympiæ: ubi omnium, qui vicissent, statuas dicari mos erat. Eorum vero, qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant.

tre Sejre, hædredes med Portrætstatuer, der gave et nøjagtigt Billede af deres Ydre, hvorledes vare da Statuerne af de øvrige, som kun havde sejret en eller to Gange? Det er ikke nok at vide, at de ikke lignede de Personer, hvis Navne de bare; vi maa spørge, hvad de da lignede, hvad de skulde forestille. Portrætter af andre Individer kan det dog umulig have været; det eneste, man kan tænke paa, er hvad vi kalde ideale Figurer. Men saa komme vi til den besynderlige Slutning, at Idealiteten i disse — langt hyppigere — Tilfælde skulde betegne den ringere Ære, og den realistiske, portrætagtige Fremstilling den højere. Og dog synes det at ligge i Begrebet af det Ideale, at Kunstneren derved gaar ud paa at give den højest mulige Fuldkommenhed i en eller anden Retning: Idealisme er jo Kunstens og Fantasiens Offer til Guderne. En Idealisme, der hæmmer sin egen Flugt og med Forsæt kun gaar ud paa det Næstbedste, tror jeg ikke, at man kender.

I Følge Ordenes Sammenhæng synes det at være Plinius's Mening, at den omtalte Skik stammede fra gamle Tider; men som bekendt har han ingen Indsigt paa første Haand i de kunsthistoriske Æmner, han skriver om, hvorfor hans Opfattelse af dem er usikker. Det forekommer mig, at man kun faar en rimelig Mening ud af hans Ord, naar man henfører Sagen til langt senere Tider, der laa Forfatterens egen nærmere. I Perioden efter Alexander den Store havde Interessen for det Realistiske og Portrætagtige sat sig i Højsædet, og der opnaaedes glimrende Resultater i denne Retning, som man bl. a. kan se af det aldeles fortrinlige Bronzehoved af en olympisk Sejrvinder — en Nævekæmper eller Pankratiast —, som kom for Dagen ved Tyskernes Udgravninger i Altis, et Portræt saa skarpt realistisk som et Maleri af Albrecht Dürer. Og paa den anden Side havde man dengang til Raadighed fra tidligere Tider en hel Mængde idealistiske Skikkelser og Motiver fra det athletiske Omraade, af hvilke der i Bronzestøbernes og Billedhuggernes Værksteder udførtes den ene Gentagelse efter den anden: ogsaa derpaa har man i Olympias Altis fundet et Exempel, et Idealhoved af Marmor, i meget nær Slægt med Praxiteles's Hermes, kun lidt mere Herakles-agtigt i Karakteren[1]). I denne Periode, da det athletiske Liv og alt, hvad der knyttede sig til det, indtog en mindre høj og ærefuld Plads i Samfundslivet i Sammenligning med gamle Dage, kunde det ligge nær nok at benytte tidligere brugte, endog noget forslidte Motiver af Fortidens idealistiske Kunst til Monumenter for Athleter af lavere Rang, medens man lod Skikkelsen af den Athlet, som havde vundet de fleste Sejre, i og for sig gælde for det rette Ideal af en Athlet, selv om denne Skikkelse ikke i alle Henseender var fuldkommen og dens Ansigt maaske var grimt som en Ulykke. Men det kan umulig have stemt med Athletikens Aand og Mening i det sjette eller femte Aarhundrede. Vi paastaa ikke forud, at Idealismen dengang har været eneraadende, men den kan i hvert

[1]) Slgn. G. Treu's Meddelelse i Achäologische Zeitung, 1881, p. 114.

Fald endnu ikke være gaaet paa Aftægt. Den var ung og frisk og hellig, og den havde en Verden af uløste Opgaver liggende foran sig[1]).

Nu er der ved den tyske Expeditions Udgravninger i Olympia virkelig ogsaa fundet et Par meget gamle Hoveder — hidrørende endnu fra det sjette Aarhundrede eller i alt Fald fra den første Begyndelse af det femte —, som man har henført til Prisvindernes Monumenter; af det bedst udførte og bedst bevarede meddele vi her en Gengivelse (Fig. 46). Da dette Hoved blev fundet, antoges det almindelig for at være et egentligt Portræt og gælder vel endnu for det meste derfor. Der var ogsaa ved det umiddelbare Indtryk af det Noget, som kunde tale for, at det var et bestemt Individs Træk, som her vare gengivne: de store, runde, aabne, tæt ved hinanden siddende Øjne, de brede, fyldige Kinder og alt det andet former sig til et Hele, som man ellers ikke kendte nøjere Sidestykker til i den arkaiske Kunst. Men saa har man senere i Olympias Altis fundet et andet Hoved, hvis Type, om den end er mindre vel gengivet, dog tydelig svarer til dettes. Man har da gættet paa, at de have hørt til ét og samme Kunstværk: en Gruppe af to Mænd i Kamp med hinanden. Men det kan da ikke have været en Fremstilling af en bestemt virkelig Person, der var i Kamp med sig selv, næppe heller med sin Broder eller et andet Medlem af sin Familie. Med andre Ord: Ligheden imellem de to Hoveder kan vanskelig forenes med Tanken om egentlig Portrætlighed.

Fig. 46. Marmorhoved fra Olympia. (Haarets spiralformede Lokker have til Dels været udførte af særlige Marmorstykker og indsatte i Huller. Øjenhaar af Bronze. Øjne af finere Stenarter).

[1]) I Anledning af det ovenanførte Sted hos Plinius har man mindet om en af Lukian (pro Imagg. 11) citeret Bestemmelse om, at de olympiske Prisvinderes Billedstøtter ikke maatte overskride den virkelige Legemsstørrelse, hvilket skal være overholdt meget strængt. Unægtelig er der hos de to Forfattere Tale om rent forskellige Ting: hos Lukian om Statuernes Dimensioner, hos Plinius om deres Portrætlighed. Om der alligevel muligvis kunde tænkes en Sammenhæng mellem disse to Ting, er et Spørgsmaal, der ikke har kendelig Interesse for vor Opgave.

Hvad enten de have hørt til samme Kunstværk eller ikke, maa deres indbyrdes Lighed sandsynligvis forklares af, at de begge ere Udtryk for en enkelt Kunstners eller Kunstskoles mandig-athletiske Ideal, som har været anvendt ved alle forefaldende Opgaver af lignende Art. Kunstneren kan for dette Ideal have lagt virkelige Menneskers Udseende til Grund — en enkelt Persons eller i Almindelighed sin Hjemstavns Type —; men han har behandlet det frit uden at have stillet sig den Opgave at gengive et individuelt Physiognomi med objektiv Troskab, som det gælder om ved et Portræt[1]).

Og saaledes forholder Sagen sig sikkert nok i mange Tilfælde af hele den græske Kunst fra denne Periode. Intet er almindeligere i den nyeste Videnskab end at man paastaar, at et eller andet Hoved er Portræt — at det særlig gælder Hovederne, kommer ikke deraf, at Krop og Lemmer ikke lige saa vel kunne være portrætagtig fremstillede, men alene af, at vi moderne Mennesker have lettest ved at opfatte Hovedets ejendommelige Karakter. Slige Paastande bevises ikke, men henstaa som Orakelsprog. Og i Følge Sagens Natur maa det indrømmes, at egentlige Beviser ikke kunne føres paa dette Omraade; men til Grund for Paastanden ligger der dog en Tankegang, hvad enten man er sig den klart bevidst eller ikke. Man tænker nemlig som saa: Det Individuelle er altid noget enestaaende; ethvert virkeligt Menneskes Udseende er Noget, hvortil der ellers ikke findes nøjagtig Mage. Naar man nu finder et Hoved, hvis Physiognomi er enestaaende blandt det som man kender af den Kunst, hvortil det hører, er man foreløbig tilbøjelig til at anse det for et Portræt af et Individ. Men som det let ses, er denne Tankebevægelses Gyldighed aldeles afhængig af, hvad og hvormeget man ellers kender. Jo rigere en Kunstperiode er repræsenteret gennem efterladte Værker, des sikrere kan man ogsaa dømme om det enkelte; jo sparsommere, des mere usikker bliver Opfattelsen; og da den ældste Periode altid er mangelfuldest overleveret, bevæger man sig ogsaa her mest paa gyngende Grund. Det hjælper ikke, at man ved en vis Intuition ser noget særlig «individuelt» i et gammelt græsk Hoved: Spørgsmaalet er nemlig bestandig, om dette Individuelle skal henføres til et fremstillet Individ, og altsaa kan gælde for Vidnesbyrd om et Portræt — hvad der aldrig kan hæves over det uvisse —, eller om det bør henføres til den fremstillende Kunstner, der i hvert Fald har været et Individ og gjort sin Individualitet gældende i sit Værk.

Vi kende fra den arkaiske Kunst i Grækenland en hel Mængde indbyrdes temmelig forskellige Typer, hyppig meget friske, levende, slaaende, om end aldrig efter moderne Begreber fuldkomment skønne. Kende vi en Type gennem flere Exemplarer, kunne vi med Sandsynlighed slutte, at den maa opfattes som et Ideal, der har havt en i Tid og Rum

[1]) Vor Afbildning er laant fra: Die Ausgrabungen zu Olympia, V, herausgegeben von E. Curtius, F. Adler, G. Treu und W. Dörpfeld, Berlin 1881, Taf. XVIII (sign. Taf. XIX). — Om det andet Hoved sign. G. Treu i Arch. Zeitung 1882, p. 75. Jeg skylder at bemærke, at Treu efter Fundet af det andet Hoved anerkender, at Tanken om et egentligt Portræt maa opgives.

begrænset kunsthistorisk Gyldighed; kende vi den kun i et enkelt, kommer den altfor let til at gælde for Portræt af et Individ. Det vilde her føre os for vidt at analysere alle forekommende Exempler: her kun et enkelt. Det smukke Marmorhoved (fra Ægina eller Athen) som er gengivet i vor Figur 47, er af de anseteste Forskere uden mindste Forbehold erklæret for Portræt. I sin Fortegnelse over de antike Skulpturer i Museet i Berlin siger Conze, at Hovedet er mærkeligt som et af de ældste, maaske endnu fra det sjette Aarhundrede hidrørende, græske Forsøg paa Portrætfremstilling; og Furtwängler benævner det i sit Værk over Sabouroff-Samlingen [1]) uden videre: «archaischer Portraitkopf», og omtaler det udførlig fra dette Synspunkt. Men mærkelig nok paaviser han selv Typens nære kunsthistoriske Slægtskab med andre, særlig attiske Hoveder, uden at det forstyrrer hans Opfattelse af det som Fremstilling af et bestemt Individ. Og dertil maa vi føje, hvad han ikke berører, at det har en udpræget Lighed med den almindelige mandlige Type paa attiske Vasemalerier med sorte Figurer. Derfor kunne vi aldeles ikke slaa os til Ro med Paastanden om, at vi her have et virkeligt Portræt for os.

Fig. 47. Marmorhoved i Museet i Berlin, fra den Sabouroffske Samling.

Med alt dette skal det paa ingen Maade være paastaaet, at Grækerne i det sjette Aarhundrede slet ikke skulde have forsøgt sig paa det egentlige Portræt, den realistiske Gengivelse af den virkelige, individuelle Skikkelse. Den navnkundige Theodoros fra Samos — han som byggede Labyrinten paa Lemnos — gjorde et støbt Malmbillede af sig selv, der var højt berømt for sin Ligheds Skyld [2]). Sagnet fortalte ogsaa, at Brødrene Bupalos og Athenis paa Chios udførte et Spotbillede af den grimme Digter Hipponax og

[1]) Die Sammlung Sabouroff, etc., herausgegeben von A. Furtwängler I, Berlin 1883—87. Taf. III—IV. Herfra er vor Afbildning laant.

[2]) Plin. Nat. Hist. XXXIV, 83. Theodorus — — ipse se ex aere fudit, præter similitudinis mirabilem famam magna subtilitate celebratus etc. — Et andet Selvportræt af en Kunstner, Cheiriso-

opstillede det til Latter for Mængden; herved maa da i alt Fald mere tænkes paa Karikatur end paa Ideal og vel i hvert Fald paa en Art Gengivelse af Personens grimme Træk. Det forekommer mig ikke, at der er tilstrækkelig Grund for Kritiken til helt at erklære slige Beretninger for ugyldige. Heller ikke bør den være for stræng mod den gamle Historie om den korinthiske Pige, som tegnede et Skyggerids paa Væggen — altsaa et Portræt — af sin bortrejsende Elsker: mellem en hel Nations Mennesker vil Sligt i Løbet af et Aarhundrede sandsynligvis forekomme. Der sker saa mange Ting i Verden, og Menneskenes Naturgaver ere saa forskellige: til enhver Tid vil der findes nogle af den Slags Folk, som have Anlæg for en tro Afskrivning af Virkeligheden, og andre, hvem det næsten er umuligt at gengive den uden Omskrivning og Omdigtning.

Men alligevel har denne Periodes græske Kunst været grundforskellig f. Ex. fra den ældste ægyptiske, som overvejende var en Portrætkunst, der rolig tog de Opgaver, som Virkeligheden bød den. I Grækenland har en rent idealistisk Vilje været forude som en skarpbygget Forstavn paa Skibet, der ogsaa har sejlet hurtigere fremad. Og navnlig har Idealismen aldeles behersket Fremstillingen af den unge mandlige Figur, fordi dennes Bygning og Form var den vigtigste Nationalsag for Grækerne.

Hvorledes Kunsten benyttede Virkelighedens Forbilleder i idealistisk Retning, derom findes i Oldtidens Litteratur et Par Udtalelser, der væsentlig gaa ud paa ét og det samme. Den ældste og betydningsfuldeste af dem er Sokrates's Ord til Parrhasios[1]: Naar

---

phos, omtales af Pausanias (VIII, 53,8). Han henføres af Brunn og Overbeck ogsaa til denne Periode, hvilket dog kun er en Gisning, da Pausanias, den eneste Forfatter, som omtaler ham, udtrykkelig siger, at hans Levetid ikke kendes.

[1]) Xenophon Memorab. III, 10,2 *Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥᾴδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συναγαγόντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι; — Ποιοῦμεν γὰρ, ἔφη [Παρράσιος], οὕτως.* — I den bekendte, af flere antike Forfattere meddelte Historie om Zeuxis, der malede sin Helena til Kroton efter fem udvalgte unge Piger af god Familie der fra Staden, er der vel Noget, som i kulturhistorisk Henseende er karakteristisk for Tænkemaade og Sæder netop paa Zeuxis's Tid, hvorimod det kunstneriske og æsthetiske Princip, der nøjagtig er det samme som det i Sokrates's Replik fremsatte, ligesom dette har havt sin Gyldighed ogsaa for ældre Tider. Cicero (de Inv. II, 1,1) udtrykker Principet saaledes: Neque — putavit [Zeuxis] omnia, quæ quæreret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit Itaque, tanquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adjuncto incommodo muneratur. — Dionysius Halic. de prisc. scr. cens. 1: *ἐκ πολλῶν μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλόν.* — Plin. Nat. Hist. XXXV, 64: — — quinque [virgines] elegerit, ut quod in quaque laudatum esset pictura redderet.

Gennem Historien om Zeuxis er denne antike Tankegang ledet over i den moderne Kunsts Theori og Filosofi og har spillet en ret betydelig Rolle i den. Rafaels bekendte Ord til Bald. Castiglione (— dico che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene in mente —) bør dog vistnok ikke tages altfor filosofisk: Ordene have mere Klang af Verdensmandens lette Spøg. Vigtigere er, hvad der berettes om, at Bernini ansaa Historien om Zeuxis's Helena for en Fabel, »da et smukt Øje af én

det gælder om at fremstille skønne Skikkelser — og da det ikke er let at finde et enkelt Menneske, hos hvem alt er dadelfrit, samle I da saa ikke sammen fra mange, hvad der er skønnest hos hver enkelt, for paa denne Maade at lade Skikkelserne helt og holdent fremtræde skønne? — Hvortil den berømte Maler da svarer: Jo, saaledes bære vi os ad. Vel føres Samtalen her mellem en Filosof og en Maler fra Slutningen af det 5te Aarhundrede, altsaa under Forhold, der i mange Ting vare forandrede; men i Følge hele Sammenhængen gælder den fremhævede Ytring mindre Kunstens daværende øjeblikkelige Tilstand end hvad der mellem Kunsten og dens Publikum var anerkendt for at være dens almindelige Princip. Vi tage ikke i Betænkning at tage dette til Indtægt ogsaa med Hensyn til den ældre Periode.

Imod den Grundsætning, som her opstilles, har man ikke uden Føje indvendt, at den gaar ud paa en Sammenstykning af Idealet, som umuligt kan føre til noget skønt Resultat. Man kan ikke tage en smuk Arm fra en Person og hænge den paa en smuk Krop, som man finder hos en anden, og dermed forbinde smukke Ben fra en tredie uden at faa et Monstrum ud af det Hele. Indvendingen vilde være helt rigtig, naar man — for at sætte Sagen paa Spidsen — tænkte sig det som skulde gælde for Idealet sammensat af nøjagtige Kopier eller f. Ex. Afstøbninger af forskellige Legemsdele, tagne hver fra sit virkelige Individ. Men man bør herved vistnok regne med en vis Naivetet — Grovhed, kunde man sige — i de antike Tænkeres og Kunstneres æsthetiske Udtryksmaade: deres Ord gælde ligefrem kun den ideale Fremstillings reale Bestanddele, hvorimod de underforstaa hele den subjektive Side af Sagen, den kunstneriske Tilegnelse, der gennem Erindring og Bearbejdelse af Indtrykkenes Mangfoldighed sammensmelter hine Bestanddele til en virkelig ideal Enhed. Dog har der ogsaa i Sagen selv været en stor Forskel mellem den antike Idealisme og den nyere Kunsts, f. Ex. den italienske Renaissances. Der ligger vel en vis Enthusiasme til Grund for dem begge: hist som her var Eros Kunstens egentlige og første bevægende Magt. Men i den ældre Tid i Grækenland slumrer Guden endnu; han er ikke vaagnet til Bevidsthed om sin Magt over Kunsten, der aldeles overvejende maa opfattes som en Samfundssag. Skønhedens nærmere Hvorledes var endnu ikke voldgivet den enkelte Kunstners Følelse, om det end stillede Krav til hans Arbejde. Hver Mand i Folket interesserede sig for og kunde tale med om, hvorledes en Nævefægters Skuldre eller en Løbers Ben skulde være for at være fuldkomnest. Saaledes reguleredes Kunstens Arbejde Punkt for

Kvinde ikke passer godt til et smukt Ansigt af en anden, og ligeledes en smuk Mund o. s. v.» (Fil. Baldinucci, Vita del Cavalier Bernino, Notizie de' Professori del Disegno XX, Firenze 1774). — Winkelmann benyttede det Foreliggende til for Antikens Vedkommende at erklære en vis apriorisk Idealisme, som netop ikke ligger i de antike Udtalelser («de græske Kunstnere dannede sig almindelige Begreber om Skønheden, som skulde hæve sig over Naturen selv; deres Urbillede var en blot i deres Intelligens fordannet aandelig Natur» o. s. v.). Winkelmanns Werke, herausgeg. von Fernow I, p. 20. — Om Idealisationens Psychologi handler for en Del mit Skrift *Om Kunstværdi* (København 1876).

Punkt af almene Erkendelser og Erfaringer: deraf ogsaa en vis Afkøling af den subjektive Følelse, et vist besindigt Overlæg i den kunstneriske Udtalelse. Der var et folkeligt Ansvar.

Det Individuelle og Virkelige var altsaa bestandig det Erfarings-Grundlag, hvorpaa der byggedes; men selv hvor det var fuldkomnest, var det dog kun en Anvisning i Retning af det endnu fuldkomnere, Ønskernes Maal (Idealet). Gennem Athletiken arbejdede den virkelige, levende Menneskeskikkelse sig selv op til at blive et gennemført plastisk Kunstværk; men endog ved det lykkeligst udviklede Menneske klæbede der Mangler; og dem har Kunsten ingenlunde betragtet det som sin Opgave at genfremstille. Den gav Livets egen Plastik den sidste Retouche.

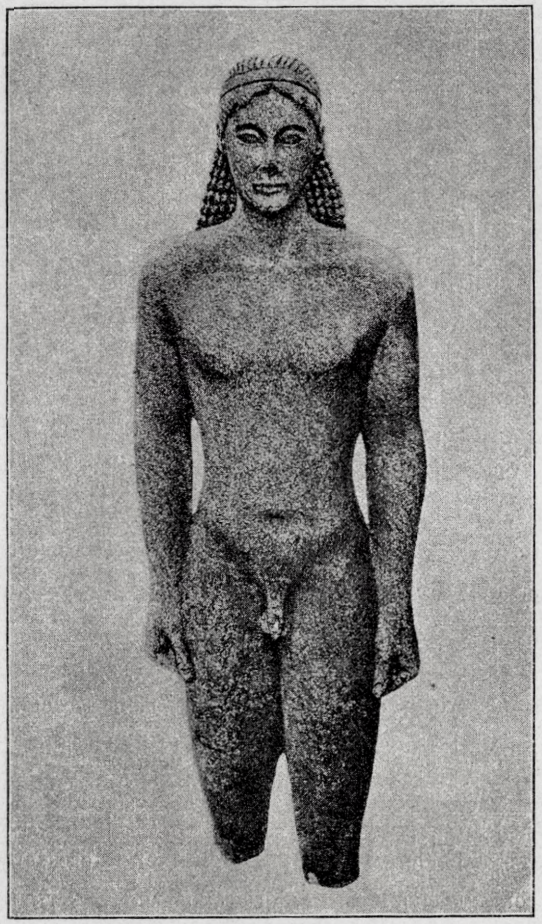


Fig. 48. Figur fra Bøotien.
(Se Listen S. 338, Nr. 9). Efter Bulletin de corr. hellén.

I Henhold til denne Udvikling betragte vi den Række Statuer, Talen nærmest er om, som Fremstillinger af **det athletiske Ideal**. At Statuerne for en umiddelbar moderne Betragtning ikke just tage sig ud som Billeder af ideal Skønhed, kan ikke vildlede os: Begrebet Ideal er rent historisk; enhver Tid har sit i Følge dens hele Opfattelse af Mennesket.

Vi vide, at der i det sjette Aarhundrede rejstes Æresstøtter for athletiske Prisvindere i samme Stilling som disse Statuer. Pausanias (VIII, 40, 1) saa paa Torvet i Figalia en Stenfigur af Pankratiasten Arrachion (fra henved Aar 560 f. Kr.), som havde vundet to Sejre i Olympia: «Statuen var i alle Henseender gammeldags og ikke mindst i Henseende til Stillingen: Fødderne vare adskilte ved et kort Skridt og Hænderne hang ned langs Siderne indtil Hofterne». Men da der ved denne

Stilling ikke er det mindste Træk af nogen særlig Aktion og Meningen med den kun er hvad man kunde kalde en Forevisning af Figuren til Beskuelse og Beundring, passer den lige godt for Skikkelser af enhver Art, Guder saa vel som Mennesker. Det har ogsaa været meget almindeligt — og det forsvares endnu af enkelte Arkæologer — at opfatte disse Statuer som Apollon-Billeder: den antike Litteratur giver virkelig en Beskrivelse af en Apollonstatue i lignende Stilling[1]).

Spørgsmaalet, om det er Apollon'er eller Athleter, angaar nøjere set mere Figurernes Findested eller andre underordnede Omstændigheder ved dem end deres egentlig kunstneriske Karakter. Vi mene vel rent personlig, at en allerede gammel og forhastet Antagelse om, at en eller et Par af disse Figurer skulde forestille Guder, har bredet sig altfor meget og havt uheldige Eftervirkninger for Videnskaben. Men lige meget! For os kunne de gerne allesammen være Apollon'er, eller saa mange af dem det skal være; det er ikke det, som det her kommer an paa. Kunsthistorien spørger ikke om, hvilke religiøse Forestillinger eller Ceremonier der knyttedes til en Statue, men kun om hvad der kunstnerisk er udtrykt og fremstillet i den. Og i denne Periode, da Fremstillingen af Menneskeskikkelsen i det Hele havde et saa snævert Omfang og saa ringe indre Mangfoldighed, fremstillede man ogsaa Apollon som en athletisk Skikkelse: det kunne vi overbevise os om i de Tilfælde, hvor Skikkelsen ved Attributer eller paa anden Maade tydelig er betegnet som denne Gud, f. Ex. paa arkaiske Mynter fra Kaulonia eller paa den her afbildede Sølvmynt fra Tarent, den ældste kendte Mynt fra denne By (Fig. 49). Det athletiske Ideal var nemlig det, hvorover al den græske Menneskefremstilling oprindelig udviklede sig; det var det, hvori Kunsten havde hele sin Skole og Indøvelse, det eneste, som man i Helheden og Enkelthederne ret forstod sig paa. Det saa man op til, og med det hædrede man Guder saa vel som Mennesker. Tidsalderens almindelige menneskelige Hu og Tænkemaade, der var rettet mod legemlig Daadkraft, var ogsaa bestemmende for Fantasien, hvor det galdt overmenneskelige Forestillinger. I den ældste Tid gælder det athletiske Ideal endog for Skildringen af Satyrer, Silener, Kentaurer og slige Vildmænd, uagtet de jo netop ikke vare delagtige i Athletikens opdragende Betydning for det ordnede Stadliv. Deres Natur forraader sig vel ved uanstændige Stillinger og kaade Bevægelser; desuden knyttedes der til deres Skikkelse særlige Kendetegn: hel Hestekrop, eller Heste-Bagkrop, eller kun Hesteben eller Hove, Hestehale, høje spidse Hesteører, et maskeagtigt Ansigt med Braknæse, hvilket altsammen tydelig skiller dem fra Menneskenes Slægt. Men

Fig. 49. Apollon paa en gammel Sølvmynt fra Tarent. (Friedländer & Sallet: Das königl. Münzkabinet, Berlin 1873, Nr. 463).

[1]) Diodor I, 98, sign. ovenfor S. 280—81.

betragter man nøjere deres menneskelige Krop og Lemmer, vil man finde dem gennemførte aldeles i samme Stil som Guders, Heroers og Athleters: aldrig fremstilles de i den ældre Tid f. Ex. med en tyk Mave eller med lignende varige Følger af et sanseligt Nydelsesliv.

Man finder i den arkaiske Kunst det athletiske Ideal undertiden mere mildt og almindelig udtrykt, undertiden mere skarpt og overdrevent. Men disse Gradsforskelle rette sig tydelig nok mere efter, hvilken Kunstner eller Kunstskole der i det givne Tilfælde har havt Idealet under Behandling, end efter den Person og Karakter Figuren skal forestille. I Karakterskildringen er der stor Ensformighed. Endog Herakles, der altid gælder for Kraftmanden fremfor alle andre, er i den ældste Kunst en athletisk Skikkelse som enhver anden; saaledes endnu i Æginatemplets østlige Gavlgruppe. Hvor Herakles paa arkaiske Vasemalerier optræder sammen med sin Følgesvend Iolaos, ere de to Skikkelser aldeles ens karakteriserede. Derimod er man vistnok allerede meget tidlig gaaet ud paa at gengive finere Afskygninger af Idealet efter de forskellige Arter af Idræt, hvori Legemet særlig indøvedes. Vi kunne atter her anvende Ord af Sokrates, efter Xenophons Beretning, om Kunsten i dens Indledningsperiode[1]). Han sagde til Billedhuggeren Kleiton: Jeg ser og ved, at Du i dine Figurer gør Forskel mellem Løbere, Brydere, Nævefægtere og Pankratiaster. Ja en Græker i det 6te eller 5te Aarhundrede havde vistnok let ved at gøre den Slags Forskelle; men for Nutiden er Diagnosen rigtignok vanskeligere. Et eller andet enkelt Træk lader sig vel opstille til Vejledning; men paa dette Omraade faar man dog allermest at føle den uhyre Forskel mellem Oldtidens og Nutidens Liv; dertil kommer endnu de store Mangler ved Overleveringen af Oldtidens Kunst.

Vi maa derfor væsentlig lade os nøje med de for alle særlige Idrætter fælles og almindelige Træk af det athletiske Ideal, som man faar indprentet i Hundreder af Exemplarer af denne Periodes Kunst (Statuer, Relieffer, Vasemalerier). Over hele det græske Omraade har der hersket en gennemgaaende Enighed om Idealets Grundtræk; der er heri aabenbart endog noget meget doktrinært: man ved allevegne i Hovedsagen, hvordan det skal være. Derfor kunde man ved Studiet og Skildringen af disse Grundtræk paa en Maade holde sig til Periodens sidste og fuldkomnest udviklede Figurer, blandt de ovenanførte Statuer til Figuren fra Tenea (Fig. 2, S. 228), som er fuldstændig bevaret, eller endnu bedre, til den Strangfordske Figur (Fig. 49), der i sig ligesom indeslutter de tidligere Bestræbelsers hele Sum og angiver det Maal, hvorefter Kunsten i over et Aarhundrede havde arbejdet sig frem. Dog har det ogsaa sin store Interesse at følge den fremadskridende Udvikling gennem de ældre, ufuldkomnere Exemplarer.

---

[1]) Memorab. III, 10, 6. — — *ὅτι — — ἀλλοίους ποιεῖς δρομεῖς τε καὶ παλαιστὰς καὶ πύκτας καὶ παγκρατιαστάς, ὁρῶ τε καὶ οἶδα.*

Det Ejendommelige ved det gammelgræske Ideal bestaar i, at Legemets Ledemod især paa Benene (Knæ og Ankel) skulde være overmaade fint byggede og tynde, hvorimod de muskuløse Partier imellem dem (Læg og navnlig Laar o. s. v.) skulde være kraftig udviklede, svulmende i stramme Buer, tildels endog overdrevent stærke. Ligeledes skulde Midien være ganske tynd i Modsætning til de brede Skuldre. Som Helhed faar Skikkelsen saaledes et vist leddyragtigt Præg med en «Vepsemidie».

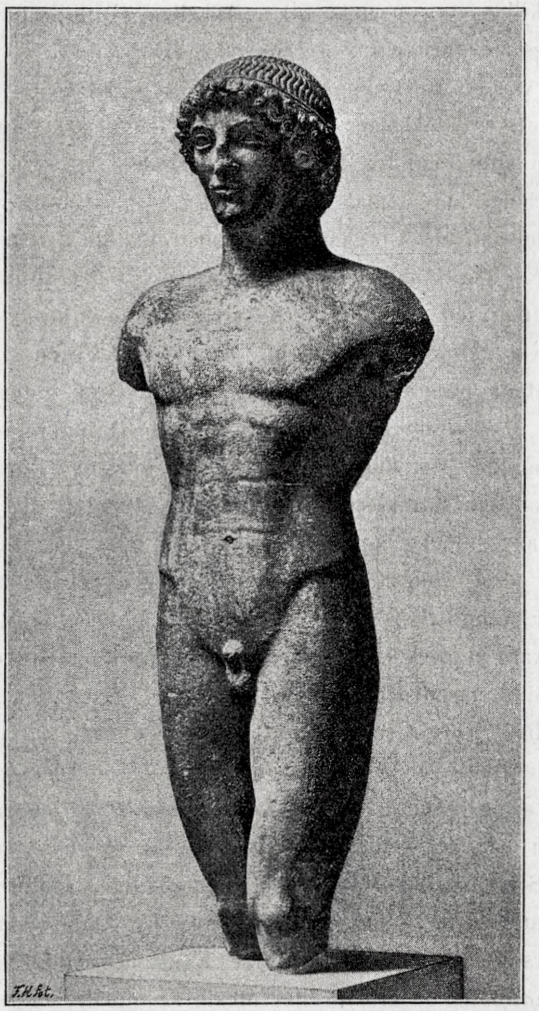


Fig. 50. Den Strangfordske Figur (se Listen S. 338, Nr. 16). Efter Rayet et Thomas, Milet etc.

Betydningen af denne Ejendommelighed bestaar atter deri, at det som gør Skikkelsen athletisk duelig og derfor værdig til at ses og beundres, er Udviklingen af alt det i Legemet, som giver det aktiv Kraft, hvorimod alt det passive, det som hæmmer Kraften eller ikke positivt tjener den, skulde drives ud. Dette er udtalt af Lukian (Anacharsis 25), rigtignok en sen Forfatter, men med god Forstand paa gamle græske Tilstande. I Modsætning til Folk med yppige, hvide Legemer ere — siger han — vore unge Mænd, som ere udviklede i Gymnasierne, «rødlige og mørktfarvede af Solens Brand, mandige at se til; de have rigelig af alt hvad der er levende, varmt og kraftigt og se derfor godt ud, idet de hverken ere magre og tørre eller tynges af Fylde, men deres Legems Omrids holder den rette Midte. Det unyttige og overflødige af Legemets Stof have de drevet ud med Sveden; men det som giver Kraft og Spændighed er blevet tilbage ublandet med alt daarligt Stof, og det bevare de af al Magt. Gymnasierne gøre Legemet den samme Nytte, som man gør ved at kaste Hveden: Skaller og Avner blæses bort, men den rene Kærne

udskilles og opsamles» [1]). Af slige Grundsætninger forstaar man, at Lakedæmonierne i deres borgerlige Liv overhovedet ikke taalte, at en enkelt Mand udviklede stærk Fedme: det var en Beskæmmelse for Sparta og dets Love. Lukians gyldne Ord passe vel til de athletiske Skikkelser gennem hele den græske Kunsts Historie, men dog til ingen saa ligefrem som dem fra den ældste Periode. De ere, som man siger, strængest i Stilen; og «Strængheden» maa her opfattes i sædvanlig moralsk Betydning. Intet er indrømmet Nydelseslivet, Alt gaar ud paa at fremstille den fuldkomne athletiske Indøvelse og Funktionsevne. Omridslinien er her snævrest draget og Formen knappest, fostret fra en i Sammenligning med senere Tiders karrig Husholdning [2]). Vil man have et fuldkomment Billede af en vel gennemrenset Form, hvor kun Kærnen er blevet tilbage, saa finder man det i hele Verdens øvrige Kunst næppe saa godt som i den Strangfordske Figur.

En anden, ældre Forfatter, Hippokrates, har givet en Skizze af den nationale helleniske Karakters legemlige og sjælelige Væsen. Som Naturalist henfører han dens væsentlige Karaktertræk til Luftens, Vandets og de stedlige Forholds Indflydelse (Skriftet: De aëre, locis, aquis, Slutning) og taler her ikke ligefrem om Athletiken, der dog historisk maa underforstaas som fremhævende og forstærkende disse Karaktertræk. Han omtaler Asiens Folk som vel nærede, smukke og store: det kommer af det yppige Land og af Aarstidernes ringe Afvexling. Af samme Grund ere de ogsaa forholdsvis blide og jævne af Sind og nydelseslystne. Derimod giver den stærke Afvexling af Aarstiderne i Evropa modige Karakterer. Hvor Landet er bart og aabent og bjergfuldt, hvor det trykkes af Vinteren og er gennembrændt af Solen, der ere Folkene haarde og tørt byggede; de have tydelig artikulerede Ledemod (*διηρθρωμένοι*) og ere spændstige og stærkt behaarede. I en saadan Natur ligger der en stor Arbejdsdygtighed og Aarvaagenhed; og af Karakter og Sindelag ere de stolte og egenraadige, snarere vilde end tamme. Og til Kunsterne ere de mere skarpsindige og kløgtige, og man vil finde dem bedre egnede til Krigsvæsen. — De som bo i bløde, fugtige Egne ere kødfulde og have ikke tydelige Ledemod (*ἄναρθροι*); de ere for det meste svampede, magelige, fejge.

Her se vi atter, at det bløde, svampede Kød saa vel som den dertil svarende

---

[1]) — — *οὗτοι δὲ ἡμῖν ὑπέρυθροι ἐς τὸ μελάντερον ὑπὸ τοῦ ἡλίου κεχρωσμένοι καὶ ἀρρενωποὶ, πολὺ τὸ ἔμψυχον καὶ θερμὸν καὶ ἀνδρῶδες ἐπιφαίνοντες, τοσαύτης εὐεξίας ἀπολαύοντες, οὔτε ῥικνοὶ καὶ κατεσκληκότες οὔτε περιπληθεῖς ἐς βάρος, ἀλλὰ ἐς τὸ σύμμετρον περιεγεγραμμένοι, τὸ μὲν ἀχρεῖον τῶν σαρκῶν καὶ περιττὸν τοῖς ἱδρῶσιν ἐξαναλωκότες, ὃ δὲ ἰσχὺν καὶ τόνον παρεῖχεν, ἀμιγὲς τοῦ φαύλου περιλελειμμένον ἐρρωμένως φυλάττοντες. ὅπερ γὰρ δὴ οἱ λικμῶντες τὸν πυρὸν, τοῦτο ἡμῖν καὶ τὰ γυμνάσια ἐργάζεται ἐν τοῖς σώμασι, τὴν μὲν ἄχνην καὶ τοὺς ἀθέρας ἀποφυσῶντα, καθαρὸν δὲ τὸν καρπὸν διευκρινοῦντα καὶ προσσωρεύοντα.*

[2]) I Aristofanes's «Plutos» (558 ff.) roser «Fattigdommen» sig af at skabe bedre Mænd end Rigdommen, baade af Karakter og af Udseende. Hos Rigdommens Gud lide de af Podagra og faa tykke Maver og tykke Ben og fraadse sig fede; hos hende selv — Fattigdommen — blive de tætbyggede og vepseformede (*ἰσχνοὶ καὶ σφηκώδεις*) og farlige for deres Fjender.

hvide Hudfarve var i Ringeagt blandt Hellenerne. Den athletiske Skikkelse udmærkede sig ved sin dybe, brunrøde Lød. Det er en Sag, som ikke alene vedkommer Maleriet eller Relieffet, men ogsaa Statuen. Uden her at indlade os paa Spørgsmaalet om den græske Skulpturs Polykromi i Almindelighed — et Spørgsmaal, hvorpaa der overhovedet næppe kan gives noget almindeligt Svar — ville vi blot fremhæve, at der iblandt Statuerne af den anførte Række findes et Par — nemlig de to Figurer fra Aktion i Louvre (se Fortegnelsen S. 338, Nr. 13—14), hvis Overflade endnu har bevaret en oprindelig brunrød Maling. Hvor megen Vægt den ældre Tids Grækere lagde paa den mørke Farve som Karaktertræk for Manden, fremgaar allertydeligst af Vasebillederne fra denne Periode, paa hvilke de mandlige Skikkelser staa sorte mod den gulrøde Grund, medens Kvindernes Hudfarve er hvid: stærkere kan Modsætningen ikke fremhæves. Og naar Bronzen i den ældre Tid var det hyppigst benyttede Materiale for Statuen af den nøgne Mand, saa har Metallets mørke Tone herved havt sin Betydning, om den end i Reglen ikke var ment som en naturtro Gengivelse af Hudfarven[1]). Senere kan Forestillingen om den ideale Hudfarve være mildnet noget; og dog bevise Levningerne af den udviklede Malerkunst fra Oldtidens senere Periode, at man endnu bestandig satte Pris paa den dybe, solbrændte Lød for alle egentlig mandige Skikkelser: i Henseende til Farven vedbliver Antiken at gøre en Forskel mellem mandligt og kvindeligt, som er ganske fremmed for al senere Kunst. Men dette viser atter, i hvor høj Grad Athletiken og den deraf medførte Nøgenhed var Grundlaget for hele den ideale Opfattelse af den mandlige Figur: det var jo alene den, som Mændene skyldte deres solbrændte Farve. Mangfoldige ere ogsaa Udtalelserne fra Oldtidens Litteratur om den mørke Hud som Kendetegn for den ægte helleniske Mand i Modsætning til Barbarer, Kvinder eller umandige Stuemennesker[2]).

Det græske Ideal er meget forskelligt fra det assyriske, især det ældre, mere karakteristiske fra Assurnazirpals Tid (se ovenfor S. 193 ff.), hvor Ledemod og Lemmer ere lige overdrevent tykke og hvor alt er lagt an paa det tunge og knusende — ogsaa et Kraft-Ideal, men mere raat. Der findes vel enkelte mere tungt og kort byggede græske Figurer, der nærme sig til den assyriske Type, som Herakles og Perseus — især den sidstnævnte — paa de gamle Metoperelieffer fra Selinunt; dog have ogsaa de den særlig græske, ligesom indsnærede Legemsbygning. Med Ægypterne have Grækerne i det Hele den

[1]) Dion Chrysost. Or. 28, 531. Der tales om en skøn Yngling, der øver sig paa Palæstraen. »Han lignede de godt (skarpt) udførte Statuer, og hans Lød lignede blandet Bronze.»

[2]) Udførligere har jeg fremstillet denne Sag i en Afhandling om *den antike Malerkunsts Levninger* i Nordisk Tidskrift for Filologi, VI.

lettere Bygning tilfælles; men de græske Skikkelser ere mindre langstrakte og slanke end det hyppig findes hos Ægypterne: i Sammenligning med dem er Grækernes Særkende atter Modsætningen mellem Ledemodenes Skarphed og de muskuløse Deles mere svulmende Førlighed; deraf kommer et stærkere Udtryk af Spændighed. Endnu i de nyeste og dygtigste kunsthistoriske Skrifter (f. Ex. *Frieder.-Wolt.* p. 11) findes den Mening fremsat, at det smalle Underliv i Modsætning til de brede Skuldre skulde være Noget, som Grækerne havde modtaget fra den ægyptiske Kunst: «Noget, som et Folk, der udviklede sig frit af sig selv, dog næppe vilde falde paa for anden Gang». Herved maa vi dog for det første minde om, at Ægypterne ikke havde saa ensidig en Forkærlighed for det smalle Underliv som Grækerne: de taalte langt bedre de tykke Maver. Paa ægyptiske Statuer endog af mere athletisk Karakter bliver Midien vistnok heller aldrig saa smal som den hyppig er

Fig. 51. Fra Mykenæ. Indlagte Guldfigurer paa en Dolkklinge.

paa de græske fra det 6te Aarhundrede. Paa ægyptiske Fladebilleder kan Modsætningen mellem Skuldre og Midie vel tage sig noget stærkere ud; men det kommer af, at Skuldrene ere udfoldede i hele deres Bredde, medens Underlivet ses i Profil. Vi tør ikke benægte, at dette Træk — formodentlig overleveret gennem fønikiske Billeder — kan have havt Betydning for den forgræske, mykeniske Kunst, af hvilken vi her gengive det mest karakteristiske Stykke: en Dolkklinge med indlagte Guldfigurer (Fig. 51)[1]. Disse og andre mykeniske Menneskeskikkelser (Inkrustation eller Intaglio i Guld og Sten) have ogsaa Vepsemidier og meget fine Ledemod; den overdrevne Slankhed og urolige Bøjelighed og de langt udhalende Bevægelser ere ganske særlig mykeniske Træk, baade i Dyre- og Menneskeskikkelser. Ogsaa paa aldeles naive Vasetegninger fra den græske Kunsts utilregnelige Barndom kan man allerede finde Hovedtrækket af den særlig helleniske Legemsbygning

[1]) Afbildningen er laant fra Bulletin de corresp. hellén. 1886, pl. II.

fremhævet indtil Overdrivelse[1]). Med andre Ord: naar man af det sjette Aarhundredes Statuer og Fladefigurer har lært det gammelgræske Ideal sikkert at kende, vil man kunne forfølge dets Grundtræk langt tilbage i den græske Kunsts tidligste Udvikling; og her er der da maaske et Punkt, hvor man møder en oprindelig Indflydelse fra Ægypten. Man kan undertiden faa det Indtryk, at Grækerne med Hensyn til Legemsbygningen have modtaget Forestillinger, som de endnu ikke selv ret have tilegnet sig: paa Dermys og Kitylos f. Ex. ere Kroppene formede næsten som afstumpede, omvendte Pyramider, der

Fig. 52. Græske Athleter. Fra et Vasemaleri.

med den smalle Ende ere stukne ned mellem de stærke Laar. Paa denne Maade bliver ogsaa Midien meget tynd, og Formen peger tydelig hen imod det senere Ideal; men her skønner man endnu ikke nogen tydelig Bevidsthed om dets Mening. Senere vilde de netop have det saaledes i Følge deres ejendommelige nationale Mening med Figuren: det er aabenbart et Resultat, som de vilde være komne til af sig selv, ogsaa uden Ægypternes Hjælp (Fig. 52)[2]).

[1]) Sign. f. Ex. Monumenti dell' Inst. 1872, vol. VIII, tav. XXXIX og Annali for samme Aar med G. Hirschfelds Afhandling.

[2]) Afbildningen er laant fra Gerhards Auserlesene Vasenbilder, vol. IV.

Etruskerne optoge fra Grækerne de nøgne Legemsøvelser, der dog aldrig fik en saadan Betydning for dem, som de havde havt i Grækenland selv. De indførte ogsaa en Mængde Kunst fra Grækenland, saa at man paa deres Jordbund finder Værker, der tale det reneste og skønneste helleniske Formsprog; og i deres egen Fremstilling af Menneskeskikkelsen ere de for det meste Grækernes Efterlignere. Et selvstændigt athletisk Ideal finder man i det Hele ikke hos dem; kun sjældnere træffer man paa Figurer, der kunne antages at gengive deres egen nationale Type, som i Virkeligheden vistnok har afveget meget fra den græske. Det tydeligste Exempel herpaa er, saavidt mig bekendt, det her afbildede Vægmaleri fra *tomba degli auguri* ved Corneto [1]) (Fig. 53), især Gruppen af de to

Fig. 53. Etruskiske Athleter. Fra et Vægmaleri.

Brydere. I Henseende til Kompositionen er denne Gruppe et fra græske Fladebilleder (Mynter, Vasemalerier) vel kendt Motiv; til Sammenligning hidsætte vi en Afbildning af en lignende Gruppe fra et græsk — forøvrigt temmelig flygtigt — Vasemaleri (Fig. 54; Nikosthenes's Kylix i Museet i Berlin [2])). Saa meget des tydeligere viser det sig, at Stilen i Figurerne fra Corneto virkelig i Hovedsagen er ugræsk: Ansigtstrækkene ere saa store, allermest Næsen; Lemmerne ere svære og mangle de fine græske Ledføjninger. Disse

Fig. 54. Græske Athleter. Fra et Vasemaleri.

[1]) Afbildningen er laant fra Monumenti dell' Inst. XI, tav. XXV.
[2]) Afbildet efter Gerhards Trinkschalen etc., Taf. 1.

Athleter ere kraftige, men plumpe af Bygning; de gøre Indtryk af at være vel mæskede og svare for saa vidt godt til de romerske Digteres drillende Ord om Etruskerne: *pingues, obesi*[1]). Heller ikke Farven vilde have fundet Bifald blandt Hellenerne: de etruskiske Athleter have en lys, rødlig Hud.

Uagtet Etruskerne kendte baade græsk Kunst og græsk Athletik, vare de dog ikke delagtige i det Forhold mellem det athletiske Liv og Kunsten, som i Grækenland var den oprindelig drivende Kraft i dennes Udvikling. Det gik her, som det tiere er gaaet i Kunsthistorien: det ene Folk optager fra det andet Kunstens Resultater og benytter dem i sit eget Arbejde, medens det Liv, der skaber Udviklingen, pulserer andensteds. Deraf fulgte ikke alene en raaere eller tørrere og aandløsere Behandling, men ogsaa en maniereret Rutine, idet Kunsten kom i et fjernere, mere andenhaands Forhold til Livets Forbilleder. Dog kan Manierismen forbindes med megen Elegance og Pyntelighed. Disse Egenskaber ere karakteristiske for de anseligste bevarede Værker af egentlig etrurisk Plastik fra den ældre Periode: de to Gravgrupper af (malet) Terrakotta fra Cære, af hvilke den ene er kommet til Louvre, den anden til det Britiske Museum. Gruppen i Louvre, som især er et elegant Arbejde, er helt igennem behandlet med den mest rutinerede Sikkerhed og virker i dekorativ Henseende fortræffelig; men Formerne have langtfra den græske Plastiks friske Liv: det er mere som store og vel udførte Dukker end det er kunstnerisk fremstillede Menneskeskikkelser. I den anden Gruppe ere Hovederne — skønt Udtrykket ikke mangler Liv — dog paafaldende maniererede i Formen og vise megen Mangel paa Forstaaelse af menneskelige Hoveders Bygning; men mærkværdigt nok ere i den samme Gruppe andre af Legemsformerne baade paa Mandens og Konens Figur — aldrende og ufriske Former — gengivne med en umiddelbar Natursandhed af den Art, at man kommer til at tænke paa Afstøbninger over virkelige Legemer — eller maaske snarere Lig. Saadanne Træk af en ganske ubearbejdet Realisme i Behandlingen af enkelte Former træffer man ogsaa andensteds i etrurisk Kunst baade fra tidligere og senere Tider, medens de ere helt fremmede for den græske Kunst, især den ældre. Denne Ujævnhed og Famlen mellem Modsætninger er betegnende for et Folk, som selv ikke har nogen bestemt Vilje eller Mening med Kunsten.

Efter denne Parenthes vende vi tilbage til det græske athletiske Ideal for at betragte det noget nøjere i Enkelthederne.

---

[1]) Jeg er ikke uopmærksom for, at det i det nyeste større Værk over etruskisk Kunst (Jules Martha: L'art étrusque, Paris 1889) erklæres for at være «rene Indbildninger», at disse Adjektiver skulde have svaret til Etruskernes virkelige Legemsform. Men jeg kan ikke føle mig overbevist af Forfatterens Udvikling, der især gaar ud fra, at Typen paa et stort Antal etruskiske Billedværker er forholdsvis fin og slank. Det ligger jo nemlig overmaade nær — og er uden Tvivl rigtigt — at forklare dette af Indflydelse fra græsk Kunst.

Hovedet er — som det naturlig hører til ved et Ideal af fysisk Duelighed — lille; og det bæres paa en kort og bred Hals, saa at Tindingernes og Kæbernes Bredde undertiden ikke er større end Halsens. Ansigtet er temmelig kort og bredt, Næse og Hage fremstaaende, spidse. Profillinien gennem Pande og Næseryg gaar ud i Ét, uden Afbrydelse, og skraat tilbage fra Næsespidsen opad mod Issen. Hjernekassen bliver saaledes temmelig lille med en afrundet Profil af Issen; i Etrurien er Kraniet hyppig mere toppet og langstrakt bagud til. Den rette Linie gennem Pande og Næseryg, som man for det meste benævner «den græske Profil», er almindelig i Statuer og Relieffer; derimod finder man paa atheniensiske Vasemalerier Næser af en ganske anden Art: større, mere fremstaaende og krumme, uagtet Personerne utvivlsomt ere mente som Hellenere. Et ret vel bevaret mandligt Lig fra Oldtiden, som man har fundet i Kerameikos-Gravene ved Athen, vidner ogsaa imod, at Virkelighedens Profiler skulde have svaret til Statuernes. Den græske Profil maa forklares i Sammenhæng med den almindelige Tilbøjelighed til regelmæssigt arkitektonisk Tilsnit af Formen (se ovenfor S. 340); men den overholdes endnu i Tider, da de øvrige Træk af denne Art ere forsvundne.

Om Hovedets firkantede Form i Tværsnittet have vi ovenfor talt. I Overensstemmelse med den er Øret i den ældre Tids Skulpturer trykket tæt og fladt ind imod Siden af Hovedet med en meget stor Lap forneden. Muligvis have Ørerne paa samtidige Bronzefigurer mere lignet Naturens og været mere udstaaende. Det blive de efterhaanden ogsaa i Marmorfigurerne: Øret faar en smuk, fast og pyntelig Form med afrundede Linier. Ligesom i Ægypten kan der i den ældste græske Kunst være Usikkerhed med Hensyn til dets Plads: det sidder undertiden for højt. Dog er det ingenlunde altid Tilfældet; og da det overhovedet er et Begyndelsesstades Særkende, at man endnu famler sig usikkert frem, er der aldeles ingen Grund til i dette Træk at se et Bevis for Indflydelse fra ægyptisk Kunst. I Formningen af Øret — eller af Kraniet, der i den ældre Tid i Grækenland aldrig er helt skallet, i Reglen fuldt haarbevoxet — naar den græske Kunst næppe nogensinde en saa fuldendt Finhed og Grundighed som den ægyptiske i enkelte fremragende Værker fra de ældste Dynastier eller den saïtiske Periode. Grækerne udviklede overhovedet aldrig deres Blik til en saa skarp Opfattelse af et Volumens Begrænsningsflade, som Ægypterne i nogle af deres ypperste Værker lægge for Dagen; men de havde mere Sans for det Liv, der boede i Formen og bestemte dens Bevægelse.

Munden er lille, Læberne for det meste smallere end paa de ægyptiske Hoveder. Mundvigene ere ogsaa her, ligesom i asiatisk og ægyptisk Kunst, trukne opad mod Siderne, smilende; og paa de mere udviklede Exemplarer (se f. Ex. S. 351, Fig. 46) er Smilet gennemført smukt og med kunstnerisk Bevidsthed i Kindernes Form. Ligesom Mundens trække ogsaa Øjets Linier sig skraat opad imod Tindingerne. Øjet er hyppigst stærkt aabnet, Blikket skinnende og gloende; Udtrykket heraf forstærkes endnu derved, at Øjet ligger helt

fremme imod Hovedets totale Overflade, saa at der ikke falder nogen kraftig Skygge under Pandebenet, idet Brynet kun tegner sig som en svagt fremtrædende, buet Kant. Paa de ældste Hoveder gengives aldeles ikke Pandebenets Rand over Øjet, under hvilken Laaget trækker sig ind, naar Øjet er aabent: Fladen mellem Brynets Linie foroven og Øjenhaarenes forneden er kun svagt og flovt indadbuet; et Exempel — skønt ikke det tydeligste — herpaa er det ovenfor afbildede Sabouroffske Hoved (Fig. 47, S. 353). Det er et konventionelt Træk, hvortil der forøvrigt ogsaa findes noget tilsvarende i Ægypten, men rigtignok ogsaa andre Steder i Verdens mere primitive Kunst (f. Ex. i Indien). At Øjet paa Fladebilledernes Profilhoveder ses i hel Udfoldning, er jo en almindelig Fejl i Indledningskunsten; men i gammel græsk og italisk Kunst forekommer det ogsaa, at Øjet paa statuariske Hoveder, sete i Profil, vise sig helt udfoldede, eller i alt Fald med utilstrækkelig Forkortning: det forraader en mindre stræng og fast Indøvelse i de evropæiske Skoler end i den assyriske og ægyptiske. Fejlen er dog i græske Værker meget sjælden (et Exempel paa den har man i Statuen i det Britiske Museum, Fortegnelsen S. 338 Nr. 12, som længere fremme findes gengivet); derimod er den i etruskiske meget hyppig; den findes — endog i overdreven Grad — i begge de ovennævnte betydelige Gravgrupper fra Cære[1]).

Ansigtets skinnende Udtryk i Forbindelse med Legemets fuldkomment ranke Holdning meddeler hele Skikkelsen en Aand af naivt Livsmod, Glæde ved Tilværelsen, Stolthed over sig selv, men tillige af en vis Enfold og psykologisk Fladhed, som kan være paafaldende nok, naar man tænker paa, hvad Grækerne allerede dengang havde lært af deres ældste store Skjalde, Homer og Hesiodos. Men af Billedkunsten krævede den græske Nation en Opfattelse af Mennesket, som var langt ensidigere end den, der tillodes Digtekunsten. En gymnastisk Prisvinder eller overhovedet en Person, som agtedes værdig til en Statue, skulde opfattes som den, der med beskeden Stolthed fremviste sin nøgne Skikkelse for Folkets Øjne, for at det kunde beundre den Kraft og Duelighed, som var udtrykt i den, Form for Form: saaledes kronede og sammenfattede det selvtilfredse Udtryk hele Skikkelsen. Det var desuden græsk Livsvisdom, og især blandt Dorerne en Doktrin, som gennemførtes med den værste Strænghed, at man aldrig maatte stryge Stolthedens og Glædens Flag, end ikke under de største Pinsler. Artemis Orthia i Sparta krævede Menneskeblod, og ved hendes Alter piskedes de lakedæmoniske Ynglinge til Blods engang om Aaret: det kostede engang imellem en af dem Livet; men der var den højeste Ære for den, der holdt længst ud med glad og munter Mine, uden Smerteskrig. I Følge en saadan Tænkemaade forstaa vi det ensformige Smil over hele den gammel-græske Kunst: om dette glade Udtryk end ikke allevegne er fremhævet lige stærkt, saa indøvede Billedkunsten egentlig intet andet. I de æginetiske

[1]) Om den ganske særegne Tegning af Øjet paa arkaiske Vasebilleder med sorte Figurer se længere fremme.

Gavlgrupper smile de saarede og faldne Helte lige saa vel som de sejrende: det forhindrer ikke, at Kunstneren kan have tilsigtet og maaske troet at udtrykke noget forskelligt efter enhver Persons Situation og Karakter; men Omfanget af hans Udtryksmidler er saa uendelig snævert: han kredser bestandig om de høje og lyse Følelser og de mørke eller nedstemte vil han paa ingen Maade stige ned til. At Guddommen er fro ved sin Hæder, Athleten og Helten ved sin Sejr, at Rigmanden gotter sig over sin Velstand, det er de Følelser, som Kunsten tolker, og som paa mange Maader flyde over i hverandre. Der er ingen Skygge over Øjet. I det forfærdeligste, mest skræmmende og truende som den græske Fantasi kendte: Gorgonens Hoved, er det sædvanlige Smil overdrevet til et glubende, angribende Grin af Glæde over at kunne jage hele Verden i et Musehul; og dets skærende Glans formørkes end ikke det mindste i det Øjeblik, da Perseus hugger Hovedet fra dets Krop.

Den samme Aand som i Aasyn og Holdning var det ogsaa Grækernes Mening at udtrykke ved Figurernes Haar, skønt Udtrykket her beror paa mere vilkaarlig Vedtægt og ikke taler umiddelbart til os moderne Mennesker. I den ældre Tid, vi her tale om, lade frie Mænd og Ynglinge i Reglen Haaret voxe langt, og man lagde den største Vægt paa dets omhyggelige Ordning. Begge Dele galdt nemlig som Tegn paa Velmagt, Lykke, Højtidelighed, hvorimod det kort afskaarne eller uordnede Haar betydede Sorg, nedtrykt Tilstand. Denne Betragtning har afsat sit Spor i Sproget: det græske Udsagnsord *κομάω*, som egentlig betyder at have langt, stort Haar, gaar over til ogsaa at betyde at være stolt, fornem, bryste sig af Noget.

Historien fortæller karakteristiske Træk om Grækernes Opfattelse af Haarets Betydning. Den Spejder, som Xerxes udsendte for at iagttage Lakedæmoniernes Færd, da de ventede Perserhæren ved Thermopylæ, iagttog blandt andet, at de kæmmede deres lange Haar; «thi det er» — som Demaratos forklarede — «Skik iblandt dem, at naar de ville sætte Livet paa Spil, saa smykke de deres Hoved». Man skulde gaa i Kampen som til en Fest; først efter et Nederlag slog Stemningen om. Ved Midten af det 6te Aarhundrede afgjordes en hidsig Trætte mellem Lakedæmonierne og Argeierne ved en fuldstændig Sejr for de første: de overvundne Argeiere, som tidligere havde baaret langt Haar, lode det nu afskære og vilde ikke lade det voxe igen — heller ikke tillade deres Kvinder at bære Guldsmykker —, før Nederlaget var genoprettet. De sejrrige Lakedæmoniere derimod lode nu deres Haar voxe langt, medens de tidligere havde baaret det kort. Saaledes fortæller Herodot (I, 82); men det sidste Led af hans Beretning, at Lakedæmonierne tidligere havde gaaet med kort skaaret Haar, ser ud som om det af ham eller hans Hjemmelsmænd var tilsat for Symmetriens Skyld. Imod dette Punkt af Herodots Fortælling har ogsaa Plutarch

(Lysander, Kap. 1) gjort Indsigelse: han vil ikke indrømme, at det først skulde have været i Anledning af Sejren over Argeierne eller af andre forholdsvis sene Begivenheder, at Lakedæmonierne havde indført at gaa med langt Haar: det var Noget, som allerede skrev sig fra Lykurg, hvem man tillægger det Ord, at den store Haarvæxt gør de skønne Mennesker endnu prægtigere at se til og de grimme mere frygtindgydende. Dog kan man heller ikke lade det bero ved Plutarchs Fremstilling af Sagen: den smager altfor meget af Grækernes almindelige Tilbøjelighed til at henføre ethvert Træk af græsk Kultur til en eller anden Opfinder eller Indstifter indenfor Grækenlands egne Grænser. Det er ogsaa allerede fremhævet fra filologisk Side[1]), at Skikken er ældre end Lykurg; desuden viser en sammenlignende Betragtning af de ældste Kulturfolks Billedkunst klart nok, at Forkærligheden for det lange Haar og Opfattelsen af dets Betydning slet ikke er noget for Grækerne særligt, men har havt sin Gyldighed i langt større Omfang. Mere ejendommeligt for Grækerne er det tværtimod, at de senere indførte det kortskaarne Haar for den athletiske Ungdom. Det er et Træk af lignende Art som Nøgenheden, græsk som den og ligesom den indført af praktiske Hensyn til Athletiken til Trods for ældre Tiders Smag. Men det kom som almindelig Skik først langt senere — i Begyndelsen af det 5te Aarhundrede — og tilhører altsaa ikke den Periode, vi her nærmest tale om. Der findes vel ogsaa i Kunsten fra denne Periode Exempler paa kort skaaret Haar (Fig. 47, S. 353); men det er tydeligt nok Undtagelser, som hver for sig maa antages at have havt sin bestemte Foranledning (f. Ex. Hentydning til Sorg og Grav).

Forøvrigt er det lange Haar ogsaa i Kunsten det almindelige. En nøjere Beskrivelse af de mange mindre Forskelligheder i Maaden, hvorpaa Haaret bæres og kunstnerisk udføres, anse vi ikke for at høre med til vor Opgave, uagtet det maa anerkendes, at disse i og for sig mindre vigtige Enkeltheder, under Forudsætning af, at de bleve alsidig og fuldstændig, planmæssig og nøjagtig efterforskede, kunde have særlig Betydning for Kunstens Geografi og Kronologi. I denne Henseende er Behandlingen af Haaret et af de vigtigste stilistiske Kendetegn ikke alene for en enkelt Periodes Vedkommende, men for hele den græske Kunsthistories, saa meget mere som det er en Sag, der kan opfattes og studeres saa temmelig for sig uden at kræve synderlig kunstnerisk Dannelse i andre Retninger. Her indskrænke vi os til at fremhæve, at de allerfleste af Statuerne i vor Række og alle de ældre (endnu indbefattet Figuren fra Tenea, se Listen S. 337—38) saa vel som de øvrige samtidige Figurer ikke alene have langt Haar, men ogsaa vise det i hele dets Længde: det sammenholdes hyppig med et Baand rundt om Issen og falder i samlet Masse ned over Ryggen; undertiden hænger mindre Partier eller enkelte lange Lokker ned over Skuldrenes Forsider. Det er den almindelige Skik i det sjette Aarhundrede. Saa indfører man at flette det i Piske, som lægges stramt tværs over Nakken, eller at binde det paa anden Maade op

[1]) Beckers Charikles, 2te Aufl. von K. F. Hermann, III, S. 234.

i Nakken, idet Hensynet til hvad der var praktisk ved Athletik og anden mandig Færd faar Overhaand over den gamle æsthetiske Betragtning af det lange Haar, inden man endnu beslutter sig til at skære det kort af. Endnu et godt Stykke ind i det 5te Aarhundrede kunde man se ældre og gammeldags velhavende Mænd i Athen, som gik med langt Haar, opbundet og fastgjort med Guldhaarnaale i Form af Græshopper (Thukydides I, 6).

Hvad den plastiske Behandling angaar, ere Haarets bredere, glatte eller bølgende Masser undertiden furede med Rifler paa langs og paa tværs, hyppigere alene paa langs, som om Kammen nys var gaaet igennem dem; de frit nedhængende Lokker udføres i Form af Tresser eller Flammer; i Bronzen have de vel hyppigst været helt spiralformede. Korte Lokker anordnede i Kredse uden om Pande og Tindinger og udførte i Sneglehus-Form — i mærkelig Overensstemmelse med assyrisk og persisk Kunst — blive først almindelige ved Overgangen fra denne Periode til den følgende, Tiden ved Aar 500 eller nærmest derefter (den Strangfordske Figur; Hovedet fra Olympia Fig. 46, S. 351; Ægineterne o. s. v.). Men i hvert Fald hersker der i alle Partier fuldkommen Regelmæssighed, som om hver enkelt Lok eller Haar havde sin fast anviste Plads. Hovedhaaret opfattes nemlig i den ældre Tid som en Slags arkitektonisk Prydelse, der kroner hele Skikkelsen. Og det ikke alene hvor Skikkelsen forholder sig rolig, men ogsaa hvor den føres ind i bevægede Situationer. Saaledes f. Ex. endnu paa de æginetiske Statuer. Paa en af de slagne, liggende Figurer fra Æginatemplets Vestgavl falder Haaret ikke lodret ned efter Tyngdens Love, men har endnu halvvejs det Fald, som det vilde faa, hvis Figuren stod lige oprejst: det følger saa at sige Diagonalen i to stridende Kræfters — den gamle og den nye Kunsts — Parallelogram. I Henseende til det plastiske Princip gælde de samme Love for Behandlingen af Haaret og af Klædebonnet, hvis Foldekast anordnes regelmæssig som pyntelige parallele eller konvergerende Læg i bestemte og klare Skemaer alene efter Hensyn til det geometriske Liniespil uden nogen Indrømmelse til Virkelighedens Luner og Tilfældigheder.

Ogsaa Skægget formes paa de modnere Mænds Skikkelser ganske regelmæssig som en tæt samlet, bestemt tilskaaret og tilkantet Masse. Kindskæggets forreste Rand danner en efter Kindbenets Form krummet Linie; under Hagen er Skægget fremstaaende, tilspidset. Ingen Del af Skægget afrages ganske; men det Hele holdes under Saxen og faar ikke Lov til at voxe langt som de assyriske og persiske Kongers. Det meget langt nedfaldende Skæg er ogsaa i senere Tider for Grækerne et Kendetegn paa asiatisk Karakter (Dionysos). Især bære Grækerne Overskægget kort skaaret, saa at det ikke hænger ud over Læberne som Skik var blandt Barbarer (Gallerne). I Sparta, hvor alt gik saa strængt til, paabød Eforerne strax efter Tiltrædelsen af deres Embede, «at Borgerne skulde klippe deres Overskæg og adlyde Lovene» [1]).

[1]) Plutarchs Cleomenes 9, anført efter Aristoteles. Hvad Overskægget angik, skal i Følge Plutarch Meningen have været den, at de unge Mænd endog i de mindste Ting skulde vænnes til Lydighed.

Vi skulle her ikke fordybe os i Spørgsmaalet om, hvilken Farve af Haaret der i Virkeligheden har været den almindelige i den græske Nation, men blot fremhæve, at meget tyder paa, at Grækernes æsthetiske Betragtning har foretrukket den blonde. Paa sorte Vasefigurer fremstilles undertiden hele Haarvæxten med Rødt.

Vi have ovenfor udviklet, hvorledes den græske Statue træder ud af direkte Forbindelse med Arkitekturen og bliver et Billede af Menneskeskikkelsen alene; men i den ældre Tid opfattes endnu Menneskeskikkelsen selv som en Slags arkitektonisk Kunstværk. I den frontale Figur abstraheres der jo helt fra Liv og Aktion og ses alene hen til Legemsbygningens Karakter og indre Harmoni. Skulpturens Stil stemmer ogsaa overens med den samtidige Arkitekturs deri, at de begge i høj Grad underordne Enkelthederne under Helheden. Man aner vel og vinder efterhaanden sand Indsigt i Muskulaturens Betydning for Kraftens Udladning; men foreløbig interesserer man sig mere for et heldigt og tjenligt Forhold mellem Legemets Hoveddele indbyrdes end for et mægtigt Spil af de indre Organer. For saa vidt som Legemets indre Struktur træder tydelig frem paa Overfladen, gengives den dog med strængt Maadehold, i ganske lavt og fladt Relief i Forhold til den Formkærne, som bærer den. Samtidig er Opmærksomheden aabenbart stærkt henvendt paa Legemets Proportioner, en Sag der jo netop henhører under Legemet betragtet som Bygningsværk. I Begyndelsen er der heri vel megen Usikkerhed og Famlen — enkelte underordnede Værker som de lakoniske Relieffer vise endog barbariske Fejl —; men i den større og senere Del af vor Statuerække skønner man allerede en klar Bevidsthed om, hvorledes det athletiske Ideal i Hovedsagen skulde være med Hensyn til de forskellige Legemsdeles indbyrdes Maalforhold[1]).

Ogsaa i Henseende til det plastiske Studium af Legemets enkelte Partier arbejder

---

Nogle have forstaaet Plutarchs Ord: *χείρεσθαι τὸν μύσταχα* som om Overskægget helt skulde aftages, hvad dog næppe er rimeligt. Paa Vasebilleder o. desl. kan det vel undertiden se ud som om Overskægget var aftaget, medens Kind- og Hageskæg er blevet staaende; men det turde komme af en flygtig Udførelse. Plastiske Hoveder af god gammel Kunst frembyde næppe Exempler derpaa.

[1]) En gennemført og omhyggelig Maaling af Proportionerne i hele denne Statuerække vilde være meget lønnende for Videnskaben, men er, saavidt jeg ser, endnu ikke præsteret; og jeg beklager, at jeg heller ikke selv kan udfylde Manglen. Saa vel Kunsthistorikeren som Kunstneren kan vel rent subjektivt skærpe sit Blik for Proportionernes Karakter ved Sammenligning af den ene Figur med den anden uden Brug af Passer; men Videnskaben kan i Længden ikke lade sig nøje med mindre end nøjagtige i Tal udtrykte Maal. Det er dog maaske ikke overflødigt at gøre opmærksom paa, at Maalingens Teknik er meget vanskelig og aldeles ikke kan betros Begyndere: at vide nøjagtig i hvert Tilfælde, hvor Passerspidsen skal sættes paa Figurens Overflade for at det tilsigtede Maal kan tages, kræver en meget speciel kunstnerisk Dannelse.

For flere vigtige arkaiske Hoveders Vedkommende har F. Winter leveret detaillerede Maalinger i Jahrb. d. kais. deutschen arch. Instituts, II («Zur altattischen Kunst»).

man sig frem gennem Fejl og Ufuldkommenheder, indtil man ved Udgangen af denne Periode endelig er kommet paa det klare med Hensyn til det hele Formsystem, som det er saa længe som Legemet holder sig fuldkomment i Ro. Heri naar man til en Stil, som er uovergaaelig i Henseende til Præcision, Renlighed, Klarhed i Gengivelsen af Formen.

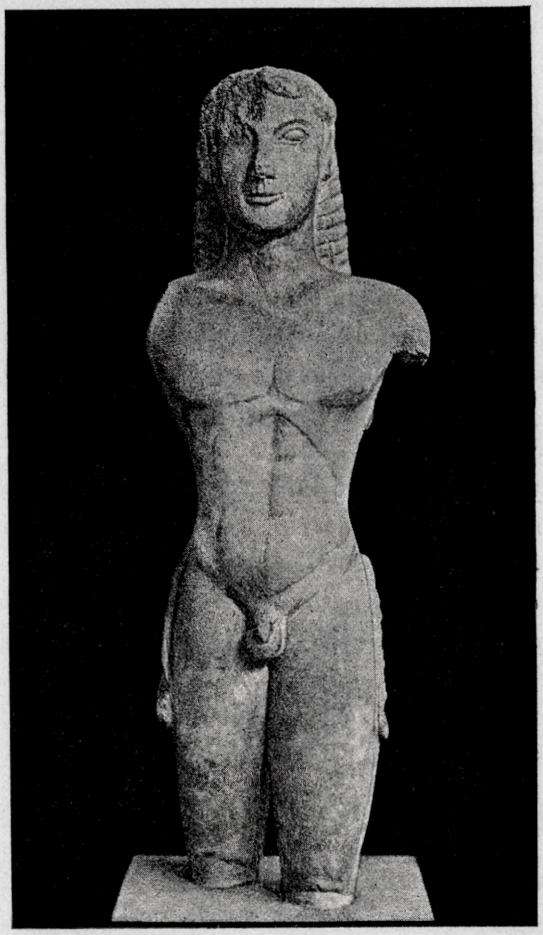


Fig. 55. Statue i det Britiske Museum.
Se Listen S. 338, Nr. 12.

I Formen af Kroppen begynde Grækerne med den selv samme Fejl som Ægyptere og Asiatere — iblandt dem ogsaa medregnet Østasiaterne (Inderne) — nemlig at Brystkassens Sider ere hulede indad. Dertil komme ogsaa andre Fejl, som de ældre, store Kulturfolk med deres fastere kunstneriske Disciplin og Tradition vare hævede over, og som vise i hvor høj Grad den græske Kunstner var overladt til sig selv med sin Iagttagelse og sin Kamp for Fremskridt. Paa Statuen fra Orchomenos (Nr. 6) er Brystkassens nederste Rand trukket saa højt op, at Hjærtekulen næsten sidder mellem Skuldrene; ogsaa Ryggen er altfor flad og Skulderbladene for lidt fremstaaende; men Figuren er i det hele et meget ufuldkomment Arbejde, der i mange Partier ser ud som om den var tilhugget med en Øxe af en Træblok. Flere Statuer fra et kendelig højere kunstnerisk Udviklingstrin som den fra Bøotien, der er gengivet ovenfor S. 356 (Fig. 48) eller den i det britiske Museum (Nr. 12, S. 338), som her er afbildet (Fig. 55), afgive endnu tydelige Exempler paa den indadtrukne Brystkasse; derimod er Statuen fra Thera (Nr. 8, Fig. 56[1]))

[1]) Figurerne 55 og 56 ere her gengivne efter H. Brunns store fototypiske Afbildningsværk: Denkmäler griech. uud röm. Skulptur (München, Bruckmann) Nr. 77 b og 77 c. I samme Værk (Nr. 76) findes

maaske den ældste græske vi have tilbage, i hvilken det rigtig er iagttaget, at Brystkassen skal hvælve sig konvext ud til Siderne: den kan endelig trække Vejret. Deraf følger ogsaa, baade for den og de efterfølgende Statuer, f. Ex. den fra Tenea og den Strangfordske, en ny og sandere Form af Kroppen som Helhed, idet Modsætningen mellem det brede, rummelige Bryst og den smalle Midie er stærkt fremhævet, medens tidligere Bryst og Underliv vare løbne altfor meget over i hinanden. Om end Alting endnu ikke er kommet ganske i Orden, idet Ribbenskassen er trukket for langt ned til begge Sider, saa er Overkroppen dog nu bragt i den Skikkelse, som anses for at stemme bedst med det athletiske Ideal: Halsen er kort og fast, Skuldrene staa stærkt ud til Siderne, om de end undertiden, som paa Figuren fra Tenea, skraane meget nedad; Brystet er fremskudt og Brystmusklernes Rande skarpt accentuerede. Paa den Strangfordske Figur er endelig ogsaa Saugmusklen rigtig opfattet, medens der paa de tidligere knap nok var Opmærksomhed for den. Formen af Ryggen er i det Hele det som langsomst kommer med: endnu paa Figuren fra Tenea er den altfor flad og flov; men ogsaa heri skønner man et stort og beundringsværdigt Fremskridt paa den Strangfordske Figur: her ere Ryggens Flader komne i det rette Leje og hele Kroppens Volumen, dens Snit i alle Retninger ere rigtig bestemte.

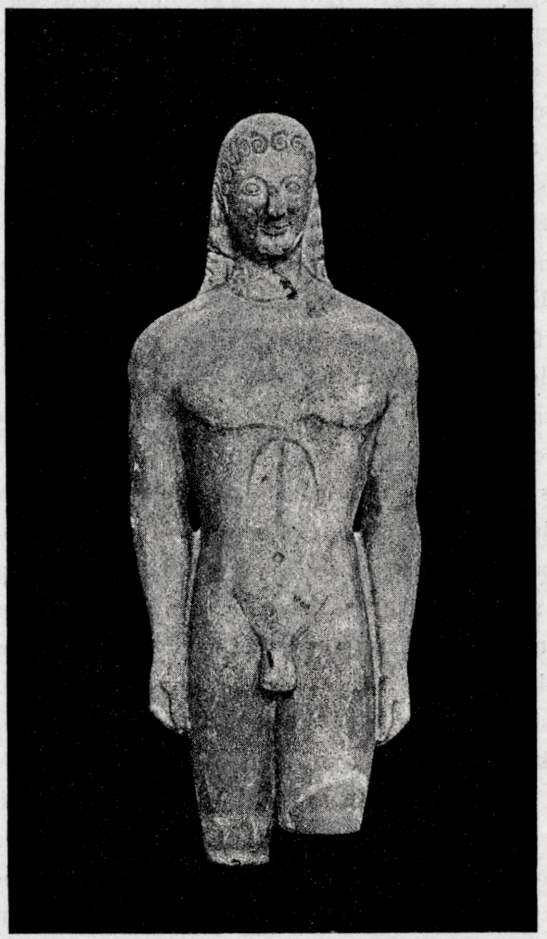


Fig. 56. Statuen fra Thera.
Se Listen S. 337, Nr. 8.

ogsaa gode Afbildninger af de to Aktionsfigurer, hvilket kunde være bemærket i vor Fortegnelse S. 338, Fig. 13—14.

Med Hensyn til Underlivets Former havde Grækerne i deres Kunsts Barndom aldeles ingen Tradition fra andre Folkeslag at rette sig efter: her maatte de, efter en Gang at have indført Underlivets Nøgenhed, prøve sig frem paa egen Haand. Paa Orchomenosfiguren er der lagt an paa at give Mavens Overflade en muskuløs Karakter ved nogle fremstaaende Tværpartier; noget lignende kan man ogsaa iagttage paa Vasebilleder; men det vidner ingensteds om virkelig Forstaaelse af Formen. Ogsaa paa saadanne Figurer er Underlivet dog meget smalt, indadtrukket i Siderne og tyndt mellem Ryg- og Forside; og paa de fleste andre er Maven saa flad og Hofterne saa knappe, som om hele Figuren havde Snørliv paa. Af Vasemalerier synes at fremgaa, at Løbet var den Idræt, som krævede eller medførte de allersmalleste Vepsemidier (se ovenfor Fig. 52), og at Nævekæmpernes Diæt tilstedte mere Fylde; men Forskellen er ikke stor. Hvor forlegne Billedhuggerne have været ved den nye Opgave at gengive Mavens blødere Former, skønner man tydelig paa Statuerne af den Tørhed og Ængstelighed, hvormed de ere paamejslede — mere ridsede eller skrevne paa Marmorets Overflade end virkelig plastisk udformede. Paa den Strangfordske Figur er Underlivet det af alle de bevarede Partier som er længst tilbage i Udviklingen; det er endnu meget ængsteligt behandlet. Dog er ogsaa det bedre end paa de øvrige Statuer. Her er den regelmæssige Inddeling af Formerne paa Mavens Flade antydet med størst Klarhed (Fig. 50, S. 359), saaledes som den efterfølgende græske Kunst bestandig bibeholdt den; ligeledes er Randen af den store Skraamuskel over Hoften, som paa Figuren fra Tenea endnu slet ikke er iagttaget, bestemt angivet som en fin, smal, indadbøjet Flade. Ogsaa dette Træk beholdt den senere græske Plastik, og det er et af dens ejendommeligste Karaktermærker i Sammenligning med alle andre Folkeslags; men det blev rigtignok ogsaa langt eftertrykkeligere fremhævet, hyppig stærkt overdrevet. Særligt for den ældre Periode (se navnlig den Strangfordske Figur) er det, at Hofteskaalernes forreste Kant (spina ilei anterior et superior) er stærkt fremskudt til begge Sider af den flade Mave: det giver Underlivet bestemt kantede Hjørner.

Det sjette Aarhundredes Statuer have et Par Menneskealdre senere været Genstand for en egen Slags Beundring fra Aristofanes's Side. Saa lattermild som han var, har han uden Tvivl fundet dem uendelig snurrige; men gennem dem har han dog faaet et tydeligt Indtryk af en Slægt af Mennesker, som indgød ham langt mere Agtelse end hans egne Samtidige. Hvor han i «Skyerne» tegner et Billede af den gode gamle Tids athletiske Ynglinge, fremhæver han deres prægtige Bryst, deres glinsende Hud, store Bagdele og smaa Kønsdele, hvorimod hans egen Tids vanartede Ungdom havde gusten Hud, smaa Skuldre og smalt Bryst, stor — det vil sige: snakkesalig, uforskammet — Tunge, lille Bagdel og store Kønsdele[1]). De ideale Træk af denne Skildring, som fremhæves til Pris for den ældre Slægt,

[1]) Nubes 980 ff.
Δίκαιος λόγος (ɔ: den konservative Aand) siger til Ynglingen:

illustreres godt af de bevarede arkaiske Figurer. Paa dem alle er Bagdelen stærkt udtrædende og fast formet — derimod ikke bred — og forbinder sig med overmaade stærke og muskuløse Laar, der især fra Siden — ogsaa paa Vasemaleriernes Figurprofiler — vise sig mægtig brede og med kraftig krummet Sving af den bageste Omridslinie. Især paa en Figur som den fra Tenea, der dog som Helhed afgjort maa kaldes fint og let bygget, ere disse vældige Laar paafaldende som det eneste Træk af Overdrivelse i Retning af Muskelkraft. Paa den Strangfordske Figur er Overdrivelsen allerede mildnet; men derfor ere Laarene ikke blevet mindre kraftige; de give tværtimod et aldeles uovertræffeligt Billede af den sundeste, strammeste Elasticitet, den mest energiske Springkraft i Musklerne. Nedefter tilspidses Laarene mod de fine Knæ; overhovedet tilspidser Benet som Helhed sig meget nedadtil, da Læggens Muskler, om de end ere rundt og smukt udviklede, dog langtfra ere overdrevne som Laarets og Anklen er ganske tynd og Fødderne smalle. Saaledes paa Figuren fra Tenea, der blandt Statuerne er den eneste, hvis Ben ere fuldstændig bevarede; de stemme i Karakteren ganske overens med Figurerne paa Relieffer og Vasemalerier. Paa denne Statue ere Skinneben, Lægge og Fødder vel noget tørre, men dog alt i alt de Partier af hele Skikkelsen, som nærme sig mest til at være fuldendte Gengivelser af Naturen. Selve Knæet er mere mangelfuldt i Formen. Ved Knæ og Albuer kan man i hele den arkaiske Kunst iagttage den Særegenhed, at de, hvor de ere stærkt bøjede, tegnes eller formes altfor spidst. Deraf faar Figurernes Bevægelser paa Vasemalerierne noget yderlig haardt og kantet; og det samme gælder endnu om de senere, friere bevægede Statuer, f. Ex. nogle af de æginetiske.

Den arkaiske Stils Fod har endnu paa meget gamle Exemplarer det samme regelmæssige, men ikke natursande Tilsnit som i ægyptisk og asiatisk Kunst: den rette Afskæring af Saalen og af hele Tæernes Række, den flade Tilslutning af hele Saalen til Grundfladen (slgn. ovenfor S. 269). Efterhaanden udvikler der sig en Opfattelse af Foden, som svarer langt bedre til Natur og Virkelighed, men alligevel er udelukkende ejendommelig for ældre græsk Stil og let genkendelig mellem andre. Tæernes ulige Længde iagttages rigtig saa vel som Fodsaalens Hulning og uregelmæssig krummede Omrids, om det end drages noget vel stramt. Derimod ere Tæerne i deres Stilling til hverandre indbyrdes endnu for parallele: den forskellige Retning af Tommeltaaen, de tre Mellemtæer og Lilletaaen iagttages først i senere Værker overensstemmende med Naturen. Tæerne ere lange og kraftige, paa

---

ἦν ταῦτα ποιῇς, ἀγὼ φράζω,
καὶ πρὸς τούτοις προσέχῃς τὸν νοῦν,
ἕξεις αἰεὶ στῆθος λιπαρὸν,
χροιὰν λευκὴν, ὤμους μεγάλους,
γλῶτταν βαιὰν, πυγὴν μεγάλην
πόσθην μικράν·

ἦν δ' ἅπερ οἱ νῦν ἐπιτηδεύῃς,
πρῶτα μὲν ἕξεις χροιὰν ὠχράν,
ὤμους μικροὺς, στῆθος λεπτὸν,
γλῶτταν μεγάλην, πυγὴν μικράν,
κωλῆν μεγάλην, ψήφισμα μακρόν.

Vasebilleder endog overdrevent; Mellemfodens Knogler angives mer eller mindre skarpt paa Fodens øvre Flade. Det ejendommeligste ved Fodens Form er dog, at den udtrykker en let Holdning af hele Legemet: den er aldeles ikke udtraadt. Det viser sig især ved Hælen, hvis bagtil stærkest udtrædende Punkt altid sidder højere oppe end det er sædvanligt; derfra skraaner saa Hælens Profillinie nedad mod Saalen. Ellers er jo — baade i den sædvanlige Natur og i Kunstens Gengivelser — Hælens blødere Del som en brugt Sko, der efterhaanden har taget Form af Legemets tunge Vægt; men her er der intet saadant: det er som om denne Fod var kommet frisk og ny ud fra Naturens Værksted[1]).

Armene ere kraftige og ret muskuløse og deres Form vel opfattet; men mærkeligt er det, at Grækerne, uagtet de optage hele Skikkelsens Form til ny Iagttagelse og selvstændig Behandling, dog stemme overens med hele den forudgaaende Kunst i den forholdsvis svage Behandling af Haanden og Haandleddet. I disse Partier ere de i det sjette Aarhundrede endnu langt fra en sand Gengivelse af Naturen og lade sig hyppig nøje med ganske konventionelle Resultater. Og ikke alene det; men deres konventionelle Manerer i Tegningen af Haanden paa Fladebilleder kunne minde paafaldende baade om Ægypteres og Assyreres: hos dem allesammen kan man finde Haanden tegnet i Form af en Slags Tang, saaledes som ovenfor beskrevet (S. 270 og 298). I de æginetiske Statuer har Kunsten vel opnaaet Sikkerhed i den plastiske Opfattelse af Haanden, dog er den endnu her behandlet mindre interessant, med mindre Finhed og Liv end Foden.

Haanden fremstilles i hele den antike Kunst, fra først til sidst, med brede, bløde, lidt udadbøjede Fingerender, med kort og lige afskaarne Negle.

Den idealistiske Retning i den ældre græske Kunst viser sig ikke alene i Skikkelsernes hele Formation, som vi her have skildret den, men ogsaa i Omfanget af de Opgaver, som Kunsten behandler. Dens Hovedæmne er Ynglingen eller den unge, skæggede Mand i den lykkeligste athletiske Udvikling. Fantasien havde vel ikke saa megen Tilbøjelighed, som den ellers tidt har havt i idealistiske Perioder, til at forestille sig alle Skikkelser saa vidt muligt som unge. Man havde barnlig Ærefrygt for Guder og Heroer; og Ærefrygten forestiller sig snarere et Væsen, den ser op til, som ældre end som ganske ungt. Saaledes tænkte man sig i denne Periode f. Ex. Hermes eller Achilleus som skæggede Mænd, hvorimod de senere almindelig fremstilles som skægløse. Men det gør — netop med Undtagelse af Skægget — ingen videre Forskel i Gennemførelsen af Formerne: en natursand og konse-

[1]) Det er meget paafaldende, at Fødderne paa Monumentet over Dermys og Kitylos ikke have den ældste Form, men den her beskrevne, rigtignok i en raa og summarisk Gengivelse, hvor Tærne ikke engang ere enkeltvis udarbejdede, men dog karakteristisk og tydelig.

kvent gennemført Karakteristik af den fremrykkede Alder kendes ikke fra denne Periode og har maaske neppe existeret. Alt var ungt og friskt. Barneskikkelsen forekommer saare sjældent, og den er da, ligesom hos de ældre Kulturfolk, behandlet som en voxen Figur i lille Maalestok. En Genstand for alvorlig Opmærksomhed fra Kunstens Side blev Mennesket i dets Udvikling først, naar det kunde betragtes fra det athletiske Synspunkt; fra henimod Aar 600 indførtes det jo ogsaa, at Drenge kunde vinde Prisen ved Legene.

I den ældre Periode vise Grækerne langt mindre Interesse for Kvindens Skikkelse end for Mandens. I det athletiske Liv, hvori Kunsten havde sine Rødder, deltog Kvinden jo ikke, eller i alt Fald — som i Sparta — kun i underordnet Grad. Der fattedes et ejendommeligt idealistisk Program for Opfattelsen af Kvindeskikkelsen, der kunde svare til det, som Athletiken var for den mandlige Figur; og det er derfor vel muligt, at Kvindebillederne snarere end Mandsbillederne frembyde Exempler paa virkelig portrætagtig Fremstilling, navnlig af Hovedet — dog indenfor Grænserne af det friske og ungdommelige. Den bekendte Række af arkaiske og frontale Marmorstatuer af Kvinder, som i den senere Tid er udgravet paa Athens Akropolis, omfatter et helt Galleri af indbyrdes forskellige Hovedtyper, saa at der vistnok her er mere Opfordring end ellers til at tænke paa Afbildning af Individer; dog maa det indrømmes, at Problemet heller ikke i dette Tilfælde kan hæves over det subjektive Indtryk.

Samfundslivets ethiske Vedtægter, som endnu paa dette Udviklingsstade beherskede Kunsten ogsaa ved dens Fremstilling af ideale Æmner, gave ingen regelmæssig Anledning til at fremstille Kvinden nøgen; det almene, borgerlige Liv havde ingen Interesse for den nøgne Kvindeskikkelse, medens den nøgne Mand havde en saa overordentlig Betydning for det. Dette forhindrede vel ikke ganske, at Kunsten kunde fremstille Kvinden nøgen; Vasemalere gjorde Smaabilleder af nøgne Kvinder, der tage Bad, Toreuter kunde udføre Skaftet til et Haandspejl i Skikkelse af en nøgen Kvinde o. desl.; men i større Billedværker, især Statuer, forekommer den nøgne Kvindeskikkelse kun som en yderst sjælden Undtagelse, der da i Modsætning til Billederne af den nøgne Mand virkelig peger tilbage til «Naturtilstande». Reglen er, at Kvinden fremtræder ikke alene fuldstændig beklædt, men endog omhyggelig pyntet; det gælder lige meget om Gudinder og om dødelige Kvinder. Hvilken Karakter end Mythen og Poesien tillagde en Gudinde, gik Kunsten endnu ud fra Opfattelsen af hende som sin Helligdoms Frue, der gjorde Krav paa Ærefrygt fra Menneskets Side, og fremstillede hende derfor ikke i nogen Skikkelse, der gjorde Brud paa det højere Samfundslivs Værdighed.

De arkaiske Kvindebilleder vise gennemgaaende, at Kunsten — uagtet den naturligvis ikke glemte at gengive de vigtigste Kendemærker for Kvindekønnet, særlig i Brystets Form, og, som vi have set, gjorde stor Forskel paa Kvindens og Mandens Hudfarve — dog langt fra havde tilstrækkelig Opmærksomhed for det særlig kvindelige i Figurens hele Legemsform og Holdning. Deraf maatte ganske naturlig følge, at man til en vis Grad over-

førte den legemlige Karakter, som man havde næsten udelukkende Interesse for, og som det var den plastiske Skoles Hovedopgave at studere, nemlig den mandig-athletiske, ogsaa paa Kvindeskikkelsen. Den er paa dette Udviklingstrin i det Hele meget mandig, med stærke Skuldre og føre, muskuløse Lemmer og synes mere anlagt til Kamp eller legemlig Idræt end til at øve erotisk Tillokkelse over Manden. I mindre Billeder, f. Ex. paa Mynter, kan man vel finde Motiver af en meget djærv og uforbeholden Sanselighed i Forholdet mellem Kvinde og Mand; men dette har ingen Indflydelse paa Tildannelsen af Kvindeskikkelsens Karakter, der her som allevegne er mere mandig end kvindelig.

Om den ethiske og plastiske Betydning af Adjektivet *τετράγωνος*. Jeg anmoder Læserne af den følgende Bemærkning om forud at gennemlæse, hvad der ovenfor (S. 340) er udviklet om det firkantede (retvinklede) Snit af Indledningskunstens Statuer og om Betydningen af dette Karaktertræk. Som Kendsgerning er Fænomenet ingen Tvivl underkastet: det vil kunne prøves i enhver større Afstøbningssamling. Det har vistnok ikke været Genstand for saa megen Opmærksomhed som det fortjener; dog findes det omtalt i en saa udbredt og benyttet Bog som *Friederichs-Wolters* Bausteine, hvor det (S. 10) i Anledning af den Statuerække, vi ovenfor særlig have behandlet, hedder: Das kantig Abgeschnittene der Formen im alten Stil, wo man später die Natur nachahmend Rundungen bildete, ist an diesen Figuren noch sehr merklich. Man betrachte z. B. die Seitenfläche der Hinterbacken, oder die Ferse. (Bemærkningen er her nærmest knyttet til Figuren fra Thera).

Naar man nu med denne Ejendommelighed ved Statuerne (og Relieffigurerne) for Øje erindrer, hvorledes Ordet „firkantet" (*τετράγωνος*) bruges af Simonides i hans af Platon (Protag. 344a) anførte Vers: „Det er vanskeligt i Sandhed at blive en dygtig Mand, **firkantet** paa Hænder og Fødder og af Tænkemaade, et daddelløst Værk"[1]), saa synes det dog at ligge nær at antage, at der her er en Forbindelse mellem Sprogbrugen og Kunstens Stil i Fremstillingen af Menneskeskikkelsen. I Statuerne, der fremstillede det athletiske Ideal (paa græsk: *ἀνὴρ ἀγαθός*), har man jo Billeder af Mennesker, som i ret egentlig Forstand ere firkantede paa Hænder og Fødder og overhovedet i den legemlige Form. Begrebet af det firkantede tilhører oprindelig i hvert Fald det legemliges eller sanseliges Verden og kan kun fra denne metaforisk overføres paa den aandelige. Karakteriseres det fuldkomne Legeme som firkantet, saa er der efter gammelgræsk Tankegang intet forunderligt i, at der ogsaa i rosende Betydning tales om at være firkantet paa Sjælen. Legemet er det første for Betragtningen; men Sjælen opfattes ikke i Modsætning til Legemet; derfor er ogsaa Plastik og Ethik inderlig sammenknyttede. Hvad Plastiken formede, havde en ethisk Mening, og hvad Ethiken lærte, havde et plastisk Udtryk. Simonides taler jo ogsaa, i karakteristisk græsk Betydning, om den fuldkomne Mand som et Produkt af en Slags kunstnerisk Tildannelse (*ἄνευ φόγου τετυγμένον*): han taler om Manden næsten som om en Statue.

---

[1]) — *Ἀνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι χαλεπὸν χερσίν τε καὶ ποσὶ καὶ νόῳ τετράγωνον, ἄνευ ψόγου τετυγμένον.*

Den Tid, da Simonides digtede, falder sammen med Indledningsperiodens Slutning i græsk Kunst og den følgende Periodes Begyndelse. Han maa have taget Indledningsperiodens Tankegang og dens Udtryksmaade i Arv og været fuldkomment fortrolig med det firkantede Snit af Plastikens Menneskefigurer. At dette i sin Tid har været noget mere end en Fejltagelse, fremgaaet af Ubehjælpsomhed; at det har været Noget, som man vilde have saaledes og som man har havt sin Mening med, er rimeligt at antage, naar man ser, hvilken Rolle det spiller i den gamle Plastik. Det modbevises heller ikke af, at man efterhaanden søgte at frigøre sig derfor og til sidst helt fjernede det: den gammeldags Opfattelse af det athletiske Ideal blev jo overhovedet i alle Henseender omstøbt; men paa dens egen Tid var den sikkert fuldt ud ment i alle dens Træk. Den ene Mening og det ene Ideal afløser det andet. Og Ordet τετράγωνος selv, i den Betydning, hvori Simonides tager det, blev snart en ren Arkaisme, som senere Tider ikke umiddelbart forstode.

Hvad her er udtalt, har jeg for nogle Aar siden (1889) udførligere meddelt i vort filologisk-historiske Samfund (se: Kort Udsigt over Samfundets Virksomhed, S. 180). En sproglig Undersøgelse vilde ellers ligge udenfor mit videnskabelige Raaderum; men ved en udmærket Filologs Hjælp var jeg blevet sat i Stand til at gennemgaa det litterære Materiale med Hensyn til Ordet τετράγωνος og havde deri Intet fundet, som forekom mig at afkræfte min Opfattelse af dets Betydning. Filologerne hørte mig med Opmærksomhed, men syntes, for saa vidt som de udtalte sig om Sagen, mest tilbøjelige til at fastholde den tidligere vedtagne Forklaring, som er givet ved Ordets særegne Betydning i den pythagoræiske Filosofi, hvor det „firkantede" (ɔ: Kvadraten) i Følge en mathematisk-spekulativ Tankegang i Almindelighed er Symbol for den absolute Fuldkommenhed. Men — ja jeg haaber ikke, at det skal blive opfattet som Mangel paa Begreb om Filologiens Kæmpegerninger — jeg tror, at Filologerne hyppig ere noget ensidig boglærde og tilbøjelige til at mene, at enhver Forklaring af Sproget og Litteraturen ogsaa skal være givet *i* Sproget og Litteraturen. For saa vidt have Nutidens Filologer netop overmaade ringe Lighed med Oldtidens Grækere, der i deres Liv bleve paavirkede af Indskydelser fra alle Kanter, ikke mindst af den umiddelbare Anskuelse af Livet og denne Anskuelses Tolk: Billedkunsten. Grækerne vare jo ikke inddelte i Læsemennesker og Kunstdyrkere: de læste ikke en Hundredendedel af hvad en moderne Filolog læser; men de saa hundrede Gange mere paa Kunst og forstode sig hundrede Gange bedre paa den.

At se en Hentydning til noget Plastisk, noget der angaar den menneskelige Skikkelse, i Ordet τετράγωνος, er forøvrigt ikke nyt: man har allerede sat det i Forbindelse med Udtrykket *statura quadrata*, som de romerske Forfattere, naturligvis med græsk Hjemmel, bruge som Karakteristik af det Polykletiske Ideal. Hvad der skal forstaas ved det sidstnævnte Udtryk, er tydeligt og utvivlsomt: det er Modsætningen til *corpora graciliora siccioraque, per quæ proceritas signorum major videbatur* (Plin. H. N. 34, 65), som Lysippos indførte. Ordet *quadratus* angaar altsaa Legemets Proportioner i dets lodrette Projektion og betyder firskaaren, undersætsig, en Betydning, som meget godt illustreres ved de bevarede Exemplarer af Doryphoros og Diadumenos, som man henfører til Polyklet. Men dette Ord passer lige saa lidt til de ældre (arkaiske) Figurer som til de senere (Lysippiske). Om den karakteristiske statura quadrata end begynder at udvikle sig noget før Polyklet, saa kunne Simonides's Forestillinger om den ideale Skikkelse umulig have formet sig over dette Begreb. Derfor maa Ordet τετράγωνος i hans Vers forstaas i en rent forskellig Betydning. Det har ikke angaaet Legemets lodrette

Maal i Forhold til Bredden, men Tværsnittet af Legemet og dets enkelte Dele. For en nøjere Betragtning ligger jo ogsaa Forestillingen om en Skikkelse, der er „firkantet paa Hænder og Fødder" aldeles fjernt fra Forestillingen om en firskaaren, lavstammet Skikkelse: Det ene angaar Formens Karakter, det andet Legemets Proportioner. Dermed er dog ikke udelukket, at disse Begreber allerede i Oldtiden undertiden kunne være noget sammenblandede.

Den knælende Stilling. Fødselsguddomme. Nøgenhed. Welcker har ved en Afhandling „*Entbindung*" af 1833, optrykt i hans *Kleine Schriften* III p. 185 ff., fremdraget Vidnesbyrd om, at den knælende Stilling i gammel græsk Kunst har været anvendt ved Fremstillingen af den fødende Kvinde — og derefter af Fødselsgudinder —, idet han ogsaa med Rette har mindet om, at Fødslen blandt Naturfolk hyppig foregaar, idet Barselkvinden knæler. Dertil kunde føjes, at der ogsaa i Naturfolkenes Kunst forekommer Exempler paa, at denne Stilling betegner Barnefødsel; jeg har i Mus. f. Völkerkunde i Berlin lagt Mærke til en saadan Figur, hidrørende fra Folket paa Loango-Kysten i Afrika. I den videre Udførelse af sin Betragtning tror jeg dog, at Welcker gaar meget for vidt, idet han er altfor tilbøjelig til i den knælende Stilling, hvor som helst den forekommer i antik Kunst, at se Hentydning til Barnefødsel og ikke er tilstrækkelig opmærksom for, at denne Stilling i gammel græsk ligesom i ægyptisk og asiatisk Kunst har en meget videre Anvendelse og derfor en mindre speciel Betydning end i udviklet græsk eller senere europæisk Kunst. Dette er nu mindre forunderligt i en saa gammel Afhandling, der ligger helt forud for de store asiatiske Fund; men det samme gælder endnu til en vis Grad om en Afhandling fra 1885 af Friedrich Marx i *Mittheil. Athen.* X, p. 177 ff.

Efter gentagne Gange at have gennemgaaet, hvad der er fremdraget om denne Sag, og efter at have udtalt mig om den i et Foredrag i det Kgl. d. Videnskabernes Selskab i Foraaret 1889 skal jeg sammenfatte mit Resultat i den korteste Form med særligt Hensyn til et Par Momenter i Sagen, som efter min Mening trænge til at ses i et andet Lys end i de anførte Afhandlinger.

Forestillingen om den fødende Kvinde i knælende Stilling hidrører for Grækenlands Vedkommende aldeles fra de forhistoriske Tilstande og hører egentlig kun hjemme i dem. Det samme gælder om de Billedtyper, som udtrykke denne Forestilling, om end mange Exemplarer af slige Typer forefandtes ogsaa i historisk Tid, og Typerne i Følge religiøs Tradition og Vedtægt ogsaa kunde gentages i senere Tider. Men i den historiske Tid forstode Grækerne selv ikke ret Sagens Mening, selv hvor den knælende Stilling oprindelig blot har havt Betydning af Barnefødsel, underlagde man den andre, særlige Betydninger, idet man var vant til at forestille sig Fødslen foregaaende paa en anden Maade. Dette skønnes klart af de Steder i den antike Litteratur, hvor Sagen omtales, saaledes allerede af den første Homeriske Hymne, der fortæller om, hvorledes Leto fødte Apollon paa Delos. Hymnen bevarer ganske rigtig en Tradition om, at Leto fødte sit Barn knælende: *Ἀμφὶ δὲ φοίνικι βάλε πήχεε, γοῦνα δ' ἔρεισεν Λειμῶνι μαλακῷ.* Men vel at mærke: Hymnen fremhæver ogsaa, at Fødslen foregik under usædvanlige, uregelmæssige Forhold. Leto flakkede frugtsommelig om fra Sted til Sted: men intet Land og ingen Ø vilde unde hende Ly, før hun kom til Delos; Eileithyia indfandt sig først i det Øjeblik, da det var for sent

at yde den Fødende Hjælp. Leto fødte saa at sige som en ulykkelig Tjenestepige, der overraskes af sin Nedkomst ved en Vejkant.

I kunsthistorisk Henseende har Pausanias's Beretning (VIII, 48, 7) om Auge-Eileithyia i Tegea i Arkadien størst Betydning for denne Sag. For at forstaa den ret maa man mindes, at ethvert Landskab og enhver Stamme i Grækenland havde en Gudinde, som paakaldtes af Kvinder i Barnsnød. Grækerne vare vante til at benævne alle slige Gudinder med Fællesnavnet Eileithyia, uagtet det paa hvert enkelt Sted var en egen mythologisk Skikkelse, som havde sin særlige Plads i Stedets ældgamle religiøse Traditioner. I Tegea ligesom paa flere andre Steder var det Moderen til Landets lokale Heros (oprindelig vel til dets Gud): for hende som Moder — eller med andre Ord: for Heroens eller Gudens Fødsel — var der en egen Helligdom, hvor hun ogsaa paakaldtes som Eileithyia, aabenbart fordi Landets vordende Mødre saa op til hende som Forbilledet paa den fødende Kvinde. Om den arkadiske Kongedatter Auge fortælles, at hun ved Herakles var Moder til Telefos. I sin Egenskab af Eileithyia kaldtes hun *Αὔγη ἐν γόνασιν* (Auge paa Knæ), hvad der beviser, at hendes Billede var fremstillet i knælende Stilling: oprindelig uden Tvivl blot for at betegne hende som den fødende. Men de stedlige Sagn i historisk Tid gave alligevel en yderligere Forklaring af den knælende Stilling, idet man ikke har vidst, at den allerede var tilstrækkelig motiveret ved Fødslen. Man fortalte, at Auges Fader, Kong Aleos, i sin Fortørnelse over Datterens Svangerskab havde befalet, at hun skulde føres bort og styrtes i Havet. Da man nu slæbte afsted med hende, faldt hun paa Knæ — altsaa for at bede om Skaansel — og fødte i denne Stilling sit Barn paa det Sted, hvor Helligdommen senere var. Dette minder om det Folkesagn, som Herodot (V, 86) fortæller om de gamle Træbilleder af Damia og Auxesia paa Ægina: Athenerne havde med Vold villet slæbe dem bort; men da havde Træfigurerne kastet sig paa Knæ og vare senere forblevne i denne Stilling. Welcker formoder, at Herodot og Pausanias, der ogsaa omtaler disse Skikkelser (II, 30, 5; 32, 2) vel have kendt den rette Forklaring af deres knælende Stilling, nemlig at det var Fødselsgudinder; men at de fortie den. Det forekommer mig at være en meget dristig Formodning *ex silentio*. For det første vides det ikke om Damia og Auxesia, at de netop vare Fødselsgudinder: det er Noget, som Welcker i Følge en Misbrug af Analogien slutter af deres knælende Stilling. Og selv om de virkelig vare det — hvad der ikke er umuligt —, saa er det dog ikke rimeligt, at Herodot og Pausanias, eller overhovedet Grækere fra den historiske Tid have kendt den oprindelige Sammenhæng mellem Barnefødsel og knælende Stilling.

Man ser, hvor fremmed og gaadefuld denne Stilling var blevet for Grækerne, og hvorledes den, naar den forefandtes i ældgamle Billedtyper, æggede Fantasien til Forsøg paa Forklaringer. Kun i én Betydning var man ret fortrolig med den, nemlig som Bøn om Naade; og denne Betydning lagde man da til Grund for Forklaringerne.

Den oprindelige Betydning var dog ingenlunde alene Barnefødsel, og Welcker — og efter ham Marx — gaa virkelig noget vel vidt i at fremhæve denne Betydning, naar de endog ville lade den gælde for mandlige knælende Skikkelser. Der tales nemlig om tre mandlige Guddomme, fremstillede knælende, som Romerne kaldte *di nixi*, og hvis Hjælp paakaldtes af Kvinder i Barnsnød. Efter et af Felttogene mod Østen i det andet Aarhundrede før Kr. havde Romerne indført disse Guders Dyrkelse og givet deres Billeder Plads paa Kapitol. Naar Festus (S. 174) siger: *Nixi di appellantur in Capitolio tria signa ante cellam Minervæ, genibus nixa, velut præsidentes parientium nixibus*, saa er dette tydelig et Spil med Ord, som formodentlig ikke skyldes netop

denne Forfatter, men snarere har været almindelig gængs i Rom: Verbet *nitor* (at stemme, trykke, trænge sin Kraft mod Noget) og Substantivet *nixus* bruges nemlig baade om at knæle og at være i Barnsnød, dog uden mindste Hensyn til at Kvinder i Barnsnød i ældgamle Tider have knælet[1]). I et saadant Ordspil kan man naturligvis ikke søge den oprindelige Mening med de tre Gudebilleders Stilling, saa meget mindre som disse Guddomme jo ikke vare romerske, men indførte udenlandsfra, medens Ordspillet alene tilhører det latinske Sprog. At Welcker ogsaa søger Forklaringen i Romernes Mythologi og Sprog, er lidet logisk; selv om hans Forklaring ellers var heldig, maatte den alene af denne Grund forkastes. Heri følger Marx ham heller ikke. Marx mener, at „den knælende Stilling var saa karakteristisk for Forløsningens Akt, at man i Lighed med Eileithyia-Auge endog fremstillede mandlige Guddomme, som stode den fødende Kvinde bi i Nedkomstens Time, i knælende Stilling". Jeg tilstaar, at jeg ikke formaar at følge med denne Anvendelse af Analogien. En mandlig Skikkelse i Stilling af en fødende Kvinde!! Der gives Forestillinger, som endog meget uciviliserede og naive Folkeslag vilde finde altfor oprørske mod sund Menneskeforstand, og som kun synes at være tilgængelige for den højeste Lærdom.

I en saa lidet oplyst Sag vil der næppe være Haab om at naa til nogen præcis og sikker Forklaring: kun rent hypothetisk vil jeg tillade mig at antyde, i hvilken Retning Forklaringen kunde søges. *Di nixi*, som skulle være bragte til Rom enten efter Korinths Erobring eller efter Sejren over Antiochus den Store, have mulig været af gammel græsk, men snarere dog af orientalsk Oprindelse. Paa asiatiske Monumenter finder man undertiden — se f. Ex. Raoul Rochette: Hercule Assyrien VI, 14, Archäol. Zeit. Jahrg. XII Taf. LXIII, 3 — en mandlig mythologisk Skikkelse i knælende Stilling: den holder Dyr eller er omgivet af Dyr og synes saaledes at være betegnet som en vældig Hersker over den levende Natur, Herre over Skabningernes Liv og Død. I Følge en saadan mythologisk Karakter vilde den ogsaa kunne paakaldes af Kvinder under Fødslen. Men den knælende Stilling vedkommer her aldeles ikke den fødende Kvindes Stilling: den skiller sig i Betydning ikke væsentlig fra en staaende. Kunsten anvender paa dette Udviklingsstade staaende og jordbundne Stillinger omtrent i Flæng. Hvorfor er f. Ex. Apollon paa den ovenfor (S. 357) afbildede Mynt fra Tarent fremstillet knælende? Vistnok af rent ydre Grunde: for at Figuren bedre kunde udfylde Rammen. Her er endnu et ligegyldigt og frit Valg mellem Stillingerne, hvorimod man senere paa ingen Maade vilde have fremstillet Apollon knælende. Romerne kendte ogsaa en mandlig Stjernebilled-Figur — uden Tvivl af orientalsk Oprindelse — i knælende Stilling, uden at Stillingen her synes at være sat i nogen Forbindelse med Barnefødsel. Naar nu en fremmed Naturguddom optoges i det romerske Pantheon, kunde dens Betydning let blive mere speciel og underordnet end den oprindelig havde været: under Polytheismens Udvikling og Skæbner foregaar der jo efterhaanden en Deling af det mythologiske Arbejde. Saaledes kunde slige Naturguder faa særligt Ry for Magt over Fødsler, medens Fødselshjælp i Reglen ansaas for at være Kvindekønnets Sag. Forklaringen af deres usædvanlige Stilling kunde spekulative Hoveder søge i et Ordspil, hvad der jo synes at vise, at man i Oldtiden ikke faldt paa at drage nogen Parallel mellem deres Stilling og fødende Kvinders, ikke engang mellem deres Stilling og Fødselshjælperskers.

En meget gammel Marmorgruppe, funden ved Magula i Lakonien, nu i Museet i Sparta

[1]) At Festus's Sætning er at betragte som et Ordspil, har J. N. Madvig bekræftet for mig, da jeg (mundtlig) raadspurgte ham om Sagen.

(Dressel & Milchhöfer, Katalog: Nr. 1; jfr. den ovenomtalte Afhandling af Marx i *Mitth. Athen.*) synes blandt alle efterladte Værker af antik Kunst at være det, som tydeligst bevarer Mindet om den ældgamle Tilstand, da Kvinden knælede under Forløsningen.

Gruppen bestaar af en kvindelig Skikkelse i lidt under naturlig Størrelse; til hver af hendes Sider slutter sig tæt en mandlig Skikkelse i langt mindre Maalestok. Paa Grund af den kvindelige Hovedfigurs mangelfulde Bevaring har dens Stilling været utydelig og unøjagtig opfattet; men Marx har allerede rigtig paavist, at den knæler, dog lidt mere oprejst end det er almindeligt blandt ægyptiske Figurer, der sidde paa deres Hæle. Da desuden de kvindelige Genitalia ere paafaldende stærkt fremhævede, kan der — som ogsaa Marx gør gældende — ikke være Tvivl om, at Kvinden her er fremstillet som den fødende, eller dog med særligt Hensyn til Fødslen. Hun er fuldstændig nøgen, hvilket, som vi have set, er ganske ualmindeligt ved en Kvindeskikkelse i Indledningskunsten. I dette Tilfælde peger Nøgenheden tilbage til „Naturtilstande" og staar ikke i nogen Forbindelse med den senere almindelige Nøgenhed i græsk Kunst. (Dog forekommer der i senere Kunst Gentagelser af en formodentlig ældgammel Type af en nøgen knælende Kvindeskikkelse mellem aabnede Muslingskaller, rimeligvis ogsaa en Hentydning til Fødselsakten).

I en Gruppe fra Indledningsperioden — næppe engang fra dens senere Del — maa man blot ikke tænke sig nogen naturtro Fremstilling af Kvindens Forløsning: sligt vilde aldeles ikke høre hjemme paa dette Udviklingstrin. Det er en rolig og typisk Fremstilling, hvor enhver Ting paa sin Vis skal minde om Fødslen, men uden at det Hele er samlet til en aktuel Gengivelse af den. De tekniske Vilkaar og de kunstneriske Regler for en Marmorgruppes Komposition maatte f. Ex. kræve, at Kvindens Ben ikke fremstilledes adskilte, men samlede, og stillede ogsaa bestemte Fordringer til de underordnede Figurers Forening med Hovedfiguren. Derfor forekommer det mig ogsaa naturligst at opfatte de to smaa staaende Figurer ved Kvindens Side som hendes Børn, nemlig de Børn, hun føder. At deres Holdning, Form og Haarvæxt ikke svarer til nyfødte Børns, kan herved ikke volde Betænkelighed, da Barneskikkelsen i denne Udviklingsperiode allevegne gengives som en lille voxen Figur. Den ene af dem stikker tydelig Fingrene i Munden, hvad der leder Tanken over til den ægyptiske Kunsts sædvanlige Kendetegn paa den spæde Alder. I Gruppens hele Komposition er der ogsaa Noget, som minder om (smaa) ægyptiske Grupper af den knælende Moder med Barnet, skønt Overensstemmelsen med ægyptisk Kunst ingenlunde er gennemført eller nøjagtig.

Marx har forstaaet Gruppen som en under Forløsningen knælende Kvinde, omgivet af to hjælpende Dæmoner; han anser den for en Votivgave, som en eller anden Kvinde har indviet til Tak for lykkelig Forløsning. Men det forekommer mig dog mindre rimeligt, at et efter gammellakonisk Maalestok ikke uanseligt Værk skulde have en rent privat Betydning, eller at en Kvinde skulde have ladet gøre en temmelig stor Figur af sig selv med guddommelige Væsener i lille Maalestok ved sin Side. Er det ikke snarere en lakedæmonisk Leda-Eileithyia, vi her se, i Lighed med den arkadiske Auge-Eileithyia (*Αὔγῃ ἐν γόνασιν*)? Sidefigurerne vilde da være Ledas Tvillingsønner, Dioskurerne Kastor og Pollux (hvilket forresten Marx ogsaa anser for „ikke usandsynligt", uagtet han opfatter den kvindelige Figur som et virkeligt Menneske). Har Leda i denne Skikkelse havt en lignende Plads i Lakonien som Auge i Arkadien, saa kunde Sønnerne vel karakteriseres som Amanuenses ved hendes heldbringende Praxis: derpaa kunde ogsaa den enes Bevægelse tyde, idet den synes at være en typisk Betegnelse for Fødselshjælp.

Overgangsstil i Grækenland. Frontaliteten opløses.

I det foregaaende have vi allerede benyttet Figurer fra Relieffer og Vasemalerier til at udfylde det Billede af Menneskeskikkelsen, som Statuen viser os. Der er Mere at tilføje om selve den Maade, hvorpaa Figuren eller Sammenstillingen af Figurer udfolder sig paa Fladen i de Fladebilleder, som ere samtidige med de frontale Statuer. Men det vil være tjenligst at opsætte Omtalen heraf for at følge **Statuens** Udvikling endnu et Skridt videre og derefter vende tilbage til den arkaiske Kunsts Fladefremstilling.

Vi staa nu ved det Grænseskel, der paa en Maade er det vigtigste i hele Billedkunstens Historie, nemlig Grænsen mellem Indledningsperioden og den fuldt udviklede Kunst. I den Forandring, der nu foregaar, bestaar det vigtigste Træk deri, af Statuens frontale Holdning opløses: den statuarisk fremstillede Figur begynder at bøje, vende og dreje sig til højre og venstre i Hals og Underliv. Deraf følger da ogsaa efterhaanden de vigtigste Forandringer i Fremstillingen af Figuren paa Fladen, overhovedet en fuldkommen Omvæltning i Fremstillingsformerne. I Løbet af kort Tid blive Statue, Relief og Maleri til noget helt andet end de i Aartusinder havde været.

Forandringen af Statueformen gennemførtes naturligvis ikke med ét Slag, men udvikler sig Skridt for Skridt i Løbet af en Overgangsperiode, inden den staar som et fuldt færdigt Resultat. Der kan ikke være Tvivl om, at der har været en Aarrække, i hvilken nogle Statuer fremstilledes ganske efter det gamle frontale Skema, samtidig med at der i andre gjordes Forsøg paa at fremstille Figuren i friere Bevægelse. Saaledes gaar det jo altid med historisk Udvikling: Udviklingstrinenes Grænser tværdele ikke Historien som rette og stramme Linier, men de tidligere Tilstande strække paa mange Maader deres Udløbere ind i de senere. I de fleste Henseender er der en aldeles flydende Overgang mellem Indledningsperioden og den nye Tid: endog hvor Frontaliteten er opløst, finder man endnu foreløbig den gammeldags Behandling af Klædebon og Haar; Smilet over Ansigtet og Figurens hele ethiske Udtryk opfattes væsentlig som tidligere. Ogsaa om Gennemførelsen af det athletiske Ideal gælder foreløbig den samme Karakteristik som for Indledningskunsten: heri staar den Figur, som vi have betragtet som Endepunktet af de frontale Statuers Række (den Strangfordske), saa nær ved nogle af de ældste friere bevægede (de æginetiske), at man endog deraf har villet slutte, at de hidrørte fra samme Skole. Ikke desto mindre fastholde vi be-

stemt, at det er Gennembruddet af Frontaliteten, som betegner det store Grænseskel; og at vi lægge en saadan Vægt netop paa dette Træk, retfærdiggøres af vor hele foregaaende Betragtning ikke alene af den græske Kunst, men ogsaa af alle de øvrige Folks. Hvad Grækerne angaar, havde de under Indledningskunsten opdyrket Figurens Formsystem, medens den holdtes i Ro, og gjort den Sag færdig; det plastiske Billede af den unge Mandsskikkelse havde fuldendt sin Skolegang; nu skulde Skikkelsen ud og røre sig i Livet.

Vi have i et foregaaende Kapitel (se S. 223) henpeget paa Perserkrigene som den store historiske Begivenhed, der betegner Grænsen mellem Indledningskunsten og den nye Udvikling af Kunsten i Grækenland. Siden den Tid da disse Ord bleve nedskrevne, har Arkæologien, især i Følge nye Fund paa Athens Akropolis, forandret sin Opfattelse af Tidsbestemmelserne netop for Kunstværkerne fra den Periode, som vi her sysle med. Talen er ikke om store Forskelle: gennemgaaende bør de tidligere antagne kronologiske Bestemmelser efter de fleste Kyndiges Mening rykkes et Par Tiaar tilbage i Tiden. Saaledes vilde Begyndelsen af det, vi kalde Overgangsperioden, nu kunne sættes til omtr. Aar 510 f. Kr., Slutningen til omtr. Aar 460, i alt Fald for Statuens Vedkommende. I Henseende til den rette Forstaaelse af den kunsthistoriske Udviklings Sammenhæng med den nationale og politiske Historie have disse Problemer en indgribende Betydning og overordentlig Interesse: det gælder herved navnlig om at forstaa, hvilke Virkninger for den aandelige Udvikling der medførtes af Demokratiets Sejr i Athen i Slutningen af det 6te Aarhundrede, og hvilke Virkninger der skyldtes den store nationale Rystelse og Rejsning ved Perserkrigene, dels deres første Akt (Slaget ved Marathon), dels deres anden Akt (Xerxes's Invasion). Naar Spørgsmaalet derimod er om selve den kunsthistoriske Udviklings Forløb, om hvorledes Udviklingens Momenter følge efter hverandre og af hverandre, om hvad der er det ældre og hvad der er det senere af de bevarede Værker, altsaa om den relative Kronologi, da maa vi anerkende, at vi nu som før væsentlig ere henviste til det sammenlignende Studium af Kunstværkernes egen Stil. Det er disse sidste Spørgsmaal, som for os alene foreligge til Behandling. Det gælder for os — her som i det Foregaaende — kun om en skarp og sand Redegørelse for de væsentlige Momenter i Udviklingen.

Der gaves, som allerede ovenfor antydet (S. 333), allerede i Indledningskunsten selv Exempler paa Statuer, hvis Holdning ikke er frontal. Om end Frontaliteten som Regel er lige saa tydelig i Grækenland i den ældre Tid som noget andet Sted, ere Undtagelserne her dog betydningsfuldere end f. Ex. i Ægypten, dels fordi de ere noget hyppigere, dels fordi Undtagelsen blev Fremtidens Regel. Det er ikke her Stedet til at opregne ethvert muligt forekommende Fænomen; jeg anfører kun de vigtigste og tidligste

Exempler paa Afvigelser i Statuer fra den frontale Holdning. Og disse Afvigelser lade sig mærkelig nok samle under bestemte Typer lige saa vel som de Stillinger, der overholde Reglen.

1. Saa vel fra Grækenlands forskellige Egne som fra Italien har man smaa Figurer af Bronze eller Terrakotta, af hvilke nogle, f. Ex. en lille Bronze i Olympia, sikkert ikke ere yngre end det 6te Aarhundrede og ellers slet ikke bære Præg af nogen Overgangsstil, og som ere fremstillede liggende paa den ene Side med Overkroppen noget rejst i Vejret, idet Albuen støtter sig til et Hynde[1]). Der er altsaa en ikke ubetydelig Sidebøjning af Kroppen. At dette Motiv havde sin særegne Plads i græsk Kunst fra en tidlig Tid, kom vel af Livets Skik at ligge til Bords. Men især fik det Betydning i Etrurien, hvor det almindelig anvendtes paa Gravmæler af Terrakotta, saaledes paa de to ovenfor (S. 365) omtalte Grupper fra Cære, især den i Louvre[2]), hvor Mand og Hustru ligge sammen ovenpaa Sarkofagen, nydende Livet ligesom ved Gildebordet. Medens man paa de smaa og ældre Exempler paa Motivet skønner en vis Fladhed i Anlægget af Figuren, der nærmer den til at være en udskaaret Relieffigur, ere Grupperne fra Cære allerede helt statuarisk gennemførte, men kunne vel heller ikke ganske henregnes til Indledningskunsten. Men paa alle Figurer af dette Motiv ere Underkroppen og Benene tilhyllede, hvorved Kunstneren er blevet sparet for den Vanskelighed at gennemføre Bøjningen af Legemet i Kroppens Former.

2. Til en anden Type høre visse ilende eller flyvende Skikkelser (Nike, Harpy el. desl.). Det er egentlig en Fladefigur, som fra Relief eller Maleri er gaaet over til at behandles statuarisk. Benenes Bevægelse er gengivet omtrent som om Figuren knælede paa det ene Knæ og saaledes løb lavt og hurtig gennem Luften. Paa de ældre Exempler ses Benene aldeles i Profil, Overkrop og Hoved derimod lige forfra, altsaa i en Retning, der danner en ret Vinkel med Benenes; Armene ere udbredte til Siderne i samme Plan som det, hvorpaa Benene ere udfoldede[3]). Med begge Hænder tager Figuren fat i Klædebonnet, for at det ikke skal hæmme Løbet eller Flugten. Denne Stilling viser en Dobbelthed i Meningen med Fremstillingen: Benenes Retning udtrykker hvad Skikkelsen vil, dens Stræben henimod et Maal; men Krop og Hoved følge ikke denne Bevægelse, men henvende sig lige til Beskueren. Det værdifuldeste rent arkaiske Exempel paa dette Motiv er den bekendte flyvende «Nike» af Marmor, funden paa Delos 1877, nu i Centralmuseet i Athen[4]). Efterhaanden — i Overgangstiden — udjævnes det skarpe Brud i Bevægelsen: Overkroppen drejer sig lidt mere hen i den Retning, hvori Benene bevæge sig, Hovedet atter noget

---

[1]) Se ovenfor S. 242 om dette Motiv hos andre Folkeslag.

[2]) Paa Gruppen i Brit. Museum ligger Konen i sidebøjet Stilling, Manden derimod baglænds — en i den ældre Kunst usædvanlig, men strængt frontal Stilling.

[3]) Hovedet kan ogsaa være drejet om i modsat Retning af Benene. Et etruskisk Exempel i Brit. Museum.

[4]) Kavvadias's Katalog 1886—87, Nr. 21; Bull. de corresp. hellén. 1879 pl. VI—VII; Mittheil. 1886, Taf. XI.

mere. Men det gælder om denne Type som om den foregaaende, at den Intet bidrager til Udviklingen af Vendingens egentlige plastiske Gennemførelse i Kroppens Former, eftersom de ere dækkede af Klædebonnet.

Nær til denne Type slutte sig andre ilende (egentlig knælende), men ikke svævende Skikkelser, navnlig Silener, i Bronzestatuetter. De ere nøgne. Men Maalestokken er for lille og Bevaringen for det meste for mangelfuld til at man tydelig kan skønne nogen kunstnerisk Udvikling i dem.

3. Et særdeles almindeligt statuarisk Motiv fra de allerældste Tider af er den staaende Stilling med højre Arm løftet, idet Haanden holder et Vaaben til Angreb, saaledes Krigere eller Pallas Athene Lansen, Zeus Lynilden o. s. v. Uden Tvivl have mange Tempelstatuer og Gudebilleder overhovedet været fremstillede paa denne Maade. Der findes Bronzestatuetter af denne Art, som ere aldeles frontale: her er der da ikke udtrykt nogen virkelig aktuel Bevægelse, nogen egentlig Udslyngning af Vaabenet: den løftede Haand med Vaabenet minder kun om Skikkelsens krigerske eller angribende Karakter. Derefter kan man — ligeledes gennem Rækker af Bronzestatuetter — forfølge en gradvis Overgang (som ogsaa synes at henhøre til hvad vi kalde Overgangsperioden) til det rigtige Udtryk for Bevægelsen, der nødvendig maatte medføre en Afvigelse fra Frontaliteten, fordi Figurens højre og venstre Side ved dette Motiv fungere paa saa forskellig Maade. For at slynge en Genstand frem med Kraft maa man jo først bevæge den tilbage. Altsaa maa højre Arm og Skulder bøjes bagud; men Betingelsen herfor er en mere eller mindre stærk Vending højre om af Kroppen. Denne Vending kan imidlertid atter til en vis Grad udjævnes derved, at højre Fod og Ben strækkes skraat bagud, medens venstre Fod sættes djærvt frem. I Halsen foregaar en tilsvarende Vending venstre om, idet Ansigtet ikke holdes i samme Retning som Kroppens Forside, men drejes om imod det Maal, der skal rammes med Vaabenet. Den fuldt natursande Gengivelse af denne Bevægelse faldt vanskelig nok og har krævet en Mængde ufuldkomne Forsøg. Men uagtet man, som sagt, ved denne Opgave kan forfølge Overgangen fra absolut Frontalitet til fuldstændig Opløsning af Frontaliteten, finder man ogsaa blandt Terrakotter fra ældgamle Grave i Attika (i Polytechnikon i Athen) Exempler paa Figurer af denne Type, i hvilke den skæve Stilling, der ellers tilhører Overgangstiden, allerede er foregrebet, om end i smaa og aldeles raa Antydninger.

En ejendommelig Modsætning mellem højre og venstre Sides Funktion medførtes af Bueskydningen, særlig Spændingen af Buen. Slige Motiver ere benyttede i Bronzestatuetter af ridende asiatiske Bueskytter, til Smykker for Randen af større Bronzekar (italiske Fund, særlig i det Britiske Museum); det forekommer endog, at Bueskytten vender sig om og afskyder Pilen bagud. Men her ere vi uden Tvivl helt inde i Overgangsperioden, skønt Figurerne ellers have en rent arkaisk Karakter.

En Ting bidrog dog fremfor alt til Statuens Frigørelse, nemlig at den ikke blot blev en Fremstilling af Menneskikkelserne hver for sig, men ogsaa et Udtryk for Mennesket i levende og virksomt Samkvem med andre. I hele Indledningskunsten havde Samkvemmet mellem Menneskene alene været gengivet paa Fladebillederne, medens Statuegrupperne, som vi have set, aldrig kom ud over at være mere udvortes Sammenstillinger af enkelte statuariske Figurer. Paa Fladebillederne havde man jo ogsaa gengivet Skikkelsernes Bøjninger og Vendinger til Siden, om end paa ufuldkommen Maade. Naar der nu tilvejebragtes en særegen Overgang fra Fladebilledet til den statuariske Fremstilling, saa vilde dette ogsaa medføre et Krav fra Kunsten til at gennemføre den friere Holdning og Bevægelse i Statuerne. En saadan Overgang foregik i den græske Billedhuggerkunst i Følge den Opgave, som Arkitekturen stillede til Plastiken ved Kompositionen af Gavlgrupperne. Man har fra gammel Tid Exempler paa slige Grupper, udførte som Relief (Herakles's Kamp med Hydra paa Athens Akropolis, Gigantkampen paa Megarernes Skatkammer i Olympia); men i den Periode, vi nu betragte, udførtes de som frie Statuer, opstillede i Gavlfeltet med dets trekantede Flade til Baggrund og dets stærkt udladende Kranslister til Ramme. Statuegruppen var her altsaa det allerhøjeste Relief, et Superlativ af Relief; men alligevel udførte en stræng og sin Opgave hengiven Kunst hver enkelt Figur virkelig statuarisk, endog med ikke mindre Omhu for dens indad mod Grundfladen vendte Side end for dens Forside. Dertil kom endnu, at Gavlfeltets lave Trekant af sig selv krævede betydelig Afvexling i Figurernes Stillinger: staaende Figurer i Midten, liggende ude i Hjørnerne, og i begge Fløje en gradvis Overgang derimellem. Man kan sikkert antage, at Grækerne ogsaa uden slige ydre Foranledninger vilde have frigjort Statuens Bevægelse: Grunden laa dybere, i hele deres Aands og Kunsts Retning; men alt i Verden skal jo ikke alene have sine Grunde, men ogsaa sine Anledninger.

Saaledes som den græske Kunst er os overleveret, er intet Værk endnu saa vigtigt til at skønne den første Overgang til den frigjorte Statue som Gavlgrupperne fra Ægina. Der findes paa Athens Akropolis Levninger af en stor Gruppe, maaske en Gavlgruppe, af Athene og Giganterne, som i denne Henseende ogsaa vilde have været meget lærerig, naar der blot havde været flere og større Brudstykker bevaret af den; og hvis vi havde Alt tilbage fra Overgangsperioden, vilde de æginetiske Skulpturer maaske ikke være dem, der gjorde Fordring paa den største Opmærksomhed. Men nu have de for os en kunsthistorisk Betydning af allerførste Rang som Mindesmærker fra den største og følgerigeste Vending i Billedkunstens Udvikling. De oplyse os netop om Vendepunktet, idet de endnu tydelig vise Forbindelsen med de gamle Tilstande og indenfor deres egne Grænser frembyde en hel Række Udviklingstrin henimod større og større Frigørelse. De kræve ogsaa fuld Opmærksomhed ved Arbejdets kunstneriske Værd: saa meget som der end er draget frem af Jordens Skød siden Fundet af dem, kender man dog endnu næppe Noget fra dette Udviklingstrin, som overgaar dem, og meget lidt som naar dem i Henseende til grundigt

Studium af Menneskefiguren, Nøjagtighed og Gediegenhed i Udførelsen af de enkelte Partier: Skuldre, Arme, Ben, Fødder. Der gives ikke mere exakt Plastik end denne: Intet, som giver tydeligere Besked om, hvad Kunsten paa et givet Udviklingstrin har kunnet og ikke kunnet. Som bekendt overgaar Figurerne fra den østlige Gavl ikke lidet dem fra den vestlige i Fylde og Fuldkommenhed; men ogsaa den vestlige — fuldstændigere bevarede — Gruppe er et saare agtværdigt og omhyggeligt Arbejde.

Sammenhængen med Indledningskunsten viser sig allerede deri, at der blandt Templets Skulpturer findes Exempler paa Statuer, der vel i Henseende til Formens Behandling ganske slutte sig til de øvrige fra samme Tempel og ere udførte af de samme Hænder, men som i strængeste Forstand ere frontale, nemlig de to smaa kvindelige Akroteriefigurer, der have havt deres Plads ovenover Gavlfeltets Ramme. I udvortes, dekorativ Henseende udgøre de et Par og staa i et symmetrisk Forhold til hinanden; men der er intet levende Samkvem udtrykt imellem dem, Intet, som af sig selv medførte en Forandring af Fremstillingsformen.

Pallas Athenes Figur i Midten af det vestlige Gavlfelt — i det østlige er den tilsvarende Figur paa enkelte Brudstykker nær ikke bevaret — er vel ikke nogen frontal Skikkelse, men kan heller ikke kaldes frigjort med Hensyn til Stillingen: den er et stringent Bevis for, hvor mangelfulde Forestillingerne om Menneskeskikkelsens plastiske Sammenhæng her endnu vare, saa snart som man vovede sig et Skridt udenfor Frontaliteten. Gudinden staar midt imellem de to Partier af kæmpende Helte, lidt bagved dem, beskærmende Grækerne med sit Skjold, men usynlig for dem saa vel som for Troerne. Benene og Fødderne ses i Profil, naturligvis vendte henimod Fjenden, Troerne; Kroppen og Hovedet derimod, der rage frem mellem de Kæmpende, er vendt lige frem imod Beskueren, som en for ham synlig Aabenbaring i den Skikkelse, hvori han kendte Gudinden fra Billederne inde i Templerne. Det er en umulig og unaturlig Vending, der ganske paa samme Maade som ved de ovenfor omtalte flyvende Nike-Figurer er anordnet af Kunstneren efter udvortes Hensyn og i Følge en dobbelt Tankegang hos ham. Skikkelsen er saaledes uorganisk sammensat af en Overkrop og en Underkrop; men Sammensætningen er ogsaa her skjult for Beskuerens Blik ved Gudindens lange Klædebon. Dog mærker man en Tilnærmelse til en rigtigere Opfattelse deri, at de to Ben og Fødder ikke ere indbyrdes parallele, ikke stillede lige meget i Profil: den Fod, som staar mest fremme i Gavlen, den højre, er drejet lidt mere udad end den venstre, som træder ud til Siden.

Det er i Gruppernes kæmpende og lidende Helteskikkelser at man først ret mærker Fremskridtet. De udtrykke, i Modsætning til ægyptiske og gammelgræske Statuer, en Handling efter et Formaal, en Vilje, som griber ud over Figuren selv, eller en lidende Situation, der peger tilbage paa Noget, som er hændet Personen. Deraf følger ogsaa en livligere Afvexling mellem forbigaaende Anstrængelse og forbigaaende Hvile i Legemets

enkelte Partier, end der kunde blive Tale om under den ældre Statueform. Og heri er der, især i Østgavlens Statuer, naaet udmærkede Resultater. Herakles's venstre Arm, der strækker sig stramt ud med Buen for at spænde den, — sligt var en ny Opgave for Skulpturen, en Opgave, der krævede den fineste og skarpeste Iagttagelse af Organismens rige Formspil under Kraftudviklingen; og den er glimrende løst, saa meget des bedre, fordi der ikke er Spor af Overdrivelse. Det er den rene, fuldt lødige Sandhed.

Men sammenligner man Grupperne med saadanne digteriske Billeder af Kampen, som Homer udmaler, — og det er jo dem, Kunstneren har havt for Øje, og som angiver Maalestokken for, hvad han har naaet, — saa mærker man, at der dog endnu er noget tilbage. Enhver af de handlende Figurer udtrykker en Vilje; men det er kun en enkelt Vilje, lige ud efter Formaalet, uden Hensyn til Noget til højre eller venstre eller bagved. Det hænder sig f. Ex. ikke, som det saa tidt fortælles hos Homer, og som Kampen jo saa naturlig fører det med sig, at en Kæmpende i Følelsen af Fare for sig selv eller andre vender sig om og paakalder en Landsmands Hjælp. Sligt vilde have hjulpet saa godt til at sammenflette hele Billedet af Kampen; nu er der noget fattigt og abstrakt over Kompositionen. Der er endnu saa meget tilbage af den gamle Opfattelse af Statuen som en Figur for sig. Figurerne ere endnu opstillede for meget som Brikker imellem hverandre uden at være — to og to eller tre og tre — samlede til Grupper i Ordets snævrere Forstand. Allerede ved det første Blik paa Kompositionen faar man et Indtryk af en ufuldkommen kunstnerisk Syntax.

Det var et Karaktertræk for Indledningskunsten, som vi have fremhævet strax i vor Indledning til den, at Statuerne allevegne lade sig indordne under bestemte Typer med Hensyn til Stillingerne — et Træk af de engang givne Vaners Overmagt over Kunsten og over Livet. Dette Standpunkt er endnu ikke overvundet i de æginetiske Grupper til Trods for den nye Udvikling, de ere inde paa; og Intet hindrer mere end dette et frit og smidig flydende Udtryk for enhver Figurs øjeblikkelige Handling eller Situation; thi under en hidsig Kamp improviseres Situationen jo idelig fra nyt af, og et Excercer-Reglement kan ikke overholdes. I disse strængt beherskede Kompositioner kommer Kampens Lidenskab knap nok til Orde, og Stridens Hede er meget kølnet. Ikke alene ere de to Gavlgrupper indbyrdes væsentlig ens komponerede; men ogsaa de to Fløje af en og samme Gruppe frembyde de største Overensstemmelser i Figurernes Stillinger. Der er f. Ex. bevaret tre Statuer af Bueskytter, en fra hver af Vestgavlens to Fløje og en fra Østgavlen: de ere alle fremstillede netop i det Øjeblik, da de afskyde Pilen, og de knæle alle, væsentlig i den samme Stilling. Der er vel visse Forskelle mellem dem indbyrdes, ikke alene i Dragt og Vaaben, men ogsaa i Figurernes Linier, ja vel endog i Mine og Udtryk; men det er alligevel et og samme typisk uddannede Statuemotiv, som er varieret i dem. Til en anden Type hører de oprejst staaende Lansekæmpere i Vestgavlen. De ses fra forskellige Sider, idet den ene er Troernes,

den anden Grækernes Forkæmper; men Stillingen er i begge Figurer næsten ganske den samme: de sætte venstre Fod frem, højre tilbage, strække venstre Arm med Skjoldet frem og løfte højre Haand med Lansen. Det er væsentlig den samme Type, som vi ovenfor have betragtet i smaa Bronzestatuetter; de æginetiske Figurer afvige dog deri, at venstre Knæ, og dermed hele Figuren, er bøjet lidt mere fremad. Blandt de bevarede Figurer fra Østgavlen er der ogsaa en, som slutter sig nær til denne Type, kun med den Forskel, at Lansen ikke er løftet, men sænket i højre Haand.

Det er overflødigt her nøjere at paavise de typiske Overensstemmelser i de øvrige Figurer: de knælende Lansekæmpere, de liggende, saarede Krigere o. s. v. I det Enkelte kan meget være uklart paa Grund af den mangelfulde Bevaring; og for Videnskaben er Uklarheden snarere forøget end afhjulpet ved Restaurationerne. Men Gruppernes kunsthistoriske Stilling som Led i Udviklingen fra den typiske Opfattelse af Figuren til det frigjorte og levende Udtryk for Situationen er klar nok. Endnu er man ikke naaet til, at enhver Skikkelse helt lever sit eget Liv.

Vi efterse dernæst de æginetiske Statuer nøjere enkeltvis med Hensyn til, hvorledes de forholde sig til Frontalitetens Regel, hvor vidt der foregaar nogen Bøjning eller Drejning af Figurernes Krop eller Hals, og hvorledes den er gennemført. Og herved har det den største Betydning, at Figurerne ere gennemførte i større Maalestok: de gamle Statuetters flygtigere Behandling af Opgaven kunne vi her ikke lade os nøje med. Det er da paafaldende nok, at der i Ægineterne endnu er saa meget tilbage af den gamle, frontale Opfattelse af Figuren, langt mere end man skulde tro det muligt i handlende, kæmpende Skikkelser. De nøgne Lansekæmpere, baade de oprejste og de knælende, strække venstre Arm med Skjoldet frem; derved skydes den venstre Skulder lidt mere frem end den højre: der skulde altsaa være gennemført en Vending, noget højre om, i Kroppen. Men i Virkeligheden er Vendingen i dem alle overordentlig svag. Endnu paa dette Udviklingstrin var en Marmorstatue, som skulde gennemføres alvorlig, vistnok underkastet en strængere Disciplin end en lille Bronze eller Terrakotta. I Marmorfiguren kommer der lettere noget stivt, leddedukkeagtigt i Holdningen. Og for saa vidt som der er udtrykt en lille Vending, er den mangelfuldt gennemført: man føler Knækket i Overgangen. Eller den fremskudte Skulder forbinder sig ikke naturlig med Kroppen, men er udført for meget som et Parti for sig. Den rigtigst modellerede Torso er vel den unge Mands, som bøjer sig frem for at gribe fat i den faldne, i Østgavlen; uagtet begge Armene her strækkes fremad, medfører Benenes stærke Skridt dog ogsaa lidt af en Vending; men det er rigtignok kun yderst lidt. Bueskytterne, som strække den venstre Arm stivt frem med Buen og trække den højre tilbage med Strængen, vende Kroppen kraftigere højre om: det ser især paa Herakles og Paris ganske natursandt ud. Men da alle Bueskytterne ere fuldt beklædte, er Vendingen kun angivet i Kroppens Totalform, ikke

gennemført i Enkelthederne. En lille Drejning af Halsen er paa et Par af Østgavlens Figurer ganske vellykket.

Den faldne Helt i Midten af den vestlige Gruppe («Achilleus») er en af de Figurer, i hvilken man tydeligst føler en Hensigt hos Kunstneren til at udtrykke det Øjeblikkelige i Bevægelsen. Idet Helten rammes af Paris's dødbringende Pil, falder han til Jorden, men støtter sig endnu med den højre Haand, der er skudt langt ud til Siden: Haanden glider, om et Øjeblik vil Kroppen falde vandret ned, men endnu ligger den lidt skraat. Dette medfører dog kun den allersvageste Sidebøjning af Kroppen, den mindst mulige Afvigelse fra den frontale Holdning. Det er her saa tydeligt, at man undgaar slige Afvigelser, saa vidt man kan. — En Mand i Østgavlen, der er faldet baglænds omkuld, holder ligeledes Kroppen væsentlig ret og frontalt; men den oprindelige Mening med denne Figur er mere tvivlsom.

De stærkeste og mærkeligste Afvigelser forekomme i Figurerne af de saarede og faldne Mænd yderst i Gavlfelternes Hjørner. De tre bevarede af dem ere alle nøgne og frembyde sig altsaa særlig til Undersøgelse af, hvorledes Opgaven plastisk er løst; dog er Overfladen paa den ene af dem fra Vestgavlen saa forvitret, at Formens Enkeltheder ere udslettede.

De to Figurer fra Vestgavlen hvile begge paa den ene Side og det ene Ben og bøje det andet Bens Knæ opad; Kroppen holdes lidt oprejst, idet den ene Albue og Underarm støtter mod Jorden. Der fremkommer derved en ret betydelig Sidebøjning af Kroppen, derimod næsten ingen Drejning. Paa den vel bevarede Figur — den i Gavlens nordlige Hjørne (Fig. 57) — er det mærkeligt at se, hvor aldeles urigtig Kroppens Former under denne Bøjning ere gengivne. Det fulgte jo af Billedkunstens hele foregaaende Udvikling, at den nye Opgave at modellere en nøgen, bøjet Krop i større Maalestok maatte falde vanskeligere end nogen anden: her var det kritiske Punkt i Overgangen fra det gamle til det nye. Efter vore Tiders Fremgangsmaade vilde man uvilkaarlig forudsætte, at Kunstneren vilde have lettet sig Vanskeligheden ved at raadføre sig med den levende, nøgne Model og saa ligefrem som muligt efterligne dens Former i den opgivne Stilling. Senere hen i Udviklingen vilde Grækerne selv vel ogsaa til en vis Grad have baaret sig saaledes ad. Men en saadan Benyttelse af Modellen hørte ikke hjemme paa dette Udviklingsstade af den græske Kunst. Slægt efter Slægt havde den ældre Kunst udviklet det athletiske Ideal i dets Helhed og dets Enkeltheder og indprentet det i sin Bevidsthed: nu at gjøre et Spring over i en anden Methode, at bortkaste den indvundne Lærdom for at betro sig til et umiddelbart Syn paa Naturen, det formaaede den enkelte Kunstner ikke. Han har tværtimod havt hele sin Skolelærdom fra Indøvelsen i den frontale Figur i sin Erindring og saa har han forsøgt at bøje Systemet ind i en ny Form efter den nye Opgave, uagtet Kendskabet til Legemets virkelige Bygning herved ikke slog til. Saaledes er han faldet i de besynderligste

Fejl. Paa Kroppens udad bøjede (convexe) Side har han trukket Brystkassen altfor langt ned og tilmed for neden trukket den ind imod Midten i et skarpt Hjørne, som Naturen ikke kender noget til. Underkroppen fortsætter næsten uforstyrret den Holdning af Legemet, som er givet ved Benenes Stilling, som om Figuren i dette Parti endnu var frontal og der slet ingen Bøjning var i Kroppen. Først i Partiet ovenover Navlen begynder Bøjningen, og her indfinder der sig altsaa den største Uorden og Urigtighed i de enkelte Formers Beliggenhed til hverandre. Underkroppens Midtlinie, som kan drages fra Kønsdelene op til Navlen, maa fra denne føres videre opad i et skarpt Knæk for at komme i Forbindelse med Overkroppens Midtlinie, der betegnes ved Brystbenet.

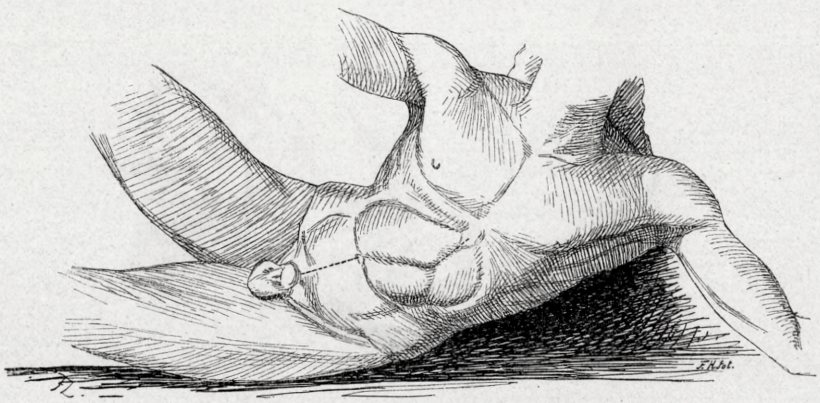


Fig. 57. Fra Æginatemplets vestlige Gavl.

Paa den tilsvarende liggende Statue fra Østgavlen (Fig. 58) har Kunstneren — der sikkert ikke har været den samme, som har udført den vestlige Gruppe, men en mere begavet og fremskreden Aand — vovet sig i Kast med en Opgave, som var endnu mere ny og mærkelig: i denne Figur er der nemlig ikke alene en kraftig Sidebøjning, men ogsaa en stærk Drejning af Kroppen, venstre om. Statuen er i mange Henseender et aldeles beundringsværdigt Kunstværk: Formen f. Ex. af det langs Jorden hvilende venstre Ben og af Foden gengiver Naturen med fuldendt Mesterskab efter den ældre Skoles Ideal. Kun hvor det gælder Bøjningen og Vendingen af Legemet, mærker man atter, at Kunsten staar foran en Opgave, som den foreløbig er ganske uforberedt paa at løse, selv om den vel føler Lyst til at indlade sig paa den. Forsøget er mislykket i lige saa høj Grad som i Statuen i Vestgavlen, der ellers er et ringere Arbejde. Og Fejlen er væsentlig den samme her som hist: Underkroppen er i sin Forbindelse med Benene anlagt som paa en frontal Figur, og under Sidebevægelsen komme Overkrop og Underkrop i en umulig Stilling til hinanden, der medfører de største Urimeligheder i Partiet over Navlen, idet man lader hele

Vendingen foregaa der. En udvortes Enkelthed, der rigtig er afluret Naturen: et Par Hudfolder over Maven, gør ikke Sagen klarere. Derimod er den fejlagtige Form af Brystkassen her undgaaet.

Det fremgaar af vor historiske Udvikling, lige fra dens første Begyndelse, at de plastiske Fejl, som vi her have analyseret, ingenlunde kunne betragtes som individuelle Fejl fra et Par æginetiske Kunstneres Side. Havde det været Tilfældet, skulde vi ikke have spildt et Ord paa dem i denne Sammenhæng. Den falske Modellering af Kroppen under Bøjning og Vending var et nødvendigt Gennemgangspunkt for Udviklingen; den forefindes faktisk ogsaa allevegne i denne Periodes Kunst — des tydeligere naturligvis, jo stærkere

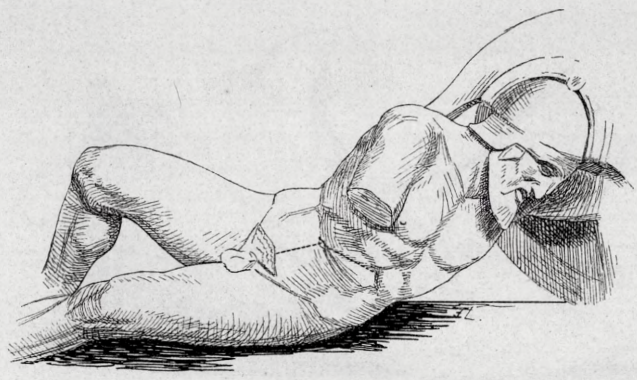


Fig 58. Fra Æginatemplets østlige Gavl.

Vendingen er — og kan maaske gælde for det mest karakteristiske Særkende for Overgangsstilens Statuer (i Fladefigurer forekommer den jo ogsaa i Indledningskunsten). Den strækker sig endog enkeltvis længere frem i Tiden, til Værker, hvis Stil i andre Henseender knap nok kan regnes for arkaisk; saaledes er f. Ex. paa Haut-Relief-Figuren af Herakles, der kæmper med Tyren, paa Metopen fra Zeus-Templet i Olympia, Kroppens Midtlinie gennem Brystben, Navle o. s. v. meget tydelig knækket i en Vinkel ved Navlen og den stærke Vending af Kroppen overhovedet urigtig gengivet. Ja Fejlen er endnu ikke overvundet i Figurer som den smukke, slanke Ynglingetorso i Palazzo Valentini i Rom[1]) eller i Myrons Diskoskaster. Vi kende denne i Oldtiden saa berømte Figur kun gennem senere Efterligninger, fra Tider, da Overgangsstilens Ufuldkommenheder vare forlængst tilbagelagte Stader: saa meget mere paafaldende er det, at man endnu i disse Efterligninger — ogsaa i den bedste af dem, i Palazzo Lancellotti i Rom (se Fig. 60, længere fremme) — tydelig skønner en Mangel paa

[1]) Clarac, Musée de Sculpture, pl. 830, No. 2085.

flydende og rigtig Overgang i Kroppens Former under dens meget stærke Drejning. Først i en Figur som den liggende Flodgud fra det nordlige Hjørne af Parthenons Vestgavl (Fig. 59) er Kroppens Bøjning fuldkomment natursandt opfattet.

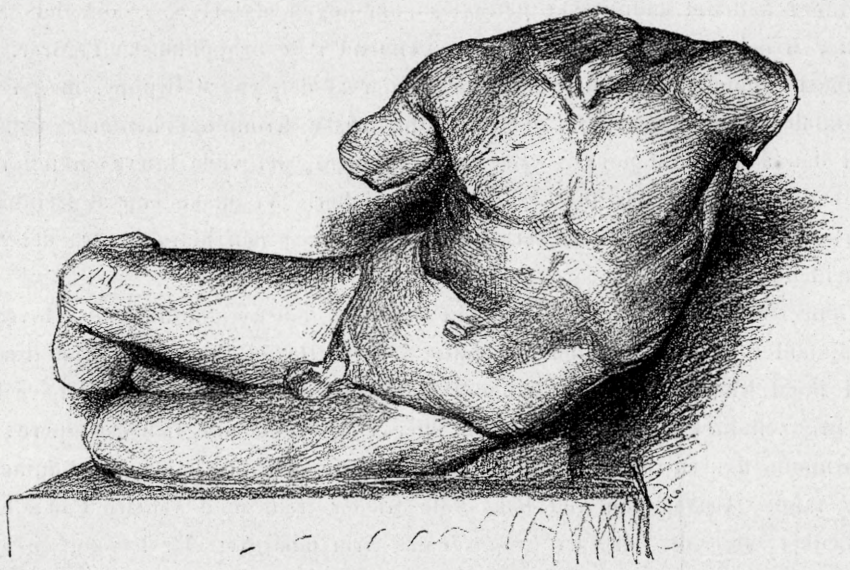


Fig. 59. Fra Parthenons Vestgavl.

Et Værk, der umulig kan lades ude af Betragtning ved Skildringen af Overgangen i Statuens Form, er Gruppen af Harmodios og Aristogeiton, som udførtes til Minde om Drabet af Hipparchos, Peisistratos's Søn (514). Lad os kortelig erindre om, hvorledes det gik til med denne Gruppe — saa bekendt som det end ellers er. Da Peisistratos's anden Søn, Hippias, var jaget bort fra Athen 510, og Athen saaledes var blevet helt befriet fra Peisistratiderne, lod man *Antenor* udføre en Bronzegruppe af de to Tyranmordere, Martyrerne for Athens folkelige Frihed. Men den fordrevne Hippias var kommet i Yndest ved det persiske Hof; og derfor bortførte Xerxes, da Perserne 480 havde brændt Athen, Antenors Gruppe til en af sine Hovedstæder. Kort Tid derefter, da Athenerne atter vare i Besiddelse af deres By, lode de *Kritios* og *Nesiotes* udføre en anden Gruppe af Tyranmorderne til Erstatning for den tabte. Men Antenors gamle Gruppe kom efter lang Tids Forløb, da Persien var blevet erobret af Alexander den store, tilbage til Athen, saa at man der i den senere Del af Oldtiden saa begge Grupperne opstillede nær ved hinanden (Pausanias 1, 5, 8).

Som bekendt har C. Friederichs allerede 1859 eftervist, at to Marmorstatuer i Museet i Neapel ere senere Efterligninger af Gruppen af Tyranmorderne, der ogsaa findes afbildede i lille Maalestok, men komponerede i Overensstemmelse med Statuerne i Neapel, paa flere antike Fladebilleder. For saa vidt maa Friederichs's Opdagelse anses for at staa fast. Derimod kan det endnu ikke betragtes som nogen afgjort Sag, om det er Antenors Gruppe eller Kritios's og Nesiotes's der er gengivet i de neapolitanske Figurer. Tidligere var man mest tilbøjelig til at anse dem for Kopier af den yngre Gruppe, men i Følge den ovenfor omtalte nye Bevægelse i den kunsthistoriske Kronologi henfører man dem nu snarere til den ældre, Antenors[1]). Det er et Problem, der vilde kræve en udførlig monografisk Behandling, som der ikke er Lejlighed til her. Vi ønske kun at fremhæve, hvad der i hvert Fald maa anses for sikkert i denne Sag, naar den betragtes fra det Synspunkt, vi gøre gældende.

Figurerne i Neapel ere fuldkomment inde paa den nye Statueform. Hovedpersonen, Harmodios, falder ud med Sværdet højt løftet i højre Haand, idet højre Ben træder kraftig frem med bøjet Knæ: det er en lignende Bevægelse som den vi ovenfor have betragtet i de smaa Bronzefigurer med løftet Vaaben eller i de æginetiske Lansekæmpere; men den har i Harmodiosfiguren en mægtigere og livfuldere Karakter, en ejendommelig tyranmorderisk Aand. Aristogeiton ved hans Side træder frem med venstre Fod; han holder Sværdet sænket, ligesom i Reserve, og venstre Arm udstrakt; der hænger en Kappe over den. Om det nu end skulde være den yngre Gruppe, som her er gengivet, og om der end i mange Henseender har været betydelig Forskel mellem den ældre og den yngre — thi i Kunstens naive Ungdom og Opvæxt skaber man altid noget nyt ud af sin egen Tids Forestillinger om hvad der er bedst, for ej at tale om at en egentlig Efterligning vel i dette Tilfælde forbød sig af sig selv, da den ædre Gruppe jo var borte, før den nye sattes i Værk —, saa kan man ikke godt antage andet, end at ogsaa de ældre Statuer af Tyranmorderne vare til en vis Grad frigjorte i Bevægelsen og afvege fra den frontale Holdning. Thi i Følge Meningen med Gruppen galdt det jo her ikke om den rolige Fremstilling af Menneskeskikkelsen — det være sig som Portræt eller som Ideal af athletisk Udvikling —; hele Vægten laa paa Forherligelsen af den enkelte Daad, Øjeblikkets Værk. Harmodios og Aristogeiton vare ellers ikke fremragende Personer i Athens Historie; det var kun Drabet af Hipparchos, som deres Berømmelse knyttede sig til — ligegyldigt, om denne Daad virkelig var saa berømmelig og følgesvanger, som Athenerne paa den Tid vilde gøre den til. Antenors Gruppe har vistnok været det ældste folkelig-politiske Monument i Verden,

[1]) Saaledes navnlig F. Studniczka i Jahrb. des kais. d. arch. Inst. II, 1888; han paastaar at have Arkæologernes Flertal med sig paa sin Anskuelse. Jeg henleder dog Opmærksomheden paa, at Harmodios har kortlokket Haar, hvad der snarest tyder paa en senere Tid (det 5te Aarhundrede). Desværre ere Kopierne i Neapel kun mangelfulde Vidnesbyrd om Originalernes Stil.

som Plastiken har faaet at udføre. Og naar vi tage Hensyn til Tidspunktet og den historiske Anledning, er det slet ikke usandsynligt, at Antenors Tyranmordere blandt alle Statuer, hvorom Historien melder, har været de første — eller dog de første større og gennemførte — i hvilke Frontaliteten blev gennembrudt, og den aktuelle, levende Handling trængte sig frem i Forgrunden som Plastikens egentlige Opgave. Hvis det har været Tilfældet, saa vilde Harmodios og Aristogeiton ikke have gjort deres Gerning forgæves — i alt Fald ikke for Kunstens Historie.

Om Myrons Diskoskaster (Fig. 60) endnu bør henregnes til det, vi kalde Overgangsperioden, kan unægtelig være et Spørgsmaal: det maatte da i alt Fald være Periodens sidste Grænse. Men vi have ovenfor paavist, at den endnu bærer Spor af de uovervundne Vanskeligheder, hvormed Kunsten særlig i dette Tidsrum havde at kæmpe, hvilket ogsaa stemmer med de kronologiske Bestemmelser for Myrons Virksomhed, som de i Almindelighed opfattes. Vi kunne ikke undvære denne Figur, naar vi skulle give en tydelig Forestilling om, i hvilken Retning Udviklingen gik: den er i denne Henseende ganske særlig oplysende, fordi den selv er et Værk, som viser yderlig gaaende Tendenser.

Denne Diskoskaster (Fig. 60) skal just til at udslynge Skiven fra sin højre Haand: for at give den Fart, strækker han Armen stramt tilbage, endog lidt skraat opad. Men naar det gælder et alvorligt Kast, saa kaster man ikke alene med Arm og Haand, hele Legemets Kraft maa sammentrænges for at komme denne enkelte Bevægelse til Gode. Den højre Fod er da støttet fast mod Jorden, griber endog

Fig. 60. Diskobol, efter Myron (Palazzo Lancellotti).

i den med nedadbøjede Tæer; hele Skikkelsen sætter sig noget i Knæerne, som bøjes fremad, idet venstre Ben dog mere trækkes med, saa at Tærnes øverste Flade slæbes hen over Jorden. Ogsaa Krop og Hoved bøjer sig stærkt fremad; men den højre Arms tilbagetvungne Stilling medfører tillige en stærk Vending højre om i Underlivet og endnu en yderligere Vending i samme Retning af Halsen. Venstre Arm hænger mere ledig ned, Haanden berører højre Knæ. Saaledes er Stillingen i den stilfuldeste antike Gentagelse, i Palazzo Lancellotti, hvis Hoved ogsaa er bevaret i Forbindelse med Legemet; i en lille antik Bronzekopi (i München) tager det sig mere ud, som om Ynglingen sprang fra Jorden, idet han udslynger Skiven.

Motivet er taget fra det athletiske Liv; men Figuren er ikke, som den ældre Tids Athletstatuer, blot en Forherligelse af Legemsbygningen; den er i højeste Grad et Udtryk for den aktuelle Kraftudvikling. Og hele den græske Statue-Verden frembyder ikke nogen stærkere Modsætning til Fortidens Frontalitet. Dette har været Oldtiden selv paafaldende, og det fremhæves med tydelige Ord af en antik Forfatter (Quintilian. Inst. orat. II, 13, 8)[1]). Han minder om de gamle Figurer, som holde Legemet ret, vende Ansigtet lige frem, lade Armene hænge ned og holde Fødderne sammen — stive Skikkelser fra Top til Taa; han viser i Modsætning dertil, at Bøjning og Bevægelse tjener til at udtrykke Handling og Situation. Og blandt al den Rigdom af Forandring, som deraf følger, fremhæver han som Exempel netop Myrons Diskobol, et Værk, der karakteriseres som *distortum et elaboratum*, hvad der tyder paa, at Figurens anstrængte Vending endog har forekommet den romerske Forfatter søgt. Men det, mener han, vil den virkelig kunstforstandige ikke dadle, fordi det er saa lidet ret, tværtimod bør dette nye og vanskelige ved den kunstneriske Opgave særlig roses. At Quintilian har Ret i at betragte dette som noget nyt — det vil sige noget, som endnu stod i lige saa nær Sammenhæng med som i stærk Modsætning til det gamle —, ses ikke alene af den mangelfulde Modellering af Underkroppen under Vendingen, men ogsaa deri, at Statuen med dens mangesidige Bevægelse dog er udfoldet temmelig meget paa ét Plan ligesom en Relieffigur: det minder om de Tider, da Figurens Vending alene hørte hjemme paa Fladebilleder.

---

[1]) — — expedit sæpe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua et interim decet, ut in statuis atque picturis videmus variari habitus, voltus, status. Nam recti quidem corporis vel minima gratia est; nempe enim adversa sit facies et demissa bracchia el juncti pedes et a summis ad ima rigens opus. flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et affectum. ideo nec ad unum modum formatæ manus et in voltu mille species. cursum habent quædam et impetum, sedent alia vel incumbunt; nuda hæc, illa velata sunt, quædam mixta ex utroque. Quid tam distortum et elaboratum, quam est discobolos ille Myronis? Si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel præcipue laudabilis est ipsa illa novitas et difficultas?

Derimod synes Quintilian mindre at have Øje for, at dette nye og dristige Forsøg gik ud paa det koncentrerede Udtryk for det Øjeblikkelige i Bevægelsen; men at dette har været en Hovedsag for Kunstneren, fremgaar af en Jævnførelse med, hvad der meldes om den samme Kunstners Statue af Løberen Ladas. Under Væddeløbet i Olympia skal Ladas i den Grad have overanstrængt sig, at hans Sejr kostede ham Livet. Om Bronzestatuen sige antike Epigrammer, at Kunsten her var hurtigere end et Aandepust, at Aandedrættet svævede over Læberne inde fra Legemets Hulning, at Fodstykket ikke kunde holde paa Statuen o. s. v. — Udtryk, der unægtelig tyde paa en umaadelig Forskel fra den ældre Tids Statuer. At der i Figuren af Ladas saaledes som i Diskoskasteren skulde have været gengivet en stærk Vending af Kroppen, er lidet sandsynligt, hvorimod Bevægelsens Fart har været lige saa stærkt eller endnu stærkere udtrykt. Dog bør man ganske sikkert ikke forestille sig, at der i Myrons Ladas har været noget pathologisk Udtryk af den Overanstrængelse, som medførte Døden: det vilde hverken stemme med Periodens almindelige kunstneriske Karakter eller med hvad der særlig berettes om Myrons: det hedder nemlig, at han, saa interessant han end var i Behandlingen af det Legemlige, dog ikke udtrykte Sjælens Fornemmelser. I Diskobolen er det ogsaa den nye og — om ikke fejlfri, saa dog rige og skarpe Iagttagelse af Legemets Mekanik og den fine Følelse for Bevægelsen, der giver Statuen en saa ejendommelig fremhævet Plads i Udviklingen: Aasynets Udtryk, betragtet for sig, er en rolig Alvor, der væsentlig bliver sig selv lig og ikke afspejler nogen øjeblikkelig Bevægelse af Sjælen.

Vi have allerede i vor Indledning (S. 232) udtalt, at Statuen i den frontale Form er fremstillet udenfor Tidsbevægelse og kun med Hensyn til Skikkelsens blivende Karakter. Om en frontal Figur kan det ikke siges, at den giver noget enkelt Øjeblik af Personens Tilværelse; man maa snarere sige, at Personen er fremstillet i en forandringsløs Tid; men da Tiden jo er Forandringens Form, fører dette til en Abstraktion, der ligger udenfor Virkeligheden. Vi have nu set, hvorledes Tidens forhen spejlglatte Havflade har hævet sig ligesom for en Vind, der tager stærkere og stærkere Fart og lader Bølgernes Former skifte i idelig og øjeblikkelig Omvexling. Gennem den Form, som er fastholdt af Kunsten og fremstillet for vort Øje, forstaa vi Overgangen fra den nærmest foregaaende og til den nærmest efterfølgende. Dermed følger en anden Betragtning af Kunsten end før: det rolige opfattes med roligt Sind; det urolige, foranderlige medfører i Beskuerens Sind en uregelmæssig Spænding, en forbigaaende Forstærkning eller Stansning af Aandedraget. Og Kunstnerens Forhold til Opgaven bliver en hel anden, idet Frontaliteten opløses og — hvad der egentlig kun er en anden Side af samme Sag — Tidsmomentet kommer ind i Figuren. Den frontale og rolige Figur er i umiddelbar Ligevægt, dens Masse til begge Sider af Midtplanet er lige stor og dens til hinanden svarende Dele ligge i lige Afstande fra Midtplanet. I den nye Figur ophæves denne Ligevægt, og der søges en ny, hastigere

eller langsommere forbigaaende, men altid forbigaaende Ligevægt. Dette kræver en aldeles ny Iagttagelse af den øjeblikkelige Samtidighed af de enkelte Legemsdeles Stilling til hverandre under enhver Bevægelse, der skal fremstilles.

Denne Iagttagelse kan dog umulig naa helt frem til en virkelig objektiv Opfattelse af den Samtidighed, der finder Sted mellem de enkelte Deles indbyrdes Stilling i den levende, naturlige Skikkelse under hastig Bevægelse. Kunstens Resultat kommer her aldrig ganske til at svare til Naturen og Virkeligheden; det svarer kun til en subjektiv — men for alle Mennesker fælles — Forestilling om Samtidigheden. Billedet af den stærke Bevægelse, hvad enten det er tegnet eller malet eller udført som Relief eller Statue, er en Ide om Bevægelsen, udgaaet fra Menneskets Sansning og Hjerne, og kun for saa vidt gyldig, som den godkendes af andre Menneskers Sansning og Hjerne.

Derom kunde Grækerne paa hin Tid Intet ane: de ere ganske sikkert gaaede troskyldig ud fra, at deres Forestilling om Bevægelsen svarede til Virkeligheden. Og det samme er Menneskeheden — Kunstnere saa vel som Kunstbetragtere — gaaet ud fra i alle følgende Tider, over 2000 Aar, lige indtil den nyeste Nutid. Det er først Øjebliksfotografien, som har lært os, at den Virksomhed, vi kalde at se, er for langsom og sammensat til at gribe den virkelige Samtidighed af de enkelte Deles Stilling under hele Skikkelsens Bevægelse, og at vor Sansning kommer des mere til kort, jo hastigere Bevægelsen er. Fotografien formaar nemlig selv at give os paalidelige Billeder af den bevægede Skikkelse, som den former sig indenfor en uendelig lille Tidsdel; og disse Billeder afvige meget fra de kunstneriske. Efter denne Opdagelse have mange Kunstforstandige i vor Tid fattet den Mening, at hele den foregaaende Kunsts, Myrons og Fidias's, Leonardos og Rafaels, Géricaults og Meissoniers Fremstillinger af Mennesker og Dyr i hastig Bevægelse allesammen ere mangelfulde, fejlagtige, traditionelle og konventionelle: Fotografien havde jo nu afsløret, hvorledes det egentlig skulde være. Enhver har ogsaa bemærket, hvorledes dygtige Kunstnere blandt vore Samtidige have malet f. Ex. Heste i Firspring paa en Maade der aldeles afviger fra den tidligere Kunsts, og som tydelig nok er dannet efter Fotografien. Man bør jo følge med sin Tid.

Men den nye Theori og Praxis beroer paa en Misforstaaelse. Det er vel bevisligt, at Fotografiens Billeder gengive os den virkelige Samtidighed, som Fortidens Kunst aldrig gengiver os. Men vort Syn erklærer sig alligevel haardnakket uenig med Øjebliksfotografiens Gengivelse af Figurer i hastig Bevægelse. Vor Erfaring genkender ikke disse Stillinger: de forekomme os netop ikke bevægede, men stillestaaende, klæbede fast i Luften. Derimod bevæger Myrons Diskoskaster sig, og Parthenonsfrisens eller Meissonniers Heste fare rask afsted for vort Øje. Naar Billedet skal gøre et overbevisende og troværdigt Indtryk af Fart og Bevægelse paa vort Syn — og det er og bliver dog Formaalet —, saa maa man ogsaa lægge vort Syns Vilkaar til Grund for Fremstillingen, om det end ikke er hurtigt nok

til at opfatte det Øjeblikkelige i stræng Forstand. At vor Sansning har Mangler, maalt med den rene Objektivitets Maalestok, deraf følger ikke, at det er en Mangel ved Kunsten at den arbejder paa Grundlag af vor Sansning; thi dette er jo den nødvendige Betingelse for at opnaa Illusion. Kunsten har derfor ikke i 2000 Aar taget fejl af sin Opgave, og der er intet ved dens Fremgangsmaade at rette. Sansningens psykologiske Proces forandrer ikke sin Natur og fremskyndes ikke ved Øjebliksfotografiens Resultater.

Efter Princip et var den græske Statues Repertoire af Muligheder nu egentlig udvidet i det uendelige, eftersom det bøjede, drejede, vendte, skæve er ubegrænset mangfoldigt, medens det rette er ensartet. Det var virkelig fra nu af Kunstens Lov, at enhver Statue, overhovedet enhver enkelt Figur skulde leve sit eget Liv, udtrykke sit eget Øjeblik, kunde man sige. Men det er et mægtigt Princip, hvis Udvikling skrider videre og videre frem gennem hele Kunsthistorien: i Begyndelsen finde vi en Tilstand, som maalt med senere Tiders Maal endnu gør Indtryk af en vis Stivhed og Tilbageholdenhed, og som ikke maa bedømmes efter en Figur som Myrons Diskobol. Dog er det nye der alligevel paa ethvert Punkt.

I Følge den græske Kunsts Forhold til Livet og Traditionerne vedblev det nu som før at være en Hovedsag for den at fremstille den rolig staaende eller rolig tronende Skikkelse for sig alene, uden noget fremhævet Udtryk af øjeblikkelig Handling eller Situation. Saaledes skulde for det meste Templernes Gudebilleder være, men ogsaa mangfoldige andre. Her vedblev det Program, som Livet skrev for Kunsten, at være det samme som ved Fortidens frontale Statuer. Men halvt umærkelig begyndte Kunsten ogsaa at tage disse Opgaver paa en ny Maade.

Der er uden Tvivl noget tilfældigt i, at der af rolig tronende Statuer fra Overgangstiden er bevaret saa faa, at man maa lede om et godt Exempel. Det bedste, jeg kender, er en lille Apollon af Marmor i Vatikanet, Galleria delle statue Nr. 395 (Fig. 61)[1]; det er ikke engang noget originalt Værk fra denne Periode, men dog en omhyggelig og stiltro Kopi, som fortjener at paaagtes, ikke alene fra et mythologisk, men ogsaa fra et kunsthistorisk Synspunkt, langt mere end den i Reglen synes at blive. Guden bærer langt Klædebon; og den moderne Restauration, som lader ham støtte Lyren mod venstre Laar og strække højre Haand frem med Plektret, er vistnok rigtig. Han sidder ligesom den ældre Kunsts Figurer uden at samle Fødderne eller nærme dem til hinanden; men den venstre er strakt lidt fremad, den højre trukket lidt tilbage, saa at Hælen maa have løftet

[1]) Afbildningen her er laant fra Gerhards Antike Bildwerke, Taf. 84.

sig fra Jorden. De nuværende Fødder ere nye, men gengive vistnok i det væsentlige de oprindeliges Stilling. Saaledes kommer det ene Knæ til at ligge lidt højere oppe end det andet; mellem Knæerne danner Klædebonnet en skarp, bueliniet Kant. Kroppen holdes nogenlunde ret og lige; dog er den venstre Skulder skudt lidt højere op end den højre, og Hals og Hoved er bøjet ganske lidt nedad mod den venstre Side, mod Lyren. Da

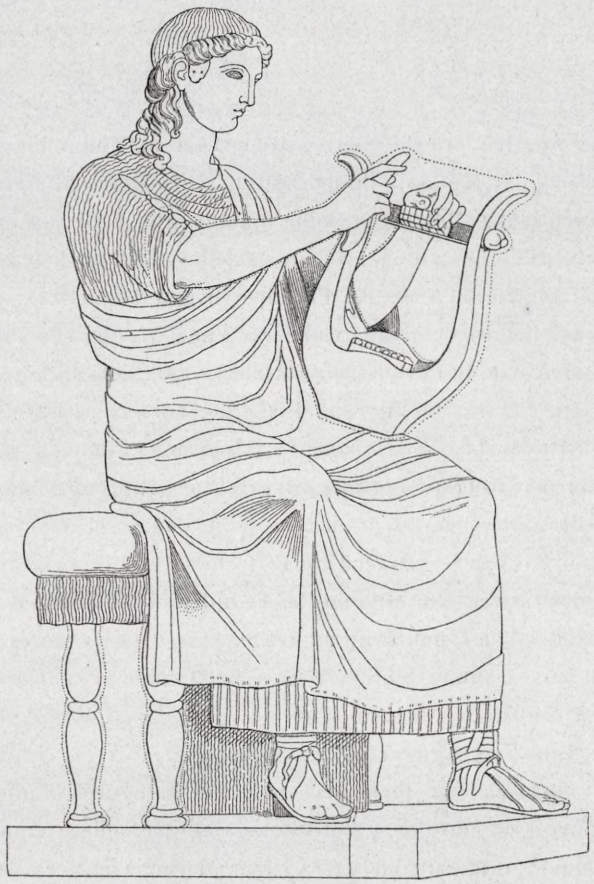


Fig. 61. Tronende Apollon. Vatikanet.

Klædebonnets Foldekast er fladt behandlet og dets Hovedflader gennemførte med stor arkitektonisk Bestemthed, faar Figurens Totalmasse noget af det samme skarpe geometriske Tilsnit, som Indledningskunstens tronende Statuer, f. Ex. de ægyptiske. Men Apollonstatuen er tilskaaret efter en højere og vanskeligere Stereometri, idet de vigtigste Punkter — Knæ, Skulder o. s. v. — paa den ene Side ligge højere eller lavere end de tilsvarende paa den anden. Til dette Overgangstrin i Holdningens Udvikling svarer ogsaa alle Formernes Karakter.

Meget talrigere ere de rolig staaende Statuer, som enten virkelig hidrøre fra Overgangstiden eller tydelig gengive dens Stil, om de end ere udførte langt senere. I dem have vi altsaa en umiddelbar Fortsættelse af den Række frontale Statuer, der tjente os til Grundlag for Skildringen af Indledningsperiodens Stil i Grækenland. Lad det her med det samme være sagt, at det netop er den statuariske Fremstilling af den rolig staaende, nøgne Ynglingeskikkelse, som i den antike Kunst, ogsaa i senere Tider, er Billedkunstens mest centrale Opgave; det er den, som i snævrere Forstand er Statuen, Billedstøtten. Ordner man de Statuer, vi have tilbage af denne Art, i historisk Følge, saa har man i dem den kunsthistoriske Udviklings «røde Traad».

Overgangen til det nye viser sig strax deri, at man fremstiller Skikkelsen saaledes, at Legemets Vægt falder mest over den ene af Fødderne, medens den anden støtter lettere mod Jorden og mindre tjener til at bære Legemet end til at sikre Stillingens Ligevægt. Knæet paa det fastere støttende Ben bliver strakt og dets Plads ligger højere end det andet Knæs, som er bøjet. Paa det strakte Knæs Side bliver ogsaa Hoften skudt stærkere i Vejret og mere udad end paa den anden Side. Deraf følger, at Kroppens Symmetri ophæves og dens Midtplan bøjes. Linien fra Kønsdelene til Navlen kommer til at ligge skraat, og denne skraa Stilling af Underlivet maa for Ligevægtens Skyld atter ophæves ved Holdningen af Overkroppen, der maa rejse sig mere lodret eller endog hælde lidt skraat til den modsatte Side. Saaledes danner den ene Side af Kroppen, over det stærkere støttende Ben, en konkav Linie, den anden en mere udfoldet konvex.

Dette er Hovedtrækket i Forandringen fra den frontale Figur. Det er denne gennemførte usymmetriske Modsætning mellem Legemets to Sider, for hvilken det italienske Kunstsprog har Ordet *Contraposto*. Sagen omtales ogsaa i den antike Litteratur, af Plinius (H. N. 34, 56), hvor han siger, at det var en Ejendommelighed for Polyklet at have udtænkt, at Statuerne skulde hvile paa det ene Ben (*uno crure ut insisterent signa*). At Motivet dog er ældre end Polyklets Tid, er for længst anerkendt. Men fordi han ikke er Opfinder af det, er det dog ikke nogen Fejl af Plinius at sætte det i særlig Forbindelse med hans Navn. Det var uden Tvivl fremfor alle ham, som baade i Theori og Praxis, baade som Forfatter og Kunstner, gennemførte Motivet i dets hele Konsekvents og satte Kronen paa Værket.

Jeg tænker mig, skønt jeg tilstaar, at jeg ikke tilstrækkelig kan dokumentere det, at en Forandring som denne fra Begyndelsen af maa have kostet en haard Meningskamp mellem den yngre og den ældre Slægt. Sagen var vigtig nok dertil. Det fejler næppe, at det er gaaet dengang som saa tidt ellers i Historien, at det som senere er blevet anerkendt som et mægtigt Fremskridt i Udviklingen, en storartet Udvidelse af Menneskeaandens Virksomhed, i sin egen Tid af de konservative Aander er blevet betragtet som en Nedværdigelse, en Indrømmelse til det holdningsløse, upaalidelige, slette ved Mennesket. At man nu skulde

opgive den gamle, strunke og stramme Holdning for en skæv og krum[1]), den gamle uforstyrrede Ro for Udtrykket af det forbigaaende, øjeblikkelige! Thi det maa ikke overses, at uagtet Figuren vedbliver forholdsvis at være i Ro, medfører Benenes ulige Funktion og Ophævelsen af Kroppens Symmetri nødvendigvis alligevel et Indtryk af noget Omskiftende, en Forestilling om Tidsforandring. At et staaende Menneske overvejende hviler paa det ene Ben, vil jo nemlig sige, at han Tid efter anden skifter med Benene: han bliver ikke bestandig ved at hvile paa det samme. Endog ved en Gudeskikkelse i et Tempel fornemmer man saaledes Tidens Vexlen: man føler, hvorledes han er kommet i denne Stilling, og kan forudse, at han atter vil ombytte denne med en ny.

Hvad var da egentlig Meningen med Forandringen? Hvis det blot galdt om et udvortes Arrangement af Menneskeskikkelsen, saa er det et Spørgsmaal, om man egentlig vandt Noget ved den. Nej det galdt om en Indrømmelse til Sandheden, til Erfaringen om det virkelige Liv. Kunsten forlangte umiddelbar Adgang til en hel Verden af virkelig Skønhed, som man vel maa have havt Øje for, men som man havde været udelukket fra at gengive. I Aarhundreder havde Øjet nydt Ungdommens athletiske Færden med dens frie, naturlige Holdning og dens uendelige Rigdom af Bevægelse, saa at Nydelsen nu var moden til at sætte Frugt i Kunsten; derimod havde Øjet i Virkeligheden aldrig set nogen Athlet staa saaledes som de gamle, frontale Athletstatuer staa. Fra de haarde, abstrakte, doktrinære Postulater maatte Kunsten kaste sig ud i Livet, den maatte blive modtagende, iagttagende, aflurende. Der er heri et Træk af menneskeligt Frisind: Lad Skikkelsen være helt fri og være sig selv! Lad den have Lov til at staa, som den for sin egen Skyld

---

[1]) Den ældre Slægt i Grækenland har uden Tvivl tillagt Frontaliteten en ethisk Kvalitet, der paa det nærmeste har svaret til, hvad man karakteriserede ved Adjektivet *ἰθύς*, der bruges baade om Personer og om Handlinger i Betydningen lige, ligefrem, ikke vendende sig eller seende til højre eller venstre, derfor ethisk sikker og klar. (Om Ordets *ethiske* Betydning se Leopold Schmidt: *Die Ethik der alten Griechen*, Berlin 1882, p. 309 ff.)

Her kan ogsaa anføres Theognis 535:

Οὔ ποτε δουλείῃ κεφαλὴ ἰθεῖα πέφυκεν,
ἀλλ' αἰεὶ σκολιή, καὐχένα λοξὸν ἔχει.

I dette Vers er det Ethiske og det Plastiske sete fuldstændig i Ét. *Ἰθύς* (om den lige, den «frontale», Holdning) er Kendemærket paa den fribaarne, ædle Mand; dets Modsætning *σκολιός* (det skæve, krumme, drejede, vendte) passer sig for Slaver (*δουλείη κεφαλή* = *δοῦλος*), der ikke kunne se Folk lige i Øjnene. Om disse Modsætninger har Striden staaet i det Øjeblik i Kunsthistorien, da man gik over fra den frontale Holdning til den frie (jfr. ovenfor om ægyptisk Kunst S. 266). Paa et Sted hos Strabon (XIV p. 640) sættes *σκολιὰ ἔργα* i Modsætning til *ἀρχαιὰ ξόανα*: *σκολιός* bruges her altsaa uden videre som Betegnelse for den nye Stil, der afløste den archaiske og dannede Modsætningen til den; men oprindelig har *σκολιός* vistnok været brugt af den ældre og konservative Slægt som et Haansord eller Øgenavn om de nye Figurer, der ikke holdt sig frontalt. (Uagtet alle Haandskrifter paa dette Sted hos Strabon have Ordet *σκολιός*, have Filologer, der ikke forstode Ordets Betydning i denne Sammenhæng, taget sig den utrolige Frihed at «forbedre» Texten ved at slette Ordet ud og sætte Genitiven *Σκόπα* i Stedet for det.)

har Lyst til at staa! Øv ikke Tvang over Livet, luk ikke Hjertet for Glæden over det, saaledes som det er! Det er en Tankegang, som det lønner sig at følge, og som har indvundet et uhyre Terrain for den kunstneriske Virksomhed.

Hvilken Verden for Iagttagelsen er der ikke alene i den Maade, hvorpaa en Figur staar! Den umiddelbare Ligevægt mellem Legemets to Halvdele er atter her ophævet; men for at Figuren skal kunne staae, maa Ligevægten være genoprettet paa en ny Maade, der er mere indviklet at opfatte. Der aabenbarer sig i Naturen for hvert enkelt Tilfælde en fuldendt Konsekvents i den indbyrdes Modsætning mellem Figurens Halvdele: en lille Forandring i Føddernes Stilling medfører Forandring gennem alle Legemets Linier: en lille Forskydning af et Parti opad, nedad, til Siden, kræver Modvægt fra andre Partier. Og denne Konsekvents føles umiddelbart af Øjet, som overskuer Figuren: det fører et strængt Regnskab med den og føler sig ilde berørt endog af den mindste Synd imod den. Af Liniernes Gang kræver det en vis musikalsk Samstemning, *Eurythmi*. Skikkelsen i dens Helhed bliver som en Melodi, der paa tusende forskellige Maader er forskellig stemt efter den lettere eller tungere, stivere eller blødere Holdning. Hvad Antiken i Behandlingen af slige Opgaver krævede og opnaaede i Retning af Finhed, Sikkerhed, Natursandhed, det skønner man bedst ved en Sammenligning med Middelalderen og Renaissancen: endog ringere antike Arbejder ere heri langt sikrere end store moderne Mesteres Figurer. Grunden til, at Antiken tog det saa alvorlig med denne Sag, laa vel i alt Fald til Dels i, at den oprindelig havde gennemført Ligevægten umiddelbart, med roligt Midtplan; da den saa kom ind paa den friere Holdning, maatte den strax føle Nødvendigheden af at gennemføre denne saaledes, at de nye Figurer ikke skulde staa til Skamme for de gamle. Desuden beholdt Ligevægten i Figuren bestandig en vis ethisk Betydning, der under Statuens nye Form var dybere og sandere, fordi den stemmede overens med Naturen [1]).

Motivet *uno crure insistere* synes at fremtræde forholdsvis sent blandt Overgangsperiodens store Forandringer [2]); og til den gradvise Udvikling af sine Konsekventser (indtil Polyklet) brugte det mere end halvhundrede Aar: i saa lang Tid var denne Udvikling et Fællesarbejde for de græske Kunstnere og Kunstskoler. Her var der heller ingen saadan Opfordring til at forcere Fremskridtet, tage Opgaven med Storm, som hvor det galdt om Udtrykket for den hastige, øjeblikkelige Bevægelse.

---

[1]) Jfr. mit Skrift *Sergel og Thorvaldsen* S. 187 fl.

[2]) Medens de Æginetiske Gavlgrupper jo ellers have brudt med Frontalitetens Princip, viser Athena-Figuren i Vestgavlen temmelig tydelig, at man paa dette Udviklingstrin endnu ikke drømte om *uno crure insistere*. Paa den anden Side oplyser Furtwängler, at Motivet allerede har været benyttet i Athen i mandlige Statuer før Xerxes's Invasion (Winckelmannsprogramm 1890, p. 151: Dass es auf der Burg von Athen schon vor 480 männliche Statuen mit einem entlastet zur Seite gesetzten Bein gab, beweist eine aus dem Perserschutt stammende Plinthe, darauf zwei Füsse von Marmor erhalten sind; die Statue hatte rechtes Standbein, und das linke war seitwärts aufgesetzt.)

Udviklingen gaar for sig gennem en Række enkelte Træk, der naturligvis ikke altid følge i given Række efter hverandre, men i hvilke Motivets egentlige Mening dog efterhaanden udfolder sig til en Helhed.

I Begyndelsen lader man begge Figurens Fødder træde med hele Saalen paa Jorden, hvad enten den mere hvilende Fod sættes jævnsides den mere bærende — men mere udad —, eller lidt fremad eller lidt tilbage for den. Legemets Vægt er endnu ikke meget ulige fordelt over de to Ben, dermed følger en stivere Holdning af Kroppen, i hvilken man foreløbig kun vover sig til meget ringe Afvigelser fra Frontaliteten. Tillige ligge begge Skuldre væsentlig i samme Højde, saa at Linien igennem dem er vandret, Hovedet bærer sig desuden rankt og ret som paa gamle Figurer; Overarmene holdes gerne lodret langs Kroppens Sider. — Paa dette Udviklingstrin finde vi Motivet navnlig i visse Statuer (f. Ex. den prægtige Ynglingefigur fra Dionysostheatret i Athen, som kaldes «Omphalos-Apollon» — se nedenfor —, eller i Figurerne fra Zeustemplets Gavle i Olympia) — Statuer, der ere meget karakteristiske for Tiden under eller nærmest efter Perserkrigene, Typer fra den fribaarne Helteslægt i det endnu halvt aristokratiske Grækenland, Stormænd og Stormænds Sønner. De have brede, kantede Skuldre, fyldig udviklet, højt hvælvet og fremskudt Bryst og stærkt svajet Ryg; i Holdningen af Kroppen og Overarmene, der slutte kraftig ind til Siderne, bære de en vis soldateragtig Karakter til Skue.

Man kan sige, at Motivet her endnu ikke er helt gennemført efter sit Væsen: der er ikke saa lidt af de gamle Dages Stivhed tilbage. Men det er en Stivhed, som vi knap nok vilde undvære: den medfører et ethisk Udtryk af mandig Stolthed og Friskhed, af krigersk, daadkraftig Aand. Den fuldkomne og absolute Rankhed i de frontale Figurer fra gamle Dage er her vel ophævet; og vi have tidligere udviklet, at denne Rankhed ganske vist havde sin ethiske Betydning, der gælder for Grækenland saa vel som for Ægypten og Asien. I selve Motivet *uno crure insistere* ligger der, lige fra det Øjeblik, da det kommer ind i Kunsten, Spiren til en anden Aand: idet Skikkelsen ikke benytter sig fuldt ud af sin største Højde, men synker lidt sammen i sig selv, giver den med det samme ligesom Afkald paa noget af den doktrinært ubøjelige Menneskestolthed, der besjælede de gamle Figurer. Men denne Spire er her endnu ikke kommet til Udfoldning; navnlig saa længe Skikkelsens øverste Del: Bryst, Hals og Hoved bevarer sin ranke Holdning, aander hele Figuren alligevel Stolthed, og det saa meget udtryksfuldere, som den er frigjort og selvstændig i sin Holdning.

Men jo mere Motivets Konsekventser udvikle sig, des tydeligere fremtræder der en Forandring i Figurens ethiske Væsen.

Efterhaanden lader man den ledigere Fod træde mere ud til Siden, saa at den kun hviler paa Jorden med Underfladen af de inderste Tæer og den nærmeste Del af Saalen, medens Hælen løfter sig: i de tidligere Exempler er Fodens Bøjning endnu meget for stiv,

først sent bliver den helt naturtro og elastisk. Med det samme maa den anden Fod, der nu aldeles overvejende bærer Legemets Vægt, trækkes mere ind under dettes Midte: heraf følger en noget mere balancerende og omskiftende Holdning. Heraf følger tillige et stærkere kontrasterende Spil i alle Linier: Knæernes og Hofternes Højde bliver mere ulige, og Linien gennem Skuldrene kommer til at ligge skraat, i modsat Retning af Linien gennem Hofterne, idet Skulderen sænker sig paa samme Side som Hoften hæver sig, og omvendt. Herved har man først ret naaet Indtrykket af den frie, bøjelige og ledige Holdning, som fra Begyndelsen af ligger i Motivets Mening: alt hvad der var spændt og tvungent i de ældre Figurer skulde fjærnes. Saaledes er væsentlig Holdningen i den polykletiske Doryphoros: den er fuldkomment frigjort og naturlig, men endnu fast, frisk, mandig. Men der var et Træk endnu at føje til, for at Linierne kunde komme helt i fri og bølgende Strømning: Hovedet burde ikke holdes ret i Vejret, men sænkes mere eller mindre nedad og drejes lidt til Siden: den samme Side, hvor Skuldren var sænket. Saaledes er det paa den polykletiske Diadumenos [1]), paa den saakaldte «Idolino» og flere andre Figurer, som bære den polykletiske Stils Kendemærker. Men her ere vi da komne over til et Udtryk, som endog staar i en vis Modsætning til det gamle. Ikke at Menneskestoltheden egentlig er brudt; men der er vakt en Bevidsthed om, hvor kort den rækker. Figurerne ere omgivne af en helt ny aandelig Athmosfære.

Fig. 62. Hermes, Bronzestatuette af polykletisk Karakter i den kgl. Antiksamling i København. Højde $0^{m},195$. Synes at hidrøre fra Pompeji.

Jævnsides med hele denne Forandring, lige fra dens Begyndelse af, følger ogsaa Udviklingen af en ny Mine i Aasynet. Dette vedkommer ikke alene de Figurer, der henhøre under Motivet *uno crure insistere*, men alle Figurer af Periodens Billedkunst; men det staar alligevel i en tydelig Forbindelse med Udviklingen af hint Motiv. De

[1]) Mærk de hos Plinius (N. H. 34, 55) forekommende Udtryk: (Polyclitus) diadumenum fecit *molliter juvenem* — — — idem et doryphorum *viriliter puerum* fecit. — Da der i Henseende til den legemlige Habitus ikke er nogen mærkelig Forskel mellem de bevarede Exemplarer af Doryphoros og Exemplarerne af Diadumenos, maa Modsætningen mellem molliter og viriliter snarest angaa Udtrykket i Holdningen.

gamle Tiders evig glade, skinnende Smil maatte forekomme den udviklede græske Livsbetragtning enfoldigt og barnagtigt; det erstattes gennem en ret hurtig Overgang med Udtrykket af en stolt og rolig Alvor, der undertiden næsten kan faa en Tilsætning af Vemod eller Bitterhed. Ansigtets Linier trækkes ikke længere skraat opad til Siderne: Mundvigerne og de ydre Øjenkroge sænkes. Bag disse vigtige Forandringer ligger den store Afregning, som den græske Livsvisdom havde gjort med den orientalske, og ved hvilken den var blevet helt og definitivt udløst fra denne. Det var naturligvis en Følge af Perserkrigene; men det fuldbyrdedes først ret af det Slægtled, som voxede op efter de store Kampe. Grækerne havde indset, at Mennesket skulde lære at bøje sit Hoved og vogte sig for Overmod for ej at paadrage sig Gudernes Nid. Hvad var Menneskets Storhed og Lykke, at det saaledes evig skulde knejse og smile? Intet i Verden stod jo fast; og det som knejsede højest, kunde være sikrest paa at rammes af Zeus's Lyn.

I Tidernes Løb gik man da videre og videre i Forandringen af Figurens hele Stand — jeg mener dens Maade at staa paa —; man gjorde den efterhaanden saa hvilende som det var muligt i den frit staaende Stilling, eller lod den søge Støtte til Et eller Andet ved dens Side. Det oprindelige Udtryk af frisk, daadkraftig Spændighed afløstes mere og mere af et blødere, drømmende Væsen, Aandens Hensynken i sig selv. Men herved se vi da langt ud over Grænserne af den Periode, vi endnu nærmest sysle med.

Alle de Forandringer i Figurernes Stillinger, som Overgangsperioden medførte, kunne til syvende og sidst sammenfattes i det Udtryk, at den ældre, frontale Statue havde fremstillet en udvortes Opbygning af Menneskeskikkelsen: over et Par Fødder var der et Par Ben, over Benene en Krop, over Kroppen en Hals og et Hoved o. s. v., hvorimod den nye Statue er en Fremstilling af Mennesket, hvor Alt styres og bestemmes fra et indre Centrum, et Jeg.

Men ogsaa Figurernes blivende Karakter, deres legemlige Habitus blev samtidig noget omdannet. Vel er Idealet endnu foreløbig formet over den samme Grundtanke som tidligere, det vedblev at være athletisk: lille Hoved, brede, endog paafaldende skarpe Skuldre, en maadeholden-kraftig Udvikling af alle Organer for aktiv Kraft. Man blev kun efterhaanden mindre doktrinær i Opfattelsen af det; man befriede Figuren for dens stramme Snørliv. Legemets Formkærne fremhæves ikke længer saa énsidig paa de enkelte muskuløse Partiers Bekostning, Kødet tiltager i Fylde og Relief: deraf kommer ogsaa et Indtryk af, at Personen friere end forhen nyder sin Tilværelse — atter et Træk af menneskelig Liberalitet. Dog opfattes Kødet bestandig fra den ethiske Side som Organ for Kraft og Daad. Ogsaa med Hensyn til Legemets Habitus gjorde Kunsten et Spring

ud i Erfaringen: endog de bedst og mest athletisk udviklede Mennesker saa jo anderledes ud, end Fortidens Kunst havde forlangt, at de skulde se ud: saa smalle Midier og skarpe Ledemod hørte ingensteds hjemme — undtagen netop i Kunsten. Især gør man nu Midien, Hofterne bredere i Forhold til Brystet og arbejder hen i Retning af hin tungere, firskaarne Form af Kroppen som Helhed (*statura quadrata*), der senere blev et fremtrædende Karaktertræk for Polyklets Menneskeskikkelser; dog stræbte ogsaa de andre Skoler, ikke mindst den attiske, allerede tidlig i lignende Retning, om deres endelige Resultat end ikke blev saa udpræget — overdrevent, er man fristet til at sige — i denne Henseende som Polyklets.

I Formen af Hovedet lader man ikke længere Profilens Linie trække sig skraat tilbage fra Næsespidsen til Issen, men giver den et mere lodret Fald: det vil med andre Ord sige, at man gør Hjærnekassen, især dens forreste Del, rummeligere. Hvorvidt dette skulde bero paa en vaagnende Erkendelse af Hjærnevirksomhedens Betydning for det intellektuelle Liv og altsaa gaa ud paa en stærkere Fremhævelse af Aandslivet, er det vel vanskeligt at sige noget bestemt om; men det maa anses for rimeligt, da man endog i længere Tid gaar videre og videre med Udvidelsen af Hjærnekassen. Om Forandringen i Hovedets Udtryk og Mine have vi nys talt: dermed følger ogsaa en Række Formforandringer. Øjet sænkes noget mere ind under Pandebenet, hvis nederste Rånd rager som en skarp udladende Kant frem over det og kaster en kraftig Skygge inde ved Næsen. I den sidste Del af den Tid, da Smilet endnu hersker over Ansigtet, er Blikket hyppig kun halvaabent (lidt «missende»); det forandrer sig atter, da Minen bliver alvorlig: Øjet bliver stærkt aabnet, og den øvre Øjelaagsrand buer sig tæt op under Brynet. I de ældre Tiders Kunst havde det været en gennemgaaende og meget paafaldende Fejl, at Øjelaagenes Rande vare altfor tykke, og lige tykke i hele deres Bredde — ogsaa ud imod de ydre Øjenkroge —: det forandres nu, idet Laagene formes tyndere udad mod Krogene. Samtidig med, at Udtrykket bliver alvorligere, bliver ogsaa Hovedets hele Form solidere, kraftigere bygget: i den Maade, hvorpaa den brede, skarpkantede, lige Næseryg forbinder sig med Brynenes bredt svungne Linier og Pandens glatte, rene Flade, er der tidt en arkitektonisk Storladenhed, som minder om den græske Tempelbygning. Men en naturalistisk Gengivelse af Virkeligheden er det ikke.

I vort foregaaende Kapitel (S. 368 ff.) have vi allerede talt om de Forandringer, der i det 5te Aarhundrede, netop i det vi kalde Overgangsperioden, indførtes med Hensyn til Haaret. Den athletiske Ungdom bar det nu kort skaaret. Med det samme maa i Virkeligheden ogsaa Kravet til en omhyggelig Ordning af det være bortfaldet. Men Kunsten, som endnu ikke forstaar at søge Skønheden i det lunefulde og tilfældige, former ogsaa de korte, krusede Lokker med en vis Regelmæssighed og lader dem gribe ind i hverandre efter et eller andet pynteligt, halv ornamentalt System. Som Helhed danner det korte Hovedhaar en tæt Masse, i hvilken Kraniets Form træder meget tydelig frem: paa denne Masse

anlægges de enkelte Lokker i lavt og beskedent Relief. Undertiden, baade i Bronze og Marmor, ere Lokkerne ikke engang udmodellerede, men indridsede eller tegnede med Farve paa Haarmassens jævne Overflade, endog med aldeles konventionelle Linier[1]). De gamle Tiders lange Haarvæxt havde i Reglen været sammenholdt med et Haarbaand, der var nødvendigt, naar en given Anordning af Haaret skulde bibeholdes uden Forstyrrelse. Det følger af sig selv, at Athleten, naar han hægede sin Person efter fuldendt Kamp eller Øvelse, atter maatte ombinde Haarbaandet. Da det kort skaarne Haar indførtes, maatte Baandet praktisk blive aldeles overflødigt, og det blev i Virkeligheden afskaffet: kun bibeholdtes det til særlig Betegnelse for den sejrrig overstandne Kamp: Tænien blev et Sejrstegn, og Ombindingen af den i denne Betydning blev et Motiv, som behandledes med Forkærlighed af de største Billedhuggere (Fidias, Polyklet).

Endnu i denne Periode er Fremstillingen af den mandlige Skikkelse aldeles i Spidsen for Udviklingen, og Kvindeskikkelsen følger først med i anden Linie. Der kan ikke tvivles om, at den frontale Holdning er bibeholdt længere Tid i Kvindestatuer end i mandlige. Der foreligger desuden endnu ikke noget sikkert Exempel, hverken fra bevarede Monumenter eller fra Litteraturen, paa en Fremstilling i større Maalestok af den nøgne Kvinde, uagtet Kunstnerne vel maa have havt Adgang til at studere den nøgne kvindelige Form[2]). Derfor kan det ikke undre os, at det først er i Periodens senere Del (efter Perserkrigen) at Kunsten virkelig kom nøjere ind paa Gennemførelsen af det særlig kvindelige i Figurens hele Karakter.

Men ved Behandlingen af Kvindedragten finder man allerede tidligere et ejendommeligt Træk, som vidner om Lyst til ogsaa at fremstille den kvindelige Form nøgen,

---

[1]) Jvfr. *Mitth. Rom*, Vol. II, 1887, p. 103.

[2]) Den ældste større Fremstilling af den ganske nøgne Kvinde blandt den antike Kunsts Efterladenskab — bortset fra et saadant Fænomen som den ovenfor omtalte fødende Kvinde fra Magula — er vistnok den i December 1874 paa Esquilinerbjerget fundne Marmorfigur, som har faaet Plads i det nye Museum i Conservatorernes Palads paa Kapitol — eller rettere sagt: Originalen til denne Figur, der selv kun kan anses for en sen og ikke just fortrinlig Kopi. Det er en Kvinde, som efter Badet — eller i alt Fald efter at have været afklædt — atter lægger sit Haar til Rette ved Hjælp af et Baand, som hun binder stramt om Hovedet. I en Artikel i den romerske Bullettino communale, som ikke har været mig tilgængelig, har Duhn for nylig ført denne Statue — naturligvis Originalen — tilbage til det 5te Aarhundrede, endog dets tidligere Del. At den virkelig hører hjemme i dette Aarhundrede, har længe staaet klart for mig; dog forekommer Stillingen mig for fint og for frit og overlegent opfattet til at den kunde hidrøre fra det jeg kalder Overgangstiden. Motivet uno crure insistere er her udviklet til den fuldendteste Konsekvents og Harmoni, og desuden med fint Blik for det særlig kvindelige i Holdningen. Figuren er i den kunsthistoriske Udvikling saa at sige en Søster til den Polykletiske Diadumenos og kan næppe anses for ældre end den.

uagtet Livets Sæd og Skik endnu paabød Tilbageholdenhed. I den almindelige Klædedragtstype ved Tiden omkring Aar 500, hvilken jeg anser for at være den, som Herodot (V, 87, 88) kalder den doriske, men som efter hans udtrykkelige Udsagn i ældre Tid var den almindelig helleniske, er Underklædningen, der dækker Benene, af et meget fint og tyndt uldent Stof. Idet Kvinden med den ene Haand løfter dette Klædebon op og drager det til Side — et overmaade almindeligt Motiv blandt de senere frontale Kvindestatuer —, strammes det over Benene og lægger sig ganske tæt over deres Form og følger den nøje baade i dens mere fremad trædende og mere tilbagevigende Partier. Fra et rent plastisk Synspunkt er dette egentlig urigtigt; thi Klædebonnet kan umulig, og allermindst hvor det strammes ud, paa denne Maade følge Formens Relief; men for Øjet gør det Indtryk af, at Tøjet er halv gennemsigtigt og lader Benenes Form se bag det; og det har ogsaa været Billedhuggernes Mening at fremkalde dette Indtryk. Blandt mange Exempler herpaa kan fremhæves de smaa Akroteriefigurer fra Æginatemplet, hvor det er bedst og finest gennemført. Her er det ganske tydeligt, at Billedhuggeren ingenlunde har tilsigtet noget sanseligt Lefleri med den halvt skjulte kvindelige Nøgenhed; thi Formen af Benene er netop meget ukvindelig, meget mandig og athletisk. Det er kun en Ytring af den samme Forkærlighed hos de æginetiske Billedhuggere for den nøgne Form, der viser sig i, at de lade Krigere kæmpe paa Valpladsen uden Rustning.

Dette Træk forekommer ikke alene blandt Statuerne; det genfindes i Relieffer og især i Vasemalerier med lyse Figurer paa sort Grund, hvor Figurernes — undertiden ogsaa mandliges — nøgne Omrids er synligt gennem Klædebonnet. I nogle Tilfælde synes dette vel blot at være en kunstnerisk Forholdsregel for at varetage Figurens plastiske Sammenhæng — ligesom en Maler ogsaa nu til Dags gerne tegner en Figur nøgen ud, om det end er hans Agt at fremstille den draperet —; men det forbinder sig dog hyppigere med en tydelig Stræben efter at karakterisere et fint og tyndt Stof i Klædedragten og gaar vel endog engang imellem ud paa et vist Koketteri. Det ligger i Sagens Natur, at dette Træk især maa have hørt hjemme i den højere Malerkunst, som virker med rigere tekniske Midler; og i den antike Litteraturs kunsthistoriske Efterretninger knytter det sig særlig til Polygnotos's Navn: blandt de nye Ting, som han skal have indført i Malerkunsten, nævnes, at han malede Kvinder med gennemsigtigt Klædebon; dog gaar det vel her som i andre Tilfælde, at naar en højt berømt Kunstner nævnes som Opfinder og Begynder af en Ting, maa han i Virkeligheden snarere betragtes som den, der — i alt Fald foreløbig — har fuldendt den. I hvert Fald var Polygnotos's Ry for hans Kvindeskikkelsers fine, tynde Klædebon udbredt over hele den gamle Verden[1]).

[1]) Polygnotus Thasius qui primus mulieres *tralucida veste* pinxit (Plinius N. H. 35, 58). — — *ἱματίων λεπτότητες* (Aelian). — — *ἐσθῆτα ποιήσατο ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην* (Lukian om Kassandra-

Dette staar vistnok i Forbindelse med, at netop han fremfor alle andre Kunstnere — Billedhuggere saa vel som Malere — har gjort Epoke ved at gennemføre Kvindeskikkelsen i virkelig kvindelig Karakter. Flere af hans heroiske Kvindeskikkelser nævnes med særlig Berømmelse af Oldtidens senere Forfattere, endog saaledes at man mærker, at deres Skønhed bestandig udøvede en umiddelbart henrivende Magt og ikke behøvede at ses i Kunsthistoriens Lys for at anerkendes. Og herved bør den Efterretning ikke foragtes, at en af dem[1]) skal have været et Billede af Kimons skønne Søster Elpinike, og at Elpinike skal have været Polygnotos's Elskerinde — hun synes i det Hele at have været en farlig Sirene. Det er en Antydning — maaske den første i hele Kunstens Historie — af den individuelle Eros som en Magt i Kunsten, en Magt til at skabe ideal Skønhed i ny Aand, over Indtryk fra Virkeligheden. Man mindes herved om, at den Maler, som i den tidlige Renaissancetid i Italien fremfor alle indførte Skildringen af det naturlig kvindelige i Modsætning til Middelalderens abstrakte Typer, nemlig Munken Fra Filippo Lippi, hvis Sagnet ikke lyver, var en stor Kvindeelsker, og at han i hvert Fald var Bortfører af en Nonne. Om Polygnotos's Personlighed ved man ellers kun saare lidt, endnu mindre end om Fra Filippo's, og hans malede Kvindeskikkelser ere vel for evig tabte; men hvad der foreligger om dem, tyder dog paa, at de ingenlunde have manglet Tiltrækningskraft af erotisk og sanselig Art. Men at de tillige have været storladne og holdningsfulde i Stilen, fremgaar af andre Udtryk, der bruges om hans Kunst. Der var overhovedet en mægtig Alvor over alt hvad han skabte; og en frisk og stolt Sundhed er Kendemærket for hele Tidsalderens Kunst. Om den Aand, hvori Polygnotos fremstillede Kvinden, kan man nu snarest danne sig en Forestilling af nogle samtidige Vasemalerier — f. Ex. det her afbildede fra den skønne Vivenzio-Vase i Neapel (Fig. 63), der omtrent maa hidrøre fra den Tid, da Polygnotos begyndte sin Virksomhed — eller af Kvindestatuerne fra Zeustemplets Gavlgrupper i Olympia, der dog sikkert vilde have taget sig noget grove ud i Sammenligning med hans malede Figurer.

Vi have her kun henpeget paa et enkelt Punkt af denne store Malers Virksomhed, et Punkt, som har havt en overordentlig Værdi for Udviklingen af den antike Menneskefremstilling. Forresten skulle vi afholde os fra Reflexioner og Fantasier over Polyxenas Øjenbryn eller Rødmen paa Kassandras Kinder. Til Polygnotos's Kunst forholde vi os nu til Dags som En, der staar ude paa Gaden og læser Theaterplakaten — og højt regnet en

---

figuren paa Polygnots Maleri af Trojas Erobring i Leschen i Delphi). — — Jfr. Anthologien om hans Figur af Polyxena, der skal ofres paa Achilleus's Grav, i Pinakotheket i Propylæerne: — — *ἴδ' ὡς πέπλοιο ῥαγέντος Τὰν αἰδῶ γυμνὰν σώφρονι κρύπτε πέπλῳ.* (Angaaende de nøjere Henvisninger se Overbecks Schriftquellen p. 202 ff.)

[1]) Nemlig Laodike, der havde Ord for at være den skønneste af alle Priamos's Døtre, paa Maleriet af Trojas Erobring i Stoa poikile. Plutarch, *Kimon*, 4.

Fig. 63. Kassandra ved Athenes Alter. Tegning af Joakim Skovgaard efter Vivenzio-Vasen i Museet i Neapel.

Recension i Tilgift —, forholder sig til det prægtige Skuespil, der opføres indenfor, og som han (desværre!) ikke faar at se. Det er ret kuriøst at gennemgaa de af Benndorf i *Wiener Vorlegeblätter* 1888 meddelte tidligere moderne Forsøg paa Reproduktion af de store Malerier i Delphi efter Pausanias's Beskrivelser: man kan deraf lære adskilligt om moderne Kunst og om Udviklingen af det nyere Europas Opfattelse af Antiken. Men til at genfremstille Polygnots Kunst naar man aldrig, selv om man sammenstykker Reproduktionen af lutter ægte antike Bestanddele. Det er dog en Tilnærmelse, kan man sige, — men hvad kan en Tilnærmelse nytte? Enhver stor Kunstner har sin Hemmelighed, sin Talisman, hvorpaa hele hans sejrrige Magt og hans sande Værd som Kunstner beror. Om man flakker omkring en Mil fra den, eller nøjere ved, hvor Skatten ligger, og kun er en Alen fra den — det gør ingen virkelig Forskel, da man dog forud kan være sikker paa, at man aldrig faar Skatten i sin Haand. Men om Rammen og Inddelingen af Malerierne kan der jo altid diskuteres.

— I Løbet af den Periode, vi omtale, foregaar der en fuldkommen Forandring i Klædebonnets Stil. I Begyndelsen hersker endnu den ovenfor (S. 370) omtalte strænge, regelmæssige Anordning af Folderne som Læg, og den uddannes mere og mere i Retning af en vis fint beregnet geometrisk Pyntelighed. Allerede i denne Stil fremstilles Klædebonnet hyppig som gennemsigtigt saa vel i Skulptur — vi have ovenfor mindet om de æginetiske Akroteriefigurer —, som i Vasemaleri. Men derefter slaar man temmelig hurtig over i et modsat System, idet man studerer Virkeligheden som den er, og efterligner dens Former i Foldekastet. Det gælder da for Kunsten om at forene dette Studium med Kravet til Rythme i Linier og Former. I nogle Skulpturværker, der i det hele maaske kunne henføres til peloponnesisk Kunst, hersker der i Behandlingen af Klædebonnet en ligefrem, ærlig, noget tung Naturalisme, der lader sig nøje med store, brede Flader, faa og simple Linier. Exempler herpaa ere først og fremmest Skulpturerne fra Zeustemplet i Olympia, dernæst den saakaldte «Giustinianske Hestia» i Torlonia-Museet i Rom, endelig de skønne kvindelige Bronzestatuer fra Herculanum, i Museet i Neapel, som tydelig gengive Forbilleder fra det 5te Aarhundrede, dog først dets senere Halvdel. I andre (attiske?) Værker hersker der mere malerisk Rigdom i Foldekastets Spil; og her forekommer atter meget tydelige Exempler paa den vedvarende Tilbøjelighed til at fremkalde Indtryk af Tøjets Gennemsigtighed.

Uno crure insistere. Jeg har ovenfor i Texten foretrukket at gennemføre dette for den græske Plastiks Historie saa overordentlig vigtige Motivs Udvikling som Resultat af Studiet af de enkelte Værker, gennem hvilke vi kende Udviklingen, uden at henvise til Statuerne selv. Her lader jeg nu en Fortegnelse følge over **de Statuer, der vise os Motivets ældste Historie indtil Polyklet.** Denne Fortegnelse gør ingenlunde Fordring paa Fuldstændighed; dog antager jeg, at intet betydningsfuldere Led i Rækken helt er uomtalt. Statuerne ere her opførte i Række fra de ældre til de yngre, i omtrentlig og relativ Tidsfølge, i lignende Mening og med lignende Forbehold, som jeg ovenfor har udviklet ved Rækken af de frontale Ynglingestatuer (S. 337 f., slgn. de nærmest foregaaende Sider): et og andet er ogsaa indordnet i Rækken, som man ellers ikke vil finde omtalt i denne Sammenhæng. Den efterfølgende Fortegnelse begynder altsaa, hvor den foregaaende slipper; kun maa jeg minde om, at begge Listerne ere begrænsede til enkelte Motiver for Figurernes Stilling, og at der altsaa ligger meget udenfor dem, som i andre Henseender kan have stor Betydning for Kunstens Udvikling.

Det er almindeligt i lærde Behandlinger af dette saa vel som af andre Partier af græsk Kunsthistorie forsøgsvis — og hyppig med en Del Paastaaelighed — at henføre de forskellige Figurer til forskellige Kunstnere, hvis Navne og Ry kendes fra den antike Litteratur. Jeg deltager ikke i denne Bestræbelse og har kun ringe Tiltro til dens Betydning. Ganske vist er der ad denne Vej opnaaet enkelte værdifulde Resultater, som jo ogsaa kunne give Haab om at opnaa flere. Men dertil kræves for hvert enkelt Tilfælde ganske specielle objektive Betingelser, noget af et Held; ellers udretter endog den største Flid, Kundskab og Dygtighed Intet i denne Retning, men driver kun en ørkesløs videnskabelig Sport. Der gaar en umaadelig Mængde af Videnskabens Krudt til Spilde paa slige Hypotheser. Lad den ene Forsker nok saa meget „tænke paa Kalamis“ som Autor til en Figur, den anden paa Pythagoras, eller hvem det ellers kan være, saa blive slige Gisninger dog hængende aldeles løst udenpaa det egentlige Begreb om Udviklingen og give intet Bidrag til det. Et Motiv, som det vi her tale om, har været en Opgave for en hel Nations Kunst, og en saadan Opgave er en levende Magt, som for at udfolde sig efter sit Væsen tager Individerne i sin Tjeneste. Motivets Udvikling udgjorde en stor Del af hvad der fyldte Alles Sind, hvad enhver af dem tænkte og arbejdede paa. Det er meget vigtigere at studere Motivernes Historie end Individernes: det kan desuden gøres; men det kan det andet ikke.

Efter min Mening gaar den nyere Videnskab ogsaa noget videre end den kan staa ved i at henføre de enkelte bevarede Værker til de forskellige større Kunstskoler i Grækenland (navnlig den attiske og den argiviske). Dog begynder i den Periode, vi her tale om, disse Skolers kunstneriske Fysiognomi at træde ud fra hinanden med tydeligere Forskel.

1. Bronzestatue af en Efeb i Principe Sciarras Besiddelse i Rom, under naturlig Størrelse. *Mittheil. Rom.* Vol. II (1887). Taf. IV—V. F. Studniczka omtaler Figuren som „so viel ich weiss das älteste Exemplar der neueren Compositionsweise“ (ɔ: uno crure insistere). Ogsaa mig forekommer Statuen at være den ældste i Rækken, i alt Fald blandt de nogenlunde helt bevarede. Den hviler mest paa venstre Fod, højre Ben sætter den lidt frem med ganske let bøjet Knæ; begge Fodsaaler slutte naturligvis helt til Jorden. Afvigelsen fra Frontaliteten i Krop, Hals og Hoved er yderst ringe.

2. Marmortorso af en mægtig bygget Mand (over naturlig Størrelse), fra Theaterbygningen i Milet, nu i Louvre (Salle de Milet, 3163). Det er kun selve Kroppen og højre Laar,

som ere bevarede. Figuren har hvilet overvejende paa højre Fod, venstre Laar var lidt fremadbøjet. Naar man ser Figuren forfra, iagttager man kun en overmaade ringe Forskydning af Torsoens Linier og Afvigelse fra Symmetrien; paa Rygsiden viser det nye Motiv sig tydeligere.

3. Stor Marmortorso, ligeledes af en mægtig bygget mandlig Skikkelse, i Central-Museet i Athen (havde i Foraaret 1887 Nr. 400). Saa vidt som jeg har bemærket, ansés den i Museet ikke for at være saa gammel, som den Plads antyder, paa hvilken jeg sætter den. Men jeg tror, at Pladsen er den rette: Kroppens Holdning er endog saa stram, at den næsten maa kaldes helt frontal; i Halsen er Vendingen tydeligere. Desuden svarer Figurens Habitus nærmest til det arkaiske Ideal. Meget hvidt Marmor, meget fuldendt, net, renligt Arbejde. Overfladen har en let Blankhed.

4. Apollon fra den Blundellske Samling i Ince. *Friederichs-Wolters* Nr. 499. Senere, men omhyggelig Kopi af en Statue fra Overganstiden. Som Led i Motivets Udvikling har den Betydning derved, at den sætter den mere ledige Fod fremad (Knæet bøjet).

5. Temmelig lille Marmortorso i Louvre (Nr. 54) af en Yngling med Kappe over begge Skuldrene. Henhører endnu til Motivets ældste Udviklingsstade.

6—9. Fire Statuer fra Zeustemplets Gavlgrupper i Olympia, nemlig den store Midtfigur („Apollon") i Vestgavlen og de tre midterste staaende Figurer (Zeus, Pelops, Oinomaos) i Østgavlen. Af Benene paa alle fire Statuer er kun lidet bevaret; Kroppens Holdning er endnu forholdsvis stiv.

10. „Omphalos-Apollon" (jeg benytter dette Navn, fordi det endnu er i almindelig Brug og derfor hurtig kan minde den Sagkyndige om, hvad Talen gælder, uagtet det med mathematisk Sikkerhed kan godtgøres, at den Omphalos, som blev fundet samtidig med Statuen i Dionysostheatret i Athen 1862, ikke har været Fodstykke for denne Figur, men for en anden, der altsaa har været en Apollon, medens det er aldeles tvivlsomt, om dette Navn passer til den bevarede Statue). I Central-Museet i Athen, Nr. 45. *Friederichs-Wolters* 219. Uden Tvivl et Arbejde, der virkelig hidrører fra den Tid, Stilen angiver, og et af de vigtigste Led i nærværende Række. Fødder og Underarme mangle. Fødderne have aabenbart sluttet helt med begge Saaler til Fodstykket. Dog hviler Figuren væsentlig paa højre Fod, og de deraf følgende Forskydninger ere rigtig og konsekvent iagttagne, skønt noget stivt gengivne, gennem hele Holdningen. Skuldrene ligge omtrent i samme Højde, dog er den højre en Smule sænket. Hovedet drejer sig lidt højre om, men sænkes ikke.

Om de senere antike Gentagelser af denne Type, der i denne Sammenhæng ikke have nogen Betydning, henviser jeg til Overbeck Griechische Kunstmythologie IV, p. 161 ff.

11. Den smukke Marmorfigur (under naturlig Størrelse) af en halvvoxen Dreng, fundet 1866 paa Athens Akropolis. Det til Statuen hørende Hoved blev fundet over 20 Aar senere. *Frieder.-Wolters* 491. Han har sat højre Fod lidt fremad med bøjet Knæ og maa sikkert endnu have støttet helt paa begge Fodsaaler.

12. Den af Furtwängler i Winckelmannsprogramm 1890 („Eine argivische Bronze") udgivne Bronzestatuette i Museet i Berlin. En kortbygget og temmelig plump lille Figur af ærlig og redelig naturalistisk Kunst, men mærkelig blottet for Ynde og Tække. For vort Kendskab til Udviklingen er den unægtelig i flere Henseender af stor Vigtighed. Den hviler helt paa begge Fodsaaler; højre Fod er sat lidt ud til Siden og drejet udad, men staar aldeles jævnsides med venstre, hverken frem eller tilbage for den. Venstre Knæ lidt bøjet. Forskydningen af Hofterne

er ikke ganske ringe, Skuldrene ligge noget mere i ens Højde, Hovedet holdes simpelt lige frem. Da Figuren er fundet i Argolis, er det ikke helt ubeføjet at henregne den til argivisk Skole; dermed stemmer ogsaa, at den er et meget tidligt — vistnok det tidligst kendte — Exempel paa en udpræget *statura quadrata*, idet Hofterne ere meget brede i Sammenligning med Brystet. Furtwänglers Bestemmelse af Statuettens Forhold til andre Statuer, navnlig den saakaldte Stephanosfigur i Villa Albani og de med den nærmest beslægtede (se nedenfor), kan jeg ikke ret gaa ind paa. Mig forekommer Statuetten at repræsentere et noget ældre Udviklingstrin end det paa hvilket F. sætter den; og den burde maaske rykkes længere tilbage i nærværende Fortegnelse, end dens Plads her angiver.

13. Apollon, Bronzefigur i omtrent naturlig Størrelse, fra Pompeji, i Museet i Neapel. Mon. dell'Inst. vol. VIII, 1865, Tav. XIII. Det er en med fin kunstnerisk Følelse udført Gentagelse af et ældre græsk Værk. Støtter paa venstre Fod, sætter højre noget ud til Siden, begge Fodsaaler slutte helt til Jorden. Skuldrene holdes lige højt, Hovedet drejes lidt venstre om. Holdningen er sandt og smukt følt gennem hele Figuren, der er slank og fin af Bygning, af en egen primitiv Elegance. Skuldrene forholdsvis brede og skarpe og Hovedet snarere stort end lille. (Bronzen er paa flere Steder klemt og Stillingen derfor ikke i Alting bevaret ganske efter den oprindelige Mening.)

Til denne Figur slutter sig en Række andre Gentagelser af det samme oprindelige Forbillede, som til Dels i senere antike Tider vilkaarlig ere anvendte i forskellige Betydninger. Forholdet er her ikke det samme som ved „Omphalos-Apollon" (se ovenfor Nr. 10), der er saa overlegen over de øvrige Gentagelser af samme Motiv, at man for Erkendelsen af Udviklingen aldeles kan se bort fra disse. Her have flere af de andre Gentagelser en mere selvstændig Betydning, saa at det endog kun er med en vis Vilkaarlighed, at den ovennævnte Bronzefigur fra Pompeji sættes øverst. Idet jeg forøvrigt henviser til Litteraturen, f. Ex. Overbeck Griech. Kunstmythol. IV, p. 169 og den ovenfor, under Nr. 12 nævnte Afhandling af Furtwängler, nævner jeg de vigtigste af denne Figurfamilie — kun de vigtigste:

a. Apollon, Marmorstatue i Museet i Mantua. *Friedr.-Wolters* Nr. 222.

b. Yngling, komponeret i en smuk Gruppe (Marmor) sammen med en anden Ynglingefigur („Orestes og Pylades"), i Louvre.

c. Yngling, komponeret sammen med en Kvindefigur („Orestes og Elektra"). Marmorgruppe i Museet i Neapel.

d. Ynglingestatue af Marmor, i Villa Albani, angivet ved en græsk Indskrift som e Arbejde af Stephanos, Pasiteles's Elev. I denne, temmelig flovt behandlede, Figur holdes Skuldrene mere skraat, i modsat Retning af Hofterne. Hovedet er ganske ualmindelig lille. *Friedr.-Wolters* 225 (slgn. 226).

O. s. v.

14. Eros-Torso af Marmor i Museet i Sparta. *Friedr.-Wolters* 218. Originalt græsk Arbejde. Figurens Midtlinie er fint svungen, dog endnu næppe ganske naturtro eller exakt. Den er i nær Familie med

a. Eros-Statue af Marmor i Eremitagen i St. Petersburg. *Friedr.-Wolters* Nr. 217.

15. Marmorstatue af en Yngling i Villa Albani (Nr. 44, Casinoets aabne Loggia ud imod Haven). En god og paa Armene nær godt bevaret Kopi af et græsk Værk fra Overgangstiden. Kortlokket Haar. Begge Fodsaaler træde endnu helt paa Jorden, uagtet Figuren hviler

overvejende paa venstre Fod. Begge Skuldrene omtrent i samme Højde, Hovedet bøjet en Kende forover, men ikke til Siden. Det er en fin og i Formen indholdsrig Figur, der dog i Holdningen er præget af en vis Ængstelighed (ɔ: Ængstelighed fra den fremstillende Kunstners Side).

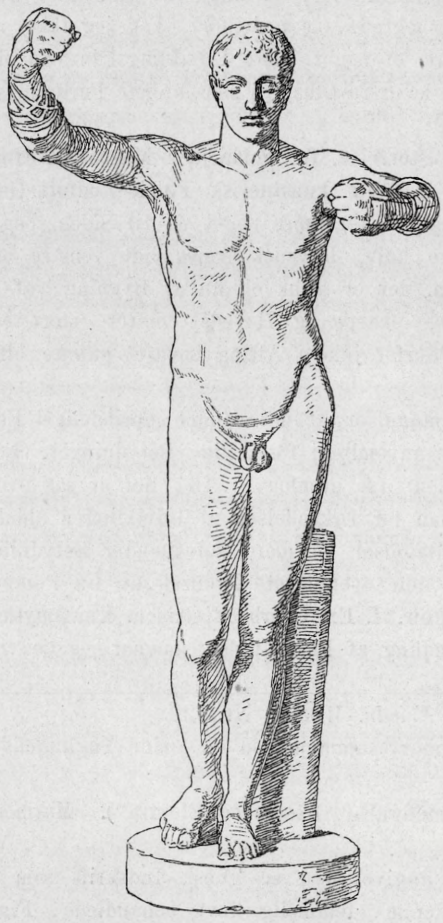


Fig. 64. Nævefægter.
Efter Gibsafstøbning i Kunstakademiets Samling i København.

16. (Fig. 64). Statue af en Nævefægter i omtrent naturlig Størrelse. Denne Statue er i det Hele endnu ikke paaagtet af Videnskaben og hidtil kun udgivet af mig med en lille Afhandling og en altfor utilstrækkelig Afbildning i *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, Stockholm 1875, og derefter i min Bog *Billedkunst*, København 1884. Den her meddelte Afbildning er ny og gengiver Figuren ret tro, skønt i en noget ængstelig Tegning. Hvor den antike (Marmor-)Statue findes, har jeg endnu ikke kunnet efterspore; en Afstøbning har længe været i vort Kunstakademis Eje; andre Afstøbninger findes i *École des Beaux-Arts* i Paris og i *Chrystal-Palace* ved London (i sidstnævnte Samling endog 2 Exemplarer). Den i min Afhandling — forresten uden Paastaaelighed — fremsatte Formodning om, at vi i dette Værk have en senere Gentagelse af Ægineteren *Glaukias*'s Statue i Olympias Altis af Nævefægteren *Glaukos* (Pausan. VI, 10) lægger jeg i Henhold til min ovenfor fremsatte Betragtning af slige Identifikationer ikke videre Vægt paa, uagtet der, saa vidt jeg skønner, ikke kan siges noget positivt imod den. Sikkert have vi i denne Statue en senere antik Gentagelse af en Bronzestatue fra Overgangstiden. Figuren hviler paa venstre Fod og trækker den højre lidt tilbage, saa at den kun berører Jorden med Tæerne; men Foden er temmelig stiv og Tæerne stærkt nedadkrummede (ligesom paa Myrons Diskobol): dette for Overgangsstilen karakteristiske Træk gør det sandsynligt, at Foden virkelig er antik. Uagtet Forskydningen af Hofterne ikke er ganske ringe, holdes Overkroppen dog stramt og ret, Skuldrene i omtrent ens Højde og Hovedet ligefrem, uden mindste Bøjning eller Vending — altsammen i Følge det ejendommelige Motiv af slagfærdig Udfordring. Det smukke lille Hoved har korte Lokker, brede Tindinger og en temmelig flad Profil af Issen; dets Udtryk af en vis frisk, ungdommelig Enfold er ret karakteristisk for Perioden omkring 470—460. Desværre er dog Hovedets saa vel som hele Figurens Overflade glat og flov og vidner om, at den antike Marmorkopi er udført i en sen Tid.

Figurens hele Højde er	1m,58
Dette Højdemaal er saaledes fordelt paa de enkelte Partier:	
Hovedet	0m,225
Halsen	0m,055
Fra Halsgruben til Navlen	0m,33
Fra Navlen til Begyndelsen af *αἰδοῖα*	0m,16
Fra Begyndelsen af *αἰδοῖα* til Knæskallens mest udladende Punkt	0m,36
Fra Knæskallen til Plinthen	0m,45
	1m,58
Afstanden mellem Brystvorterne	0m,23
Afstanden mellem Hoftebens-Tornene	0m,21
Fodens Længde	0m,22
Længden af venstre Øje	0m,031
Længden af højre Øje	0m,033
Fra den nederste Rand af Hagen til den nederste Rand af Næsefløjen	0m,057
Fra den nederste Rand af Næsefløjen til den nederste Rand af Brynet	0m,060
Pandens største Højde	0m,039
Fra Begyndelsen af Haaret over Panden til det øverste af Issen (lodret Højde)	0m,069
Fra den nederste Rand af Hagen til den indre Øjenkrog	0m,098
Fra Begyndelsen af Haaret over Panden til den nederste Rand af Næsefløjen	0m,099
Fra Begyndelsen af Haaret over Panden til Midten af Munden	0m,115 [1])
Bredden af Munden (jfr. Højden af Panden, ovenfor)	0m,040

Med Hensyn til alle disse Maal maa det naturligvis bestandig haves i Erindring, at vi kun kende Figuren i Gibsafstøbning og ikke vide noget sikkert om, hvor og hvorledes Marmorstatuen maatte være restaureret. Værdien af Maalene er yderligere betinget og indskrænket derved, at den ukendte Marmorstatue selv ikke er noget Originalarbejde fra det 5te Aarhundrede, men en langt senere Kopi.

17. Bronzestatuette i Polytechnikon i Athen. Monumenti dell' instituto 1868, vol. VIII, tav. LIII, Annali p. 336—350 (Kekulé). En Efeb. Begge Arme mangle, ellers Intet. Han hviler paa højre Fod og sætter venstre noget tilbage, ud til Siden, kun berørende Grundfladen med Spidsen af Foden, som er altfor stiv i Bøjningen. At den venstre Skulder holdes noget højere end den højre, er rigtigt, da det staar i Modsætning til Hofternes Holdning: derimod er det meget paafaldende, at Hovedet hælder og drejer sig temmelig meget i Retning af den løftede Skulder. Dette harmonerer kun daarlig med hele Motivets Logik, som den ovenfor er udviklet, og gør ikke noget godt Indtryk: entet er det et forfejlet Forsøg eller ogsaa har det været foranlediget ved

[1]) I Følge dette Maal, sammenholdt med de 2 foregaaende, som næsten ere indbyrdes lige, skulde — efter F. Winters, af Furtwängler bestridte Theori — denne Nævefægter henhøre til det attiske Proportionssystem, i Modsætning til det «olympiske». — Bonner Studien S. 149 f. Winckelmannsprogr. 1890, S. 143 f. — Maalene af Øjnenes Længde, sammenholdte med de 4 følgende, stemme nogenlunde med Furtwänglers Iagttagelser over Proportions-Reglerne for Figurer fra det 5te Aarhundrede.

et eller andet særligt Motiv, som ikke længer er klart, eftersom Armene mangle. Statuetten, som synes at være funden paa Peloponnes (Korinth? Sikyon?), staar i et meget nært Forhold til den Gruppe af bevarede Værker, som henføres til Polyklets Navn; men den er dog uden Tvivl ældre end de øvrige af disse Værker og kan derfor henregnes til Overgangstiden. Proportionerne ere korte: det er en udpræget *statura quadrata*. Hovedet er stort og dets Type ligner de bevarede Gentagelser af Doryphoros. Statuetten er et Originalarbejde fra Midten af det 5te Aarhundrede, men ikke egentlig fremragende i kunstnerisk Henseende.

Kekulé har med Rette gjort opmærksom paa dens Overensstemmelse med den Marmorstatue i Dresden, som er afbildet i Beckers *Augusteum* Taf. 88.

I den her anførte Række hører dog flere Figurer hjemme, som jeg ikke har havt Lejlighed til at lære saaledes at kende, at jeg kan udtale mig nøjere om deres Plads i Rækken. Jeg henviser med de færrest mulige Ord til dem: En „Eros" fra Villa Massimi (Afstøbning i École des Beaux-Arts i Paris); to Marmortorsoer i Akropolis-Museet i Athen (paa den enes venstre Skulder ses Haanden af en anden Figur); to Marmortorsoer i Museet i Olympia (slgn. Winckelmannsprogramm 1890 S. 146 f.). I Museet i Cassel: „Jüngling, griechische Arbeit (Arme und Beine ergänzt)", som dog paa mig ikke har gjort Indtryk af at være originalt græsk Arbejde; i samme Museum en stor Apollon. — Endelig i Villa Ludovisi den skønne Hermes Logios, fremstillet i samme Motiv som den desværre langt mere bekendte „Germanicus" (ɔ: Hermes med romersk Portræthoved) i Louvre.

Græsk Kunst. Fremstilling af Figuren paa Fladen.

I de ældre Kulturfolks Kunst havde der ikke været udviklet nogen Mellemform mellem den rene Fladefremstilling og Statuen. Relief og Maleri ere væsentlig det samme; og hvad man i ægyptisk Kunst kan kalde højt Relief, er egentlig Statuegruppe (se ovenfor S. 259 f., sign S. 341). I Grækenland derimod udløser **det høje Relief** sig efterhaanden som en virkelig særegen Fremstillingsform i Følge de Vilkaar, som Bygningskunsten ved visse Opgaver bød Skulpturen. I Gavlfelterne og i den doriske Frises Metoper havde man Flader med stærkt udladende arkitektoniske Indfatninger: naar de skulde fyldes med Relief, maatte Figurerne for at gøre sig kraftig gældende have en Udladning fra Grundfladen, der svarede til Rammens, det vil sige, at Relieffet maatte være højt. Saaledes er det ogsaa f. Ex. allerede paa de ældste Metoperelieffer fra Selinunt (Herakles med Kerkoperne, Perseus og Medusa o. s. v.). Men det er her endnu forholdsvis fladt Relief: uagtet Figurerne træde stærkt frem fra Baggrundsfladen, ere de dog udfoldede og deres forreste Flade er behandlet væsentlig efter det lave Reliefs Love. Alligevel er der nogen Forskel: alle Hovederne ere vendte lige fremad, hvad der i det egentlige lave Relief altid er en Undtagelse; der er i det Hele en Tilbøjelighed til at bryde med Profilstillingen, der heller ikke egner sig ganske for denne Reliefhøjde. Metoperne fra den samme Bys senere Templer vise os dernæst, om end med store Spring i Tidsfølgen, den videre Udvikling af det høje Relief som særlig Kunstform lige indtil et Udviklingstrin, der ligger ganske nær ved Kunstens højeste Tinde (Metoperne af Aktæon og Artemis, Zeus og Hera o. s. v.). Vi se, hvorledes Formerne behandles mere og mere rundt, altsaa statuarisk, medens Figurerne som Helheder dog bestandig udfoldes mere paa Baggrundsfladen, end man vilde se en Statue udfoldet eller et levende Menneske i tilsvarende Aktion; desuden holdes alle Relieffets Fremspring ligesom i Ave af et usynligt Plan — en «Retningsflade», kunde man kalde det — foran dem: i Udviklingens Løb lære de at bevæge sig frit indenfor denne Flade, men uden at sprænge den. Hvorledes man ved Udførelsen af Figurerne i det høje Relief behandlede nogle Former rundere, mere voluminøst, andre forholdsvis fladere for at opnaa Egalitet, derom kan der ikke fastslaas almengældende Regler. Det er heller ikke en Sag, der egentlig angaar Grækernes Opfattelse af Menneskeskikkelsen, men en Opgave for det

dekorative Skøn og den kunstneriske Takt, som smidig føjer sig efter ethvert Hensyn til Plads, Belysning o. s. v.

Saaledes traadte den oprindelig flade Figur efterhaanden fyldigere og rundere frem. Men for Resten, hvor der ikke var særlig Anledning til at forstærke Relieffet, gælder det ogsaa for den græske Kunst i dens ældre Tid, at Forskellen mellem Relief og Maleri er temmelig uvæsentlig: Relieffet er fladt og lavt, dets Figurer ere farvede og deres Omridslinier skarpt fremhævede fra Grundfladen; og Maleriet er her som hos andre Folk en Omridstegning udfyldt med ubrudte Farver. Paa Gravmæler ser man ogsaa undertiden en malet Figur gøre Tjeneste for en Relieffigur.

Heri er der altsaa Lighed mellem det ældre græske Fladebillede og de andre Kulturfolks. Men i andre Henseender er der dog lige fra Begyndelsen af betydningsfulde Forskelle. Netop Fladebillederne give os de mest iøjnefaldende Beviser for, at den levende Menneskeskikkelse i langt højere Grad var Kunstens Øjemed hos Grækerne end hos Orientalerne. Hine vidtløftige Skildringer af Jordsmon, Bjerge, Floder, Træer, Bygninger o. s. v., som vi finde især i assyrisk, men ogsaa i ægyptisk Kunst, forekomme ikke i den græske. Dette staar i tydelig Forbindelse med, at den græske Kunstner ikke var i Tjeneste hos en Monark, hvis Krønike han skulde skrive i Billeder, men at det var hans Opgave at udtrykke folkelige Ideer og Idealer. I den Homeriske Skildring af Achilleus's Skjold (Iliadens 18de Sang) mindes vi vel endnu om Orientens Kunst ved det som fortælles om Vingaarden, der var afbildet paa Skjoldet med Ranker af Guld og sorte Druer, og ved flere lignende Træk; og dog er allerede her Kunstværkets væsentlige Indhold, de Livsbilleder, som Homer genfremstiller saa levende og dejlig, aldeles nationalt og folkelig græske. I meget gammel græsk Kunst, f. Ex. Billederne paa François-Vasen, finde vi endnu ret udførlige Redegørelser for Sceneri og Bygninger; men efterhaanden svinder alt sligt ind til de knappest mulige Antydninger. For det meste bliver der intet andet tilbage end de levende Skikkelser: Mennesker og Dyr; de døde Ting medtages kun for saa vidt som de ere ligefrem nødvendige til at motivere Figurernes Stillinger og Bevægelser. I Vasemalerier er der endog Exempler paa, at det som en siddende Figur sidder paa, ikke er tegnet med: Kunsten overlader til Beskueren at underforstaa det i Følge Figurens Stilling. Den græske Billedkunst er helt og holdent et Udtryk for Folkets Enthusiasme for den levende Skikkelse: dens Interesser skulle paa enhver Maade varetages, og Intet maa tvinge sig frem ved Siden af den. Det gælder lige meget om Statuen og om Fladebilledet: i Statuen er Figuren udførligere gennemarbejdet; men til Gengæld er den i Relief og Maleri fremstillet i mangesidig Bevægelse og i mangehaande Samkvem, i ældre Tid især af haandgribelig Art (Kamp, Legemsøvelser o. desl.).

Naar der nu spørges nøjere om, hvorledes Menneskeskikkelserne, enkeltvis

betragtede, fremstilles paa Fladen, saa er der ikke den samme Grund til at gøre Forskel mellem Indlednings- og Overgangs-Kunst som ved Statuens Udvikling. Thi i Statuen danner Opløsningen af Frontaliteten et bestemt Grænseskel; men denne Grænse føles ikke i Udviklingen af Fladefigurerne, fordi man i dem lige fra Begyndelsen af havde gengivet Sidebøjningen og Vendingen, men kun urigtig. Her bestaar Udviklingen altsaa i, at man fra den urigtige, sammenstykkede Fremstilling af Figuren naar til en natursand og helt opfattet — et Resultat, der endda først kunde naas, efter at Statuens Udvikling var fuldendt.

For at undersøge denne Udviklings historiske Forløb er det en stor Fordel, naar man mellem den overvældende Mængde af bevarede Kunstværker kan finde Rækker, der danne sammenhængende Udviklingstraade. Og for **Relieffets** Vedkommende har man slige Rækker i Mynterne fra de enkelte græske Steder. Paa dem ser man nemlig én og samme Figur, ét og samme Motiv, varieret i idelig nye Gengivelser, idet Programmet, der udenfra har været opgivet for Kunsten, i Tidernes Løb er vedblevet at være aldeles det samme, saa at altsaa de Forskelle, der kunne iagttages mellem Mynttyperne indbyrdes, maa opfattes som Vidnesbyrd om Fremskridtet i den rent kunstneriske Evne og om de forskellige Slægtleds Opfattelse af den samme Genstand. For vor Opgave have de Mynter fortrinlig Interesse, paa hvilke Figuren er fremstillet hel og nøgen, eller dog væsentlig nøgen. Dertil hører f. Ex. Mynterne fra nogle græske Kolonier i Syd-Italien: fra Poseidonia (Pæstum) i Lukanien med Poseidons Billede, eller fra Kaulonia i Bruttium med Apollons. Og af særlig Vigtighed med Hensyn til den arkaiske Stils Overgang til den aldeles fuldendte Fremstillingsform ere Mynterne fra Selinunt paa Sicilien med en Flodguds (Selinos's eller Hypsas's) Figur, saa meget mere som denne Myntrækkes Vidnesbyrd om Udviklingen udfylder det Billede af det høje Reliefs Udvikling, som er givet i Rækken af de selinuntiske Metoper.

Fig. 65, 66.
Poseidon paa Mynter fra Poseidonia.

Paa Poseidonias Mynter (Fig. 65, 66) er Poseidon fremstillet, trædende stærkt frem med venstre Fod, løftende Treforken, stødende den frem som et Vaaben med den ene Haand, medens han strækker den anden Haand fremad; over de udstrakte Overarme hænger der en Kappe, som dog kun lidet dækker Figuren. Relieffet gengiver formodentlig Gudens Tempelstatue, der i Henseende til Stillingen omtrent har svaret til de tidligere (S. 387) omtalte Statuetter af Zeus, der truer med Lynet, eller Pallas Athene, som løfter Lansen. Efter at vi ovenfor i Anledning af de æginetiske Gavlfigurer (S. 392 f.) have analyseret, hvor fejlagtig Vendingen af Kroppen er fremstillet i de ældste Statuer, hvor den forekommer, kan det anses for overflødigt nøjere at udvikle Fejlene i disse Myntfigurer: medens Benene og Underkroppen ere fremstillede lige i Profil, ere Skuldrene og Brystet (eller det øverste af Ryggen) helt udfoldede paa Fladen; det er ogsaa her i Overgangen mellem Underkrop

og Overkrop at de aabenbare Urigtigheder findes. Opgaven søges løst paa forskellige Maader, men altid fejlagtig; og tilsvarende Fejl forefindes i alle Slags Fladebilleder af den arkaiske græske Kunst. Fremstillingsmaaden er endnu væsentlig den samme som paa assyriske Relieffer, der ere 2—300 Aar ældre (slgn ovenfor S. 243, Figg. 21, 22), ikke fordi der her findes nogen historisk Paavirkning fra Assyrien, men fordi Figurens Vending her lige saa lidt som hist er forstaaet ved forud at være indøvet i statuarisk Fremstilling. Ja Opfattelsen af Vendingen er endnu saa naiv og usikker, at Kunstneren løber sur i, hvad der er højre og hvad der er venstre, hvad der er for og hvad der er bag paa Figuren, uagtet denne ellers ingenlunde er skødesløst udført. Undertiden lader han Guden løfte Treforken med venstre Haand, hvad der dog umulig kan være hans egentlige Mening, og lader Kappen hænge ned foran Brystsiden, idet Rygsiden vendes frem mod Beskueren.

Fig. 67.

Fig. 68.

Fig. 69.

Fig. 70.

Flodgud paa Mynter fra Selinunt. Tegninger af Tom Petersen (ligesom Figg. 65, 66).

Paa de ældre Exemplarer af Mynterne fra Selinunt (Fig. 67) ser man Flodguden, som er traadt hen imod et Alter og udgyder Drikoffer over det. Da han netop stanser sin Gang, støtter han lodret paa det ene Ben og sætter det andet med bøjet Knæ bagud, en Stilling, som ikke maa forvexles med Motivet *uno crure insistere*: han støtter lige meget paa begge Ben. Figuren ses lige i Profil, og Handlingen medfører ingen Vending af Kroppen. Men i Tegningen af Skuldre og Overkrop har Kunstneren endnu ikke ganske kunnet frigøre sig fra den gamle konventionelle Methode, som allerede kendes fra ægyptiske Fladebilleder, nemlig at Overkroppen udfoldes helt og Brystet vender lige frem mod Beskueren, medens Ben og Underkrop saa vel som Hoved ere tegnede i Profil. Det skal ikke forestille nogen virkelig Vending af Legemet; men det stiller den samme Fordring til Kunsten som om Vendingen var virkelig. Og denne Fordring er endnu her ufuldkomment opfyldt, skønt der vel er et Fremskridt i Sammenligning med Mynterne fra Poseidonia. Flodgudens højre Skulder, som er længst borte fra Beskueren, er rigtig tegnet, den venstre derimod, som er os nærmest, er tvunget kunstig tilbage, saa at den venstre Arm, der egentlig skulde ses nedhængende foran Figurens Side, hænger langt bagved den. Det gør endnu et usammenhængende Indtryk.

Derefter vove de selinuntiske Stempelskærere et lille Spring i Udviklingen (Fig. 68): det tager sig her ud som noget nyt, hvad enten det har havt Forbilleder i anden Plastik og Tegnekunst eller ikke. Man fremstiller nemlig Flodguden saaledes, at Figuren som Helhed ses skraat, mest forfra, men dog noget fra dens venstre Side. Det var noget, som havde været aldeles fremmed for Indledningskunsten. Det medfører ogsaa, at Fødderne fremstilles i Forkortning, hvilket tidligere ingensinde havde været Tilfældet. Kun Hovedet ses endnu i Profil, hvad der ganske naturlig følger af Situationen, eftersom Personen har Alteret, hvorpaa han ofrer, staaende ved Siden af sig og vender Ansigtet i Retning af det. Men der er endnu noget tvungent og stivt i Holdningen; man mærker, at Motivet *uno crure insistere*, hvis Udvikling i Statuen ganske sikkert var begyndt, endnu ikke ret har faaet Indpas i Relieffiguren, skønt der var god Anledning dertil. Figuren hviler omtrent lige meget paa begge Ben, idet den sætter Fødderne lidt fra hinanden.

Det næste Skridt i Udviklingen fører os allerede ind i en saa fuldendt Kunst, som der nogensinde har været kendt paa Jordens Overflade (Fig. 69). Paa et herligt og beundringsværdigt Myntrelief, gengivet her efter en original Mynt i vor Kgl. Myntsamling, er Flodgudens Figur saaledes gennemført, at vi ret føle, hvor megen Fordel Reliefkunsten har draget af Statuens fuldkomne Frigørelse. Alle Udviklingens Anstrængelser ere overstaaede, Kunsten er helt blevet til en Nydelse. Figuren ses ogsaa her skraat; men Motivet *uno crure insistere* er gennemført i hele dens Holdning med et Herredømme over Opgaven, som Intet lader tilbage at ønske. Den ene Fod ses i Forkortning, den anden mere i Profil. Det er overhovedet slet ikke længer den gamle Reliefkunst med dens strænge Fladhed og skarpe Udladning fra Grundfladen: nogle Partier som det bøjede venstre Knæ, venstre Side og Skulder, træde rundere frem, andre bøje sig mildere tilbage. Her ligge alle Relieffigurens Flader i forskelligt Leje i Forhold til Grundfladen; der er kommet et helt nyt Spil igennem dem, og Figuren er derved ganske løsnet fra Baggrunden; den er blevet fri og rund, og Baggrunden er blevet Luft. Kun gælder her det Samme, som vi ovenfor fremhævede ved det høje Relief: at Figuren udfolder sig noget mere paa en enkelt Flade end det vilde være Tilfældet med en Statue eller en virkelig Figur; og det gælder her endnu mere, fordi Relieffet er lavere. Og i Formen ere alle Dimensioner, som have deres Retning indad imod Grundfladen, mere eller mindre forkortede, medens de som ere parallele med Grundfladen, ere helt udfoldede. Vi have hermed angivet Karaktermærkerne for den fuldendte græske Reliefkunst, som hvad enten den benytter en stærkere eller en svagere Udladning fra Grundfladen, en større eller mindre «Højde» af Relieffet, dog opnaar at lade Figuren gøre den samme frie Virkning som Statuen, til Trods for de kunstneriske Midlers og Vilkaars Forskellighed.

Ogsaa i andre Henseender indbyder den selinuntiske Myntrække til et Indblik i en ny Tid. Paa det ældste af de Exemplarer, som vi have udvalgt til Repræsentanter for

Overgangen, Fig. 67, er Flodguden endnu formet efter det gamle athletiske Ideal med den indsnærede Legemsbygning og den skarpe Fremhævelse af Musklerne som Kraftens Organer, der ikke maatte tilsløres af Fedt eller blødere Væv. Der er heller ingen tydelig Forskel i Legemsbygningen mellem disse Flodguder og Figuren af Herakles paa Reversen af nogle af de samme Mynter: det er Tidsalderens almindelige Ideal, som galdt for alle Opgaver. Men den nye Type, som vi sidst betragtede (Fig. 69) er, uagtet den vedblivende bærer Flodgudens Navn, et Ideal fra en ny Tid, fra en Slægt, som hellere vilde aande frit i Lykke og Fred end underkaste sig Fortidens strænge Tugt. Formerne ere bredere, med blødere Overgange, Holdningen friere og myndigere, hele Skikkelsen mere storladen og imponerende; Figuren fylder ogsaa Rummet mere indenfor Rammen. Dog er den endnu mandig af Karakter. Men hvor dette Omslag i Opfattelsen af Idealet bar hen, mærker man grant i de sidste Mynttyper fra Selinunts Frihedstid, som det væsentlig var ude med Aar 410. Flodguden (Fig. 70) er her endnu fremstillet i selv samme Motiv som tidligere og med udmærket Kunst; men han er allerede blevet en ren Nydelsesfigur, en fin og blød Yngling. Denne Myntrække fører saaledes det klareste Bevis for, at det er de skiftende Slægters skiftende Hu og Sindelag med Hensyn til Menneskets Væsen overhovedet, som ogsaa er bestemmende for Fremstillingen af de mythologiske Skikkelser. Kun de smaa Tyrehorn i Panden gør den ideale Menneskefigur til en Flodgud.

I **Vasemaleriets** Udvikling er der givet et udvortes og iøjnefaldende Grænseskel mellem Indlednings- og Overgangskunst. Til den første svarer den ældre Stil med sorte Figurer paa lys Grnnd: saa længe den varer, beherskes Stilen i Figurerne i høj Grad af engang givne og nedarvede Vaner. Saa snart som der skiftes om til at lade Figurerne staa lyse paa sort Grund, kommer der Liv og Strømning i Udviklingen, og det ene Fremskridt følger efter det andet. Omskiftelsen er foregaaet i Athen nogen Tid før Aar 480. Jeg gennemgaar her de væsentligere Forandringer, som fulgte efter den, i den Rækkefølge, hvori de efter Monumenternes egne Vidnesdyrd at slutte ere indførte.

1. Et tydeligt og for en nøjere Overvejelse virkelig forbausende Indtryk af den gamle Stils stillestaaende Manerer faar man af den aldeles vilkaarlige og konventionelle Fremstilling af Øjet. Paa de mandlige, sorte Figurer tegnedes det som en eller et Par koncentriske Ringe udenom en rund Prik, fra den yderste Ring udgaar der paa tværs til hver Side en lille Torn eller Streg og over det Hele er der ridset en Linie til Betegnelse af Brynet: (slgn. Fig. 52, S. 363)[1]. Men i den samme Stil og paa de samme Vaser teg-

[1]) Paa et af Elfenbensfragmenterne, hidrørende fra de assyriske Fund, men aabenbart af fønikisk Kunst, i det Britiske Museum, er Øjet tegnet (Fig. 71) væsentlig paa samme Maade. Jeg minder dog

nedes Øjet paa de kvindelige, hvide Figurer rent anderledes og meget mere i Overensstemmelse med Naturen: 👁. Dette besynderlige System rettes i samme Øjeblik som man gør Overgangen til de lyse, røde Figurer paa sort Grund. Der gives Vaser, som maa være udførte paa selve Omskiftelsens Tidspunkt, eftersom de paa den ene Side have Billeder i den gamle Stil med sorte Figurer paa lys Grund, paa den anden Side Billeder med den omvendte Anvendelse af Farverne. Paa en Amfora af denne Art i det Britiske Museum[1]) forestiller Billedet med de sorte Figurer Aias og Achilleus, som spille Tærninger, og der er Øjet paa begge Heltene endnu tegnet paa den ovenfor beskrevne vilkaarlige Maade. De lyse Figurer paa den anden Side forestille Herakles, der kæmper med Løven i Iolaos's og Pallas Athenes Paasyn, og der have begge de mandlige Figurer faaet Øjne af en anden Slags, der svarer til Gudindens og til den ældre Stils kvindelige Figurers. Forøvrigt er der ikke nogen kendelig Forskel mellem Figurernes Stil paa Vasens to Billeder. Paa de ældre Vaser med røde Figurer vedbliver det nu at være saaledes, at Øjet paa alle Figurer — mandlige saa vel som kvindelige — tegnes ret naturtro, dog endnu med den for hele Indledningskunsten gældende Fejl, at det i Profilhoveder er helt udfoldet, som om det saas forfra. Her var altsaa endnu noget tilbage at rette; men det kom først senere.

2. I Indledningskunsten havde Foden altid været tegnet i dens største Udfoldning, fra en af Profilsiderne (i ægyptisk Kunst have vi ovenfor, S. 264, set Exempler paa, at den ogsaa kan fremstilles helt nedenfra, fra Saalen). Nu indføres det i det græske Vasemaleri at den, hvor Opgaven kræver det, ogsaa fremstilles forfra, sjældnere ogsaa bagfra. Det er et meget vigtigt Gennembrud af Indledningskunstens Begrænsning, da man herved giver sig i Kast med Forkortningens Vanskelighed, om end kun for en enkelt Legemsdels Vedkommende. Det er altsaa et Fremskridt ud i Retning af rige

---

tillige om, hvad jeg har anført ovenfor S. 270, at man blandt nordamerikanske Indianeres Kunst ogsaa kan finde noget lignende. Men hos Grækerne er det vel snarest at anse for en sen Eftervirkning af gammel fønikisk Indflydelse. —

Jeg har i et tidligere Kapitel (se ovenfor S. 245) sagt, at den almindelige Regel, at Øjet tegnes helt udfoldet i Profilhoveder gælder lige op til det 5te Aarhundrede »maaske uden Undtagelse«. Disse Ord give ikke nogen fejlagtig Forestilling om det virkelige Forhold. Dog har jeg, efter at de vare trykte, lagt Mærke til en Undtagelse — en eneste, men virkelig Undtagelse. Den forekommer paa en malet. arkaisk Terrakottasarkofag, fundet i Camirus (Rhodos), nu i British Museum (first vase room). Blandt et Par menneskelige Profilhoveder paa denne Sarkofag, hvis Dekoration ellers mest bestaar af Dyrefigurer, findes der ét, hvor Øjet er tegnet saaledes: 👁 — altsaa virkelig i Forkortning, om end ufuldkomment nok. At Sarkofagen er meget gammel og aldeles henhører til Indledningsperioden, kan ikke være tvivlsomt.

Fig. 71. Fønikisk Elfenben.

[1]) Second Vase Room No. 608, B. 254.

Muligheder; men foreløbig indskrænker det sig dog til, at Foden, naar den overhovedet afviger fra Profilstillingen, fremstilles helt forfra (eller bagfra), ikke i Skraastilling for Øjet. Selvfølgelig tegnes da ogsaa hele Benet lige forfra eller bagfra. Dette giver et urigtigt og overdrevent Resultat i de ret hyppige Tilfælde, hvor en Figurs ene Ben ses helt forfra og det andet helt i Profil (Fig. 72). Der findes i Vasebilleder fra denne Periode ogsaa Exempler paa, at Foden fremstilles helt ovenfra, i fuld Udfoldning: det er Noget, som

Fig. 72. Billede paa en Krater i den kgl. Antiksamling i København.

strængt taget ikke engang vilde have oversteget Indledningskunstens Kræfter, men som dog næppe forekommer paa Vaser med sorte Figurer. Overhovedet begynder man at røre sig friere med Hensyn til Figurtegningen: baade paa Vasemalerier og Relieffer (Mynter) findes Exempler paa Figurer som sidde paa Hug, og som ere fremstillede lige forfra; dog ere endnu Benenes to Hoveddele, som adskilles ved Knæet, hver for sig fremstillede for lodret,

altsaa for meget udfoldede. Forkortning af andre Legemsdele end Foden hører overhovedet ikke hjemme i Vasebilleder fra denne Periode [1]).

3. Derefter følger den tidligere (S. 414), hvor Talen nærmest var om Statuens Udvikling, omtalte Forandring i Klædebonnets Stil: Overgangen fra den arkaiske, geometriske Stil til den mere naturalistiske. Om Forsøgene i Vasebilleder paa at give Klædebonnet Udseende af at være halvt gennemsigtigt (*translucida vestis*) have vi ligeledes talt ovenfor; de forekomme enkeltvis allerede i Billeder med sorte Figurer, men høre dog først egentlig hjemme blandt de lyse Figurer.

4. Ansigtet havde forhen saa godt som altid været fremstillet i Profil, undtagen ved særlige Opgaver, f. Ex. Gorgonmasken, hvor det da saas lige forfra. Nu anvendes Fremstillingen lige forfra mere og mere hyppig uden at være begrænset til bestemte Personer. Men derfra gaar man da over til en Fremstilling af Ansigtet, som det ses halvt fra Siden, en Mellemting mellem Profil og *en face* (Fig. 73). Dertil sigtes formodentlig ved det hos Plinius (N. H. XXXV, 53) forekommende Udtryk *catagrapha* eller *obliquæ imagines*, som skal have været en Opfindelse af Maleren Kimon fra Kleonai, uagtet Plinius selv maaske ikke ret har forstaaet Meningen dermed.

Fig. 73. Obliqua imago. Fra en Vase. Monum. dell' Instituto II, 1834. tav. XI.

5. Først paa denne Plads i Rækken kommer da den Forandring ved Tegningen af Øjet, at det i Profilhoveder fremstilles rigtig i Forkortning. Inden Forandringen helt fuldbyrdes, kan man iagttage en Tilnærmelse til den, idet Øjets mørke Cirkel skydes mere og mere fremad imod Øjenkrogen. Dette betydningsfulde Fremskridt, som Verden længe havde ventet paa, indføres — formodentlig paa samme Tid som i Vasemaleriet — ogsaa i Relieffet. Gennemgaar man den store Myntrække fra Syrakus, saaledes som den kronologisk er ordnet af Barclay V. Head, vil man finde, at Forandringen der indtræffer henimod Aar 470 [2]). I Athen turde den da være kommet lidt tidligere. Den rigtige Tegning af Øjet er derefter Regel for hele Oldtidens Kunst lige indtil den senere romerske Kejsertid. Paa Diocletians Mynter begynder Kunsten atter at gaa i Barndommen.

---

[1]) Det ovenfor afbildede Maleri paa Vivenziovasen af Kassandra, som knæler ved Alteret (Fig. 63, S. 413) giver et Exempel paa, hvorledes en talentfuld Vasemaler fra denne Periode snildt kunde omgaa Forkortningens Problem: det højre Ben under Knæet er tænkt, underforstaaet, i Forkortning, men det er skjult for Øjet.

[2]) Barclay V. Head, *On the chronological sequence of the Coins of Syracuse*, London 1874. Pl. II, No. 1, 2, p. 9 ff.

6. Allersidst overvindes den store og i hele Udviklingen dybt begrundede Vanskelighed at tegne Vendingen af Kroppen i rigtig Overgang mellem Formerne. Baade Vasemalerier med sorte Figurer og de tidligere blandt dem med lyse Figurer frembyde idelige Exempler paa de aabenbareste Fejl i Løsningen af denne Opgave.

For at forstaa Betydningen af denne Udvikling maa det erindres, at hvad vi lære af Vasebillederne, ikke alene har gældt om Tegnekunsten, hvor den netop anvendes til Dekoration af Vaser, men om Tidsalderens Tegnekunst overhovedet i alle dens Anvendelser. For os er Vasemaleriet saa vigtigt, fordi det er den eneste Art af det rene Fladebillede, som er os levnet af ren græsk Kunst — endog levnet i stor Fylde —, og fordi vi af denne Grund maa tage dets Vidnesbyrd til Indtægt angaaende Udviklingen af **den højere Malerkunst**, af hvilke vi ikke have en eneste Levning tilbage fra Grækenland fra denne Periode. I denne Udvikling, som har havt en universel kunsthistorisk Betydning af første Rang, fordi den ledte Tegne- og Malerkunsten ind paa nye Baner, der førte til en egentlig europæisk Kunst, har det i Virkeligheden ganske sikkert været Væg- og Tavlemaleriet, som førte an: der bleve de nye Problemer først stillede og løste, medens Vasemaleriet fulgte med i anden Linie som en Afspejling af de indvundne Resultater. Men med Hensyn til den store græske Malerkunst, der maaske i Virkeligheden har været den mest indtagende og henrivende Aabenbarelse af Oldtidens Væsen, ere vi ladte tilbage i Vankundighedens Nat, hvor vi maa studere det Sollys, der har straalet paa Himlen, gennem dets Reflex i Maanelyset.

Det er ogsaa allerede med god Føje fremhævet af flere Forfattere, at Udviklingen af det ældste Vasemaleri med røde Figurer i alt Fald til Dels svarer til de «Opfindelser», der i den antike Litteratur, især hos Plinius, henføres til den ovennævnte Kimon fra Kleonai, der ikke selv kendes som Vasemaler[1]). Men at bygge Forestillingerne om den virkelige kunsthistoriske Udvikling paa en Fortolkning af Plinius's Ord, anser jeg for en aldeles forfejlet Methode; og for mit Vedkommende har jeg ogsaa ved den ovenfor opstillede

---

[1]) Plin. N. H. 35, 53. — — Cimonem Cleonæum. hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientis, suspicientisve et despicientis. articulis membra distinxit, venas protulit, præterque in veste rugas et sinus invenit. — Jfr. navnlig Klein, *Euphronios* p. 45 ff. og Studniczka i Jahrb. d. kais. deutschen Inst. II, 1888 p. 156 ff. — Om Begrebet catagrapha s. obliquæ imagines har jeg talt ovenfor. Angaaende Ordene «respicientis, suspicientisve vel despicientis» tror jeg ikke, at Kleins af Studniczka tiltraadte Forklaring er rigtig. At lade et Ansigt se tilbage (nemlig ved en hel Drejning af Halsen) eller op eller ned i bogstavelig Forstand havde man forstaaet i hele Indledningskunsten. For saa vidt som der overhovedet er kunsthistorisk Mening i disse Ord, maa de forstaas mere almindelig om den friere Bevægelse af Hoved og Ansigt, især om Afvigelsen fra Profilen, til Udfyldning og Forklaring af hvad der er udtrykt ved «varie formare voltus».

Række af Fremskridt i Udviklingen alene raadført mig med de bevarede Vasemalerier selv. Hvad kan man vente af de enkelte Udtryk hos en Forfatter, som kompilerer og udskriver efter andre, hvad han selv ikke har virkelig Indsigt i? Det anses jo dog ellers for rigtig historisk Methode først og fremmest at vurdere sin Kilde, og naar den ikke kendes for god, da at vogte sig vel for at lægge den til Grund for den historiske Opfattelse. Fordi der her handles om meget vigtige Ting, som man i høj Grad maatte ønske at faa sand og klar Oplysning om, derfor bliver Kilden jo desværre ikke bedre; tværtimod bliver dens Utilstrækkelighed des mere følelig. Ved at udpine Fortolkningen af dens Ord kan man ganske vist naa til saa subtilt tilspidsede Begreber som det skal være; men Spørgsmaalet bliver da kun, om disse Begreber have noget objektivt Værd i Forhold til den Virkelighed, vi ønske at lære at kjende. Og selv om vi havde de Forfattere tilbage, som Plinius udskriver, vilde de maaske heller ikke være de bedste Vejledere. De have ganske vist havt langt mere Adgang end vi til at kende den græske Kunsts Værker, Personer og Traditioner; men hvor der netop er Tale om en Udvikling, kan man da stole paa, at de have opfattet den under de rette videnskabelige Synspunkter? Fordelene af en komparativ Betragtning kan man jo lige saa lidt vente sig af Grækernes Kunsthistorie som af deres Sproglære, deres Mythologi eller Arkæologi. I én Ting have vi Fortrinet for dem, nemlig i Overblik, i en større historisk Synskreds.

Det er umuligt at tilbageholde sørgmodige Betragtninger over vore Kundskabskilders Utilstrækkelighed, saa snart som man kommer ind paa Æmner af den store antike Malerkunst. Vel hører det til Videnskabens Væsen at trænge frem fra det Bekendte til det Ubekendte, at opklare det Skjulte, at bringe Lys i Mørket — *pulchra sunt quæ videntur, pulchriora quæ intelliguntur, pulcherrima quæ ignorantur*, som Steno skal have sagt — og hvem kunde have Lyst til at stække Videnskabens dristige Ørneflugt? Og dog gives der Omraader, hvor Resignation er en bydende Nødvendighed, og hvor man gør klogest i at blive sig ret klart bevidst, at tabt er tabt. Dette gælder i hvert Fald om vort Forhold til hele den forsvundne Fylde af Malerkunstens herlige Værker; thi Snak om Malerier kan aldrig i nogen Maade erstatte Malerier. Og selv om et eller andet vidunderligt Held endnu kunde drage en orginal Rest af den store græske Malerkunst frem for Lyset, saa vilde det dog kun blive som en Draabe af Havet.

Men ét er Malerierne selv, et andet er Udviklingen af Malerkunsten som Fremstillingsform; og om den kan der med Sikkerhed vides og sluttes Noget. Det kan vel ikke hæves over det rent abstrakte, der bliver uendelig tørt og fattigt imod den levende, mangfoldige, farverige Virkelighed, som har baaret det frem; men vi kunne dog pege paa de Opgaver for Fremstillingsformerne, med hvilke Malerkunstens Mestere i denne store Udviklingstid have brudt deres Hoveder.

For saa vidt som Malerkunsten udtrykker en Opfattelse af Menneskeskikkelsens

ethiske Karakter og dens Form, maa vi antage, at dens Stil paa ethvert Udviklingstrin har svaret til Billedhuggerkunstens, som vi kende bedre. Naar f. Ex. Fidias's Frænde Panænos malede Billeder paa Skrankerne af Zeuskolossens Trone i Olympia, medens Fidias selv udførte Gudestatuen og det øvrige Billedhuggerarbejde, saa have de malede og de plastiske Figurer sandsynligvis været ganske nær beslægtede i Stilen. Hvorledes Malerkunsten udviklede sig i Henseende til Omridstegningen, det have vi ovenfor lært af Vasemaleriet. I Indledningsperioden havde der overhovedet ikke været nogen Malerkunst, som virkede med væsentlig rigere Midler end Vasemaleriet: alt Maleri var fladt, idet Farvetonerne ubrudte fyldte Mellemrummene mellem Omridsene. Med Vasemaleriet vedblev det at være saaledes, fordi Krumningen af Vasens Overflade i sig selv har en kunstnerisk Betydning og ikke bør forstyrres ved Indtrykket af Dybder og Fremspring. Kun i ganske enkelte af de hvide atheniske Lekyther fra en senere Tid (det 4de Aarh.) finde vi en let Aftoning af Figurernes Farve.

Men allerede tidlig i det 5te Aarhundrede havde man begyndt derpaa i Vægmaleriet; og det er, nøjere set, alene denne Sag, Farvens Aftoning, som er den egentlige Malerkunsts Bidrag til Menneskeskildringen.

Dette er Noget, som vi henregne til de elementæreste Begreber om Kunst, saa at det falder os vanskeligt at sætte os ret ind i, hvilket stort og dristigt Gennembrud der her oprindelig var Tale om. Det er jo ogsaa Noget, som Grækerne selv længe før hin Tid maa have vidst paa deres Fingre, at den Del af et Legemes Overflade, som vender bort fra Lyset, fremstiller sig for Øjet med en anden og mørkere Farve end den som direkte modtager Lysets Straaler, og at der imellem det højeste Lys og den dybeste Skygge er en Overgang af Toner. Naar de ligesom andre Nationer gennem Aarhundreder konsekvent havde udelukket alt hvad der hedder Skygge af deres Malerkunst, saa beroede det paa nedarvede kunstneriske Traditioner, som gik ud paa at Skyggen som Noget, der hindrede Øjet i at se Genstanden klart efter dens egen Natur, ikke burde medtages af Kunsten (sign. S. 246). Saaledes var Kunsten ogsaa paa dette Punkt kommet i et falskt og fjernt Forhold til Livet; og først i denne Periode, da man følte sig fri lige over for Traditionerne, vovede Sandheden sig frem for at kræve sin Ret. Det var jo i Virkeligheden ikke blot Lokalfarven, den for Tingens Natur karakteristiske Farve, som gav den Indtryk af at være en selvstændig og voluminøs Genstand i Rummet: det var først Overgangen fra Lys til Skygge paa dens Overflade, som for Øjet gav den Rundingen. Med Erkendelsen af denne Sandhed fulgte da en hel Verden af Opgaver for den maleriske Iagttagelse og de tekniske Opfindelser. Det galdt om at studere Skyggens, Halvskyggens og Reflexernes Farver og at fremstille dem saaledes, at den skyggede Del af Overfladen, hvis man drejede den frem mod Lyset, vilde vise sig med en lignende Lokalfarve som den belyste Del. Dette har siden den Tid været Malerkunstens, særlig Figurmalingens, evige og vanskelige Opgave; dog stillede Sagen

sig ikke ganske for Grækerne som for den moderne Malerkunst, eftersom de græske Malere endnu i denne Periode udelukkende opererede med fire Farver: sort, hvidt, gult og rødt, og med et enkelt Farvestof for hver af disse Farver. Dem havde de i ældre Tider opsat ublandede ved Siden af hverandre; nu galdt det om ved Blanding og Sammensmeltning at runde Figurerne. Men de egentlig kolde Farver havde de altsaa ikke til Raadighed, om den sorte end kunde have en koldere Nuance[1]).

Hvorledes Overgangen fra det ganske flade Maleri til den fulde og fine Aftoning af Farveskalaen fra Lys til Skygge historisk er foregaaet, derom melder den bevarede antike Litteratur os ikke et Ord; den giver ikke engang noget Vink om, hvorledes en saa stor Maler som Polygnotos har forholdt sig til denne Udvikling[2]). Som sædvanlig fremhæve Forfatterne først den Kunstner, der fuldendte Opgavens Løsning, nemlig Apollodoros fra Athen, hvis kunstneriske Højdepunkt synes at kunne sættes ved Aarene 430—420. Om ham siger Plutarch (de glor. Athen. 2), at han først opfandt Skyggens Aftagen og Aftoning i Farven (*φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς*) — en meget stor Sag, omtalt i faa Ord — og han nævnes flere Steder med Kendingsnavnet Skyggemaleren (*σκιαγράφος*). Vi maa herved ikke forestille os, at Apollodoros malede mørke Billeder — i Smag med Rembrandt, der jo fremfor alle kan kaldes en «Skyggemaler» — eller at han mere var en Maler af Skygge end af Lys[3]); men det er meget karakteristisk, at det Fremskridt, der skyldtes ham, fik Navn særlig efter Skyggen, fordi det jo virkelig var den, som var det nye i Malerkunsten. Der tænkes herved næppe paa Slagskyggen: den har vel ikke været udelukket; men man gjorde sikkert saa lidet Væsen af den som muligt. Hvad vi kende af den senere antike Malerkunst fra de campaniske Byer eller fra romerske Grave bekræfter ganske det af Quintilian (Inst. or. VIII, 5, 26) opstillede Princip for Malerkunsten, at Figurerne skilles ved et Mellemrum, for at Slagskyggen af den ene Figur ikke skal falde over

[1]) Plin. N. H. 33, 160: Sunt qui et vini fæcem siccatam excoquant adfirmentque, si ex bono vino facta fuerit, Indici speciem id atramentum præbere. Polygnotus et Micon celeberrimi pictores Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes.

[2]) Blandt Vægmalerierne i de etruskiske og øvrige italiske Grave ere nogle ganske flade paa gammel Vis; andre have vel en let Anvendelse af Skyggen, der for en flygtigere Betragtning giver dem Udseende af at hidrøre fra Overgangstiden mellem det helt flade Maleri og det fuldt skyggede; men de synes alligevel gennemgaaende at være senere end Overgangsperioden i Grækenland og kunne derfor ikke tages til Indtægt som Vidnesbyrd om dennes Udvikling. — Blandt de flade Malerier kan fremhæves de fra Tarquinii (Monumenti dell Inst., I, 1831, VII, 1863), fra Chiusi (V, 1850), fra Cære (nu i Louvre, se Longpérier, *Musée Napoléon* og Monum. VI, 1859) og nogle fra Corneto (Mon. VIII, 1870; XI, 1881, se ovenfor S. 364, Fig. 53; Supplemento 1891). — Blandt de let skyggede: de fra Vulci (Mon. VI, 1859) og fra Pæstum (i Museet i Neapel; Monum. VIII, 1865).

[3]) I Følge alt hvad vi kende af antik Malerkunst, bør vi vogte os meget for at forstaa de Ord, hvormed Plinius (35, 60) angiver Indholdet af et Maleri af Apollodoros: *Aiax fulmine incensus*, saaledes at Maleren her skulde have gengivet en Lynilds-Virkning paa virkelig malerisk Vis, som vi kunde vente det af den moderne Malerkunst.

den anden: det kommer af Antikens overvejede Interesse for den enkelte Figur, hvis Omrids og plastiske Karakter ikke maa gøres utydelig. Ved Ordet «Skyggemaler» sigtes der vistnok ikke til andet end netop den illusoriske Runding af Figuren ved Overgangen fra det højeste Lys til den dybeste Skygge: herved fængslede Apollodoros's Billeder Beskuerens Øje i langt højere Grad end hans Forgængeres, og «ad den Dør som han havde aabnet, traadte de senere ind». For saa vidt synes hans Fortjenester af den græske Malerkunst at have havt nogen Lighed med Leonardo da Vincis af den italienske: Leonardo gjorde ogsaa Epoke ved at gennemføre Overgangen fra Lys til Skygge efter en udvidet og mere fintmærkende Skala end de tidligere. Den egentlige Solskinsvirkning, som Leonardo advarer stærkt imod og finder umalerisk, har Apollodoros sikkert heller ikke havt for Øje: den er haard og brutal, giver mørke, skarpe Slagskygger og fortærer de finere Mellemtoner. Solskinnet tiltager sig desuden altid, hvor man giver det Indpas, en selvstændig æsthetisk Magt; men den kunde Grækerne ikke indrømme det, fordi de vilde, at alt skulde tjene Figuren. Lyset i deres Malerier var heller ikke nogen naturalistisk Gengivelse af Graavejr eller af Atelierlys fra et Vindu: det sidste giver vel Figuren en kraftig plastisk Runding, men det passede ikke for Grækernes Liv og Sædvaner. De foretrak i deres Kunst det rolige, bredt omstrømmende Friluftslys, der giver de belyste Partier større Raaderum end de skyggede; men de behandlede det rent idealt, efter kunstneriske Formaal uden at underkaste sig den strænge Naturefterlignings Pligter.

Saa længe som Maleriet var fladt, var Paasætningen af Farven egentlig et Haandværksarbejde: det galdt kun om med Egalitet at anstryge et større eller mindre Fladestykke med en og samme Farveblanding. Men naar Figurens Overflade skulde fremstilles helt igennem brudt og bøjet i Formen og paa hvert Sted under en ny Stilling til Lyset, saa at der ved Gengivelsen idelig maatte skiftes Farvetoner, da blev Farvens Paasætning en Kunst, en helt ny kunstnerisk Opgave. Men om denne Kunst var vanskelig, hvad enten Maleren valgte det mere sammensmeltende eller det friere toccerende Foredrag, saa kunde den ogsaa udvikles til den højeste æsthetiske Betydning og blive det virkningsfulde og veltalende Udtryk for Kunstnerens personlige Følelse for det, som han malede, et Udtryk for Genialitet. Først med «Skyggemaleriet» træder altsaa Penslens egentlige Kunst i Kraft, hvilket ogsaa er antydet i den antike Kunstlitteratur netop med Hensyn til Apollodoros [1]).

Men Navnet «Skyggemaleri» var sandsynligvis oprindelig langt mere ment til Spot end til Ros. At Apollodoros ved det Nye, som han indførte i Malerkunsten, havde sin Kamp at bestaa, antydes ved det Valgsprog, han skal have sat paa sine Arbejder: «Det er

[1]) Plinius (35, 60) om Apollodoros: Hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo jure contulit. — Brunn har allerede i Geschichte der griech. Künstler II, 1, p. 91 (hvor Talen dog nærmest er om Zeuxis) fremhævet dette vigtige Punkt i Udviklingen.

lettere at gøre Nar ad det end at gøre det efter» (*μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται*). Det er ikke vanskeligt at forstaa, at den ældre Slægt blandt de samtidige maatte se skævt til dette Skyggemaleri og betragte det som en Slags malerisk Urenlighed. I den samme Periode indførte man ogsaa for første Gang i Verdenshistorien at afpasse den maleriske Fremstilling efter det beskuende Øje (Perspektiven) med den deraf følgende Formindskelse af Maalestokken efter Afstanden og Forskydning af alle virkelige Maalforhold; man naaede til Bevidsthed om, at Malerkunsten maatte gengive Fænomenet, medens man tidligere synes at have trot, at den kunde gengive Tingene selv. Men det gik heller ikke hen uden Modstand. Den samme store Filosof, Platon, der som vi tidligere have set (S. 272), roser de ægyptiske Statuer med deres faa, engang givne Stillinger paa Bekostning af de græske med deres frie og mangfoldige Bevægelighed, udtaler sig ogsaa yderst misbilligende om den nye Retning i Malerkunsten og betragter den som en Fjernelse fra Sandhedens Væsen, en Indrømmelse til den slette Del af Sjælen, som lader sig illudere. Hans strænge Hjerte synes ikke at have ladet sig formilde ved de herlige Værker, som denne Malerkunst havde frembragt. Her have vi et ligefremt Bevis for, at det, som Historien har anerkendt for mægtige og frugtbare Fremskridt, endog af de mest oplyste i Samtiden kan være blevet betragtet som en ren Nedværdigelse.

Fra nu af er det i Billedkunstens højere Virksomhed aldeles forbi med den gamle Modsætning mellem Statue og Fladebillede, som er saa betydningsfuld for Indledningskunstens Væsen. Statuen fremstiller Figuren i fri Bevægelse lige saa vel som Maleri og Relief; og der er ikke længere noget Fladebillede paa gammel Vis ligesom med udklippede og paaklæbede Figurer: i Relieffet er Figuren traadt frit og rundt frem foran Fladen og i Maleriet frit og rundt ud bag Billedfladen. Alle Formerne for Fremstillingen af Menneskeskikkelsen har nu et fælles Maal: at give Billedet af Livet helt og ubeskaaret: det er kun Midlerne som ere forskellige. Imidlertid bortkastes de gamle Kunstformer ikke fuldstændig: der udføres ogsaa i den senere Del af Oldtiden frontale Statuer og Statuetter og rene Fladebilleder med ubrudte Farver indenfor Omridset; men begge Dele nedsættes udelukkende til dekorativ Anvendelse.

Rettelser og Tilføjelser.

S. 111 (S. 287). Den — med al skyldig Forsigtighed — fremsatte Anskuelse, at det ægyptiske Basalthoved i den kgl. Antiksamling i København hidrører fra det ældste Riges Tid, maa tilbagekaldes. Hovedet maa i Følge Analogier snarere anses for at hidrøre fra den Saïtiske Periode i den ægyptiske Kunsts Udvikling.

S. 182 (358), øverst, staar der om den arkaiske Stils Satyrer og Silener, at de aldrig fremstilles med tyk Mave. Ordet »aldrig« er en lille Overdrivelse, hvilket dog ikke griber mærkelig ind i Tankegangen paa det anførte Sted af Texten.

S. 191 (367). Linie 6 fra neden: »værste« læs: største.

S. 191 (367) jfr. S. 233 (409). Efter at hele den danske Text til mit Arbejde var trykt, fik jeg sendt den smukke Afhandling af A. Conze: *Über Darstellung des menschlichen Auges in der antiken Skulptur* (Sitzungsberichte der königl. Preuss. Akad. der Wissensch. zu Berlin. Gesammtsitzung vom 4. Februar 1892). Conze, der paa faa Sider giver en Udvikling af Æmnet gennem hele den antike Kunsthistories Forløb, meddeler især interessante Iagttagelser over Farvens Anvendelse ved Fremstillingen af Øjet; i Henseende til den plastiske Behandling i den ældre Periode tror jeg, at min Fremstilling meddeler Et og Andet, som kan udfylde hans.

Étude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitif jusqu'à l'art grec du Ve siècle av. J.-C.

Aux degrés primitifs du développement de l'art, certaines règles communes dominent la manière de représenter la figure humaine chez tous les peuples du globe terrestre. On retrouve partout les mêmes traits d'imperfection et les mêmes limites étroites dans la résolution de ce problème. Il y a vingt ans que je me suis rendu compte de ces faits, spécialement par des études au Musée Britannique; depuis, j'ai appelé l'attention sur ce point dans des conférences et par des opuscules. Mais, comme la science me semble exiger des définitions claires et correctes de ces règles, j'essayerai de les développer dans ce qui suit.

Je rattache à «l'état primitif» du développement de l'art tout ce qui a été produit

1° par les peuples non civilisés de toutes les parties du monde;

2° par les anciens peuples plus civilisés de l'Amérique avant l'immigration européenne;

3° par les Égyptiens durant l'antiquité tout entière;

4° par les peuples de l'Euphrate et du Tigre (Babyloniens et Assyriens), en outre par les Perses et les peuples de l'Asie occidentale avant la conquête d'Alexandre le Grand;

5° par les Grecs et les peuples italiques jusque vers l'an 500 av. J.-C.

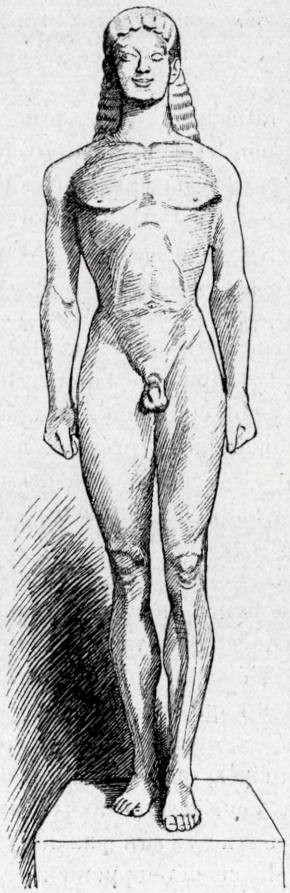
(Je ne parle donc pas des peuples de l'Asie orientale: l'Hindoustan et l'Indo-Chine, la Malaisie, la Chine et le Japon. Il n'y a pas de doute que ces peuples à l'état de civilisation primitive n'aient été soumis aux mêmes règles que tous les autres. Mais leur art, tel que nous le connaissons à présent, n'en est plus à la phase du développement primitif. Quand et comment s'est-il élevé au-dessus de ce niveau? C'est un point incertain. Peut-être est-ce par suite de l'influence de la civilisation grecque après l'expédition d'Alexandre dans l'Inde.)

Mais, à partir de l'an 500 environ, les artistes grecs, dans leur manière de représenter la figure humaine, rompirent avec ces règles primitives et créèrent un nouvel art plus riche et plus varié. Cette révolution fut uniquement l'œuvre des Grecs; mais son importance s'étendit sur tout le genre humain; car ce fut le début de l'art européen proprement dit qui, plus tard, a conquis une grande partie du globe terrestre et l'a couvert d'une nouvelle couche de haute civilisation. Avant cette révolution, les Grecs suivaient les mêmes principes que le reste de l'humanité contemporaine ou antérieure à cette époque. A moins de considérer sous ce point de vue l'art grec de la période primitive (antérieure à l'an 500) on ne saisira pas les ressorts intérieurs de son développement, ni l'importance universelle de ce développement.

L'art primitif, dans l'histoire de l'art, répond donc à ce que dans l'archéologie on appelle *âge* (l'âge de la pierre, l'âge du bronze, etc.) c'est-à-dire un état provisoire caractérisé par l'absence de ce qui, dans la suite, aura la plus grande importance. On pourrait également en établir le parallèle avec l'état primitif du développement des langues. Mais pour cet âge, on ne peut pas se servir de la division générale de l'art en «sculpture» et en «peinture», basée sur des raisons techniques. On doit fonder cette division sur les dimensions, volume et étendue, éléments sur lesquels opère l'art. D'une part, nous avons la statue, c'est-à-dire, la représentation de la figure en volume, visible de tous côtés, d'autre part, la représentation sur un plan, soit que les figures soient dessinées, tracées, peintes ou incrustées sur le plan, soit qu'elles s'en détachent un peu et constituent le bas-relief. La raison pour laquelle la peinture et le bas-relief doivent être envisagés ensemble par opposition à la statue, résultera de ce qui suit.

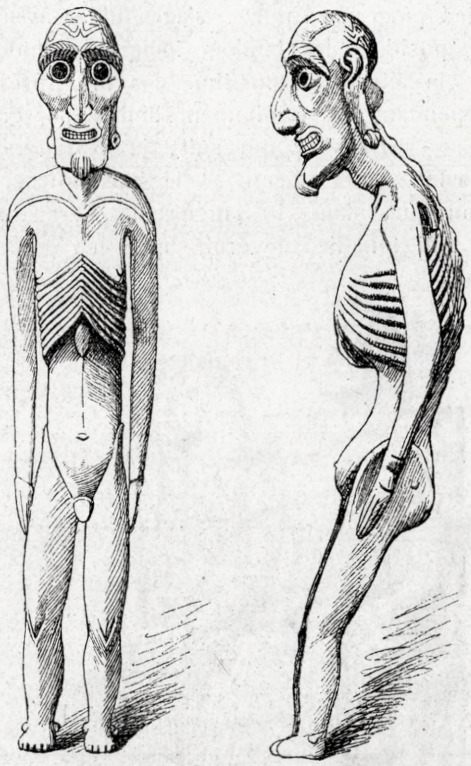
Aux **statues** s'appliquent les règles suivantes:

Assyrie.

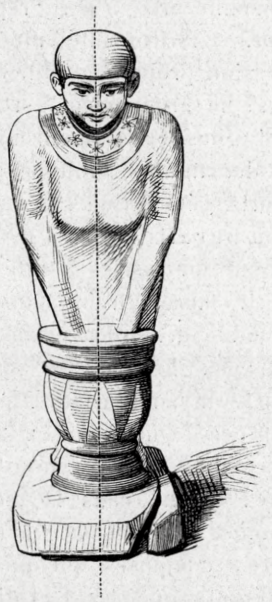


Grèce (VIe siècle av. J.-C.).

Elles peuvent représenter le corps dans un grand nombre de positions différentes: marchant, arrêté, droit ou incliné en avant ou en arrière, assis sur un siège ou à terre, à cheval, agenouillé, couché sur le dos ou sur le ventre, etc.; mais, quelque position que prenne la figure, elle est soumise à cette règle, que le plan médian qu'on peut se figurer passant par le sommet de la tête, le nez, l'épine dorsale, le sternum, le nombril et les organes sexuels, et qui partage le corps en deux moitiés symétriques, reste invariable, ne se courbant ni ne se tournant d'aucun côté. Une figure peut donc bien se courber en avant ou en arrière, le plan médian ne cesse pas pour cela d'être un plan, mais il ne se produit ni flexion ni torsion latérale soit dans le cou, soit dans l'abdomen. Les jambes ne sont pas toujours placées symétriquement; une figure peut, par exemple, avancer un

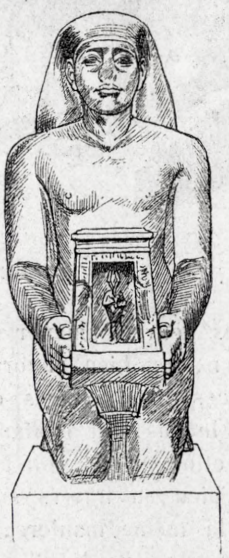


Océanie.



Égypte.

Égypte.



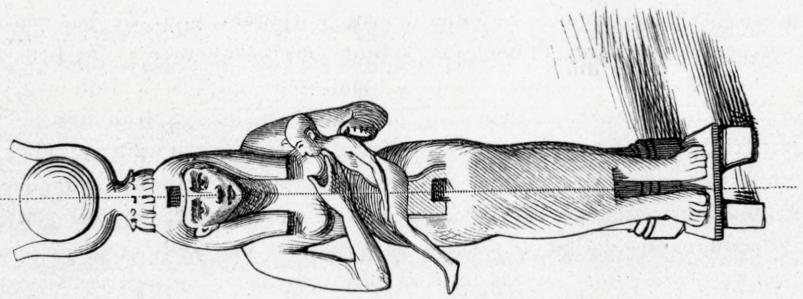
Égypte.

pied plus que l'autre, s'agenouiller avec un genou à terre et l'autre relevé, etc.; mais la position des jambes indique néanmoins la même direction de la figure que le tronc et la tête. La position des bras présente une diversité bien plus grande, mais qui cependant est étroitement limitée par l'attitude du reste de la figure.

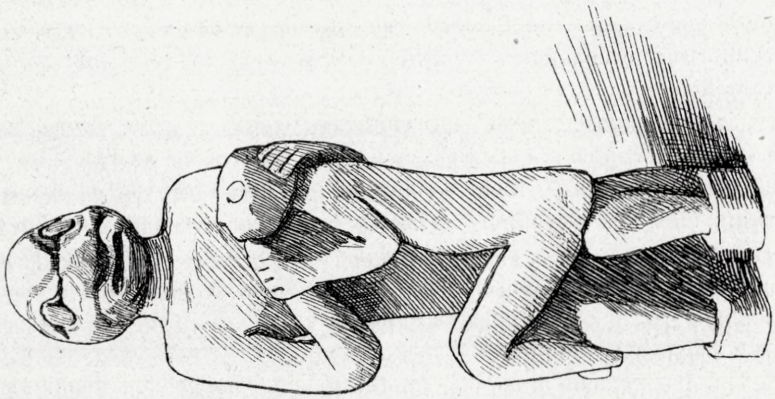
Dans ce qui suit, je désignerai l'attitude ici décrite de la figure par le mot **frontal**. Cet adjectif et le substantif frontalité ne sont, il est vrai, pas entièrement nouveaux dans la langue de l'art; mais l'emploi en est rare, sporadique et isolé, et j'ai tout lieu de croire qu'il n'a pas encore été donné une définition exacte et précise de cette notion, bien qu'elle ait la plus grande importance pour caractériser les monuments les plus anciens de la statuaire. Il résulte de la définition que j'ai donnée plus haut qu'on a besoin pour cela d'un mot spécial, et que les notions de frontalité et de symétrie, quoique ayant entre elles quelque analogie, ne sont pas cependant tellement semblables qu'on puisse se contenter du mot plus ordinaire symétrie.

Égypte.

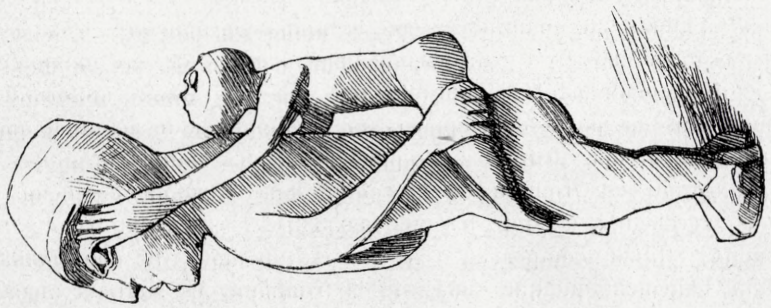
La figure frontale est conçue essentiellement pour elle seule; en général, la statuaire exclut toute représentation d'un rapport avec d'autres figures. Les statues peuvent bien être réunies en groupes; mais elles sont néanmoins, chacune prise à part, représentées frontalement, et la frontalité empêche d'elle-même l'expression proprement dite d'un rapport. D'ailleurs, le groupement est lui-même aussi assujéti à des règles rigoureuses; les plans médians des figures groupées ont entre eux les rapports géométriques les plus simples. Ils sont ou parallèles, les figures groupées étant debout ou assises à côté les unes des autres en faisant front dans la même direction, comme des soldats dans un rang, en sorte que les bras et les mains seuls peuvent amener une union plus étroite, ou se confondent en un seul et même plan, ou bien encore sont perpendiculaires l'un à l'autre. On a un exemple de ces deux derniers cas dans le groupe de la mère avec son enfant sur les genoux ou sur le dos, où l'enfant est représenté assis juste devant la mère, tourné dans la même direction qu'elle, ou à califourchon sur son dos, ou sur ses jambes, faisant face à elle, ou bien en travers sur ses genoux. Les groupes de ce genre, composés quelquefois de la même manière, se trouvent chez des peuples aussi différents que les Égyptiens et les Indiens de l'île de Vancouver, sur la côte ouest de l'Amérique du Nord. Comme



Égypte.



Ile de Vancouver.



Ile de Vancouver.

on le voit, ils sont loin de donner une expression vraie des rapports mutuels d'une mère et de son enfant, pas même au point de vue corporel, pour ne pas parler du côté moral. Je ne prétends pas avoir épuisé par là tous les groupements qui peuvent se présenter dans l'art des peuples primitifs, mais je maintiens qu'il y a toujours un rapport géométrique tout à fait simple entre les plans médians des figures frontales.

De la règle donnée plus haut pour la statue, il résulte en outre que l'homme est, dans cette forme, représenté essentiellement en dehors du cours du temps. Chaque moment semble, pour la personne représentée, être le même que le suivant. Rien n'éveille l'idée qu'elle ait changé ou veuille changer son attitude. On peut bien quelquefois juger que l'artiste a voulu représenter une figure en mouvement et surtout qui marche; mais l'attitude frontale n'admet pas une expression vraiment naturelle du mouvement, et le mouvement lui-même est d'une nature simple et uniforme; si la figure marche, elle marche tout droit devant elle, d'un pas qui est toujours le même. Il ne saurait être question d'une situation particulière qui exigerait une attitude spéciale de la figure, et encore moins naturellement d'exprimer un événement riche en conséquences et ayant une portée décisive pour la vie individuelle.

La limite étroite imposée à la représentation statuaire a en somme pour conséquence que l'art se laisse contenter de types une fois trouvés et donnés, qu'il reproduit aussi souvent que c'est nécessaire. Cela n'empêche pas que l'art, là où il est mûr pour cette tâche, surtout chez les Égyptiens, n'entreprenne une véritable reproduction de la physionomie individuelle et ne fasse par conséquent des portraits; mais l'art primitif a cela de particulier, qu'il peut aussi disposer des portraits deux à deux ou en longues séries entièrement semblables par la position et l'attitude. C'est ce qu'on n'aurait jamais l'idée de faire dans l'art européen développé.

Les statues nous donnent ainsi une impression de l'empire de l'habitude, tant sur la vie humaine en général que sur l'art, qui se voit réduit à des répétitions continuelles des mêmes motifs. Dans les premiers degrés du développement de l'humanité, les exigences imposées à l'activité des hommes et à leur conduite, se formulent volontiers comme une certaine discipline à habitudes fixes qui peuvent se maintenir invariables pendant des milliers d'années. Les civilisations inférieures sont relativement stationnaires sous tous les rapports, et opposent aux changements une très grande résistance passive. Ce n'est pas sur l'attitude et les positions des membres que l'habitude exerce le moins son pouvoir. Comparés avec les Européens et les personnes élevées à l'européenne dans d'autres parties du monde, tous les autres hommes se distinguent encore aujourd'hui par une plus grande uniformité dans leur tenue; leurs notions plus ou moins développées sur la dignité et le maintien que demande la vie sociale, leur donnent une attitude qui rappelle celle des statues primitives. On s'en aperçoit surtout en voyant des Orientaux se présenter dans le monde en même temps que des Européens: ils marchent à la suite les uns des autres, s'asseyent à côté les uns des autres dans la même attitude compassée, etc. — en un mot, ils conservent dans leur manière d'être, non seulement quelque chose de la frontalité des statues, mais aussi des règles simples de la composition des groupes, telles qu'on les a mentionnées plus haut. Dans toute leur manière de se conduire, on remarque en général un manque de souplesse pour mettre en harmonie les positions d'une figure avec celles d'autres figures; ils ont une syntaxe plus simple dans les formes de leurs relations.

Il y a en outre toute une série de postures qui sont ou qui ont été universelles chez tous les peuples d'une culture primitive, mais que les peuples plus civilisés, notamment les Grecs, les Romains, etc. ont bannies de leurs us et coutumes comme étant indignes d'une société bien élevée. Ce sont celles dont le caractère est que non seulement les pieds, mais aussi d'autres parties du corps (la région postérieure, les genoux) reposent sur la terre ou le plancher. Particulière surtout aux peuples peu civilisés est la coutume de s'asseoir directement par terre, c'est-à-dire sur la surface où les pieds reposent. Les peuples les plus incultes nous ont laissé des figures qui sont assises à plat par terre avec les jambes étendues en avant; on pourrait en citer des exemples chez les anciens habitants du Nord de l'Amérique méridionale, comme aussi chez les peuplades qui vivent à l'embouchure de l'Amour; leurs jambes sont en outre très écartées. Beaucoup plus fréquente cependant est la posture accroupie, les parties postérieures reposant sur le sol et les genoux relevés en l'air. On ne la trouve pas seulement chez les peuples primitifs, mais elle se rencontre aussi plus fréquemment que tout autre type de figure assise parmi les anciens peuples civilisés de l'Amérique, et en outre dans la Babylonie et l'Asie orientale; elle n'est même pas rare dans les statues égyptiennes. A côté de cette forme, c'est aussi une coutume assez générale au Mexique et parmi les Asiatiques orientaux — mais non en Égypte — de s'asseoir par terre avec un genou relevé et l'autre fortement rejeté sur le côté. Enfin s'asseoir par terre avec les deux genoux rejetés sur les côtés et les pieds ramenés en dedans vers le milieu du corps (posture des tailleurs), est une coutume qui semble occuper dans la civilisation un rang un peu plus élevé que les précédentes; elle est plus rare chez les peuples primitifs et les anciens Américains que la posture accroupie, et plus générale, au contraire, tant dans l'ancienne Égypte que dans l'Asie orientale; elle est aussi, comme on sait, une habitude des plus constantes chez tous les peuples mahométans. A ces postures de figures assises se rattache la posture agenouillée, qui dans l'art primitif — aussi en Égypte et dans l'Asie occidentale — est d'un usage bien plus répandu que dans l'Europe moderne, où elle a exclusivement la signification d'hommage, de soumission, de prière, surtout à la divinité.

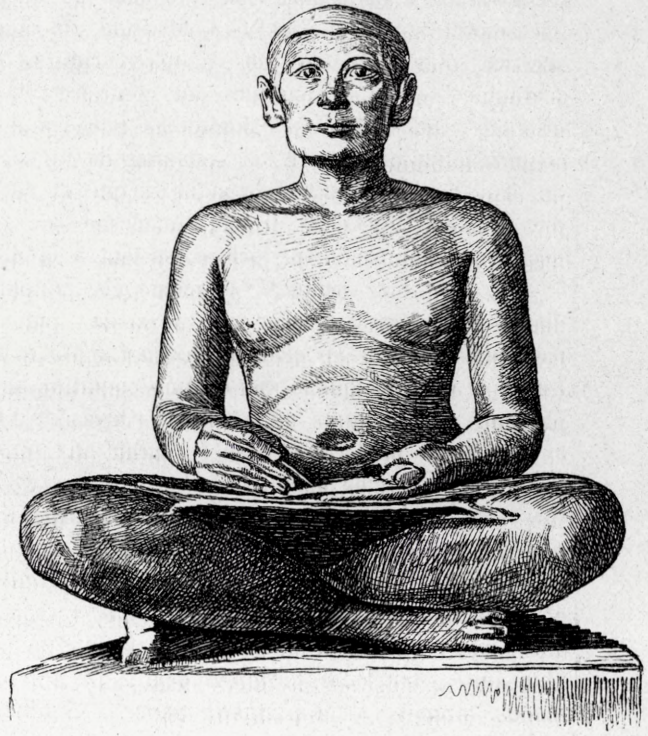
Tous les peuples — même les peuples sauvages — peuvent certainement nous donner des figures assises sur un siège; mais cela ne devient plus général que dans les pays plus avancés en civilisation, en Égypte et en Mésopotamie. Chez les Grecs, le siège est déjà de très bonne heure une condition nécessaire pour qu'une figure assise puisse prétendre à la dignité du maintien (Odyssée, VII. 159 suiv.). En effet, toute civilisation a en vue le médiat, et vise à fournir aux fonctions de la vie toutes sortes de moyens, d'instruments et de meubles.

Les postures qui approchent le corps du sol et surtout la coutume de s'accroupir, dans ses différentes formes, tracent ainsi une limite assez tranchée entre la culture européenne et les habitudes des peuples plus primitifs. A nos yeux, ces postures ont quelque chose de bestial, et ce n'est pas sans raison puisqu'elles sont communes à l'homme et aux singes, qui s'accroupissent et prennent la posture des tailleurs, etc. Sous ce rapport, l'humanité, dans les premiers degrés de son développement, continue immédiatement le monde animal, à proprement parler. Seule l'apparition des Grecs dans l'histoire de la civilisation a mis fin à cet état de choses; à partir de cette époque, l'homme

Mexique.

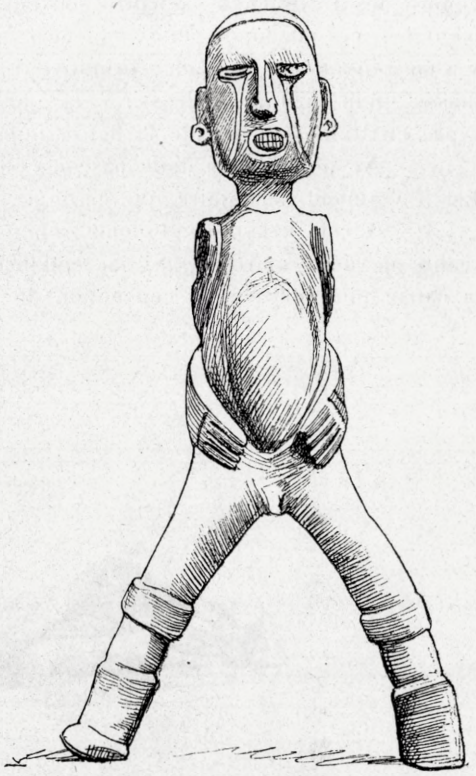
Égypte.

Mexique.



Égypte.

européen a pris une série de postures qui sont exclusivement particulières à l'homme. Même la posture debout, que l'art reproduit partout, a, dans sa forme la plus primitive, chez les peuples sauvages, quelque chose de bestial, l'homme étant représenté avec les genoux un peu ployés en avant (voir plus haut, p. 439); on trouve aussi des figures avec des jambes grossièrement écartées.



Jamaïque.

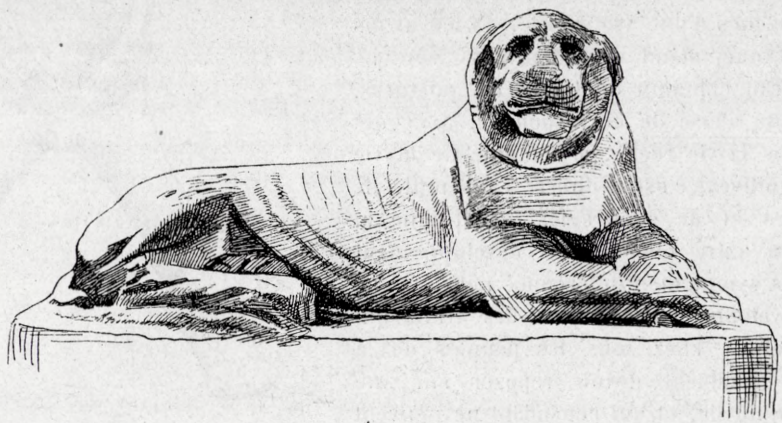
Tout cela contribue beaucoup à donner aux figures de l'art primitif un caractère spécial. Et si nous ne trouvons pas que cette manière de les représenter debout ou assises leur donne un maintien convenable, cela n'empêche naturellement pas que ces postures, dans les pays où elles sont en usage, appartiennent réellement aux formes reçues d'une vie sociale. Nous avons vu plus haut que, même dans l'attitude frontale, qui est le trait commun de toutes les postures, il y a quelque chose de correspondant à ce qui se passe dans la vie réelle, à l'éthique de la vie humaine primitive, c'est-à-dire à l'ensemble de ses habitudes et de ses règles. L'éthique a, comme toute autre chose, son développement naturel et ses symptômes déterminés pour chaque phase de développement. Il y a des traits qui sont si généraux chez tous les peuples de la terre, qu'ils semblent devoir reposer sur une convention mutuelle, et qui cependant ne peuvent reposer sur cette base.

Mais la discipline de l'art est plus sévère que celle de la vie; l'attitude toute droite du plan médian du corps est et demeure, pour la figure humaine, une contrainte conventionnelle contre nature qu'il ne lui est possible de réaliser que par moments. Cela indique que la règle de la frontalité a aussi une autre cause complètement différente, qui correspond à un degré inférieur de développement intellectuel dans la manière de concevoir la forme d'un volume. La vue et l'imagination sont plus précoces à se rendre maîtres de la forme symétrique que de la forme dissymétrique. Et bien que la frontalité et la symétrie ne soient pas la même chose, elles sont cependant très voisines; suivant la règle de la frontalité, le tronc, le cou et la tête, considérés comme un tout, ont une forme symétrique: c'est l'attitude des membres qui peut rompre la symétrie. Cette cause de la frontalité peut être regardée comme la principale pour l'art dans son degré le plus bas de développement, chez les peuples les plus grossiers, dont la vie sociale n'est pas encore régularisée. En connexion avec elle est la coutume si répandue parmi les peuples primitifs de former la figure sur un objet qui, pour sa destination, doit plutôt avoir une forme régulière; c'est ainsi que, dans les pays les plus différents, on trouve des vases qu'on a plus ou moins transformés

en une figure en y modelant un visage, des membres, etc. La frontalité, en pareil cas, résulte naturellement de la régularité de l'objet employé. Chez un peuple plus développé, comme les Égyptiens, la figure souvent est mise en rapport avec leur architecture monumentale, ce qui donne aussi une base normale pour la tailler d'une manière régulière. Il y a en général une tendance primitive à façonner avec une régularité stéréométrique chaque masse qu'il s'agit de dégrossir, et, par conséquent, aussi la matière qui doit fournir une représentation statuaire de la figure humaine.

Ne pourrait-on donc pas se contenter de cette dernière explication de la frontalité? Est-il vraiment nécessaire que l'éthique y intervienne aussi?

A cela il faut sans doute répondre que les causes dont il s'agit proviennent en réalité de deux sources. Si la tendance à la régularité stéréométrique a été à l'origine la cause plus efficace, la conception de la vie humaine et ce qu'on a exigé de ses formes,



Égypte.

ont certainement puissamment contribué à ce que la frontalité, dans la représentation statuaire de la figure humaine, fût maintenue si obstinément pendant des milliers d'années sur toute la terre. C'est ce que confirment plusieurs faits sur lesquels nous reviendrons plus tard dans nos remarques sur l'art égyptien. Mais, dès à présent, nous relèverons ici ce phénomène très important, que les Égyptiens, qui, dans la représentation de la figure humaine, suivent la règle avec la plus grande rigueur, s'en affranchissent quelquefois complètement dans la représentation des animaux. Dans des statues de lions et d'autres félins, ils ont reproduit avec une entière fidélité la posture couchée qui est particulière à ces animaux, avec les deux pattes de derrière du même côté et le cou dressé et tourné, forme qui, pour tout le corps, s'écarte par conséquent de la frontalité et de la symétrie. Les exemples les plus remarquables de ce genre sont les grandes figures de Barkal, en Nubie, contemporaines de la 18e dynastie, que possède aujourd'hui le Musée Britannique, et qui sont de magnifiques productions d'une plastique entièrement libre. On voit donc que l'œil n'était en réalité nullement lié à la forme stéréométriquement régulière, et si néanmoins

elle fut conservée avec tant de soin dans les statues de l'homme, ce fut par des motifs dont l'importance de la vie humaine en opposition à celle des bêtes était justement le principal. L'attitude frontale passait pour celle qui, pour l'homme, était la plus digne.

Cette liberté de conception, qui concède à la nature tous ses droits, et que nous constatons ici dans la reproduction des animaux, nous ne la trouvons en somme jamais dans la reproduction de la figure humaine pendant toute la période primitive de l'art statuaire. Les exceptions de ce genre à la règle ne se rencontrent pas. En général, on n'en trouve pas non plus d'une nature telle, qu'elles puissent laisser un doute sur la valeur de cette règle, ou faire hésiter à la reconnaître comme un phénomène aussi avéré qu'important dans l'histoire la plus ancienne du développement de l'humanité. Elle se confirme d'autant plus qu'on en voit un plus grand nombre d'exemples. Elle n'exclut pas non plus le talent. Assez nombreuses sont les représentations statuaires de la figure humaine, surtout parmi celles de l'art égyptien ou de l'ancien art grec, qui sont exécutées avec une plastique si délicate, qu'en face de ces images on est exposé à oublier la règle sévère à laquelle elles sont aussi soumises, et que c'est seulement par un coup d'œil jeté sur leur ensemble qu'on reconnaît qu'en réalité elles n'y font pas exception. Telle est, par exemple, la petite statue égyptienne en bois d'une jeune fille nue, qui est représentée p. 238, fig. 18.

Pérou. Spécimen de déviation.

Dans d'autres cas, la règle peut aussi s'oblitérer et être moins facile à reconnaître. Comme elle consiste surtout dans l'exécution d'un plan (le plan médian du corps) qui n'est pas directement visible, elle demande, pour être rigoureusement observée, certaines notions de géométrie et une sûreté de main qu'on ne peut naturellement pas s'attendre à trouver chez les peuples les plus incultes, tandis que des peuples comme les Égyptiens et les Babyloniens ont résolu le problème avec une finesse et une précision bien plus grandes. Çà et là, notamment chez les anciens Américains, on rencontre aussi quelques exemples d'une certaine déviation du plan médian, qui, à coup sûr, est intentionnelle et indique une tendance sporadique à s'affranchir de la règle. Mais cet affranchissement n'a pas été effectué, pas même pour une figure isolée, et encore moins est-on sorti de la règle de manière à faire entrer l'art dans une nouvelle voie; c'est ce dont témoignent les nombreuses figures qui sont entièrement soumises à la loi générale.

Les exceptions à la règle, quand on en rencontre, consistent en une rotation — de 180° ou de 90° — ou une flexion latérale du cou plutôt que dans une posture contournée du tronc. On peut trouver des exemples isolés de la première de ces déviations dans les pays de la région méditerranéenne, comme aussi chez des peuples primitifs de l'Amérique; quant à la seconde, je n'en ai observé que des exemples extrêmement rares chez les Péruviens et les anciens Grecs et Italiens. Dans aucune circonstance, l'exécution de ces déviations n'est conforme à la nature. En tout cas, on se tromperait en croyant que la règle fondamentale devrait être limitée de manière à ne pas comprendre la tenue frontale du

cou. Un relevé statistique fait pour tous les peuples et pour chaque peuple en particulier, donnerait une majorité écrasante aux cas dans lesquels la règle, telle que nous l'avons définie, est complètement observée. C'est le devoir de la science d'avoir l'œil sur les exceptions, et il est dans la nature d'une science consciencieuse et critique d'en faire plutôt trop de cas que trop peu. Elle peut même tellement se perdre dans la contemplation des exceptions, qu'elle ne distingue plus ce qui est la règle. C'est en tout cas une grande faute, plus grande même que si elle ignorait complètement les exceptions; car celles-ci constituent des faits de bien moindre importance que la règle elle-même. Dans les remarques ci-jointes, je donnerai des renseignements plus précis sur les exceptions; seulement, je prierai qu'en les considérant on prenne pour base le souvenir constant de la règle. Que cette règle conserve force de loi, j'en atteste tous les musées qui renferment les produits de l'art élémentaire.

La **figure plane** reproduit la figure humaine combinée avec d'autres, dans de nombreuses scènes et situations; il y a donc plus de diversité et de richesse que dans la statue. C'est seulement dans les peintures et les bas-reliefs qu'on trouve la représentation de l'homme agissant ou souffrant. Quant à la reproduction des figures sur le plan, les règles suivantes sont en vigueur [1]).

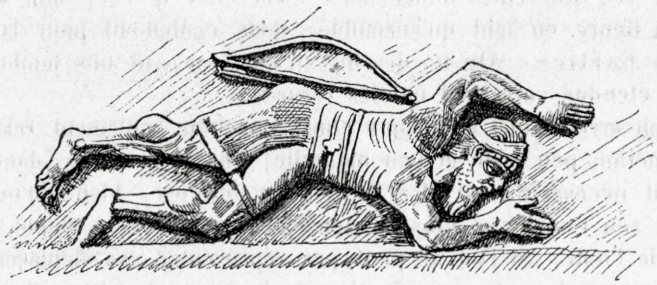
1°. La torsion du cou et de l'abdomen peut-être représentée; la posture n'est pas limitée uniquement à la frontalité. Mais partout où la torsion ou la flexion est reproduite, on l'a interprétée entièrement à faux sans comprendre comment elle s'effectue en réalité. Par exemple, il n'est pas rare, spécialement dans les bas-reliefs assyriens ou dans les peintures grecques des vases archaïques, qu'une figure présente un profil d'un côté depuis les pieds jusqu'aux épaules, tandis que la tête et le cou se tordent en profil du côté opposé, comme s'il était possible au cou de l'homme de subir une torsion de 180°. Quant à l'abdomen, on avait des difficultés spéciales à l'observer de plus près, parce que la plupart des peuples moins sauvages regardaient comme contraire aux bonnes mœurs que surtout l'adulte se découvrît les hanches. C'est en vertu de cette coutume qu'en général l'art n'entreprend pas de représenter la forme nue de l'abdomen. Là où, à cause d'un cas particulier — celui d'un nageur, par exemple — le corps est représenté dans toute sa nudité et en même temps en mouvement, on voit que les formes sont mal comprises. La partie supérieure du corps, vue de face ou par derrière, est tout simplement jointe à la partie inférieure en plein profil. Ceci nous apprend, comme le confirme en général l'histoire de l'art, que sans pouvoir exprimer une idée sous la forme de la statue, ce même art peut bien l'essayer en plan, mais n'en saurait pas produire la vraie image sans l'avoir étudiée et essayée en volume. La figure plane présuppose la statue, qui lui sert, pour ainsi dire, d'apprentissage.

2°. Sur le plan, on reproduit la figure exclusivement comme elle s'étale sous les yeux dans sa plus grande dimension, elle n'est pas représentée en raccourci.

---

[1]) J'emploie l'expression *plan*, quoique le lecteur érudit comprenne facilement qu'il s'agit non seulement de surfaces planes, rigoureusement parlant, mais aussi de surfaces courbes.

Par exemple, une figure couchée est dessinée dans toute son étendue comme vue de profil. Si on voulait la représenter telle qu'on la voit d'en haut ou d'en bas, on rencontrerait la difficulté que la plus grande dimension devrait être raccourcie par rapport aux autres sans cesser de paraître la plus grande, l'image devant donner l'idée exacte des proportions réciproques entre les dimensions de la figure. C'est cette double tâche qui de tout temps a été la plus grande difficulté du dessin, l'écueil auquel échouent les com-



Assyrie.

mençants et les amateurs. Aux débuts de l'art, on ne se pose point du tout ce problème regardant comme le but de l'art graphique de tout représenter aussi simplement et aussi nettement que possible, tel que l'objet se déploie aux yeux dans sa plus grande ampleur. On reproduit les choses et les figures par leurs projections géométriques; on n'a pas encore reconnu les lois du phénomène, c'est-à-dire la manière dont l'œil voit les choses. Sans doute on aura remarqué que le phénomène altère les formes réelles, leurs dimensions et leurs

Assyrie.

proportions. Mais on n'a pas reconnu son importance au point de vue de l'esprit humain, n'ayant regardé le phénomène que du côté négatif et comme quelque chose de décevant et de trompeur qui défigure la vérité et la réalité. On a dû savoir qu'une figure paraît plus petite à 30 mètres qu'à une distance de 10 mètres; mais on a également su qu'en réalité les figures sont de même grandeur, et l'on a regardé comme indigne de l'art de se laisser induire en erreur par une illusion d'optique et de ne pas présenter les choses dans

leur véritable état. Reproduire la diminution due à la perspective eût été regardé à cette époque comme la faute la plus puérile et la plus ridicule. Sur ce point aussi, ce que nous devons regarder comme les défauts et bornes de l'art primitif, a été maintenu par principe et avec ténacité.

Si donc l'œil voyait réellement en raccourci un objet, c'était le devoir de l'art de changer le point de vue de manière à donner l'idée la plus objective de la figure et des proportions de ses différentes dimensions. Tel était le cas, non seulement pour la reproduction de la figure en tant qu'ensemble, mais également pour la reproduction de ses différentes parties. On ne dessine ni un bras, ni une jambe, ni un pied en raccourci, comme étendus vers l'œil qui les regarde.

Mais on en arrive ainsi à quelque chose qui non seulement restreint l'art, mais donne une reproduction peu juste et peu naturelle; car en voyant, dans la réalité, une figure, on en voit nécessairement des parties raccourcies, bien qu'on la voie comme ensemble en toute son étendue. Plus le mouvement est libre et ample, plus on voit des détails s'écartant de l'œil. Si l'on ne peut pas représenter ces déplacements comme on les voit, le mouvement dans la reproduction de la figure paraîtra singulièrement dur et gauche. Il faut s'en souvenir quand on a sous les yeux les figures des vases archaïques grecs, et ne pas voir dans leurs mouvements durs et brusques une intention marquée de la part de l'artiste: ils sont dus à une représentation défectueuse. La manière de dessiner l'œil de l'homme est un exemple très frappant de cette impuissance à reproduire en raccourci les différentes parties de la forme humaine. Quoique, en général, on observe, dans les figures planes, la règle de tracer la tête en profil, on trouve toujours [1]) dans l'art primitif jusqu'au Ve siècle l'œil dessiné de face — en tous cas trop de face — en sorte que ses lignes ne se raccordent pas naturellement avec les autres traits de visage. Un autre exemple c'est le dessin du pied humain. On le reproduit dans la plupart des cas tel qu'on le voit de côté, pourtant on le dessine également tel qu'on le voit en dessous (p. ex. fig. 30, p. 264). Dans les deux cas, on évite de raccourcir la plus grande dimension du pied. Par contre, on ne le dessine jamais vu par devant ni par derrière, parce que cela amènerait un raccourcissement de la longueur.

3°. La figure, représentée sur un plan, comme du reste aussi la statue, est souvent teinte avec des couleurs correspondant aux teintes naturelles ou choisies pour des raisons décoratives ou symboliques. Dans l'emploi de la couleur, il n'y a pas non plus de différence entre la peinture et le bas-relief; on y observe les mêmes règles pour toutes les formes de reproduction. Mais ce qui est particulier à l'art primitif, c'est que la couleur n'a qu'une teinte unique et uniforme, sans égard pour les jeux de lumière et d'ombre sur le corps humain comme sur toute forme ronde et finie. Le ton choisi correspond à la couleur locale — vraie ou symbolique — du corps, comme on la verrait en pleine lumière: on exclut les demi-teintes et l'ombre, comme également les ombres portées. C'est le même principe qui fait éviter le raccourcissement: en effet, l'ombre rend les objets moins distincts et ne permet pas d'en voir la véritable couleur; c'est pourquoi l'art n'en tient compte. On met en évidence le côté le mieux éclairé, comme

[1]) Une exception extrêmement rare est mentionnée p. 427. Voir les figures de la note sous le texte.

on met en évidence le côté qui s'étale le plus aux yeux. En effet, la rondeur de la forme, telle que la rendent les gradations de couleur et de lumière, tend à suivre les différentes inflexions de la surface relativement à l'œil du spectateur, lui présentant des variations d'étendues diminuantes jusqu'à disparition; mais c'est ce qu'on tente aussi peu à l'aide de la couleur que par le dessin.

4°. C'est ainsi que les contours de la figure s'enlèvent clairement et distinctement du fond, et sont de la plus grande importance pour la reproduction de celle-ci. Ceci n'est pas moins vrai pour la peinture que pour le bas-relief: c'est surtout par le contour qu'elle produit son effet. C'est pour cette raison que le bas-relief et la peinture doivent être regardés comme la même forme de reproduction, ce qui est confirmé par leur composition et leur emploi. En donnant à la figure du bas-relief un peu de volume et en la faisant sortir du plan, on a seulement voulu manifester un contraste avec l'espace ambiant et la présenter comme un corps solide. Dans le bas-relief de l'art primitif, les grandes surfaces de la figure sont laissées presque plates.

(L'art de quelques peuples sauvages présentent des exemples de compositions en relief, où toutes les figures, quoique reproduites dans de nombreuses positions différentes, sont complètement frontales comme des statues; elles sont également plus arrondies de modelé ayant une forte saillie du fond (p. ex. des bois sculptés provenant d'Eire sur le Niger, au *Museum für Völkerkunde* de Berlin). Il est possible que ce soit là la forme la plus primitive du bas-relief, tandis que le bas-relief plat à figures nettement découpées de l'Égypte, de l'Assyrie, du Guatemala, de la Grèce, etc., ne doit être considéré que comme forme dérivée).

Si donc la ligne est le principal élément de représentation sur le plan, l'art doit tâcher de trouver la ligne la plus distincte et la plus caractéristique au moyen de laquelle la figure se dessine sur le fond. Isolée, on la représente parfois de face, surtout dans l'art des peuples sauvages. Mais infiniment plus souvent, on se sert de la ligne du profil, comme elle apparaît du côté droit ou gauche de la figure. La partie inférieure de la figure, pieds, jambes, abdomen jusqu'aux hanches, est presque toujours représentée en profil; dans la plupart des cas, il en est de même du cou et de la tête; pourtant la tête peut être tracée de face, mais non de trois quarts. Quant à la partie supérieure du tronc et aux épaules, la différence entre les usages des peuples est plus considérable. Les Assyriens préfèrent généralement le profil pur, tandis que les Égyptiens dessinent de préférence les épaules dans tout leur déploiement, c'est-à-dire comme si on les voyait de face, en se plaçant à une autre point de vue que celui d'où l'on voit la tête et les jambes, dessinées en profil. Ces figures ont l'air de se tourner à demi, l'abdomen d'un côté et le cou d'un autre, même quand la pose en réalité n'implique pas de mouvement, ni de torsion. Ce sont seulement des torsions apparentes, qui ne sont justifiées que par la façon dont la figure s'étale aux regards, bien qu'elles aient toute l'apparence de torsions réelles.

De ce que nous avons dit de l'emploi du contour accentué dans le dessin, nous comprenons mieux les particularités de la statue. En effet, les statues de l'art primitif ne répondent pas à ce que, dans d'autres époques, on appelle *ronde bosse*: elles portent toujours l'empreinte d'être comprises soit par devant (ou par derrière) soit des deux profils;

la transition entre les quatre côtés est adoucie, il est vrai, mais n'est motivée par aucune gradation de pose.

Et bien que la représentation de la figure humaine sur le plan soit délimitée moins strictement que pour les statues, elle n'en résulte pas moins strictement des mêmes conditions de l'art et de la vie. Dans ses représentations planes, chaque peuple répète les mêmes figures d'après des motifs servant de types. De plus, on trouve à chaque pas une monotonie complète dans l'arrangement des figures, par ex. dans de longues rangées, dont l'art plus développé n'a nullement pu se contenter. On n'en est pas encore arrivé à exiger que toute figure reproduise une vie propre à elle.

Dans mon mémoire (texte danois), j'ai expliqué amplement comment les règles générales, ci-dessus exposées, dominent l'art des Égyptiens, des Babyloniens, des Assyriens, des Perses, des Grecs primitifs et des peuples d'Italie, tout en ayant regardé comme superflu de démontrer l'application de ces mêmes règles chez les autres peuples dont les contributions à l'art sont moins indépendantes et moins importantes.

Les statuts de l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark n'admettant la traduction complète d'aucun de ses mémoires, je me borne à reproduire, dans le présent résumé, les points essentiels de mon travail en supprimant tout ce que le lecteur érudit comprendra par lui-même.

Les règles générales renferment déjà une partie essentielle de ce qui caractérise les sculpture et peinture **égyptiennes**. Mais l'établissement de règles qui doivent faire loi aussi pour l'art égyptien, ne rentre pas dans la manière de voir généralement reçue depuis quelque temps. Au fur et à mesure que le monde immense de monuments antiques provenant de la vallée du Nil s'est ouvert à l'étude de nos jours; à mesure qu'on a vu s'étendre de plus en plus cet art et qu'on y a découvert de nouveaux phénomènes, surtout ceux de la période la plus ancienne, l'interprétation de cet art a perdu en certitude en même temps qu'il devenait plus riche. On l'a même mis au nombre des *arts méconnus*; on a voulu découvrir que, plus minutieusement examiné, il peut représenter la vie avec la même liberté et la même universalité que tout autre art.

MM. Perrot et Chipiez (*Histoire de l'art dans l'antiquité* I. p. 662) parlent de cette collection de statuettes contemporaines du plus ancien empire, et que Mariette avait apportée à l'exposition universelle de Paris en 1878. «Toutes ces figures, disent-ils, ont vraiment frappé les archéologues et les artistes; c'est qu'il n'en est pas qui soient mieux faites pour avertir ceux qui savent voir et pour les mettre en garde contre de vieux préjugés. Quelle différence, on pourrait presque dire quel abîme, entre l'art égyptien tel qu'on le définissait encore il y a une trentaine d'années, et celui que nous révèlent toutes ces statuettes, où les attitudes sont si variées et où les mouvements les plus divers sont rendus avec tant de naturel et de liberté! Le mot de *raideur* était celui qui revenait le plus souvent sous la plume du critique, quand il voulait caractériser le style du sculpteur de Memphis et de Thèbes; or, n'y a-t-il pas au plus haut degré, dans toutes ces images, une qualité qui est le contraire même de ce défaut, une allure aisée, une flexibilité des

membres que les observateurs les plus pénétrants signalent aujourd'hui, chez les Égyptiens modernes, comme l'un des caractères physiques les plus originaux et les plus persistants de cette vieille race?»

MM. Perrot et Chipiez présentent à l'appui de ces paroles une série de reproductions de ces statuettes ayant pour but de réhabiliter l'art égyptien et de faire voir quel tort immense la critique ancienne lui a fait subir. Or, toutes ces statuettes, sans exception aucune, et dans la force du terme, sont précisément frontales. Afin d'élucider l'idée même de frontalité, nous avons employé deux de ces figures prises parmi d'autres qui appartiennent à l'art des peuples les plus variés (voir, plus haut, p. 439 (263)) en signalant, au moyen d'une ligne ponctuée, tracée à travers chacune des deux figures égyptiennes, les traits fondamentaux de la règle: le maintien constant du plan médian de la figure. Du reste, les motifs de ces deux statuettes, comme de tout le reste de celles qu'ont citées MM. Perrot et Chipiez, sont en vérité relativement peu communs dans l'art égyptien et ont pu, pour cette raison, surprendre, lors de leur découverte, les connaisseurs; mais, à plus forte raison, viennent-ils confirmer l'universalité de notre règle en montrant son application à des cas jusqu'ici inconnus. Le malheur est qu'on n'a pas bien conçu ni défini avec précision en quoi consiste la règle, mais qu'on s'est contenté d'un mot vague tel que *raideur*, qui donne de la chose une idée inexacte et, en partie, contestable. C'est ainsi que ces phénomènes nouvellement découverts ont pu amener à l'idée qu'il n'y avait aucune règle, aucune limite, et que la statue égyptienne était apte à rendre d'une manière naturelle et aisée les mouvements les plus divers. Mais cette idée altère tout à fait la vraie image de toute l'évolution de l'art sur notre planète.

Ce qui embrouille encore cette conception, c'est qu'on ne distingue assez nettement entre la représentation de la figure en volume, en tant que statue, et sa représentation plane, bien que l'art primitif tout entier enjoigne la stricte observation de cette distinction.

Dans un mémoire (inséré aux *Monuments de l'art antique*, de O. Rayet, 1884) concernant la petite statue de Pehournowri, trouvée à Memphis et qu'on voit aujourd'hui au Louvre, M. Maspero dit: «On remarque partout, dans les bas-reliefs des temples ou des tombeaux, une variété de gestes et d'attitudes qui montre à quel point les sculpteurs et les peintres savaient rendre la forme humaine: le paysan se courbe sur la houe, le menuisier s'allonge sur l'établi, le scribe se penche sur son papier, les danseuses et les baladins tordent et balancent leur corps, les soldats brandissent la lance ou emboîtent le pas avec tout le naturel imaginable. Et ces poses si différentes de celles qu'on est accoutumé à voir au Louvre, les sculpteurs pouvaient, s'ils voulaient, les donner même à des statues: la femme agenouillée qui écrase son grain, le boulanger qui brasse la pâte, l'esclave qui enduit une amphore de poix avant d'y verser le vin, le pleureur accroupi de Boulaq, sont composés et modelés avec une justesse de mouvement et un bonheur d'expression qui ne laissent subsister aucun doute sur l'habileté de l'artiste.»

Tous les exemples de poses de statue cités par M. Maspero sont à leur tour, ce qui est à noter, tirés de la même série de statuettes ci-dessus mentionnée, que M. Perrot, lui aussi, reproduit et met en saillie, et, comme nous venons de le dire, elles sont soumises à la règle de la frontalité. C'est qu'il faut bien se rappeler que cette règle

admet effectivement l'expression d'une certaine espèce d'attitudes d'action et de mouvement, c'est-à-dire toutes celles qui n'exigent aucune torsion ni aucune flexion latérale du corps: c'est là seulement que commence la limite. Et, comme on l'a déjà vu, cette limite n'est pas applicable aux figures planes. Ceci posé, ce n'est pas sans étonnement qu'on se demande de quel droit un égyptologue tel que M. Maspero peut dire *que les sculpteurs pouvaient, s'ils voulaient, donner même à des statues ces poses de bas-relief.* Il en faudrait d'autres exemples, d'autres preuves!

Je m'incline devant la pénétration des égyptologues, et je reconnais qu'ils doivent être nos maîtres et nos guides en tout ce qui se comprend et s'explique par la connaissance des particularités des Égyptiens sous le rapport de la vie, de l'histoire, de la littérature, des mœurs et usages. Mais les Égyptiens étaient des hommes comme tout le monde, soumis aux conditions ordinaires de l'évolution de l'humanité. On voit des traits de ce fait dans leur civilisation, qu'on ne conçoit bien que par la comparaison entre leur civilisation et celle de tous les autres peuples de la terre.

Trouve-t-on, parmi les statues égyptiennes, des exceptions réelles à la règle rigoureuse de la frontalité? Je n'ai jamais trouvé d'exception dans les statues de grande dimension, et je n'ai aucune raison de croire qu'il y en ait: si la statue de Memnon tournait la tête ou se penchait de côté, ce serait bien plus merveilleux que les sons qu'elle produisait au lever du soleil! Au contraire, parmi les statues de moindre dimension ou toutes petites statuettes, on trouve quelques exceptions bien rares, toutefois là seulement où le problème a un cachet tout particulier qui lui assigne une place à la limite de la société égyptienne ou en dehors de cette limite:

1°. Le dieu Bès, type originairement étranger à l'Égypte et qui, sous tous les rapports, s'écarte du style égyptien, est généralement représenté de face comme une figure découpée et plane, qu'on ne saurait appeler proprement statue, mais qu'il faudrait considérer comme bas-relief vu de face et par derrière. Le Musée de Berlin (n° 8238) renferme un Bès à une échelle qui n'est pas trop réduite; la pose de la tête et des épaules est oblique. (Ailleurs, mais rarement, des figures découpées, mais planes comme le Bès, et qui pour cette raison appartiennent à la catégorie du bas-relief plutôt qu'à celle de la statue, peuvent être représentées le corps en profil, mais la tête tournée de face comme un masque. Wilkinson, *Manners and customs*, sec. series, vol. I, p. 321, n° 452.)

2°. Dans le Musée Britannique, n° 2570, on voit une statuette d'un négrillon porteur d'une boîte à onguents: le corps se penche de côté (sans se tourner). Une attitude semblable se voit dans l'art gréco-romain postérieur; là, la pose, tout à fait naturelle, est reproduite à la perfection et avec une grande finesse, tandis que, dans l'ancienne Égypte, elle a le caractère d'un écart à la règle plutôt que celui d'une émancipation réelle de l'art. J'ignore à quelle époque on doit rapporter cette statuette égyptienne; mais, à coup sûr, l'artiste égyptien a regardé le négrillon comme un jeune animal plutôt que comme une créature humaine. (Comparer, plus haut, p. 446.) M. A. Erman (*Ägypten* I. p. 56) dit à ce sujet: «Dans l'opinion des Égyptiens, il n'y avait qu'eux qui fussent de vrais hommes (*romet*); les autres peuples étaient nègres, Asiatiques ou Libyens — mais ce n'étaient pas des hommes».

3°. Parmi les œuvres d'art recueillies par Johannes Demetriu, de Lemnos, et

incorporées aujourd'hui dans la collection de l'Institut archéologique de Grèce dans le Polytechnicon d'Athènes, on trouve une série de statuettes et de groupes de statues égyptiennes de petite dimension et représentant des motifs obscènes qui déterminent des attitudes peu ordinaires dans l'art égyptien. Ici encore, néanmoins, les règles que je viens de donner plus haut sur la composition des groupes, sont applicables, comme aussi la règle de la frontalité concernant la figure considérée à part, à cela près toutefois que, dans plusieurs cas, la tête se tourne de côté. Je viens d'exposer que la frontalité des statues a quelque chose d'éthique et qu'elle est en partie basée sur les règles des convenances sociales. Aussi n'a-t-on pas trop de peine à expliquer que cette règle soit un peu enfreinte dans la représentation de poses qu'il faut classer dans un genre où, par opposition, le sens génésique a libre carrière: ce sont des caricatures clandestines de la décence.

4°. On trouve dans cette même collection du Polytechnicon d'Athènes (n° 1102) une statuette égyptienne en bronze d'un garçon, assis sur le sol et dans une pose que n'ont pas ordinairement les figures égyptiennes: il tient la main gauche placée sur le genou gauche relevé, et la tête repose sur la main. La tête se voit donc en biais sur le côté, tandis que le reste de la pose est frontal.

Quant aux attitudes, la statue égyptienne, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la disparition définitive du style égyptien, n'a donc pas été susceptible de développement. Non seulement elle se trouve soumise à la règle de la frontalité, quelles que soient les dimensions, colossales ou très petites; mais, quand les dimensions sont grandes, elle se limite à une petite série de types constamment répétés et déjà décrits par M. Maspero. Ces types, les voici:

1°. Figures entièrement debout,
   a. soit debout, les pieds joints (femmes et enfants)
   b. soit — debout ou marchant — le pied en avant pour marcher (hommes).
2°. Figures assises (trônant) sur un siège élevé;
3°. ou accroupies sur le sol;
4°. ou assises sur le sol, les genoux rejetés en dehors;
5°. ou agenouillées,
   a. soit les deux genoux à terre,
   b. soit d'un seul genou, l'autre relevé à angle aigu.

Évidemment, c'est tout d'abord cette petite série d'attitudes que Platon a en vue dans son fameux passage des *Lois* (II. 656), où il dit: «Il paraît que les Égyptiens seraient depuis longtemps arrivés à l'opinion que la jeunesse des cités devrait s'accoutumer à cultiver l'esthétique des poses (comme celle du chant). Après être arrivés à un ordre fixe sur la question de choisir et de définir ces attitudes, ils en exposèrent les modèles dans les temples. Et il ne fut permis, ni aux peintres, ni à d'autres artistes qui représentent les attitudes et ce qui s'y rapporte, de rien innover ni d'ajouter leurs inventions aux traditions des ancêtres. Et aujourd'hui même, on n'a pas plus de latitude à ce sujet,

et il en est de même en général dans tout ce qui concerne les beaux-arts (*μουσική*). En regardant de plus près on trouvera que les peintures ou sculptures exécutées dans ce pays, il y a 10000 ans — et je ne me sers pas de cette expression au figuré, mais au propre, — ne sont ni plus belles ni plus laides, mais qu'elles sont exécutées avec le même art que celles qu'on exécute de nos jours.»

Platon ne s'exprime pas exactement et il a tort en plusieurs points. Il ne fait pas assez la distinction entre peinture et bas-relief d'un côté et de statue, de l'autre, en regardant la règle rigoureuse des statues comme immédiatement applicable aux peintures, elles aussi: c'est tout le contraire des égyptologues modernes, qui regardent la variation plus grande des peintures comme applicable aux statues. C'est la grande uniformité des statues qui a surpris Platon; il la confond avec l'uniformité moins grande des peintures. D'ailleurs, en appréciant l'art égyptien il attache une importance trop particulière aux attitudes: que des figures soient représentées dans les mêmes attitudes, cela n'empêche pas que, sous d'autres rapports, on n'ait pu les représenter avec un art bien différent. De même, il a tort, sans doute, de penser que les attitudes seraient fixées par des lois hiératiques et politiques: c'est par des mœurs nationales et des traditions artistiques qu'elles ont été déterminées.

Toutefois, la science moderne n'a pas le droit de rejeter l'opinion de Platon; car, abstraction faite de ces erreurs qui sont très explicables, elle renferme un noyau de vérité qui n'a point échappé à Platon, mais que la science de nos jours n'a que trop perdu de vue. L'ancien philosophe a trouvé très étrange qu'un art national, ayant produit depuis des milliers d'années un nombre infini de statues, fût et restât si complètement esclave de la tradition et qu'il reproduisît opiniâtrément, par milliers d'exemplaires, cette même série très limitée de poses, tandis que, dans son propre pays, où l'on vivait si vite, chaque limite typique antérieure était déjà forcée et où une infinité de possibilités s'ouvraient de toutes parts.

Un autre passage connu de la littérature grecque concerne justement ce que j'ai appelé *la frontalité* des statues égyptiennes; c'est dans Diodore I. 98. Cet auteur rapporte que la statue d'Apollon Pythien fut sculptée en bois par Téléclès et Théodore de Samos; le premier en fit une moitié à Samos, et Théodore l'autre moitié à Éphèse. Lorsqu'on ajusta ces deux moitiés, elles se seraient adaptées si exactement qu'on eût dit la statue entière l'œuvre d'un seul maître. — — «C'est que, *d'après la manière égyptienne*, la figure doit être partagée, depuis le sommet de la tête, par le milieu du tronc, jusqu'aux parties génitales, en deux portions, parfaitement symétriques (*ξόανον — κατὰ τὴν κορυφὴν διχοτομούμενον, διορίζειν τοῦ ζώου τὸ μέσον μέχρι τῶν αἰδοίων, ἰσάζον ὁμοίως ἑαυτῷ πάντοθεν*). Sous d'autres rapports aussi, cette statue appartiendrait au type égyptien, car les mains étaient étendues et les pieds séparés pour la marche.»

Je ne pense point — pas plus qu'aucun autre de notre temps, — que ce récit soit une histoire véritable; car, qu'est-ce qui eût pu porter deux sculpteurs grecs à choisir un procédé aussi peu naturel que d'exécuter, chacun sa portion de la figure, en un lieu différent? Cependant, je pense que cette relation a sa valeur, parce qu'elle nous montre l'idée juste qu'avaient les Grecs du trait qui caractérisait le mieux la plus ancienne forme de statue, savoir que le plan médian de la figure, contenant le sommet de la

tête et les parties génitales, restait inaltéré. C'est bien là, en effet, la condition que les deux moitiés pussent en somme se raccorder: si le plan médian avait subi une flexion ou une torsion, le raccord devrait paraître impossible. A proprement dire, la statue n'était pas symétrique, car l'un des pieds s'avançait plus que l'autre; mais elle était frontale. Et tout en ne jugeant que d'après un spécimen du style grec le plus ancien, Diodore a dû convenir que cette qualité était commune à toutes les anciennes statues grecques et égyptiennes.

La relation de Diodore qui se trouve au même endroit concernant le système de proportions des Égyptiens, a été dûment réfutée par MM. Perrot et Chipiez.

Quant aux règles des Égyptiens pour la représentation plane des figures humaines, je dois renvoyer à ce qui s'applique à l'art primitif en général. Voici les règles principales telles qu'elles s'observent partout:

1°. La longueur de la portée du corps ne doit pas être raccourcie. On trouve le raccourcissement en longueur dans des figures d'animaux — p. ex d'un bœuf qu'on va abattre, — mais dans aucune figure humaine.

2°. Point de raccourci non plus dans la plus grande portée d'une partie du corps. On trouve çà et là des torses dont le plan dorsal ou le plan pectoral est représenté en raccourci *suivant la largeur*; mais la longueur du torse n'est pas raccourcie. Pas davantage celle d'un bras ou d'une partie d'un bras, ni d'une jambe ou d'une partie d'une jambe, ni d'un doigt, ni d'aucune de ses phalanges.

Il faut, dans l'art du dessin égyptien, distinguer entre ces lois fondamentales que les Égyptiens ont de commun avec tous les peuples à l'état primitif, et tout un système de conventions et de manières, propres aux Égyptiens et qui donne à leur art son cachet national et tout spécial. Le conservatisme des Égyptiens favorisait, il est vrai, la fixité et la durée de pareilles habitudes; mais elles n'ont jamais pu acquérir un empire aussi absolu et aussi inviolable que les lois fondamentales et universelles. On a tort de croire que l'art du dessin égyptien, pour manquer de temps en temps à telle ou telle habitude, devienne par là un *art libre*: il reste toujours soumis à ces lois qui ne sont, en réalité, que des restrictions et des entraves insensées.

C'est avec une profonde connaissance de la manière de penser des Égyptiens que, s'appuyant sur une série d'exemples, M. Erman a mis en relief ce fait que les habitudes de l'art du dessin s'observent d'autant plus rigoureusement que les personnages représentés sont plus haut placés dans l'échelle sociale. C'est surtout la représentation du grand monde égyptien qui a un cachet stéréotype, parce que les règles de la bonne compagnie — c'est-à-dire de la morale, ou peu s'en faut, — exigeaient l'uniformité. Quand, au contraire, l'art doit représenter ceux qui n'appartiennent pas à *la société*, ouvriers, esclaves, baladins et danseuses, personnages lascifs ou barbares — et l'on peut ajouter, animaux, — il donne à ses yeux plus de liberté et se montre plus susceptible d'impressions nouvelles et fraîches de la vie. Cependant il n'atteint jamais à l'art libre. Il n'est pas juste non plus de parler de genres divers ou de tendances différentes en fait de dessin égyptien. Le même dessinateur qui pouvait se plaire à un motif moins raide dans les mouvements d'une danseuse ou d'un artisan, pouvait, dans la même image, dépeindre le grand monde d'après les formules dont on s'était servi des centaines ou des milliers de

fois. Et le plus erroné serait de prétendre que la réforme religieuse d'Aménophis IV (Chuen-Aten) aurait amené une *révolution* dans l'art: à peine oserait-on parler d'un ébranlement faible et passager des habitudes superficielles de l'art du dessin.

Pour la part de l'Égypte, M. Erman (*Ägypten*, p. 530 et suiv.) a bien distingué entre les statues et les images planes. Suivant cette distinction, il pose deux lois générales réglant le style, applicables toutefois aux images planes seulement, et non aux statues:

1°. Si un bras ou un pied doit être plus avancé que l'autre, ce doit être toujours celui qui est le plus éloigné du spectateur.

2°. Il n'y a pas d'autre représentation correcte d'une figure que celle qui la donne en profil à droite, de façon qu'elle présente le côté droit au spectateur.

Selon M. Erman, ce sont ces règles qui auraient donné le cachet propre (*ihre Eigenart*) aux images égyptiennes. Ces règles se seraient développées dans un temps préhistorique; car elles s'observent inviolablement jusque sur les monuments les plus anciens, et elles ont dominé l'art égyptien aussi longtemps qu'il en a existé aucun.

C'est que, évidemment, l'illustre égyptologue allemand voit que les Égyptiens avaient, pour dessiner la figure humaine, des règles et des limites fixes, qu'il cherche à formuler. Cependant il a confondu ce qui ne constitue que des habitudes secondaires avec les conditions plus foncièrement motivées de la représentation. Aussi les règles qu'il pose, ne s'accordent-elles pas entièrement avec les faits. Il suffit de feuilleter les *Denkmäler* de Lepsius pour y trouver des exceptions à chaque page. A la vérité, M. Erman convient qu'il y a des exceptions; il va même jusqu'à admettre que, à partir des dynasties de Thèbes, l'art a enfreint la première des lois qu'il a établies. Mais en face d'une telle relation existant entre l'exception et la règle, c'est vraiment à peine s'il peut être question de règle. Reste pourtant une importante observation, savoir que les dessinateurs égyptiens, ayant à détacher clairement sur le fond les lignes de la figure, préfèrent ordinairement étaler davantage la partie de la figure qui s'éloigne du spectateur, ce qui leur fait le mieux éviter de dessiner un contour (p. ex. celui d'un bras étendu) en dedans de l'aire propre à la figure.

Je renonce à faire ressortir l'importance qu'ont les règles fondamentales dans l'art asiatique, et je passe immédiatement à préciser les traits les plus saillants de cette importance pour l'art le plus ancien chez **les Grecs** et les peuples italiques. J'ai déjà, plus haut, indiqué la grande révolution que subit en Grèce, vers l'an 500 av. J.-C., la représentation de l'homme. Avant ce temps-là, la statue grecque est soumise à la loi de la frontalité, et les attitudes se bornent à un nombre restreint de types: debout ou trônant et — dans des cas rares — à cheval, agenouillé ou accroupi. C'est surtout dans les statues de marbre représentant des jeunes gens nus et debout que nous pouvons poursuivre le développement graduel de la manière dont la forme du corps était comprise, résultat des exercices gymnastiques et athlétiques. Cette compréhension élève la plastique grecque à une perfection supérieure à celle des Asiatiques et des Égyptiens, avant même que les principes de la

frontalité soient forcés. Dans le texte danois, j'ai cherché à dépeindre cette évolution; ici, je me borne à donner ce qui concerne les attitudes des statues.

Cependant la période antérieure à la révolution nous fournit quelques rares exemples de types de statues à poses obliques et qui s'écartent de la frontalité. Ces types, les voici:

1°. Figures couchées sur un côté et le tronc dressé, tandis que le coude s'appuie sur un coussin, ce qui fait subir au corps une flexion latérale assez considérable. Une statuette en bronze, bien connue, qui affecte cette attitude et qu'on a trouvée à Olympie, est sûrement de beaucoup antérieur à l'an 500; elle est encore assez plate et se rapproche du type du bas-relief découpé. Un peu plus tard, cette attitude, représentée avec plus de perfection par le sculpteur, est très commune dans les figures de terre cuite des sarcophages étrusques, p. ex. le magnifique sarcophage de Cære, au Louvre.

2°. Figures ailées qui volent (Niké, Harpie, Éos). A proprement dire, c'est un bas-relief qui, dès le VIe siècle, a passé dans le domaine de la statuaire. Le mouvement des jambes est représenté comme si la figure posait un genou et parcourait la terre ou l'air à grandes et rapides enjambées. Les plus anciens spécimens présentent les jambes en plein profil, mais le buste et la tête tout de face, par conséquent dans une direction qui fait un angle droit avec les jambes. Le bras et les ailes se déploient dans le même plan que celui où s'étendent les jambes. La direction des jambes exprime ainsi la tendance de la figure vers un but, tandis que le tronc et la tête s'adressent directement au spectateur. L'exemple le mieux connu est la figure de marbre trouvée à Delos en 1877 (la «Niké d'Archermos»), au Musée central d'Athènes. — On trouve un motif analogue dans des statuettes en bronze représentant des figures courantes, sans ailes, surtout des silènes.

3°. Figures debout, le bras droit relevé et la main brandissant une arme (Zeus tenant le foudre, Pallas-Athéné ou des guerriers portant la lance). La grande majorité de ces figures sont, dans les temps anciens, tout à fait frontales, de sorte que ni l'action ni le mouvement ne sont représentés avec vérité; peu à peu, l'on voit s'accentuer plus fortement le contraste entre l'attitude des côtés droit et gauche. Cependant les tombeaux les plus anciens de l'Attique nous fournissent au moins un exemple — au Polytechnicon d'Athènes — d'une petite figure exécutée tout à fait grossièrement en terre cuite et où perce déjà l'attitude oblique. — Une période moins reculée nous fournit des statuettes représentant des archers à cheval qui tendent l'arc (art italique).

L'apparition de telles exceptions, à une période aussi primitive de l'art grec, a une importance spéciale, puisque cette exception est devenue règle avec le temps. Mais ceci n'empêche pas que, pendant toute la période archaïque, la frontalité ne fût entièrement la règle de la statue, en Grèce comme partout ailleurs. Cette règle domine dans la grande majorité des figures et dans la presque totalité de celles dont les dimensions et le fini sont plus grands; elle atteint même les œuvres d'art aussi parfaites que la statue Strangford ou les statues de femmes qu'on a trouvées sur l'Acropole d'Athènes. Sans doute aussi, les Grecs de la période archaïque ont attribué à la frontalité une certaine qualité morale répondant à l'acception de l'adjectif ἰθύς, qui s'applique au maintien plastique du corps en même temps qu'au caractère moral de l'individu: c'est le maintien qui rendait

ἐθύς l'homme libre et noble, σχολιός l'esclave (Théognis, 535; voir la note de la page 404). L'idée n'avait pas encore surgi que l'attitude frontale n'était pas et ne saurait être l'expression vraie de la vie humaine, soit des hommes libres ou des esclaves.

Toutefois ce sentiment s'éveilla enfin vers l'an 500, et se fit triomphalement jour dans la suite au point de transformer complètement la représentation de l'homme. C'est peut-être la révolution démocratique d'Athènes qui a commencé d'inspirer à l'art des principes nouveaux; ensuite le grand réveil national pendant les guerres médiques a encouragé les Grecs à rompre tout à fait avec les traditions qui avaient jusqu'alors dominé l'humanité. C'est alors que fut créé un art capable d'embrasser le mouvement libre de la vie et de contraster ainsi avec celui de l'Orient.

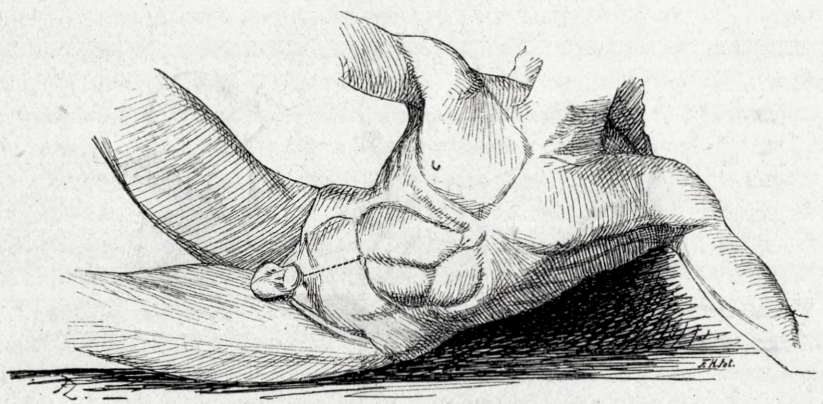
Alors on demanda à la statue de représenter l'homme dans son commerce vivant avec d'autres hommes et, pour cela, momentanément, en action. Les groupes de fronton d'Égine sont du nombre des premières de ces tentatives. Mais il s'en faut de beaucoup que le but soit atteint. La figure de Pallas-Athéné, dans le fronton ouest, représente, il est vrai, une torsion du corps; mais les longues draperies de la déesse ne nous empêchent pas de voir que cette torsion est imparfaitement comprise: on trouve ici la même faute que dans les figures de Niké dont je viens de parler, c'est qu'il n'y a pas de relation vraie entre le buste et les jambes. L'attitude des héros combattants ne nous présente encore que des écarts très timides de la frontalité. En outre, ils rappellent la période ancienne, où tout motif de statue était typique et uniforme; car, en dedans d'un seul et même groupe, on retrouve les mêmes poses symétriquement répétées, et les deux groupes comprennent, en partie, les mêmes poses.

C'est aux coins extrêmes des frontons, dans les figures couchées représentant les combattants terrassés, qu'on observe les progrès les plus remarquables de l'évolution. Ces figures invitent à une analyse plus minutieuse.

Les deux figures du fronton ouest reposent l'une et l'autre sur le côté, une jambe étendue et le genou de l'autre relevé; le tronc se relève un peu, l'un des coudes et l'avant-bras s'appuyant sur le sol. Il en résulte que le corps subit une flexion latérale assez considérable, tandis qu'il n'a presque aucune torsion. Dans la figure bien conservée que présente l'angle septentrional du fronton, il est remarquable que les formes données au corps par cette flexion sont tout à fait mal rendues. C'était une suite naturelle de toute l'évolution que la sculpture avait subie précédemment, que le nouveau problème de modeler à une grande échelle un corps nu et courbé devrait causer plus de difficulté que tout autre: c'était là le point critique du passage de l'ancien au nouveau. D'après les procédés suivis plus tard, on aurait involontairement supposé que le sculpteur avait cherché à se tirer d'affaire en consultant le modèle vivant et nu et en en copiant, aussi simplement que possible, les formes dans l'attitude donnée. Mais un pareil emploi du modèle n'était pas encore admis dans cette période du développement de l'art grec. Génération sur génération avait vu se développer et se fixer dans l'art ancien l'idéal athlétique, dont cet art s'était pénétré: quant à passer brusquement à une autre méthode, à mettre de côté les connaissances acquises pour se fier à une contemplation immédiate de la nature, l'artiste en était incapable isolément. Au contraire, il a conservé toutes les traditions de son école, à partir de l'application de la figure frontale; puis, il a cherché

à adapter ce système à une nouvelle forme d'après la tâche nouvelle, bien qu'il lui manquât la connaissance suffisante de l'anatomie réelle. C'est ainsi qu'il est tombé dans les fautes les plus singulières. Sur le côté convexe du corps, il a trop allongé le thorax et lui a fait faire, vers le milieu du corps, un angle trop aigu, qu'on ne retrouve pas dans la nature. La partie du tronc au-dessous du nombril reproduit, presque sans changement, l'attitude du corps que représente la position des jambes, comme si, encore dans cette partie, la figure était frontale et le tronc sans flexion. Ce n'est que dans la région au-dessus du nombril que commencent les flexions, et c'est par conséquent là que se trouvent la plus forte irrégularité et la plus grande inexactitude dans la relation mutuelle des diverses formes. La médiane de l'abdomen qu'on peut tirer du pubis au nombril, va, à partir de ce dernier, se prolongeant vers le haut en un coude brusque pour venir se relier à la médiane du tronc, que caractérise le sternum.

Quant à la statue couchée correspondante qui fait partie du fronton est, l'artiste, certainement différent de celui qui a exécuté le groupe occidental, mais mieux doué et plus

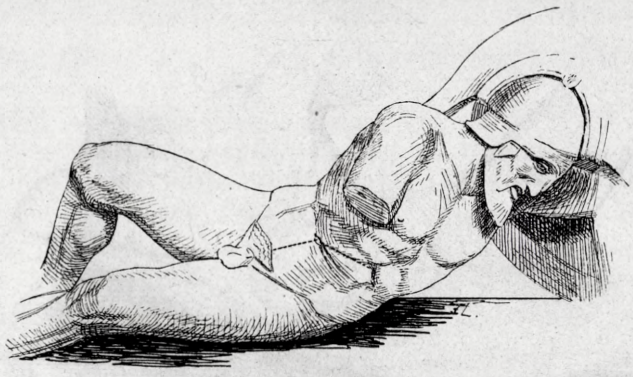


Du temple d'Égine. Fronton occidental.

avancé dans l'art, a osé attaquer une tâche encore plus nouvelle et plus remarquable: en effet, dans cette figure, il y a non seulement une forte flexion latérale, mais encore une torsion du corps vers la gauche. A beaucoup d'égards, cette statue est une œuvre tout à fait digne d'admiration: par exemple, la forme de la jambe gauche étendue sur le sol, ainsi que celle du pied, reproduisent la nature, comme l'eût fait un maître achevé, et d'après l'idéal de l'ancienne école. Seulement, là où il s'agit de la flexion et de la torsion du corps, on remarque que l'artiste se retrouve en face d'un problème à la solution duquel il n'est provisoirement pas tout à fait préparé, bien qu'en lui perce le désir de l'entreprendre. La tentative est aussi infructueuse que pour la statue du fronton ouest, statue qui, du reste, est une œuvre inférieure. Et, de part et d'autre, la faute est essentiellement la même: la relation de l'abdomen aux jambes est représentée comme pour une figure frontale, et le mouvement latéral fait prendre aux deux parties du tronc une position relative telle qu'il en résulte la plus grande absurdité en ce qui concerne la région au-dessus du nombril; car c'est là qu'on concentre la totalité de la torsion. Un détail ex-

térieur qu'on a réellement bien copié sur la nature, un ou deux plis du ventre, ne rend point la chose plus claire. Ici, au contraire, on a évité le défaut de forme du thorax.

S'il n'était ici question que de fautes personnelles, commises par un ou deux artistes de l'école éginétique, je n'aurais pas fait les frais d'un seul mot à ce sujet. Mais il résulte de mon développement historique, pris au berceau même, que la faute de la plastique que j'ai scrutée ici, savoir le modelage défectueux du corps, sous le rapport de la flexion et de la torsion, était une transition nécessaire à l'évolution; en effet, ce modelage se retrouve partout, et c'est là le trait le plus caractéristique des statues de cette période de transition. On retrouve cette faute dans les œuvres produites quelques décades plus tard; c'est ainsi que, p. ex. dans la figure en haut relief d'Héraclès qui combat le taureau, figure qui fait partie d'une des métopes du temple de Zeus à Olympie, la ligne qui passe par le sternum, le nombril et le pubis, est fortement brisée, et, vers le nombril, elle fait un angle, en même temps que la forte torsion du corps est généralement rendue sans exactitude. Même



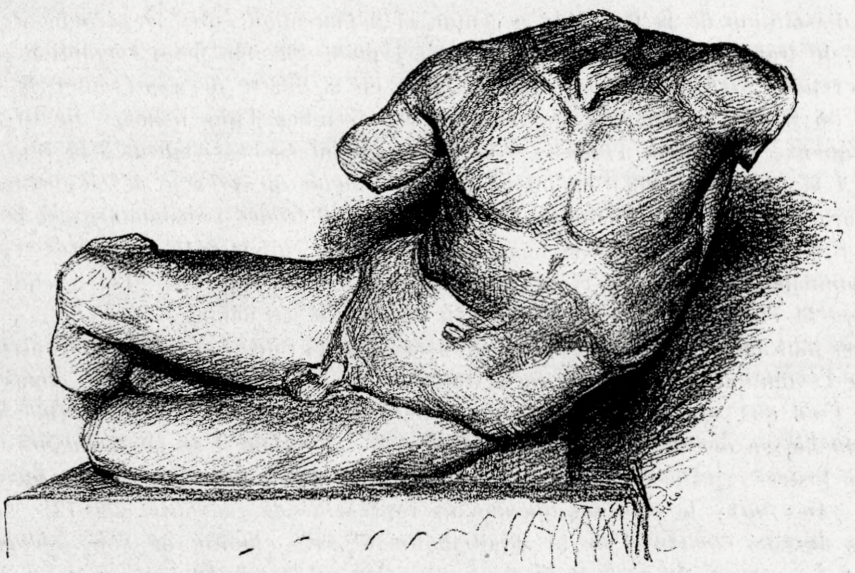
Du temple d'Égine. Fronton oriental.

dans des figures telles que le beau torse élancé d'un jeune homme, de la collection du palais Valentini à Rome (Clarac, *Musée des sculpt.*, pl. 830, n° 2085), ou encore dans le *Discobole de Myron*, la faute n'est pas corrigée. Nous ne connaissons cette statue, si célèbre dans l'antiquité, que par des imitations postérieures qui datent d'époques où le style de transition et ses défauts n'étaient d'ailleurs que des étapes parcourues depuis longtemps. Il n'en est que plus surprenant que dans ces imitations — même dans la meilleure, celle du palais Lancellotti à Rome, — on constate encore un manque évident de naturel et de justesse dans le passage d'une forme à une autre durant cette torsion forcée du tronc. Le style de cette statue semble marquer une vraie révolution dans l'art; nous n'en pouvons pas moins nous faire une idée des phases de transition qui la rattachaient à la période ancienne où aucun statuaire ne faisait le rêve de vouloir représenter une torsion aussi forte et un mouvement si brusque. C'est que, même dans la période archaïque, on avait cherché à représenter la torsion et le mouvement des figures, tant dessinées qu'en bas-relief, bien qu'on ne pût jamais arriver à un bon résultat. En effet, les vases les plus anciens à

figures rouges présentent, comme on le sait, des exemples de Discoboles faisant le même mouvement et ils sont, à coup sûr, antérieurs à la statue de Myron. Le problème est donc donné d'avance, et ce qu'il y a de nouveau dans la figure de Myron, consiste à ce que ce problème a été résolu dans une statue, et une statue à grande échelle et exigeant plus de précision dans l'exécution de toutes les formes. En effet, on trouvera que, malgré la multiplicité de mouvement, la statue de Myron s'étale encore un peu trop sur un plan unique, comme le ferait un haut relief: elle n'est supposée vue que d'un côté [1]).

Ce n'est que dans une figure telle que le Fleuve couché du fronton occidental du Parthénon, qu'on a compris la flexion du corps dans sa perfection naturelle.

La nouvelle tâche imposée à la statuaire de cette période de transition et caractérisée par l'expression de Pline: *uno crure insistere*, implique aussi une flexion latérale du



Fleuve, du Parthénon, fronton occidental.

corps, tout en indiquant que la statue fait pressentir que la pose représentée va se changer en une pose différente. Car qu'un homme debout repose principalement sur une jambe, cela revient à dire que, de temps à autre, il alterne: il ne continue pas à reposer sur la même jambe. Le texte danois donne un compte rendu plus détaillé de l'évolution graduelle de cette attitude nouvelle dans les statues et du changement remarquable qui en est résulté pour l'expression de la figure.

---

[1]) Le passage bien connu de Quintilien (*Instit. or.* II. 13.8) concernant le Discobole de Myron traite précisément du contraste que cette statue fait avec les statues *frontales* de la période ancienne. D'un côté: *rectum corpus, adversa facies, a summis ad ima rigens opus;* de l'autre: *flexus, motus, affectus, varietas habitus, in voltu mille species.* Le Discobole est *distortus et elaboratus, parum rectum opus.*

L'ancienne statue frontale avait représenté une construction tout extérieure de la forme humaine: une paire de pieds était surmontée d'une paire de jambes; celles-ci, à leur tour, étaient surmontées d'un tronc se prolongeant dans un cou qui portait une tête, etc. La statue nouvelle, au contraire, est la représentation de l'homme où tout est dirigé et déterminé par un centre intérieur, le *moi*. Chaque figure dut être animée d'une vie qui lui est propre; c'est pourquoi l'on ne souffrit plus la reproduction uniforme d'une seule et même pose.

Après avoir rendu compte de l'évolution de la statue, je peux donner un exposé plus succinct de la représentation plane de la forme humaine dans l'ancien art grec. Dans la statue, la dissolution de la frontalité accentue la démarcation entre la période archaïque et la période de transition. Mais cette limite n'est point sensible dans l'évolution du dessin et du bas-relief, parce que là on avait toujours eu la liberté de représenter la flexion et la torsion du tronc; seulement, on les avait représentées d'une manière incorrecte. Ici, par conséquent, l'évolution consiste à ce qu'on atteint successivement à la représentation conforme à la nature, résultat qu'on ne pouvait obtenir qu'après le développement achevé de la statue. Jusque vers le milieu du Ve siècle, on trouve constamment la faute de ne point relier d'une manière vraie le buste et l'abdomen; voir la série de figures représentées sur des monnaies de Posidonie et de Sélinonte (fig. 65—70, pp. 423—424) et qui montrent très clairement comment on s'est peu à peu corrigé de ce défaut.

Les plus anciennes peintures sur les vases à figures rouges permettent de suivre d'autres progrès de l'évolution (voir les spécimens représentés aux pages 426—429). Dans les têtes d'homme, l'œil qui, sur les vases anciens à figures noires, avait eu une forme tout à fait conventionnelle, se dessine alors plus naturellement. Pourtant il se passe encore un certain nombre de lustres, jusqu'en 470 à peu près, avant qu'on apprenne à bien dessiner l'œil en profil. Dès lors, le pied est quelquefois représenté en raccourci (fig. 72). Le visage est parfois dessiné comme si on le voyait moitié de face, moitié de côté (*obliqua imago*, fig. 73). A l'exception du pied et de l'œil, on évite avec soin de raccourcir les parties du corps; on en trouve un exemple dans la belle figure de Cassandre que présente le vase Vivenzio de Naples (fig. 63, p. 413): à partir du genou, la jambe droite est censée raccourcie, mais elle est cachée au regard.

Les légères modifications de la peinture céramique en présagent de plus grandes dans la haute peinture (fresque et tableau), dont il ne nous reste pas même un vestige appartenant à cette période incomparable. Et c'est ici seulement que s'opéra ce grand changement d'introduire l'ombre dans la peinture, sans doute en dépit de la résistance sérieuse et des railleries de l'école ancienne, qui l'a regardée comme un élément impur. A proprement parler, il s'agit ici, non pas de l'ombre portée, mais du passage gradué de la lumière à l'ombre sur les surfaces courbes du corps (*φθορὰ καὶ ἀπόχρωσις σκιᾶς*). Ce fait fut accompagné d'une multitude de problèmes nouveaux pour l'observation et la reproduction des effets lumineux en peinture et pour les inventions relatives à la technique de l'art. La question fut alors d'étudier l'ombre, les demi-teintes et les reflets sous le rapport

du coloris et de leur faire jouer un rôle tel, qu'en présentant diversement à la lumière la partie ombrée d'une surface, on y retrouvât la même couleur locale que dans la partie éclairée. Telle a été depuis lors l'éternelle et difficile tâche de l'art du peintre, surtout pour la représentation du nu. Pour les Grecs, toutefois, les conditions du problème différaient de celles auxquelles doit satisfaire la peinture moderne; car, durant la période en question, les peintres grecs en étaient encore réduits à l'emploi exclusif de quatre couleurs, savoir: le noir, le blanc, le jaune et le rouge, ainsi qu'à un pigment simple pour chacune de ces couleurs. La période ancienne juxtaposant ces couleurs sans les mélanger, la question devint maintenant de modeler la surface en mêlant et en fusionnant les couleurs. Mais alors, ce qu'on n'avait point à sa disposition, c'étaient les couleurs froides proprement dites, bien que le noir fournît un ton assez froid.

La nature même de cette réforme la repousse à l'arrière-plan, et c'est seulement dans la seconde moitié du Ve siècle qu'elle fut accomplie par Apollodore d'Athènes (*ὁ σκιαγράφος*).

La plupart des spécimens reproduits dans ce livre, représentent des objets bien connus du lecteur initié. Il y en a pourtant quelques-uns d'inédits ou peu connus, savoir:

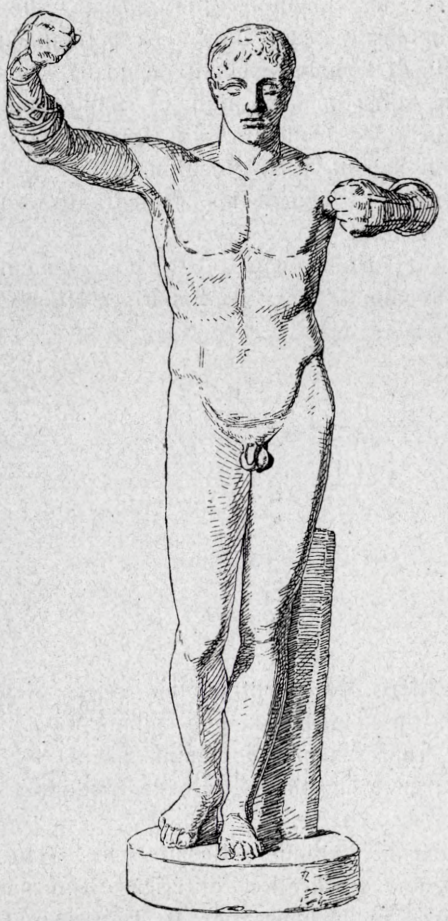
Fig. 27, p. 255. Statuette égyptienne en bois, représentant une femme nue et formant la poignée d'un article de toilette. Longueur, 0^m^,33. Collection Royale des antiquités, Copenhague.

Fig. 32, p. 267. Tête de prêtre égyptien. Période saïtique. Basalte noir. Hauteur, 0^m^,12. Collect. Roy. des antiquités, Copenhague. Publication antérieure (journal artistique dit *Kunstbladet*, Copenhague 1888, p. 225, avec un mémoire par M. Johansen).

Fig. 62, p. 407. Hermès, statuette de bronze, ayant le cachet polyclétien. Hauteur, 0^m^,195. Collect. Roy. des antiquités, Copenhague. Origine probable: Pompéi. Cette figure, qui se rapproche beaucoup du type du Doryphore par ses proportions et son exécution, mérite à un haut degré l'attention de l'historien de l'art.

Fig. 64, p. 418. Pugiliste; d'après un plâtre qui a été pendant longtemps dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts à Copenhague. D'autres plâtres reproduisant cette même figure se trouvent à l'École des Beaux-Arts de Paris («*athlète*») et au Crystal Palace près Londres (ce dernier Musée en tient même exposés deux spécimens). Hauteur, 1^m^,58. En général cette statue n'a point encore fait l'objet de l'attention des savants, et jusqu'ici je suis le seul qui l'aie publiée; j'ai accompagné ce spécimen d'un article dans la *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* (Stockholm 1875) et je l'ai réimprimé

dans mon livre intitulé *Billedkunst* (Copenhague 1884). Il m'a été jusqu'ici impossible de découvrir où se trouve l'original en marbre; en tout cas, l'on doit y voir une reproduction postérieure d'une statue grecque en bronze, datant environ de l'an 470 ou 460 av. J.-C. Dans l'article précité, j'ai vaguement avancé que l'original pourrait bien être la statue de l'Éginète Glaukias, représentant, à Olympie, le pugiliste Glaucus (Pausanias VI. 10). La figure en question se rattache aux types antérieurs qui reposent sur une jambe (*uno crure insistere*). Le pied droit est légèrement en retrait, et, par suite, les orteils seuls touchent le sol, mais le pied est assez raide et les orteils fortement baissés (comme dans le Discobole de Myron). Ce trait qui caractérise le style de la transition, rend vraisemblable que le pied est antique et n'a point été restauré à une époque moderne. Quoiqu'une des hanches s'élève notablement plus haut que l'autre, le tronc n'en reste pas moins raide et droit, les épaules à peu près de niveau et la tête de face — le tout ayant l'aspect particulier d'un lutteur prêt à l'action et qui défie. La tête est petite et belle; le visage a un air de fraîcheur, de jeunesse et de simplicité; les boucles de la chevelure sont courtes, les tempes larges, le profil du sommet de la tête assez plat. Mais malheureusement la tête et non moins le corps entier présentent une surface lisse et d'un style banal qui témoigne de la postériorité de l'époque à laquelle a été faite la copie antique en marbre. Que le marbre antique n'ait point du tout été restauré par une main moderne, c'est peu vraisemblable; mais c'est à peine si cette restauration a altéré l'importance primitive de la figure.



Pugiliste.
Plâtre des musées de Copenhague, Paris, Crystal Palace etc.

Fig. 72 (p. 428). Peinture sur un cratère attique à figures rouges. Coll. Roy. de Copenhague.