

# Om den rette Forstaaelse af Bevægelser og Stillinger

i nogle antike Kunstværker.

Af

J. L. Ussing.

---

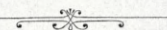
Med en fototyperet Tavle og Billeder i Texten.

---

Résumé en français.

---

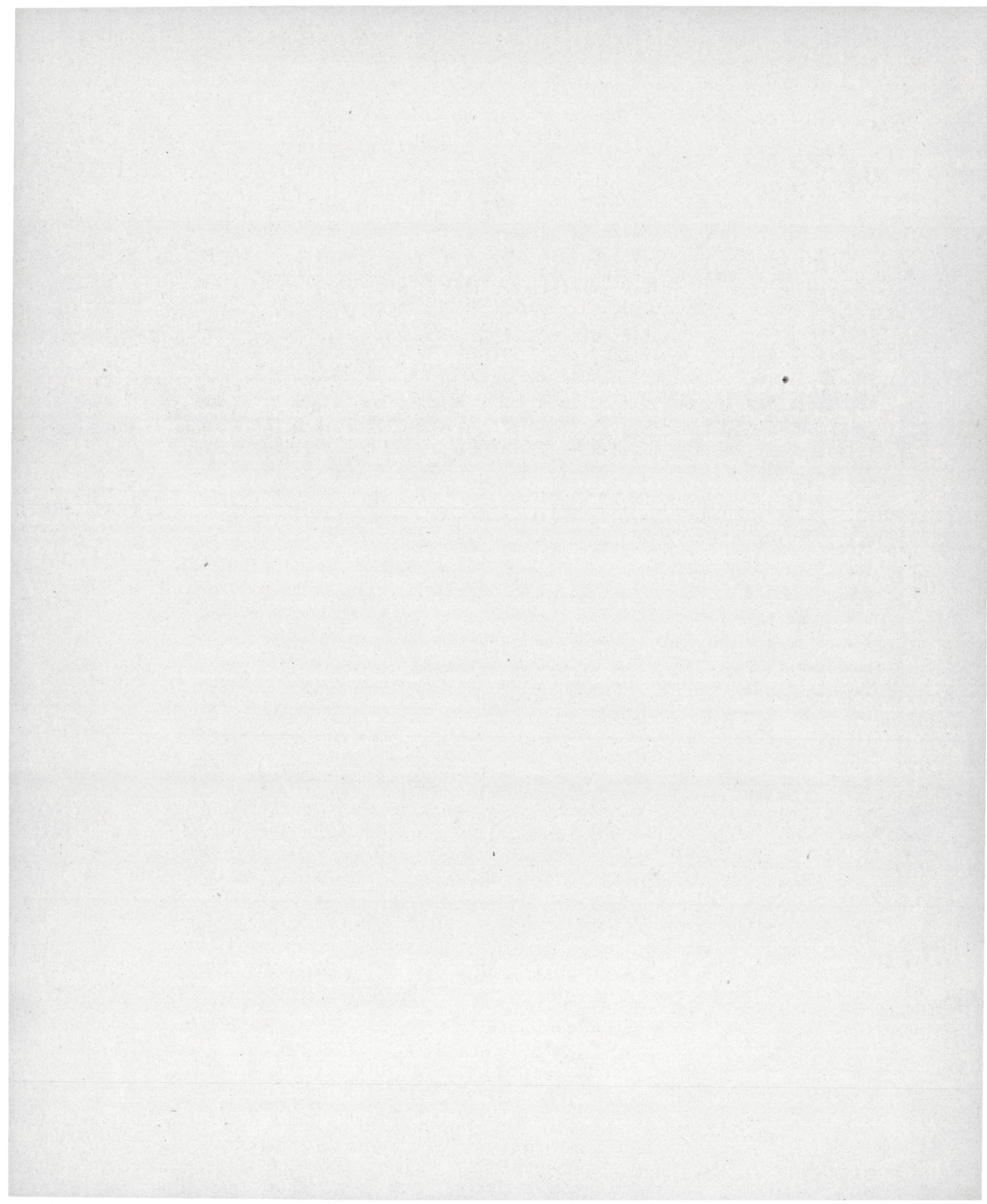
D. Kgl. Danske Vidensk. Selsk. Skr., 6. Række, historisk og filosofisk Afd. V. 2.



Kjøbenhavn.

Bianco Lunos Bogtrykkeri.

1902.



Archæologien skylder Philologien sin Oprindelse. Studiet af den klassiske Oldtids Skrifter fandt i de bevarede Monumenter Oplysninger og Anskueliggjørelser af hvad Forfatterne omtalte; men efterhaanden viste det sig, at ogsaa Monumenterne i og for sig havde Krav paa videnskabelig Behandling og under Philologiens Vejledning opstod Archæologien. Den vil aldrig nægte, hvad den skylder sin Føstermoder, og aldrig ophøre at være afhængig af Philologien; men derfor behøver den ikke at glemme, at den har lært at staa paa sine egne Ben og se med sine egne Øjne, og altsaa har sit eget videnskabelige Ansvar. Aabenbare Fejltagelser hos Forfatterne skal den ikke underkaste sig. Den staar paa Klippegrund, hvad Litteraturen ikke altid gjør. Pausanias troede Exegeterne i Olympia, naar de fortalte ham, at det store Tempels Gavlgubber vare udførte af Pæonios og Alkamenes; Archæologien har ikke Lov til at lukke sine Øjne i for at tro derpaa; det er en grov Forsyndelse imod Kunsthistorien. Men der er Synder af en anden Art, som lige saa lidt kunne undskyldes, f. Ex. naar man for at forklare et Kunstværk benytter en Notits hos en gammel Forfatter, der ikke har noget med dette Kunstværk at gjøre. Der kan derved fremkomme Mistydninger, der medføre uheldige Følger. Den mere selvstændige Iagttager dømmer, at den gamle Kunstner har løst sin Opgave daarligt; den mindre selvstændige — og det er de fleste — vover ikke at tvivle om, at Kunstværket er mesterligt, men hans Sans for hvad der er sandt og naturligt, ja undertiden hans sunde Menneskeforstand sløves, og Misforstaaelsen leder ham til falske æsthetiske og historiske Slutninger.

1.

En Mistydning af denne Art har jeg tidligere paavist i min lille Afhandling om Midtgruppen paa Parthenonsfrisen (Vidensk. Selsk. Oversigt 1895, S. 144 ff.). Da imidlertid den deri fremsatte Fortolkning endnu ikke er bleven almindelig anerkjendt, turde det være rigtigt at styrke den ved nye Beviser.

Frisen forestiller, som bekjendt, et stort Festoptog. I Midten, over Templets Indgang, sidde Guderne og modtage den Ære, der vises dem. Skjøndt der ikke er nogen Antydning hverken af et bestemt Sted eller en bestemt Anledning, er det dog sandsynligt,

at der er tænkt paa Athens Hovedfest, de store Panathenæer, som fejredes hvert 4de Aar i 4 Dage kort efter Midsommer. Der holdtes Legemsøvelser og Vædekjørsel; der foredroges Stykker af de homeriske Digte og gaves musikalske Forestillinger; endelig paa Festens sidste Dag bragte man i et stort Optog Athens Skytsgudinde en ny Klædning, Peplos. Det var det gamle, hellige Træbillede af Athene Polias, som skulde beklædes med denne, et Pragtstykke med kunstfærdig indvævede Billeder, som for at det kunde sees af det hele Folk blev ophængt som Sejl paa en Mast paa et Skib, der blev kjørt igjennem Byens Hovedgader indtil Opgangen til Borgen, hvor Vejen blev for stejl for det store Skib. Dette var et meget yndet Skuespil, som vi bl. A. se af et Sted hos Plantus (Mercator V. 67), der er oversat efter Philemon, hvor en Landmand siger, at han aldrig fik Lov at komme til Byen uden ved denne Lejlighed, og strax maatte skynde sig hjem, saasnart han havde set Gudindens Peplos. I Henhold hertil tænkte man sig, at det maatte være dette Optog med Athenes Peplos, som Phidias havde fremstillet paa sin Frise. Skibet var der rigtignok ikke; men enten maatte saa denne Indretning være opfundet efter Phidias' Tid, eller ogsaa havde han af kunstneriske Hensyn maattet udelade det. Men Peplos, den kunde dog ikke udelades. Den mente man ogsaa virkelig at kunne paavise, rigtignok ikke i Toget, men helt udenfor dette, i den lille Gruppe, der udfylder Mellemlummet imellem de to Rækker af siddende Guder, der vende til forskjellige Sider. Den er heller ikke udbredt, saa at man kunde se og beundre den; men, sagde man, ved Opgangen til Borgen maatte den tages ned og lægges sammen for at bæres op til sit Bestemmelsessted. I den omtalte lille Gruppe saa man nu den Dreng, der havde baaret den, overlevere den til Athenas Præst. Der kunde nu spørges, om det var at gjøre tilbørlig Ære af Gudindens Klædebon at lade det bære af en halvvoxen Dreng, og om det var rimeligt at overlevere det til en Mand, og ikke til Athenas Præstinde, som jo dog maatte være den, der skulde klæde Gudinden paa. Man kunde ogsaa med Grund spørge, om dette store, mange Gange sammenlagte Klæde ikke vilde være et altfor stort Shawl til det gamle Gudebillede, der ikke kan have været kolossalt, men, naar man betænker, hvor lille Templet er, hvis det ikke har været under naturlig Størrelse, dog sikkert ikke har været over denne. Der var ogsaa ansete Archæologer, navnlig Friedrichs og Brunn, der ikke troede paa, at det var Athenas Peplos. Men Hovedsagen er, at naar man betragter Billedet uden forudfattet Mening, vil man se, at det ikke er Drengen, der afleverer Klædet til Manden, men omvendt Manden, der overgiver det til Drengen<sup>1</sup>). «Han holder det svære Klæde med begge Hænder, og rækker det hen til Drengen, som har Haanden løftet for at tage imod det, og ser op paa Manden for at modtage hans Anvisning. Skulde det Modsatte fremstilles, maatte enten Drengen bære Klædet og Manden række Hænderne ud for at modtage det,

<sup>1</sup>) Vidensk. Selsk. Overs. 1895 S. 152 f., hvorfra det Følgende er gjentaget.

eller ogsaa maatte Drengen allerede have afleveret det og Manden have modtaget det. Men i saa Fald maatte Drengen lade Haanden synke, da Manden nu har overtaget hele Byrden, medens det er øjensynligt, at han vil gribe fat paa Klædet.» Dette er udførlig dokumenteret af Flasch: Festgabe an L. v. Spengel, Würzburg 1877, S. 86 ff. Men medens Brunn og Flasch have Ret i, at det ikke kan være Peplos, have de været meget uheldige med det, som de søgte at sætte i Stedet. De mene, at det er Mandens Overkappe eller Himation. Manden (efter Brunn Archon Basileus, efter Flasch Athenas Præst) bærer nemlig kun den lange ioniske Chiton. Dette Klædningsstykke, som i ældre Dage havde været i almindelig Brug, var dette ikke længere i det 5te Aarh., men det benyttedes af visse Personer ved festlige Lejligheder, saasom af Citharspillere og Fløjtespillere, af Vognstyrere og, som det synes, ogsaa af Præster. For Præsternes Vedkommende sluttes dette af Gravmonumenter, hvor den Afdøde, der bærer denne Dragt, har en Offerkniv i Haanden og altsaa betegnes som Offerpræst<sup>1)</sup>; men at et Himation nødvendig skulde være forbundet dermed, stemmer ikke med Monumenterne. Brunn mener, at man kun var halvt paaklædt, naar Himatiet manglede, og at Drengen derfor maatte møde med dette, for at Paaklædningen kunde blive fuldstændig<sup>2)</sup>. Men hvorfor har Manden dog ikke havt den paa fra først af? Har man nogensinde hørt, at Præstens Paaklædning i Oldtiden ligesom nu i de katholske Kirker skulde foregaa i Menighedens Paasyn? Flasch vil heller ikke give ham Ret heri. Efter hans Mening har Præsten afført sig sin Kappe «for at gjøre sig færdig til den ham paahvilende hellige Handling»; medens han er i Færd med Ofringen, skal Drengen holde hans Kappe. Mig forekommer Afklædningen at være et endnu mindre højtideligt Moment end Paaklædningen; jeg kunde ikke tænke mig, at Phidias havde valgt et saadant. Nu er der vel heller ikke Nogen, der forsvarer den Mening, at det er Præstens Kappe, der overleveres<sup>3)</sup>. Overbeck, der i 3die Udgave af Geschichte der griechischen Plastik ganske havde tiltraadt Flaschs Mening, fik senere Betænkelighed<sup>4)</sup>, især fordi han forstod den sideordnede Gruppe som om de to unge Piger bragte Stole til Præstinden og Præsten. Han vendte da tilbage til den almindelige Mening, at det omstridte Klædningsstykke var Gudindens Peplos, og antog, at Manden og Drengen vare i Færd med at sammenfolde den til Opbevaring. Collignon gik det ganske paa samme Maade. Ogsaa han havde i Førstningen givet Flasch Ret; men han kunde ikke løsrive sig fra Forestillingen om Peplos, og tilsidst foretrak han da den for Billedets egen Fortælling.

<sup>1)</sup> Conze, Attische Grabreliefs II, Taf. CLXXXI f. Nr. 920—23.

<sup>2)</sup> Berichte der Bayrischen Ges. 1874, II S. 44.

<sup>3)</sup> Denne Mening er yderligere gjendrevet af Michaelis i «Festgabe für Overbeck» 1893: Peplos oder Priestermantel.

<sup>4)</sup> Overbeck, Geschichte d. griech. Plastik. 4te Ausg. I. S. 480.

Men hvad er da dette Klæde, naar det ikke er Peplos? Lad os betragte den nysnævnte sideordnede Gruppe; den kan ikke skilles fra hin; det maa være to Dele af den samme Handling. Athens Folk har budet de store Guder til Fest, og disse have modtaget Indbydelsen. Vi se dem paa Frisen over Templets Indgang siddende paa Stole, de sex vendte mod S., de sex imod N. Men i Midten, hvor tvende Rygge vilde mødes, er Rækken afbrudt af nogle staaende Personer, der ikke høre med til Guderne, men maa tænkes i Baggrunden, fjernt fra dem. Det er Mennesker ligesom Deltagerne i det store Optog, men heller ikke med dette have de noget at gjøre. Det er den omtalte Mand, der overgiver det sammenfoldede Klæde til Drengen, tilligemed en Kvinde — lad os kalde hende Athenas Præstinde — der staar i et lignende Forhold til to unge Piger med Stole (Tabouretter) paa Hovederne, saaledes som vi fra andre Monumenter vide at man plejede at bære dem. Ogsaa her kunde man spørge: Modtager Præstinden Stolene eller udleverer hun dem? Det Første antages naturligvis af alle de Fortolkere, der mene, at Drengen overleverer Gudindens Peplos, og er bl. A. forsvaret af Furtwängler i «Meisterwerke» S. 186; ja selv Flasch er af samme Mening. Og spørger man, til hvem disse Stole ere bestemte, svares der: til Præsten og Præstinden. Men disse have dog vel Andet at gjøre ved Festen end at sætte sig magelig ned og se til. Eller tænker man sig, at de efter endt Funktion kunde sætte sig ned, er dette saa et Æmne, der fortjente at fremstilles her? Lad os betragte Billedet selv. Hvis Præstinden modtog Stolen af den unge Pige, der staar ved Siden af hende, maatte hun dog tage fat paa den med Hænderne for at løfte den af Hovedet paa hende; men hun holder kun sin højre Haand fladt under Stolens Sæde, ligesom for at forvise sig om, at den bliver anbragt sikkert, medens hendes venstre Haand er uvirksom; den har netop sluppet Stolebenet. Den anden unge Pige har allerede faaet sin Stol tilbørlig anbragt, og vender sig nu for at gaa bort med den. Paa anden Maade kan hendes Bevægelse ikke forstaaes; at hun ikke gaar hen til Præstinden for at tjene hende, er ganske aabenbart. Furtwängler mener, at hun vender sig om for at se efter sin Efterfølgerske, og finder deri en Antydning af, at der kommer flere Piger med Stole bagefter: en Symbolik, der hverken vilde være tydelig eller passende; thi det sømmede sig dog ikke for en ung Pige i en saa højtidelig Procession og lige nær ved Maalet at se sig om efter de andre. Nej, Handlingen er tydelig nok fortalt. Præstinden udleverer Stolene ligesom Manden udleverer Klædet. Og disse Stole ere ikke bestemte for Præst og Præstinde, som jo kun ere tjenende Personer, men for Guderne; det er jo, som man ser, ganske den samme Slags Stole som deres Sæder. At der kun er to og ikke tolv, er ikke mere at undres over end at vi i Festoptoget se Skaphephorer og Hydriaphorer i et meget indskrænket Antal, og se 3—4 Køer i Stedet for en hel Hekatombe. Ligesom Kvinden udleverer de til Guderne bestemte Stole, saaledes udleverer Manden det Purpur-tæppe, der skal udbredes for deres Fødder. Og denne Mand er hverken Archon Basileus,

som jeg selv tidligere antog, eller Athenas Præst, en Person, som vist slet ikke har existeret, men Gudindens Forvalter, *ταμίης*. Det er Forberedelsen til Gudernes Modtagelse, som Kunstneren har fremstillet, ligesom han i det store Optog viser os, hvad der gik forud for Offeringen.

Denne Fortolkning, som jeg fremsatte i Videnskabernes Selskabs Møde 3die Maj 1895, var mig uafvidende allerede fremsat af E. Curtius i det archæologiske Instituts Møde i Juli 1894, se Berlin. philol. Wochenschrift 17de November 1894, Sp. 1501. Den er senere tiltraadt af Jane Harrison i Classical Museum i en Recension af Furtwänglers «Meisterwerke». Ligesaa i en kort Notits i Berl. phil. Wochenschr. 25de Jan. 1899, Sp. 123; men den er hæftig bestridt af Furtwängler i samme Tidsskrift 1895, Sp. 1309 ff. Han paastaar, at Gulvtæpper slet ikke høre hjemme i Grækenland<sup>1)</sup>. I Xenophons Kyropædia VIII, 8, 16 nævnes de, men dette skal være en særlig persisk Skik, og Gulvmo-saikerne, som de Fleste vel betragte som Efterligninger af vævede Tæpper, have efter hans Mening Intet at gjøre med Gulvtæpper. Men at saadanne ikke kunne paavises i skriftlige Kilder, er en Fejltagelse. Til daglig Brug synes man vel ikke at have anvendt dem; men naar man havde Selskab og vilde gjøre Ære af sine Gjæster, tog man dem frem. Dette se vi af den bekjendte Historie om Plato (Diog. Laert. VI, 26), der skulde modtage nogle Mænd fra Sicilien, som vare anbefalede til ham af Tyrannen Dionysios. Han havde i den Anledning bredt Tæpper (*στρώματα*) paa Gulvet. Saa kom Kynikeren Diogenes ind fra Gaden og trampede paa dem med smudsige Fødder. «Nu», sagde han, «træder jeg Platos Hovmod under Fødder». «Ja», svarede Plato, «med et andet Hovmod». At det Samme ogsaa fandtes ved de hellenistiske Fyrstehoffer, kunde man formode, og det staar med rene Ord i Athenæos' Beskrivelse af Ptolemæos Philadelphos' pragtfulde Telt. Der var 100 gyldne Løjbænke paa hver Side. «Under dem var der udbredt Purpurtæpper af den fineste Uld, og over Bænkene laa der brogede, kunstfærdig udførte Dækkener»<sup>2)</sup>. Men fuldstændig overbevisende, ja ligesom skabt til at forklare Gruppen paa Parthenonsfrisen, er den bekjendte Scene i Æschylos' Agamemnon, hvor Kongen kommer hjem og hans troløse Hustru modtager ham med overdreven Smiger og med Hædersbevisninger saa store, at de maatte vække Gudernes Harm. Han kommer kjørende; men da han vil stige af Vognen, tillader Klytæmnestra ikke, at han sætter sin Fod paa den bare Jord; Ternerne faa Befaling til at brede Purpurtæpper for ham. Agamemnon frabeder sig denne Ære, som kun kunde tilkomme Guderne, V. 921 ff.

<sup>1)</sup> «Teppiche als Bodenbelag sind überhaupt ungriechisch . . . Bodenteppiche sind nur da eigentlich einheimisch, wo die Sitte herrscht auf dem Boden zu sitzen oder zu lagern. In griechisch-römischer Kultur haben sie keine Stelle und sind auch nicht nachweisbar», etc.

<sup>2)</sup> Athen. V, p. 197 a: κλίβαι χρυσαῖ . . . ταύταις δ' ἀμφίτατοι ἀλουργεῖς ὑπέστρωντο τῆς πρώτης ἐρέας, καὶ περιστρώματα ποικίλα, διαπρεπῆ ταῖς τέχναις, ἐπὶν.

Ej heller Du, ved Tæppers Pragt, bestrø min Vej  
 Med Avind! Vel man Guderne bør yde Sligt,  
 Men at en Dødelig kunstvirket, ædelt Stof  
 Nedtræder, tykkes mig ej godt, ej fareløst.  
 Man mig skal hædre som en Mand, ej som en Gud.<sup>1)</sup>

At han tilsidst giver efter for Klytæmnestras Overtalelser, og skjøndt han føler det som en Uret og skammer sig derved, dog betræder Purpurtæppet, formindsker ikke Vægten af de her anførte Ord. Det staar der rent og tydeligt, at naar man bød Guderne til Gjæst, maatte man brede Purpurtæpper for dem, og det staar i Æschylos' Agamemnon, som er ældre end Parthenonsfrisen.

Indskrifterne vidne om, at denne Skik holdt sig i Aarhundreder. Naar vi i den i Oversigt 1895 anførte Indskrift fra Chios læse *τὴν στρωτὴν καὶ τὰς καθέδρας*, viser Enkelttallet *στρωτῆν* i Modsætning til Flertallet *καθέδρας*, at det ikke er om Tæpper paa Stole, men om et Gulvtæppe, *στρώμα*, der tales, ligesom det jo overhovedet ikke var paa Stole, men paa Løjbænke, at man bredte Tæpper. Særlig maa vi lægge Mærke til den store Indskrift fra Magnesia, som er udgivet af O. Kern, Die Inschriften von Magnesia am Maeander (1900) Nr. 98. Den stod paa en af Anterne i Zeus Sosipolis' Tempel og indeholder Anordningen om en stor Fest for denne Gud i Forbindelse med Artemis Leukophryene og den Pythiske Apollo. I Begyndelsen af Aaret skulle Økonomerne købe den skjønnest mulige Tyr og fremstille den for Zeus i Overværelse af Præster og Embedsmænd, og tilligemed udvalgte Drengene og Piger bede for Alles Vel. Senere hen paa Aaret, 12te Artemision, kommer den store Fest, da Tyren skal offres. Stadens højeste Embedsmand (Stephanephoros) tilligemed Zeus' Præst og Artemis' Præstinde anføre Optoget. Efter dem følger de Gamles Raad og de andre Præster og Embedsmænd, dernæst Ephēberne og de unge Mænd, saa de Drengene, der have vundet Sejrspris paa Artemis' Fest, og alle dem, der have sejret i andre store Lege. I Optoget frembæres «alle de 12 Guders Billeder i de skjønnest mulige Klæder. Stephanephoren skal opslaa et Telt paa Torvet ved de 12 Guders Alter, og udbrede 3 Tæpper, saa skønne som de kunne skaffes<sup>2)</sup>. Under Musik af Fløjte, Syrinx og Cithar offres 3 Offerdyr, en Vædder til Zeus, en Gjed til Artemis og

<sup>1)</sup> Æschyl. Agam. 921 ff.

*μηδ' εἴμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον  
 τίθει· θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών·  
 ἐν ποικίλοις δὲ θνητῶν ὄντα κάλλεσιν  
 βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.  
 λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεῶν, σέβειν ἐμέ.*

<sup>2)</sup> V. 41 ff. Ὁ δὲ στεφανηφόρος ἄγων τὴν πομπὴν φερέτω ξύανα πάντων τῶν δώδεκα θεῶν ἐν ἐσθῆσιν ὡς καλλίσταις, καὶ πηγνύτω θύλον ἐν τῇ ἀγορᾷ πρὸς τῷ βωμῶ τῶν δώδεκα θεῶν, στρωννύτω δὲ καὶ στρωμνὰς τρεῖς ὡς καλλίστας.



en Buk til Apollo. Tilsidst slagtes Oxen, og Kjødet uddeles til Deltagerne i Festoptoget.

Hvilken slaaende Lighed med Parthenonsfrisen! Der udbredes tre prægtige Tæpper til Gudernes Modtagelse. Ogsaa her kunne vi tænke os de 12 store Guder, og vi kunne tænke os dem ordnede i 3 Grupper, f. Ex. saaledes: 1. Zeus og Hera, Artemis og Apollon; 2. Poseidon og Demeter, Athene og Hephæstos; 3. Ares og Aphrodite, Hermes og Hestia.

## 2.

Der er et andet af Oldtidens interessanteste Kunstværker, som paa Grund af en lignende Anvendelse af uvedkommende Forfattersteder i lang Tid har været grundig misforstaaet, det store Mosaik fra Casa del Fauno i Pompeji, Alexanderslaget. At det er et Slag imellem Hellenere og Persere, er klart ved det første Øjesyn, og at den Mand, der er den mest fremtrædende iblandt Hellenerne, den unge Mand, der styrter frem paa den vælige Ganger og gjennemborer sin Modstander med den lange makedoniske Sarissa, er Alexander den Store, kan heller ikke betvivles. Havde Archæologerne indskrænket sig til i Overensstemmelse hermed at beskrive dette fortræffelige Maleri, saaledes som Julius Lange har gjort det i sit Skrift «Menneskefiguren i Kunstens Tjeneste», S. 106 ff. (= Tidsskrift f. Filologi 1883, S. 197 ff.), havde baade Videnskaben og Publikum været vel tjente; men man vilde vide Mere. Hos Photios (p. 249 b, Bekker) læses, «at en Malerinde ved Navn Helena havde malet Slaget ved Issos, med hvilket hun var samtidig, et Maleri, som fandtes i Vespasians Templum Pacis». Man antog nu uden videre, at det var dette Maleri, som det pompejanske Mosaik gjengav, og at vi altsaa her havde en Prøve paa Malerkunsten fra Alexanders Tid. Og dette fandt man stadfæstet ved Curtius' Beretning om dette Slag (III, 27), hvorefter Darius, da Hestene for hans Vogn vare blevne saarede og ikke længer kunde styres, sprang ned fra Vognen og besteg en Hest, der fulgte med som Reserve. Har da Maleren fremstillet dette? Nej, paa ingen Maade. Darius springer ikke ned af Vognen og redder sig ikke til Hest, men Vognstyreren vender Vognen for at kjøre bort med Kongen. Paa Maleriet se vi unægtelig ogsaa en ung Person, der er sprunget af sin Hest og holder den beredt for en Anden; men denne Anden er ikke Kongen; det er en anden Person, hvis Hest er saaret og styrtet, og som derfor springer af den; desværre kommer Hjælpen for sildig, thi i samme Øjeblik bliver han gjennemboret af Alexanders Lanse. Gaar man ud fra Curtius, kan man altsaa kun sige, at det ikke er Slaget ved Issos, der er fremstillet. Og dog kaldes det endnu saaledes i de fleste Kunsthistorier, og Overbeck har endnu i sin sidste Udgave af «Pompeji» (1884), S. 644 med største Iver paa-staaet, at det er den af Curtius fortalte Scene «og kun den», der er Gjenstand for Billedet. Han gjør Alt hvad han kan for at faa Læseren til at beundre denne Komposition, hvorom enhver tænkende Tilskuer maatte sige, at hvis det var Meningen at gjengive Cur-

tius' Fortælling, var den helt mislykket. Heldigvis har der dog været Nogle, der kunde se med deres egne Øjne, og Sagens virkelige Sammenhæng er ikke blot erkjendt af Lange, men ogsaa i den nyeste Tid af Mau (Pompeji, S. 281) og E. Petersen (Römische Mittheilungen 1901, S. 337).

## 3.

Ved Kunstværker af mere underordnet Art eller rene Industriprodukter som de græske Vaser, skulde man synes, at der oftere kunde opstaa Spørgsmaal, om en Bevægelse var rigtig forstaaet, og dog hænder dette i Virkeligheden ikke meget ofte. Vi se bort fra de Tilfælde, hvor der ikke er synderligt at forstaa, da det mindre er Vasetegneren om at gjøre at fortælle en Historie end at sammenstille Figurer, der med Virkning kunde dekorere den givne Flade. Saaledes se vi ofte, hvor den ene Side af en Vase er mere skjødsløst behandlet og betragtet som Bagside, at denne udfyldes med ganske intetsigende Figurer; men der er ogsaa omhyggelig udførte Billeder, som for en ædruelig Betragtning maa siges at være udførte mere for Øjet end for Tanken, saa at det er spildt Ulejlighed at søge en fin Beregning eller en dyb Betydning i den<sup>1)</sup>. Dette gjælder ikke blot om mange af de store nederitaliske Pragtvaser, men ogsaa om adskillige attiske Vaser fra en senere Tid, fra den Tid, da man «dyrkede Kunsten for dens egen Skyld». Vi sige ikke, at der intet Indhold er i disse Billeder; Vasetegneren vælger sig i Almindelighed et bekjendt og yndet Æmne, men i Behandlingen deraf følger han ikke nøjagtig en bestemt historisk eller poetisk Kilde; han angiver Hovedsagen eller Hovedscenen saaledes som han synes den tager sig bedst ud, og derom samler han saa mange Figurer, som Rummet forlanger. Sammenhængen er ofte meget løs, ja ikke sjælden hensættes Personerne uden nogen egentlig Handling<sup>2)</sup>. De ere valgte ikke efter Æmnet, men efter Dekorationens Fordringer. Skjønt tegnede Figurer i smukke Stillinger, rigtignok ofte noget søgte, stilles ved Siden af hinanden med behagelig Afvexling. Ansigterne vise en nydelig Profil, men ere næsten alle ens og uden Udtryk.

Som Exempel paa denne Art Vaser kunde jeg nævne den berømte, af Meidias udførte Hydria i British Museum, som nu foreligger i en fuldtro Gjengivelse i Furtwängler & Reichholds Griechische Vasenmalerei, Taf. 8—9, et Pragtstykke som Dekoration, men ved en nærmere Analyse af Indholdet mindre tilfredsstillende. Billedet paa Vasens Hals fremstiller Dioskurerne, der bortføre Leukippos' Døtre. Polydeukes har allerede faaet sit Bytte op paa sin Karm, og de 4 prægtige Gangere sætte i Løb; Indskrifterne kalde ham Polydeuktes

<sup>1)</sup> Saaledes som f. Ex. Brunn i Berichte d. Bayrischen Ges. 1880 S. 167 f. siger: «Vasetejnerne have i Udvalg og Sammenstilling af Scenerne udviklet et Dybsind og en Tankerigdom som Pindar og Tragikerne».

<sup>2)</sup> Smlg. Robert, Bild und Lied, S. 44.

og hende Elera (i Stedet for Hilaira). Kastors Vogn holdes af den unge «Chrysippos»; han venter paa sin Herre, som er sprunget af og har grebet den anden af Leukippos' Døtre; Indskriften kalder hende Eriphyle i Stedet for Phøbe. Denne Gruppe er mere end almindelig affektert. Imellem begge Vognene staar et Gudebillede, hvorom det Samme maa siges; Furtwängler kalder det Aphrodite. Nederst i Billedet staar et Alter; ved Siden af dette sidder en Kvinde, efter Indskriften Aphrodite; hun ser hen paa Kastor og hans Brud. Det Samme er Tilfældet med den Kvinde ved Siden af hende, som har sat sig paa Hug eller, om man vil, paa sine Hæle<sup>1)</sup>, og menes at være i Færd med at plukke Æbler af et dekorationsmæssig antydet Træ, der rigtignok ikke bærer Frugter, men kun Blomster. Om hendes ejendommelige Stilling kan forklares paa den angivne Maade, vover jeg ikke at afgjøre; vist er det, den frembringer en tiltalende Afvexling i Kompositionen uden dog at krænke det nødvendige Hensyn til Symmetrien. Denne Kvinde, som Indskriften kalder Chryseis, kan antages at være en af Leukippidernes Legesøstre ligesom de to andre, der forskrækkede flygte bort, hver til sin Side. Den ene, Agaue, løber til venstre, hvor Zeus sidder. Den anden, der løber til højre, kaldes af Indskriften Peitho, og i Overenstemmelse med dette Navn antager Furtwängler hende for Aphrodites Ledsagerske; men, siger han, medens Aphrodite ser rolig paa den Bedrift, hun selv har anstiftet, flygter «die zarte Peitho» forskrækket bort fra Voldsgjerningen. Saa, synes jeg, det var naturligere at lade Overtalelsens Gudinde være helt borte. Efter Kompositionen maa denne Figur være en af Legesøstrene, og Navnet kunne vi ingen Betydning tillægge. Ja dette er i Virkeligheden ogsaa Tilfældet med Navnet Aphrodite; thi Gudindens Plads er dog ikke ved Alterets Fod.

Medens man saaledes, naar man ikke lader sig forvirre af Navnene, godt kan finde Mening i denne Komposition, kan det Samme næppe siges om det Billede, der omgiver Vasens Krop. Det er en Række af 18 Personer, Mænd og Kvinder, dels siddende, dels staaende i forskellige Stillinger, grupperede to eller tre sammen, men uden noget fælles Bindeled og ligesaa uden nogen Adskillelse imellem de enkelte Scener. Kun paa et Sted finde vi Noget, der kunde samle flere Figurer til en dramatisk Handling. Det frugtbærende Træ, som den store Slange snor sig opad, er Hesperidernes Træ, og omkring det staa tre Kvinder betegnede med Navne, der dog ikke stemme med dem, der ellers tillægges Hesperiderne; de kaldes Asterope, Chrysothemis og Lipara. De se alle hen paa Herakles, som sidder paa Løvehuden. Han tænker aabenbart ikke paa ved Slangens Drab eller nogen anden Voldsdaad at sætte sig i Besiddelse af Æblerne; Hesperiderne ville vel give ham dem godvillig; han samtaler paa det Venskabeligste med den nærmeste, Lipara, der efter

<sup>1)</sup> Ofte forekommer denne Stilling ikke. Vi finde den ogsaa paa Offringsscenen paa en attisk Krater, se Vidensk. Selsk. Skrifter, 5. R., III (1866), Pl. II, men heller ikke der kan jeg gjøre Rede for dens Betydning.

vore Forestillinger maatte kaldes en affektet Kokette. Bagved Herakles se vi Iolaos, i Færd med at gaa bort; bagved Asterope sidder en Kvinde, kaldet Hygiea, og foran hende staar en Yngling med to Spyd, kaldet Klytios. Laurbærtræet bagved ham kunde synes at angive Grænsen for Hesperidernes Have; han vilde da staa i denne; men hvad har en saadan Person at gjøre der? Furtwängler regner ham ogsaa trods Laurbærtræet sammen med de øvrige Figurer. Disse ere, i Række fra højre til venstre, en siddende Kvinde, Chrysis, to Ynglinge med to Spyd, Demophon og Oeneus, en tredie lignende, Klymenos, der fjerner sig fra en siddende nøgen Yngling, Antiochos, som samtaler med en staaende Yngling med to Spyd, Hippothoon. Derefter en ældre Mand siddende med Kongescepter i Haanden, han kaldes Akamas, og foran ham staar atter en ung Kriger, Philoktetes. Tilsidst en Gruppe af tre Kvinder, af hvilke den midterste, i broget østerlandsk Dragt, kaldes Medea, de to andre, i dorisk Chiton, kaldes Elera og Arniopé. Skulde der virkelig kunne findes nogen Sammenhæng i hele denne brogede Række af Figurer? Furtwängler har ment det. Det skal være Argonauternes Besøg i Hesperidernes Have. Det er Medea, der leder hans Tanke derhen; thi ellers er der intet af Navnene, der har noget med Argonautertoget at gjøre; det skulde da være Klytios, der ogsaa nævnes hos Apollonios, og Herakles, som dog paa dette Tog ikke ledsagedes af Iolaos. Efter Apollonios komme Argonauterne ogsaa til Hesperidernes Have, men der var Herakles ikke med dem; han havde været der kort i Forvejen og havde dræbt Slangen. Men alt dette generer ikke Furtwängler. Vasetegneren, siger han, maa have fulgt en anden Version af Sagnet, hvorefter Herakles fulgte med dem; «der maa have existeret digteriske Skildringer af den Art» (S. 43). At de paa skrevne Navne for en stor Del tilhøre attiske Lokalheroer, forklarer han af Meidias' Lokalpatriotismus, «vielleicht im Anschlusse an einen attischen Dichter». Skade, at der intet Sted findes mindste Spor af en saadan Forfatter! Nej, der kan næppe være Tvivl om, at disse Navne ere Vasetegnerens egne Paafund. Havde han tænkt paa at fremstille en Scene af Argonautertoget, saa havde han dog vel i det Mindste valgt nogle af de Navne, som Alle vidste hørte hjemme der, og ikke andre, som vilde gjøre det ganske umuligt at tænke paa dette Tog. Han har sikkert ikke tænkt paa nogen bestemt Scene, men sammensat et kjønt Galleri af Figurer fra sit kunstneriske Forraadskammer, og saa givet dem Navne, saaledes som det hørte til.

De ved Betragtningen af denne og lignende Vaser vundne Erfaringer kunne komme til Nytte ved Tydningen af andre Vaser, der tilhøre en noget ældre Tid og en sundere Smag, Vaser, der i deres Figurbilleder give en bestemt Situation, og fortælle Noget, af hvad Art dette end er, hvad enten det er Scener af det virkelige Liv, man har set omkring sig, eller Sagn og Begivenheder, hvorom man har hørt. De ældste Vasebilleder, de med sorte Figurer, fremstillede næsten altid en Historie, for at bruge et antikt Udtryk, oftest hentet fra de igjennem de episke Digtere forplantede Sagn. Historien fortælles saa tydeligt,

at Handlingen ikke er til at tage fejl af. Det Overdrevne i Bevægelserne skader ikke Tydeligheden; saa meget bedre forstaar man Historien, og det er det, det kommer an paa. I de attiske Vaser fra det 5te Aarh. vogter man sig for den Slags Overdrivelser; Tegningens Skjønhed er forbunden med Naturlighed og Simpelhed i Bevægelserne. Ansigtets Udtryk staar ikke paa Højde med Legemets Udformning; det synes os for det Meste underlig stillestaaende; men selv hvor dette lader os i Stikken, tale Figurernes Bevægelser og den hele Komposition saa tydeligt, at det næsten altid kan siges, at naar Billedet bliver misforstaaet, er det ikke Kunstneren, der bærer Ansvaret, men Fortolkeren, der i Stedet for at gaa ud fra Billedet selv, støtter sig paa en forudfattet Mening om hvad det skal forestille. Og her er det ikke blot, som i de to Tilfælde, vi omtalte i Begyndelsen af denne Afhandling, en urigtig Anvendelse af uvedkommende Forfattersteder, men det kan ogsaa være et indenfor Vasernes eget Omraade liggende Element, der kan virke vildledende, nemlig de vedskrevne Navne. Naar man ser fremstillet en Handling eller en Begivenhed, spørger man naturlig om hvad det er for en Begivenhed og hvem de handlende Personer ere. De gamle Vasemalere have derfor ogsaa hyppig skrevet Navne ved Figurerne. Men man kan finde den samme Scene fremstillet paa forskellige Vaser med forskellige Navne, saa at det er klart, at det ikke er de nævnte Personer, men Handlingen, der var Udgangspunktet. Der fremstilles en Tvekamp; om de Kæmpende ere Achilles og Hektor eller Aias og Aeneas, har Tegneren ikke brudt sig om; men da man vilde have Navne, havde han heller Intet imod at skrive Navne ved sine Figurer; lærd var han dog ikke, og det kunde derfor let hænde, at hans Navne ikke stemmede med Litteraturens. Man kan finde grove Fejltagelser, som naar der paa en Fremstilling af Peleus, der forfølger Thetis, staar Theseus i Stedet for Peleus, eller naar Agamemnons Herold kaldes Diomedes i Stedet for Eurybates<sup>1)</sup> o. m. a., og meget ofte ere Navnene valgte paa Maa og Faa, saaledes som vi saa ovfr. paa Meidias' Vase. Man maa derfor vogte sig for at tillægge disse Navne for stor Betydning eller at benytte dem som Kilder for Sagnhistorien. Hvor det Sagn, der knytter sig til et saadant Navn, ikke stemmer med den i Vasebilledet fortalte Handling, er der langt større Sandsynlighed for, at Navnet er fejlagtigt, end for at det skulde skyldes en hidtil ukjendt Kilde.

De Tegnere, der udførte disse Billeder, have uden Tvivl havt Forbilleder, der skyldtes større Kunstnere, der havde arbejdet i monumentale Bygninger. Forbillederne gjentog de, ikke slavisk eller skabelonmæssig, men med tilbørlig Frihed under Bearbejdelsen. De spurgte ikke særlig om, fra hvilken Scene de vare tagne; maaske havde de ikke engang den hele Komposition, men kun løsrevne Figurer liggende for sig. I saa Fald kunde det jo ogsaa hænde, at de anvendte en Stilling eller en Bevægelse i en anden

<sup>1)</sup> Stephani, Comptes rendu 1877, pl. V, 6. Monumenti dell' Instituto VI—VII, pl. XIX.

Mening end Forbilledets. Thi det er jo Noget, Enhver kan iagttage, at lignende Bevægelser kunne fremkomme under forskellige Stemninger, saa at den blotte Gestus vilde kunne misforstaaes, naar man tænkte sig den reven ud af Sammenhængen med Ansigtets Udtryk og Minespil. Thorvaldsens Christus rækker Hænderne frem og siger: «Kommer til mig!» Denne samme Haandbevægelse kunde ogsaa ledsage en Falliterklæring: «Ja hvad skal man gjøre?» Den kan endog fremkomme under et Udbrud af Heflighed sammen med Ord som: «Kan Du da ikke, eller vil Du ikke forstaa Sandheden?», kun at der i det sidste Tilfælde krævedes en større Stramning af Musklerne, som en virkelig Kunstner ikke vilde undlade at udtrykke, men som den haandværksmæssige Efterligning ikke vilde give. Eller lad os tage et andet Exempel. Et Haandtryk kan lige saa vel betyde Goddag som Farvel, og det kan betegne et Løfte, en Tak eller en Lykønskning<sup>1)</sup>. Hvad det betyder, fremgaar af den øvrige Komposition.

Et særdeles almindeligt Æmne paa attiske Vaser med røde Figurer er en Afskeds-scene, hvor en Kvinde fylder Afskedsbægeret for en væbnet ung Mand, der skal drage i Krig; se f. Ex. Baumeister, Denkmäler des klassischen Alterthums I, Taf. V, Fig. 421. Af denne Art er den smukke Vase i Louvre, afbild. Annali dell' Inst. 1860, tav. I, hvor man ser en ung Mand med Spyd og Sværd staaende foran en siddende gammel Mand, medens en Kvinde fra den anden Side kommer med en Drikkeskaal. Afskedens Alvor er fortræffelig udtrykt især i den Gamles Skikkelse. De vedskrevne Navne Lykomedes, Neoptolemos og Deidamia fortælle os, at det er Achilles' Søn, der skal drage til Troja og nu siger Farvel til sin Morfader paa Skyros, hos hvem han var bleven opdraget, medens hans Moder bringer ham Afskedsbægeret; men der kunde ogsaa have staaet andre Navne, og det kan ikke siges, at denne Komposition er opfundet for at fremstille Neoptolemos' Afrejse. En nyere Forfatter, R. Engelmann (Archäologische Studien zu den Tragikern, Berl. 1900), har imidlertid tillagt disse Navne en særlig Betydning og gjort denne Vasetegning til Udgangspunkt for Fortolkningen af en Gruppe Vaser, som ikke have det Mindste med den at gjøre, og som han paa Grund af denne Kombination fuldstændig misforstaaer. Det er 3 Vaser, som uagtet deres indbyrdes Forskjellighed dog i den ejendommelige Hovedgruppe frembyde saa stor Lighed, at der er god Grund til at stille dem sammen som forestillende den samme Scene. Denne Gruppe bestaar af en ung Mand med Spyd i Haanden og en Kvinde, der kommer hen for at omfavne ham, medens han med det Samme rækker sin højre Haand ud imod en Olding, der ogsaa paa sin Side rækker Haanden frem. Der fremkommer derved en Krydsning af Ynglingens og Kvindens Arme, som vi næppe finde andens- steds end i de 3 her omtalte Vaser, hvorfor det er ret sandsynligt, at de nedstamme fra

<sup>1)</sup> Smlg. Jul. Lange i det Letterstedtske Tidsskr. 1896, S. 35 f.

det samme kunstneriske Forbillede, skjøndt Vasetegnerne have benyttet det oprindelige Motiv med Frihed.

Den ene af disse Vaser, en Krukke med Laag, oprindelig i Campanas Samling, nu i S. Petersborg, er behandlet af Stephani i *Compte rendu* 1874 og afbildet der Pl. 3. Udgiveren bemærker, S. 123 og 128, at det fremstillede Moment enten maa være det, da den unge Mand forlader Hjemmet for at drage i Krig, eller det, hvor han kommer tilbage og bliver modtaget med Glæde af sine Forældre. De fleste Fortolkere<sup>1)</sup> se en Afsked deri, og Stephani selv kommer ogsaa tilsidst til det samme Resultat. Ganske med Urette. Man lægge Mærke til Forældrenes Holdning, hvorledes Moderen iler hen for at favne den længe savnede Søn, og den gamle Fader overrasket lægger sig tilbage i Stolen; det er i Virkeligheden fortræffelig udtrykt. Den samme Stemning udtaler sig i Bifigurerne, ja den Kvinde, der staar bagved Ynglingen, holder endog Sejrsbindet, der skal smykke hans Hoved. Stephani mener, at dette kan forklares «proleptisk», som et Forvarsel om den kommende Sejr. Efter min Mening vilde man lige saa vel i det gamle Hellas som i vore Dage have leet ad dem, der bekransede En som Sejrrherre inden Kampen endnu var begyndt. Naar man paa Bagsiden af den Vase i British Museum, der omtales ndfr. (*Wiener Vorlegeblätter* 1890—91, Taf. VIII, 1 c), ved en af de almindelige Afskeds-scener ser Nike række Ynglingen Afskedsbægeret, er dette naturligvis en anden Sag. Sejrgudinden har Lov til at love, at hun vil følge ham; vilde hans Husfælle forud bekranse ham, var det en Formastelse.

Spørger man nu, hvoraf det kan komme, at man har misforstaaet en i Virkeligheden saa tydelig Komposition, maa Svaret blive dette, at man i Stedet for at holde sig til Billedet og sige, at det var en ung Helt, der kom hjem med Sejr til sine Forældre, har været ivrig for at give Figurerne Navne og for at vide, hvem denne Helt var. Stephani kunde ikke tænke sig Andet end at det maatte være Theseus. Men hans Hjemkomst fra Kreta efter at have fældet Minotauros blev jo ikke hilset som en glædelig Begivenhed; hans Fader styrtede sig ned fra Klippen inden han saa ham. Da det altsaa ikke kunde være Hjemkomsten, sluttede han, maatte det være Afrejsen. Engelmann gik en anden Vej. Han gaar ud fra, at den ovfr. anførte Vasetegning med Neoptolemos' Afsked — man begriber ikke hvorfor — maatte fremstille den samme Scene som Petersborgervasen. Scenen skulde være taget fra Sophokles' Tragedie *Σχόριοι*, om hvis Indhold rigtignok Intet er overleveret. Roberts Formodning (*Bild und Lied*, S. 34), at det skulde dreje sig om Neoptolemos' Afrejse, er ganske usandsynlig. De bevarede Fragmenter lade sig fuldt saa godt forene med den almindelige Antagelse, at det skulde være det langt mere bekendte Sagn

<sup>1)</sup> En Undtagelse gjør S. Reinach, *Repertoire des vases peintes* I, p. 43: «jeune guerrier revenant de la guerre.»

om hvorledes Achilles blev opdaget iblandt Lykomedes' Døttre, der havde givet Stoffet til Sophokles' Tragedie. Det hjælper heller ikke, at Engelmann, i fuldstændig Modsætning til det af ham benyttede Vasebillede med Navnene, henviser til den yngre Philostrat (1 b), der fortæller, at Lykomedes og Deidamia ved Efterretningen om Achilles' Død skulde have svoret, at hans Søn ikke skulde faa Lov til at drage til Troja, og derfor havde skjult ham paa Landet imellem Hyrderne, hvor han blev fundet af Phønix. Der er i Billedet paa Petersborgvasen ikke det Mindste, der lader ane en saadan Sammenhæng.

Engelmanns Misforstaaelse hænger sammen med en ligesaa fejlagtig Opfattelse af et andet Vasebillede. Dette findes paa en Skaal fra Corneto, der er afbildet i Monumenti d. Inst. XI, T. 33, og derefter i Wiener Vorlegeblätter 1890—91, Taf. VIII, 2 a—d. Inde i

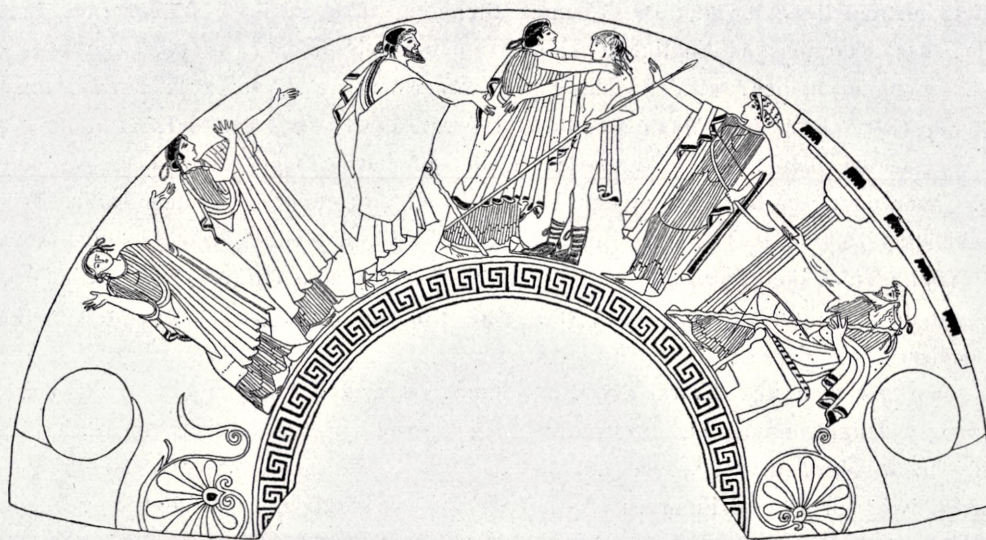


Fig. 1.

Skaalen se vi en gammel Mand siddende med en Offerskaal i Haanden, som en ung Kvinde, der staar foran ham, skjænker Vin i. Af de udvendige Billeder fremstiller det ene (Wiener Vorlegebl. d) en Kamp paa Liv og Død. En gammel Kriger er falden, og støtter sig kun endnu med Nød og Næppe ved sit Skjold. Den Kriger, der har fældet ham, har dog en endnu farligere Kamp at bestaa med en anden, der allerede har kastet et Spyd imod ham og nu søger at ramme ham med det andet. To Kvinder, en fra hver Side, styrte forfærdede frem, som om de vilde gjøre et, naturligvis frugtesløst, Forsøg paa at hindre yderligere Blodsudgydelse. De fremstilles begge i den samme Stilling med fremstrakte Arme, den ene Arm strakt lige ud, den anden bøjet i Albuen. Det andet Yderbillede, det som er gjengivet her Fig. 1, fremstiller den samme Scene som Petersborgvasen, men om muligt endnu tydeligere fortalt, idet Bevægelserne ere stærkere og hæftigere.



Moderen iler hen og lægger begge Hænderne paa sin Søns Skuldre; man ser, hvor hun nyder Synet af den Hjemvendte. Faderen har rejst sig fra sit Sæde lige saa begjærlig efter at modtage Sønnens Haandtryk. Det Pludselige i Bevægelserne er fortræffelig givet; det er aabenbart en uventet og overraskende Hjemkomst. Bagved den Gamle ser man to af Husets Kvinder, der paa deres Vis tage lige saa levende Del i den glædelige Begivenhed. Den forreste af dem holder Armene ganske i samme Stilling som de to Kvinder paa den anden Side af Vasen, men hun løber ikke frem; hun staar stille; Armbevægelsen hidrører ikke fra Fortvivlelse men fra glad Overraskelse. Den anden Kvinde staar i en lignende Stilling, men hun er ikke tegnet i Profil; hun vender sig lige ud imod Tilskueren, saa at man ser, hvorledes hun lægger Hovedet paa Siden, og Figuren bliver endnu mere udtryksfuld end den foregaaende. Engelmann, der ogsaa her ikke saa en Modtagelse, men en Afsked, finder, at disse Kvinder (S. 29) «durch Geberde und Mienen, so weit deren Ausdruck dem Vasenmaler möglich gewesen ist, dem Schmerze, der sie bewegt, Ausdruck geben». Uden forudfattet Mening vilde han næppe have fundet dette. Man taler undertiden om det Typiske i Kunsten, som om en bestemt Gestus nødvendig hørte sammen med en bestemt Sindsstemning. Jeg vil ikke tiltro Engelmann en saadan Mening, men umuligt er det vel ikke, at han har ladet sig paavirke af den lignende Armbevægelse hos de to Kvinder paa den anden Side af Skaalen, og overført deres heftige Jammerklage paa disse to uden at ænse den store Forskjel i Figurernes hele øvrige Bevægelse, og uden at tænke paa, at Afskeden vel kunde fremkalde Vemod og Nedslagenhed, men ikke saa voldsomme Udbrud, som vi her se. Vi have en anden Vase, hvor de samme Armbevægelser fremkomme ved en Afsked (Compte rendu de S. Petersb. 1874 Atlas pl. VI); men hvilken Forskjel! Paa Skaalen fra Corneto lutter voldsomme Bevægelser, som det passer med Jubel og Glæde; hist ikkun Stilhed, som det stemmer med Afskedens Alvor. Den unge Mand staar rolig lige over for Kvinden, der rækker ham Afskedsbægeret; den anden Kvinde — lad os kalde hende Moderen — har allerede sagt Farvel; hun er gaaet ind i Huset, der antydes, som sædvanlig, ved den doriske Søjle; hun fjerner sig langsomt, som Føddernes Stilling viser, men drejer Hovedet for endnu engang at kaste et Blik tilbage paa den Bortdragende; hendes udslagne Arme synes at sige: «Endnu engang Farvel! Jeg ser Dig maaske aldrig mere».

Paa den anden Side af Hovedgruppen ser man to Figurer, der aabenbart ogsaa ere interesserede i den forestillede Handling, om de end ikke tage umiddelbar Del i den, først Artemis, kjendelig paa Buen, dernæst en ældre Mand siddende med Stokken i den ene Haand og en Skaal i den anden. Han sidder i sit Hus, der antydes ved en dorisk Søjle og derved ogsaa betegnes som et anseligt Hus. Efter Engelmann skal det være Neoptolemos' Morfader Lykomedes; thi den Mand, der staar ved Siden af Moderen og rækker Haanden ud imod Sønnens, skal være Phønix, der har fundet Neoptolemos og nu

modtager hans Løfte om at følge med til Troja, hvilket han besegler med et Haandslag, medens hans Moder søger at overtale ham til at blive hjemme. Men kunde dette forenes i een Gruppe? Det er naturligt, at Forældrenes Modtagelse af Sønnen samles til een Helhed, men at forene de to modsatte Stemninger og Handlinger, Moderens Kjærtægn, som Sønnen ikke vægrer sig ved at modtage, og hans derimod stridende Løfte til Trediemand — at forene dem til en Enhed, det er meningsløst<sup>1)</sup>. Nej, lad det være Fader og Moder ligesom paa Petersborg-Vasen; til den siddende Gamle finde vi nok et andet Navn. Men inden vi prøve paa at udfinde dette, ville vi betragte den tredje Vase i dette Trekløver, der sysselsætter os.

Dette er en Amphora i British Museum (Catalogue of Vases III. E 264, afbildet i Wiener Vorlegeblätter 1890—91 Taf. VIII, 1). Atter den samme Scene med liden Forandring. Moderen lægger ikke Hænderne paa Sønnens Skuldre, men tager ham kjælende under Hagen. Faderen har grebet hans Haand og trykker den hjærtelig. I venstre Hæand holder han et sammenrullet Baand; det er vel Sejrsbindet, som vi saa paa Petersborgvasen. Men hertil kommer endnu en fjerde Figur. Bagved Ynglingen staar en ældre Mand i en stor Kappe; i Haanden har han en Trefork, det er altsaa Poseidon. Dette oplyser os om, hvem der menes med den unge Mand. Det er hverken Neoptolemos eller, som Andre med lige saa liden Grund have gjættet, Meleager eller Iason; det er, som Stephani rigtig indsaa, Theseus, der efter Sagnet var Poseidons Søn. Billedet er fuldstændig rigtig beskrevet af Cecil Smith i det ovfr. nævnte Katalog p. 199, og betegnet som «Recognition of Theseus». Den Modtagelse, der skildres, finder ikke Sted ved hans Hjemkomst fra Kreta, men ved hans første Ankomst til Athen, da han havde forladt Trözen, hvor han var opdraget hos sin Morfader Pittheus, for at søge sine Forældre. Man havde forskellige Historier om hans Ankomst til Athen. Hos Pausanias (I, 17) læse vi, at den næppe voxne Yngling var Gjenstand for Arbejdernes Spot, indtil de fik hans overmenneskelige Kræfter at se. Men langt interessantere er Bakchylides' Fortælling i det 18de Digt, hvorledes man i Athen med Ængstelse hørte om hans Bedrifter paa Vejen. Man kunde ikke fatte, hvem der havde kunnet overvinde Skiron, Sinis og Kerkyon; man ventede en vældig Kæmpe eller en mægtig Krieger med en stor Hær; men saa viser det sig, at det er en enkelt Mand, en Yngling, der endnu ikke har faaet Skjæg, en *παῖς πρόδηβος*, der kun søger

<sup>1)</sup> I min Pergamos S. 122 har jeg gjort opmærksom paa en lignende Fejltagelse i Fortolkningen af den pergamenske Gigantfrise, idet der har været dem, der mente, at Zeus i det samme Øjeblik som han med den højre Haand udslynger Lynet for at dræbe Giganten, med den venstre skulde ryste Ægiden for at forskrække ham. En svensk Kritiker bemærkede herimod, at »Enhver af os jo meget ofte foretager to Bevægelser paa een Gang». Ja men der findes Bevægelser, som udelukke hinanden. At forskrække en Modstander, saa at han flygter, og at dræbe ham med Lynet, er to forskellige Momenter, og den Kunstner, der vilde fremstille det sidste, vilde fuldstændig svække Indtrykket, ved ogsaa at medtage det første.

Athen som sit Fædreland. Hvilken glædelig Overraskelse! Og hvor fortræffelig stemmer ikke den Modtagelse, som Vaserne skildre, hermed! Vi se bort fra Fortællingen hos Plutarch (Thes. 12) om at Ægeus havde giftet sig med Medea, som nu vilde forgive Theseus, da hun saa ham. Det er en Sammenblanding af Myther, der oprindeligt Intet havde med hinanden at gjøre, og naar man paa Kodros-Skaalen i Bologna (Baumeister, Denkmäler d. kl. Arch. III, S. 1999) finder baade Æthra og Medea, da er det vel sandsynligt, at Vasetegneren har kjendt Sagnet om at Medea blev gift med Ægeus, og derfor har givet Midtfiguren i Billedet dette Navn, skjøndt han vel lige saa godt kunde have kaldt hende Athena, som han kalder Midtfiguren i den lignende Fremstilling paa Vasens anden Side; men trods Jahns interessante Forklaringsforsøg i Archäologische Aufsätze S. 181 ff. kan jeg dog ikke betragte disse Navne paa anden Maade end den, jeg har angivet ovfr. S. 10 f. Paa Vasen i Brit. Museum er det aabenbart Theseus' egen Moder Æthra, der modtager ham.

Er denne Forklaring rigtig, ville vi ogsaa kunne tænke os, hvem den gamle Mand er, der paa Vasen fra Corneto sidder i det søjlesmykkede Hus. Det er Theseus' Morfader, Kongen i Trözen, der nu har taget Asked med ham; Skaalen i hans Haand er det sædvanlige Afskedsbæger. Er der ingen umiddelbar Sammenhæng imellem Hovedscenen og denne, saa er Tankeforbindelsen dog til Stede, og Mere tør vi ikke forlange af Vasetegnere, der ikke kjendte Lovene om Stedets og Tidens Enhed. En lignende Rolle spiller ogsaa Artemis. Denne Gudinde var særlig dyrket i Trözen. Paa Torvet havde hun et Tempel med en Statue, som Theseus skulde have stiftet (Pausanias II, 31, 1); hun kaldtes der *Σωτήρα*, Frelserinden. Hun har som *χοροτρόφος* vogtet over den unge Helt i hans Barndom, og ledsager ham nu paa hans farefulde Vandring. Hun er jo overhovedet den raske Ungdoms Skytsgudinde, og attiske Indskrifter underretter os om, at Ephebernes første Gjerning efter Fuldbyrnelsen af Indskrivningsoffrene var at hædre Artemis Agrotera ved et Festoptog<sup>1</sup>). Til Sammenligning kunde endvidere anføres en Amphora fra Capua (Compte rendu de S. Petersb. 1874, pl. VII), hvor man paa den ene Side ser en ung Krieger, der modtager Afskedsbægeret af en Kvinde, og paa den anden en lignende Yngling med Solhat og Jagtskyd i Samtale med Artemis; thi at det er hende, og ikke en Epheb, som Reinach mener, viser Dyreskindet over hendes Skuldre.

## 4.

Legemsøvelsernes store Betydning i de gamle Helleneres Liv viser sig ogsaa i Billedkunstens Levninger. Tidlig begyndte man at oprejse Statuer af dem, der havde sejret i Legene. De ældste have sagtes lignet de nøgne Mandsfigurer, som Archæologerne i Begyndelsen plejede at kalde Apollo; men efterhaanden kom der større Liv i Skikkelserne.

<sup>1</sup>) Corp. Inscr. Attic. II. n. 467,8, 470,7, 471,8.

I Ansigtet prøvede man at gjenglve Sejrherrens Træk, og i Legemets Stilling den Idræt, hvori han havde udmærket sig. Det 5te Aarhundredes Kunstnere fandt en lønnende Op-gave i at fremstille det ungdommelige Mandslegeme i disse forskellige Stillinger og Be-vægelser, og saa er det ofte ikke en bestemt Person, det gjælder om at afbilde, men den hellenske Yngling i Almindelighed, som man beundrede ham i Palæstrerne og Gymna-sierne og ved de offentlige Fester. Kunsten er selv Øjemedet. Ved Myrons Diskoskaster, ved Polyklets Diadumenos og Doryphoros o. l. spurgte man ikke om Personens Navn, men kun om det skønne Legeme og den udtryksfulde Stilling. I saadanne Kunstværker træder Hellenernes Idrætsliv os lysende i Møde. Hvor Skulpturens Levninger svigte,

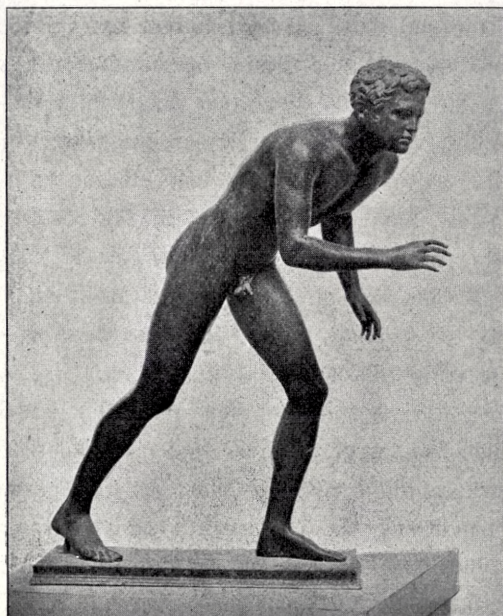


Fig. 2.

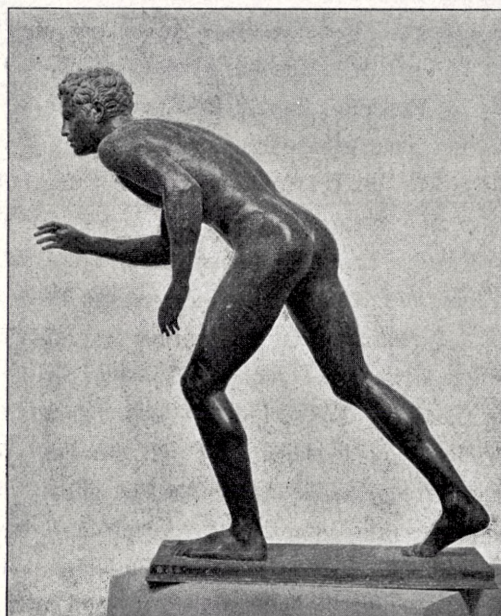


Fig. 3.

komme de attiske Vaser os til Hjælp. Vi se de forskellige Kamparter for vore Øjne, og de dermed overensstemmende Beskrivelser hos Forfatterne forklare dem yderligere. Et smukt Exempel herpaa afgiver Benndorfs fortræffelige lille Afhandling om Gravstenen fra Halimus i Wiener Akademiets Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse, 3. Nov. 1886, hvor han viser, at det er en Pankratiast, der fremstilles.

Der er derfor i Almindelighed ikke mindste Tvivl om saadanne Figurers Betydning, og i de Tilfælde, hvor afvigende Meninger er fremsatte, vil det ikke være vanskeligt at fælde en sikker Dom, naar man blot sætter sig tilbørligt ind i Situationen. Et saadant foreligger i de to bekendte Broncestatuer i Neapels Museum, som bleve fundne 1754 i

Herculaneum og første Gang afbildede i *Antichità di Ercolano VI, Tav. 58, 59*; her efter *Fotographi, Figg. 2 og 3*. Det er to halvvoxne Dreng, der i ganske den samme Stilling, formodentlig endog støbte i samme Form, bøje sig stærkt forover imod hinanden, hvilende paa det venstre Ben og med det højre løst som om de beredte sig til at springe frem, med Armene fremrakte og Hænderne aabne som for at gribe Noget, og med Blikkene spændt hæftede paa hinanden. Allerede de første Udgivere betegnede dem med Rette som Brydere (*lottatori*), og saaledes ogsaa Winckelmann (*Werke V, S. 143*) «Ringer, die einander gegenüber stehen um mit ausgestreckten Armen sich am vortheilhaftesten zu fassen», og mange Andre. Man har med Rette sammenlignet Ovids *Metamorph. IX, 32*, hvor Acheloos fortæller, hvorledes han laver sig til Brydekampen med Herakles:

Reieci viridem de corpore vestem,  
Bracchiaque opposui, tenuique a pectore varas  
in statione manus, et pugnæ membra paravi.

Endelig viser en fortrinlig Vasetegning, som man har ment at kunne tilskrive Euphronios (*Klein, Euphronios, S. 284*) to Ynglinge, der ere i Færd med at begynde en Brydekamp, i en ganske lignende Stilling. Desværre havde ikke Alle et saa klart Blik, og der fremsattes andre Fortolkninger. Udgiverne af *Museo Borbonico (V, 54)* betegnede Figurerne som Diskoskastere, og selv Clarac optog denne Fortolkning<sup>1)</sup>. Næsten lige saa uforklarlig er en anden Mistydning, at det skulde være Løbere. Denne forekommer endog hos K. O. Müller, *Handbuch d. Archäologie* § 423, hvor der dog tilføjes i Parenthes: «nach Andern Ringer oder Diskobole». Saaledes ogsaa Kalkmann i *Jahrbuch d. archäol. Instituts 1895, S. 64, Anm. 49*. Nej, de løbe slet ikke. Løberen vilde rette Hovedet og Brystet mindre forover, Armene vilde have en ganske anden Bevægelse<sup>2)</sup>, og den ene Fod vilde ikke blive sat saa fast paa Jorden.

Et andet Par Brydere, der ligesom disse berede sig til at begynde Kampen, blev fundet i Nærheden af Velletri 1872 og findes nu i det nye Capitolinske Museum, se Visconti i *Bullettino comunale di Roma 1876, pl. IX og X*; derefter Reinach, *Repertoire II, p. 541 no. 2 og 540 no. 4*. Det er Marmorstatuer, men aabenbart Kopier efter Bronze. De ere ikke, som de Herculanensiske, ganske ens, men Handlingen er den samme. Begge lure de paa, hvorledes de bedst kunne faa fat paa Modstanderen, men de tænke sig ikke at gjøre det paa selv samme Maade. Visconti forklarer det fuldstændig rigtigt: «Una copia di giovani atleti sul punto di venire all'affronto, quando si tratta di prendere una

<sup>1)</sup> Clarac, *Musée de Sculpture V, p. 127*; Il vient de lancer son disque et le corps penché en avant, les bras tendus, les yeux fixés il semble en suivre le mouvement.

<sup>2)</sup> παρασείειν kaldte Grækerne denne, Romerne dimittere manus. Bevægelsen sees paa mangfoldige Vasetegninger.

positura vanteggiosa, e di spiare attentamenta ogni mossa ogni cenno dell' avversario per indovinare e prevenire l' attacco», og det er forunderligt, at Helbig i sin «Führer durch die Sammlungen Roms», 2den Udg., S. 590, ved Siden af denne Forklaring, som han meddeler ganske nøjagtig, kan opstille det som en anden lige saa berettiget Mulighed, at det kunde være «Løbere».

Endnu en tredie Statue blev funden ved samme Lejlighed, se *Bullet. commun.* 1876, pl. XI, Reinach, *Repert.* p. 541, no. 3. Den er mindre end de andre og hører altsaa ikke sammen med dem. Den mangler ikke blot det Nederste af Benene, men ogsaa begge Arme, saa at Restaurationen er højst usikker. Visconti er tilbøjelig til ogsaa at anse den for en Bryder. Dette er dog lidet sandsynligt, især da han ikke ser lige ud, men opad. Hans Plads vil snarere være iblandt de Figurer, vi nu ville omtale.

Thi foruden de Idrætter, som var Gjenstand for Kappelstrid ved de offentlige Lege til Gudernes Ære, hvorved Sejrrherren hædredes med Kranse og andre Belønninger og vandt et anset Navn vidt og bredt, var der andre, mere beskedne Lege, hvori Ungdommen øvede sine Kræfter, medens Tilskuerne beundrede deres Færdighed og havde sin Glæde af at iagttage de mangfoldige forskellige Bevægelser, hvortil Legen gav Anledning. Vi tænke herved nærmest paa Bøldspillet, der var en Yndlingsleg for Børn og unge Mennesker af begge Kjøen, en Øvelse, som ogsaa de Ældre fortsatte og drev med Lyst og med Iver. I Gymnasierne og Thermerne ligesom ogsaa i rige Privathuse fandtes der egne Boldhuse eller Sphæristier, og Lægerne anbefalede denne Idræt som særlig gavnlig for Legemets Sundhed, idet man derved opnaaede, hvad der maatte forlanges af enhver fornuftig Gymnastik, at alle Legemets Dele skiftevis kom i Bevægelse og i Hvile. Der staar saaledes hos Galenos, *περὶ μικρᾶς σφάιρας* 4, p. 908 f.: «Naar man kaster Bolden med Kraft, kommer Overdelen af Legemet i stærk Bevægelse, medens den nederste Del af det næsten er i Hvile. Løber man nu frem et langt Stykke og saa pludselig standser for at gribe Bolden og kaste den tilbage (*προσχωρῆσαι τῇ βολῇ*), er det den nederste Del af Legemet, der anstrænges».

Lexikografen Pollux giver i 9de Bog § 104 ff. en Beskrivelse af Bøldspillet og dets forskellige Arter. Der er ikke Tale om Fodbold, lige saa lidt som der anvendes Boldtræ eller Catcher som ved Langbold eller Lawntennis; man spiller kun med Hænderne. Han adskiller 4 Slags. 1. *Ἐπίσχυρος*, ogsaa kaldet *ἐφηθική* og *ἐπίκουρος*. De Spillende dele sig i to Partier, der adskilles ved en tværs over Pladsen trukken Streg, *σχοῖρος*, hvorpaa Bolden lægges. Parallel med denne drages der (i tilbørlig Afstand) bagved hvert Parti en anden Linie (der betegner Spillepladsens yderste Grænse). Man kaster Bolden op over Modpartiet. Dette skal nu gribe den i Flugten og kaste den tilbage saa længe til det ene Parti er drevet ud over den bageste Streg; saa er Spillet forbi. 2. *Φανίνδα* bestaar i at man fixerer hinanden. Man lader som man vil sende Bolden til En og kaster den saa til

en Anden, som ikke venter den. Efter Pollux' Formodning blev denne Leg spillet med smaa og bløde Bolde. 3. *Ἀπόρραξις* (Rikochettering) spilles derimod med nogenlunde haarde og elastiske Bolde. Det bestaar i, at man kaster Bolden imod Gulvet med saadan Kraft, at den springer op igjen, hvorpaa den atter kastes ned paa samme Maade, og saaledes bliver man ved saa længe man kan. Springene tælles, og den, hvis Bold har sprunget det største Antal Gange, er Sejrherre. 4. *Ὀύρανία* bestaar i at man med tilbagekastet Nakke kaster Bolden højt op i Luften. Af *ἀρπάζειν*, at gribe, kaldtes det ogsaa *ἀρπασμός*. Efter Athenæos 1, 14 f. skulde dette være det Samme som *φανίνδα*, der omtales som den mest yndede Art. Ogsaa en Lakoner ved Navn Timokrates havde skrevet en Bog om Boldspil. Var denne bevaret, vilde vi vel vide lidt Mere; det kan næppe betvivles, at Legen kunde varieres paa endnu flere Maader end de af Pollux nævnte.

Allerede hos Homer omtales Boldspillet, og det ikke i Forbigaaende. Nausikaa spiller Bold med sine Terner. Da Bolden ikke træffer den, paa hvem den var sigtet, men falder i Vandet, skrigte Pigerne op, saa den sovende Odysseus vaagner (Od. 6, 115 ff.). Senere, da Alkinoos i sit Palads vil underholde den Fremmede med Dans og Leg, hedder det (Od. 8, 392 ff.).

Danserne toge paa Stand en stadselig Bold udi Haanden,  
som den forstandige Polybos smukt havde syet dem af Purpur.  
Hver Gang den Ene den slyngede højt mod de mørkende Skyer,  
bøjende Kroppen tilbage, da sprang den Anden i Vejret  
op og greb den bestandig, før Fødderne Jorden berørte.

Meget anskuelig er ogsaa en Lignelse hos Apollonios Rhodios (4, 946 ff.) om unge Piger, der

lege med Bolden den runde. Saa snart som En den har kastet,  
fanger en Anden den flux og sender mod Skyerne atter  
højt den i svævende Flugt og aldrig den rører ved Jorden.

I Athen hørte Boldspillet til Ungdommens daglige Underholdning. Paa attiske Vaser se vi unge Piger more sig dermed (f. Ex. Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, Tf. 297—98). I Anthologien (VI, 282) findes et Epigram, hvor en Yngling indvier, formodentlig til Herme, sine Klæder og Baderedskaber og desuden sin Bold, *σφαῖραν ἀείβωλον*, d. e. den der stadig skal kastes op og gribes igjen. Særlig interessant er Omtalen hos den yngre Komedies Digtere. Athenæos (I, p. 14 f.) taler om, at det var en anstrængende og trættende Leg; blandt Andet kunde Nakken faa det at føle, og han anfører et Vers af Antiphanes: «O ve mig Stakkell! hvor det værker i min Hals!» Et andet Sted havde den samme Digter givet en livlig Beskrivelse af Boldspillet: «Han glædede sig ved at kaste Bolden paa En,

medens han undgik den Bold, der var tiltænkt ham selv. Højt lød Raabene: Udenfor, for langt, ved Siden af ham, ovenover ham, ned, op o. s. v.».

En anden Digter, Demoxenes (Athen. I, 15 b) skildrer med Begejstring en syttenaarig Ynglings Boldspil. «Han var fra Kos, den Ø, som fostrer Guder. Naar han havde kastet Blikket hen over Tilskuerkredsen, og saa enten greb eller kastede Bolden, udbrød vi alle i Bifaldsraab. Der var en saadan Rythmus i Bevægelsen, en Sømmelighed, en Orden, en uovertræffelig Skjønhed, en Ynde, som jeg aldrig har hørt eller set Mage til. Var jeg bleven der længere, var mit Hjærte aldrig kommet til Ro; selv nu er det ikke frit for Feber».

Iblandt andre Exempler paa hvor højt Boldspillet holdtes i Ære, ville vi først minde om Sophokles, der havde skrevet en Tragedie ved Navn Nausikaa eller Vaskerpigerne. Kongedatterens Rolle som Boldspillerske betroede han ikke til nogen af de almindelige Skuespillere; han udførte den selv, og Publikum beundrede hans Færdighed og Skjønhed (Athen. I, p. 20 f.).

Athenæos (I, p. 15 c) fortæller, at Filosofen Ktesibios fra Chalkis udmærkede sig i den Grad, at mange af Kong Antigonos' Venner kastede deres Klæder og spillede Bold med ham. Ogsaa Alexander den Store var en stor Ven af denne Idræt. I Plutarchs Levnedbeskrivelse, K. 39, nævnes en vis Serapion som en af de unge Mennesker, der spillede Bold med ham (*οἱ ἀπὸ σφαίρας νεανίσχοι*). Den berømteste af dem var Andronikos fra Karystos, hvem Athenæerne «paa Grund af hans Kunst skjænkede Borgerret og hædrede med en Statue» (Athen. I, p. 19 a). Dette har naturligvis ikke været den eneste Statue af en Boldspiller, der har existeret. Efter de ovfr. anførte Beskrivelser kunne vi ikke tvivle paa, at det maa have været en tillokkende Opgave for Kunstnerne at gjengive Boldspillerens Bevægelser. Paa Vaser se vi ikke sjælden Boldspillet fremstillet, men paa Billedhuggerarbejder synes det at skorte. I Claracs Musée de Sculpture pl. 284, no. 529 (Reinach p. 142) er afbildet en lille Marmorfigur fra Louvre, der kaldes «Cupidon jouant au ballon». De oprakte Arme kunde nok tyde paa, at han vilde gribe en Bold; men han ser ikke efter den, og Hovedet angives at være antikt, hvorimod Armene ere restaurerede. Jeg tør altsaa ikke kalde ham en Boldspiller. Det Samme gjælder om de fire nydelige tanagræiske Eroter fra Museet i Zürich, der ere afbildede i Kékulés Griechische Thonfiguren, Taf. 4 og 5. De have alle et lille Hul imellem Vingerne. De have altsaa været hængt op i Traade ligesom i Volumniernes Grav ved Perugia o. a. De svæve ned, og de spille ikke Bold.

En sikker Boldspiller have vi derimod i en anden Tanagrafigur, som er afbildet Gazette archéologique 1860, pl. 4, og derefter i Baumeisters Denkmäler I, S. 248.

Af Marmorskulpturer maa vi først nævne en højst interessant Figur, hvis Betydning hidtil for det Meste har været miskjendt. Den blev funden for nogle Aar siden i Ruinerne af Kejser Neros Villa i Subiaco, og er nu udstillet i Museet i Diocletians Bade.



Den er afbildet i *Antike Denkmäler des archäologischen Instituts I, Taf. 56* (og derefter her Fig. 4) samt i *Collignons Histoire de la sculpture Grecque II, p. 361*. Den har været tydet paa forskjellig Maade. Man har kaldt den en Niobide, en Hylas, en Løber, en Bryder, en Slyngekaster o. m. a. Jeg skal ikke fremføre alle Navnene; det er nok at henvise til de Ridder, som i en fortrinlig Afhandling i *Revue archéologique 1897, II (Tom. XXXI), p. 265 ff.* har analyseret disse forskjellige Meninger og gjendrevet dem.

Figuren er udført i haardt Marmor fra en af de græske Øer, og har kunnet bevare sin Overflade mærkværdig godt. Man glæder sig over den elegante Udførelse, som dog ikke har skadet det Udtryk af Ungdom og Liv, der er Statuens Hovedfortrin. Den mangler Hovedet og Størstedelen af Armene; men det Bevarede er tilstrækkeligt til at vise hvilken Stilling de have indtaget. Hovedet har været kastet tilbage og set opad. Den højre Arm er strakt opad i samme Retning; den venstre, af hvis Albueled et Stykke er bevaret, har været bøjet hen over det højre Laar, dog uden at berøre dette; en lille Marmorstøtte paa Laaret har sikkert dens udsatte Stilling. Den synes ikke at have holdt Noget, men kun at have fulgt Legemets øvrige Bevægelse ligesom paa den Myroniske Diskoskaster. Sammen med

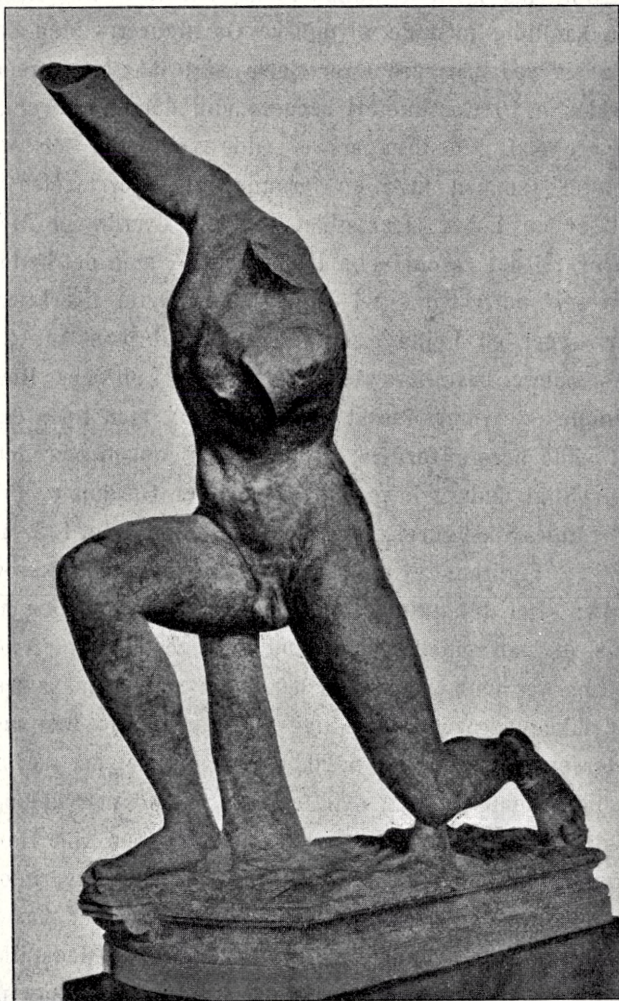


Fig. 4.

Statuen blev der fundet en Haand, som holdt en Stump Baand, se *Antike Denkmäler, S. 46*. Denne er af samme Marmor som Figuren, og i Størrelse kunde den ogsaa passe dertil, men Udførelsen er langt mindre omhyggelig, saa at den ikke tør antages at have hørt til Figuren. Der er jo ogsaa ved samme Lejlighed fundet Stykker af andre Statuer, saasom

et kvindeligt Hoved, som man kalder Ariadne, se de Ridder p. 270, not. 3. At det er en Kopi efter en Broncestatue, sees af Marmorstøtten under det højre Ben og den Rest af en lignende, der er bevaret paa det højre Laar. At Originalen har tilhørt den hellenistiske Tid, kan der næppe være Tvivl om. Ikkun Kalkmann (i Jahrbuch d. arch. Instituts 1895, S. 46 ff.) har ment at kunne rykke den op til Begyndelsen af det 5te Aarhundrede og gjøre den samtidig med de olympiske Gavlfigurer. Men de Træk, han anfører som archaiske, vise sig ved nærmere Overvejelse slet ikke at være dette. At det venstre Ben er et godt Stykke (c. 10 Centimeter) længere end det højre, er simpelt hen en grov Fejl, som netop en archaisk Billedhugger vel vilde vogte sig for at begaa. Kalkmanns Tidsbestemmelse hænger sammen med en forunderlig Misforstaaelse af Figurens Bevægelse. Han mener, det er en Løber «fremstillet paa den overdrevne Maade, som man finder paa de ældre Vaser», i det «archaische Laufschemata», som det hedder hos tyske Archæologer, eller, som han selv udtrykker sig i «Knielauf». Dette mærkværdige Udtryk viser imidlertid strax, at her ligger en Fejltagelse til Grund; thi man kan jo ikke løbe paa Knæene. De gamle Vasemalere have unægtelig overdrevet Løbernes Bevægelser. De skridte langt ud med Benene og svinge stærkt med Armene; men hvor det bageste Knæ synker saa stærkt, at det vilde berøre Jorden, hvis der var nogen, er det ikke Løb, men Flugt. De Figurer, hvor Sligt findes, have Vinger; det er Gorgoner, Perseus o. a. l. Tydeligt sees dette paa de gamle Nikefigurer, som hos Collignon I, p. 135. 136. 140.

Figurens Stilling er ganske nøjagtig beskrevet af Winter i Antike Denkmäler I, S. 46: «Der Jüngling ist in schnellem Lauf so eben an einem Ziele angelangt. Es scheint, dass es galt einen Gegenstand aus gestrecktem Arm fortzuschleudern, wofür ein Anlauf nöthig war und wobei sich der Kopf naturgemäss nach hinten herunterneigte». Men han har ikke uddraget den rigtige Slutning deraf; han mener, det er en Slyngekaster. Eugen Petersen (Jahrb. 1896, S. 202 ff.) saa, at det laa nærmere at tænke paa en Boldspiller, men da han mente, at den ovfr. omtalte Haand med Baandet hørte til Figuren, tænkte han sig, at den udkastede en Lasso for at fange en vild Hest eller lignende. Ogsaa dette er tilstrækkelig modbevist af de Ridder (p. 283), hvorimod han med overbevisende Sikkerhed hævder, at det er en Boldspiller. En Bold er kastet højt op i Vejret. Den unge Mand skal gribe den og kaste den tilbage til sin Medspiller. Derfor løber han frem indtil han kommer under den dalende Bold; saa standser han pludselig, træder fast paa Jorden med den højre Fod, medens den venstre kun netop rører Jorden med Taaspidsen. Den højre Haand rækker han op for at gribe Bolden, og Hovedet kastes tilbage for at holde Øje med den. Man kan ikke nægte, at der derved fremkommer en interessant Legemsstilling, som det nok kunde være indbydende for en Kunstner at fremstille.

Ogsaa andre Boldspillere ville kunne paavises iblandt den antike Skulpturs Levninger. I Reinachs Repertoire de la Sculpture Grecque II, p. 440 er Nr. 10 betegnet som

Boldspiller, men ogsaa Nr. 9 synes at være en saadan. Det Samme gjælder vel ogsaa om flere andre paa de følgende Sider, men det er vanskeligt at sige noget Sikkert efter disse smaa Afbildninger, hvor man desuden savner Angivelse af hvad der er restaureret. Den smukke Broncefigur, som blev fundet i Havet ved Cerigotto (se Cavvadias i *Revue des Etudes grecques* 1901, p. 122 ff. Theod. Reinach i *Gazette des beaux arts* 1901, p. 295. *Jahrbuch d. arch. Inst.* 1901, *Arch. Anz.*, S. 18) er ogsaa af Nogle anset for en Boldspiller. Det er en Mand, der staar rolig, med Blikket fast fæstet paa en nogenlunde fjern Gjenstand og med den højre Haand sigtende i samme Retning. I denne Haand siges han at have holdt en rund Gjenstand; Cavvadias antog det for en Bold, Reinach for en Offer-skaal, hvilket synes mindre sandsynligt. Reinach skriver i *G. d. b. a.* p. 300: «Assurément il ne peut être question d'un joueur de balle, occupation incompatible avec le calme de l'attitude et surtout avec la direction du regard». Har det været en Bold, han har havt i Haanden, maa det være hans Hensigt at tage nøjagtig Sigte paa et bestemt Maal, han vil ramme med den.

Muligvis kunde det ogsaa være en Boldspiller, vi se i den paa vedføjede Tavle afbildede Marmorfigur fra Glyptotheket paa Ny Carlsberg. Den mangler begge Armene, men er forøvrigt vel bevaret. Næsen er restaureret, samt begge Benene, det højre lidt ovenfor, det venstre lidt nedenfor Knæet. Det er en halvvoxen Dreng i en ejendommelig bevæget Stilling. Man har tænkt sig, at han legede med en Hund; men saa vilde hans Ansigt have havt et skjælmsk eller et drillende Udtryk, medens det kun viser en let Spænding og Opmærksomhed. Han er helt optaget af den Idræt, han har for. Kappen har han slynget om den venstre Arm for at kunne være uhindret i sine Bevægelser. Den højre Arm har været rakt opad og noget bagover, som det tydelig fremgaar af den store Brystmuskul (pectoralis maior), hvis nederste Ende er saa stærkt fremtrædende, i Virkeligheden overdrevet stærkt, og Billedhuggerens Overdrivelse fremtræder endnu stærkere i Fotografien end i Originalen. Drengen har været i Færd med et Slag eller et Kast; han har sandsynligvis villet kaste en Bold eller en lignende Gjenstand henimod det Maal, hans Blik er fæstet paa. Men dette Maal har ikke været langt borte. Efter Blikkets Retning at dømme kunde man tro, at han ventede en Bold, der skulde træffe Jorden foran ham for at rikochettere op imod ham, og som han saa skulde kaste tilbage igjen. Der er imidlertid et Moment endnu, som maa tages i Betragtning. Paa Figurens højre, fremadvendte Side findes to Huller med Rester af Jernstifter, det ene lidt nedenfor Armhulningen, det andet paa Laaret. Hvilken Gjenstand kan der have siddet? Har han været indviklet i en Kamp, er Modstanderen dog paa ingen Maade kommet ind paa Livet af ham. Men tænke vi os en Leg, hvor man kaster Bolde efter hinanden som Nausikaa og hendes Turner gjorde, kunne to saadanne Bolde have truffet vor Figur, medens han selv er i Færd med at udkaste sin (smlg. Antiphanes ovfr. S. 23). Dette forudsætter naturligvis, at Figuren ikke

har staaet alene, men har havt en, eller muligvis flere Medspillere, ligesom de ovfr. omtalte Brydere fra Herculaneum.

## 5.

Kolosserne paa Monte Cavallo, d. e. de to kolossale Marmorgrupper af Dioskurerne med deres Heste, der pryde Pladsen foran Quirinalpaladset i Rom, ere kjendte af Enhver, der har besøgt den evige Stad. Alle beundre den storslaaede dekorative Virkning, de gjøre, og de, der give sig Tid til at studere dem nærmere, tillægge dem ogsaa et ikke ringe Kunstværd. Det Første, Thorvaldsen foretog sig, da han kom til Rom, var at kopiere den ene af disse Dioskurer<sup>1</sup>). Men jo mere man blev bekendt med Originalværker af græsk Skulptur, desto mere tabte Interessen for disse sig, og det vakte almindelig Forbauselse, da Prof. Furtwängler i sine «Meisterwerke» forsvarede de latinske Indskrifter paa Piedestalerne (Opus Fidiaie og Opus Praxitelis), som man for længe siden havde ophørt at tillægge nogen Betydning, og søgte at bevise, at den ene Gruppe var en Kopi efter Phidias og den anden efter Praxiteles, dog ikke den berømte Kunstner af dette Navn, men den fabelagtige Skikkelse, som nogle nyere tyske Archæologer have lavet<sup>2</sup>), og som skulde være samtidig med Phidias. Heldigvis have Furtwänglers Meninger, som det synes, heller ikke fundet en eneste Tilhænger. De vare ogsaa for det Meste allerede længe i Forvejen gjendrevne i Billedhugger Wagners fortrinlige Afhandling «Ueber die Kolosse von Monte Cavallo» i Schorns Kunstblatt 1824, Nr. 93 ff.<sup>3</sup>). Man maa give Billedhuggeren Ret i at de to Grupper ligne hinanden saa meget, at de maa antages at være udgaaede fra samme Værksted, og at der ikke i deres Stil er Noget, der berettiger til at henføre dem til den Kunstner, hvem vi skyldte Parthenonsskulpturerne. De synes udførte i Rom i den første Kejsertid. Det er muligt, at de ere frie Kopier efter ældre græske Broncearbejder, men om disse Originaler vide vi Intet. Jeg vilde derfor ikke have indladt mig paa en nærmere Omtale af disse Grupper, hvis der ikke var et andet Spørgsmaal, der er af stor Vigtighed for den rette Bedømmelse af dem, og som endnu ikke synes endelig løst, Spørgsmaalet om deres oprindelige og rette Opstilling, et Spørgsmaal som oftere har været Gjenstand for Overvejelser. I den nyeste Tid er dette særlig gjort af Michaelis i Mittheilungen d. archäologischen Instituts, Römische Abtheilung XIII, 1898, S. 248 ff. og dernæst af E. Petersen smstds. XV, 1900, S. 310 ff.

Figureerne ere forholdsvis vel bevarede. De have aldrig været begravede i Jorden, men selv det haarde græske Marmor, hvoraf de ere udførte, har ikke kunnet undgaa i henved 2000 Aar at angribes af Vejrliget. Hertil komme forsætlige eller uforsætlige Be-

<sup>1</sup>) Se Thorvaldsens Museums Katalog Nr. 54.

<sup>2</sup>) Se min Afhdl. om Phidias' Athenestatuer i Vid. Selsk. Skr., 6. Række, IV, S. 297 ff.

<sup>3</sup>) Smlg. Ussing, Høyens Levned, S. 103.

skadigelser, der have gjort det nødvendigt at underkaste dem Istandsættelser for at sammenføje det Sønderbrudte og tilføje de manglende Stykker<sup>1)</sup>. Michaelis har paa det anførte Sted gjort omhyggelig Rede for deres Historie, saa vidt som den kjendes. De omtales allerede tidlig i Middelalderen, som hos Anonymus Einsiedlensis og i *Mirabilia Urbis Romæ*. De kaldes *Caballi marmorei* eller i Almindelighed i Enkeltallet *Caballus*, hvorefter Quirinalhøjen fik Navnet *Monte Cavallo*. Fodstykkerne bare ogsaa dengang de latinske Indskrifter, *Opus Fidiae* og *Opus Praxitelis*, ja i et Skrift fra 11te Aarh. læser man «*locus qui dicitur opus Praxitelis*». Hvor gamle disse nu fornyede Indskrifter ere, lader sig ikke sige; efter Skrivemaaden *Fidiae* med F kunne de ikke være ældre end 4de Aarh. Det berettes, at Grupperne oprindeligt have staaet foran Constantins Thermer, d. e. omtrent ligeoverfor *Palazzo Rospigliosi*. En Rest af dette Anlæg, en Loggie, hvis Tag bares ikke af Søjler men af 4 Statuer af Constantin den Store, kaldtes *lobium caballi*, og har vel altsaa staaet tæt ved Kolosserne. Den stod endnu i 1452, men er bleven nedrevet i det næste Aarhundrede. Kobberstik fra Midten af 16de Aarh. vise os en lav Murstensbygning bagved Kolosserne og en plump Murstiver under den ene Hests Fordel. Først 1589 fremtraadte de i en værdigere Skikkelse, da Pave Sixtus V lod *Domenico Fontana* restaurere dem og opstille dem paa deres nuværende Plads<sup>2)</sup>, omtrent saaledes som de nu staa. Der er senere kun gjort den lille Forandring, at de ere rykkede lidt længere fra hinanden i Slutningen af 18de Aarh., da *Pius VII* opstillede Obelirken fra Augusts Mausoleum imellem dem. Ogsaa *Furtwänglers* Paastand, at Indskrifterne ere forbyttede, har ved Michaelis' Undersøgelser vist sig at være urigtig.

Disse Grupper have altsaa, saa langt som man kan forfølge deres Historie, staaet paa Quirinalhøjen, enten hvor de nu staa eller ikke langt derfra, thi der er ingen Grund til at betvivle Efterretningen om, at de have staaet foran Constantins Thermer. Men de ere jo aabenbart ikke udførte paa Constantin den Stores Tid; de maa være mindst 200 Aar ældre. Hvor have de da staaet før? Vi kunne gætte paa et af *Neros* eller *Domitians*

<sup>1)</sup> Se Petersen, *Mittheil.* 1900, S. 313 f.

<sup>2)</sup> Indskriften paa Forsiden:

XYSTVS · V · PONT · MAX ·  
 COLOSSEA · HAEC · SIGNA · TEMPORIBVS · DEFOR  
 MATA · RESTITUIT  
 VETERIBVSQVE · REPOSITIS · INSCRIPTIONIBVS ·  
 E · PROXIMIS · CONSTANTINIANIS · THERMIS ·  
 IN · QVIRINALEM · AREAM · TRANSTULIT ·  
 ANNO · SALVTIS · MDLXXXIX  
 PONTIFICATVS · QVARTO

Paa Bagsiden:

EQVES · DOMINICUS · FONTANA · ARCHITECT ·  
 INSTAVRABAT

Anlæg; men derom vide vi Intet. Vigtigere er det ogsaa for os at vide, hvorledes de oprindelig have været opstillede. Som de nu staa, danne Mændene og Hestene en ret Vinkel med hinanden. Billedhugger Fogelberg har ogsaa i sin Afhandling i *Annali dell' Instituto di Corrispondenza arch.* 1842, p. 194 ff. med Tavv. d'agg. R. S. T. fastholdt dette. Han mener, at de have sluttet sig til Hovedindgangen saaledes, at Hestene stode inde i denne, Mændene udenfor, ved Bygningens Façade. Men Petersen spørger med Rette (S. 320): «Was für ein thürloses Gebäude soll denn das gewesen sein, aus dessen Thor die Dioskuren ihre Rosse wie aus einem Stall herauszogen?» og fremdeles: «Welcher Tempel, ja welches Gebäude überhaupt könnte ein Thor haben, nicht bloss weit genug, um etwa 3 Meter des Eingangs für die Rosse und ihre Basen abgeben zu können, sondern ausserdem aller architectonischen Gliederungen und Einrahmung so baar, dass um die Eingangsecken herum je Mann und Ross sich hätten verbinden können?» Og hvad er saa Meningen med denne Opstilling? Manden udenfor og Hesten indenfor? Hvorledes have de fundet hinanden, og hvordan har Manden faaet fat i Tømmen? Nej, vare Figurerne beregnede paa at danne en Vinkel men hinanden, maa de have staaet frit og ikke sluttet tæt til en bagved liggende Mur.

At de have havt en Mur bagved sig, er imidlertid ogsaa antaget af Andre, der ikke mente, at Figurerne stode i en Vinkel imod hinanden, men i een lige Linie. Allerede Canova havde i et lille Blad fra 1802 fremsat denne Mening. Den er nu optaget af E. Petersen, der mener ved sin Undersøgelse af Marmorfigurerne at have fundet sikkre Beviser derfor, idet den ene Side af Figurerne er behandlet saaledes, at den kun kan have staaet op til en Mur. «Det er altid», siger han S. 315, «de samme Dele paa de tilsvarende Sider baade af Ynglingene og af Hestene, der mangle og ere afskaarne for at frembringe en Flade. Saaledes paa Ynglingene Bagsiden af Gevandtet og Pantseret, Albuen paa den Arm, der vender bort fra Hesten og som har holdt Spydet, paa Hestene et stort Stykke langs med den ene Side, den som Dyret vender sit Hoved bort fra». Det indrømmes dog, at alle disse Afskjæringer (Abflächungen) ikke ligge nøjagtig i samme Plan; ja paa et Sted springer endog et Stykke saa langt frem foran denne Flade, at det nødvendig maa have grebet ind i Vægfladen. Dertil kommer, at begge Ynglingene paa Skuldrene have et indflikket Stykke, som tyder paa, at her har været Jernankere, der forbandt Statuerne med den bagved staaende Mur for at sikkre dem imod at falde forover. Forudsat at alt dette baade er rigtig set og rigtig forstaaet, er det dog vel den naturlige, for ikke at sige nødvendige Slutning, at disse Grupper først ere udførte til at staa frit, men senere, da man besluttede at sætte den op til en Mur, ere blevne mishandlede i dette Øjemed. Petersen har selv ikke været fremmed for denne Tanke, men han afviser den bestemt. Nogle af de omtalte Flader ere nemlig, «øjensynlig» siger han, ikke fremkomne

ved «Abhacken», men blot ikke helt udførte. Herom kan man ikke dømme uden nærmere Paavisning; naturligst er det at antage, at de alle have samme Oprindelse. Og naar han mener, at «alle 4 Figurer ganske og aldeles ere beregnede paa reliefagtig Virkning», er jeg heller ikke her i Stand til at følge ham. Den S. 328—29 meddelte Tegning forekommer mig at tale derimod; jeg synes Kompositionen gaar i Stykker. Mændene synes ikke at føre Hestene, men at true dem og gjøre dem bange, saaledes som den gamle Italiener sagde, hvem vi strax ndfr. skulle citere. Man har beraabt sig paa Ligheden med en Gruppe paa Parthenons vestlige Frise (Michaelis 27). Uheldigvis mangler Hestens Hoved, som netop her vilde have afgjørende Betydning. Men ogsaa bortset herfra er Forskjellen saa stor, at det ikke tør kaldes det samme Motiv. Mig forekommer det sandsynligst, at Grupperne paa Monte Cavallo ere komponerede som fritstaaende, og Mændene og Hestene have da dannet en Vinkel med hinanden, efter Wagners Mening (S. 390) en spids Vinkel.

Men hvad enten man opstiller dem paa den ene eller den anden af de foreslaaede Maader, bliver der noget Utilfredsstillende i Kompositionen; man forstaar den ikke ret; der mangler Sammenspil imellem Figurerne. Mangen tænkende Betragter har følt dette, naar han stod foran dem paa Qvirinalpladsen, og det bliver maaske endnu føleligere, naar man ser de gamle Tegninger og Kobberstik fra det 16de Aarh., som Michaelis gjengiver i sin Afhandling. Allerede den Gang var der dem, der saa, at Fejlen laa i en urigtig Opstilling. Aldovrandi<sup>1)</sup> skriver 1596: «Nogle mene, at Hestene ere opstillede urigtigt ved de to Ynglinge, der staa ved Siden af dem, thi som man nu ser dem, synes det som om de blive bange for deres Haand eller Arm, hvilket man siger ikke plejer at være Tilfældet med vælige Heste». Efter Wagner skal Pietro Vivenzio, «en Mand, der forstod sig paa Heste og Ridekunst», i 1809 have gjort en lignende Bemærkning, «at Hesten ikke let trækker sig voldsomt tilbage, naar den bliver ført ved Tømmen paa denne Maade, men med sit Hoved følger Førerens Haand». Wagner giver ham Ret, «thi man behøver kun at betragte en ung og fyrig Hest, naar den bliver ført ved Tømmen, saa vil man finde, at Hestens Hoved altid er rettet imod Staldkarlen eller den Haand, der fører den; men man vil vanskelig se, at den gjør det Modsatte og vender Hovedet bort fra Førerens Haand eller trække det tilbage, som Tilfældet er med disse Heste i deres nuværende Opstilling». Ja selv Petersen indrømmer, at han har Ret, «thi Bidselets Magt over Hestens Mund er saa stor, at denne, naar den gjør Modstand, vel kan trække Halsen, ja selv hele Legemet bort fra Føreren, men Munden maa altid blive vendt imod Førerens Haand». Man undrer sig over, at han ikke har bøjet sig for Konsekvensen. Det vilde være rimeligere at følge Wagner, der udtaler det som sin ufravigelige Mening, at Hestene bør ombyttes.

<sup>1)</sup> Citeret af Petersen S. 323.

«Castor skal have Pollux' Hest og Pollux Castors<sup>1)</sup>. Ved denne Ombytning vilde Alt komme i den skjønneste Orden. Føreren vilde komme til at staa i Hestens hule Side, Hestens Hoved dreje sig efter Førerens Haand, og Mand og Hest sammen danne et harmonisk Hele».

Var det ikke værd at gjøre Forsøget, om ikke med Statuerne selv, saa med Kopier i mindre Maalestok?

---

<sup>1)</sup> Man plejede i Rom at give Dioskurerne hver sit Navn, Castor var den, som Indskriften tillagde Phidias, Pollux den anden.

---

### Indhold.

1. Midtgruppen paa Parthenonsfrisen .....	S. 269 (3).
2. Alexandermosaiket i Pompeji .....	- 275 (9).
3. Vasetegninger .....	- 276 (10).
4. Statuer af Brydere .....	- 285 (19).
Boldspillere .....	- 288 (22).
5. Kolosserne paa Monte Cavallo .....	- 294 (28).

---



## Sur la vraie interprétation des mouvements et des situations dans quelques œuvres de l'art antique.

Par

J.-L. Ussing.

(Résumé du mémoire précédent.)

Lorsqu'une œuvre d'art de l'antiquité nous est parvenue dans un état mutilé, il n'y a rien d'étonnant à ce que son interprétation donne lieu à des doutes. Il faut la restaurer, sinon en fait, du moins théoriquement, et bien que les indices que le temps a épargnés nous montrent la voie, ils nous mènent rarement jusqu'au but, et ce qui manque est très souvent ce qui devait trancher la question. Mais lorsque la conservation du monument est irréprochable, c'est le devoir de l'archéologue de nous l'expliquer, et grâce à ce qui nous reste de la littérature ancienne, la plus grande partie des monuments figurés de l'antiquité nous sont aussi intelligibles que les ouvrages de l'art moderne. Mais il y a des exceptions; il y a des choses que nous ne connaissons pas, et des scènes que nous ne comprenons pas. En pareil cas, il faut naturellement partir de ce qui existe; il faut demander au monument même ce qu'il nous raconte, — et l'art antique parle en général un langage très clair; après cela, il faut chercher si on peut trouver la clef de l'énigme en dehors du monument, surtout dans la littérature. Malheureusement on n'a pas toujours agi de cette manière; on a quelquefois fait le contraire. En rencontrant quelque part une notice qui paraissait rappeler la scène représentée, quelque lointaine que fût la ressemblance, on se trouvait tout de suite convaincu que le monument devait raconter la même histoire, sans s'apercevoir que l'action ou la scène exprimée par l'artiste était toute différente. Dans le précédent mémoire, j'ai analysé quelques exemples de ce genre, non que je sois le seul ni le premier à les noter, mais parce que la vraie interprétation n'est pas encore unanimement adoptée, une grande partie des archéologues continuant à s'en tenir aux opinions traditionnelles.

### 1.

Considérons d'abord la frise du Parthénon. C'est une procession magnifique en l'honneur des dieux, qui sont venus eux-mêmes pour recevoir l'hommage. Ils sont assis au-dessus de l'entrée du temple; six d'entre eux sont tournés vers le Nord, et six

vers le Sud. Entre ces deux rangs s'intercale une scène qui n'a rien de commun avec les dieux : une femme avec deux jeunes filles qui portent des tabourets sur leurs têtes, et un homme barbu, vêtu d'un long chiton et tenant dans les mains une pièce d'étoffe soigneusement pliée : d'après les uns, il va la remettre à un jeune garçon ; d'après les autres, il va la recevoir de lui. Quel est le sens de ce groupe ? Généralement on y voit un épisode de la grande fête des Panathénées dont il est quelquefois fait mention chez les auteurs anciens. Au dernier jour de la fête, la vieille statue de bois d'Athènè Polias recevait un nouveau péplos qui devait remplacer l'ancien, un vêtement somptueux sur lequel on avait brodé avec art de nombreuses figures. Afin que tout le monde pût l'admirer, on le suspendait au mât d'un vaisseau qu'on traînait par les rues au milieu du cortège. Dans une représentation des Panathénées, a-t-on dit, on ne pouvait omettre ce spectacle. Cependant sur la frise du Parthénon on ne trouve ni vaisseau ni péplos. On a voulu voir celui-ci dans l'étoffe pliée que tient l'homme barbu ; mais le péplos devait être déployé pour que le peuple pût jouir de sa beauté, et non plié de façon à n'être vu de personne. De plus, une fonction aussi importante que celle qui consistait à porter le manteau de la déesse ne devait pas être confiée à un jeune garçon ; et d'ailleurs, est-ce à un homme ou à une femme qu'il convient de recevoir ce manteau pour en habiller la déesse ? Ensuite, cette grande et lourde pièce n'est-elle pas trop grande pour un simulacre qui, vues les dimensions du temple, ne devait pas dépasser les proportions humaines ? Mais si l'on cherche à se rendre un compte exact du mouvement des figures, on se convaincra que ce n'est pas le garçon qui remet la pièce à l'homme, mais bien l'homme qui la délivre au garçon, ce qui est suffisamment exposé et prouvé par M. Flasch dans une brochure parue en 1877. Malheureusement le même savant, en renonçant au péplos, a adopté l'opinion de M. Brunn, et voit comme lui dans la pièce en question le manteau du prêtre dont celui-ci se serait dépouillé pour se préparer à sa fonction de sacrificateur, idée insoutenable et qui a été complètement réfutée par M. Michaelis en 1893 (voir ci-dessus p. 271 (5)). Mais qu'est-ce que c'est donc que cette pièce d'étoffe ? Avant de répondre à cette question, examinons l'autre moitié du groupe, dont on a aussi méconnu le motif. On a cru que les deux jeunes filles apportaient les tabourets pour que le prêtre et la prêtresse pussent prendre place pendant l'acte religieux. Comme si les acteurs principaux n'avaient pas autre chose à faire que d'être des spectateurs oisifs ! Non, la prêtresse ne reçoit pas un siège qu'on lui apporte, elle le pose sur la tête de la jeune fille qui doit l'emporter. Elle a lâché prise, tandis que la fille tient fortement le pied du tabouret. Et quant à l'autre jeune fille qui, au lieu de regarder la prêtresse, tourne la tête de l'autre côté, il est évident qu'elle n'arrive pas, mais qu'elle s'en va. Les actions de la femme et de l'homme sont parfaitement analogues, et les sièges qu'elle présente sont exactement les mêmes que ceux qui sont occupés par les dieux. C'est aux dieux qu'ils sont destinés ; nous voyons les préparatifs de la fête. L'homme — je ne dis pas le prêtre d'Athènè, parce que je ne crois pas qu'il ait existé un tel personnage, et je l'appellerais plutôt intendant ou trésorier, *ταμίης*, — délivre le tapis précieux qui doit être étalé devant les pieds des hôtes augustes.

Il y a six ans et demi que je proposais cette interprétation à notre Académie (voir le compte-rendu de 1895, p. 154). Je ne savais pas que M. E. Curtius, quelques

mois auparavant, avait exprimé la même idée dans l'Institut archéologique de Berlin; nous avons trouvé cette interprétation indépendamment l'un de l'autre. Elle a été approuvée par Miss Jane Harriison dans sa critique des «Meisterwerke der griechischen Plastik» de Furtwängler (Classical Museum, 1895). Elle a reçu aussi l'approbation du Berlin. philol. Wochenschrift dans une petite notice (1896, col. 123); mais elle a été vivement combattue dans ce même journal (1895, col. 1309 ss.) par M. Furtwängler. Ce savant prétend que l'usage d'étendre des tapis sur les parquets n'existait pas chez les Grecs ni chez les Romains. Il se refuse à admettre que nous en ayons la reproduction directe dans les mosaïques, et quand Xénophon en fait mention dans la Cyropédie, il y voit un usage exclusivement persan; mais il a oublié d'autres témoignages. Que le roi Ptolémée Philadelphie ait pratiqué l'usage en question, c'est ce qui est constaté par la description de sa tente luxueuse que nous trouvons chez Athénée (V, p. 197 a); et pour ce qui est des hommes de fortune moyenne, nous lisons chez Diogène de Laërte (V, 26) que Platon devant recevoir quelques hôtes recommandés par le tyran Denys, fit étendre des tapis sur le parquet. Alors Diogène le cynique entra de la rue. «Voilà, dit-il, comme je foule l'orgueil de Platon. — Oui, répondit celui-ci, avec un autre orgueil.»

Mais il y a encore un document qui tranche la question d'une manière décisive, quoique M. Furtwängler soit de l'avis contraire; il ne dit pas pourquoi; que le lecteur juge! C'est la description du retour d'Agamemnon dans la tragédie d'Eschyle. Sa femme infidèle le reçoit avec des flatteries et des honneurs sans bornes. Elle les exagère de propos délibéré pour exciter la jalousie et la colère des dieux. Devant son char elle étale un tapis de pourpre. Il refuse de marcher sur ce tapis parce que c'était un honneur réservé aux dieux; mais finalement il se laisse persuader, et on sait ce qui s'ensuit. Le poète nous dit donc expressement que, lorsqu'on recevait les dieux, on recouvrait de tapis de pourpre le sol que leurs pieds devaient toucher. C'est justement ce qu'on se prépare à faire sur la frise du Parthénon.

Cette coutume s'est conservée pendant des siècles, comme en témoignent les inscriptions citées plus haut p. 274 (8), celle de Chios (Bulletin de Corresp. Hellén. III, p. 324), et surtout celle de Magnésie au Méandre (Kern, die Inschriften v. Magnesia n. 98).

## 2.

Il y a un autre monument célèbre dont on a longtemps méconnu le sujet. C'est la grande mosaïque de la maison du Faune à Pompéi. On voit au premier coup d'œil qu'elle représente un combat entre Alexandre le Grand et le roi de Perse. Alexandre s'élançait sur un cheval fougueux et frappe de sa longue lance un cavalier perse au moment où celui-ci tâche de se sauver en descendant de son cheval qu'un coup mortel a renversé. Le roi Darius, effrayé de ce désastre, fait faire demi-tour à son char pour chercher le salut dans la fuite. Il est donc très juste d'appeler le tableau: bataille d'Alexandre; mais les détails de la composition ne permettent pas d'y voir une bataille déterminée. Une notice du patriarche Photius, disant qu'une dame nommée Hélène, contemporaine d'Alexandre, avait peint la bataille d'Issus, a fait croire que la mosaïque de Pompéi était une copie de ce tableau, parce que Quinte-Curce raconte que dans cette bataille les chevaux du roi Darius s'étant emportés, il était descendu de son char et s'était sauvé

en montant sur un cheval. Mais ce n'est pas cette scène que l'artiste nous représente. Le roi n'a pas l'air de vouloir quitter son char, et ce n'est pas à lui que l'écuyer amène un cheval, mais au cavalier dont la bête est tombée; malheureusement il vient trop tard: scène très agitée et pleine d'émotion, mais qui n'a rien à faire avec le récit de l'historien d'où il résulte plutôt que ce n'est pas la bataille d'Issus que nous voyons ici. Cette interprétation, qui a été proposée par M. Julius Lange en 1883 dans la Revue danoise de Philologie, a été adoptée récemment par M. E. Petersen et par M. Mau, de sorte qu'on peut espérer que désormais on rendra justice à l'artiste.

## 3.

Dans ses «Archäologische Studien zu den Tragikern» (Berlin, 1900), M. Engelmann a examiné un petit groupe de peintures de vases qui, par le caractère particulier de leur composition, doivent dériver d'un même original, bien que les peintres des vases aient modifié cet original chacun à sa manière. On y voit, comme l'a justement indiqué M. S. Reinach dans le Répertoire des vases peints (I, p. 43) «un jeune guerrier revenant de la guerre, accueilli par une femme et un vieillard muni d'un sceptre». Comment douter que ce ne soient la mère et le père? Tandis que la mère l'embrasse, le jeune homme tend la main pour serrer celle de son père, d'où il résulte un croisement des mains très caractéristique. L'anecdote est on ne peut mieux racontée par l'image. Cependant les archéologues allemands, en cherchant les noms des personnes représentées, sont arrivés à un résultat contraire: ils y voient non le retour, mais le départ du guerrier.

Les vases sont au nombre de trois. Le premier se trouve à St. Pétersbourg, et a été publié par M. Stephani dans le Compte rendu de la commission impériale russe pour 1874, pl. III. Le moment représenté, dit ce savant, peut être soit celui où le jeune homme quitte ses parents pour aller à la guerre, soit celui où il revient victorieux. Peut-être M. Stephani penchait-il d'abord pour la dernière interprétation; mais comme il ne pouvait pas croire que ce jeune guerrier représenté sur un vase attique fût autre que Thésée, et comme le retour du vainqueur du Minotaure, au lieu d'être un événement joyeux, causait la mort de son père, il se décida à y voir le départ du héros. Il faut avouer qu'il y a des mouvements de bras qui conviennent également à l'une et à l'autre situation mais même dans les cas où on ne peut appeler à son aide l'expression du visage, les sentiments contraires se manifesteront dans le caractère différent de la scène entière: ici la tristesse et l'abattement, là la joie et l'allégresse. Or c'est certainement la joie que notre artiste a voulu exprimer, et ceci deviendra plus clair encore si nous faisons la comparaison avec la même scène sur les autres vases peints. Déjà sur notre vase on remarque un détail qui indique clairement la situation. La femme qui est debout derrière le jeune homme tient dans ses mains un bandeau: c'est le diadème qui doit orner la tête du vainqueur. M. Stephani y voit un présage de la victoire qu'il va remporter. Mais lui décerner la couronne avant le combat, ce serait là un acte de présomption appelant la vengeance des dieux, ou un acte de naïveté digne de la risée des hommes.

Le second vase, qui a été trouvé à Corneto, est publié dans les Monumenti dell' Inst. arch. XI, T. 33 et dans les Wiener Vorlegeblätter 1890—91, Pl. VIII, 2; ci-dessus fig. 1, p. 282 (16). Nous y voyons la même scène, mais les gestes sont plus vifs et on a

ajouté plusieurs figures. D'un côté il y a deux femmes de la maison, dont la surprise et la joie sont exprimées on ne peut mieux. M. Engelmann il est vrai y trouve l'expression de la douleur et du désespoir; mais la tristesse causée par le départ du jeune homme se ferait connaître d'une manière moins agitée. Nous parlerons tout à l'heure des deux personnages de l'autre côté; mais examinons d'abord l'idée que M. Engelmann s'est faite de la situation et comment il a cru trouver là une scène d'une tragédie antique. Il s'appuie sur un vase du Louvre (Annali dell' Inst. 1860, tav. I). On y voit une de ces scènes de départ si communes sur les vases peints: un jeune guerrier debout entre un vieillard assis et une femme qui lui offre une coupe de vin. Le peintre les a appelés Néoptolème, Lycomède et Déidamie, mais il aurait aussi bien pu choisir d'autres noms. On se demande avec étonnement quel rapport il y a entre ce vase et celui de Corneto. Cependant M. Engelmann introduit dans ce dernier les mêmes noms, quoique la scène soit tout à fait différente, et il tourmente la composition pour y faire entrer les noms en question. La scène serait tirée d'une tragédie perdue de Sophocle intitulée *Σχόροι*. On est généralement d'avis qu'elle avait pour sujet l'histoire bien connue d'Ulysse et Diomède découvrant le jeune Achille entre les filles du roi de Scyros; seulement M. Robert a rapporté cette légende au fils d'Achille, Néoptolème, qu'on alla chercher après la mort de son père pour hâter la chute de Troie. Philostrate le jeune raconte que son grand-père, craignant cette éventualité, l'avait caché parmi les bergers, mais qu'il fut découvert par Ulysse et Phénix. Cette opinion peu fondée de M. Robert a été adoptée par M. Engelmann. Dans le groupe central du tableau, il voit la mère embrassant son fils et tâchant de le décider à rester dans sa patrie. On pense qu'il va appeler Lycomède le vieillard qui lui fait compagnie en saisissant la main du jeune homme; mais non: l'idée une fois conçue que ce devait être le départ de Néoptolème l'a entraîné plus loin. Le vieillard ne sera pas Lycomède, et ce nom sera appliqué à l'homme assis dans la maison à l'extrémité droite du tableau. L'homme à côté de la mère sera Phénix, l'ambassadeur venu pour emmener le fils, et celui-ci lui donne la main pour lui promettre qu'il le suivra malgré les instances de sa mère. Est-il nécessaire de démontrer qu'il est impossible de réunir dans un seul groupe des actions aussi disparates?

Le troisième vase se trouve à Londres (v. Cat. Vases III. E 864. Wiener Vorlegeblätter 1890—91, VIII, 1). Il nous montre la même composition avec peu de changements. La femme n'embrasse pas son fils, mais lui touche le menton avec admiration; le vieillard lui serre la main avec empressement. Dans la main gauche il tient un bandeau roulé; n'est-ce pas le même diadème du vainqueur qu'on a vu sur le premier vase? Derrière le jeune homme se trouve un homme barbu enveloppé d'un manteau et tenant un trident; c'est évidemment Neptune. Il faut conclure de ce fait que le jeune guerrier est réellement, comme l'a voulu M. Stephani, Thésée, qui passait pour fils de Neptune. Mais ce n'est pas son retour de Crète qu'on nous représente; c'est sa première arrivée à Athènes après son éducation à Trézène. On ne l'attendait pas. On avait appris qu'un géant, après avoir vaincu les monstres terribles qui infestaient la route: Sinis, Skiron, Kerkyon et la truie de Crommyon, s'approchait d'Athènes, et on était en proie à cette terreur qu'a dépeinte Bacchylide dans sa 18<sup>me</sup> ode. Mais au lieu du géant redouté, vint un adolescent qui avait à peine du duvet sur le menton, mais pour qui la guerre n'était qu'un jeu

d'enfant. Voilà la surprise et la joie que le peintre nous a racontées avec tant de vivacité. Il va sans dire que nous ne tenons aucun compte de ce mélange ou, — pour employer un terme cher aux philologues, — de cette contamination de mythes, qui donne à Thésée une marâtre méditant de l'empoisonner. Ce n'est pas Médée mais Éthra, sa propre mère, qui le reçoit.

A présent nous comprenons les deux personnages du vase de Corneto au côté droit de la composition. Eux aussi sont vivement intéressés par la scène, mais ils n'y prennent point part immédiatement. Le vieillard assis dans sa maison est Pithée, le père de la mère de Thésée, chez lequel il a passé son enfance. Pithée tient dans sa main la patère qui a servi à la libation du départ et aux souhaits de bon voyage. Son regard et ses mouvements semblent suivre le jeune héros après qu'il est parti. Qu'on ne nous objecte pas qu'il s'agit là d'un autre moment que de celui de son arrivée à Athènes. Les peintres des vases ne se sentent pas liés aux règles de l'unité de temps et de lieu. La femme qu'on voit hors de la maison, munie d'un arc, est Artémis, déesse spécialement adorée à Trézène, où l'on montrait son temple dédié par Thésée. En sa qualité de protectrice de la jeunesse, il faut bien qu'elle accompagne son favori.

## 4.

Parmi les ouvrages de l'art antique que nous possédons, il en est un grand nombre dont le sujet est tiré des jeux et de la palestra. Les artistes du V<sup>ème</sup> siècle étudiaient attentivement les attitudes et les mouvements de la jeunesse pendant les exercices du corps, et se plaisaient à en rendre la variété et la vivacité. On savait saisir avec une précision admirable les mouvements les plus instantanés et les plus compliqués. Le discobole de Myron n'est pas le seul exemple; on pourrait remplir une grande galerie de statues de ce genre. Elles seraient de mérite inégal, mais, à condition d'être suffisamment conservées, elles parleraient toujours un langage clair et intelligible. Si nous étions plus habitués à observer les exercices gymnastiques et si nous connaissions mieux les corps nus, nous serions moins tentés de mal comprendre ces monuments antiques. Considérons les deux beaux bronzes trouvés à Herculaneum en 1754 et conservés au musée de Naples (voir ci-dessus p. 286 (20), fig. 2 et 3). Deux garçons presque adultes se trouvent vis-à-vis l'un de l'autre dans la même attitude — ils sont fondus dans le même moule — les corps penchés en avant, les bras tendus et les doigts courbés comme pour saisir quelque chose; les yeux fixés attentivement sur l'adversaire, ils épient l'instant propre à l'attaque. Ce sont des lutteurs qui vont commencer le combat, conformément aux descriptions bien connues des auteurs anciens. Les premiers éditeurs leur ont donné ce nom et ils sont décrits comme tels par Winckelmann; mais les éditeurs du Museo Borbonico y voyaient des discoboles, et cette interprétation a été adoptée par Clarac (M. d. Sc. V, p. 127). C. O. Mueller, dans son Archéologie, les appelle des coureurs, ajoutant toutefois entre parenthèses: «selon d'autres, des lutteurs ou des discoboles», et M. Kalkmann (Jahrbuch d. archäolog. Instituts 1895, p. 64, ann. 49) les croit lui aussi des coureurs. Voilà pourquoi j'ai trouvé à propos de reproduire ces figures si connues, afin que le lecteur juge s'il y a aucune raison de douter de leur signification. Quiconque expérimentera les mouvements dans la réalité, se convaincra qu'il s'agit bien de lutteurs.

Chose curieuse, le même malentendu s'est reproduit au sujet de deux statues de marbre trouvées à Velletri en 1872, et placées aujourd'hui au palais des Conservateurs à Rome (cf. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine* II, p. 140, 4 et 141, 2). Ce sont également des lutteurs sur le point de s'attaquer, mais ils ne sont pas comme ceux d'Herculanum moulés dans la même forme. Les attitudes sont différentes; l'intention des deux champions est la même, mais chacun pense à la réaliser à sa façon. M. Visconti, qui les a publiés le premier, dans le *Bullettino di Roma* 1875, les a expliqués on ne peut mieux: «Una coppia di giovani atleti sul punto di venire all' affronto, quando si tratta di prendere una positura vantaggiosa e di spiare attentamente ogni mossa ogni cenno dell' avversario per indovinare e prevenire l'attacco». Mais M. Helbig dans son *Guide* (*Führer durch die Muséen Roms*, p. 590), tout en retenant l'indication de «lutteurs», a ajouté: «peut-être sont-ce pourtant des coureurs». Cette hypothèse est de trop.

La célèbre statue de Subiaco (voir ci-dessus fig. 4, p. 291 (25). Collignon, *Histoire de la sculpture grecque* II, p. 361 s.) n'est qu'un torse. La tête et les bras lui manquent, mais ce qui reste suffit pour permettre de restituer au moins dans la pensée l'essentiel de l'attitude. M. A. de Ridder, qui dans la *Revue archéologique* (1897, p. 265 et suiv.) a analysé ce monument avec une exactitude remarquable, dit avec raison que «le mouvement général est clair». L'éphèbe vient de courir, mais, arrivé à un point qu'il ne veut pas dépasser, il s'arrête brusquement. Son pied droit est fortement posé sur la terre, son bras droit tendu en l'air, la tête rejetée en arrière regardant en haut un objet qu'il s'efforce d'atteindre ou plutôt de recevoir, parce que les muscles du bras ne sont pas tendus. C'est le bras droit qui joue le rôle principal; le bras gauche n'a proprement rien à faire; son mouvement n'est que la conséquence naturelle de la position générale. L'avant-bras se trouvait un peu au dessus de la cuisse droite, sur laquelle il s'appuyait au moyen d'un support. Mais quel est le sens de cette attitude? On a proposé une foule d'interprétations. On a appelé ce jeune garçon: Niobide, coureur, Hylas, marinier, frondeur, et on a essayé beaucoup d'autres dénominations; M. de Ridder en a dressé la liste et a réfuté les conjectures qui lui paraissaient dignes d'une réfutation. L'opinion qu'il propose lui-même en la qualifiant modestement d'hypothèse, me paraît hors de doute. Il s'agit du jeu de balle. «L'éphèbe, voyant partir la balle, a couru vivement du côté où elle est lancée; parvenu au point où il peut espérer de l'attraper, il s'arrête». Mais il n'est pas besoin de saisir la balle avec les deux mains; il faut seulement l'empêcher de tomber par terre et la rejeter au compagnon de jeu. Ce jeu paraît être celui que Pollux appelle *episcyros* et que récemment les Anglais ont renouvelé avec quelques modifications sous le nom de «Paradex». M. de Ridder n'est pas le premier à qui cette idée soit venue. Elle s'était présentée aussi à M. E. Petersen, mais il y avait renoncé parce qu'on avait trouvé au même endroit que le torse une main gauche avec un morceau d'une courroie, du même marbre que la statue et de la taille requise (v. *Antike Denkmäler* I, p. 46). Croyant qu'elle appartenait à la statue, il voyait dans celle-ci un lanceur de lasso, mais en confessant lui-même que rien ne prouve que les Grecs aient connu ce genre de chasse. Mais la différence de modelé est si grande qu'il paraît impossible que cette main appartienne à la statue (cf. *Revue arch.* I. I., p. 270, note). D'ailleurs on a trouvé en même temps des fragments d'autres statues et on en peut trouver beaucoup d'autres, car les

fouilles ont été très incomplètes. Persistons donc dans l'opinion de M. de Ridder que c'est un joueur de balle.

La statue de Subiaco n'est pas le seul joueur de ballon ou de balle qu'on trouve dans nos galeries de sculptures antiques. On en verra un autre signalé dans le Répertoire de M. S. Reinach (II, p. 440 n. 10) et il y en a d'autres dans les pages qui suivent. Peut-être y joindra-t-on aussi la statue de la glyphtèque Ny Carlsberg, que nous avons fait photographier sur la planche ci-jointe. Ce n'est pas une œuvre de premier ordre, mais elle est pourtant assez intéressante. Elle est très réaliste; on la dirait parente de celle du tireur d'épine appartenant au baron de Rothschild (Collignon, Hist. de la Sculpt. Gr. I, p. 420). La statue est assez bien conservée. Il n'y a de restauré que le bout du nez et les deux jambes, la droite un peu au-dessus, la gauche un peu au-dessous du genou. L'attitude est mouvementée. Le manteau est jeté autour du bras gauche pour ne pas gêner les mouvements. Le bras droit est dirigé en haut et un peu en arrière, ce qu'on peut voir par la proéminence de la partie inférieure du grand muscle pectoral. Le garçon ne se défend pas contre l'attaque d'un animal; il n'a pas non plus l'air de jouer avec un chien. L'expression de son visage n'est ni celle de l'épouvante ou de la colère, ni celle de la plaisanterie. C'est un jeu qui absorbe son attention. Son regard est fixé sur un point qui n'est ni très proche ni très éloigné. Il pourrait bien vouloir attraper ou jeter une balle qui devait ricocher à une certaine distance devant lui. Cependant il y a un détail qu'il ne faut pas perdre de vue. Sur le côté droit de la figure, on trouve deux trous, l'un à la cuisse, l'autre un peu au-dessous de l'aisselle. Des morceaux de fer encore visibles prouvent qu'il y avait là quelque objet attaché à la statue; mais quelle sorte d'objet? C'est ce qu'il est difficile de décider. Si le jeune garçon était engagé dans un jeu avec d'autres garçons, les deux parties se lançant mutuellement des balles, on pourrait soupçonner qu'il était frappé de deux balles lancées par la partie adverse; mais j'avoue que cette conjecture me paraît peu plausible.

## 5.

Tout le monde connaît les colosses de Monte Cavallo: deux hommes nus, c'est-à-dire les jumeaux divins Castor et Pollux, avec des chevaux qui se cabrent. L'effet décoratif de ces deux groupes est imposant. Au moyen âge on les a attribués aux deux plus grande maîtres de l'antiquité, et on a gravé les noms de Phidias et de Praxitèle sur les piédestaux. Nous ne prenons pas ces noms au sérieux<sup>1)</sup>, mais nous admirons pourtant la grandeur de la conception, la vivacité du mouvement et l'habileté de l'exécution, surtout dans les figures humaines, car les chevaux ont souffert par suite des restaurations. Cependant on ne se trouve pas absolument satisfait. Les mouvements des chevaux et des hommes ne s'accordent pas. Les chevaux ont l'air de s'épouvanter devant les mains des hommes, mais ce n'est pas là ce qu'a voulu l'artiste. L'homme conduit son cheval, et si le cheval se cabre, il est toujours forcé de tourner la tête vers celui qui tient le frein et non de l'autre côté. Ce manque d'accord a été signalé déjà par

<sup>1)</sup> La tentative faite par M. Furtwängler pour défendre les inscriptions n'a trouvé aucun adhérent. Elle a été complètement réfutée par M.M. A. Michaelis et E. Petersen.



des archéologues du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1)</sup>, et plus tard par d'autres connaisseurs. Mais la faute n'est pas au sculpteur; elle est aux architectes qui ont réglé la disposition des groupes. En permutant les chevaux, on obtiendra les mouvements justes et l'harmonie sera rétablie. C'est ce que le sculpteur allemand Wagner a demandé dans un excellent article du «Kunstblatt» (1824, nos 93 sqq.).

L'histoire de ce monument a été retracée par M. Michaelis<sup>2)</sup> avec une grande précision, autant qu'il nous est possible de la connaître. C'est sous le pape Sixte-Quint, en 1589, que les deux groupes ont été placés là où on les voit aujourd'hui. Les changements opérés plus tard par suite de l'érection de l'obélisque et de la fontaine sont insignifiants, comme on peut le voir en comparant les gravures du XVI<sup>e</sup> siècle reproduites par Michaelis. Depuis le moyen âge ils ont toujours occupé la même place à l'extrémité Nord-Ouest du mont Quirinal. Il paraît certain qu'on les a pris aux ruines des thermes de Constantin, qui étaient situés sur la pente du même mont, vis-à-vis du palais actuel Rospigliosi. Mais évidemment les statues ne sont pas du temps de Constantin; elles lui sont antérieures de deux cents ans au moins; on les a transportées dans les thermes d'un édifice plus ancien, datant peut-être du temps des Flaviens. Sur ce déplacement nous ne savons absolument rien, et il se peut bien qu'en transportant les statues on ait permuté les chevaux. La question de la position primitive de ces groupes est toujours une question ouverte.

M. E. Petersen l'a traitée soigneusement dans les «Mittheilungen des archäol. Instituts, Römische Abtheilung» XV, 1900. p. 310 ss. A l'occasion d'une réparation des colosses, il a pu monter sur l'échafaudage et examiner les marbres de près. Il s'est convaincu qu'un côté des hommes et des chevaux est à peu près intact, tandis que l'autre côté a souffert d'éraflures et de dégradations considérables. Il en conclut que ce côté a été adossé à un mur; on l'a aplati pour l'y adapter. Il ne doute pas que leur place ait été à l'entrée des thermes de Constantin, mais il rejette à bon droit le projet de M. Fogelberg de placer les chevaux dans la porte et les hommes en dehors. Il se rallie à l'idée de Canova, qui les plaçait en relief devant la façade de l'édifice, à droite et à gauche de la porte, v. p. 328 sqq. On allègue comme point de comparaison un groupe de la frise occidentale du Parthénon (n. 27 Michaelis); mais là il manque justement ce qui pour nous est l'essentiel, savoir la tête du cheval, de sorte que les objections que nous avons faites à la disposition du groupe n'ont rien perdu de leur valeur. Et quant aux aplatissements et éraflures que M. Petersen a observés, il se peut qu'ils prouvent que ces statues ont été une fois accostées à un mur, mais pourquoi les a-t-on mutilées après coup au lieu de leur donner cette forme dès le commencement, si telle a été la pensée primitive de l'artiste? Cela même semble prouver qu'il a voulu faire des groupes indépendants et non des appliqués à une muraille.

<sup>1)</sup> V. Aldrovandi, Statue di Roma p. 310, cité par M. E. Petersen: «Vogliono alcuni che stiano male collocati presso le statue di quelli due giovani, che son lor presso: perché nel modo che si veggono hora posti pare che della mano e del braccio di coloro si spaventano; il che dicono che non sogliono i feroci cavalli fare.»

<sup>2)</sup> Mittheilungen d. arch. Inst., Römische Abtheilung XIII, 1898, p. 248 ss.

