

THORVALDSENS LILLE SØLVHOVED – ET RUINERET TONDOPORTRÆT

Blandt Thorvaldsens antikker findes et lille portræthoved i sølv (fig. 1-6), der, som Ludvig Müller lakonisk, men træffende skriver i sit katalog, er »af fortrinlig Kunst«.¹ Det går under navnet Antoninus Pius, en identificering vi skal vende tilbage til.

Thorvaldsen efterlod sig ingen optegnelser over, hvorledes han byggede sin samling af kunst og antikviteter op. Som ikke ualmindeligt blandt udøvende kunstnere købte han oldsager uden smålig hængen sig i antikvariske petitesser.² Måske er sølvhovedet erhvervet en årle søndag morgen på Piazza Montanara, som da lå ved Marcellus-teatret.³ Her kom bønder ind med de genstande, de havde fået op af jorden i ugens løb. Som på det nuværende loppetorv ved Porta Portese var det overvejende mindre ting, som kunne skjules i en lomme, der blev forhandlet. Thorvaldsen siges at have været på stedet hver gang, men så stor en køber han var, benyttede han alle eksisterende kanaler til at forøge sin samling. Uge for uge voksede den da også under hans ophold i Rom. Sandsynligt er det i hvert fald, at hovedet er bragt for dagen i Rom selv eller den nærmeste omegn.

Sølvhovedet er meget lille. Største bevarede højde er 6,4 cm., mens selve ansigtet måler 3,65 cm. Det er ikke som tidligere antaget et drevet arbejde, men støbt efter *cire perdue* metoden, hvorefter udvendige detailler som iris og pupil er udført ved graving. En rest af støbekernen befinder sig stadig i næsespidsen. Som almindeligt for denne type romerske ædelmetalarbejder er materialeforbruget beskedent. Det vejer 39 gr., og godstykkelsen er omkring 1 mm, hvilket er medvirkende årsag til, at det meste af issen med pandelokker samt et stykke af venstre tinding er gået tabt. To mindre huller findes på hovedets højre side, et ved tindingen, hvor hår og skæg



Fig. 1. Sølvportræt, en face. Højde: 6,4 cm. Ca. 120. Thorvaldsens Museum.



Fig. 2. Sølvportrættet fig. 1. Bagside.



Fig. 3. Sølvportrættet fig. 1. Profil mod højre.



Fig. 4. Sølvportrættet fig. 1. Profil mod venstre.



Fig. 5. Sølvportrættet fig. 1. Trekvart profil mod højre.

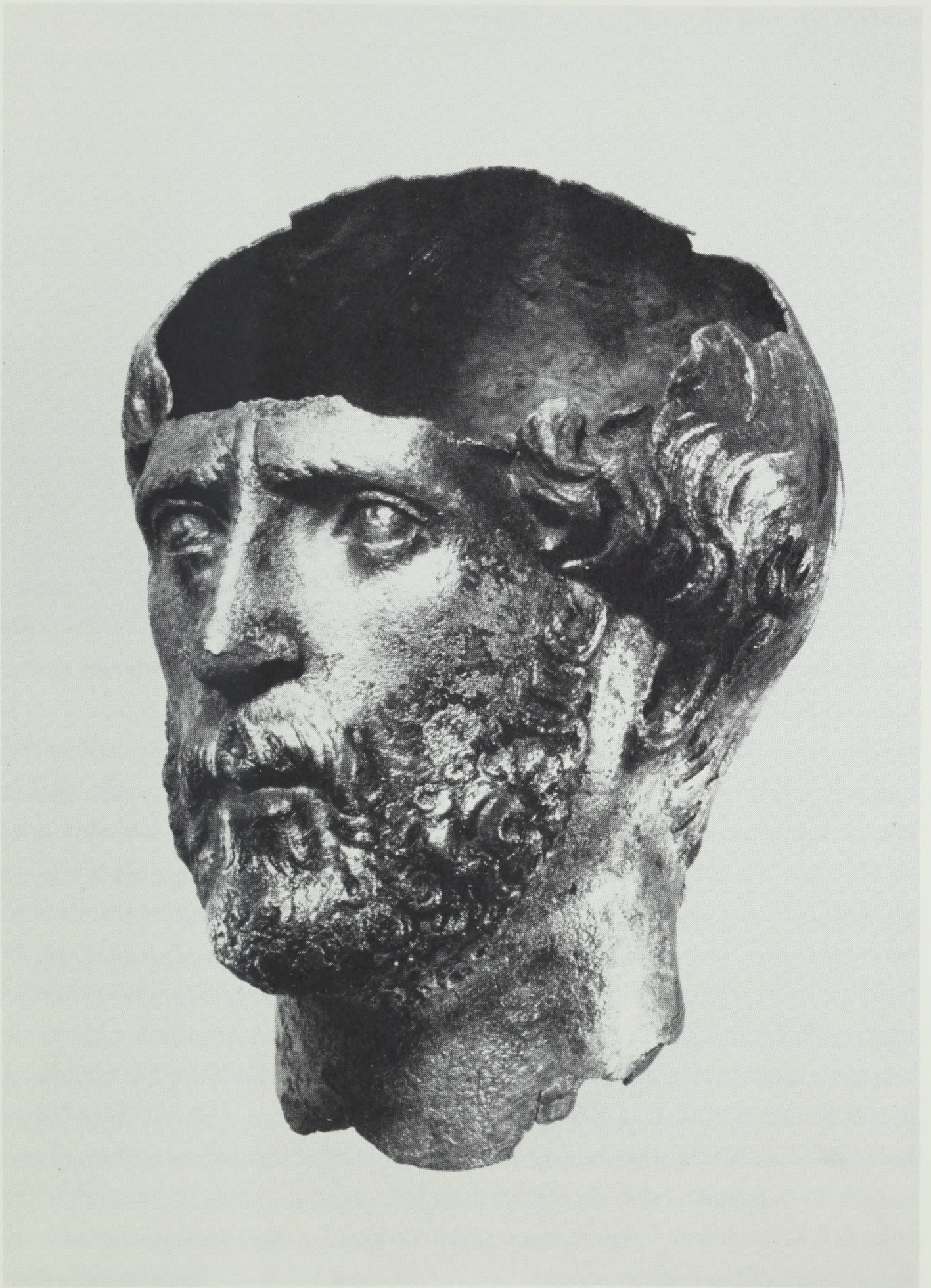


Fig. 6. Sølvportrættet fig. 1. Trekvartprofil mod venstre.

mødes, og et ved en af pandelokkernes underskæring. Halsen afgrænses forneden af en uregelmæssig brudflade, der i nakken går op for omtrentlig at følge hårgænsen.

Metallet er temmelig korroderet, og flere steder, mest udtalt på næsetippen, er flager af den oprindelige overflade skallet af. Stykkets tilstand tilkendegiver utvetydigt, at der er tale om et jordfund.

Portrættet gengiver en mand omkring de 40 år, med regelmæssige endnu ikke skarpe træk og et velplejet hår og skæg. Ansigtsformen er oval, næsen smal og lige med et ganske svagt knæk. Munden med de korte læber virker lidt veg og giver tilsammen med de rynkede øjenbryn personen et let bekymret, vagtsomt udseende. Det bevarede stykke af halsen viser, at hovedet i forhold til det nu tabte skulderparti har været drejet svagt mod højre og samtidig noget løftet, som om blikket var rettet opad.

Håret er tæt og kraftigt, ret frem så det dækker hovedet som en hue. Det er let bølget og ender i en række separat udarbejdede krøller, der ligger som en krans om hovedet. Håret skjuler ørerne halvt, og den nuværende brudlinie viser, hvor langt ned det har dækket panden. Gennem det korte, krusede fuldskæg anes en ret spids, let markeret hage.

Det er evident, at graveringen er meget mere lemfældigt udført på bagsiden af hovedet og på den bageste del af issen, hvor de enkelte lokker kun er groft anlagte (fig. 2-4). Åbenhart har denne del af hovedet ikke skullet ses. Dette faktum sammenholdt med halsens bøjning, der viser, at blikket har været rettet opad, tyder ret sikkert på, at hovedet er brækket af en buste, som har været indsat i et kugleudsnit. Der er altså tale om et tondoportræt, og man må formode, at busten oprindelig har været monteret i en flad sølvskål eller phiale som fig. 7. Denne portræt-phiale er et af de bedst kendte stykker fra Boscoreale-skatten fundet i 1895 ved Pompeii, og den befinder sig nu, som det meste af skatten, i Louvre i Paris.⁴ Den bistre herre på Boscoreale-phialen har haft en pendant – formodentlig hans kone – i en kvindebuste, der er endt i London, og hvis skål er gået til.⁵ Fra romersk kejsertid er bevaret flere sådanne phialer med buster af guder og mennesker. De er sædvanligvis af meget høj kvalitet, kunstnerisk som teknisk, og ofte er sølvet udsmykket med en partiel forgyldning.



Fig. 7. Sølvskål med tondoportræt. Fra Boscoreale ved Pompeii. Diameter: 24 cm. 1. årh. Louvre, Paris.

A priori giver hverken form eller materiale, hvilket vi også skal vende tilbage til, noget fingerpeg i retning af en identificering, udover at den fremstillede må have tilhørt overklassen. Som nævnt går hovedet under navnet Antoninus Pius, romersk kejser 138-161. Betegnelsen blev hæftet på i 1940 af Frederik Poulsen i en anmeldelse af den tyske arkæolog Max Wegners store værk om det antoninske herskerdynastis portrætter, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*.⁶

Der har nok altid eksisteret en tilbøjelighed hos de arkæologer, der arbejder med portrætter, til at være lidt letfærdige med uddeling af navne til de stykker, de kommer i nærheden af, og museerne vil gerne besidde kendte ansigter eller udfylde huller i samlingens rækker. Alt andet lige er det da også mere tiltrækkende at beskæftige sig med en kendt historisk persons fysiognomi end med en tilfældig ubekendts.

Det romerske kejserbillede er til og med den severiske periode veletableret. De forskellige portrættyper af de skiftende kejsere er sikkert defineret

også i indbyrdes relation, og endnu to generationer ind i det 3. årh. har vi et godt kendskab til den enkelte regents udseende. Grundlaget for identifikation af enkeltbilleder og opstillinger af typerækker er fremfor alt møntbilledet.

Antoninus Pius portrættet hører til de mest stabile blandt romerske kejserportrætter. Vi kender ingen billeder af ham, før han blev kejser 51 år gammel ved Hadrians død i 138. Med variationer og stilistiske ændringer bygger portrætterne gennem de følgende 23 år på samme grundtype, åbenbart skabt i anledning af magtovertagelsen.⁷ En gennemgang af møntmaterialet viser samstemmende, at der heller ikke her kan spores nogen udvikling, og at samme portrættype dominerer hele perioden.⁸

I Thorvaldsens møntsamling findes flere Antoninus Pius mønter, heriblandt en smuk sesterts (fig. 8a-b), der på forsiden bærer et laurbærkranset portræt af kejseren. Bagsiden, der gengiver tvillingerne, Romulus og Remus, diende ulvinden, hører til en serie med billeder fra Roms grundlæggelsesmyter, som blev slået i anledning af byens 900-års jubilæum i 148.⁹

Drejer det sig om formodede kejserportrætter i ædelmetal og især i miniatureformatet, har der ofte været en tilbøjelighed til at slække lidt på lighedskravene.¹⁰ Dette kan måske have sin rimelighed, såfremt der er tale om fund gjort langs Romerrigets grænser i det såkaldte limes-område, hvor hæren ofte fik kejserbilleder lavet af lokale håndværkere efter modeller fra Rom. Thorvaldsens sølvhoved må imidlertid tilhøre et byromersk miljø og er dertil særdeles kompetent udført for ikke at sige fremragende. Skal det forestille en kejser, må vi træk for træk kunne kræve absolut portrætmæssig overensstemmelse med etablerede typer.

Lad os derfor begynde forfra med møntbilledet fig. 8a, som den slørende laurbærkrans tiltrods fremviser alle karakteristiske træk. Sammenligner vi det med profilbilledet fig. 3, noterer vi først, at frisuren er en ganske anden. Kejseren har en lidt kraftigere skægvekst, men især er hovedhåret langt mere bølgende og ender ved pande og tinding i store viltre krøller, der snor sig om sig selv. Alligevel hænger håret ikke så langt frem og ned som på sølvhovedet. Antoninus' ører er frie, og det er tydeligt, at han har »høje tindinger«, et indtryk der yderligere forstærkes af hans karakteristiske høje



Fig. 8a-b. Antoninus Pius sesterts. For- og bagside. Slået i anledning af byen Roms 900 års jubilæum, år 148. Bronze. Thorvaldsens Museum.

og stejle pande. Til trods for det kraftige hår bemærker man, at han samtidig har et fladt baghoved, mens vort sølvhoved fremviser en smuk hvælvet kranieform. På møntportrættet ses det også, at Antoninus Pius har nogle særegne lige øjenbryn, der skrånende hænger ud over øjnene, mens sølvhovedets tegner en fin bue. Af mønterne fremgår det derimod ikke, at kejseren modsat vort sølvhoved har en bred lige mund med smalle sammenknebne læber, ligesom det blot anes, at han har et bredt firkantet ansigt, der er fjernt fra sølvhovedets ovale ansigtsform. Kun et let bekymret udtryk har de to mænd til fælles.

Med bortfaldet af den traditionelle identificering falder den automatiske datering samtidig. For at nå frem til en ny må vi atter til kejserportrættet. Helt overvejende dateres privatportrættet ud fra kejserportrættet, selv om de to grupper langt fra altid følger de samme retningslinier. Især i det 2. årh. møder vi generelt i privatportrættet en mere udtalt realisme end i kejserportrættet.¹¹ I billedet af en kejser ligger en vis bundethed. Det kan være idealiserende eller realistisk til det krast veristiske, men fremfor alt er det en politisk manifestation. Mere end en gengivelse af fysiognomiske karakteristika er det et billede af kejseren, som han ønskede at blive

opfattet af sine undersåtter.¹² Den én gang påtagne rolle blev normalt fastholdt gennem et regeringsforløb, og kun et fåtal så i virkeligheden kejseren. I flere tilfælde ved vi da også positivt, at en kejser så anderledes ud, end han lod sig fremstille.¹³ Privatportrættet bevæger sig typemæssigt mere frit, ligesom det også gør det stilistisk. I romersk kejsertid udvikler stil sig langtfra altid som noget kontinuerligt fremadskridende. Meget frit kunne ordregiver og kunstner vælge inden for et stort repertoire af stilistiske og ikonografiske forlæg alt efter smag og formål. Derfor udsættes vi bestandig for det dateringsmæssige problem, at vidt forskellige stiltræk såvel kan optræde side om side som afløse hinanden.¹⁴

Det er altså i mangel af bedre, når man daterer privatportrættet ud fra herskerportrættet, og man må gøre sig klart, at der næsten altid vil mangle en facitliste i form af en daterende indskrift eller lignende.

Sølvhovedets frisure forudsætter den fremherskende mode under Trajans styre: et kraftigt hår der er redt frem fra toppen af issen med denne som centrum for at dække hovedet som en hue. I løbet af sen trajansk og hadriansk tid bliver denne stive frisure mere og mere levende. Håret bliver bølgende og endelokkerne, der danner en krans om hovedet løfter sig. Det er stadier på vejen mod den højantoninske periodes helt utrimmede hårmanker, som bl.a. Marcus Aurelius optræder med.

Skæg bærer ingen kejser før Hadrian, og med føje opfattes dette som symbol på den græske renaissance, denne kejser er kommet til at stå som eksponent for. Siden republikkens dage havde alene soldater og slaver været skæggede, men kort efter år 100 begynder dannede og ikke mindst græcofile romere at anlægge sig fuldskæg. Samtiden var ikke uden ironi overfor den nye mode, som det fremgår af et epigram tilskrevet Lukian (Epigr. 45):

Hvis du tror, man bliver vis ved at lægge sig skæg til,
til Platon bliver straks hver en fuldskægget ged.

Under Hadrians regeringstid trænger moden definitivt igennem for at holde sig helt til kejser Constantin d. Store.

På Trajan-søjlen, der blev indviet i år 113, og som en billedrulle

illustrerer Trajans sejr i Dakien, bærer flere af de højeste officerer fuldskæg og en frisure som vor mand. Andre har hår og fuldskæg som Hadrian, mens atter andre er glatragede med frisurer, der svarer til de flaviske kejseres eller Trajans. Hvis man går ud fra kejserbilledet, spænder de hår- og skægmoder, som Trajans stabsofficerer gengives med på søjlen, over næsten halvanden generation.¹⁵

Da Thorvaldsen-hovedet er i metal, mangler et dateringskriterium, som kan benyttes for marmorskulptur. Omkring år 130 begynder billedhuggerværkstederne i Rom at udarbejde iris og pupil plastisk, mens disse dele før havde været angivet ved bemaling. I datiden har denne ændring sikkert ikke virket så radikal som nu, hvor marmorskulpturens bemaling næsten altid er forsvundet. Ved metalarbejde kan bemaling ikke anvendes, og i stedet blev iris og pupil angivet ved indlæg af andre materialer eller ved indgraving som på sølvhovedet (fig. 1, 5-6) og på Boscoreale-phialens mand (fig. 7). På grund af denne tekniske detaille kan portrættet for en overfladisk betragtning synes at være senere, end det i virkeligheden er.

Skal man forsøge at hæfte en datering på Thorvaldsens lille sølvhoved, må det blive sentrajansk/tidlig hadriansk tid, eller hvis man udtrykker sig i kulstof-14 dateringens terminologi kan man sige år 118 ± 15 år.

En nøjagtig parallel til hår- og skægfrisur findes altså ikke i kejserbilledet. Derimod er der bevaret flere privatportrætter, der stilistisk som typemæssigt står sølvhovedet nær, men intet har så udpræget portræt-mæssig lighed, at der kan være tale om samme person.

Hvem er han så vor mand? Skægget tyder på, at han har været en modebevidst person, uden at han behøver at have været en udtalt græcofil som Hadrian. Helt generelt kan også panderynkerne fortælle os noget. Det tanketunge ansigtsudtryk skal understrege den fremstillede betydningsfuldhed. Ingen har skullet være i tvivl om, at han var en mand, der bar et stort ansvar på sine skuldre. Ofte møder man dette alvorlige, gerne direkte bryske ansigtsudtryk i tidens mange officersportrætter som udtryk for en standsmæssig selvforståelse, men også medlemmer af overklassen, der lod sig fremstille i rollen som græske filosoffer, har jævnligt dette tænksomme udseende.

Det romerske samfund, ikke mindst i den mellemste kejsertid, var på næsten paradoksal vis karakteriseret ved en stor social mobilitet og samtidig gennemsyret af en usædvanlig høj grad af klassebevidsthed, som netop kommer til udtryk i den måde personer billedligt lader sig fremstille på. En klar symbolik er knyttet til klædedragt, attributter, ansigtsudtryk, holdning m.m.

Den sikre vedkenden sig af et standsmæssigt tilhørsforhold slører på ingen måde enkeltpersonens individualitet. Tværtimod er der en stadig tradition for realistiske træk i privatportrættet, og den lever videre frem til midten af det 3. årh., da det realistiske eller bedre veristiske romerske portræt – det kejserlige såvel som det private – forsvinder for at erstattes af en maske. Årsagerne til denne udvikling er mange og delvist uafklarede, men en væsentlig rolle spiller givetvis de strukturændringer i samfundet, som bliver helt tydelige i løbet af det 3. årh. Det store kulturbærende borgerskab, der var knyttet til antikkens bykultur, forsvinder, og middelalderens feudale samfund dukker frem, karakteriseret ved en ganske lille overklasse og en næsten retsløs underklasse omfattende resten af befolkningen. I forhold til tidligere var overklassens status given og stort set uopnåelig for andre.

Da sølvhovedets tilhørende buste ikke er bevaret, er det reelt umuligt at afgøre, om personen har været fremstillet som officer med kyrads og feltherrekappe, græsk filosof med himation over venstre skulder (som fig. 11), borger iført toga eller heroisk nøgen som manden på Boscorealephialen (fig. 7). Efter behag kunne medlemmer af den romerske overklasse lade sig gengive i disse eller andre roller. I det virkelige liv spillede de også på flere strenge. Højtstående officerer, som vi møder dem omkring kejseren på Trajansøjlen, var samtidig senatorer og embedsmænd. Dertil kunne den enkelte være filosofisk interesseret, eller måske ønskede han at lade sig fremstille i heroisk nøgenhed eller som jæger.

En nærmere personindkredsning er næppe mulig. Den mand, der er portrætteret i Thorvaldsens lille sølvhoved, er givetvis et medlem af den virkelige overklasse. Mest sandsynligt skal han søges blandt senatets 600 medlemmer, men også en person blandt den numerisk langt større og

økonomisk betydningsfulde ridderstand kunne tillige komme i betragtning.

I stort format kendes tondoportrætter, eller som romerne selv betegnede dem, *clipeatae imagines*, skjoldbilleder, af såvel herskerdynastiernes medlemmer som af private eller guder udført i metal, sten eller som maleri. Ofte har sådanne tondi indgået i en arkitektonisk sammenhæng, og i mange tilfælde har de været ophængte.

I sin oprindelse et græsk motiv¹⁶ overtages og videreudvikles det i den romerske verden. De store republikanske slægter, d.v.s. de som havde anebilleder, placerede portrætter i denne form i husets atrium, og fra den senere del af den republikanske periode har vi belæg for, at offentlige bygninger blev udsmykket med sådanne tondi. Således skriver Plinius d. Ældre i sin Naturhistorie (N.H. 35, 12 – overs. J. Isager): »Den første, der som privatmand lod portrætskjolde indvie og ophænge i templer eller offentlige bygninger, formentlig Appius Claudius, der var consul sammen med Publicus Servilius i byens 259. år (egl. = 79 f.Kr.).¹⁷ Han anbragte afbildninger af sine forfædre i Bellonas tempel og ønskede, at de skulle anbringes højt, så de kunne ses og indskriften med deres bedrifter læses, hvad der er smukt, specielt når en krans af små børneportrætter tilsammen virker som en redefuld unger. Sådanne skjolde kan en beskuer kun bifalde og glæde sig over.«

I senatsbygningen, Curien, var der ophængt tondoportrætter af kejsere. Af Trajan vides der at have hængt et i sølv, og af guld et af Claudius Gothicus (269-70). Domitian havde ladet en gylden portrættondo ophænge, men den blev straks nedtaget, da han blev myrdet og hans minde fordømt i år 96. Hvorledes disse billeder har taget sig ud, kan vi få en forestilling om gennem de ret mange bevarede arkitektoniske tondi i sten og gennem de vægmalerier, hvori motivet indgår.¹⁸ Kun få er bevaret i metal og næsten alle af træ er forsvundet.

I miniature format, vel af omtrent samme størrelse og form som Boscoreale-phialen (fig. 7) og som den skål, der har omgivet Thorvaldsen-sølvhovedet, har kejserportrættet været anvendt i militært regi. Sådanne metaltondi, med indsatte buster af kejserhusets medlemmer eller af guder, indgik som en del af udsmykningen på de stangfelttegn, de enkelte

troppekontingenter medførte, på samme måde som faner er blevet benyttet sidenhen. Kejserbusten kunne også udgøre centralornamentet på de såkaldte phalerae, normalt ca. halvt så store, runde emblemer, der hang på hestens bryst som en del af seletøjet. Phalerae kunne desuden benyttes som en mands personlige dekoration eller værdighedstegn. Sådanne udsmykninger svarer nærmest til, hvad vi ville betegne som portrætmedailloner.¹⁹

Selv i så lille format som et møntportræt var kejserbilledet helligt. At forhåne eller beskadige det, kunne forvolde dødsstraf over den formastelige. På den anden side regnedes dets kraft så stor, at det kunne give asyl.²⁰ Kejserkulten var især knyttet til militæret som det egentlige grundlag for kejsermagten. Hver militærlejr havde sin fanehelligdom med statuer af guder og genier, og her opstilledes standarder og felttegnene med billederne af kejseren, når tropperne ikke var i kamp.

Da den romerske verden overtog tondoportrættet som billedform, blev det først og fremmest forbundet med triumfen og begravelsen. Som det fremgår af den ovenfor citerede Plinius passage, benyttede især overklassen motivet til fremhævelse af egen storhed. Det romerske samfund rummede som nævnt samtidig en livlig social mobilitet og en udtalt klassebevidsthed, bl.a. udtrykt ved hjælp af en veldefineret ikonografi. Gennem hele perioden og især markant i kejsertiden låner den private kunst hyppigt af den statsliges formforråd.²¹ Ved overgangen til kejsertiden bliver tondomotivet populært især i middelklassens gravkunst, og i flere egne af riget dominerer denne portrætform gravreliefferne gennem flere hundrede år. Da sarkofager begynder at blive moderne i Rom under Hadrian overføres motivet hertil (fig. 9). Det holder sig her gennem resten af kejsertiden til byzantinsk tid og nyder i perioder stor yndest. Tondoen kan på en sarkofag være statisk placeret på forsiden af selve kisten eller låget, eller den kan bæres frem af victorier, putti eller som på den afbildede sarkofag i Termemuseet i Rom af sø-kentaurer.²²

Miniatureformen som Boscoreale-phialen eller Thorvaldsen sølvhovedet med dets oprindelige omgivende skål har nok været beregnet til opstilling i det rum, der var helliget familietraditionen, og efter al sandsynlighed har vort sølvhoved i sin tid befundet sig i tilknytning til larariet. Dette, som



Fig. 9. Sarkofag med havvæsener. Marmor. 48×180 cm. 3. årh. Termemuseet, Rom.

bedst kan sammenlignes med et huskapel, hørte oprindeligt til i atriet, men kunne i kejsertiden findes i næsten ethvert rum i huset. I larariet var anbragt statuetter af husguderne, larer og genier, og ejede man en miniaturebuste eller en statuette af kejseren, var den normalt også at finde her som et udtryk for husets solidaritet med samfundet og dets overhoved. I flere tilfælde ved vi, at man også opsatte portrætter i larariet af slægtninge eller personer – levende som afdøde – der stod en nær.²³

Larariet kunne være meget varierende i størrelse og i udformning. Fra Pompeii kendes et betydeligt antal,²⁴ de fleste af beskedent omfang som et katolsk helgenskrin. Ofte har de form som små tempelfronter, *aediculae*, indmuret så de danner en niche i væggen. En del har været udført af træ som et skab med låger, ligesom de anemaskeskabe vi kender fra afbildninger.²⁵ De større lararier var gerne forsynet med et trappeforløb til at anbringe statuetter, miniaturebuster, offer- og billed-phialer m.m. på.

Rent praktisk kunne en phiale selvfølgelig læne sig op af det næste trin,



Fig. 10. Portrætskål. Terracotta. Højde: 20,8 cm. 2. årh.
Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg.

men den kunne også være anbragt på en støtte. Profilerede – altså drejede – træsokler må have været anvendt her. *In natura* er de ikke bevarede, men der findes gengivelser heraf i andre materialer. Fra en gravplads nær Salzburg i Østrig stammer en portræt-phiale (fig. 10)²⁶ af omtrent samme størrelse som Boscoreale-stykket og af omtrent samme alder som Thorvaldsen-hovedet. Materialet er terracotta og til den mindste detaille gengiver lerets form metalforlægget. Helt uorganisk er til skiven føjet en fod, som må afspejle den drejede træfod, der bar metalforlægget. Tilsvarende træstøtter gengives i gravmaleri. I et columbarium ved Via Portuense uden for Roms bymure²⁷ er i vægmaleri fremstillet to aedícula-nicher med portrættondi af et yngre ægtepar. Under begge de circulære billeder er med

mørkebrun træfarve gengivet det øverste af den profilerede sokkel, som har båret disse *clipeatae imagines*.

Fra det pompeianske vægmaleri kendes talrige – *nature morte* eller *Stilleben* – opstillinger, hvori sølvtøj af forskellig type, sacralt som verdsligt, og i nogle tilfælde statuetter indgår mellem diverse levnedsmidler.²⁸ Ofte er genstandene anbragt på trappeforløb lig dem, der fandtes ved de større lararier. Vesuvbyernes og Ostias restauranter var udstyret med tilsvarende trappeforløb over diskene til service og madvarer.²⁹ Romerne var altså fortrolige med sådanne dekorative opstillinger.

Med romernes standsmæssige selvforståelse fulgte en glæde over status-symboler. Som vi hører det bl.a. hos digteren Martial (ca. 40-102 e.Kr.), kom blot nogenlunde velhavende mennesker hyppigt i hinandens hjem, og havde man anskaffet sig noget kostbart, skulle det selvfølgelig ses. Selv om romerne også benyttede borde til deres skueopstillinger, synes disse trappeforløb at have været nok så populære i det romerske hjem. Funktionelt – og stemningsmæssigt – kan de vel bedst sammenlignes med moderne hjems pompøse reolsystemer, der jo kun i begrænset omfang fyldes med bøger.

En opstilling af det lille tondoportræt mellem gudestatuetter og miniaturbuster ville også give associationer i retning af militærlejrens fanehelligdom, hvilket ville have været meget *a propos*, om vor mand havde været en militær, som de rynkede bryn tyder på. En sådan placering i tilknytning til larariet og dermed i en kultisk sammenhæng, hvor tondobusten modsvarer felttegnes kejsereemblemer, skal kun opfattes som et blandt mange eksempler i romersk kunst på lån af ikonografiske forlæg. Den religiøse aura, der omgærdede herskerportrættet, smittede ikke af på privatportrættet, selv om de eventuelt paralleliseredes ved at blive anbragt side om side. Det er heller ikke mange år siden, det var almindeligt i danske hjem at se familieportrætter i ovale og cirkulære rammer side om side med krucifixet. Romerne havde aldrig haft en egentlig anakult,³⁰ og snarere forbandtes portrættet af en afdød, som hos os selv, med almindelig veneration eller stolthed over hedengangne familiemedlemmer.

Skønt overleveringsvilkårene for de enkelte monumentgrupper har været meget forskellige, tyder en del dog på, at »erindringsportrætter« fik

ganske stor yndest i løbet af kejsertiden. Kun meget få ædelmetalarbejder er bevaret og da normalt tilfældigt fundet som nedgravede skatte, men at traditionen blomstrer, viser bl.a. de guldglasportrætmedailloner, af hvilke der kendes adskillige fra den mellemste og seneste del af kejsertiden.³¹

I republikken og det meste af kejsertiden var billedtondoen i lige grad tilegnet kejserlige, guder og almindelige dødelige. I senantikken med overgangen til den byzantinske periode indtræffer imidlertid en ændring, som sikkert hænger sammen med den forandring, det romerske portræt som registrerende gengivelse af en persons fysiognomi allerede har gennemgået. Tondoportrættet bliver herefter forbeholdt kejseren med familie og enkelte højtstående embedsmænd, men først og fremmest kommer det til at stå i kirkens tjeneste. Portrættet i glorien bliver dominerende.

Først med renaissancen generobrer overklassen og den velhavende middelklasse atter tondoportrættet, som derefter, via klassicismen, fortsætter gennem hele det 19. århundrede, ikke mindst i gravkunsten (fig. 11 og 12). Og netop de to perioder – det 19. århundredes Europa og kejsertidens Rom i det 2. århundrede – har da heller ikke så få lighedspunkter tilfælles.³² Ikke mindst en billedhugger som Thorvaldsen kom til at spille en rolle for motivets videreleven. Det var imidlertid ikke alene i valg af motiver, Thorvaldsen gik tæt på antikken. Hans teknik var i vid udstrækning den samme, og som arbejdsgangen var på hans store atelier i Rom, var arbejdsgangen også på de store billedhuggerværksteder i kejsertidens Rom.³³ Få billedhuggere har i øvrigt skabt så fortræffelige »romerske« kopier af græske originaler, som Thorvaldsen har.³⁴

Selvom Thorvaldsen i vid udstrækning søger sine forlæg i den romerske antik,³⁵ benytter han til sine tondoportrætter ikke som mest almindeligt i Rom *en face* billedet, men profilbilledet (fig. 11). Han er her på linie med sin lidt ældre romerske kollega Canova, og begges tondoportrætter kommer på denne måde til at minde om forstørrede møntbilleder, men reelt er møntbilledet (fig. 8a) jo også et tondoportræt. Thorvaldsens samtidige, englænderen Sir Richard Westmacott, der i 1793 kom til Rom for at arbejde på Canovas værksted, anvendte derimod gerne frontalbusten som i gravmælet for Francis Basset, Lord de Dunstanville (fig. 12). Her møder vi en rigtig romer klædt i græsk himation.



Fig. 11. Bertel Thorvaldsen: Monument for maleren Andrea Appiani (1754-1817). Marmor.
Højde: 485 cm. Opstillet i 1826. Brera, Milano.

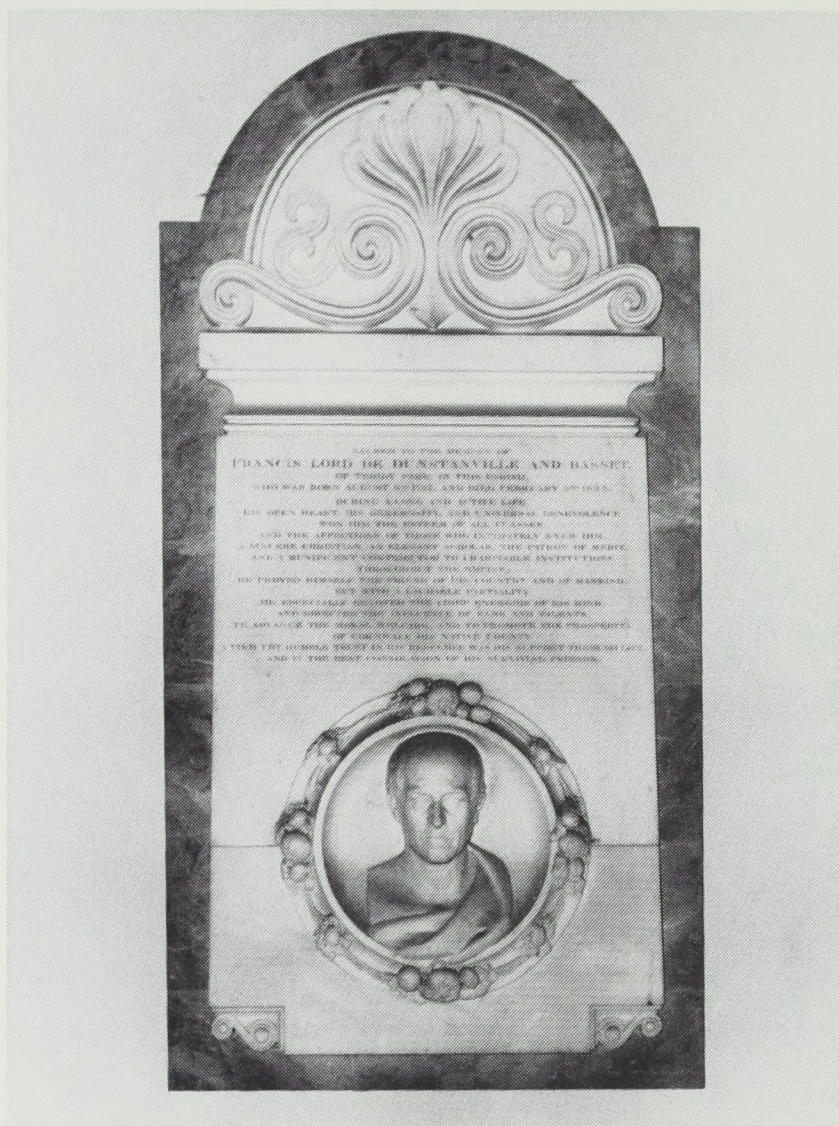


Fig. 12. Richard Westmacott: Gravmæle for Francis Basset, Lord de Dunstanville (1757-1835). Marmor. 1835. Illogan Church, Cornwall.

Over epitafen for Johann Philipp Bethmann-Hollweg³⁶ vokser en frit-hugget buste op af akanthusblade afgrænset af en halv tondo, en lunette-formet niche, og vender vi tilbage til fig. 11, gravmælet for maleren Andrea Appiani³⁷ lyser antikforlæggene beskueren i møde. Skønt dette monument ikke, som f.eks. gravmælet for Vacca Berlinghieri³⁸ der bærer en tilsvarende portrættondo, er direkte sarkofagformet, er gesimsen klart overtaget fra et sarkofaglag med hjørnemasker som sarkofagen afbildet fig. 9, og de tre gratier med den lille amor på gravmælet har nære slægtninge i najader og putti på de romerske sarkofager. Centralt på begge gravmonumenter svæver portrætterne af den afdøde i tondoform.

Thorvaldsen har ikke kunnet ane, at det lille sølvhoved, han i sin tid

købte, udover at være et portræt »af fortrinlig Kunst« repræsenterede et af de antikmotiver, han selv dyrkede intenst. Det ville sikkert ellers have fornøjet ham.

Niels Hannestad

Noter

Anvendte forkortelser: *AbhGött.* Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen; *ArchAnz.* Archäologischer Anzeiger; *JdI.* Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts; *Mem AmAcadRome* Memoirs of the American Academy in Rome; *MonPiot* Fondation Eugène Piot. Monuments et Memoires; *ProcAmPhilSoc.* Proceedings of the American Philosophical Society; *RömMitt.* Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.

1. Inv. nr. H1951. L. Müller, *Thorvaldsens Museum III*, 1, København 1847, iv. nr. 1 (s. 148); A. Radnóti i *Folia Archaeologica* 6 (1954) s. 49-67; G. Boesen, *Danske Museumsskatte*, København 1967, pl. 162.
2. Om Thorvaldsens kunstkøb, se D. Helsted, »Thorvaldsen as a Collector« *Apollo* (Sept. 1972) s. 206-213.
3. Pladsen forsvandt under Mussolinis ødelæggelser af den centrale bykerne, se A. Cederna, *Mussolini Urbanista*, Roma 1979, s. 144 ff.
4. H. de Villefosse i *MonPiot* 5 (1897) Cat. Nr. 2; *Pompeji. 19. April bis 15. Juli 1973*, Villa Hügel, Essen Nr. 137. Om typen, se D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silverplate*, London 1966, s. 151 f. Boscureale phialen, som rimeligvis er fra senaugustæisk eller julisk-claudisk tid er mere omhyggeligt udarbejdet på bagsiden af hovedet end Thorvaldsen sølvhovedet, hvilket modsvarer de forhold, som gør sig gældende for storskulpturen. I tidlig kejsertid er rundskulpturelle portrætter normalt altid færdiggjort også på bagsiden, senere sparer man sig denne indsats, hvis portrættet skal opstilles i en niche.
5. H. B. Walters, *Catalogue of the Silver Plate in the British Museum*, London 1921, nr. 26; *Pompeji* (*op.cit.*, note 4) nr. 143.
6. Se nedenfor, note 7. Anmeldt af F. Poulsen i *Gnomon* 16 (1940) s. 205-210. Sølvhovedet er nævnt s. 207, men uden argumentation.
7. For Antoninus Pius portrætteret, se M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939, Kap. II og K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlin 1977, nr. 26 og 27.
8. Den bedste behandling af Antoninus Pius' udmøntning findes hos P. L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts III*, »Die Reichprägung zur Zeit des Antoninus Pius«, Stuttgart 1937, se også H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum IV*, »Antoninus Pius to Commodus« (= BMC, Antoninus Pius – Commodus), London 1940 (rev. genoptr. 1968). Fremragende billeder findes i J. P. C. Kent – M. og A. Hirmer, *Roman Coins*, London 1978, fig. 302 ff.
9. Müller (*op.cit.*, note 1) Anhang Nr. 358; BMC Antoninus Pius Nr. 1318. Udmøntningen, der fejrede 900 års jubilæet, fandt sted over flere år, se Ph. V. Hill, *The Undated Coins of Rome*, London 1970, især s. 101. Formodentlig blev festlighederne afholdt i år 148, se A. Garzetti, *From Tiberius to the Antonines*, London 1974, s. 701.
10. Dette viser bl.a. diskussionen omkring guldbusten af »Marcus Aurelius« fundet i Avenches (Aventicum) i Svejts, som nylig er blevet identificeret som et portræt af Julianus Apostata, se J. Ch. Balty, »Le prétendu Marc-Aurèle d'Avenches« *Eikones. Festschrift H. Jucker*, Bern 1980, s. 57-63. Om miniature kejserportrætter, se B. Schneider, *Stu-*

- dien zu den kleinformatigen Kaiserportraits (Diss.), München 1976. Direktør Dr. E. Künzl, Römisch-Germanischen Zentralmuseum i Mainz, forbereder et arbejde om kejserportrætter i ædelmetal med udgangspunkt i to miniature portrætter i sølv af kejsere fra omkring år 300, som findes i museet i Mainz.
11. K. Fittschen, »Ein Bildnis in Privatbesitz – Zum Realismus römischer Porträts der mittleren und späteren Prinzipatszeit«, *Eikones* s. 108-114. Generelt for privatportrættet i denne periode, se G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit*, Münster 1958.
 12. Se P. Zanker, »Prinzipat und Herrscherbild« *Gymnasium* 86 (1979) s. 53-68.
 13. Et af de mest udtalte eksempler er Domitian, der direkte gennemgår en metamorfose, da han kommer til magten, se G. Daltrop – U. Hausmann – M. Wegner, *Die Flavier*, Berlin 1966, s. 30 ff. Hans far, Vespasian, fremstillede sig med veristisk hæslighed, skaldet og tandløs, som vi kender ham i Ny Carlsberg Glyptoteks portræt, V. Poulsen, *Les portraits romains II*, København 1974, nr. 3. Med sit portræt annoncerer Vespasian, at han står som garant for de gammelromerske dyder for dermed at lægge afstand til forgængeren Neros østlige despoti.
 14. Se O. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven and London 1979, *passim*. Disse forhold uddybes i min bog *Romersk kunst som propaganda – Aspekter af kunstens brug og funktion i det romerske samfund*, København 1976, som i revideret udgave vil blive udsendt på engelsk.
 15. For portrætter af Trajan og hans stab, se W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule I*, Berlin 1977, ss. 60 ff. Tilsvarende forskelle mellem de enkelte personportrætter mødes på andre statsrelieffer. Et slående eksempel, som også viser kejserbilledets bundethed, finder vi i sammenstillingen af Marcus Aurelius med svigersønnen og generalen Pompeianus på ni ud af elleve relieffer fra en i øvrigt forsvundet triumfbue fra 176. Pompeianus bærer en hår- og skægmode med angivelse af enkeltløkker, der svarer til, hvad vi møder i kejserportrættet efter Caracalla, altså næsten to generationer senere; for Pompeianusportrættet, se I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York 1967, ss. 77 ff., cf. også A. Bonanno, *Portraits and Other Heads on Roman Historical Relief up to the Age of Septimius Severus* (= B.A.R. – S6), Oxford 1976, ss. 117 ff. og N. Hannestad, »The Liberalitas Panel of Marcus Aurelius«, *Analecta Romana VIII* (1977), ss. 79 ff. med henvisninger. Løsrevet kan et portræt helt fejldateres, hvis det alene bedømmes ud fra frisuren. Dette gælder således portrætte af Aelius Caesar, der normalt er blevet anbragt i højantoninsk tid, skønt næsten alle bevarede portrætter ret sikkert kan dateres inden for året 137/8, se N. Hannestad, »The Portraits of Aelius Caesar« *Analecta Romana VII* (1974), s. 67-100.
 16. Oprindelsen er dog – ligesom det romerske portræts oprindelse – omdebatteret, cf. R. Winkes, *Clipeata Imago* (Diss.), Bonn 1969, ss. 8 f. Winkes egen definition (cf. s. 61) er i øvrigt ejendommelig, fordi den går nok så meget på funktionen fremfor formen, Han medtager derfor ikke miniature tondi, medmindre de er anbragt på felttegn (se nedenfor). Reelt er der hos Winkes tale om en cirkelargumentation.
 17. Egentlig er byens år 259 = 495 f.Kr. Her må der imidlertid være tale om en fejlskrivning, idet disse to mænd var konsul i 79 f.Kr. (= år 675 efter byens grundlæggelse). Bellonatempet blev først indviet i år 296 f.Kr. En ophængning i år 79 f.Kr. svarer også bedre til de øvrige litterære belæg, vi har, cf. Winkes ss. 35 ff. I år 78 f.Kr. hængte M. Aemilius portrætskjolde op på facaden af Basilica Aemilia ud mod Forum Romanum. Disse er afbildet på mønter slået i 61 f.Kr. af en anden M. Aemilius, se M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage I-II*, Cambridge 1974, nr. 419, 3a-b med henvisninger.
 18. En god oversigt over tondo-motivet findes i C. C. Vermeule, »A Greek Theme and its Survivals« *ProcAmerPhilSoc* 109 (1965), s. 361-397. Winkes medtager nogle fremstillet på vægmaleri, se katalog under Pompeii, cf. også Rom nr. 24. For motivet i maleriet, se også H. Blanck, »Porträt-Gemälde als Ehrendenkmäler« *Bonner Jahrbücher* 168 (1968), s. 1-12.
 19. En decideret portrætmedaillon er en guld tondobuste, kun 6,7 cm stor i diameter, af en feltherre fra midten af det 3. årh. stammende fra Ægypten, *Handbook, Nelson Gallery of Art, Atkins Museum*, Kansas City 1959, s. 40. Om phalerae, se P. la Baume, *Römische Kunstgewerbe*, Braunschweig 1964, ss. 290 ff. En gruppe med kejserportrætter stammende fra seletøj er behandlet af W.-D. Heilmeyer, »Titus vor Jerusalem« *RömMitt* 82 (1975) s. 299-314. For kejserbilledet på felttegn, se Winkes ss. 39 ff. og Schneider (*op.cit.*, note 10) ss. 109 ff. og generelt i militært regi, Schneider kap. III.

20. Forbrydere kunne opnå beskyttelse ved at eje en statuette af kejseren, og kunne en officer nå frem til fanehelligdommen med de kejserbilledsmykkede felttegn, var han beskyttet mod oprørske soldater, på samme måde som ingen vovede at lægge hånd på en mand ved kirkens alter i middelalderen, se J.P. Rollin, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse* (Diss.), Bonn 1979, ss. 143 ff.
21. Med udgangspunkt i sepulkralsymbolik behandler H. Wrede, »Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit« *Röm Mitt* 78 (1971) ss. 125-166, nogle centrale aspekter af den borgerlige ikonografi i denne periode. Emnet er uddybet i Wredes nye bog *Consecratio in formam deorum*, Mainz 1981.
22. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*,⁴ Tübingen 1969, nr. 2146. Jeg er Prof. Dr. K. Fittschen taknemmelig for tilsendelse af fotografier optaget af hans frue, Gisela Fittschen-Badura, samt for publiceringstilladelse af disse. For clipeus-motivet, se K. Schauenburg, »Die Sphinx unter dem Clipeus« *ArchAnz* 1975, s. 280-295, cf. også H. Brandenburg, »Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv« *Jdl* 82 (1967), s. 195-245.
23. Se Schneider (*op.cit.* note 10) ss. 156 ff. Cf. også *Scriptores Historia Augusta*, Marcus 18,6, hvori det nævnes, at endnu i senantik tid havde mange portrætter af Marcus Aurelius stående i husets helligdom. Blandt de nye fund fra Efesos, kan en gruppe miniature portrætter i elfenben fra ca. 220 (J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*, Mainz 1979, nr. 157-160) tolkes som en opstilling af kejserhusets medlemmer i et privathus, se Jane Fejfer, *Ikonografisk-historisk undersøgelse over portrættopstillinger af det severiske dynastis kvinder* (Prisopgave), Århus 1981, kap. III, note 90. Om husets guder og deres kult, se K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, München 1960, ss. 89 ff.
24. Se G. K. Boyce, *Corpus of the Lararia of Pompei* (= *MemAmerAcadRome* 14), Rom 1937.
25. Sådanne anemaskeskabe er i flere tilfælde afbildet på gravmonumenter, se A. N. Zadoks-Josephus Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome*, Amsterdam 1932, pl. IV-V. Formen kan også være helt overført til sten, se W. Trillmilch, *Das Torlonia-Mädchen* (= *AbhGöttingen Flg.* 3 Nr. 99), Göttingen 1976.
26. N. Heger, *Salzburg in römischer Zeit* (= *JSM* 19, 1973), Salzburg 1974, nr. 66. Jeg takker direktør, Senatsrat Dr. A. Rohrmoser for tilsendelse af billede.
27. Winkes (*op.cit.*, note 16) Rom 24. En god farvegengivelse af kvindeportrættet findes i R. Bianchi Bandinelli, *Rome: The Centre of Power. Roman Art to A.D. 200*, London 1970, fig. 99.
28. Sølvtojsopstillinger på borde er også almindelige, for disse opstillinger se J.-M. Chroisille, *Les natures mortes campaniennes* (= *Coll. Latomus LXXVI*), Bruxelles 1965.
29. Se T. Kleberg, *Hôtels, Restaurants et cabarets dans l'antiquité romaine*, Uppsala 1957, cf. også L. Hannestad, *Mad og drikke i det antikke Rom*, København 1979, ss. 105 ff.
30. Cf. Rollin (*op.cit.* note 20) ss. 21 ff.
31. A. Alföldi, »Römische Portraitmedaillons aus Glas« *Ur-Schweiz* 16 (1951), s. 66-80.
32. Denne romerske periode havde mange »borgerlige« kulturtræk, som ikke mindst kom til udtryk i interessen for det dekorative. Den velhavende romer samlede på antikviteter, som Thorvaldsen gjorde, og havde gerne en svaghed for Ægyptens rariteter. Kunne han ikke få den ægte vare, skaffede han sig stilkopier, gerne i form af miniaturer. Der er ikke mange perioder, der har efterladt sig så meget nips, som den romerske.
33. I kejsertidens Rom var det på de store kopistværksteder praksis at arbejde med gipsafstøbninger i fuld størrelse, som i givet fald kunne saves op for at genopstå som nye former. Modsat, hvad der havde været almindeligt blandt tidligere generationers billedhuggere, arbejdede Thorvaldsen netop med gipsafstøbninger i fuld størrelse, se D. Helsted, »Thorvaldsens Arbeitsmethode«, *Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit.* (udg. G. Bott), Köln 1977, s. 7-38. Om eklektiske romerske statuer, se især P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974, ss. 76 ff.
34. Især må Homerbusten (Else Kai Sass, *Thorvaldsens Portrætbuster I*, København 1963, ss. 42 ff.) fremhæves. Den er kopieret efter Farnese Homer, der nu er i museet i Napoli (G. M. A. Richter, *Portraits of the Greeks I*, London 1965, s. 50 nr. 7). Efter samme forlæg har Bartolomeo Cavacceppi, der var stærkt Winckelmann inspireret, og i 1768-72 udgav et betydeligt værk om antik skulptur, skabt en kopi (*Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden*. *Archäologisches Institut der Universität Göttingen* 1979, nr. 52 – K. Fittschen). Begge kunstnere restaurerede antikker, Cavacceppi i stor målestok ligesom han i vid ud-

strækning teoretiserede over de dermed forbundne problemer. Sammenligner man imidlertid de to kopier af en kopi, er det evident, at Cavaceppi ikke har formået at frigøre sig fra sin tids stil, mens Thorvaldsen har. Om denne periodes antik-restaurering, se M. Moltesen, *Restaurering – før og nu*, Ny Carlsberg Glyptotek, 6. dec. 1980 – 31. jan. 1981.

35. Om Thorvaldsens antikforlæg, se J. Birkedal Hartmann, *Antike Motive bei Thorvaldsen* (udg. K.Parlasca), Tübingen 1979.

36. *Bertel Thorvaldsen. Ausstellung Kunsthalle Köln 5. Febr. – 3. April 1977* nr. 60. På samme måde skulle busten have været indfattet i det aldrig fuldendte gravmæle for Auguste Böhmer, der blev skitseret i form af et romersk gravalter, se Sass (*op.cit.*, note 34) ss. 205 ff. med arkitektonisk skitse s. 209 og *Bertel Thorvaldsen* (*op.cit.*, note 33), s. 449-459 (B. Bott).

37. Sass (*op.cit.*, note 34) II ss. 79 ff.

38. Sass (*op.cit.*, note 34) II ss. 189 ff.