

Solsångaren på Rosendal eller gossen från Rhodos

Christian Laine

I början av år 1998 kunde man läsa i tidningarna att några av en internationell liga stulna svenska bronsskulpturer i sista stunds återtagits strax innan de skulle smugglas ut till Chile. Bland dem nämndes *Solsångaren* från Rosendal. Fanns det ytterligare en version av detta välkända homoerotiska motiv förutom Carl Milles på Strömparterren? Notisen rullar upp en intressant historia kring en liten skulptur med många namn och tolkningar.

Sommaren 1823 anlände fyra bronsskulpturer med båt till Stockholm. De kom från Gérard- Jean Galle, firad bronsgjutare vid Rue Richelieu i Paris och i Karl XIV Johans tid även fransk agent för den kungliga exporten av älvdalsporfyr. Beställaren var den svenske monarken, skulpturerna var kopior efter antiken och, enligt skriftligt besked från Galle, föreställde de Venus Medici, Apollino, Apollo Sauroctone och Le Génie.¹

Ingen vet ännu vart de fyra tog vägen efter sin ankomst till Stockholm och var de sedan höll hus under tretton år. Men i maj månad 1836 rapporterar Karl XIV Johans intendent på lustlottet Rosendal, löjtnanten Georg Kraepelien, om grundläggning för fyra skulpturer i parken och från den tiden har de fyra bronserna befunnit sig på Rosendal.² Numera kan man betrakta de välgjorda kopiorna av Venus Medici och Apollino vid kanten av pelousen söder om lustlottet och bakom ridån av träd och buskar framför Drottningens paviljong kan man åtminstone om vintern skymta ödledödaren Apollo – Apollo Sauroctonos.

Den fjärde av bronserna från Paris, en gosse eller yngling med höjda armar och uppåtvänt ansikte, står intill lustlottets sydöstra hörn. *Solsångaren*. Urspr. konstnär okänd. Kopia lyder den moderna texten på sockeln av kolmårdsmarmor. Uppenbarligen är således dagens *Solsångare* identisk med den *Le Génie* som anlände till Stockholm sommaren 1823. Och *Solsångaren* alias *Le Génie* är i sin tur en kopia av en hellenistisk bronsskulptur som i dag står i Altes Museum i Berlin och i den tyska litteraturen allmänt går under namnet *Der betende Knabe*. Kärt barn har emellertid många namn och *Solsångaren* alias *Le Génie*, alias *Der betende Knabe* har utsatts för en mängd tolkningar, omtolkningar och namnbyten efter sin återupptäckt för 500 år sedan.



Skulptör okänd: Le Génie ("Solsångaren")



Corregio: Ganymedes och örnen

Beundrad, efterfraktad och berest

Solsångaren på Rosendal är således en kopia av en antik bronsskulptur, som dök upp i Venedig vid 1500-talets början och som genast väckte stor uppståndelse och beundran i den venetianska konstvärlden.³ Den första skriftliga vittnesbörden om skulpturen är ett brev till den konstälskande furstinnan Isabella d'Este, daterat den 28 september 1503, från en av hennes konstagenter, Lorenzo di Pavia. Han berättar att han i Venedig fått se *un nudo di bronzo*, en grekisk skulptur av sällsynt skönhet som man funnit i staden Rhodos. (*E per aviso è sta' porta' da Rodi un nudo di bronzo che non vide maie più bela cosa, cosa grecha*) Ägare till

skulpturen var Johanniterriddaren Andrea di Martini, som under lång tid tjänstgjort på Rhodos. I släkten Martinis ägo stannade skulpturen till år 1576, då den köptes av den förmögne konstsamlaren Mario Bevilacqua i Verona. I Palazzo Bevilacqua och senare i Palazzo Canossa i Verona fanns den beundrade *nudo di bronzo* fram till 1604. Det året påbörjade gossen från Rhodos ett kringflackande liv mellan Europas antiksamlingar. Hans resor från samling till samling är utan motstycke i konsthistorien.

Färden från Verona gick först till den berömda konstsamlingen i Palazzo Gonzaga i Mantua. När huset Gonzagas samlingar skingrades ett par decennier senare köpte Karl I av England skulpturen och lät placera den i Whitehall. Efter Cromwells avrättning av Karl I kom skulpturen åter ut på marknaden och 1651 förvärvades den av Ludvig XIV:s finansminister Nicolas Fouquet, som förde den till Frankrike och slottet Vaux-le-Vicomte. År 1717 sålde Fouquets son skulpturen till prins Eugen av Savoyen som tog den till Wien och sin antiksamling i Belvedere. Efter Eugens död övertog prins Wentzel av Liechtenstein skulpturen och lät flytta den till sitt palats i staden. År 1747 köpte Fredrik den Store den beundrade bronsskulpturen, förde den till Preussen och gav den en magnifik placering på terrassen vid sitt lustslott Sanssouci i Potsdam. Efter Fredriks död flyttades skulpturen in till det kungliga slottet i Berlin och nu var skulpturens tid på den europeiska konstmarknaden över.

Som krigsbyte kom den emellertid att ge sig ut på ytterligare resor. Efter Preussens fall lät Napoleon Bonaparte föra bronsgossen från Berlin till Louvren i Paris tillsammans med hundratals andra konstverk ur de kungliga samlingarna. Efter det franska kejsardömet fall kom den dock tillbaka från Musée Napoleon till slottet i Berlin och på museum kom den på nytt när Schinkels Altes Museum stod färdigt år 1830. Krigsbyte blev skulpturen åter vid Röda arméns erövring av Berlin och nu fick den sin hemvist i Leningrad där den stannade till 1958. Numera står skulpturen åter på samma plats i Altes Museum där Schinkel placerade den 1830. Vid entrén till den första salen innanför museets monumentala rotunda hälsar han med höjda armar besökaren välkommen till konstens helgedom.

Tolkad och namngiven i renässansens Italien

Första gången skulpturen omnämns i Italien kallades den således enkelt och sakligt för *un nudo di bronzo*. Den nakne gossen hade inga attribut som kunde bidra till en närmare identifiering. Hans ursprungliga armar hade gått förlorade, men av axelpartiet och de korta stumpar som återstod av överarmarna framgick det tydligt att gossens båda armar varit uppåsträckta.

I januari månad 1549 skriver den intelligenta och skabröse vivören, konstkännaren och författaren Pietro Aretino ett brev till Martini med en ohöjdt erotisk lovsång till den vackre bronsgossen, *la maraviglia dal Ganimede*. Vällustigt

beskriver han hur "den förundran man liksom förstummas av vid åsynen av kroppen stiger till skrin mot himlens höjd när man uppträcker hans skinkor (*le reni*)". Och med samma sensuella preferens för skulpturens *parti dietro* framför *quelle dinanzi* loyprisar han den mästerliga skildringen av hullets underbara, snarast kvinnliga mjukhet och fastslår att konstnären utan tvekan måste vara Fidias själv.⁴

Med fingertoppskänsla för den homoerotiska utstrålningen hos den vackre gossen kallade Aretino honom således för Ganymedes, den skönaste av ynglingar på jorden. Myten om hur Zeus förde bort den vackre ynglingen till Olympen och upphöjde honom till gudarnas munskänk betraktades vid den här tiden allmänt som en allegorisk framställning av den homosexuella kärleken. Med Aretinos tolkning och namngivning fick den vackre gossen från Rhodos således en uttalat homoerotisk innebörd och en homosexuell ikon har skulpturen förblivit sedan dess.

I de humanistkretsar där Aretino rörde sig tolkades samtidigt myten om Ganymedes som en allegorisk framställning av ett centralt tema i renässansens nyplatonism, den jordiska skönhetsens och kärlekens uppstigande eller upphöjelse till den gudomliga skönhetsens och kärlekens sfär. Även om ingenting vittnar om sådana neoplatonska tankar i Aretinos januaribrev gav namnet Ganymedes utrymme för en tolkning av skulpturens innebörd i en mera över-sinnlig riktning, den jordiska och den himmelska kärleken i samma gestalt.⁵ Men det kom att dröja innan Aretinos namngivning helt slog igenom: i ett inventarium över Bevilacquaes samling från 1589 kallas skulpturen exempelvis *Apollo giovane senza le braccia*, den unge Apollo utan armar.

Restaurerad som Antinous – eller Ganymedes

Först någon gång under sin tid i Frankrike fick skulpturen de armar som den sedan dess har behållit. För rekonstruktionen av överarmarna gav den bevarade skulpturen en ganska säker ledning medan däremot gestaltningen av underarmar och händer måste bli en närmast fri tolkning. Den tolkningen färgades rimligen av den franske barockskulptörens eller beställarens uppfattning om vad eller vem skulpturen skulle föreställa, samtidigt som tidens smak naturligtvis även påverkade det eftersträfvade uttrycket.

I ett inventarium från Vaux-le-Vicomte beskrivs skulpturen som en antik bronsstaty av Antinous. Antinous, kejsar Hadrianus älskling som gick i döden för sin härskare under en färd på Nilen, är givetvis i första hand en homoerotisk synonym till Ganymedes, Zeus eller Jupiters älskling.

Renate Kabus-Preshofen har i ett försök till tolkning av den antika skulpturen framhållit att de sekundära armarna har tillfört den en falsk och sentimental klang.⁶ Men samtidigt skulle man kunna hävda att den franske skulptören på ett utomordentligt sätt lyckats ge uttryck åt den patetik som hör naturligt samman

med berättelserna om Antinous kärlek och offerdöd. Antinous- eller Ganymedes-myterna handlar om en ynglings hängivna kärlek till sin kejsare eller gud och tveklöst har 1600-talets restaurering framhåvt ett uttryck av hänryckt undergivenhet hos den vackre gossen som påverkat alla tolkningar av den fram till våra dagar.

Ganymedes i Sanssouci och Antinous i Berlin

I Fredrik den stores tid kallades den vackre gossen ömsom Ganymedes och ömsom Antinous. Skulpturen betraktades som den värdefullaste i kungens stora samling av antiker och fick en särskilt utvald placering i en paviljong på terrassen utanför lustslottets bibliotek. Där sträckte Ganymedes sina armar mot bibliotekets mittfönster och genom fönstret hade monarken fri sikt från sitt skrivbord mot den vackre gossen i paviljongen. Oavsett om placeringen i första hand var estetiskt eller erotiskt motiverad visar den, som Gerald Heres har framhållit, hur stark kungens emotionella bindning var till just denna skulptur.⁷ Och visst kan man föreställa sig att Fredrik II, själv en andre Zeus med den preussiska örnen som härskarattribut, kan ha upplevt eggelsen av att i fantasin spela rollen som den trånande guden i mötet med den skönaste ynglingen på jorden, eller att som Hadrianus möta en älskad yngling med gränslös offervilja.

När skulpturen efter Fredriks död flyttades till slottet i Berlin tolkades den entydigt som kejsar Hadrianus älskling Antinous, beredd att offra sitt eget unga liv för att skänka fortsatt liv åt den åldrande kejsaren. Skulpturens homoerotiska laddning hade gett den namnet Antinous redan under tiden i Vaux-le-Vicomte. Men av Fredriks efterträdare Fredrik Vilhelm II fick Antinous också ett annat budskap att förmedla. Skulpturen placerades nämligen i slottets så kallade Parolesaal, det krigiskt dekorerade mottagningsrum där kungen av Preussen mötte sina officerare. Och här manade den vackre gossen från Rhodos den preussiska officerskåren att efter hans exempel älska sin härskare över allting och vara beredd att gå i döden för honom.⁸

Antikvariernas sanning

När den preussiske Antinous införlivades med Napoleons antiksamling blev det dags för en nytolkning av skulpturen från de professionella antikvariernas sida. Samtidens främste kännare, Ennio Querino Visconti, katalogiserade antiker i Musée Napoleon och i det fjärde bandet av katalogen presenterade han gossen från Rhodos som en *Giovinetto rengranziente gli dei*, en yngling som fram-bär sitt tack till gudarna. I sin tolkning av skulpturen tog Visconti särskilt fasta på det *sentiment religieux de reconnaissance qui anime le personnage* och framhöll hur ynglingens blickar och anletsdrag präglades av *l'expression de l'attendrissement et celle de la joie*.⁹

Enligt Viscontis mening kunde figurens nakenhet även antyda att skulpturen

föreställde en yngling som hemfört segern i någon av de tävlingar som anordnades i de grekiska gymnasierna och nu tackade gudarna för segern. Något tidigare hade även antikkännaren Konrad Levezow publicerat en noggrann studie av skulpturen med titeln *De juvenis adorantis signo* etc. Där avvisade även han tanken att skulpturen skulle föreställa Antinous och kom istället till slutsatsen att den framställde en bedjande yngling, en antik adorant.¹⁰

Tolkningen av gossen från Rhodos som en yngling i tacksägelse och bön blev snabbt allmänt accepterad i samtidens sentimentala kulturklimat och med tiden blev den religiösa anstrykningen allt starkare. När den vackre gossen från Rhodos i lätt varierade former så småningom även framträdde i gravkonsten hade han förvandlats till en sinnebild för det kristna hoppet om uppståndelse.

Helt allenarådande blev dock inte tolkningen av den antika skulpturen som adorant eller *betende Knabe*. Viscontis försiktigt framförda gissning att skulpturen kunde framställa en framgångsrik deltagare i antikens idrottstävlingar vann av och till anklang under det sena 1800-talets vurm för sporten och dess hellenska kulturarv. År 1925 ställdes en kopia av gossen från Rhodos upp i Tysklands första idrottsmuseum som en sportens ikon med ett manande budskap från Hellas till Weimarrepublikens idrottsrörelse. I 1930-talets Tyskland med nazismens dyrkan av styrkan, skönheten och segern fick den tolkningen ytterligare en dimension. Som en symbol för idrotten och den segrande idrottsmannen i antikens Grekland visades skulpturen i utställningen *Sport der Hellenen*, som anordnades vid Berlinolympiaden 1936.¹¹

Så långt om originalskulpturens växlande öden och betydelser efter återupptäckten för nästan precis 500 år sedan. Men vad kan syftet med skulpturen ha varit och vilken innebörd kan den ha haft, när den lämnade bronsgjutarens verkstad i det hellenistiska Rhodos på 300-talet f. Kr.?

En tjänare eller solsångare från Rhodos

Mycket talar för att den vackre gossen från Rhodos inte alls skulle föreställa en adorant när han lämnade bronsgjutarens verkstad. Kanske har han istället gestaltats som en assisterande figur i en rundplastisk skulpturgrupp av liknande slag som Laokoongruppen eller den Farnesiska tjuren. Den tyske forskaren Gerhard Zimmer har pekat på en förkärlek för sådana gruppkompositioner just på Rhodos och argumenterat för att skulpturen ursprungligen kan ha ingått i ett gravmonument och föreställt en tjänare som med höjda armar och uppåtvänt ansikte assisterar en hjälte till häst.¹²

Å andra sidan framstår inte Renate Kabus-Preissshofens tolkning som ett otänkbart alternativ. Hon utgår från att fyndet av skulpturen uppenbarligen gjordes inte långt från platsen för templet till solguden Helios, staden Rhodos skyddsgud. Heliostemplet vid hamnen var centrum för Halieia, den största festen på Rhodos under hellenistisk tid med processioner och idrottstävlingar

där även unga gossar deltog. Skulpturen skulle därmed kunna föreställa en gosse som inför tävlingen bönfaller Helios om segern och ursprungligen ha stått i solgudens helgedom som en offergåva till tack för den vunna segern. Med Renate Kabus-Preissshofens tolkning skulle således den vackre gossen från Rhodos redan under antiken ha kunnat göra skäl för namnet Solsångaren.¹³

Urspr. skulptör okänd står det på textplattan till le Génie på Rosendal. Och okänd kommer den grekiske konstnären nog att förbli. Men på stilhistoriska grunder kan man åtminstone med säkerhet säga att han tillhört kretsen av lärjungar till den store hellenistiske skulptören Lysippos. Kanske kom han från Sikyon och hette Teisikrates. Åtminstone finns det inget som motsäger Gerhard Zimmers försiktigt framförda förslag till en sådan attribuering.¹⁴

Rosendalskopian och andra kopior

Le Génie på Rosendal är utförd i samma skala som det antika originalet och utgår från en gipsavgjutning som senast kan ha gjorts vid 1820-talets början. I handlingarna från 1823 framhålls att kopian är *forte rare* och man kan frestas att söka dess ursprung bland de första avgjutningar av originalskulpturen som gjordes efter Fredrik den stores tid. Så länge skulpturen stod i Sanssouci gjordes inga avgjutningar men med det stigande antikintresset mot slutet av 1700-talet steg också efterfrågan på kopior och 1794 gjordes den första avgjutningen av Ganymedes/Antinous i Leipzig. Kanske kan Rosendalsversionen härstamma just från Leipzig eller möjligen till och med ha gjorts någon gång under den korta tid då det antika originalet befann sig i Musée Napoleon.¹⁵

Under 1820-talet göts nya kopior i originalstorlek och nu fann gossen från Rhodos vägen till välkända tyska parker som Glienecke, Neustrelitz och Charlottenhof. Samtidigt inleddes en tysk masstillverkning av den bedjande gossen i mindre storlekar. Avsättning fann man inte minst i privatsamlingar där både antiksvärmeri och homoerotiska passioner kunde ta sig uttryck i ansenliga förvärv av vackra ynglingar som Ganymedes alias Antinous, Idelfonsogruppens Castor och Pollux, Apollino, Narcissus, Törneutdragaren och många andra.¹⁶

Milles, Tegnér och Solsångaren på Rosendal.

Gérard-Jean Galle kallade således den bedjande gossen för *Génie*, antikens genius eller skyddsande. Det är visserligen en betydelseförskjutning från Viscontis och Levezows tolkningar, men sett i ljuset av dåtidens antikuppfattning är skillnaden inte så stor. Den tyske skulptören Christian Daniel Rauch kallade exempelvis den kopia som han 1826 gjorde till slottsparken Glienecke för Adorant eller bedjande Genius (*bittende Genius*).

Men hur och när kom le Génie på Rosendal att byta namn till Solsångaren? År 1926 avtäcktes Carl Milles Tegnérmonument på Strömparterren i Stock-



Carl Milles: Solsångaren

holm. Det föreställer en naken yngling som med höjda armar sjungande hälsar solen. Den monumentalt gestaltade solsångaren symboliserar diktarens poetiska genius, medan bilden av diktaren själv återfinns i form av ett stiliserat profilporträtt på monumentets sockel. Monumentet var en beställning från Svenska Akademien och enligt Milles var det Verner von Heidenstam som ursprungligen föreslog dess tema.

En föregångare till Milles komposition invigdes redan 1905 i Darmstadt, skulptören Ludwig Habichs monument över diktaren Ludwig Schwab. Också här domineras monumentet av diktarens genius i gestalt av en yngling med uppåtvänt ansikte och armarna höjda mot himlen medan diktarens porträtt återges i relief på sockeln. Hos Habich kan arvet från den vackra bronsgossen ännu tydligt anas, men samtidigt sträcker hans genius sina armar högre och kraftfullare mot himlen. Det hellenistiska arvet i fransk omskrivning från barocktiden har börjat anrikas med den arisk-nordisk-germanska ljus-, luft- och sol-dyrkan som präglade den tyska livsreformrörelsen. Den rörelsens främsta ikon var Hugo Höppeners (Fidus) *Bön till ljuset*, en naken blond yngling hälsande



Hugo Höppener (Fidus): Bön till ljuset

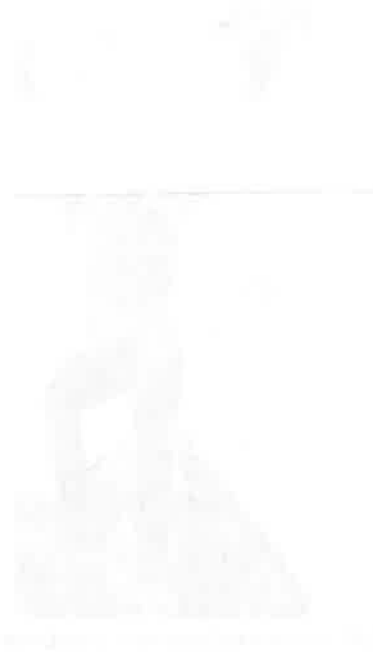
solen stående på en norsk klippa, vars första version tillkom redan 1894. Och snart blev livsreformrörelsens soldyrkare också en ikon för de homosexuella i Tyskland (jfr *lambda nordica* 4:2001).

Johan Flemberg har i en artikel i *Konsthistorisk tidskrift* på ett övertygande sätt visat på de starka sambanden mellan denna vitalistiska bild- och föreställningsvärld och Carl Milles Solsångare.¹⁷ Om det dessutom förelåg en direkt påverkan från den hellenistiska bronsgossen från Rhodos kan dock fortfarande diskuteras. Men oavsett om Milles direkt eller indirekt hämtat inspiration från gestaltningen av Ganymedes, alias Antinous, alias Den bedjande gossen, alias en tjänare från ett försvunnet hellenistiskt gravmonument på Rhodos är det uppenbart att det var hans Tegnérmonument som fick ge nytt namn åt *le Génie* på Rosendal.

Vid invigningen av monumentet på Strömparterren reciterades Tegnérns Sång till solen men i pressen fanns det också skribenter som påminde sig Skaldens Morgonpsalm, med dess innerliga åkallan av Apollon, sångens och ljusets fader. I den andra strofens bön till solguden kan en återklang anas av en nyplatonisk föreställningsvärld:

Tag mig med i skyn
På din himmelsfärd!
Öppna för min syn
Diktens sköna värld!
Låt dess gudabilder i det höga
Sväva klara för ett dödligt öga!

Av en humanist och neoplatoniker av Pietro Aretinos generation skulle den bönen också ha kunnat läsas som en bön av Ganymedes till den annalkande Zeus. Och vid ett besök på Rosendal kan man drabbas av den plötsliga insikten att Skaldens Morgonpsalm ger ytterligare en dimension åt upplevelsen av den vackre och mångtydige gossen från Rhodos.



Noter

- ¹ Faktura från Galle och folgebrev från Gustaf Löwenhielm till Magnus Brahe i Bernadotteska familjearkivet, Karl XIV Johans Enskilda byrå, vol. 97 a. Intressant är att Löwenhielm framhåller kungens personliga engagemang i beställningen av de fyra bronserna: *au sujet des quelles j'ai reçu du Roi des ordres particuliers...*
- ² Slottsarkivet, Rosendal, vol. G1:4
- ³ Kring den antika bronsskulpturen och dess tolkningar finns det en rik litteratur. Ett stort mångvetenskapligt forskningsprojekt genomfördes i samband med skulpturens restaurering och nyuppställning på 1990-talet och publicerades 1997 under titeln *Der betende Knabe. Original und Experiment*, utg. av Gerhard Zimmer och Nele Hackländer. För denna studie har särskilt följande artiklar i publikationen varit betydelsefulla: Gerhard Zimmer, *Wiedergeburt eines frühhellenistischen Originals*, Nele Hackländer, *Der betende Knabe – Eine Antike auf Wanderschaft* samt Jörg Kuhn, *Der "Betende Knabe von Sanssouci". Die Rezeptionsgeschichte des Knaben vom 18. Jahrhundert bis heute*. Avsnittet baseras främst på Hackländer, a.a., s. 25–34.
- ⁴ Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, utg. Ettore Camesasca, bd. 2, 1957, s. 274–275.
- ⁵ Om Ganymedes som homoerotisk ikon se James M. Saslow, *Ganymed in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven & London 1986. Om Ganymedes i neoplatonsk tolkning se Saslow A.a., s. 67 ff., Leonard Barkan,

- Transuming Passion. Ganymed and the Erotics of Humanism*, Milano 1991, samt även Erwin Panofsky, "The neoplatonic movement and Michelangelo", i *Studies in iconology*, New York 1939.
6. Renate Kabus-Preishofen, "Der 'betende Knabe' in Berlin. Schicksal einer antiken Grossbronze und das Problem ihrer Deutung." *Archäologischer Anzeiger* 1988, s. 689.
 7. Gerald Heres, *Friedrich II als Antikensammler i Friedrich II und die Kunst, Ausstellung zum 200. Geburtstag*, Del 1, s. 65. Potsdam 1986.
 8. Hackländer, A.a., s. 29 f.
 9. Ennio Querino Visconti, *Musée Français*, bd 4, utg. 1809, s. 159–162.
 10. Konrad Levezow, *De juvenis adorantis signo ex aere antiquo... 1808*
 11. Hackländer, A.a., s. 31.
 12. Zimmer, A.a., s. 20 f.
 13. Kabus-Preishofen, A.a., s. 690 ff.
 14. Zimmer, A.a., s. 19.
 15. Om kopieringen av "Der betende Knabe" se Kuhn, A. a., s. 36 ff.
 16. Om "Der betende Knabe" och andra antiker i homoerotiska konstsamlingar, se Göran Söderström, "Homoerotiken i konsten. Konst och konstnärer" i *Sympatiens hemlighetsfulla makt*. Red. Göran Söderström. Stockholm 1999, s. 268–308.
 17. Johan Flemberg, "Carl Milles' Solsångaren" i *Konsthistorisk Tidskrift* vol. 71 Stockholm 2002.

Christian Laine, f. 1939, är konsthistoriker, arkitekt SAR och yrkesverksam inom kulturmiljövården. Han har som forskare främst sysslat med nyklassicismens arkitektur, har under senare tid varit huvudredaktör för bandet *Rosendals slott* i bokverket *De kungliga slotten* och arbetar för närvarande på en bok om Karl XIV Johan och de fria konsterna.

SUMMARY

At Rosendal, the Royal Pavilion which was built by Karl XIV Johan at Djurgården in Stockholm, stays a copy of a much admired Greek antique bronze, usually known as *Der betende Knabe* – The Praying Boy. The copy came from Paris to Stockholm in 1823 and was then called *Le Génie*. Nowadays it is however called *Solsångaren* – The Sun Singer. A pet-child has many names and this beloved bronze has been named and renamed more than any other antique sculpture. But the name *Solsångaren* at Rosendal seems to be absolutely unique. The many interpretations and namings of this sculpture is the subject of this paper.

The Greek antique bronze was discovered in Rhodes, arrived in Venice in 1503 and was then simply described as *un nudo di bronzo*. In 1549 Pietro Aretino wrote a voluptuous homage to the sculpture and interpreted the young nude as Ganymed, the beautiful shepherd boy, whom Jupiter in the shape of an eagle took up to Olympus and immortalised as the cupbearer of the gods. During

the Renaissance the myth of Jupiter and Ganymed was universally regarded as an allegory of homosexual love and thus named the young boy from Rhodes was explicit confirmed as an homoerotic icon.

Interpreted as Ganymed or alternatively Antinous, the favourite of the Roman emperor Hadrianus, the antique bronze made an unparalleled Odyssey from collection to collection in Europe during the following centuries. The sculpture was regarded as a masterpiece of Greek art and owners like Prince Eugen of Savoyen and Fredric the Great of Prussia might in addition have shared Aretino's particular sense of the homoerotic radiation.

When the young boy came from Rhodes to Venice he had no arms. They were obviously reconstructed when the sculpture was in France in the middle of the 16th century. At that time it was called Antinous and the pathetic gesture can be seen as an interpretation of the account of Antinous sacrificing his life for his beloved emperor.

After his conquest of Prussia Napoleon Bonaparte brought the antique bronze from Berlin to Musée Napoleon in Paris. And soon afterwards a reinterpretation was presented by the antiquarians Visconti and Levezow. Visconti called the bronze *Giovinetto rengranziante gli dei*, a youth who proffers his thanks to the gods.

The interpretation of the beautiful boy from Rhodes as a youth in gratitude and prayer was soon accepted in the sentimental cultural climate of the 19th century. His popularity grew as a representative for both Grecian art and Grecian love and series of copies in different sizes were made for gardens, parlours and smokingrooms during the century. Sometimes they were called *Adorant*, *Genius* etc, but most frequently *Der betende Knabe*.

But how can it be that the copy of the Greek bronze antique at Rosendal has become *Solsångaren*? Obviously *Le Génie* which Carl XIV Johan received in 1823 has been renamed after the genius of Esaias Tegnér.

In 1926 the monument of the great Swedish poet Esaias Tegnér was inaugurated in Stockholm. The monument by Carl Milles is dominated by a nude youth, symbolising the poet's genius, who raises his arms and worships the sun with his song. The monument was called *Solsångaren*.

The origins of this genius can be traced back to *il nudo di bronzo* alias *Ganymed*, alias *Le Génie*. But Milles' version of the genius has also its roots the worship of sun and light in the early 19th century and especially the main icon of the German movement of vitalismus: *Das Lichtgebet* by Hugo Höppener (Fidus).