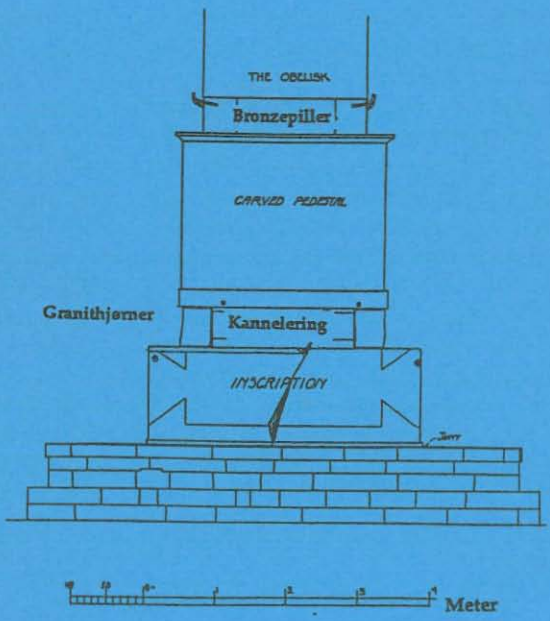
AGORA

Institutblad for Klassisk Arkælogi og Oldtids- og Middelalderforskning



2

2001

Indhold:

Under rubrikken Meddelelser fra Institut fra Oldtids- og Middelalderforskning og Institut for Klassisk Arkæologi bringes informationer om institutternes aktiviteter og undervisning. Kun når de er underskrevet med navn ledsaget af funktion i de pågældende organer, har disse meddelelser officiel karakter.
Alle øvrige indlæg dækker udelukkende underskriverens/underskrivernes personlige mening.

ISSN 0106 - 2913

AGORA. Institut for klassisk arkæologi og Institut for Oldtids- og Middelalderforskning, Aarhus Universitet. Red.: Institut for Oldtids- og Middelalderf., Nordre Ringgade, bygn. 415, 8000 Århus C. Tlf. 89 42 20 52.

Redaktion: Anne Mette B. Hansen, Thomas Hverring, Kristine Jacobsen, Erik Kristensen, Linda Larsen, Søren Sørensen og Giuseppe Torresin.

Redaktionen ønsker at takke Annette Hoffbeck og Jytte Bisgaard Møller fra det hum. fakultets trykkeri for deres hjælp til fremstillingen af Agora.

Redaktionelt forord

Hovedtemaet i nærværende udgave af Agora er Ph.d-afhandlinger. Der er nemlig hele tre bidrag, der så at sige repræsenterer tre forskellige stadier i Ph.d-forløbet, idet George Hinges bidrag er et resumé af hans færdige afhandling om Alkmans sprog (forsvaret har endnu ikke fundet sted), Hanne Roers bidrag den indledende præsentation af afhandlingen ved selve forsvaret, og Jesper Jensens en præsentation af hans nys påbegyndte Ph.d-projekt. Vi mangler således kun en "rapport" fra en Ph.d-studerende, der er midt i forløbet, for at fuldende billedet.

I forordet af sidste nummer af Agora (1-2001) efterlyste redaktionen flere bidrag til Agoras "opgavesektion" - især bachelorprojekter. Og redaktionen har faktisk også modtaget et bachelorprojekt fra Anne Bisgaard Vase, men der er desværre ikke blevet plads til det i denne udgave - hvilket jo sådan set er et luksusproblem. Men næste nummers hovedtema kunne måske blive bachelorprojekter?

Endelig er det redaktionen en stor glæde at byde et nyt beslægtet tidsskrift velkommen, idet det elektroniske tidsskrift AIGIS netop er begyndt at udkomme. Alle interesserede - og alle med interesse for antikken bør være interesserede - kan tilmelde sig på hjemmesiden: http://www.igl.ku.dk/~aigis. For studerende i Århus kan det være nyttigt at vide, at Marianne Pade er medlem af AIGIS' redaktion.

Rettelse til Agora 2001-1

af Gert Skriver

Grundet en misforståelse manglede en note til artiklen "Semantiske forskydninger ..". Til titlen skal føjes en henvisning til lektor K. Hvidtfelt Nielsen som inspirator. Særlig gøres opmærksom på bogen *An Ideal Critic. Ciceronian Rhetoric and Contemporary Criticism* (Bern 1995).

Alkmans sprog: Sproghistorie og teksthistorie

af George Hinge

[Følgende resumé er ekscerperet fra *Die Sprache Alkmans: Textgeschichte und Sprachgeschichte*. Dissertation zur Erlangung der Würde eines PhD-Grades der Humanistischen Fakultät der Universität zu Aarhus vorgelegt von George Hinge. Århus 2001. S. 491-4.]

Denne ph.d.-avhandling behandler sproget hos Alkman, der i det 7. århundrede f. Kr. digtede sange for pigekor og til andre kultiske lejligheder i Sparta. Den stiler først og fremmest imod en systematisk og kritisk sprogbeskrivelse, eftersom der endnu ikke eksisterer en egen grammatik over Alkmans umiddelbart ejendommelige dialekt, selv om både digteren og dialekten nyder forholdsvis stor opmærksomhed, men den giver også et selvstændigt bud på, hvordan Alkmans sprog forholder sig til de øvrige digteres sprog, og på hvordan teksten har etableret sig i sin eksisterende form.

Avhandlingen falder hovedsageligt i tre ulige dele: Indføring, sprogbeskrivelse og konklusion:

I. I det indførende kapitel, *"Tekstens arkæologi"*, undersøger jeg dels, hvordan Alkmans digtning blev dyrket i oldtiden, og dels, hvilket kendskab man havde til hans digte uden for Sparta. Jeg argumenterer for, at Alkmans digte var genstand for en stadig videreopførelse indtil hellenistisk tid, og at de enkelte sange var levende dele av kulterne og ikke døde stykker litteratur, som havde overvintret fra arkaisk tid. Sangene var efter min mening ikke lejlighedsdigte, men netop digtet med denne genopførelse som sit formål. I det berømteste fragment, det store Partheneion, nævnes ganske vist en række pigenavne, men jeg sandsynliggør, at disse navne snarere er roller, som nye piger spillede generation efter generation og i århundreder. En skreven tekst har der derimod næppe fandtes i det arkaiske og klassiske Sparta.

Uden for Sparta var kendskabet til Alkman ret begrænset før hellenistisk tid. Platon, der ellers er vældig optaget av spartansk kultur og spartansk musik, nævner ham ikke med et ord, og de digte, som vi i dag mener er så typiske for Alkman, partheneierne, synes at have været så godt som ukendte uden for Sparta. Den attiske komedie og sandsynligvis også tragedien bevidner godt nok

et vist kendskab til Alkman, men det synes at være et begrænset udvalg av hans digte, de forholder sig til, og det er rent faktisk den samme håndfuld fragmenter, som vækker genklang indtil engang i det 3. århundrede f. Kr., hvor kendskabet til Alkman eksploderer.
Jeg hævder, at de sange, der forblev i Sparta, og de, der var kendt i Athen og andetsteds, var forskellige ikke kun som digte (nogle egnede sig bedre til eksport end andre), men også sprogligt. Det er i hvert fald kendetegnende for alle de digte, som efterviseligt var kendte før 300 f. Kr., at de ikke har særlige lakoniske træk, men snarere er på et neutralt græsk (ganske som Pindars og dramaets korsange). Jeg konkluderer derfor, at den lakoniske overflade, som de andre digte har, er en følge av deres lokale performans og lægger dermed op til bogens sidste del.
II. Den sprogbeskrivende del er atter delt i tre: *"Lydlære"*, *"Formlære"* og *"Ordforråd"*. Jeg kan selvfølgelig ikke her referere alle enkeltdiskussionerne, men skal blot opridse højdepunkterne:

"Lydlære". S. 65 ff. /*a:*/ bliver hos Alkman i reglen skrevet <a>, men visse fragmenter har attisk-ionisk <h>; der er ikke tale om en oprindelig episk prægning, men om senere normalisering og om fremmed performans av de pågældende fragmenter. - S. 84 ff. Det sekundære /*?:*, *?:*/ bliver snart skrevet <ei, ou>, snart <h, w>, og det er ikke muligt at finde en fonologisk eller fonetisk forklaring; de lukkede varianter dominerer i visse, typiske avledninger, hvilket kunne tyde på et ufuldstændigt forsøg på at antage en fremmed udtale. - S. 102 ff. Alkman har kontraktion i nogenlunde samme omfang og i de samme forbindelser som andre digtere, dog har han forholdsvis flere kontraktioner end Homer. - S. 146 ff. Det forlydende /*w*/ er ikke bevaret i større omfang end hos Homer, i klar modstrid med den epikoriske dialekt. - S. 163 f. og 167 f. Former som -ennÒj, -oisa kan ikke forklares på epikorisk grundlag, men skyldes æolisk indflydelse i digtningen. - S. 171 ff. Der er overalt erstatningsforlængelse foran **rw*, ligesom det er reglen hos Homer, men i modsætning til den epikoriske dialekt. - S. 178 ff. /t^h/ bliver snart skrevet <s> og snart <q>. Fordelingen mellem dem er til dels allofonisk betinget, hvilket gør det usandsynligt, at denne ellers senklassiske skrivemåde er indført av en grammatiker; snarere avspejler den digtenes klassiske performans. - S. 212 ff. Det græske fonem /*dz*/ blev næppe nogetsteds og sikkert ikke i Lakonien udtalt [*zd*], og skrivemåden <sd> dækker derfor måske over et kunstigt forsøg på, at få et epikorisk [*.dz*] til at fylde to stavelser, f.eks.

[*dz.dz*] (evt. [*z.dz*]). - S. 240 ff. Alkmanteksten gengiver den doriske accents nuancer troværdigt, og det understøtter, at den overleverede tekst er funderet på et mundtligt foredrag; accenten har derimod næppe haft betydning for digtets komposition.

"*Formlære*". S. 272 ff. Den korte akkusativ pluralis, -aịj, forekommer ikke hos Homer, men derimod hos bl.a. Hesiod og Tyrtaios; den metriske udnyttelse av den korte variant lader sig bedst forklare som et led i digtersprogets udvikling. - S. 278 ff. På samme måde kan fordelingen av dativerne -aij, -oij og -aisa, -oisa forklares ud fra forskellige tendenser i digtningen og i hvert fald ikke ud fra den epikoriske dialekt. - S. 305 ff. Alkman har kun dativ på -essi to steder, begge i daktylisk kontekst; der kan ikke udelukkes episk indflydelse. - S. 323 ff. Artiklen er hyppigere end hos Homer og hos de andre korlyrikere, men fragmenterne er i den henseende ikke ensartet; der er snarest tale om forskellig stil, der til dels avhænger av sangens referentialitet. - S. 338 ff. Alkman danner 3. pluralis av de atematiske præterita med både -n og -san, som det er tilfældet hos Homer, hvorimod den epikoriske dialekt kun har -n. - S. 332 ff. Alkman har augmentet oftere end Homer, men usædvanlig sjældent i metrisk sikret position; augmentløsheden er ikke bundet til episk kontekst, men er et digterisk træk. - S. 343 ff. De doriske futura (/-$se^{c/o}$-/) optræder kun i metrisk indifferente positioner, og hvor det ville have metrisk betydning, vælger man altid den korte variant (/-$s^{c/o}$-/); de doriske futura skyldes sikkert digtenes performans. - S. 362 f. Den atematiske infinitiv på -men har Alkman til fælles med Homer og de andre digtere. - S. 364 ff. Den tematiske infinitiv er altid kontraheret og har snart kort, snart lang vokal: -en ~ -hn; som varianterne er overleveret, tyder de på en allofoni (sandhi), der udspringer av det mundtlige foredrag.

"*Ordforråd*". S. 399 ff. Alkman har en lang række ordforbindelser, junkturer, til fælles med Homer, men kun i sjældne tilfælde er det vel sådan, at Alkman vil bringe de pågældende homersteder i erindring; snarere er der tale om et fælles ordpotentiale, der realiserer sig ens, når man vil udtrykke de samme eller lignende ting. Det er tydeligt i det, jeg kalder begrebskomplekser (s. 424 ff.), hvor junkturerne er så talrige og så sammenvævede, at direkte imitation er usandsynlig. Også brugen av epiteter er i reglen selvstændig

(s. 415 ff.). - S. 431 ff. Hvad enkeltordene angår, har Alkman kun få særlige doriske ord, og de fleste av dem er begrænset til det kultiske område eller til særlige plante- og dyrenavne; resten er enten fælles med Homer og de øvrige digtere, nydannelser på kendte rødder eller hverdagsord. De ord, som ellers kun optræder i epos, er for størstedelen epiteter, mens der blandt de ord, som Alkman har til fælles med de øvrige digtere, men ikke med Homer, er en del ord, der betegner musik, eller hører til kulten.

III. Den konkluderende del, *"Syntesen"*, tager sit udgangspunkt i en opdeling av de sprogtræk, som den forrige del beskrev, i metrisk udskiftelige varianter og metrisk ikke udskiftelige varianter, alt efter om de alternative sprogformer har samme metriske struktur og derfor i princippet kan udskiftes uden at ændre kompositionen. Jeg finder, at de træk, der kan beskrives som epikoriske, lokale, i hovedsagen er metrisk udskiftelige, og at de træk, som ikke er metrisk udskiftelige i hovedsagen er fælles med den øvrige digtning. Jeg henfører de epikoriske og udskiftelige varianter til en individuel overfladestruktur, der repræsenteres av digtets performans, og de almene og ikke udskiftelige varianter til en generel dybdestruktur, der jeg sætter lig med digtningens kompetens. Den samme forskel mellem epikorisk overflade og fælles dybde genfindes i de versindskrifterne, der er det eneste direkte vidnesbyrd på, hvordan arkaisk digtning virkelig blev udtalt, og det ser ud til, at overfladestrukturen først bliver reguleret i klassisk tid, hvor en skriftkultur er ved at opstå.

Både på det indre og ydre plan er der tale om en slags koiné: Digtersproget er som sådant et supradialektalt standardsprog, der foregriber den hellenistiske koiné, men Alkmans digte bærer samtidig i den foreliggende form præg av koiná, en undertrykkelse av de lokale særpræg uden optagelse av attisk-ioniske træk. Men hvor performansen intenderer et rent sprog, så har den, der skrev digtene ned (jeg antager i det 3. århundrede), imidlertid fremhævet de lokale træk, der uundgåeligt måtte skinne igennem.

Den digteriske kompetens eller dybdestrukturen er en enhed i de potentielle ordforbindelser og i, hvilke ord og former, man under givne metriske omstændigheder kan bruge. Det daktyliske tetrameter, der er yndet hos Alkman og ikke er episk i sig selv, er tilbøjelig til at behandle de samme ord på samme måde som Homer, og selv om de forskellige digteriske produkter ikke har alle varianter i samme grad, viser de sig som en sammenhængende struktur på det diakrone og det stilistiske plan. Digtersproget har

nok en fælles oprindelse i mykensk (og i sidste ende også i indoeuropæisk) tid, men der er også fælles innovationer, typisk av østgræsk oprindelse, der viser, at enheden først og fremmest er synkron.

I epos udvikler overfladestrukturen sig sådan, at man foretrækker epikoriske varianter, for så vidt det lader sig gøre uden at ændre metrum, og ellers kunstige og indlånte hellere end arkaiske varianter. Også Alkmans sprog viser denne samme stadige opdatering, idet man virkeliggør digtersprogets varianter i epikorisk udtale, men lyrikken har ikke principielt den samme modvilje imod ellers metrisk udskiftelige arkaismer og lånte former. Det er særlig tydeligt i participiet på -oisa, der i metriske indskrifter er dokumenteret fra det 7. århundrede av.

Jeg mener at have godtgjort, at Alkmans sprog grundlæggende er det samme som i den øvrige arkaiske digtning, men at det i den overleverede form fremtræder mere lokalt på grund av den lokale performans; den overleverede tekst er snarere en hellenistisk transskription av denne performans end en revideret udgave av en arkaisk tekst.

Dante Impositor. On the Origins of Language and Poetry in Dante and in the Modistae*

af Hanne Roer

Dante kender vi - den florentinske digter der levede fra 1265 til 1321 - mest for *Den Guddommelige Komedie*. Men hans *opere minori*, hans mindre værker som de stadig kaldes, skrevet før Komedien, er ikke blot en ung digters famlende prøvestykker, før han skaber det ultimative storværk, Komedien. *Opere minori*, dvs hans lyriske digte, og de traktater hvor han sætter sig for at udlægge sine egne digte, kan måle sig kvantitativt såvel som kvalitativt med *Komedien*.

I de sidste årtier har mange imidlertid forsøgt at se på disse digte som litterær kunst i deres egen ret og forstå traktaterne *De vulgari eloquentia* (Om veltalenhed på folkesproget, herefter *DVE*), og *Convivio* (Gæstebuddet) som vigtige udsagn om, hvad sprog og litteratur overhovedet er. Dante er sin egen kritiker, i alle sine værker. I min afhandling undersøger jeg Dantes poetik, både de nævnte traktater og de selvkommenterende lag i de lyriske digte og *Komedien*. Dantes udsagn om lyrik og fortolkning er på sin vis meget middelalderlige, men samtidig skiller de sig ud. Dante bruger de traditioner, han har for hånden: *poetrie*, retorik, grammatik, bibeleksegese, kommentartradition. Dante giver ikke blot regler og anvisninger; han spørger først om hvad sprog er, og hvad det litterære sprog kan og bør være for den enkelte og for sprogfællesskabet. 1.bog af *DVE* er en filosofisk-teologisk traktat, der skal danne fundamentet for Dantes praktiske poetik. Vigtige temaer i 1. bog er *diglossia* - latin overfor *vulgare*, definition af det sproglige tegn, udlægning af Genesis (hvem talte først i Paradiset og hvilket sprog blev der talt?), en sproghistorisk oversigt over sprogenes differentiering efter Babel (her er Dante enestående) frem til visionen om et *vulgare illustre*. Den praktiske del, værkstedsdelen får Dante kun lige påbegyndt: halvt inde i 2. bog stopper værket.

Det var Dante, nu til modisterne, middelalderlige grammatikere, der skrev afhandlinger med titlen *De modis Significandi* (Om Betydningsmåder). De forsøgte at konstruere en form for strukturel sprogteori, baseret på tesen om en fælles grammatisk struktur for

---

* Dette er titlen på min Phd-afhandling, og følgende er min indledning til forsvaret, der fandt sted den 17. marts 2000.

alle sprog: *grammatica est una et eadem.* Den modistiske grammatik blev udviklet, kulminerede og blev tilbagevist indenfor en periode på en 100 år, ca 1240-1340 - men den vedblev at være pensum i skolen lang tid efter, helt op i 1500-tallet.
Den midterste af de tre generationer af modister, man regner med, betegner teoriens teoretiske kulmination, o.1265-1285. Blandt disse finder vi 4 danske modister: Johannes, Simon, Martinus og Boethius de Dacia. Den sidste omtales sommetider som Danmarks største filosof før Kierkegaard; derudover er denne filosof ikke særlig kendt i sit fædreland. Det er dog danske middelalderfilologer, der inden for de sidste tre-fire årtier har udgivet ham og de andre danske modister i *Corpus Philosophorum Danicorum Medii Aevi.* Min nysgerrighed er blevet ansporet af disse grammatikeres danske oprindelse, men det skal straks siges, at den ikke mærkes i deres skrifter, som er international latinsk skolastik. Vores modister var da også alle i Paris, Boethius blev måske fordrevet derfra i 1277: Biskop Tempier fordømte 219 teser, såsom tesen om verdens evighed, og muligheden for at opnå en perfektion i menneskelivet via filosofien, som vi findes i Boethius' skrifter. Min sammenligning af Dante og modisternes sprogteori skyldes således ikke et ønske om at demonstrere en skjult dansk indflydelse på én af historiens største digtere, Dante - *at gøre Dante til dansker,* som en italiensk *dantista* sagde til mig, med en anelse mistro.

Jeg fik idéen fra den italienske filolog, litterat og forfatter Maria Corti, der i 1982 i sit essay *Dante a un nuovo crocevia* (Dante ved en ny korsvej) foreslog, at Dante (herefter D.) i *D V E* altovervejende var inspireret af denne spekulative grammatiker, Boethius de Dacia. Hun blev med rette kritiseret for manglende historisk og filologisk eksakthed, men hendes "stærke" læsning af *DVE* er ikke blevet glemt. Cortis fortjeneste i dette essay har været at påpege, at det er spørgsmålet om sprogets natur, der er centralt i *DVE* og i store dele af *Komedien.*
Corti fortolkede *DVE* som en poetik om et poetisk universelt sprog: *vulgare illustre* som et nyt adamitisk sprog. Dermed har hun vist en teoretisk forbindelse mellem *DVE og Komedien.* Jeg undersøger Dantes værker for en evt. indflydelse fra modisterne, eller en evt. analogi, uafhængig af direkte påvirkning, gennem en analyse af centrale begreber og temaer i *DVE*: konflikten mellem folkesprog og latinen, det sproglige tegn, form og materie, maskulint og feminint, natur, lyd og artikulation. Disse temaer fra *D V E*

eftersporer jeg i andre af Dantes tidlige værker og i mit sidste kapitel i udvalgte sange fra *Komedien*.
I dette sidste store kapitel forsøger jeg at besvare det spørgsmål, som jeg åbner min afhandling med, og som sammenligningen mellem Dante og modisterne blot er en ny måde at nærme sig svaret på: hvem var Beatrice? Med den provencalske troubadourlyrik var det blevet en selvfølge, at digteren skrev til sin dame, for dog i det mindste at opnå et nik fra hende. I den italienske 1200-tals poesi blev digtene moralske og filosofiske, og damen er ofte engle-lig, et tegn på transcendens, et mellemled mellem den mandlige digter og noget større, en gudddommelig inspiration.
Men Dante er den første, der lader sin *donna* dø, allerede i ungdomsværket *Vita Nuova*, Nyt Liv, fra 1294, en prosaberetning iblandet hans ungdomsdigte til Beatrice. Hun dør midt i historien, som Dante afslutter med at love at skrive et endnu større værk til den døde Beatrices pris. Hvorfor lader Dante sin *donna* dø? Er det ikke et litterært mord - digteren der myrder sin egen hovdperson? Min afhandling er bygget op som en krimi af typen: morderen kender vi, men ikke motivet.
Besindige historiske læsere vil nu bebrejde mig, at Beatrice efter alt at dømmer sigter til en historisk person, som Dante tilbad i sin ungdom, men som døde i 1290. Denne kerne af historisk realitet forklarer dog ikke Beatrices betydning: hendes død er afgørende for at forstå hans poetik og digtning. Beatrice er et utroligt sammensat fænomen. Teologerne har ret i, at hun er en kristustype, men hun er også et forstyrrende sanseligt element i *Komediens* teologiske arkitektur. Denne sanselighed i Dantes digte og især i *Komedien* er noget tematisk (hendes smukke øjne og smil). I Dantelitteraturen optræder ordet sanselighed dog også meget ofte som en karakteristik af Dantes stil, skriften i *Komedien*. En lovprisning som umiddelbart virker træffende - Dantes korte præcise og rytmisk insisterende stil prenter sig ind i læserens hukommelse - men ved nærmere eftersyn afslører sig som en ubestemt lovprisning, en topos i Dante-hagiografien. Jeg ser Beatrice som en figur for den særlige kunstneriske gestus (brugt i Jean Francois Lyotards betydning) som Dantes *Komedie* udgør. Dette fejer ikke de mange andre tolkninger af Beatrice-figuren bort, for hun er om nogen flertydig, men jeg viser, at Beatrice-fænomenet er en bevægelse, en gestus der gør kroppen til ikon eller skulptur. Jeg prøver i mit sidste kapital at sige noget om denne gestus, det særlige som man i litterær kritik plejer at kalde sanselighed, materialitet eller lignende. Måske er mit bud blevet lige så løst som

det vage begreb om sanselighed, jeg prøver at forstå, men jeg håber, at det er præcist i sin luftighed. Det er mit ideal for litteraturkritik.

Nu vil jeg gå nærmere ind på de enkelte dele af afhandlingen.
Først til sammenligningen af Dante og modisterne, især Boethius de Dacia. Der er næppe en direkte indflydelse, men den modistiske grammatik såvel som D.s sprogteori og æstetik kan betragtes som semiotikker, forstået som teorier om det sproglige tegn, dets funktion og oprindelse.
Med udgangspunkt i Costantino Marmos afhandling om modisternes semiotik fra 1994 sammenligner jeg de to former for semiotik, som stiller beslægtede spørgsmål, men når til forskellige svar: Dante og modisterne adskiller sig netop i definitionen af tegnet, forholdet mellem natur og sprog, sprogets kodificering overfor kommunikationens mulighed, flertydighed og éntydighed i sproget.
Modisterne hævdede, at en universel grammatisk struktur er naturlig; dette argument overfører D. til forsvar for sit eget poetiske *vulgare illustre*. *Vulgare illustre* er på en og samme tid fælles og naturlig. Dante bruger formuleringer, der minder om præmodisternes (særlig Roger Bacon), men han tror ikke på en universel grammatisk struktur. Dante bruger ordet *gramatica* dels i betydningen "latin", dels i betydningen "fællessprog". Cortis vigtigste argument for, at Dante skulle være modistisk inspireret, var brugen af ordet *gramatica*. Dog har hendes kritikere ret i, at når Dante bruger ordet *gramatica*, betyder det oftest blot latin; et par gange kan det dog også betyde et fællessprog, en sproglig norm hævet over tiden.
Jeg konkluderer, at det er ikke nok at sammenligne enkelte begreber, som det er blevet gjort i forskningstraditionen. En litterær fortolkning af hele *DVE* er nødvendig (ialt 45 sider!). Om det adamitiske sprog siges det kun, at det er maskulint, at det er et spontant udtryk for glæde, at det er materielt men ikke arbitrært som de postbabelske sprog. Det adamitiske sprog kaldes ikke universelt, men Adams første ord er det korteste og det mest rigtige i situationen: Hans første ord er El, hebræisk for Gud, et udbrud der giver udtryk for glæden over at være blevet skabt. Sproget er det eminent menneskelige. *DVE* er en lydens poetik, baseret på en myte om sprogets opståen, hvor det paradiske sprog og *vulgare illustre* er helt analoge. En poetik om sprogets og poesiens skabelse.

DVE bør ses i et semiotisk perspektiv: definitionen af tegnet og forholdet mellem lydlige og rationelle elementer er det gennemgående tema, der binder de to bøger sammen.
Definitionen i *DVE* af det sproglige tegn er blevet undervurderet D. har mange kilder til tegndefinitionen i begyndelsen af 1.bog af *DVE*. De aristoteliske og augustinske traditioner flettes sammen. Igen viser det sig, at D. og Roger Bacon er beslægtede. Dante er ligesom præmodisterne optaget af både sproglig kodificering og kommunikation; modisterne fokuserer udelukkende på koden, *impositio*. Også D. er optaget af dette sproglige kodificeringsmoment.
Iflg. Marmo er applikationen af form-materie på det grammatiske stof det, der gør modisterne til semiotikere. D. har også en form-materie strukturering af sit poetologiske stof i *DVE*, dog mindre logisk og mere metafysisk-teologisk. Form og materie knyttes til feminint og maskulint. Menneskebarnets første sprog, ammens og moderens sprog er feminint, dvs. formløst og uden regler. Det forklarer D.s anden rettelse af *Genesis* (udeladelsen af Adams navngivning af dyrene var den første): Eva kan ikke have talt som den første. Adams sprog er maskulint, dvs. formet og reguleret: derfor kaldes det *certam formam locutionis*. D. beskriver folkesproget som (feminin) materie, der skal underlægges en maskulin form. Barnets og kvindens naturlige sprog må forenes med det maskuline, adamitiske sprog. Modersmålet er lige så centralt et begreb hos D. som *gramatica*: D. bruger begge begreber på en original og lidt flydende måde, hvor de svinger fra det abstrakte til det konkrete, et retorisk greb hvorved det nye poetiske idiom retfærdiggøres som både naturligt og universelt. Panteren, billedet på *vulgare illustre*, er et Kristussymbol. Altså er *vulgare illustre* maskulint, men med modersmålets feminine kvaliteter. Idealet er den rette syntese af feminine og maskuline kvaliteter. Det nye idiom skal være *paterfamilias* for de ital. dialekter. I anden bog bliver denne lydpoetik omsat til forskrifter, hvor målet igen er den harmoniske blanding af mask. og fem./barnligt. Canzonen er et rum og et skød, en familieidyl hvor maskulint og feminint bor sammen, med manden som overhovede.

I middelalderen vrimler det med allegoriske kvindefigurer: de 7 *artes liberales*, heriblandt *grammatica*. Også *natura* og *poesia* fremstilles allegorisk som kvinder. Dante alluderer med sin nye flydende poetologiske terminologi til disse allegoriske kvindefigurer, som han opløser til adjektiver, til fragmenter i sin

nye poetik. Jeg viser endvidere, at Dante i nogle tidlige lyriske digte og især i sonetkransen *Fiore* (en gendigtning af *Roseromanen*) ikke blot fremstiller sådanne allegoriske figurer, men går et skridt videre og fremstiller digtene som natur. Dante vil selv være *impositor*, grundlægger af et absolut sprog, hvis struktur er analog med det værendes, eller naturens struktur.

Min undersøgelse viser, at begrebet *natura* fra og med *DVE* og *Convivio* bliver et kardinalpunkt, hvorom Dante kan samle fragmenter fra retorik, radikal aristotelisme, høviske traditioner og sin egen ungdomslyrik. Hovedargumentet for det nye *vulgare illustre* er naturlighed, forstået som en liv og norm, materie og form i ét. I det næsten samtidige værk *Convivio* er *natura* et helt centralt begreb, og Dante undersøger de filosofiske og teologiske betydninger af begrebet *natura*. Dette sker i hans allegoriske udlægninger af egne canzoner, skrevet til den *donna gentile* som han kortvarigt trøstede sig med efter Beatrices død, iflg *Vita Nuova*. Hun udlægges nu som en allegorisk fremstilling af Filosofien, - *the old joke*, som filologen A.J. Minnis siger!
Beatrice bliver nu en mulig allegorisk fremstilling af teologien. Dante prøver at undgå at vælge mellem filosofi og teologi og synes at ville hævde, at en syntese af tro og viden er mulig. Han kredser om det kætterske spørgsmål: er det muligt at opnå lykke og perfektion i menneskelivet gennem filosofien. Han siger ja, "næsten perfekt"!
Han bruger bla Avicennas naturbegreb til at beskrive poetisk skabelse. Avicenna forstår *natura* som en kraft der går fra den store *natura universalis* til den enkelte *natura particularis* - denne kraft, dynamis-energeia, er et skabelsens princip med et moderligt aspekt. Dantes vedvarende diskussion med den radikale aristotelisme er støbeformen for hans æstetik, der bevæger sig bort fra imitatio-idealet i de samtidige *poetrie*. Dante når i *Convivio* frem til til en skelnen mellem et metafysisk naturbegreb, knyttet til Guds intention, og et instrumentalt, knyttet til den skabte natur, hvorved naturens orden opretholdes. Også i *Convivio* bruger Dante form-materie distinktionen; som i *DVE* aristoteliserer han poetologien.

I mit næstsidste kapitel gennemgår jeg den diskussion af *aequivocitas*, flertydighed i sproget, som findes i de middelalderlige kommentarer til Aristoteles' *Sophistici Elenchi*, med hovedvægten på de modistiske. Min gennemgang er overvejende baseret på C. Marmos og S. Ebbesens arbejder og har til formål at fremdrage de

modistiske teorier om flertydighed og misforståelser i sproget, for at applicere dem på Dantes litterære eksperimenter med disse sproglige fænomener.
Diskussionen af *aequivocitas* i det 13. årh.: Alle lingvistiske teorier i middelalderen gik ud fra det enkelte ord, hvad der gjorde det vanskeligt at forklare flertydighed, eller overhovedet analysere større sproglige enheder. Flertydighed, *multiplicitas*, blev opdelt i tre kategorier: imaginær, potentiel eller virkelig flertydighed. Den sidste kategori rummer eksempler på *aequivocitas*, homonyme ord med flere betydninger. Modisterne interessede sig ikke for det enkelte ords kontekst, men kun for dets kodificering, dets *impositio*, og forsøgte derfor at forklare flertydige ord som havende gennemgået flere forskellige *impositiones*.
Dante og flertydighed: Dante taler om flertydighed i forbindelse med den firdobbelte allegori, i brevet til Cangrande della Scala. Desuden bruger han ordet i *DVE* II, hvor han fraråder brugen af de nytteløse *rime equivoche*, flertydige rim baseret på homonymer, eller quasi-homonymer. Dante efterlever dog ikke altid sine egne forskrifter fra *DVE*. Det viser sig, at Dante enten bruger meget få flertydige rim (*Fiore* - her understreger det temaet sandhed-falskhed/hykleri, *Rime*, *Komedien*), eller anvender den i et sandt bombardement (*Detto d'Amore*, *Petrose*, nogle få og korte passager i *Komedien*). Det sidste hænger sammen med brud i Dantes poetik og skrift og indvarsler en sublim æstetik i kontrast til *stil novo* lyrikkens afdæmpede, billedløse æstetik.
Jeg analyserer de vigtigste rimtyper i *Fiore*, *Detto d'Amore* og *petrose*-digtet *Io son venuto al punto de la rota*; det viser sig at logikernes, herunder modisternes, klassifikation af de forskellige typer af flertydighed med fordel kan anvendes på Dantes rimtyper. Således kan én af de vigtigste rimtyper hos D., *rima franta ad accento ritratto*, betragtes som en svag form for flertydighed, der ikke forstyrrer den fornemmelse for ordenes etymologi, som D. søger, især i *Komedien*, og som er årsagen til hans skepsis overfor de flertydige rim. I mine analyser viser jeg, hvorledes de forskellige rimtyper nøje hænger sammen med det tematiske og metapoetiske niveau i de analyserede tekster; D.s eksperimenter med rimtyper og mønstre er således en systematisk demonstration af forskellige former for flertydighed, sat i kontrast til en stabil betydningskerne der kan indkredses ved (para)etymologiske analyser (det sidste især i *Komedien*).

I det sidste kapitel (*Grundlæggelse som ofring: Beatrice og den tomme gravs poetik*) undersøger jeg den skæbne, som de centrale begreber fra *opere minori* får i Komedien: tegnet og treenigheden, sproglig norm og modersmål, flertydighed og etymologi, kvindefigurer, allegori og prosopopeia. Det sidste leder mig til spørgsmålet om Beatrice og betydningen af D.s "mord" på hende. Jeg forsøger at besvare disse spørgsmål ved analysere udvalgte sange i *Komedien*, som jeg anser for at være særlig poetologisk betydningsfulde, idet der i disse sange (sangene xxiv-xxvi i hver af de tre *cantiche*) er en udvidelse af det poetiske sprog som forberedelse og forudsætning for pragtscenerne og visionerne i slutningen af de tre *cantiche* (Lucifer og *Giudecca*, Beatrice og Dante i Edens have, Empyreum og visionen af Treenigheden). Jeg problematiserer den konsekvente allegoriske udlægning af *Komedien* og påpeger, at Dante i *Convivio* anser prosopopeia og ironi for de vigtigste retoriske figurer. Disse figurer peger i retning af D.s særlige form for negativitet, som den firdobbelte allegorese ikke kan forklare. Efter Pseudo-Dionysius måtte enhver form for middelalderlig æstetik vise en afstand til det guddommelige, som per definition ikke kunne repræsenteres; den æstetiske løsning kunne være en grotesk negativitet eller en bevidst brug af sproglige analogier (herunder allegorien og andre sproglige billeder), som en mulig repræsentation af metafysiske essenser. Min analyse af den voldsomt, ekspressive del af D.s digtning (*Detto d'Amore, Petrose*, dele af *Komedien*) viser, at D. arbejder med ikke-betydning og fragmentering på en måde, der ikke med rimelighed kan udlægges allegorisk. Dette er udtryk for D.s sublime æstetik, hvor de velkendte middelalderlige *topoi*, uudsigelighed og det guddommeliges ikke-fremstillelighed, vises i det sproglige materiale, som kun kan transcenderes i en paradoksal bevægelse dybere ind i dets mindste betydningslag..

Komedien er en tekstuel krop bygget over resterne af den døde Beatrice, hendes øjne og smil optræder fra først til sidst. Ligesom D. personificerede sine lyriske digte som piger (eller undertiden drenge), kan *Komedien* ses som en tekstuel krop; en sproglig materie der formes af en mandlig formgiver. Til slut forvandles Beatrice til en skulptur, som et emblem på den sproglige skulptur, som er *Komedien*. Udvekslingen mellem det maskuline og det feminine er forudsætningen for at nå frem til visionen af Gud og for at kunne fremstille den i en radikal negativ og hypermateriel

skrift, dvs. denne udveksling er afgørende på det tematiske som på det metapoetiske niveau.
Forholdet mellem maskulint og kvindeligt blev i *DVE* og *Convivio* beskrevet i en venskabsterminologi. I *Komedien* er forholdet mere dramatisk, den for poesien nødvendige erotiske udveksling er voldelig. Dette vises med kvindefigurer som Francesca og de voldførte nonner i *Par*.iii-v. Der må ske en ofring af den feminine materie, således som det fremføres i D.s omskrivning af myten om Mantuas grundlæggelse (*Inf*.xx, byen er grundlagt på Mantos knogler). Metaforen er en symbolsk ofring, en *conversio*; jeg tolker omdrejningen på *Giudecca*, den runde kapsel i midten af universet som en dramatisering af denne metaforiske udveksling. I *Inf*.xxxiv understreges det, at denne omdrejning sker i et tomt rum: *Komediens* repræsentation af rejsen i dødens rige er bygget i det tomme rum og er grundlæggende afskåret fra de metafysiske essenser, som gives billedlig form i teksten. Metaforen og dermed enhver billedlig repræsentation bygger på en substitution, der ofrer det, der udskiftes. Således er forholdet mellem Dante og Beatrice emblematisk: som udgang på deres udveksling ofres hun som kvinde og bliver til skulptur. I den finale vision af Treenigheden vendes billedet overraskende om, og Dante-personen glider sammen med fortælleren, i en sublim gestus: efter at have penetreret Trenigheden med sit blik, penetreres Dante omvendt af det guddommelige lys og slynges ud i himmelrummet.

Drømmenes Rige:
Votivreliefferne fra Asklepioshelligdommen på sydskrænten af Athens Akropolis

af Ph.d.-stipendiat Jesper Jensen, Institut for Klassisk arkæologi, Aarhus Universitet

Hovedvejleder: Pia Guldager Bilde, Lektor ved Institut for Klassisk arkæologi, Aarhus Universitet.
Eksterne vejledere: Brunilde Sismondo Ridgway; Rhys Carpenter, Professor Emerita of Classical and Near Eastern Archaeology; Bryn Mawr College, USA;
Dr. Alexandros D. Mantis, 1. Ephorate of Classical Antiquities, Athens.

Projektet består af en ikonografisk analyse af votivrelieffer med figurfremstillinger fundet i Asklepioshelligdommen på sydskrænten af Athens Akropolis. Votivreliefferne beskrives, analyseres og dateres, samt undersøges og indplaceres i den græske skulpturhistorie i sammenhæng med votivrelieffer fra andre helligdomme. Asklepios' ikonografi bestemmes, en stilistisk kronologi udarbejdes og Asklepioskulten i Athen undersøges.

I ingen anden helligdom i Middelhavsverdenen er der fundet så mange marmorrelieffer med figurscener. På figurscenerne ses lægeguden Asklepios enten alene eller sammen med andre guder. Asklepios optræder i mange funktioner; Asklepios helbreder, tager imod offergaver og modtager adoranter. Ved at analysere figurscenerne opnår man en større forståelse af Asklepioskulten i Athen end hidtil, fordi religionsvidenskaben tidligere har været for tekstnær og gjort eklektisk brug af det arkæologiske materiale. Det store antal af bevarede votivrelieffer fra én lokalitet, som alle kan dateres inden for 120 år, gør det muligt at etablere en holdbar stilistisk kronologi indenfor græsk skulptur i den senklassiske og tidlig hellenistiske periode. Endvidere gør mange sikre gengivelser af Asklepios det muligt på baggrund af et stort korpus, at bestemme Asklepios' ikonografi. Jeg vil tage udgangspunkt i de græske orginaler, hvor man tidligere har taget udgangspunkt i langt senere romerske kopier. Projektet bliver den første samlede

systematiske behandling af votivrelieffer fra Asklepioshelligdommen i Athen.

Theodosiusobelisken i Istanbul

af Jesper Jensen

Resumé
Artiklen består af en ikonografisk analyse af figurreliefferne på Theodosiusobeliskens base, der står i Istanbul. Basens fysiske form og de fire figurpaneler beskrives og analyseres. Endvidere diskuteres identifikationen af figurerne i kathisma og stama, som spiller en afgørende rolle for dateringen af obeliskbasens relieffer.

Det ene af artiklens hovedformål er at belyse problemerne med billedhuggertilskrivelser, som både Gerda Bruns og Bente Kiillerich plæderer for. Det andet hovedformål er at afklare problematikken omkring relieffernes datering. Jeg mener, at reliefferne skal dateres ud fra de historiske begivenheder, der udspiller sig i tiden omkring 390 e. Kr., og ikke kun ud fra stilistiske kriterier. Hvordan Kiilerich kan datere med et års nøjagtighed, stiller jeg mig meget uforstående over for.

Indledning

På pladsen Atmeydan i Istanbul står et af oldtidens bedst bevarede sejrsmonumenter; Theodosiusobelisken. Ifølge Ammianus Marcellinus[1] blev Theodosiusobelisken rejst af kejser Theodosius den Store i 390 e.Kr. som et symbol på hans sejr i 388 e.Kr. over de to "tyranner" Magnus Maximus og Flavius Victor. Obelisken stod i Konstantinopels hippodrom midt på spinaen.

At opstille ægyptiske obelisker opstillet i en anden kontekst har en lang tradition bag sig. I 10 f.Kr. "grundlagde" Augustus brugen af ægyptiske obelisker som sejrsmonumenter. Han rejste en obelisk midt på spinaen i Circus Maximus og en anden på Marsmarken, der fungerede som den ene viser i et gigantisk solur.[2] Foruden Theodosiusobelisken og Augustus' obelisk i Circus Maximus har vi vidnesbyrd for obelisker i romerske cirkuser i Antiochia, Trier, Arles og Wien. Endvidere rejste Constantius d. II endnu en obelisk på spinaen i Circus Maximus i 357 e.Kr. for at fejre sin sejr over tronranerne Magnentius og Decentius. Theodosiusobelisken er den

---

[1] Marcellinus Comes, Chron., ed. Th. Mommsen, Mon.Germ.Hist.Auct.ant. XI, 2, Berlin 1894, p. 62: anno 390: oboliscum in circo positum est.

[2] Om obeliskerne i Rom, se Iversen 1972, pp. 55ff. & pp.65ff.

sidste i rækken af obelisker rejst i et romersk circus som et triumfalt monument.

Theodosiusobelisken stammer oprindeligt fra Amonhelligdommen i Karnak,[3] hvor den stod foran den 7. pylon. Obelisken blev første gang rejst af Thutmosis d. III (1490 - 1436 f.Kr.) for at fejre felttoget mod kongeriget Mitanni i 1457.[4]

Theodosiusobelisken står som den eneste obelisk endnu in situ. Den har været kendt siden det 15. århundrede,[5] og man har mere eller mindre altid kunnet se monumentet - den nedre del af basen har man først kunnet se, da den blev gravet fri i 1856.[6] Således befinder den frilagte del af basen sig i dag i et kvadratisk hul, der er omgivet af et gitter.
Monumentets hjørner er orienteret mod nord, øst, syd og vest, således at siderne vender mod nordvest, nordøst, sydøst og sydvest.

Basispublikationen er G. Bruns monografi fra 1935: *"Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel "*. G. Bruns publikation behandler både den ægyptiske obelisk og dens basis. Endelig har Bente Kiilerich i 1998 skrevet en monografi: *"The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology "*, der hovedsagelig undersøger obeliskbasens relieffer.

Theodosiusobeliskens opbygning og mål
Theodosiusobelisken (Fig. 1) består af tre hoveddele: En ægyptisk obelisk i rød granit, en todelt marmorbasis med udhuggede figurrelieffer, og endelig står monumentet på et fundament, hvis kvadre er i en porøs mørkegrå kalksten.

Fundamentet:
Fundamentet (Fig. 1 og 2) har to trin. Det første trin har en højde på ca. 0,59 m, mens det andet trin har en samlet højde på ca. 0,61 m, når det 0,185 m høje afsluttende skifte regnes med. Skiftet rager ca.

---

3 Det var J. H. Breasted, der først opdagede, at obelisken var afbilledet i Annalernes hal i Karnak. Se Allen 1937, p. 157.

4 Iversen 1972, pp. 9-33.

5 Bruns 1935, pp. 1-7.

6 Der er lidt uenighed om årstallet. H. Kähler mener, at obelisken blev gravet fri i 1857, se Kähler 1975, p. 46, mens Bruns fremsætter årstallet 1856, se Bruns 1935, p. 69.

0,02-0,04 m ud over resten af trinnet, og kan derfor godt opfattes som et "tredje trin". Når de to trins højder lægges sammen, giver det fundamentet en samlet højde på godt 1,21 m (Fig. 1) - ifølge oplysningerne fra Bruns,[7] Krauss[8] og Traquair[9]. Mærkværdigvis angiver Kiilerich[10] fundamentets samlede højde til 4,00 m. Hvor Kiilerich har fået dette tal fra, må stå hen i det uvisse. Da både Krauss og Traquair er arkitekter og gør rede for deres opmålingsmetoder, og Bruns endvidere gør brug af Krauss' opmålinger, anser jeg Kiilerichs tal for en (tryk)fejl.

Fundamentets grundplan (Fig. 2) er næsten kvadratisk. Det første trins grundplan måler 7,10 x 7,09 m, det andet trins 6,48 x 6,46 m, mens det afsluttende skifte har en grundplan på 6,50 x 6,48 m.

Til at holde sammen på fundamentets skifter er der ifølge Bruns[11] brugt mørtel. Dette har Traquair[12] ikke kunnet finde. Muligvis er den mørtel, som Bruns har fundet, moderne og kan være tilført efter Traquairs undersøgelser i 1906.

Basis:

Oven på fundamentet står den todelte base (Fig. 1) med henholdsvis en nedre og en øvre baseblok. Blokkene er ikke helt kvadratiske, og de er endvidere eroderede af vind og vejr.

Den nedre basebloks bredde (Fig. 2) er 3,77 x 3,84 x 3,76 x 3,87 m, og den bærer indskriftspaneler på henholdsvis nordvest- og sydøstsiden (Fig. 4 og 6) og relieffer på sydvest- og nordøstsiden (Fig. 3 og 5). Lige over indskriftspanelerne er blokken hugget ind på alle fire sider til et kvadrat med en sidelængde på 2,86 m. Hér ses en kannelering (Fig. 7) på kvadratets fire sider, hvis hjørner er blevet udskiftet med røde granitblokke (Figur 8),[13] der måler 0,45 x 0,62 m. De er i top og bund blevet indstøbt i bly.

Den samlede højde af den nedre basisblok (Fig. 9) er 1,95 m, hvor blokken med indskrifterne og figurreliefferne er 1,40 m høj,

---

7 Bruns 1935, p. 13.

8 Bruns 1935, p. 82.

9 Wace & Traquair 1909, pp. 60 - 62.

10 Kiilerich 1993, p. 31.

11 Bruns 1935, p. 13.

12 Wace & Traquair, p. 60.

13 Hvornår de fire hjørner er blevet udskiftet med hjørner i rød granit vides ikke.

medens kvadratet med kanneleringen og de indsatte granithjørner er 0,55 m høj.

Igen har Kiilerich[14] angivet en anden højde på den nedre basisblok, men denne gang mener jeg at kunne se, hvordan hun er kommet frem til sit tal. I stedet for at lægge 1,40 m og 0,55 m sammen for at finde den samlede højde, har hun trukket tallene fra hinanden. For 1,40 m - 0,55 m svarer til Kiilerichs samlede højde på 0,85 m. Tallene 1,40 m og 0,55 m må Kiilerich have taget fra Bruns bog,[15] og det kan derfor undre, at hun ikke har studeret Bruns plancher - især Abb. 8 og Abb. 9 (Fig. 9), hvor den samlede højde også kan aflæses.

Den øvre basisblok (Fig. 9) springer ca. 10 cm ud over det kannelerede kvadrat og har en rektangulær grundplan (Fig. 2). Siderne er 3,21 x 2,86 x 3,15 x 2,85 m med en samlet højde på ca. 2,36 m. Højden varierer med et par cm, så Kiilerichs højde på 2,39 m stemmer fint. Omkring blokken sidder - på alle fire sider - figurrelieffer. Øverst afsluttes blokken med en karnisprofil.

Bronzepiller og obelisken:

På den todelte base står den 19,59 m høje obelisk på fire bronzepiller (Fig. 10). De har en højde på ca. 0,49 m og er kvadratiske med en længde på 0,475 m. På hver bronzepille er anbragt tre blyhanke, der muligvis har været brugt til ophængning af kranse eller guirlander.

Kanalen:

Ned langs baseblokkens nordøstside ses en kanal (figur 5 og 11), hvis bredde er ca. 0,30 m, og som nogle steder har en dybde på godt 0,20 m. Bruns mener, at kanalen er en vandledning, og at der på den nedre base - ud for kanneleringen - har været anbragt et springvandsbassin.[16] Både kanal og springvandsbassin skulle være lavet efter Theodosius' død og udført af Arcadius. Denne teori modbevises af Kiilerich,[17] eftersom der ikke er fundet erodering efter et eventuelt springvand. Kiilerich foreslår i stedet, at blokken er genbrugt efter at have fungeret som et springvand. Denne teori bygger hun på indskrifterne på basisblokken, der bl.a. fortæller at obelisken "modstræbende/ufrivilligt" har ligget på jorden. Dette

---

[14] Kiilerich 1993, p. 31.

[15] Bruns 1935, p. 13, hvor også den nedre basisbloks samlede højde findes. Da Kiilerichs mål for både den nedre og øvre basisblok, samt målene for obelisken ellers passer med Bruns mål, synes min antagelse at holde.

[16] Bruns 1935, p.17.

[17] Kiilerich 1993, p. 46.

får Kiilerich til at mene, at der er gjort et forsøg på at rejse obelisken, men at forsøget mislykkedes. Forsøget skulle have foregået under Julianus Apostata, men på grund af hans tidlige død blev obelisken aldrig rejst. Da den todelte basis var på spinaen, og den ikke blev brugt, lavede man den om til et springvand. Blokken blev så genbrugt, da Theodosius rejste obelisken i 390 f.Kr.

Både Bruns og Kiilerich forudsætter, at kanalen er lavet i det 3. årh. e.Kr. Efter min mening ser kanalen moderne ud. Den er ret groft udhugget, og man har absolut ikke taget hensyn til sidens relieffer eller sidens kannelering. Mon ikke en af Istanbuls mange herskere i tidens løb har forsøgt at lave basisblokken om til et lille sødt springvand?

Obeliskbasens to indskrifter

Obeliskbasen har to indskrifter[18], som sidder på den nedre basisblok: En latinsk indskrift på sydøstsiden (Fig. 6) og en græsk indskrift på nordvestsiden (figur 4).
Den latinske indskrift lyder:[19]

DIFFICILIS QVONDAM DOMINIS PARERE SERENIS
IVSSVS ET EXSTINCTIS PALMAM PORTARE TYRANNIS
OMNIA THEODOSIO CEDVNT SVBOLIQVE PERENNI
TER DENIS SIC VICTVS EGO DOMITVSQVE DIEBVS
IVDICE SVB PROCLO SV[PERA]S ELATVS AD AVRAS

"Engang var jeg besværlig, men jeg blev befalet at adlyde de ophøjede herrer og at bære sejrspalmen over de afdøde tyranner. Alt viger for Theodosius og hans evige afkom; således blev jeg besejret og tæmmet på tre gange ti dage. Og jeg blev løftet højt op i vejret med Proclus som dommer."

Den græske indskrift lyder:[20]

ΚΙΟΝΑ ΤΕΤΡΑΠΛΕΥΡΟΝ ΑΕΙ ΧΘΟΝΙ ΚΕΙΜΕΝΟΝ ΑΧΘΟΣ
ΜΟΥΝΟΣ ΑΝΑΣΤΗΣΑΙ ΘΕΥΔΟΣΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ
ΤΟΛΜΗΣΑΣ ΠΡΟΚΛΟΣ ΕΠΕΚΕΚΛΕΤΟ ΚΑΙ ΤΟΣΟΣ ΕΣΤΗ
ΚΙΩΝ ΗΕΛΙΟΙΣ ΕΝΤΡΙΑΚΟΝΤΑ ΔΥΟ

[18] Jeg vil gerne takke min gode ven George Hinge, cand.mag i Klassisk filolog, for den fine oversættelse af den latinske og den græske indskrift.
[19] Den latinske indskrift er publiceret i: CIL. III, 1873, nr. 737, pp. 137ff.
[20] Den græske indskrift er publiceret i: CIG. IV, 1877, nr. 8612, pp. 279ff.

"Den firesidede søjle, der altid lå som en byrde på jorden,
Var det kun Kejser Theodosios, der vovede at rejse.
Han kaldte på Proklos. Og søjlen kom til at stå
så højt som den står på toogtredjve dage."

Begge indskrifter fortæller, at obelisken er rejst af Theodosius og med hjælp fra Proculus, der var praefectus urbi. Endvidere angives hvor lang tid rejsningen tog; henholdsvis 32 dage ifølge den græske indskrift, men kun 30 dage ifølge den latinske indskrift. Det kan undre, at dagenes antal ikke stemmer overens, men det kan skyldes at det ikke passede ind i hexameteret. Den latinske indskrift er mere prangende end den græske. Bl.a. omtaler den latinske indskrift også "de besejrede tyranner", som vi må formode hentyder til Magnus Maximus og Flavius Victor.

På både den latinske og græske indskrift ses en interessant ting (Fig. 6). Det drejer sig om Proculus, hvis navn er indhugget i en lille fordybning. Proculus faldt i september 392 e.Kr. i kejserens unåde, hvilket førte til en henrettelse og deraf følgende damnatio memoriae. Det pudsige er, at han blev rehabiliteret under Arcadius i 396 e.Kr., og Proculus' navn blev så endnu engang indhugget. Stenhuggeren kunne bedre latin end græsk, da bl.a. kasus er forkert på den græske indskrift - Πρόκλοσ for Πρόκλωι.[21]

Beskrivelsen af obeliskbasens nedre relieffer

De to relieffer på den nedre base viser i en miniaturestil - modsat reliefferne ovenover - en fortællende scene: Obeliskens rejsning på nordøstsiden (Fig. 5 og 12) og et hestevæddeløb i hippodromen på sydvestsiden (Fig. 3 og 13). Begge relieffer er forvitrede og flere steder ødelagt. Værst ramt er nordøstsiden med kanalhullet under den liggende obelisk og afslaget ved venstre sides top. Til trods for disse ødelæggelser, og især ansigternes forvitring, kan man tydeligt se, hvad der foregår på de to relieffer.

Nordøstsidens relief (Fig. 5 og 12):

På det nordøstlige relief ses øverst til højre en liggende obelisk, hvorfra udgår tykke reb, som er fastgjort til fire spil. De betjenes af fire personer, der er placeret yderst til venstre med to foroven og to forneden, lige under hinanden. De tykke reb deler relieffet på midten i to halvdele - en øvre og en nedre halvdel. På den øvre

[21] Teksten er tillige overleveret i Anthologia Graeca IX, 682, hvor kasus er dativ i stedet for nominativ. Jeg takker George Hinge for denne iagttagelse.

halvdel ses fem mænd: Tre stående på obelisken og to stående på hver sin platform mellem spilene og den liggende obelisk. Deres funktion er uvis, men de to personer, der står på en platform, skal ifølge Kiilerich[22] muligvis forstås som formænd, der leder arbejdet. Bag ved obelisken kan man skimte noget, der ligner en overligger med stolper. Kähler[23] mener, at det skulle være fem arkader. De fem arkader indikerer, at vi befinder os i hippodromen.

Under obelisken - i den nedre halvdel - ses yderst til højre en mand med en krukke på ryggen. Foran ham ses to figurgrupper, der næsten er ødelagt. Mellem de to spil og kanalhullet står først - fra venstre - en mand på en platform, og bag ham ses en mand iført chlamys talende til en dreng. Derefter følger en mand, som har rakt sin højre arm op i luften, og før kanalhullet står en fløjtespiller. Mellem de to figurgrupper står en "stele" eller "mur", som Kiilerich fortolker som den rejste obelisk.[24] Størrelsesforholdet tyder ikke på, at "stelen" skulle være den rejste obelisk, men det er rigtigt, at den er rektangulær og smallest i toppen.

Relieffet viser, hvordan obelisken blev rejst på hippodromen; med spil under musik og vejledning. Som den eneste godtager Kiilerich i 1995[25] ikke denne fortolkning, men udlægger scenen som obeliskens transport. Det er efter min mening en helt forkert fortolkning. Relieffets scene skal for det første ikke ses realistisk, men snarere symbolsk, hvormed det skal underforstås, at obelisken rejses. For det andet ses der ingen runde træstolper under obelisken, der kunne indicere, at den transporteres.

Kiilerich har imidlertid ændret mening i 1998 og ser nu flere fortløbende stadier i rejsningen af obelisken. Obelisken er lige ankommet i en slæde,[26] og derefter rejses den. Endelig ses festivitas foran den rejste obelisk.

Sydvestsidens relief (Fig. 3 og 13):
På den nedre basis anden side, modsat relieffet med obeliskens rejsning, sidder hestevæddeløbsfrisen. I frisens midte gengives den centrale barriere, spinaen.[27] Den deler relieffet i to horisontale

---

22 Kiilerich 1993, p. 34 & Kiilerich 1998, p. 71.
23 Kähler 1975, p. 47.
24 Killerich 1998, p. 71.
25 Kiilerich 1995, p. 47.
26 Killerich 1998, p. 70.
27 Ifølge Humphrey er det korrekte ord for den centrale barriere, euripus, mens ordet spina bruges om de smalle murer, der afgrænser barrieren. Jeg

planer. Nederst ses fire quadrigaer, der kører fra venstre mod højre. Blandt dem ses tre personer, der muligvis er sparsores, hvis arbejde består i at sprøjte vand på de "svedende" heste.

På spinaen står to obelisker, en søjle og et ovarium. Ovariet med de fire søjler bærer de syv ovae, som er omgangstællerne. Yderst på hver ende af spinaen står de to vendemærker, metae med tre kegler på en cylinderformet basis. På spinaens midte står to mænd iført en lang klædedragt. Den ene mand bærer en palmegren og den anden en corona. Til venstre - foran de to mænd - står endnu en mand. Derefter ses en knælende mand i endnu en lang klædedragt, der højst sandsynlig er en vognstyrerdragt, og bag ham til venstre står en figur, der forestiller Victoria. Gruppen flankeres til venstre af en gående mand viftende med en vimpel og en rytter; og til højre af en rytter og en mand bærende en sæk i den ene hånd og en palmegren i den anden.

Relieffet viser først hestevæddeløbet. Det afsluttes med en sejrsceremoni, hvor den knælende mand i midten er sejrherren. Sejrherren bekranses af Victoria, der står bag ham og modtager sin præmie af manden foran sig. Sejrherren ses senere med en sæk (fyldt med penge) og en palmegren. Den gående mand med en vimpel er en tilskuer. De to ryttere kunne være hortatores, som er dem, der sætter løbet igang.

Beskrivelsen af obeliskbasens øvre relieffer

Den øvre basis har figurrelieffer på alle fire sider (Fig. 3, 4, 5 og 6). De fire relieffers kompositioner er næsten identiske. De er alle delt symmetrisk op og har to horisontale planer.

Øverst ses den kejserlige sfære adskilt fra den nedre zone, folket, ved en balkon. Balkonens balustrade er udsmykket med forskellige former for "krydsmønstre"[28] og inddelt af hermer, der fungerer som stolper.[29] Nederst på relieffferne ses endnu en balustrade af samme type som balkonens. I balkonens midte ses det buede kathisma, som består af to korinthiske søjler og en baldakin, som i dette tilfælde gengives ved en bue. På den sydøstlige side er kathismaet erstattet af det pi-formede stama. Den har to korinthiske søjler og en overligger. Både kathisma og stama er

---

har valgt at kalde barrieren for spina, da det i dag er den gængse term. Se Humphrey 1986, pp. 175-176.

[28] Kiilerich kalder "krydsmønstrene" for: "diagonalt reticulat". Se Kiilerich 1998, p. 33.

[29] Balustrader udsmykket med hermer som stolper ses allerede i 1. årh. e.Kr. Se Wrede 1972, p. 80.

indbygget i kejserpaladset, som ligger på hippodromens sydøstside.[30] Fra kathismaet har kejseren kunne tale med folket og betragte hestevæddeløbet og andre ceremonielle festligheder, som foregik i hippodromen.

Alle figurerne er generelt placeret i horisontale rækker, hvadenten de sidder, står, danser eller knæler. Dette giver relieffferne perspektiv. Perspektivet forstærkes endvidere ved figurernes flade kroppe, deres plastiske hoveder, der ses i forskellige hovedhøjder, samt ved kroppenes indbyrdes overlapning. Alle figurernes hoveder ses frontalt bortset fra det nordvestlige relief, hvor barbarernes hoveder er gengivet i profil.

Relieffferne er alle stærkt forvitrede, og enkelte figurer har mistet hovedet eller andre dele af kroppen. Det nordøstlige relief har desuden to store huller til den såkaldte vertikale kanal. Det er gået ud over kathismaets venstre søjle og et labarum, samt en del af balkonens balustrade.

Sydvestsidens relief (Fig. 3):
På relieffet ses fire personer i kathismaet, der alle har en skriftrulle i hånden. Længst mod venstre sidder en Caesar, og derefter ses tre siddende Augusti, som identificeres ved deres diadem. Ved balustraden - tæt op mod kathismaets højre side - står to chlamysklædte mænd, og bag dem står tre vagter med spyd. Ved kathismaets venstre side står endnu to chlamysklædte mænd med en togaklædt mand imellem sig. Bagved står fire vagter med spyd. Relieffets øvre halvdel afsluttes på begge sider af to stående vagter, som foruden spyd også bærer skjold.

Foran kathismaet ses en trappe, der ender foran en bue. Buens nedre halvdel overlapper balustraden. På trappens sidste trin står to chlamysklædte mænd. På hver side af trappen i to lige rækker står tilskuerne, hvoraf enkelte vifter med deres mappae.[31]

Ifølge Kiilerich[32] indikerer trappen og buen den hvælvede gang, der går enten fra stama til kathisma eller fra paladset til kathisma. Denne hvælvede gang, der forbinder paladset til kathisma, kaldes μυστικὰ κοχλίασ.[33]

---

[30] Se plan i Jobst 1987, p. 4, fig. 4.
[31] For mappa se Kiilerich 1998, p. 48, note 32.
[32] Kiilerich 1993, p. 36.
[33] Kiilerich 1998, pp. 47-48.

Nordvestsidens relief (Fig. 4)
Relieffets øvre halvdel er næsten identisk med relieffet på sydvestsidens øvre halvdel. Det eneste, der adskiller de to relieffers øvre halvdele, er sydvestsidens to stående vagter, som er placeret ved relieffets sider med hver deres spyd og skjold.

Under balkonen kommer to grupper, som hver består af fem knælende barbarer, ind fra højre og venstre side (Fig. 14). De bringer tribut i skåle/kurve til de tre Augusti og den ene Caesar i kathismaet. Barbarerne til venstre er ifølge Niels Hannestad[34] persere, og de til højre er germanere. Identifikationen er efter min overbevisning korrekt, fordi perserne er iført lange bukser og phrygiske huer, mens germanerne er klædt i skind. Endvidere kan Hannestad sammen med Bruns[35] identificere en afrikaner blandt den germanske gruppe. Da man kun tydeligt kan se de tre barbarer i forgrunden fra hver gruppe, mener Rebenich,[36] at de to barbarer i baggrunden må være fra samme sted som dem i forgrunden.

Om der er tale om to eller tre forskellige barbarfremstillinger er i denne sammenhæng ligegyldigt. Formålet med denne tributscene er efter min mening at vise kejserens magt over begge halvdele af riget. Dette gøres ved tribut fra rigets to halvdele, hvor perserne repræsenterer den østlige del og germanerne den vestlige.[37]

Nordøstsidens relief (Fig. 5)
I relieffets kathisma ses denne gang fem personer. I midten sidder en Augustus med en bogrulle. Han er flankeret af to siddende mænd, hvor personen til højre er iført chlamys og personen til venstre toga. Den togaklædte mand holder en mappa i hånden. Bag dem står en spydbærende vagt og endnu en chlamysklædt mand. Ved kathismaets venstre side oven over kanalhullet ses resterne af et labarum med et χρ-monogram. Ved hver af kathismaets sider står tre togaklædte personer, og bag dem står fire vagter med hver deres spyd.

Som det var tilfældet i det sydvestlige relief ses en trappe og for enden af den en bue. Buen er denne gang placeret oven på balustraden, og sydvestrelieffets to mænd, der står på trappens sidste trin, er på dette relief flyttet, sådan at de flankerer trappen.

---

[34] Hannestad 1988, p. 336.
[35] Bruns 1935, pp. 40-42.
[36] Rebenich 1991, p. 456.
[37] Se Kollwitz 1941, p. 141 & Kiilerich 1993, p. 41.

Ved siden af dem står i to lige rækker tilskuerne, hvoraf nogle vifter med deres mappae.

Sydøstsidens relief (Fig. 6)

Det sidste relief adskiller sig lidt fra de tre andre relieffer. Kathismaet er nu udskiftet med stamaet,[38] tribunen, hvor hestevæddeløbet normalt startes af kejseren, og hvor vinderen modtager sin sejrskrans. I stamaet ses en Augustus, der holder en krans i sin højre hånd. Kransen holdes ud over balustraden, som her er dobbelt så høj som balkonens øvrige balustrade. På hver side af den stående Augustus står to mindre personer. Her bærer den ene toga og den anden chlamys. I baggrunden står fire vagter med deres spyd. Det er den kejserlige garde, der kendes på deres pagehår og torques om halsen.[39]

I samme niveau som stamaets kapitæler ses på begge sider af stamaet fire buer, med en stiliseret lilje mellem hver bue. De forestiller muligvis arkaderne bagved stamaet på kejserpaladset. Foran arkaderne står på hver side af stamaet seks spydbærende vagter i to rækker med tre i hver række, og foran dem står tre togaklædte mænd med mappae.

På den nedre zone ses enogfyrre stående tilskuere i to rækker. Her ses ingen viften med mappae, men i front ses en række af dansende kvinder iført kjolelignende dragter og mænd, der spiller musik (Fig. 15). Mest iøjnefaldende er de to orgellignende instrumenter, som hver betjenes af en mand. I midten af rækken danser fire kvinder "til lyden" af tre fløjtespillende mænd, der står på hver side af dansegruppen med henholdsvis to på venstre og en på højre side. Endnu en dansegruppe, bestående af tre kvinder, ses mellem højre orgel og den fløjtespillende mand. Endelig yderst til venstre er der et eller andet, som er bortforvitret, men som sandsynligvis har hørt med til musik- og dansegruppen.[40]

---

[38] Kun Cameron mener, at også hér er det kathismaet, som er afbilledet. Se Cameron 1973, pp. 49-51.

[39] Kiilerich 1998, p. 57.

[40] Byvanck mener, at musikscenen er en senere tilføjelse, men argumenterer ikke for sin holdning. Se Byvanck 1960, p. 319. Kiilerich afviser Byvancks forslag, og som argument for, at musikscenen er en del af den oprindelige komposition, fremfører hun, at tilskuerne er klemt sammen for at skabe plads til musikscenen, hvilket er overbevisende.

Personerne på obeliskbasens øvre relieffer
På grund af det høje antal personer, der er fremstillet på reliefferne vil en indgående kommentering og undersøgelse være alt for omfattende. Jeg vil derfor give en kort generel omtale af relieffernes personer og derefter koncentrere mig om de kejserlige personer i stamaet og i de tre kathismaer.

Generel omtale af relieffernes personer
Alle relieffernes personer er nøje placeret i en rangorden, som tydeligt afspejler datidens klassesamfund. Det kejserlige hof for sig, hvor de betydeligste personer er omgivet af den kejserlige loge, kathismaet eller et stama. Rundt om den kejserlige loge står vagter og højt rangerende embedsmænd, mens den almene befolkning er placeret under balkonen. De er således klart adskilt fra det fine selskab ved at være tættere på bunden i mere end en forstand.

Det er ikke kun på tribut/barbarscenen, at der ses etniske træk. Rundt omkring på reliefferne ses folkeslag fra forskellige dele af riget. Det er især på nordvestsidens relief med tribut/barbarscenen, hvor der bl.a. kan genkendes germanere, hunnere, og alanere.[41]

Bortset fra de kejserlige personer kan også nogle af relieffernes andre prominente personer på balkonerne virke som individuelle personer, men ligefrem at forsøge en identifikation er nok at gå for vidt, og som Kiilerich[42] rigtigt skriver: "It is evident that the identification of the figures is little more than a party game"

Identifikationen af de kejserlige personer
Identifikationen af de kejserlige personer er et emne, som har optaget mange forskere. Det ses tydeligt i de artikler og bøger, der behandler reliefferne på Theodosiusobelisken. Hovedvægten af artiklernes og bøgernes indhold er lagt på dette spørgsmål, som uløseligt hænger sammen med relieffernes datering.

Waces artikel fra 1909 er en af de første,[43] der beskæftiger sig med obeliskbasen. Han identificerer de fire personer på de vestlige relieffer som Konstantin den Store og hans tre sønner: Constantinus, Constans og Constantius. Dette forslag blev hurtigt forkastet af L'Orange,[44] der fremførte, at de tre Augusti måtte

---

[41] Rebenich 1991, p. 457.
[42] Kiilerich 1993, p. 42.
[43] Wace & Traquair, pp. 63-69.
[44] L'Orange 1933b, pp. 57-60.

være Theodosius, hans medregent Valentinian den II og hans søn Arcadius. Den lille Caesar måtte være Honorius, der først fik sit diadem den 23. januar 393 e.Kr. (dvs. efter Theodosiusobe-liskens rejsning). Dette synspunkt er der i dag generel enighed om.[45]

På de to østlige relieffer ses kun én Augustus. Både siddende (nordøstrelieffet) og stående (sydøstrelieffet) er han flankeret af to mindre personer. Den enlige Augustus kan ikke være Valentinian den II - det vestlige riges Augustus - fordi monumentet står i det østlige rige. Her ses han kun fremstillet sammen med det østlige kejserhus og aldrig alene.[46] Der er nu tre muligheder tilbage: 1. Arcadius ses på begge sider, 2. Theodosius ses på begge sider og 3. Arcadius på den ene side og Theodosius på den anden.

Ifølge Wrede[47] og Kollwitz[48] er den enlige Augustus på begge sider Arcadius, men deres argumenter er lidt forskellige. Kollwitz mener, at kunne kende Arcadius ud fra portrætligheden. Han skal bl.a. have mindre skuldre og derfor virke yngre end Theodosius. Dette er efter min mening ikke korrekt. Det er måske mere en tilfældighed, at kejserfiguren har skrå skuldre. Endvidere er ansigtet på begge de østlige sider stærkt forvitrede, og kan derfor ikke sammenlignes med portrætter af hverken Arcadius eller Theodosius. Kollwitz' andet argument er bedre, omend det falder i en sidebemærkning. Ligesom Wrede argumenterer han ud fra et historisk synspunkt. Da obelisken blev rejst i 390 e.Kr., opholdt Theodosius sig endnu i Rom. Under hans fravær i Konstantinopel regerede Arcadius, og det var ham, som stod for obeliskens rejsning. Derfor må de østlige relieffers enlige Augustus være Arcadius. Dette argument udbygger Kiilerich.[49] Hun mener, at Theodosius lod Arcadius fremstille for at styrke familiens politiske magt.

Den anden mulighed er især Rebenich[50] en ivrig fortaler for. Den enlige Augustus skulle være Theodosius på begge de østlige relieffer, fordi Theodosiusobelisken er hans sejrsmonument. Endelig synes den tredje mulighed ikke rigtig at have nogle tilhængere, men det kunne bestemt være et alternativ.

Personligt mener jeg, at Wredes og Kollwitz' historiske tolkning lyder yderst overbevisende. Forholdet mellem Theodosius

---

[45] Bl.a. Wrede 1966, p. 193 & Hannestad 1988, p. 336.
[46] Kollwitz 1937, p. 426.
[47] Wrede 1966, p. 196.
[48] Kollwitz 1937, p. 426.
[49] Kiilerich 1993, p. 39.
[50] Rebenich 1991, p. 476. Se skemaet.

og Arcadius var godt, og selvom det var Theodosius' sejrsmonument, må man formode, at han var interesseret i at styrke familiens politiske magt. Endvidere var Theodosius ikke fra det tidligere kejserhus (Det konstantinske Hus), men en homo novus, der selv grundlagde et nyt kejserhus.

Hvem de to "prinser", der flankerer den enlige Augustus på de to østsider, forestiller, er endnu et uløst problem.

Forslagene er: 1. Stilichos' søn, Eucherius,[51] 2. Theodosius' nevøer fra hans første ægteskab med Aelia Flaccilla,[52] 3. Gratian,[53] 4. Arcadius[54] og 5. Honorius.[55]

Som det ses, er forslagene til prinserne mange, og som det er tilfældet med identifikationen af de andre personer i kejserlogen, er det et fortolkningsspørgsmål. Alle forslag synes at være lige gode, og det vil derfor være et "spil for galleriet" at påbegynde en redegørelse og en fortolkning. Jeg vil derfor lade diskussionen stå åben.

Obeliskbasens motiv og budskab

Alle statsrelieffer har på den ene eller anden måde haft et budskab, der skulle fortælle befolkningen noget positivt om kejseren eller hans familie. Det er det, som monumenterne bruges til: Propaganda for kejseren.

Theodosiusobelisken, hvis relieffers motiv er tvetydigt, har også haft et budskab til folket. Reliefferne på obeliskbasens fire sider viser kejseren - Augustus/Augusti/Caesar/Caesari - i forskellige ceremonielle funktioner, der alle finder sted i hippodromen. På den sydvestlige side (Fig. 3) ser den ene Caesar og de tre Augusti - Honorius, Arcadius, Theodosius og Valentinian d. II. - hestevæddeløbet, som fremstilles på sidens nedre relief. Så tager de - Honorius, Arcadius, Theodosius og Valentinian d. II. - på den nordvestlige side (Fig. 4) mod tribut fra rigets to dele - den østlige, der er illustreret ved persere, og den vestlige, som er illustreret ved germanere. Derefter ser kejseren - Theodosius eller Arcadius - på nordøstsiden (Fig. 5) obeliskens rejsning på hippodromen, som vises på sidens nedre relief. Endelig er kejseren - Theodosius eller Arcadius - på den sydøstlige side (Fig. 6)

---

[51] Bl.a. Kiilerich 1993, p. 40.

[52] Kollwitz 1941, p. 118.

[53] Bl.a. Rebenich 1991, p. 476. Se skemaet.

[54] Bl.a. Hannestad 1988, p. 337.

[55] Bl.a. Bruns 1935, p. 72.

formodentlig gået ned af den trappe,[56] der ses på den sydvestlige og nordøstlige sides øvre relief, og hen ad den arkade, der fører hen til stamaet.[57] Her ses kejseren - Theodosius eller Arcadius - stående med en krans, mens der bliver festet i form af dans og musik.

Det er først og fremmest, fordi tolkningen af relieffernes motiv står åben, at jeg tillader mig at kalde det "tvetydigt". Desuden kan man som Hannestad[58] vælge at fortolke hver side for sig, eller man kan som Wrede[59] vælge at fortolke alle fire sider samlet. Hannestad ser relieffernes motiv som en sejrsfest for kejseren og giver to eksempler. De to eksempler er:[60] Barbarscenen/tributscenen, hvor kejseren er fremstillet som triumfator gentium barbarum, og selve sejrsscenen på det sydøstlige relief, hvor kejseren har fået sejrskransen - enten som sejrherre eller af vinderen af hestevæddeløbet.

Wrede har valgt at samle de fire sider til en lille historie, der skal illustrere et samlet budskab. Budskabet er i Wredes to forslag en festlighed. I det første forslag[61] er der to temaer: 1. Arcadius ser festlighederne omkring obeliskens rejsning på østsiderne og 2. freden Concordia Augustorum på vestsiderne.

I det andet forslag[62] ser han en sejrsfest for kejseren: Barbarernes underkastelse, sejrsmonumentet der rejses, hestevæddeløbet, som fejrer kejseren som triumphator, og musik og dans som led i sejrsfesten.

Både Hannestads og Wredes forslag er overbevisende. Det er endnu engang blot et spørgsmål om perspektiv. Designerens hensigt har måske været, at relieffferne ikke kun skal kunne fortolkes på én bestemt måde. Det har muligvis været meningen, at relieffferne skal være flertydige, og at f.eks. nordvestsidens relief både kan fortolkes som en barbarunderkastelse for sejrherren, men også som en fredsscene.

---

[56] Bruns 1935, p. 61 ff.

[57] Det må lige tilføjes af Rebenich mener, at det ikke kan være stamaet, idet nye udgravelser har vist, at stamaet ikke har ligget så højt over begivenhederne på hippodromen som vist, men dette er jo også kun et symbolsk relief. Relieffferne fremstiller ikke de forskellige ting identisk med virkeligheden, men i billeder, hvor en bue f.eks. illustrerer en arkade. Rebenich 1991, p. 460.

[58] Hannestad 1988, p. 336-337.

[59] Wrede 1966, p. 196.

[60] Hannestad 1988, pp. 336-337.

[61] Wrede 1966, p. 196.

[62] Wrede 1966, p. 197.

Der er ikke lavet nogen facitliste, men ud fra obeliskbasens to indskrifter, som tydeligt fortæller, at Theodosiusobelisken er et sejrsmonument, vil jeg mene, at motivet på reliefferne er en sejrsfest for kejseren. Budskabet til befolkningen er, at kejseren har vundet og hædres for sin gode gerning ved festligheder som f.eks. hestevæddeløbet.

Indskrifternes og relieffernes placering på obeliskbasen

Det er især Grabar,[63] der har betonet vigtigheden af indskrifternes og relieffernes placering på obeliskbasen. Hun mener, at basens relieffer har en rangorden.

På Theodosiusobelisken er sydøstsiden den vigtigste. Den vender mod kejserpaladset, og den latinske indskrift kunne netop læses af kejseren og hans hof. Den næstvigtigste side er nordvestsiden med den græske indskrift, der kunne læses af den almindelige befolkning. De to sidste sider har været dækket af andre monumenter på hippodromens spina og er derfor af mindre betydning.

Endvidere plæderer Kiilerich for, at reliefferne på obeliskbasen er inspireret af kejserlige malerier,[64] der omtales af Johannes Chrysostomos.[65] Maleriernes komposition er ifølge Johannes Chrysostomos hierarkisk opbygget ligesom reliefferne på obeliskbasen, hvor kejseren ses på de øvre dele af reliefferne, og handlingen er henlagt til de to nedre dele af reliefferne. At reliefferne har en hierarkisk komposition, finder jeg indlysende. Det er nødvendigt at se kejseren, og derfor er afbildningen af kejseren placeret øverst. Om inspirationen direkte stammer fra kejserlige malerier, mener jeg er mindre væsentligt for forståelsen af obeliskbasens relieffer.

Datering

Ifølge Ammianus Marcellinus blev Theodosiusobelisken rejst i 390 e.Kr., men Ammianus Marcellinus fortæller intet om, hvornår man udhuggede basens relieffer.

Proculus' navn på den latinske indskriftsplade, hans udnævnelse til Praefectus Urbi i 388 e.Kr. og hans damnatio memoriae i september 392 e.Kr. giver indskriftspladerne en

---

[63] Grabar 1971, p. 69.

[64] Kiilerich 1998, p. 88.

[65] Johannes Chrysostomos, In inscr. altar. 1.3; PG 51.71.

terminus post quem på 388 e.Kr.[66] og en terminus ante quem til september 392 e.Kr.

Man må næsten formode, at obeliskbasens nedre og øvre relieffer er udført lige efter obeliskens rejsning, men den fremherskende mening er i dag, at kun obeliskbasens nedre relieffer skal dateres omkring 390 e.Kr.[67]

Wace og Traquair[68] daterer de nedre relieffer og inskriftspladerne til tiden lige efter obeliskens rejsning, mens den øvre basisbloks relieffer skulle være fra Konstantins tid ud fra en stilistisk lighed med Konstantinbuen i Rom.

Den konstantinske datering på de øvre relieffer angriber L'Orange.[69] L'Orange sammenligner de øvre relieffers figurer med bl.a. Missorium fra Madrid, og hans konklusion er, at der er en stilistisk lighed mellem Missorium fra Madrid og obeliskbasens relieffer. Derfor daterer L'Orange obeliskbasens relieffer til Theodosius' regeringstid. Endvidere forstår han ikke, hvordan Wace og Traquair kan sammenligne de firkantede figurer på Konstantinsbuen med de runde, slanke og høje figurer fra obeliskbasens relieffer.

Bruns[70] deler L'Oranges opfattelse, men går et skridt videre. Bruns daterer sydsidernes øvre relieffer til 390-392 e.Kr. - dvs. fra obeliskens rejsning til Proculus' damnatio memoriae - og nordsidernes relieffer til Proculus' rehabilitering i 396 e.Kr. Baggrunden for Bruns opdeling af relieffferne er stilen. Bruns ser to kunstnere: En "A-Meister", som er ansvarlig for sydsiderne med runde ansigter, og en "B-Meister", der er ansvarlig for nordsiderne med firkantede ansigter.

En anden måde at dele de fire øvre relieffer op på er ved kvalitetsbestemmelse. Ifølge Kiilerich[71] hører nordvest-, sydvest- og sydøstsiderne sammen. De er alle udført i en høj standard, mens nordøstsidens øvre relief er lavet af en dårligere kunstner.[72] Kiilerich daterer sydøstsidens relief til 390 e.Kr. og sydvest- og nordvestsiden til 390 - juli 391 e.Kr. Endelig giver hun nordøstsidens relief en datering på 391 e.Kr.

---

66 Endvidere er de under alle omstændigheder først blevet lavet efter Theodosius' sejr i 388 e.Kr.

67 Bl.a. Wrede 1966, p. 191.

68 Wace & Traquair 1909, p. 64-69.

69 L'Orange 1933b, pp. 57-60.

70 Bruns 1935, p. 73-75.

71 Kiilerich 1993, p. 47.

72 Kiilerich 1998, p. 93.

Endvidere har Kiilerich observeret, at en af barbarerne på nordhjørnet er blevet omarbejdet. Derfor mener Kiilerich, at nordøstsidens relief er blevet sidst færdigt.[73] Jeg mener ikke, at Kiilerichs konklusion er overbevisende, da omarbejdningen kan være foretaget både før de andre relieffer var færdige eller udført langt senere.

Både Bruns og Kiilerichs inddeling og stiliagttagelse er efter min bedste overbevisning helt forkerte. For mig ser alle de øvre relieffer nogenlunde ens ud. Kompositionen er på de fire relieffer symmetrisk, og alle reliefferne har en simpel, men fin stil. Der ses fine modelleringer af relieffernes figurer og en stor detaljerigdom. Alle figurerne er udhugget omhyggeligt, fordi man kunne se dem på kort afstand.

Der er ikke brugt bor mange steder, hvilket ellers har karakteriseret reliefarbejdet fra det 2. og 3. århundrede samt 1. halvdel af det 4. århundrede. Borets brug aftager netop under Theodosius' regeringstid, og derfor passer en stilistisk datering på Theodosius' regeringstid også fint.

Hvordan Kiilerich kan datere hvert relief indenfor få år, er mig en gåde, og hun overbeviser mig ikke. Det er muligt, at der er nogle enkelte forskelle reliefferne imellem, men at tale om to forskellige kunstnere, som Bruns gør, er ikke muligt. Her er snarere tale om et ukendt antal værksteder.

Konklusionen er, at man ikke kan datere reliefferne nøjagtigt inden for få år alene ud fra stilen. Man er nødt til at betragte monumentet som en helhed, hvori også stilen indgår. Det har Wrede[74] gjort overbevisende. Wrede erkender med det samme, at de fire øvre relieffer ser nogenlunde ens ud.[75] Desuden giver obeliskbasens motiv ingen anledning til en senere datering end 392 e.Kr. Da alle er enige om de vestlige siders personer i kathismaet er Honorius, Arcadius, Theodosius og Valentinian den II. har vi en terminus ante quem på den 23. januar 393 e.Kr. Denne dato skiller Honorius fra at være Caesar til at modtage diademet og blive udnævnt til Augustus. Derfor mener Wrede med rette, at basens relieffer er udført kort tid efter obeliskens rejsning i 390 e.Kr.

---

[73] Kiilerich 1998, p. 93.
[74] Wrede 1966, pp. 193ff.
[75] Wrede 1966, p. 193.

Efterskrift

Konklusionen på denne artikel er, at Theodosiusobelisken er rejst i 390 e.Kr. af Arcadius, mens Theodosius endnu opholdt sig i Rom. Reliefferne er efter min og Wredes mening udført i tiden lige efter obeliskens rejsning.

Hvem de forskellige kejserfigurer forestiller, hersker der endnu stor tvivl om og specielt om de to prinser, der flankerer kejserfiguren på østsiderne. Med hensyn til dem er der fem forslag, der efter min mening alle lader sig forsvare. Derfor må det være op til den enkeltes eget perspektiv, hvem de finder "egnet". De fire personer i kathismaet på de vestlige relieffer er fra venstre: Honorius, Arcadius, Theodosius og Valentinian den II. Mit bud på kejseren på de østlige relieffers er efter Wredes overbevisende forslag - Arcadius.

Endvidere har min undersøgelse vist, at obeliskbasens relieffer og indskrifter har haft en gennemtænkt komposition og rangorden. Obeliskbasens motiv og budskab har været, som ved alle andre statsrelieffer, positiv propaganda for kejseren.

Et emne, der ikke har været behandlet, er spørgsmålet, hvorfor Theodosius lod et sejrsmonument opstille i Konstantinopel og ikke i Rom. Det indlysende svar er, at Theodosius anså Konstantinopel som sin hovedstad, og ikke det gamle Rom. [76] Det var på hippodromen, at kejseren viste sin magt. Endvidere manglede Konstantinopels hippodrom en obelisk som prydsgenstand, hvilket uden tvivl har betydet meget for hovedstadens status.

Theodosiusobeliskens base markerer en afslutning på en lang tradition indenfor det romerske statsrelief. Det er et af de sidste hedenske monumenter, og det efterfølges af den kristne kunst.

---

[76] Killerich kommer med en del teorier om, at Rom allerede havde mange obelisker, og at endnu en obelisk ikke ville kunne konkurrere med disse. En anden teori er, at der allerede lå en obelisk i Konstantinopel, og at Theodosius ville vise, at kun han kunne rejse den. Jeg kan kun tilslutte mig den sidste teori, om at Theodosius anså Konstantinopel som hovedstad, og at der allerede lå en obelisk var blot heldigt og bekvemligt for Theodosius. Se Kiilerich 1998, 31.

Illustrationsfortegnelse

Bibliografi

Allen, T. G., 1937: Anmeldelse af: G. Bruns, Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel, AJA 41, pp. 157-159.

Bruns, G., 1935: Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel, IstForsch 7, Istanbul.

Byvanck, A. W., 1960: De obelisk van Constantinopel, Mededelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde NF 23, pp. 311-332.

Cameron, A., 1973: Porphyrius the Charioteer, Oxford.

Grabar, A., 1971: L´empereur dans l´art byzantin, London.

Hannestad, N., 1988: Roman Art and Imperial Policy, Aarhus, pp. 332-338.

Hartke, W., 1951: Römische Kinderkäiser, 1951.

Humphrey, J. M., 1986: Roman Circuses. Arena for Chariot Racing, London.

Iversen, E., 1972: Obelisks in exile II: The obelisks in Istanbul and England, København, pp. 9-33.

Jobst, W., 1987: Der Kaiserpalast von Konstantinopel und seine Mosaiken, Antike Welt 18/3, pp. 3-22.

Kähler, H., 1975: Der Sockel des Theodosiusobelisken in Konstantinopel als Denkmal der Spätantike, ActaAArtHist 6, pp. 45-55.

Kiilerich, B., 1993: Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts, Odense, pp. 31-49.

Kiilerich, B., 1998: The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology, ActaAArtHist Ser. II 8, Rom.

Kollwitz, J., 1937: Anmeldelse af: G. Bruns, Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel, Gnomon 13, 1937, pp. 414-422.

Kollwitz, J., 1941: Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12.

L´Orange, H. P., 1933a: Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, Oslo.

L´Orange, H. P., 1933b: Zum Alter des Postamentsreliefs des Theodosius-Obelisken in Konstantinopel, Kgl. Norske Vid. Ak., Forh. B. 5, 1932, Trondheim, pp. 57-60, genoptrykt i: Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art, Odense 1973, pp. 206-209.

Rebenich, S., 1991: Zum Theodosiusobelisken in Konstantinopel, IstMitt 41, pp. 447-476.

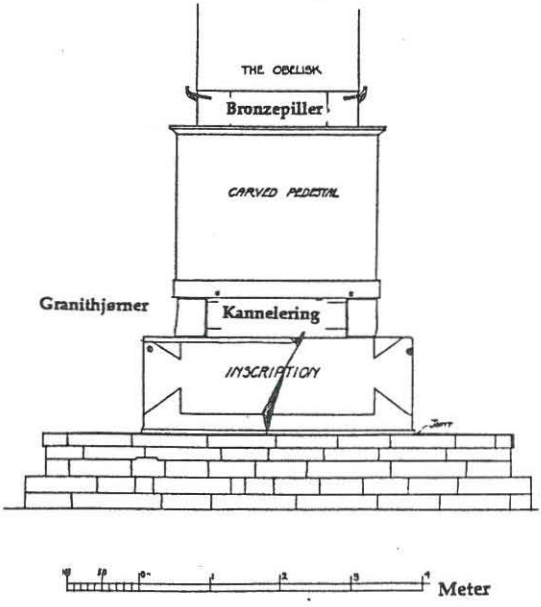
S. Sande, S., 1981: Some New Fragments from the Column of Theodosius, ActaAArtHist Ser. II 1, pp. 1-78.

Wace, A. J. B., & R. Traquair, 1909: The base of Theodosius, JHS 29, pp. 60-69.

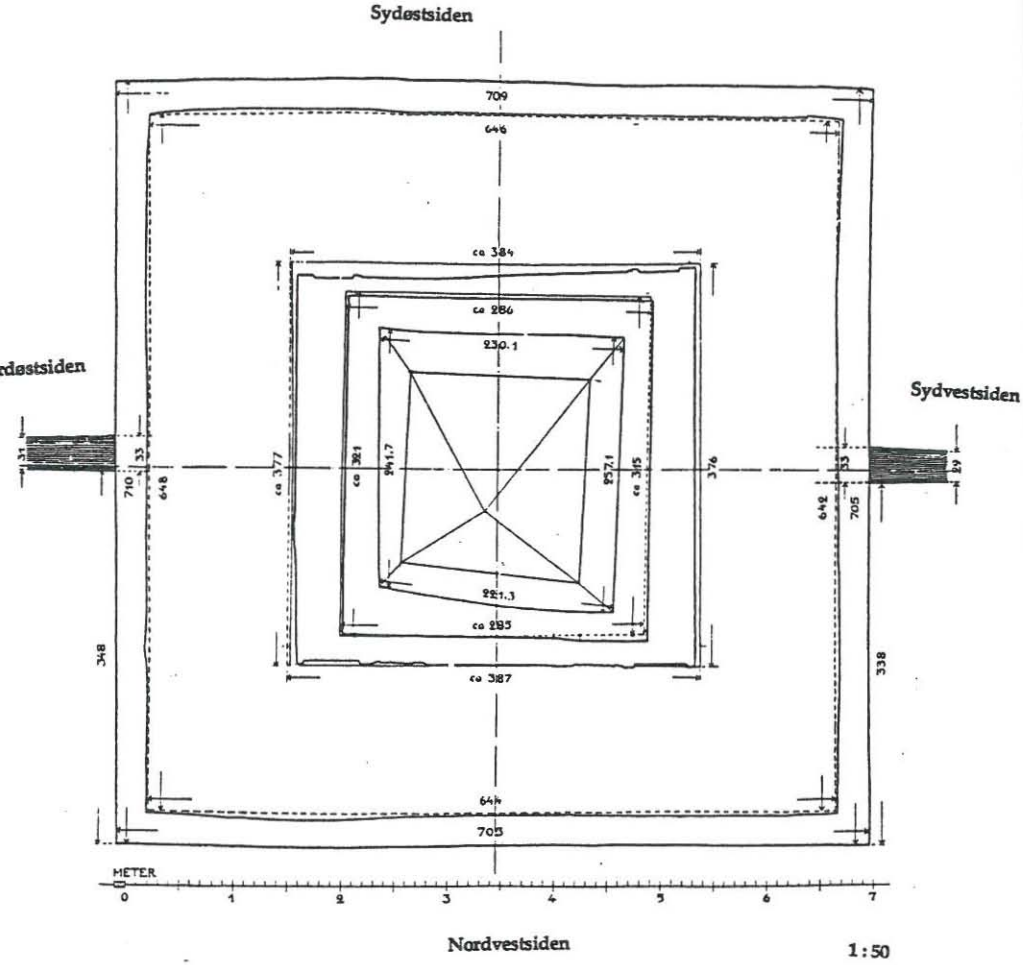
Wrede, H., 1966: Zur Errichtung des Theodosiusobelisken in Istanbul, IstMitt 16, pp. 178-198.

Wrede, H., 1972: Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. Untersuchung zur Kunsttradition im 4. Jahrhundert n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des Antiken Hermenmals, Römisch-Germanische Forschungen 32, Berlin.

Figur 1


THE OBELISK
Bronzepiller
CARVED PEDESTAL
Granithjørner
Kannelering
INSCRIPTION
Meter

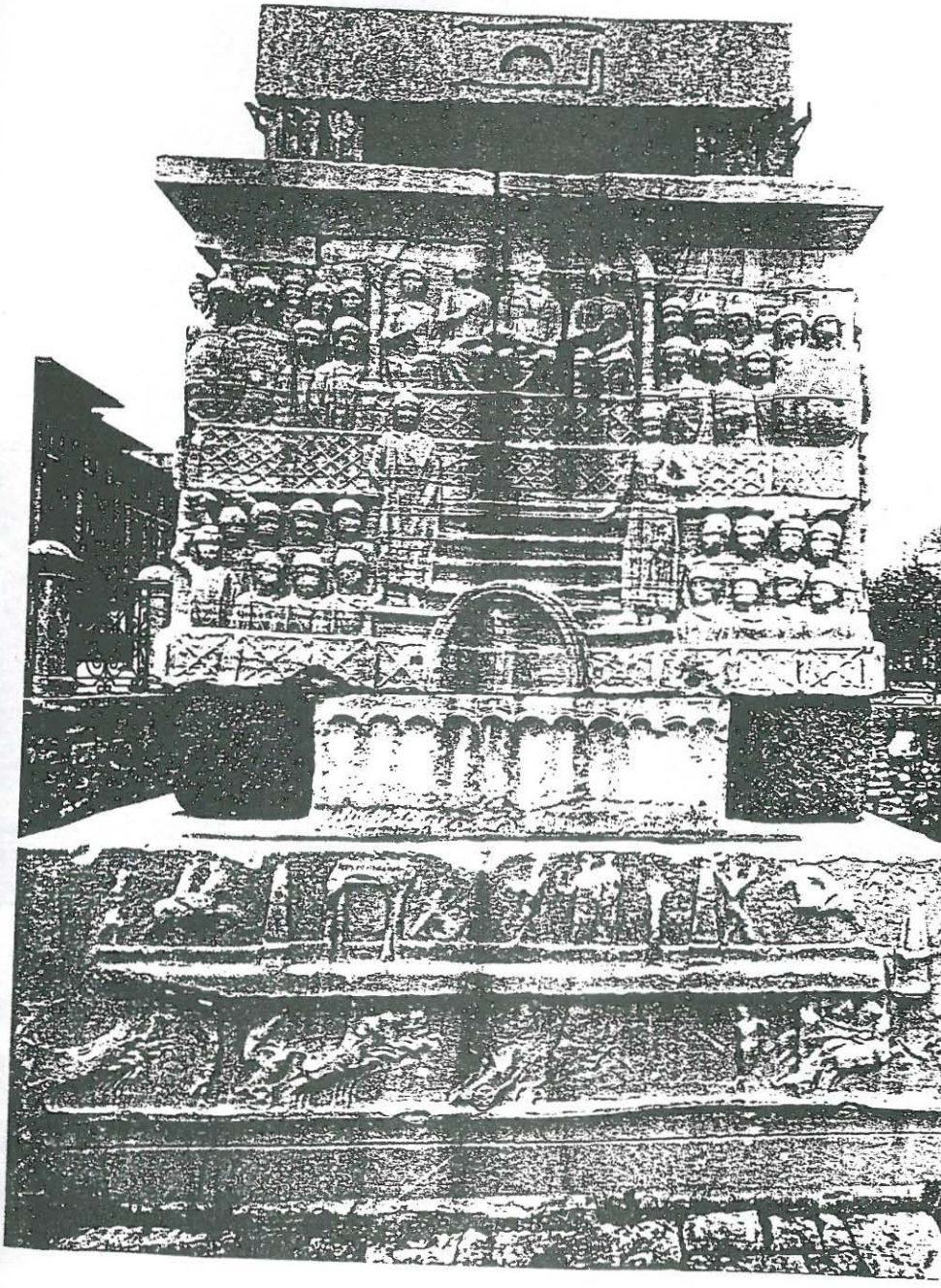
Figur 2



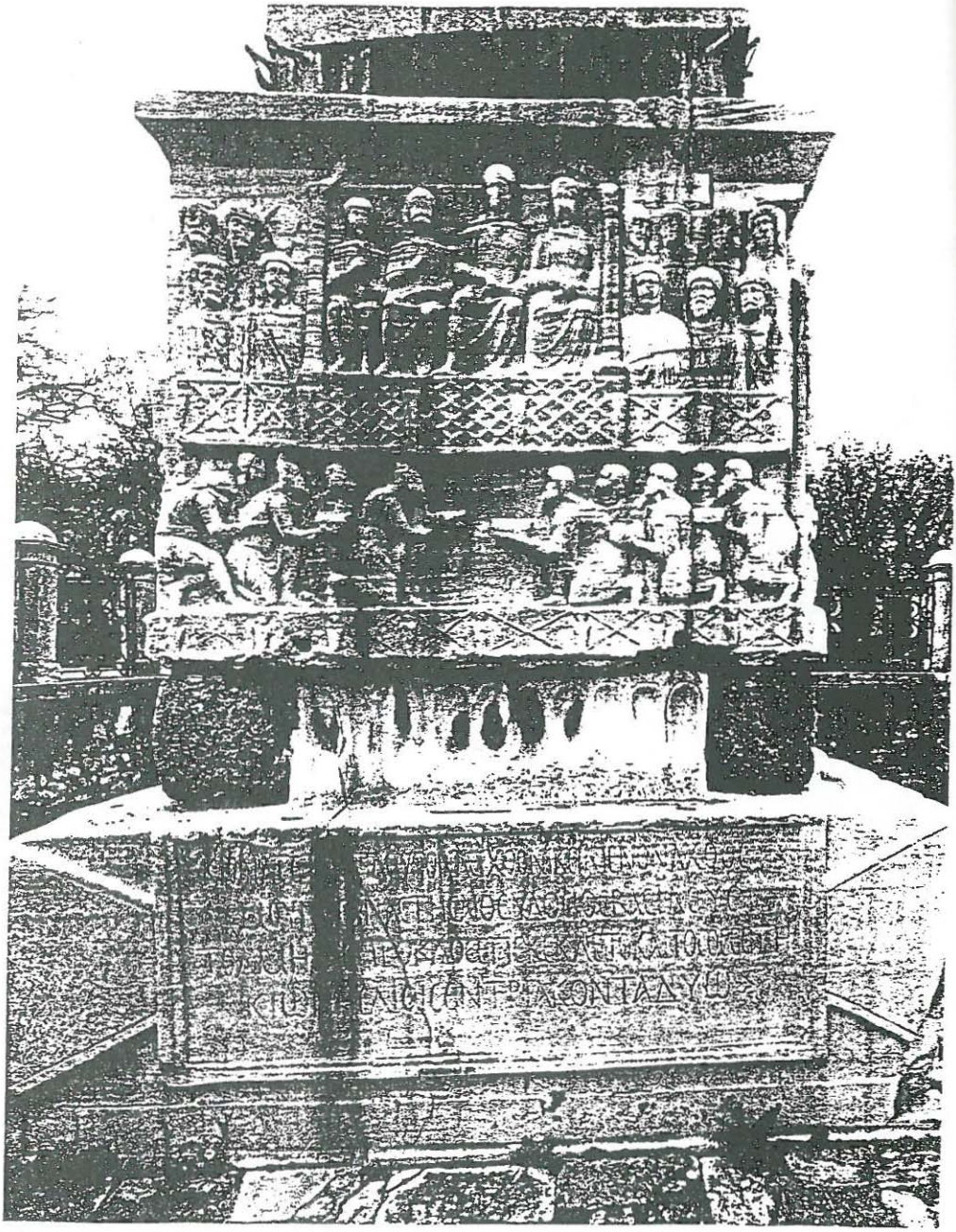
1:50

Grundplansopmåling

Figur 3

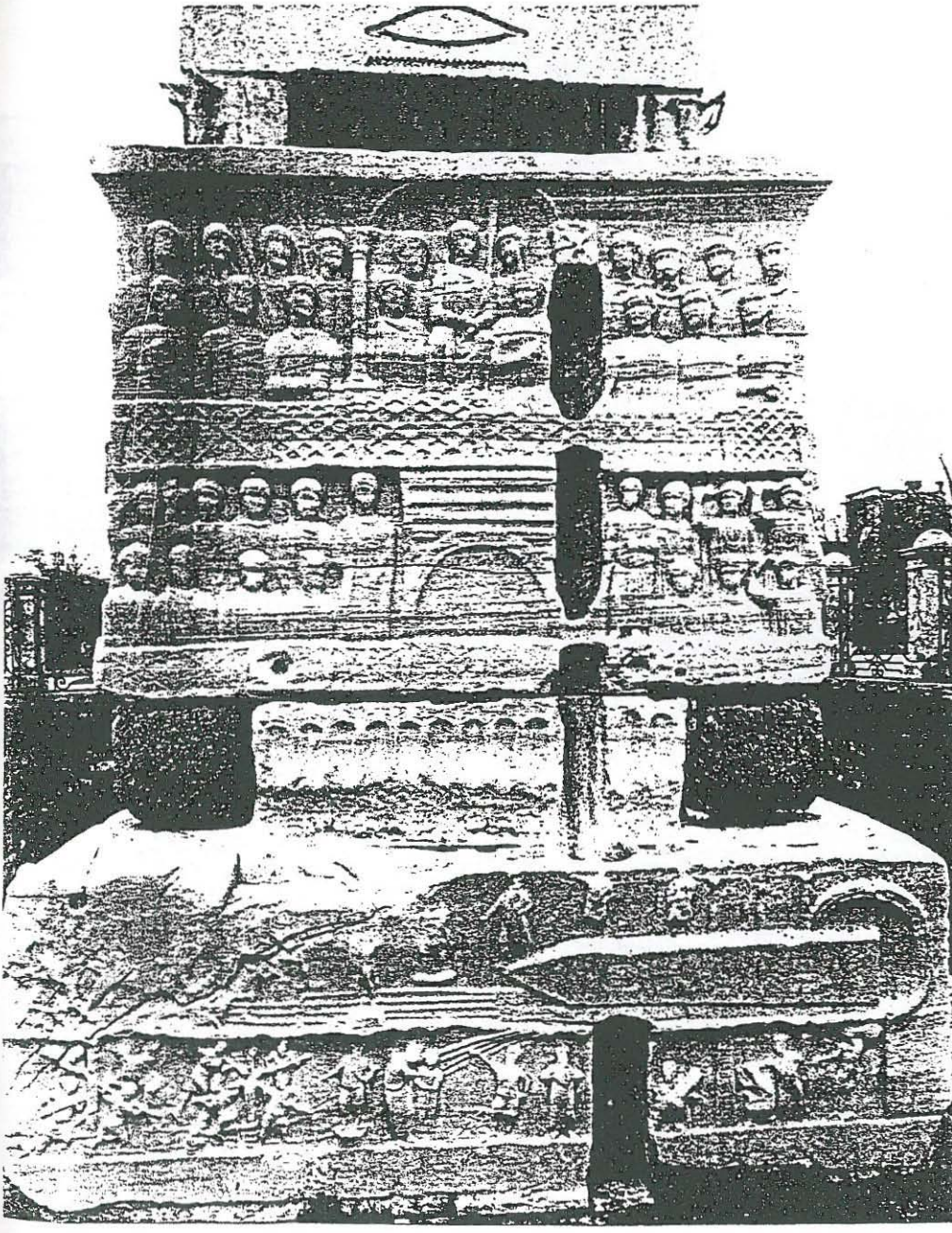


Figur 4



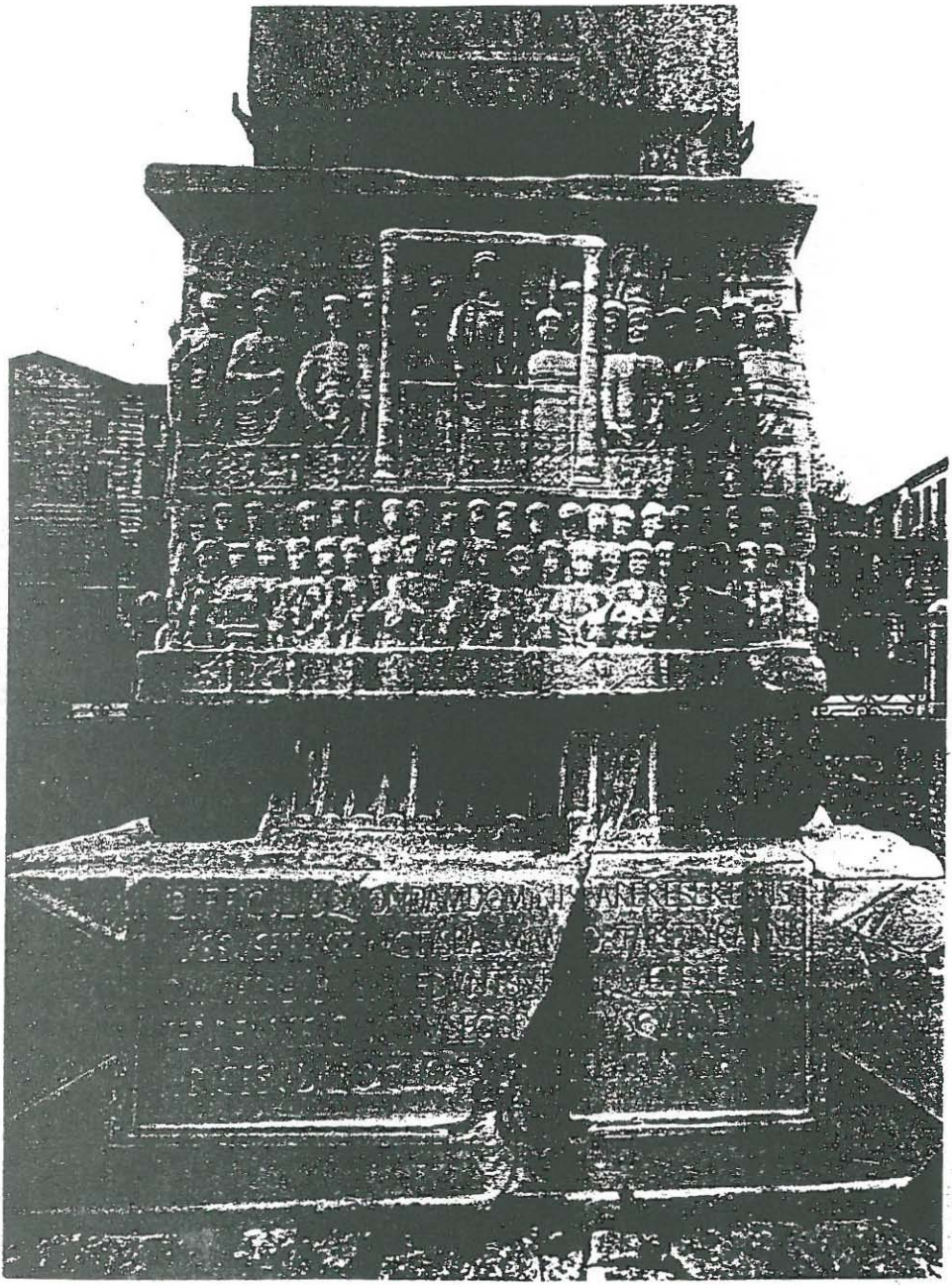
Obeliskbasens nordvestside

Figur 5



Obeliskbasens nordøstside

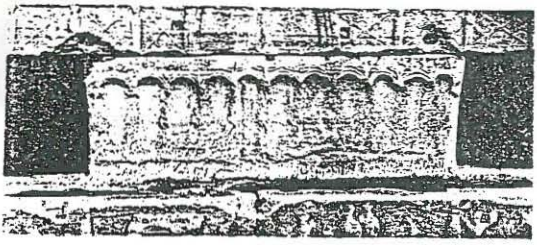
Figur 6



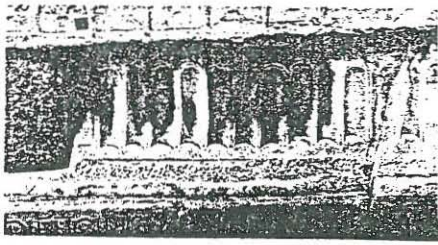
Obeliskbasens svdøstside

Figur 7

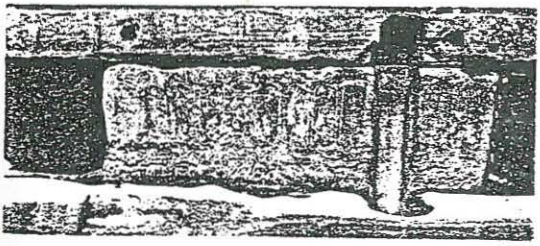
Obeliskbasens kannelering



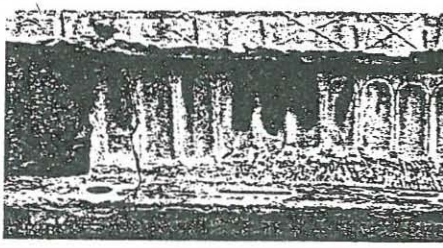
Sydvestsiden



Sydøstsiden

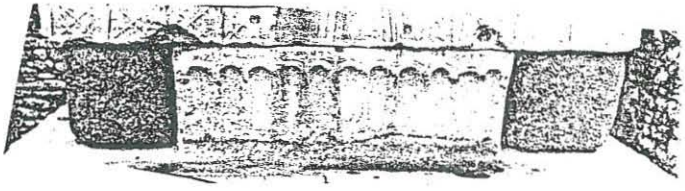


Nordøstsiden

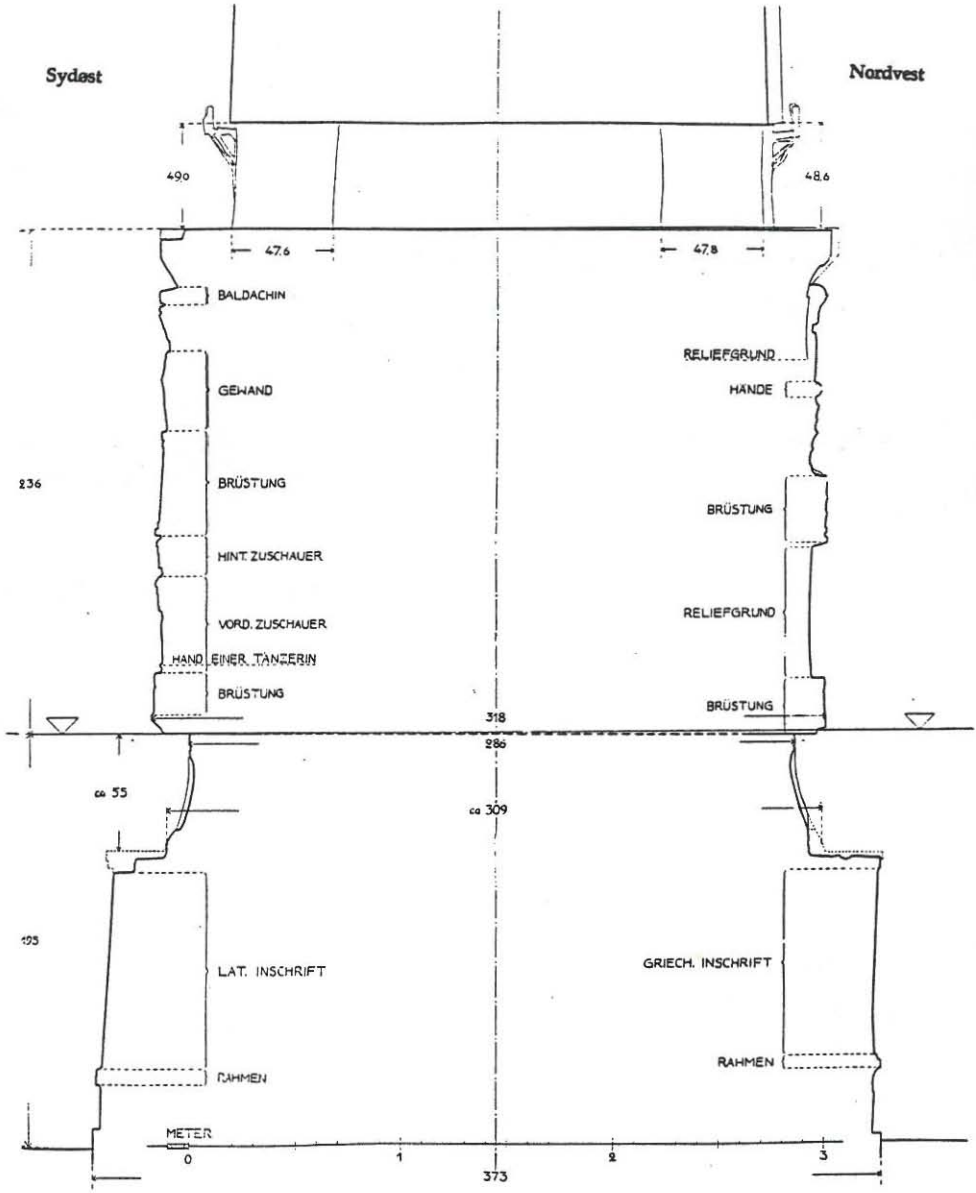


Nordvestsiden

Figur 8



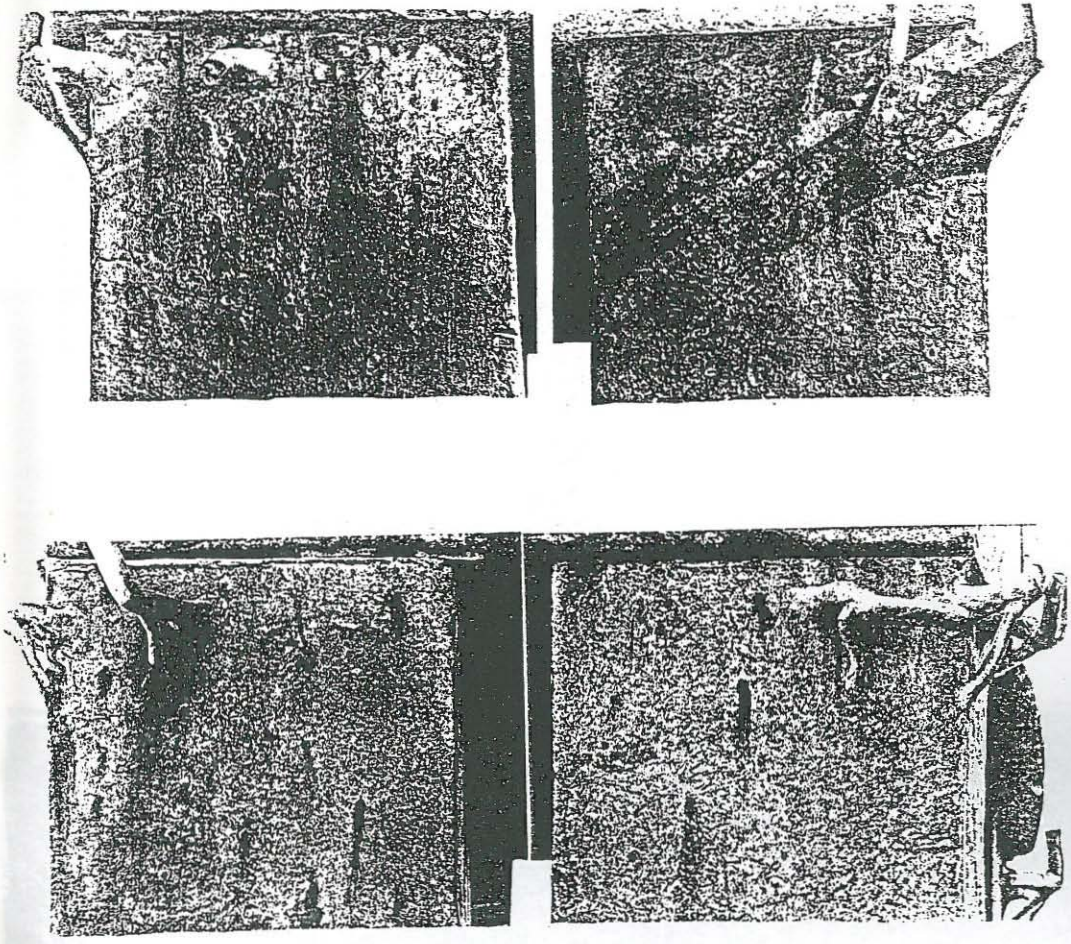
Figur 9



Snit gennem den nedre og øvre basis og obeliskens fod

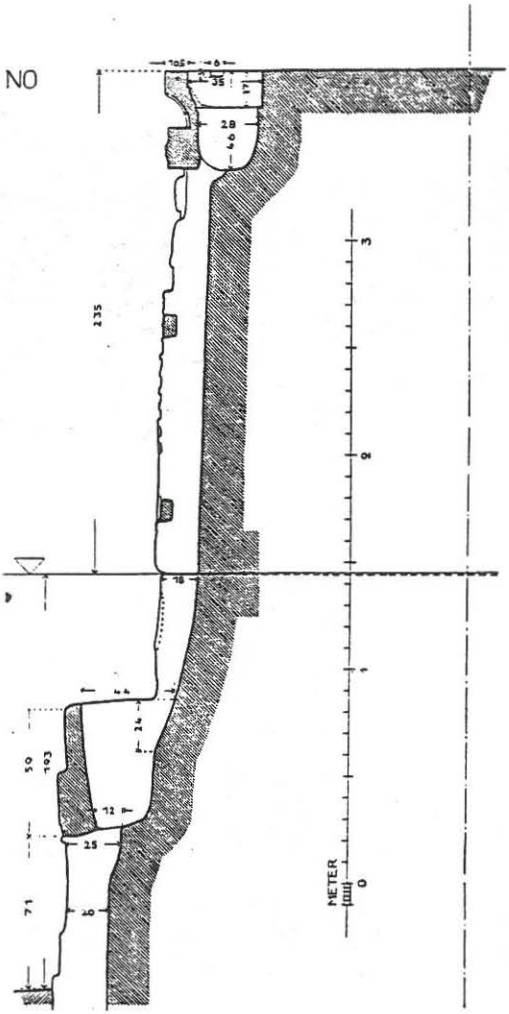
1:25

Figur 10



Theodosiusobeliskens bronzepiller

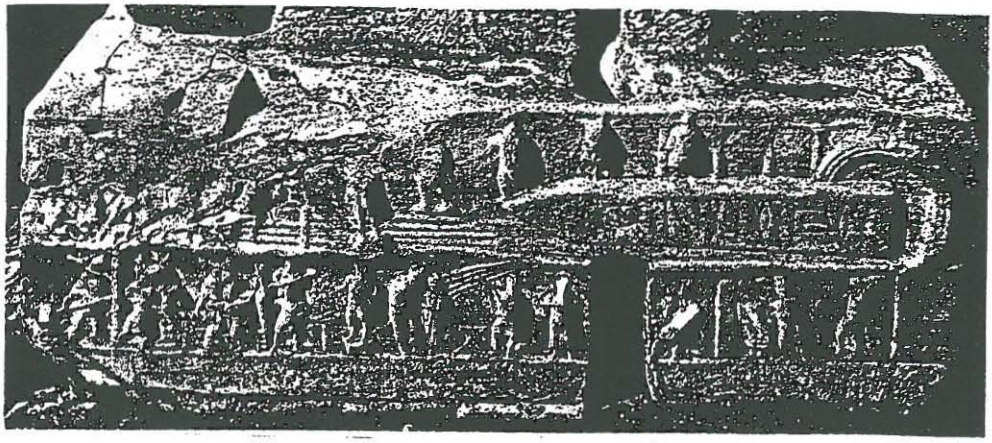
Figur 11



Snit gennem kanalen

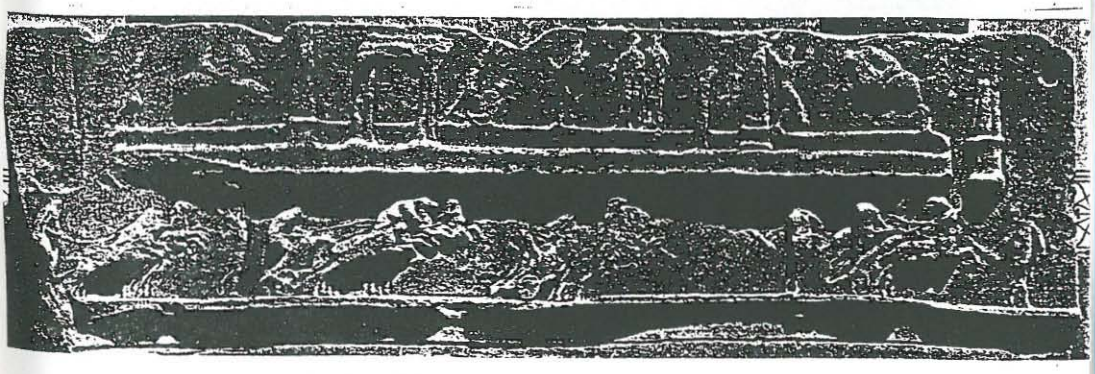
1:25

Figur 12



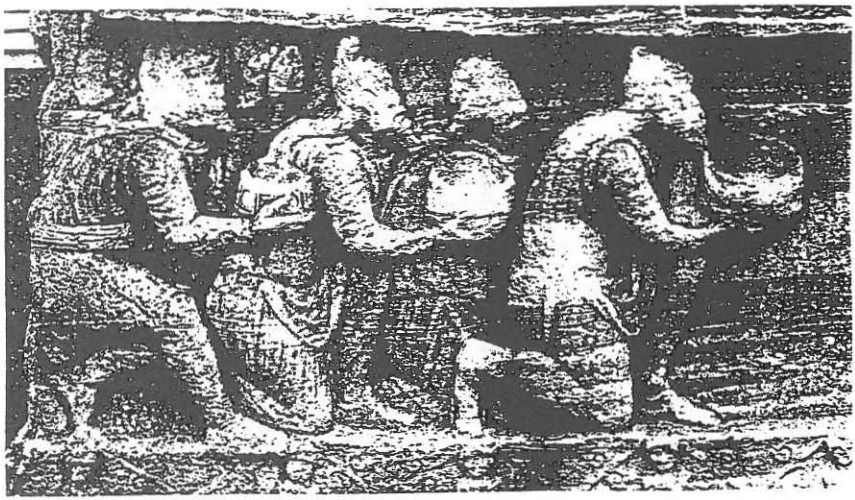
Obeliskens rejsning på nordvestsidens nedre relief

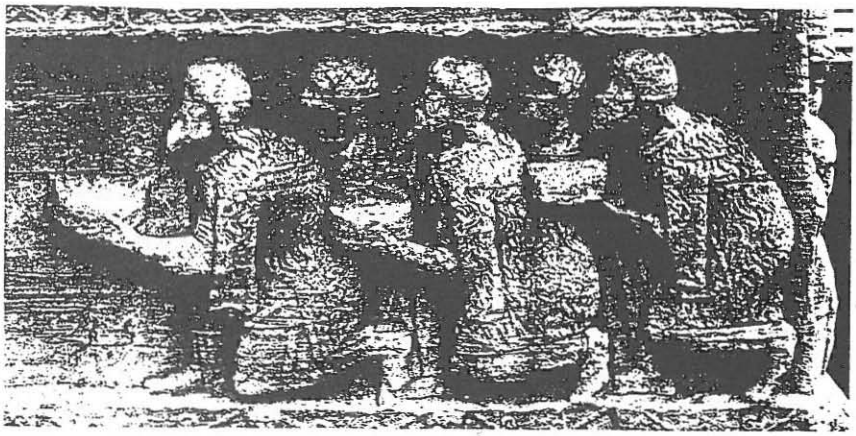
Figur 13



Hestevæddeløbsscenen på sydvestsidens nedre relief

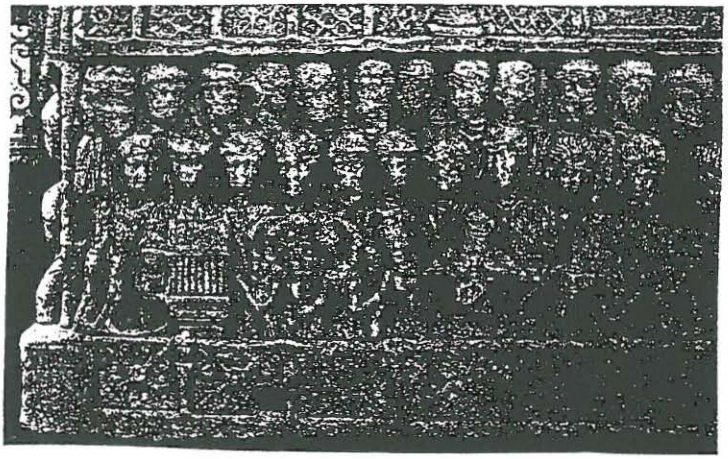
Figur 14

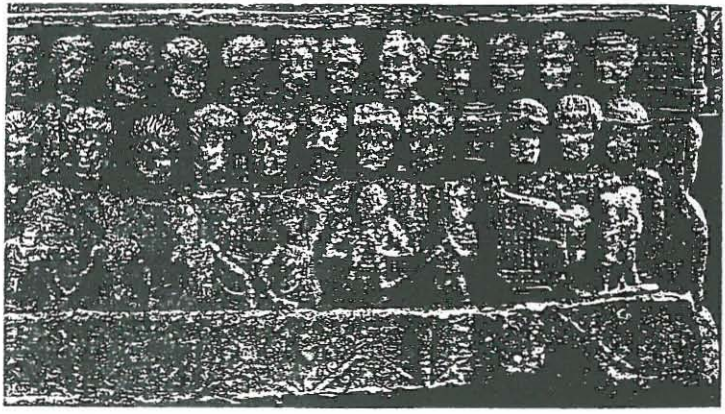




Nærbillede af barbar/tributscenen på nordvestsidens øvre relief

Figur 15





Nærbillede af musik og dansegruppen på sydøstsidens øvre relief