

Ludvig Abelin Schous *Chione*: Forlæg og mytefortolkning

Af Mogens Nykjær

På Ribe Kunstmuseum hænger Ludvig Abelin Schous billede med den lidt omstændelige titel *Chione dræbt paa Jagten af den krænkede Diana* (fig. 1). Det viser en liggende halvnøgen kvinde i et bjerglandskab. I hendes bryst sidder en dræbende pil. Forrevne klippeblokke, lavthængende, tordenblå skyer, et udgået træ og sparsom vækst af strid og tornet flora skal fremmane en atmosfære af uhygge og død. Fra pilen løber et fint blodspor over et marmorhvidt og -fast bryst. En valmue med bøjet hoved afrunder fremstillingen med en enkelt høj-

rød farveaccent. Søvnens og dødens blomst. Det hele er så smagfuldt og æggende arrangeret som en italiensk barokhelgeninde i sit martyrblod. Billedet er fuldendt i 1866 og blev udstillet på Charlottenborg året efter under den angivne titel. Schou var da endnu ikke fyldt tredive. Han er født i 1838 og døde syg og svækket i Italien i september 1867. Hans aktive tid som maler er således kort – rundt regnet et tiår – og produktionen er ikke stor. Som helhed er den uhomogen. Gammelt og nyt tager voldsomme livtag. Den hjemlige guldaldertradition



Fig. 1. Ludvig Abelin Schou, *Chione dræbt på jagten af den krænkede Diana*, 1866. Ribe Kunstmuseum.



Fig. 2. Karel Pàvlovic Brjullöv, *Pompejis sidste dag*, 1830-33. Det Russiske Museum, Skt. Petersborg.

puster ham kortåndet i nakken; men hans blik er fast rettet mod fjerne europæiske horisonter. En håndfuld værker fra 1860erne viser ham som en særegen, sammensat begavelse. De sidste to og et halvt år af sit liv tilbragte han med en længere afbrydelse i Italien. Fra denne modne periode må fremhæves enkelte portrætter, *Kludesamleren*, den store, ambitiøse figurkomposition *Italienske Bønder* og *Chione*. Kunstnerens ungdommelige seksuelle appetit og anelsen om en nært forestående død synes at have rakt hinanden hånden i dette højstemte, suggestivt morbide sceneri. Schou angiver selv, at Carl Bloch har været til inspiration for ham¹ (også Bloch var i Rom midt i 1860erne), og tydeligt er det, at en lang italiensk-fransk tradition for historisk-mytologisk monumentalmaleri også er ham bekendt.

»Et overmåde tappert arbejde«, skriver Haavard Rostrup om billedet i *Danmarks Malerkunst*.² I Politikens *Dansk Kunsthistorie* omtales billedet slet ikke, og Schou får alt i alt kun et par liniers omtale der.³ En nyere vurdering findes i Politikens *Ny Dansk Kunsthistorie*, hvor Peter Michael Hornung vier ma-

leren et selvstændigt, anerkendende afsnit og bl.a. skriver om *Chione*: »(det er) et opgør med Eckersbergs objektivisme og et usædvanligt mytologisk motiv ... Schou var ikke så demonstrativ og effektiv som Bloch i sin fremstilling af den døde nymfe. Det er et tragisk emne gjort med en melankolsk ynde«. ⁴ Der hentydes til Blochs *Prometheus' Befrielse* fra 1864. En lidt mere dybtgående analyse af Schous *Chione* findes ikke. I det følgende gives der et bud herpå.

Chione er placeret i en dristig forkortning diagonalt ind i billedet, så beskueren ser bagfra ned på den udstrakte kvinde. Fra skudhøjde så at sige. Massive klippeblokke synes næsten at vælte ned over den lysende, forsvarsløse krop. Schou har gjort sig umage med at forankre kompositionen i alle hjørner, så at rummet lukker sig tæt om den døde. Skyen i baggrunden spærrer også for et videre udsyn. Som et billede i den store stil – et »romersk svendestykke« – har *Chione* en lignende plads i Schous œuvre som *Filoktet* har i Abildgaards produktion. I den forstand er det tappert.



Fig. 3. Holger Roed, *Scene af syndfloden*, 1869. Kunstakademiet, København.

Det påfaldende stillingsmotiv er afgørende for billedets dramatiske effekt. Det synes imidlertid ikke helt at være Schous egen invention.

I 1833 var den romerske kunstverden i ekstase på grund af et kæmpemaleri af den russiske kunstner Karel Pàvlovic Brjullòv. Det forestiller Pompejis sidste dag og måler seks en halv meter i bredden og er fire en halv meter højt (fig. 2). Brjullòv var en ung kunstner – endnu ikke tredive år – da han i 1827 spændte det omtrent tredive kvadratmeter store lærred op i Rom. Camuccini og Stendhal var begejstrede; Sir Walter Scott så det i malerens atelier i 1832 og sad foran det i henrykkelse; Gogol skrev betaget om det, og Thorvaldsen skal have sammenlignet den unge russer med Rubens og sagt, at ingen samtidig maler i Rom kunne gøre Brjullòv kunsten efter.⁵ I 1834 var billedet udstillet på Louvre, og året efter nåede dets triumftog til Skt. Petersborg, hvor det stadig hænger.

Brjullòvs store komposition falder i to halvdele. Figurmasser og -grupper i voldsomt gestikulerende aktion fylder billedrummet. De skilles i billedets midte, hvor en stærkt oplyst korridor fører dybt

ind mod baggrunden og horisonten. Kun en enkelt figur tiltrækker sig beskuerens opmærksomhed på denne lysende sti, en liggende, halvnøgen kvinde med et barn ved brystet. Hendes placering som billedets isolerede, stærkt belyste midtfigur giver hende en særlig vægt i helheden. Hun er tydeligt både kompositorisk og emotionelt – den døde moder med barnet der uforstående griber ud efter hendes bryst – en *tour de force*.

Schou kan ikke have set Brjullòvs billede; men dets exceptionelle berømmelse sandsynliggør, at han har set en gengivelse af det. Chione er som løftet ud af det øredøvende kaos i Pompeji og lagt i den dystre bjergegns stilhed. Stillingsmotiv, klædedragt og beskuerens synspunkt synes overtaget fra det ældre billede. At Brjullòvs figur har optaget flere malere senere i århundredet, bevidnes måske også af en anden dansk figurkomposition fra midt i 1860erne. Holger Roeds *Scene af syndfloden* fra 1869 viser igen en halvnøgen, udstrakt død kvinde placeret diagonalt i billedet (fig. 3). Et spædbarn ligger ind over hende. En naturkatastrofe er den fælles baggrund for motiverne i det russiske og det dan-

ske billede. Sammenhængen mellem de tre billeder er ikke tidligere påpeget.

Hvem er Chione? Det er ikke enhver museumsgæst beskåret at nikke genkendende til navnet. I Ovids *Forvandlinger* fortælles det, at hun »var så forunderlig dejlig,/ at tusinde bejlere kom, så snart hun var fjorten og mandbar«. ⁶ Og billedskøn er kvinden på Schous billede rigtignok. Både Mercur og Apollo optændtes af begær og besvangrede hende efter tur. I overmod spottede den dødelige skønhed gudinden Diana og mente sig mere velskabt end hun. Jagtens kyske vogterske skød til straf en pil gennem den formasteliges tunge. »Og tungen/ tier, ude af stand til at forme de ord, den forsøger,/ og livet forlod hende sammen med blodet, medens hun prøved«. ⁷

Ovid fortæller som altid knapt og anskueligt, så situationen står lyslevende for læserens indre blik. Det fysiske øje – og dermed billedkunstnerens blik – må samtidig vægre sig ved sceneriets groteske brutalitet, og motivet ses yderst sjældent i kunsten. Et enkelt, illustrativt eksempel på dets forekomst – og på dets uhåndterlighed – skal kort præsenteres.

Det er en tegning tilskrevet Primaticcio og udført tidligt i 1540erne i forbindelse med udsmykningen af slottet i Fontainebleau uden for Paris (fig. 4). Specielt omkring Henrik II's elskerinde Diane de Poitiers blomstrede en vidtudspunden



Fig. 4. Primaticcio, *Chione og Diana*. Laveret tegning, Eremitage-museet, Skt. Petersborg.



Fig. 5. Domenichino, *Apollo og Coronis*. Fresko, National Gallery, London.

Diana-ikonografi i fransk manieristisk billedkunst; men allerede under Frans I er motivkredsen populær. Primaticcios tegning er muligvis et studie til en del af loftet i det senere forsvundne Odysseusgalleri i Fontainebleau. ⁸ Og netop i Fontainebleauskolens ofte ekstremt raffinerede, højartificielle stil er der plads for det »gyselige« drab. Chione ses som en monumental figur liggende i hele tegningens bredde parallelt med billedplanet. En kolossal pil er gået tværs gennem hendes tunge, der hænger

uskønt ud af munden. Bag et antydet buskads ses Diana med buen.

Angiveligt forestiller Schous billede altså den skønne Chiones død. Men hvorfor vælger maleren at fremstille denne scene, hvis han samtidig ændrer ved det eneste karakteristiske – og meget særprægede – træk i historien: Pilen gennem tungen? Kvinden på billedet er tydeligt nok skudt i brystet.

Det fortælles i *Forvandlingerne*, at Chiones far, Daedalion, af sorg over sin datters grusomme død forsøgte at kaste sig på hendes ligbål. Man hindrede ham heri, og i stedet styrtede han sig ud fra Parnassets tinde. Apollo forvandlede i faldet den ulykkelige mand til en høj. Havde det nu af en eller anden grund været Schou magtpåliggende at hentyde til Chione som billedets identificerbare motiv, kunne den betydningsfulde fugl uden vanskeligheder sidde eller flyve et sted i det ret naturalistiske landskab. Men den ses ikke. Så der er ingen som helst grund til at tro, at billedet forestiller Chione. Ud over billedets titel naturligvis.

Nu er billedtitler før set på gale veje. Og på samme tid – ofte – ikke helt på afveje. Der kan være noget rigtigt i det forkerte. I dette tilfælde f.eks. at motivet er hentet i Ovids *Forvandlinger*.

I den vimler det med skønne, unge kvinder – nymfer og prinsesser og andre dødelige, hvoraf en stor del kommer ulykkeligt af dage eller forvandles til umenneskelig skikkelse. Om Coronis fortælles det således, at i hele Thessalien »var der ingen så skøn som Coronis«. ⁹ Også hun blev elsket af Apollo. Ravenen sladrede til ham om hendes utroskab. Guden tabte næse og mund, spændte strengen på sin bue og sigtede, »og i det bryst han så ofte har knuget i favnen,/ planter han en af de pile, der altid rammer i målet.// Offeret drager et suk, trækker odden af vunden og lader/ sin snehvide hud beskylle af blodstrømmens purpur«. ¹⁰ Her rammes den formastelige altså ikke i tungen, men i brystet. Som det netop er sket på Schous billede.

Domenichino har malet en fresko med dette motiv til Villa Aldobrandini i Frascati uden for Rom (fig. 5). Den er i dag i National Gallery i London. Coronis ses der med pilen i brystet. Domenichino har ført penslen helt uden sex-appeal og sanselighed. Er det Coronis, Schous billede i virkeligheden forestiller?

I udtrykkets intensitet er han tæt på et billede af en anden italiensk barokmaler, Guido Reni, eller måske er det en ukendt kunstner i hans kreds (fig. 6). Billedet viser kongedatteren Procris' død. ¹¹ Hun



Fig. 6. Guido Reni (?), *Procris' død*. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

blev dræbt af et spyd i brystet, og som maleren har skildret hende og hendes ulykkelige mand og drabsmand Cephalus, har hun samme marmorhvide glød som kvinden på Schous billede. Forestiller det Procris?

Svaret må være, at ingen af de to forslag til en »ny« identifikation af kvinden på Schous billede – Coronis eller Procris – er ganske overbevisende. Der er elementer, der kan tale for, men også nogle der ikke passer. Samt selvfølgelig titlen fra 1867.

Endnu et element i billedets ikonografi kan vække undren. Chione har haft et spyd i hånden, måske tilmed i den venstre hånd. Kompositorisk har spyddet den funktion at strække armens diagonalinie helt ud til billedets nederste venstre hjørne. Men en halvnøgen kvinde med et spyd i den venstre hånd og en pil i brystet? Og et sidste spørgsmål: Chione er dræbt »paa Jagten«, meddeler billedtitlen. Hvilken jagt? Diana jager i skovene med sine nymfer; Ovid nævner imidlertid ikke Chione som en af dem. Heller ikke omtaler han en jagt i forbindelse med hendes død.

Det synes klart, at fortsatte Ovid-studier ikke vil kaste lys over de ikonografiske problemer – eller måske rettere sagt de kunstneriske friheder – som Schou har taget sig i *Chione dræbt paa Jagten af den krænkede Diana*. At konsultere S. Meislings Ovid-oversættelse fra 1831 i stedet for Otto Steen Dues fra 1989, der er benyttet ovenfor, ændrer ikke herved. Meisling oversætter episoden med Dianas vrede således:

»Hendes Bue var spændt, og hun sender fra Strengen,
Pilen, der borer sin Spids udi Tungen, som havde fortjent det.
Tungen er tavs; der følger ei Lyd, naar hun prøver at tale,
Og under dette Forsøg hun mister sit Blod og sin Livskraft«. ¹²

Det er i god overensstemmelse med originalteksten.

Schou er ikke en belæst, »lærd« maler i traditionel klassisk-humanistisk forstand. Inspirationen til at tolke myten frit i forhold til det skrevne forlæg må derfor, i hvert fald i første omgang, søges uden for bøgernes verden.

Som sagt er Chiones død et yderst sjældent motiv i billedkunsten. Men der findes et fortilfælde i dansk 1800-tals kunst, en lidet kendt Chione før Schous.

I 1838 udførte Thorvaldsen en række tegninger, der tjente som forlæg til en serie relieffer, der siden er gået tabt. De kan ses på fotografier fra det nu nedrevne Palazzo Torlonia i Rom, hvor de er indgået som element i en rigt udsmykket Sala di Diana. Reliefferne udførtes af Thorvaldsens italienske elev Pietro Galli og findes i dag i gipskopier på Thorvaldsens Museum (fig. 7 og 8). ¹³

Serien er på fjorten højdestillede ovale relieffer og har som samlende motiv gudinden Diana og hendes nymfer. ¹⁴ Foruden de almindeligt kendte fortællinger om Actaeon og om Endymion, om Latona og om Callisto er der to relieffer, der viser Diana og Chione. Reliefferne er motivisk parret to og to, dvs. at der går to relieffer til hver fortælling. Det gælder også for Chione-episoden. På det ene – venstre relief – ses Diana med spændt bue; pilen har netop forladt strengen og ses på det andet – højre relief – i Chiones bryst og ikke som efter tekstens ord i tungen. Chione ligger tilbagelænet med et blottet bryst i et stejlt klippelandskab. Omkring hende ses enkelte træer og mindre vækster. Hendes brustne blik er rettet mod en stor fugl – høgen – der flyver ned mod hende fra bjerget bagved.

Schou kan have set Thorvaldsens relieffer eller kendt kobberstikkene efter dem i J. M. Thieles *Den danske Billedhugger Berthel Thorvaldsen og hans Værker* fra 1831-1850. De samme stik kan ses i F. C. Hillerups *Thorvaldsen og hans Værker* fra 1842-1857. Her findes således både den liggende halvnøgne kvindefigur, pilen i brystet og klippelandskabet omkring figuren, dvs. flere af grundelementerne i Schous senere komposition.

Yderligere kan Thieles og Hillerups forklarende tekst til de forskellige kobberstik give svar på et af de ovenfor stillede spørgsmål vedrørende Schous billede. Teksten er knap. Hillerups er angiveligt »forkortet efter Thiele«. Thiele selv skriver: »Dædalions Datter, Chione, var saa skøn, at baade Apollo og Merkur elskede hende. Hovmodig havde hun paa Jagten yttret, at hun var skønnere end selv Diana, men denne Haan straffede Gudinden ved at sende hende en dræbende Piil. Da Faderen Dædalion erfarede dette, styrtede han sig ud fra Parnasset, og i Faldet forvandlede Apollo ham til en Høg«. ¹⁵ Hillerup skriver næsten ordret af efter



Fig. 7. Bertel Thorvaldsen, *Diana*, 1838. Gips. Thorvaldsens Museum.



Fig. 8. Bertel Thorvaldsen, *Chione*, 1838. Gips. Thorvaldsens Museum.

sin kilde: »Dædalions Datter, Chione, var saa skjøn, at baade Apollo og Mercur elskede hende. Da hun paa Jagten havde ytret, at hun var skjønnere end Diana selv, straffede Gudinden denne Haan ved at sende hende den dræbende Piil«. ¹⁶ Jagten nævnes begge steder. Her placeres den dramatiske begivenhed altså eksplicit i forbindelse med en jagt. En oplysning der mangler hos Ovid. Om pilens vej siges der slet intet.

Og endnu en ting: Almindeligvis ses både Diana og hendes nymfer med bue og pil. Det gælder også på Thorvaldsens relieffer, hvoraf fem viser »de opvartende Nymphers Beskjæftigelser«. Hvert relief viser en enkelt nymfe; på ét af dem ses en nymfe med et drabeligt spyd. Ganske vist holder hun det i højre hånd. Schous *Chione* kan da også have lånt sit spyd af Thorvaldsen.

Schous billede *Chione dræbt paa Jagten af den krænkede Diana* forestiller da nøjagtig det, som titlen angiver – men så at sige under stadig hensyntagen til bl.a. Thorvaldsen. Det er ham, der præsenterer det sjældne motiv i dansk kunst. Hans relief bliver en slags garant for fremstillingens »rigtighed«. Ovidianske motiver er få i 1800-tallets

danske malerkunst, som klassisk-mytologiske motiver i det hele taget er det. ¹⁷ Eckersberg har malet et par af de mere kendte billeder; de har begge motiver fra Alkyones historie. *Chione* er en overraskende original tilføjelse til den lille gruppe. For tilfældets skyld er fortællingen om Chione i *Forvandlingerne* placeret som et indskud i den længere beretning om netop Alkyone og hendes mand, kong Ceyx i digtets elvte sang. Faktisk er det Ceyx, der i digtets fiktion beretter om Chione og Daedalion, der er hans elskede bror.

Tilbage står selvfølgelig endnu et spørgsmål. Hvorfor tolker Thorvaldsen og Thiele Ovids fortælling i åbenlys strid med det autentiske tekstforlæg?

Svaret ligger lige for. Begge har formentlig øst af den samme kilde, nemlig B. Hederichs *Gründliches mythologisches Lexicon* (Leipzig 1770), der optryktes talrige gange, og som er den almindeligst anvendte mytologiske håndbog i begyndelsen af 1800-tallet. De er ikke gået til Ovid selv. Hos Hederich står der om Chione: »Doch da sie sich hernach auf der Jagd rühmte, dass sie schöner wäre, als



Fig. 9. Ludvig Abelin Schou, *Mytologisk scene*, 1865-67. Den Hirschprungske Samling.

Diana selbst, so erschoss sie diese mit einem Pheile, worauf sich ihr Vater von dem Parnassus hinaus stürzete».¹⁸ Det er næsten ord til andet som i Thieles tekst. Det er da denne tidstypiske, »klassiske« tillempning af Ovids »barokke« tekst, der ligger til grund for Thorvaldsens, for Thieles og på længere sigt for Schous Chione-fremstillinger. Hvor pilen træffer Chione, er diskret censuret væk i denne 1700-tals tekst, og så byder et bryst sig naturligt til. Schou kan selvfølgelig selv have læst Hederich; men en række billedelementer i hans *Chione* kan kun forklares ud fra et kendskab til Thorvaldsen og Thiele.

Thorvaldsens række af relieffer er bestemt til et dekorativt formål. De kunne passende sidde i en Sala di Diana som et køligt, diskret tilbagetrukket ornament blandt mange andre dekorationer. Der strømmer ikke hjerteblod i dem. Fortællingernes eksistentielle drama er tonet stærkt ned. Det er

Diana og nymfernes kvindelige skønhed, der er afgørende; selv en diskret pil i et rundet kvindebryst kan gå an her. Men ikke en pil ud af munden! At se på ville det være lige så æstetisk problemfyldt som Laokoons åbne, skrigende mund tidligere var det for Winckelmann.

I Schous *Chione* er der tale om en noget anden tilgang til motivet. Schou maler en højpatetisk dødsscene. Hans mytetolkning er langt fra Ovids og Fontainebleau-skolens elegant-dødsforagtende, spidsformulerede vid og samtidig på vej væk fra Thorvaldsens kuldslæde, kulinariske nydelse af kvindekroppens faste linier. Eros og død, drift og skæbne sammenknyttes i hans billede i et kunstnerisk udtryk, der på én gang kendetegnes ved sanse- lig nærhed og en emaljahård glathed, en afstand i penselarbejdet. Den klassiske idealskønhed sætter stadigvæk grænserne for figurfremstillingen; men detaljerealismen og det teatralsk-romantiske landskab stemmer fremstillingen i en mere dyster tone,

end det kendes i Guldalderkunsten. Det er rigtigt, hvad H. I. Schou og Henrik Bramsen skriver om *Chione* i den eneste lidt større samlede behandling af Schous kunst: »Overhovedet er hele Fremstillingen præget af en vis Sarthed og en vis Diskretion. Det er pathetisk, men ogsaa yndefuldt. Den samtidige Kommentator til Billedet, som vi ovenfor har citeret (det er Emil Hannover), har bemærket det yndefulde ved Billedet og siger i den Anledning, at Billedet »blev jo væsentlig skabt, ikke ud af en Drift mod det Tragiske, men udaf en Drift mod det Gracieuse«. Det er maaske rigtigt, omend maaske lidt strengt saaledes at skille mellem de to Elementer, der dog ikke udelukker hinanden; men det antyder dog med Rette en vis Splittelse i Billedet». ¹⁹ Schou er en overgangskikkelse i kunsthistorien, og splittetheden står også imellem traditionens sikre greb, det danske – eller det graciøse, og en søgen efter noget større, europæisk, endnu udefinerligt nyt – som måske er det tragiske.

Afslutningsvis kan man igen spørge: Hvorfor valgte Schou at male denne scene? Selv om billedets ikonografi nu synes klar, kan det stadig undre, at maleren har besluttet sig for det sjældne motiv. Det må have stået ham klart, at de færreste beskuere om overhovedet nogen umiddelbart kunne forbinde noget præcist med billedets lange titel.

Der kan selvfølgelig ikke gives et enkelt svar på et sådant spørgsmål. Men det er tankevækkende, at en lille figurkomposition fra malerens hånd og fra samme tid blot bærer titlen *Mytologisk Scene* (fig. 9), dvs. at en nøjere identifikation af motivet er opgivet. Tilbage er en stemning, det ophøjede, anstrøget af noget dunkelt og eviggyldigt, der kendetegner mytens verden til forskel fra hverdagens genkendelige banaliteter. Schou nærmer sig med det lille billede en moderne tolkning af det klassiske mytestof, som den et par årtier senere ses i Hammershøis *Artemis*. I myten kan der tales om det uudsigelige. Således anskuet forlener allerede den »uforståelige« titel – dens markante bogstavrim og vokalgentagelser – *Chione dræbt paa Jagten af den krænkede Diana* med en aura af ophøjet pathos; titlen er en suggestiv del af billedets samlede udsagn.

Fra sent i 1700-tallet er følelsesfulde dødsscener hyppigt forekommende motiver i billedkunsten. ²⁰ Det gælder også i dansk kunst. Den døende er i Guldalderen typisk billedets hovedfigur, og de sør-

gende – senere efterladte – danner en bevæget kreds om dødslejet. Schous billede er også moderne i den forstand, at det i stedet viser en død, der ganske vist endnu er billedskøn, men dog et lig – ikke en døende ombølget af hjertelige, gribende følelser. Døden forklares – transcenderes – ikke hverken religiøst eller menneskeligt. Den skildres som ensom og uforståelig; men endnu forsødes den af en intakt klassisk-heroisk æstetik. Det er øjeblikket, da scenetæppet går ned, langsomt og lydløst, og orkestrets harper forgylder en længe holdt, klangmættet slutakkord.

Noter

1. »Ved at see Blok arbejde, har jeg ikke kunnet lade være at begynde paa et stort Arbejde, saa meget mere som han meget levende opmuntrede mig dertil« skriver Schou i et brev fra Rom dateret 2. november 1864. Citeret efter Schou, H. I. og Bramsen, Henrik: *Maleren Ludvig Abelin Schou*, 1947, s. 26.
2. *Danmarks Malerkunst*, redigeret af Erik Zahle, 1956, s. 194.
3. *Dansk Kunsthistorie*, bind 4, 1974, s. 77.
4. *Ny Dansk Kunsthistorie*, bind 4, 1993, s. 57.
5. Se Rita Giuliana, Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi, i: *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, a cura di Patrick Kragelund e Mogens Nykjær, Roma 1991. En kort engelsksproget præsentation af Brjullöv og hans kunst findes i Dimitri V. Sarabianov, *Russian Art From Neoclassicism to the Avant-Garde*, London 1990.
6. *Ovids forvandlinger* på danske vers af Otto Steen Due, 1989, s. 353.
7. Ibid. s. 354.
8. Se Francoise Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963.
9. Ovid, op.cit., s. 61.
10. Ovid, op.cit., s. 64.
11. Ovid, op.cit., s. 230 ff.
12. *Forvandlinger, et fortællende Digt i femten Sange af Publius Ovidius Naso*. Oversat og oplyst ved S. Meisling, 1831, s. 302.
13. Thorvaldsens Museums katalog 1975 A458 – A479. For fotografi fra Palazzo Torlonia se J. B. Hartmann, Thorvaldsen, Pietro Galli ed il demolito Palazzo Torlonia a Roma, i: *Urbe* 1965/1966. Se også H. Tesan, *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Köln 1998, s. 133 ff.

14. Thiele oplyser, at reliefferne var bestemt til familien Torlonias villa i Castel Gandolfo. Om de tidligere har siddet der, har ikke kunnet opklares.
15. Thiele, op. cit. Bind 4, s. 5-6.
16. Hillerup, op. cit. Bind 4, s. 2.
17. Se Mogens Nykjær, *Motivi classici nell'arte danese del primo Ottocento*, i: *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito* a cura di Patrick Kragelund e Mogens Nykjær, Roma 1991, ss. 199-210.
18. B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770, s. 706.
19. H. I. Schou og Henrik Bramsen, op. cit. s. 73.
20. Se Alena Marchwinski, *Angsten og dens sublimering: billeder af døden i europæisk malerkunst 1780-1830*, 1995 og Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1989.

Summary

Ludvig Abelin Schou's *Chione* is an enigmatic picture. The young painter has chosen a motif that is seen only very rarely indeed in pictorial art. The story of Chione is told in Ovid's *Metamorphoses*. A supremely beautiful mortal woman awakens the anger of the goddess Diana and is slain by an arrow from her bow. The arrow bores Chione's all too loquacious tongue. There is no sign at all of this bizarre death scene in Schou's painting. Instead, we see a woman lying there gracefully with an arrow in her breast. The inspiration for this idiosyncratic positional motif is traced to the Russian painter K. P. Brjullof's colossal picture *The Last Day*

of Pompeii, a painting that was famous far and wide during the 19th century.

But why has Schou omitted the one feature in the narrative that is more illustrative of Chione's death than any other, that is to say the arrow in her tongue? Consideration is given to the question of whether the picture in reality represents a different mythological event. Other pictures have "wrong" titles. However, this possibility is rejected. Instead, a link is established to a Thorvaldsen relief which was formerly in the now demolished Palazzo Torlonia at Piazza Venezia in Rome. It represents Chione, and here, too, the arrow is seen not in her tongue, but in her breast. Schou could have known this work from a print in J. M. Thiele's *Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker* (The Danish Sculptor Bertel Thorvaldsen and His Works) or from later reproductions of the same print. Thorvaldsen has censored the dreadful notion of the arrow in the tongue. Or more likely, he simply did not know Chione's story as told by Ovid, but took a short cut via the most commonly used encyclopaedia of mythology in the decades around 1800, B. Hederich's *Gründliches mythologisches Lexicon*. This was published anew in 1770 and was reprinted many times. In it, Chione's death is spoken of purely and simply as caused by an arrow. And where is an arrow placed with more graceful decorative effect than in a bared female breast? Both Thorvaldsen and Schou chose this possibility in their pictures of Chione.