

Christina Lysbjerg Mogensen forsvarede sin ph.d.-afhandling i februar 2017 og har siden da været ansat som post.doc ved Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, hvor hun primært har arbejdet med slottets marmorgalleri i henhold til dets bygningshistorie og placering i en nordeuropæisk kulturhistorisk kontekst.

**Keywords:** Arkitektur, Kulturhistorie, Renæssance, Frederiksborg, Ikonografi

---

# MARMORGALLERIETS IKONOGRAFI – oprindelse og restaureringer

*Frederiksborg Slot står som et prægtigt mindesmærke over Christian IV's ønske om at blive set som en europæisk fyrste. Et af de væsentligste elementer i denne bestræbelse er Marmorgalleriet, som endnu pryder slottets hovedfløj. Marmorgalleriet blev udsmykket med skulpturer og relieffer med temaer fra antikken. Disse udgjorde tilsammen en ikonografisk fremstilling, som kongen kunne spejle sig i. Dette marmorgalleri blev delvist skabt af Amsterdams berømte billedhugger Hendrick de Keyser og er som den eneste skandinaviske konstruktion afbilledet i det berømte værk Architectura Moderna. Tilsammen udgør alt dette en unik indgang til forståelsen af det kulturhistoriske møde mellem oldtidsfascination og „moderne“ arkitektoniske strømninger på grænsen mellem renæssancen og barokken. Men for at forstå netop dette er der et centralt spørgsmål som først må besvares, og som vækker stor uenighed i forskningen: Hvordan så Marmorgalleriet oprindeligt ud, og hvordan relaterer det sig til beskrivelsen i Architectura Moderna? Denne artikel vil behandle netop denne problemstilling.*



Marmorgalleriet blev til i spændingsfeltet mellem en fælles europæisk fascination af antikken og en dansk konges vision for byggeriet af et prægtigt residensslot. Idealet for Marmorgalleriets udseende skal således også findes heri og det væsentligste element i galleriets udseende er statuerne og reliefferne, som alle viser guder og helte fra antikkens mytologi. Problemet med Marmorgalleriet er, at der er en vis usikkerhed om dets oprindelige udseende, hvilket besværliggør aflæsningen af den ikonografi, som ligger bag.

Den hidtidige forskning har været stærkt fokuseret på det nederlandske bogværk *Architectura Moderna* (1631), som knytter sig til det værksted, hvor en del af det plastiske arbejde til Marmorgalleriet blev udført. Galleriet beskrives i bogen kort og et udkast til to arkader er afbilledet. Forholdet mellem galleriets udseende, det danske kildemateriale og beskrivelsen i *Architectura Moderna* er dog ikke lige til. Misforholdet mellem disse har været kernen i den nyere forskning. *Architectura Moderna* fastslår, at Marmorgalleriet blev skabt med udgangspunkt i de syv planetguder,<sup>1</sup> mens de bevarede statuefragmenter antyder, at dette ikke var tilfældet.<sup>2</sup> Denne artikel vil adressere denne usikkerhed og belyse galleriets oprindelige udseende. Dette vil blandt andet blive gjort på baggrund af et omfattende studie i hvorledes *Architectura Moderna* kan forstås og anvendes, samt et grundigt studie af det danske arkivmateriale.<sup>3</sup> Sidstnævnte vil belyse galleriets udviklingshistorie.

I 1914 udgav Francis Beckett sit store værk om Frederiksborg Slot, der bygger på både kildestudier og fysiske opmålinger. Selvom han kort berører statuernes opstilling viser han ikke megen interesse for den bagvedliggende ikonografi. Den efterfølgende forskning har altid refereret til Beckett – faktisk i et sådant omfang, at den efterfølgende forskning kun i meget ringe omfang beror på nye kildestudier. Forskningsfeltet er i høj grad præget af diskussioner af Becketts konklusioner.<sup>4</sup> I 1923 udgav Frederik Weilbach en gennemgang af Becketts værk, der dog suppleredes med nogle mere udførlige overvejelser over det ikonografiske program. Forståelsen af dette blev i 1940'erne suppleret af et stilistisk studie af de bevarede statue- og relieffragmenter. Det var den nederlandske de Keyser ekspert Elisabeth Neurdenburg, som i 1943 publicerede en artikel, hvor hun navngav seks af de syv topstatuer og knyttede både disse og reliefferne til de Keyseres værksted.<sup>5</sup> Hun mente ikke, at man med sikkerhed kunne sige, at nichestatuerne var produceret

1 Saturn, Jupiter, Venus, Mars, Merkur, Apollo (Solen) og Diana (Månen).

2 Hovedparten af de bevarede statuer og relieffer kan ses i Frederiksborg Slots lapidarium, hvilket er en del af Det Nationalhistoriske Museum.

3 En del af det igangværende projekt har været at indsamle alt tilgængelig materiale om Marmorgalleriet. Cand.Mag. Mathias Malmborg har en stor andel heri.

4 Til eksempel skrev Weilbach i sin behandling af galleriet fra 1923: „Efter det grundlæggende Arbejde, som er udført af Dr. Beckett, har der ikke været Anledning til at gøre nye Arkivstudier“. Weilbach 1923, forord.

5 Neurdenburg 1943, s. 36ff..

på samme værksted. Mængden af sandsten brugt til produktionen betyder dog, at det med stor sandsynlighed var alle statuerne og reliefferne som blev produceret her.<sup>6</sup> På baggrund af fotografier af statuerne konkluderede Neurdenburg, at statuerne på toppen af Marmorgalleriet havde været Jupiter, Saturn, Cybele, Juno (kun delvist bevaret), Neptun (kun delvist bevaret) og Proserpina.<sup>7</sup> I et senere værk (1948) ændrede hun dog dette til, at Bacchus var den fragmenterede mandestatue mens Neptun og Proserpina udgik af opstillingen.<sup>8</sup> Sidstnævnte artikel har ikke tidligere at været brugt i den danske forskning, men må betragtes som endnu en udfordring af planetgude-programmet.

Det var dog først i 1970'erne, at Meir Stein tog en mere overordnet diskussion af galleriets udseende og betydningen for det ikonografiske program. I sit bidrag til *Christian IV's billedverden* lægger han stor vægt på det nederlandske værk *Architectura Modernas* beskrivelse af det såkaldte planetgude-program, som skulle have prydet toppen af Marmorgalleriet. Dette program kan dog ikke genfindes på hverken maleriernes eller det skriftlige materiales gengivelse af galleriet. Stein åbner muligheden for, at galleriet oprindeligt havde planetguderne, men blev ændret dramatisk i forbindelse med restaureringerne i 1700-tallet eller, at programmet var planlagt, men aldrig blev realiseret.<sup>9</sup> Denne diskussion præger også de sidste nye bidrag til forskningen; i 2006 argumenterede Patrick Kragelund for, at planetgude-programmet bestemt blev realiseret, men ændret i 1730'erne. I 2017 argumenterede Thomas Lyngby – med afsæt i den nystartede projekt vedrørende Marmorgalleriets oprindelige udseende – for, at planetgudeprogrammet næppe var blevet realiseret.

Resultaterne i denne artikel er en videreudvikling af Thomas Lyngbys indledende overvejelser og et produkt af det igangværende forskningsprojekt ved Det Nationalhistoriske Museum vedrørende Marmorgalleriets udseende og betydning. Artiklen vil ikke alene diskutere den eksisterende forskning, men også det eksisterende kildemateriale fundet ved omfattende arkivstudier i Danmark og Nederlandene. Artiklen bliver indledt med en præsentation af Marmorgalleriet og vil derefter fortsætte med en kronologisk analyse af empirien. Af hensyn til artiklens omfang vil det primære fokus her ligge på galleriets topfigurer da det er disse der hersker størst kontrovers om. Forståelsen af topstatuerne er vital for den generelle tolkning af det ikonografiske program. Det øvrige skulpturarbejde er der langt større enighed om, men det vil naturligvis også blive inddraget løbende. En ikke uvæsentlig del af arbejdet består i studier af malerier med henblik på at iden-

6 Ifølge Sundtoldsregnskaberne var der tale om 2500 fod. SKR, STR, Indtægter 29. oktober 1619. En særlig tak skal her rettes til arkitekt og stenhugger Mette Marciniak, som har været behjælpelig med at udregne, hvor meget sandsten produktionen af skulpturprogrammet krævede.

7 Neurdenburg 1943, s. 36.

8 Neurdenburg 1948, note 144.

9 Stein 1987, s. 110–111,114. Bogen er en sammenfatning af hans forfatterskab.



Billedet viser de tre niveauer af statuer samt frisen af relieffer mellem de to rækker af nichestatuer. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.

tificere statuerne herpå. Dette bliver løbende gjort ud fra en sammenligning mellem skriftlige kilder og bevarede skulpturfragmenter. Sidstnævnte bruges til at identificere en statues oprindelige positur, som ofte kan genkendes på et maleri.

## Marmorgalleriet på Frederiksborg Slot

Frederiksborg Slots indre slotsgård er omkredset af tre fløje. Hovedfløjen kaldes Kongefløjen mens de to sidefløje kaldes henholdsvis Prinsessefløjen og Kirkefløjen. Kongefløjen blev udsmykket med Marmorgalleriet, der ud over at være et prydsværk også tjente som svalegang og forbindelsesled mellem Prinsesse- og Kirkefløjen.<sup>10</sup>

Marmorgalleriet blev opført fra 1619-1621, det dækker de to nederste stokværk af kongefløjen og løber hele kongefløjens længde, dog afbrudt af de to trappeårne (kongetrappen til venstre og dronningetrappen til højre). De to rækker af nichestatuer udgør grundstrukturen og er dekoreret med henholdsvis doriske og joniske søjler, en sådan sammenblanding af søjleordener var meget normalt for perioden og blev betragtet som autentisk antikt.<sup>11</sup> Samme stræben efter at efterligne antikken findes i flere andre aspekter af galleriet; eksempelvis i kombinationen af den sorte og røde marmor. Skulpturerne, reliefferne og hovedparten af ornamenteringen er udført i gotlandsk sandsten, som formentlig blev malet med en form for oliefarve.<sup>12</sup> Dette tjente dels til at beskytte stenen og dels til at få materialet til at fremstå som hvid marmor. Tilsammen var disse tre farver og

10 Johannsen og Johannsen 2006, s. 118. Der er flere eksempler på, at besøgende på slottet i 1700-tallet og 1800-tallet lovpriste galleriet - desværre beskrev de sjældent hvilke statuer, der udsmykkede galleriet. Se eksempelvis Krause 1858, s. 101.

11 Ottenheim 2011, 318-319.

12 Statuerne og muligvis reliefferne blev malet (igen eller for første gang) i 1639. Christian IVs egenhændige breve, IV, s. 217.

fordelingen mellem dem, den højeste mode for nederlandsk renæssance i galleriets samtid og blev betragtet som den bedste måde at efterligne antikkens Rom.<sup>13</sup> Oldtidsfascinationen fremgår også af skulpturerne og reliefferne, hvis motiver alle kan relateres til antikkens Rom.

Der er i forskningen stor enighed om de to rækker af nichestatuer, som er identificeret som følger:

<b>Merkur</b>	<b>Mars</b>	<b>Venus</b>	<b>Apollo</b>	<b>Diana</b>	Ceres
<b>Herkules</b>	Pluto	<b>Proserpina</b>	Neptun	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

De statuer, der er markeret med fed er de statuer, som endnu er bevaret.<sup>14</sup> Placeringen af nichestatuerne er ikke bare beskrevet i kildematerialet,<sup>15</sup> men er også determineret af nichernes varierende størrelse, hvilket begrænser kombinationsmulighederne. Imellem disse to rækker af statuer er en vandret frise af relieffer. Som det vil fremgå løbende i artiklen er det ikke muligt at sige noget om relieffernes rækkefølge.

Der er overordnet set to fortolkninger af topstatuernes opstilling. Den første beror på realiseringen af planetgude-programmet. Kunsthistoriker Patrick Kragelund er den varmeste fortaler for dette,<sup>16</sup> men kommer ikke med noget direkte bud på rækkefølgen. De syv planetguder for denne periode er:

<b>Saturn</b>	Apollo	Diana	<b>Jupiter</b>	<b>Venus</b>	Merkur	Mars
---------------	--------	-------	----------------	--------------	--------	------

Som denne artikel vil vise er der dog meget, som taler for, at den oprindelige opstilling var:

<b>Minerva</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Juno</b>	<b>Bacchus</b>	<b>Saturn</b>	<b>Ops/Cybele ?</b>
----------------	----------------	-------------	----------------	---------------	---------------------

Den bevarede statue, som Kragelund identificerer som Venus er i den anden opsætning navngivet Ops/Cybele.<sup>17</sup> Netop skelnen mellem statuens udseende og statuens betydning er en væsentlig pointe for denne artikel, idet forståelsen af Marmorgalleriet aldrig må begrænses til en diskussion af hvilke statuefragmenter, der hører til hvor, da den videre diskussion af, hvad disse statuer betød både alene og som samlet enhed giver en helt unik indsigt i ideen bag Marmorgalleriet.

Marmorgalleriet kan betragtes som et levn fra den danske senrenæssances oldtidsfascination, og forståelsen af dette objekt kan således bringe os tættere på en forståelse af den kulturhistoriske kontekst, som det opstod i. Specifikt for Marmorgalleriet betyder det, at vi ved at aflæse ikonografien, kan forstå, hvordan

13 Ottenheim 2011, s. 315; Ottenheim 2013, s. 112.

14 Bemærk, at med bevaret menes der, at de var en del af galleriet før branden i 1859, det kan ikke udelukkes, at de stammer fra en renovering i løbet af 1700-tallet.

15 Det er i kildematerialet enkelte uoverensstemmelser, som vil blive adresseret i artiklens sidste afsnit.

16 Kragelund 2006, s. 57.

17 Kragelund 2006, s.54,58.

Christian IV ønskede at udsmykke slottet og dermed iscenesætte sig selv i starten af 1600-tallet. Denne iscenesættelse skal især findes i valget af skulpturer og relieffer. Eftersom centrum for dette projekt er et fysisk objekt frem for en skrevet tekst, er det naturligt at skele til forskningen i *materiel kultur* når undersøgelsesdesign og analysegreb fastlægges. Denne artikel kan betragtes som et såkaldt *objekt-drevet studie*, hvor Marmorgalleriet bliver betragtet som repræsentant for nogle mere komplekse sociale mekanismer (i denne sammenhæng kongens iscenesættelse).<sup>18</sup> Denne tilgang sammenkobles ofte med Prowns tre-delte tilgang til studier af objekter: beskrivelse, deduktion og spekulation,<sup>19</sup> som han selv forbinder til Geertz' berømte tilgang *thick description*.<sup>20</sup> Det er ikke denne artikels ærinde at udfolde en større metode-teoretisk diskussion af dette felt, hvorfor jeg vil nøjes med at henvise til, at denne tredeling i objekt-studier ofte er blevet taget op af kulturhistorikere, som søger at belyse både den fysiske form, objektets kontekst og den betydning som objektet rummer i kraft af dets form og den kontekst det indgår i.<sup>21</sup> Sammenkoblet med den kunsthistoriske skelnen mellem stilistiske og ikonografiske træk, skelner jeg i denne artikel mellem *det stilistiske program*, hvilket vil sige galleriets udseende, skulpturerne stilart etc., og *det ikonografiske program*, som den bagvedliggende *betydning* af skulpturerne og relieffernes motiver. Eksempelvis kan en Mars- og en Venus-statue have et stilistisk udtryk som relaterer sig til deres ophavstidspunkt, men de har ligeledes en betydning, som er defineret af den mytologiske fortælling om Venus og Mars, som gør dem til allegorier for erotik (det ikonografiske program). Denne dobbelte tilgang til galleriet er særligt anvendeligt fordi den tillader at observere ændringer i det stilistiske program uden det nødvendigvis betyder ændringer i det ikonografiske – en udskiftning af Mars-statuen med Mars fra en anden stilistisk periode ville betyde stilistiske forskelle, men ikke forskelle i den underlæggende ikonografi. Konstanten i det ikonografiske program er begrundet med, at *konteksten* forbliver den samme, fordi det er galleriets oprindelige udseende – fra starten af 1600-tallet – som er af interesse.

Marmorgalleriet blev skabt efter nederlandsk forbillede af den dansk-nederlandske arkitekt Hans Steenwinckel den Yngre,<sup>22</sup> som fik bestallingsbrev som

18 For mere herom se Herman 1992, s. 11,4.

19 Prown 1982, s. 7 ff..

20 For mere herom se Geertz 1973, s. 3–30.

21 Jfr. eksempelvis Harvey 2009, s. 15 for et internationalt perspektiv og Stoklund 2003, s. 17ff. for et dansk. Denne tilgang kan altså sammenlignes med den klassiske Geertz' inspirerede *thick description*, men målrettet et fysisk objekt frem for en tekst.

22 Galleriet er knyttet til Hans Steenwinckel den Yngre, søn af Hans Steenwinckel den Ældre, der oprindeligt kom til Danmark for at bistå i opførelsen af Uraniensborg og efterfølgende var involveret i renoveringen af Kronborg. Steenwinckel den yngre voksede op i Danmark, men stod i lære hos den berømte nederlandske stenhugger de Keyser i Amsterdam og blev dermed skolet ind i den nederlandske æstetik og bygningskultur. Heimbürger 1963, s. 220–222; Johannsen (Hugo) 1995, s. 72; Noldus 2011, s. 291.

kongens bygmester i 1619.<sup>23</sup> Steenwinckel havde stået i lære hos Amsterdams berømte sten- og billedhugger Hendrick de Keyser.<sup>24</sup> De Keyser blev senere billedhuggeren bag det plastiske arbejde på Marmorgalleriet. En tidlig skitse af Marmorgalleriet sendt fra Steenwinckel til de Keyseres værksted og senere bragt i værket *Architectura Moderna*.<sup>25</sup> De Keyser producerede, som sagt, det stilistiske program i gotlandsk sandsten, og ud fra Sundtoldregnskaberne fra efteråret 1619 kan det konstateres, at der blev sejlet en stor mængde af den kostbare sandsten til Amsterdam uden told, da det skulle bruges af den danske konge.<sup>26</sup>

---

## De Keyseres værksted

Hendrick de Keyser er blevet krediteret for mange af sin tids store bygningsværker flere steder i Nordeuropa. Dette hænger givetvis sammen med hans faglige evner, samt at han primært stod for at producere skulpturer og anden ornamentik og netop disse detaljer på byggerierne blev brugt som målestok for byggeriets kvalitet som helhed.<sup>27</sup>

De Keyser blev tilknyttet Amsterdam som officiel stadsstenhugger i 1595,<sup>28</sup> der sammen med stadstømreren og stadsmureren havde det øverste ansvar for byens udseende. Hendrick de Keyser betragtes i dag som den mest succesfulde i rækken af stadsstenhuggere.<sup>29</sup> Post mortem blev der samlet flere værker med stik fra de Keyseres værksted. Disse udgør væsentlige – om end ikke uproblematisk – bidrag til forståelsen af hans virke. Det mest kendte er *Architectura Moderna* (1631), som er forfattet af Cornelis Danckertsz og Salomon de Bray,<sup>30</sup> og består af korte beskrivelser samt illustrationer.<sup>31</sup> Værket afspejler datidens brydning, hvor forståelsen af arkitekturen, som baseret på noter fra såvel antikken som det

---

23 Kancelliets Brevbøger, 10. december 1619.

24 De Keyser er en af sin tids største sten- og billedhuggere. Han var Amsterdams officielle stadsstenhugger med ansvar for byens æstetiske udtryk, og havde samtidig et privat værksted, hvor han lavede værker for flere europæiske fyrster, herunder Marmorgalleriet ved Frederiksborg Slot. For et kort (men godt) overblik over de Keyseres virke se Lawrence 1997.

25 *Architectura Moderna* er en samling af værker fra de Keyseres værksted og vil blive behandlet senere i artiklen. Marmorgalleriet på Frederiksborg Slot optræder som tavle XLII.

26 SKR, STR, Indtægter 29. oktober 1619. For mere herom se Beckett 1914, s. 263; Weilbach 1923, 111.

27 Ottenheim og Jonge 2007, s. 215; Ottenheim 2007 (a), s. 10.

28 Neurdenburg 1948, 13.

29 Hvor det i middelalderen havde været alment praksis i de fleste nederlandske byer at have hhv. en ansvarshavende tømmermester og muremester blev det fra slutningen af 1500-tallet også praksis at have en stenhuggermester i byerne Amsterdam og Haarlem. Ottenheim og Jonge 2007, s. 214. Om de Keyseres succes som denne se Neurdenburg 1948, s. 274–275.

30 Ottenheim 2007 (b), s. 112.

31 Værket er bevaret som original i flere samlinger, men er også gengivet i en kommenteret udgave (Ottenheim, Rosenberg og Smit 2008).

„moderne“, <sup>32</sup> og hylder de Keyser for begge dele.<sup>33</sup> I forlængelse heraf skal ses, at værkets tekst – og specielt indledningen – handler om at knytte arkitekturen til den næste generation snarere end at relatere den til perioden for de Keyseres virke.<sup>34</sup> Værkets *ophavssituation* vidner også om andet end et akademisk ønske om at bevare materialet for eftertiden; det blev skabt som en brik i en større økonomisk strid mellem Amsterdam by, stadstømmeren, stadsmureren og stadsstenhuggeren. Sidstnævnte var den afdøde de Keyser, som blev repræsenteret af sine efterladte. Stridens kerne var, hvem der havde haft størst indflydelse på byens vækst og æstetik og dermed ret til den største økonomiske belønning fra byen. For at forsvare de Keyseres rolle heri blev der i alt hast samlet en række stik i *Architectura Moderna*, baseret på de arbejdstegninger, som kunne findes i hans værksted. *Architectura Moderna* er derfor heller ikke en komplet fortegnelse over hele de Keyseres virke, og flere af stikkene afspejler heller ikke objektets endelige udseende, men blot foreløbige skitser. De endelige planer blev som oftest sendt med leverancen til modtagere, og var derfor ikke i værkstedet.<sup>35</sup>

Disse problemstillinger synes ikke tidligere at være blevet præsenteret i dansk forskning, hvilket har præget feltets diskussion af Marmorgalleriets udseende. Flere har argumenteret for, at planen i *Architectura Moderna* næppe blev fuldført, men uden at kunne forklare hvorfor da værket blev taget som en troværdig beretning om arbejdet i de Keyseres værksted. Grunden til dette er formentlig, at de kildekritiske aspekter af *Architectura Moderna* udelukkende er beskrevet i nederlandske tekster, mens det i den bredere, internationale – og ofte engelsksprogede – forskning i højere grad betragtes som et kulturhistorisk levn.<sup>36</sup>

Marmorgalleriet repræsenteres i *Architectura Moderna* af en skitse, som Hans Steenwinkel den Yngre sendte til Hendrick de Keyseres værksted. Skitsen viser to fag af galleriet med topstatuer og relieffer, men ingen nichestatuer.<sup>37</sup> Teksten beskriver også udelukkende reliefferne og topstatuerne; galleriet skulle have syv buer, som hver skulle have en statue øverst (det vi i dag kalder topstatuerne), og etagen under topstatuen skulle være et relief, der skulle afspejle topstatuens identitet. Ydermere står der, at det ikonografiske program skulle afspejle planetguderne.<sup>38</sup>

Cornelis Danckert lavede, udover *Architectura Moderna*, også et andet lignende værk, med titlen *Bouckje van zeegoden en godinnen geinventeert door Hen-*

32 Med *moderne* menes naturligvis det, som *Architectura Moderna*s samtid betragtede som moderne, altså generationen efter de Keyser.

33 Ottenheim 2011, s. 317.

34 Ottenheim 2007 (b), s. 112.

35 Sagen er beskrevet langt mere detaljeret i Ottenheim, Rosenberg og Smit 2008, s. 28 ff..

36 Jævnfør eksempelvis Ottenheim 2011.

37 *Architectura Moderna* tavle XLII. For mere om skitsens oprindelse se eksempelvis Kragelund 2006, s. 54.

38 Teksten er oversat til engelsk af Konrad Ottenheim i Ottenheim 2011, s. 315–316.



*drick d' Caizer*, som omhandler de Keysers portrætteringer af guder og gudinder i havet (ikke at forveksle med havguder- og gudinder). Der er stor overensstemmelse mellem galleriets relieffer og illustrationerne i bogen, hvorfor flere har argumenteret for, at de illustrationer, som vises i bogen, oprindeligt var forlæg til reliefferne.<sup>39</sup> Det må dog understreges, at der ikke er tale om en direkte gengivelse af reliefferne. Bogen kan bruges som en støtte, når oprindelige – og nu temmelig beskadigede – relieffer betragtes, og ydermere kan illustrationerne bruges til at sandsynliggøre, at der næppe var tale om et rent planetgudsprogram, da hovedparten af guderne på illustrationerne ikke tilhører dette program.<sup>40</sup>

Den eneste samtidige kilde fra de Keysers værksted er fra Theodorus Rodenburg, som i 1621 skrev til Christian IV efter et besøg på de Keysers værksted. Han kunne her ved selvsyn konstatere, at arbejdet skred frem på både relieffer og skulpturer.<sup>41</sup> Desværre indeholder brevet ingen navne på eller beskrivelser af hverken skulpturer eller relieffer. Derfor må det erkendes, at vi primært kan konkludere to ting: For det første blev komponenterne skabt på de Keysers værksted, og for det andet tilbyder kildematerialet en række illustrationer, som bør ses som udkast eller forbilleder til galleriet og ikke som egentlige gengivelser – og rent kildekritisk bør den medfølgende tekst i *Architectura Moderna* også behandles som sådan.

---

### 1646-1730, betagelse og beskrivelse

Den ældste beskrivelse af slottet, som nævner galleriet, er fra 1646, hvor slotsforvalter J.A. Berg detaljeret beskrev slottet.<sup>42</sup> Her navngiver han galleriets nichestatuer og nævner både topstatuer og relieffer, men uden at beskrive dem nærmere.<sup>43</sup> Galleriets to nederste rækker så ifølge Berg således ud:

---

<b>Merkur</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Venus</b>	<b>Orpheus</b>	<b>Eurydike</b>	<b>Ceres</b>
<b>Herkules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptun</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

---

Bergs nøgterne beskrivelse, samt embede som slotsforvalter, betyder at både jeg selv og forskere før mig generelt tillægger Bergs identifikation af galleriets to nederste stokværk stor betydning, dog med det forbehold, at Jupiter formentlig var

---

39 Neurdenburg 1943, s. 11; Ottenheim 2011, s. 316.

40 Illustrationerne kan ses ved Rijksmuseum Amsterdam, inventarnummer 11925-11945.

41 *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, del 23, nr. 19.

42 Berg 1646. Upagineret, beskrivelsen af Marmorgalleriet er i slutningen.

43 Berg 1646. Bergs tekst var på tysk, men blev i 1654 oversat af Jens Lauritsøn Wolf som en del af værket *Encomion Regni Daniæ*. Dette værk adopterer teksten uden kommentarer, hvilket enten kan læses som en ukritisk tilgang til materialet eller som en erkendelse af tekstens fuldkommenhed. Hvis sidst nævnte var tilfældet forekommer det dog bemærkelsesværdigt, at der ikke blev kommenteret på de manglende topstatuer og relieffer.

Mars, og parret Orpheus og Eurydike i stedet var Apollo og Diana.<sup>44</sup> Det virker besynderligt, at Berg nedskrev identiteten på guderne i de nederste stokværk, men ikke topstatuerne, her nævner han blot, at det også er hedenske guder. Der synes ikke at være en god forklaring på dette. Troværdigheden af Berg er særlig vigtig fordi hans beskrivelse af galleriet er den eneste detaljerede beskrivelse af galleriet før renoveringen i 1730'erne, og dermed potentielt den eneste beskrivelse af det oprindelige ikonografiske program.

Den anden beskrivelse af galleriets udseende før renoveringen i 1730'erne kommer fra den franske arkitekt og rejsevejleder Blondel, der besøgte Frederiksborg Slot i 1653. Denne er af en markant anden karakter fordi den stammer fra en rejsende, der var motiveret af at berette om egne oplevelser snarere end, som hos Berg, et ønske om at dokumentere selve slottet.

Besøget fik ham til at skrive et digt på 19 strofer om slottet. Blandt disse er der passage, som formentlig henviser til Marmorgalleriet – i hvert fald henvises der til en struktur i bl.a. marmor og guld, der er så smuk, at selv guderne i deres nicher bliver betagede.<sup>45</sup> Denne beskrivelse må efter alt at dømme dreje sig om Marmorgalleriet, fordi der ikke er andre strukturer af det omfang, som passer på beskrivelsen.

Digtet bidrager ikke til identifikationen af skulpturerne eller med et overblik over det stilistiske program. Dog med en enkelt undtagelse; Bacchus sættes tydeligvis i forbindelse med både galleriet og slottet som helhed. Som repræsentant for vin og fest bruges Bacchus i digtet som en allegori for slottets karakter og betydning; Bacchus bliver i digtet fremstillet som et naturligt og centralt element for slottet. Det antydes ydermere, at han stod centralt og skuede over slottet – hvilket kan tolkes som en henvisning til, at han var den midterste topstatue på galleriet.

Den første – om end temmelig begrænsede – renovering af galleriet fandt sted i 1680. Vores viden om denne stammer fra et regnskab udført af billedhugger Morten Grünwalt, som stod for en række nødvendige renoveringer på det, der betegnes som *Galleriet paa det Offuerste Slot*. Med henvisning til den generelle terminologi skal dette forstås som den indre slotsgård. Regnskabet opregner tre mindre indgreb på galleriet, hvoraf kun to er interessante i denne sammenhæng. Begge er i tekstens margen markeret med *scheer strax*. Det første er restaureringen af en skulptur, der manglede højre arm og ørnens hoved. Det andet er bestillingen af en mængde bly og klamper af jern, som skulle bruges til en ikke nærmere defineret reparation. Umiddelbart efter, at ordren blev bogført, kvitterede Grünwalt

44 Jævnfør Weilbach 1923, s. 110–112, som er første gang, at denne fortolkning bliver endeligt formuleret. Tolkningen tages op flere gange – for nyere bidrag se Lyngby 2017, s. 164 ff.. Jeg vil komme ind på dette senere.

45 Blondel 1653.



**Jupiterstatuen bærer i dag præg af, at statuens højre arm og ørnens hoved har været brækket af flere gange og ved disse lejligheder er blevet repareret med jernklamper. Statuen kan med stor sikkerhed knyttes til de Keysers værksted og stod på galleriet indtil branden i 1859. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Foto Kit Weiss.**

for modtagelsen af betaling for det arbejde, der foreløbigt var udført.<sup>46</sup> Regnskabet afspejler ligeledes, at lokal arbejdskraft blev brugt til at hejse statuen ned til reparation og derefter til at sætte den tilbage på plads. Sidstnævnte er væsentligt, fordi det er med til at understrege, at det var besværligt og omkostningsfuldt at flytte en statue fra galleriet.

Skulpturen med en ørn må nødvendigvis være Jupiter.<sup>47</sup> De skader, som beskrives stemmer overens med de reparationer, som vi i dag kan se, at sandstensskulpturen fra før 1859 har været igennem. De samlede omkostninger for reparationen er små, hvorfor det må betragtes som værende lettere reparationer, og det er vigtigt at understrege, at der ingen indikationer er for, at der i forbindelse med denne reparation – eller andre reparationer i 1600-tallet – sker en ændring af Marmorgalleriets stilistiske program. Tværtimod vidner kildematerialet fra 1680

46 RR, Amtstuerregnskaber: Amtsregnskaber ældre, Frederiksborg og Kronborg Jordegodsregnskaber, 1678-1680, nr. 81.

47 Jævnfør hans attributter: Hall 1974, s. 182.



Maleri dateret til 1730 af ubekendt kunstner. Slottet er malet fra syd uden for selve slotsområdet – det der i dag er Slangergade. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg slot, inventarnummer A61. Foto Ole Haupt.

om, at statuerne blev sat på plads efter reparationen – og at det krævede en betydelig mængde arbejdskraft at flytte dem.

### 1730-1770, reovering og bevaring

Denne periode starter med en af de mest omfattende reoveringer af slottet som helhed og er med til at understrege den prominente rolle som slottet spillede, og som motiverede det kostbare vedligehold. Slottet var ligeledes et populært motiv for malere, om end kun få valgte en vinkel, som inkluderede Marmorgalleriet.

Det første maleri, som viser dele af Marmorgalleriet er dateret til 1730. Slottet er malet på stor afstand, hvorfor man egentlig ikke burde kunne se Marmorgalleriet, men alligevel har kunstneren valgt at indsætte flere af galleriets topstatuer. Sammenlignet med de øvrige elementer på maleriet fremstår statuerne væsentligt større, end de egentlig er. Dette kan naturligvis forklares med, at det ikke var muligt for kunstneren at male så småt, som en naturalistisk fremstilling ville have krævet. Men det kan også betragtes som et udtryk for den prominente rolle kunstneren tilskrev galleriet i forbindelse med slottets gengivelse. Der er fire topstatuer synlige, men størrelsen og manglen på detaljer tillader ikke en sikker identifikation. En forsigtig sammenligning med andre billeder og bevarede statuer giver følgende resultat:

X	X	Juno	Bacchus	Saturn	Ops/Cybele X
---	---	------	---------	--------	--------------

Identifikationen af Bacchus er dog mere usikker end de øvrige. Sammen med Bergs beskrivelse af galleriets to nedre fag er billedet er således, sammen med regnskabet fra 1680, det nærmeste vi kommer på en identifikation af de forskellige skulpturer fra før den første store renovering.

Renoveringen i 1730'erne blev i sin samtid opfattet som så essentiel for slottets videre historie, at store dele af arkivalierne herfra blev samlet i bøger, som stadig er bevaret på Rigsarkivet.<sup>48</sup> Dette kildemateriale er – i hvert fald delvist – behandlet tidligere, men primært med fokus på den strid, som opstod i 1736, da Generalbygmesteren og Hofbygmesten gennemgik byggeriet og antydede, at Kanceliråd Ramus, der havde ledet renoveringen, ikke levede op til ansvaret, da renoveringen sprængte både tidsplanen og de økonomiske rammer.<sup>49</sup>

Den indledende besigtigelse af Marmorgalleriet fandt sted i 1731. Her blev det vurderet, at fem relieffer kunne restaureres, mens otte helt måtte nedtages og genhugges. Ved samme lejlighed blev der omtalt 13 statuer, der havde behov for reparationer, dog uden at beskrive deres tilstand. Hverken statuer eller relieffer bliver i materialet beskrevet eller placeret, og det er derfor ikke muligt at sige hvilke, der er tale om.<sup>50</sup> Samme år vurderede billedhugger Johan Christopher Heimbrodt, at reparationen af reliefferne ville koste 4 rdl. pr. stk., mens nyhugninger af samme ville koste 30 rdl. stykket. Reparation af statuerne blev vurderet til 8 rdl. pr. stk..<sup>51</sup> Det må derfor konkluderes, at indgrebene på statuerne var begrænsede, og der var næppe tale om nyhugninger, da det ville være langt dyrere. Billedhuggerarbejdet blev forsinket grundet gentagne udskiftninger af den ansvarlige billedhugger.<sup>52</sup> I 1732 blev Øxendahl antaget, og han vurderede, at flere reparationer og seks nyhugninger var nødvendige, når det kom til reliefferne; statuerne nævnes slet ikke.<sup>53</sup>

Det egentlige regnskab fra renoveringen er fundet blandt det usorterede kildemateriale. Regnskabet blev ført generelt for hele slottets renovering i perioden, og det er derfor svært at sige, hvor stor en andel Marmorgalleriet udgør. Det kan dog konstateres, at der i perioden 28. marts 1732-1. december 1735 blev indkøbt en del sten (heriblandt sandsten) til sten- og billedhuggerarbejdet samt, at der i denne periode også var regelmæssig aflønning af disse håndværkere.<sup>54</sup> Samme regnskab er en klar indikation af kernen i den konflikt, som opstod; projektet tog

48 Udover disse bøger er der også en mængde usorteret kildemateriale.

49 Den mest gennemgribende gennemgang af kildematerialet, som er publiceret, findes hos Beckett 1914, s. 206–207.

50 RK, DA, SRK, Angående en ridestalds opbygning ved Frederiksborg (1699–1731), Relation og Besigtigelse over Frederichsborg Slots nødvendige Reparation 16. april 1731, afsnit 3.

51 RA, RK, DA, SRK, Angående en ridestalds opbygning ved Frederiksborg (1699–1731), Relation og Besigtigelse over Frederichsborg Slots nødvendige Reparation 16. april 1731, Aller Unterhanigster Überschlag Johan Christopher Heimbrodt 5. februar 1731.

52 RR–KSH, FDM, Protokol 1, s. 103–104.

53 RR–KSH, FDM, Protokol 1, s. 97.

54 RR–KSH, FMB, 1. *Designation*, s. 12–13.

lang tid og blev væsentlig dyrere end forventet.<sup>55</sup> Konflikten har den fordel for eftertiden, at der i slutfasen af renoveringen blev produceret mere deskriptivt kildemateriale end der ellers ville være blevet. Dette materiale består dels af en rapport udfærdiget i forbindelse med Generalbygmester Häusser og Hofbygmester Thurahs besigtigelse af slottets renovering i 1736, og dels af Kanceliråd Ramus' to forsvarsskrifter.

Rapporten indeholder blandt andet en grundig gennemgang af de mangler som blev fundet i sten- og billedhuggerarbejdet, og som særligt var knyttet til manglende statuer andre steder på slottet: Møntporten, ringrendingsporten og Slotsbroen.<sup>56</sup> I det første af sine to svar på denne besigtigelse beskrev Ramus, at statuernes fravær skyldtes, at de endnu ikke var færdige og derfor stadig befandt sig på billedhuggerens værksted.<sup>57</sup> I det andet uddyber Ramus, at disse statuer befandt sig på billedhuggerens værksted fordi de var i for dårlig stand, hvorfor det var nødvendigt at hugge nye.<sup>58</sup>

De statuer, der ifølge kildematerialet blev nyhugget, var alene en del af udsmykningen på Ringrendingsporten, Møntporten og ved Slotsbroen. Marmorgalleriet nævnes ikke, hverken i rapporten eller Ramus' besvarelser, og den samlede bogførelse af sten- og billedhuggerarbejdet kunne også tyde på, at arbejdet var afsluttet.<sup>59</sup> Der er således ingen indikationer i kildematerialet på, at der i forbindelse med renoveringen i 1730'erne blev nyhugget og/eller ombyttet statuer på Marmorgalleriet, men at dette udelukkende forgik andre steder på slottet, og selvom fravær af oplysninger aldrig i sig selv må betragtes som et bevis, vil jeg henvise til, at det kraftigt går imod materialets generelle tendens, hvis der havde fundet arbejde sted, som ikke blev optegnet, hverken i regningerne eller den efterfølgende gennemgang.<sup>60</sup> Derimod synes det ud fra regnskaberne at være tydeligt, at der blev nyhugget flere relieffer til galleriet, om end vi ikke ved hvilke.

Denne diskussion er helt essentiel for det videre arbejde med Marmorgalleriet, fordi den munder ud i spørgsmålet: *betød renoveringen ændringer i det stilistiske program?* At dette faktisk var tilfældet er omdrejningspunktet i Patrick Krage-lunds behandling af Marmorgalleriet, hvor han argumenterer for, at opsætningen blev ændret markant i 1730'erne blandt andet fordi kasserede topstatuer blev erstattet af statuer hentet andre steder på slottet. Han argumenterer for, at denne ombygning fandt sted netop i 1730'erne fordi Hofbygmester Thurahs beskrivelse

55 Beckett 1914, s. 206 ff..

56 RR-KSH, FMD, Besigtigelse af Generalbygmester Häusser og Hofbygmester de Thurah, 15. august-19. september 1736, s. 7.

57 RR-KSH, FDM, Ramus' Erklæring 8. december 1736, 16-19.

58 RR-KSH, FMB, Allerunderdanigste Erklæring 8. december 1736, punkt 2.

59 Med undtagelse af en enkelt tømmerregning, der dog ikke kan kobles til noget markant arbejde på galleriet. RR-KSH, FDM, Generalekstrakt og bilag 1732-1737, bilag til materialregnskab til slottets Reparation 1736.

60 For mere herom se Beckett 1914, s. 206-207.

fra 1749 ikke afspejler den opstilling af planetguder, som Kragelund mener galleriet oprindeligt havde. Skulpturernes opstilling blev ifølge Kragelund ændret ved blandt andet at flytte en Minerva-skulptur fra Ringrendingsporten<sup>61</sup> til Marmorgalleriet.<sup>62</sup> Jeg ser to problemer ved dette: for det første er der i kildematerialet ingen indikationer på, at skulpturer på Marmorgalleriet blev kasseret og udskiftet, og for det andet er fraværet af statuer andre steder på slottet forklaret med, at disse var kasseret fordi de var i så dårlig stand, at de ikke kunne sættes op igen og derfor blev helt kasseret. De nyhuggede statuer var ydermere af bremersten og ikke gotlandsk sandsten, og hverken Minerva eller andre af de bevarede statuer fra Marmorgalleriet er fremstillet i dette materiale.<sup>63</sup>

Næste illustration af galleriet findes på Johan Jacob Bruuns gouache dateret til 1737 (side 50), men motivet er salvingen i 1731, hvorfor det må overvejes, om det afspejler galleriets udseende før eller efter restaureringen. Et nærstudie af statuernes position giver følgende overblik over topstatuerne:

X	Jupiter	Juno	Bacchus	Saturn	Ops/Cybele X
---	---------	------	---------	--------	--------------

Motivet er set fra Prinsessefløjen, hvorfor Marmorgalleriet er afbilledet i en skæv vinkel. Dette betyder, at identifikationen af flere af statuerne er usikre, men der er ingen indikationer på ændringer i topstatuernes placeringer sammenlignet med maleriet før renoveringen. Der er derimod påfaldende overensstemmelse i positionerne mellem de bevarede statuer, statuerne på det ældre maleri og dette maleri.

Thurahs beskrivelse af Frederiksborg fra 1749 tillægges generelt stor vægt,<sup>64</sup> den er at finde i *Den Danske Vitruvius*, som var et arkitektonisk studie af rigets prominente bygninger. Værket var primært baseret på Thurahs erfaring som hofbygmester, og beskrivelserne heri er kendetegnet ved stor detaljerighed og et ønske om præcision.

I sin beskrivelse af det stilistiske program lagde Thurah vægt på Berg, og de to nederste stokværk stemmer overens med Bergs beskrivelse heraf.<sup>65</sup> Thurah navngav dog også seks af de syv topstatuer, den syvende kaldte han „*en ukendt hedensk divinitet*“.

Minerva	Jupiter	Juno	Bacchus	Saturn	Cybele	?
Merkur	Jupiter	Venus	Orpheus	Eurydike	Ceres	
Herkules	Pluto	Proserpina	Neptun	Amphitrite	Omphale	

Opremsningen af skulpturerne forekommer pudsigt da de nederste stokværk beskrives fra højre mod venstre (svarende til Berg) mens den øverste række – så vidt

61 Kragelund kalder den for Karruselporten.

62 Kragelund 2006, s. 57ff.; Stein 1987, s. 113.

63 RR-KSH, FMB, Allerunderdanigste Erklæring 8. december 1736, punkt 2.

64 Jævnfør eksempelvis Lyngby 2017, s. 163 ff.

65 Jævnfør Thurah 1749, s. 9.



Gouache af Johan Jacob Bruun visende salvingen i 1731, men dateret til 1737. Dateringen er dog primært bygget på malerens unge alder og skal derfor tages med et vist forbehold. *Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, inventarnummer A 9523.*

det kan deduceres fra teksten – opremses fra venstre mod højre. Dette kan have den simple forklaring, at Thurah ikke ønskede at starte sin opremsning med en ukendt figur, men man kunne naturligvis også hævde, at eftertiden har fejltolket det og opremsningen faktisk var fra højre mod venstre.<sup>66</sup> Dette ville imidlertid

66 Weilbach 1923, s. 111–112.



placere alle statuerne spejlvendt af alt andet kildemateriale, hvorfor jeg finder det usandsynligt. Thurah nævner reliefferne, men i modsætning til statuerne beskriver han dem blot samlet som tegninger med hedensk motiv.<sup>67</sup>

Thurahs tekst følges af en række kobberstik med Frederiksborg Slot som motiv, hvoraf Marmorgalleriet er synligt på to. Mens Thurahs tekst fremstår troværdig er der langt flere problemer knyttet til disse illustrationer. For det første er der flere af de afbillede statuer, som hverken kan identificeres i forhold til de bevarede fragmenter eller det øvrige billedmateriale, for det andet er der markant forskel på de to billeder, hvilket blandt andet indebærer, at den statue, som Thurah i teksten kalder en ukendt hedensk divinitet på det ene billede er en kvinde og på det andet fremstår langt mere maskulint. Illustrationerne stemmer således heller ikke overens med Thurahs beskrivelse af galleriet, dog med den undtagelse, at det temmelig sikkert er Bacchus, som står i midten. Illustrationernes karakter betyder, at de hverken klart modsiger eller støtter Thurahs skriftlige fremstilling og det resterende materiale. Det må overvejes, om kobberstik som medie har påvirket illustrationerne da de spejlvendes i produktionsprocessen, men heller ikke dette giver en konsistent forklaring. Jeg betragter derfor Thurahs tekst som troværdig – ligesom mange forskere før mig – men opfordrer til forsigtighed, når det kommer til aflæsningen af illustrationerne.

Materialet for denne periode indikerer, at der ikke skete ændringer i det stilistiske program, når det kom til statuerne. Derimod må det konstateres, at der formentlig fandt nyhugninger af reliefferne sted i 1730'erne, men vi ved ikke hvilke, og illustrationerne er desværre ikke detaljerede nok til at sige, om de blev opsat i samme rækkefølge. På baggrund af dette må det konstateres, at den bevarede række af relieffer fra før branden i 1859 udgør mindst to generationer, da dele af dem må stamme fra 1730'erne og ikke 1620'erne. Overensstemmelserne mellem reliefferne før branden og trykkene i *Bouckje van zeegoden en godinnen geinverteert door Hendrick d' Caiser* indikerer dog, at det ikonografiske program blev bevaret, selvom der blev lavet nyhugninger – om end der ikke kan siges noget om rækkefølgen.

---

## 1770-1859, forfald og brand

Renoveringen i 1770'erne og – 80'erne er kun i meget begrænset omfang beskrevet i forskningen hvilket givetvis skyldes, at kildematerialet er besværligt. Dette betød, at Beckett i sit værk fra 1914 stort set ikke bemærker den, hvilket – som så meget andet af Becketts arbejde – fik konsekvenser for den videre forskning.<sup>68</sup> Kil-

---

67 Thurah 1749, s. 9.

68 Beckett 1914, s. 222. Før Beckett behandlede Friis det kort uden dog at anvende alt det kildemateriale som det har lykkedes dette projekt at identificere. Friis 1872-1878, s. 274-275.

dematerialet til denne renovering består primært af breve og referater, desværre er der ikke bevaret overslag og kun meget få regninger. Processen kan opdeles i to stadier; 1771-1778, hvor renoveringen blev efterspurgt og forberedt og 1778-1782, hvor selve renoveringen fandt sted.

Processen startede i 1771 med en indberetning fra Slotsforvalter Andreas Goos til Bygningsdirektionen, fordi Marmorgalleriet var meget forfaldent. I denne forbindelse lagde han især vægt på elementerne af sandsten og udtrykte ønske om, at galleriet skulle besigtiges af en billedhugger.<sup>69</sup> Hofbygmester C.F. Harsdorff fulgte op på dette og støttede behovet for besigtigelsen af en fagmand.<sup>70</sup> Denne besigtigelse blev dog udskudt og fandt derfor først sted i 1775, og håndværkerens konklusion herpå er gået tabt. Harsdorffs og senere Bygningskommisær Dajons kommentarer hertil vidner dog om, at skulpturer og relieffer var i meget dårlig stand, ligesom selve konstruktionen også var nedbrudt.<sup>71</sup> For at kunne finansiere restaureringen af sidstnævnte foreslog de at udskyde renoveringen af førstnævnte.<sup>72</sup> Dette vidner dels om Marmorgalleriets tilstand, men også om dets ændrede status, hvor man i 1730'erne søgte at bevare pragten, handler det i 1770'erne i højere grad om at undgå en sammenstyrtning.

Først i 1777 kom et samlet overslag for renoveringen. Vurderingen i dette var, at renoveringen hastede, særligt hvis man skulle redde den forfaldne *dekoration* (skulpturer og relieffer), men også marmorstrukturen, der var meget forvitret. Overslaget lød samlet på 2.915 rdl., hvoraf sten- og billedhuggerarbejdet udgjorde 1.895.<sup>73</sup> Bygningsdirektionen godkendte dette, men renoveringen blev præget af, at den skulle strækkes over en længere årrække, så udgifterne hertil ikke skulle rummes i et enkelt regnskabsår.<sup>74</sup>

Beregningerne af udgifterne slog dog fejl, primært fordi man i 1780 konstaterede, at selve marmorstrukturen flere steder var så forfalden, at den ikke kunne repareres.<sup>75</sup> Dette medførte et behov for yderligere bevillinger til at imødekomme de nødvendige reparationer. Bygningsdirektionen bad derfor Rentekammeret om en ekstra bevilling på 3.608 rdl..<sup>76</sup> Rentekammeret gav i første omgang et mindre beløb, men hævede det kort derefter til det ønskede, også i dette tilfælde blev det strukket over flere år således, at udgifterne kunne fordeles på flere årsbudgetter.<sup>77</sup>

69 RK, BD, Indkomne sager 1772, ad nr. 253 Lit. F. Indberetningen er dateret til d. 24. december 1771.

70 RK, BD, Indkomne sager 1772, nr. 266.

71 RK, BD, Indkomne sager 1775, nr. 346.

72 RK, BD, Indkomne sager 1775, nr. 346.

73 RK, BD, Indkomne sager 1777, nr. 108.

74 RK, BD, Ekstraktprotokoller (journaler) 1777, nr. 108.

75 RK, BD, Indkomne sager 1780, nr. 60 (lit. H).

76 RK, BD, Kopibog 1780, nr. 109.

77 RK, BD, Ekstraktprotokoller 1780, nr. 166; RK, BD, Kopibog 1780, nr. 175. Bevilling givet i 1781: RK, BD, Ekstraktprotokoller 1781, nr. 101; RK, BD, Indkomne sager 1781, nr. 146. Bevilling givet i 1782: RK, BD, Indkomne sager 1782, nr. 31.

I september og december 1778 blev der afregnet for en del uspecificeret arbejde og levering af sten.<sup>78</sup> Eftersom det først i 1780 blev klart, hvor dårlige marmorstrukturerne var, er disse udgifter i 1778 formentlig knyttet til det plastiske arbejde i sandsten. Således er der også regninger, der blot dækker over uspecificeret billedhuggerarbejde udført i perioderne 1778-1780<sup>79</sup> og 1780-1782.<sup>80</sup> Det er, som sagt, ikke alle regninger som er bevaret, men ud fra en gennemgang udført dels af Harsdorff og Dajon i december 1783<sup>81</sup> og dels af Rentekammeret i 1784<sup>82</sup> kan det konstateres, at sten- og billedhugger Grund i alt fik udbetalt 5.154 rdl. og 24 skilling i perioden fra 1778-1783.<sup>83</sup> Af de i alt 7.043 rdl., 2 mark og 12 skilling,<sup>84</sup> som renoveringen endte med at koste, udgjorde sten- og billedhuggerarbejdet altså over 5.000 rdl.. Dette vidner om, hvor omfattende et arbejde der var tale om.

På baggrund af de indledende indberetninger kan det således konkluderes, at der var et ønske om at få nyhugget flere af skulpturerne, og med afsæt i regningerne kan det sandsynliggøres at dette faktisk også skete, men eftersom regningerne er lidet deskriptive kan det ikke påvises direkte. Ydermere kan der på baggrund af dette materiale heller ikke siges noget om hvilke – om nogen – statuer, der blev genhugget. Der er således en mulighed for, at der ligesom ved reliefferne er tale om flere generationer blandt de bevarede statuer, selvom der, hverken ved reliefferne eller statuerne, er bevaret dubletter.

Uanset om restaureringen betød ændringer i det stilistiske program, eller ej, synes der ikke, at være sket ændringer i det ikonografiske program; J.P. Rasbechs beskrivelse fra 1832 stemmer i hvert fald overens med Thurahs fra 1749.<sup>85</sup>

<b>Minerva</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Juno</b>	<b>Bacchus</b>	<b>Saturn</b>	<b>Cybele</b>	<b>?</b>
<b>Merkur</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Venus</b>	<b>Orpheus</b>	<b>Eurydike</b>	<b>Ceres</b>	
<b>Herkules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptun</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>	

Værket beskrev slottet ud fra det tilgængelige kildemateriale, hvilket naturligt leder til spørgsmålet om, hvorvidt Rasbech blot er sekundær til Thurah. Det problematiseres dog af, at Rasbechs opremsning af den øverste række afviger fra Thurahs ved at være fra højre mod venstre (ligesom de to nedre stokværk). Dog med en enkelt undtagelse; den ukendte statue nævnes ikke først, men sidst, hvilket jeg tolker som om, at han nævner de skulpturer, han kender, og derefter – som en art eftertanke – fremhæver, at der er en skulptur han ikke kender. Det kan natur-

78 RK, DA, SRK, Bygningsoverslag m.m., Afdrag på forfærdiget sten- og billedhuggerarbejde; RK, BD, Kopibog 1778, nr. 312; RK, BD, Kopibog 1778, nr. 439.

79 RK, BD, Ekstraktprotokoller 1780, nr. 315.

80 RK, BA, Journal 1782, nr. 121.

81 RK, BA, Journal 1783, nr. 549.

82 RK, DA, SRK, Regnings- og anvisningsbog, s. 386-388.

83 RK, DA, SRK, Rekvisitioner og forskud til håndværkere 1784.

84 RK, BA, Journal 1783, nr. 549.

85 Rasbech 1832, s. 96ff..

ligvis også læses som om, at det stilistiske program var ombyttet siden Thurahs beskrivelse, og alle statuer var rykket en tak mod højre, men det forekommer meget usandsynligt og stemmer ikke overens med billedmaterialet. Forskellen i opremsningen vidner under alle omstændigheder om, at Rasbech kendte til skulpturenes opstilling og havde taget stilling til, at Thurahs opremsning var knudret. Ydermere forholder Rasbech sig til statuernes mulige mytologiske betydning – overvejelser som hverken Berg eller Thurah havde inddraget.

Næste vidnesbyrd om dele af topfigurerne opstilling findes ved den danske arkitekt og Bygningsinspektør J.D. Herholdt, som i sin ungdom udført en lang række skitser af danske og europæiske slotte. Skitsen (1843) viser venstre side af Marmorgalleriet – og selvom skitsen er lidt utydelig forekommer de tre topfigurers positurer at stemme overens med hvad, vi ved om Minerva-, Jupiter- og Junostatuen.<sup>86</sup>

Minerva	Jupiter	Juno	X	X	X	X
---------	---------	------	---	---	---	---

Skitsen er temmelig utydelig, men de tre topstatuer er genkendelige på deres positurer, som efterhånden er fundet på en række illustrationer. Stort set samme motiv er brugt af maleren Frederik Christian Lund i 1854 og igen i 1858.<sup>87</sup> Dennes malerier gengiver skulpturerne meget detaljeret (desværre kun på den venstre side af galleriet). Begge malerier afspejler samme opstilling, og tilsammen giver det følgende resultat.

Minerva	Jupiter	Juno	Bacchus	X	X	X
---------	---------	------	---------	---	---	---

Slutteligt eksisterer der enkelte fotografier af Frederiksborg Slot, som er at finde i Nationalmuseets antikvariske-topografiske samling. Det er ikke muligt at se ret meget af galleriet på disse fotos, men de bekræfter til sammen, at topstatuerne Jupiter, Juno, Bacchus og nok også Saturn stod, hvor det øvrige materiale også placerer dem.<sup>88</sup>

Perioden 1770-1859 bød altså på ændringer i det stilistiske program, men der er mange indicier på, at disse ændringer ikke betød ændringer i det ikonografiske program. Dette kan tolkes som et udtryk for, at man i slutningen af 1700-tallet endnu kunne afkode det ikonografiske program og prioriterede at genskabe det for at bibeholde pointen bag opstillingen. Alternativt ønskede man måske blot, at galleriet bevarede sit udseende.<sup>89</sup> I samme omgang blev der måske genhugget nye relieffer, hvilket vil betyde, at rækken af relieffer før branden repræsenterer

86 RK, BD, Kopibog 1780, nr. 109.

87 Inventarnumre A 9368; A 5009.

88 NAT, Frederiksborgslot, numre 1233; 5171a18/24.

89 Ydermere varierer nicherne i størrelse så reetablering kan også være praktisk motiveret fordi man på billedhuggerværkstedet skulle være sikker på, at statuerne passede.

tre generationer. Det er dog meget usikkert præcis, hvad der skete med reliefferne i denne periode.

Branden i 1859 betød omfattende ødelæggelser af Marmorgalleriet, som først efter lang tid blev genetableret. Ferdinand Meldahl stod for den samlede renovering af slottet, men en gennemgang af hans arkiv og tegninger giver desværre intet svar på, hvordan galleriet så ud inden. Genopbygningen af galleriet betød omfattende genskabelser af både relieffer og statuer. Ved denne lejlighed blev flere guder udskiftet og dermed blev det ikonografiske program ændret.<sup>90</sup>

## Det ikonografiske program – galleriets fortælling

Forståelsen af det ikonografiske program er essentielt for forståelsen af Marmorgalleriets kulturhistoriske rolle og fortælling. Derfor er det væsentligt at klarlægge – eller i hvert fald sandsynliggøre – opstillingen på galleriet. For nichestatuernes vedkommende er der kun ganske få uoverensstemmelser.

<b>Merkur</b>	<b>Mars/Jupiter</b>	<b>Venus</b>	<b>Apollo/Orpheus</b>	<b>Diana/Eurydike</b>	<b>Ceres</b>
<b>Herkules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptun</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

Den nederste række repræsenterer det jordiske eller underjordiske; Pluto og Proserpina regerede i dødsriget,<sup>91</sup> Neptun og Amphitrite under havet<sup>92</sup> og Herkules og Omphale er det tætteste på dødelige (og dermed jordiske), som denne opsætning kommer.<sup>93</sup> Den horisontale linje læses således, at de fire midterste statuer er opsat i to par, mens de to yderste også danner et par i mytologiens verden, bemærk i denne forbindelse, at slottets konge- og dronningetrappe adskiller de to yderste statuer fra de midterste, hvilket blot er med til at understøtte symmetrien.

Den samme pardannelse ses hos galleriets midterste række, om end med det forbehold, at den figur som dele af kildematerialet omtaler som Jupiter faktisk er Mars. Der er stor enighed om, at dette var tilfældet, hvilket primært er baseret på, at det ellers ville bryde den pardannelse, som ellers præger galleriet, samt at en Jupiter-statue her vil betyde, at den samme figur optræder to gange på galleriet.<sup>94</sup> Jeg lægger mig i forlængelse heraf og konkluderer, at der formentlig var tale om Mars. Det skal i denne forbindelse bemærkes, at der i renæssancen var væsentlige overlap mellem brugen af Mars og Jupiter, hvorfor det ikke er urealistisk, at

90 I første omgang blev statuer og relieffer lavet i zink, som i 1940'erne og - 50'erne blev nyhugget i sandsten. For en oversigt over Marmorgalleriets genopbygning se Bligaard 2008 (II), s. 16 ff., 30-31, 44.

91 Hall 1974, s. 248, 259-260; March 2014, s. 404.

92 Hall 1974, s. 221-222.

93 Hall 1974, s. 147, 151; March 2014, s. 354-355.

94 Weilbach 1923, s. 111.

eksempelvis Berg kunne tage fejl.<sup>95</sup> Denne antagelse bestyrkes af, at den bevarede statue, som stod her, ud fra en ikonografisk tolkning tydeligvis er Mars. Denne kan stamme fra renoveringen i 1770'erne, men eftersom der generelt har været en tendens til at bibeholde det ikonografiske program i forbindelse med disse renoveringer, virker det usandsynligt, at man netop her skulle bryde med dette – og faktisk skabe en opstilling, som passer bedre med det generelle system. Derfor antager jeg, at der altid har stået en Mars statue her.

Det samme er gældende når jeg betragter parret til højre for dem som Apollo og Diana snarere end Orpheus og Eurydike.<sup>96</sup> Når man læser denne linje horisontalt finder man således seks ud af de otte planetguder,<sup>97</sup> opsat i de par, som de traditionelt optrådte i. Til sammen repræsenterer denne gruppe de væsentligste aspekter af rigets drift i starten af 1600-tallet. Merkur repræsenterede det merkantile mens hans modpart Ceres repræsenterede agerbruget.<sup>98</sup> Mars repræsenterede både krig og ordenshåndhævelse, mens han i selskab med Venus repræsenterede den fysiske kærlighed.<sup>99</sup> Apollo repræsenterede i vidt omfang kunst og kultur, mens hans søster Diana repræsenterede både jagt, håndværk og almuens arbejde.<sup>100</sup> Povl Eller har som den eneste lagt vægt på, at denne række muligvis repræsenterer i hvert fald en delvis realisering af planetgudeprogrammet omtalt i *Architectura Moderna*.<sup>101</sup> I forlængelse heraf argumenterer Eller for, at ikonografien bag disse statuer repræsenterede samfundets opbygning, en pointe, som senere tages op af Thomas Lyngby, der i sin artikel fra 2017 argumenterer for, at den midterste række repræsenterede det ordnede samfund i samspil mellem det (under)jordiske som galleriets nederste række repræsenterede og det overjordiske repræsenteret ved topstatuerne.<sup>102</sup>

Topstatuerne er i det skriftlige kildemateriale identificeret som:

Minerva	Jupiter	Juno	Bacchus	Saturn	Ops/Cybele	?
---------	---------	------	---------	--------	------------	---

Billedmaterialet underbygger placeringen af de seks navngivne statuer, men ingen af malerierne viser den manglende statue. En gennemgang af Nationalmuseets antikvarisk-topografiske arkiv, Det Kongelige Biblioteks fotosamling og Kunstbibliotekets samlinger har frembragt enkelte fotografier fra før 1859, men også her står den ukendte statue i en blind vinkel.

Det bør overvejes, om man gennem en forståelse af ikonografien bag det samlede program kan give et bud på, hvilken statue ville være meningsfyldt i syste-

95 Stein 1971, s. 6.

96 Weilbach 1923, s. 111.

97 Ceres optræder af og til som den ottende planetgud og repræsentant for Jorden.

98 Rasmussen 2006, s. 154; Welch 1986, s. 2, 5 ff..

99 Hall 1974, s. 200, 318; March 2014, s. 60; Stein 1971, s. 6.

100 Hall 1974, s. 101; March 2014, s. 63.

101 Eller 1973, s. 121.

102 Lyngby 2017, s. 62 ff..

met. Blandt topstatuerne er der i hvert fald to par; Juno og Jupiter samt Saturn og Ops. Sidstnævnte er flere gange blevet kaldt Cybele i kildematerialet, hvilket formentlig skyldes, at Cybele og Ops indtog stort set den samme rolle i oldtidens mytologi, om end Cybele som guddom er langt ældre end Ops. Mod slutningen af oldtiden synes de to gudinder at smelte sammen i mytologien og langsomt udvikle sig fra en Moder Jord figur mod en Jomfru Maria figur. Denne sammenblanding synes i udpræget grad at fortsætte i renæssancens ikonografi.<sup>103</sup> I en strengt mytologisk ramme er Ops således Saturns hustru, men i praksis kunne hun altså lige såvel opfattes som Cybele, uden at det nødvendigvis bryder med forståelsen af pardannelsen.<sup>104</sup>

Kildematerialet placerede Bacchus i midten af topstatuerne, hvilket stemmer fint overens med især Blondels digt fra 1653. Dette bakkes yderligere op af, at den bevarede topstatue, som er identificeret som Bacchus, indtager en positur, som kan genkendes på de billedlige gengivelse af galleriet. Denne meget prominente plads skal ses i lyset af, at selvom Bacchus i oldtiden var en underordnet guddom, indtog han i renæssancen en meget central placering.<sup>105</sup> Det er her værd at overveje om Bacchus prominente placering skal læses som en allegori for Frederiksborgs tiltænkte rolle som fest- og jagtslot.<sup>106</sup> Da Bacchus var placeret som den syvende gud i midten havde han ikke en partner blandt de andre statuer. I mytologien blev han ofte parret med enten Ceres eller Ariadne; førstnævnte synes ikke at give mening hvis min læsning af symmetrien er korrekt. Sidstnævnte er ikke en del af galleriet.

Derimod bør Minerva have en partner i form af den ukendte syvende gud, hvis systemet skal være konsistent. Hvis vi betragter de 18 kendte figurer har de det til fælles, at de alle, med undtagelse af Omphale, tilhører de såkaldte *olympiske guder*. De olympiske guder var ligesom planetguderne et populært motiv i 1500- og 1600-tallet,<sup>107</sup> og blev afbilledet af blandt andre Jacob Binck i 1530<sup>108</sup> og af Karel van Mander 1598.<sup>109</sup> Fælles for disse afbildninger af i alt 20 guder og gudinder er, at de altid er opsat i par således at eksempelvis Jupiter altid optrådte

103 Der er her tale om et større og temmelig komplekst forskningsfelt. Beard 1994, s. 164, 166; Borgeaud, 1996, s. 123 ff.; Fear 1996, s. 40; March 2014, s. 141; Robertson 1996, s. 239–241,302; Stein 1987, s. 117.

104 Statuen følges af en stenbuk, der er en kendt attribut for Ops i renæssancen jævnfør eksempelvis Caraglio/Binck Metropolitan Museum inventarnummer:49.97.223.

105 Emmerling-Skala 1994, s. 418–419.

106 For mere om Bacchus symbolske betydning i renæssancen se Emmerling-Skala 1994, s. 389 ff., 417.

107 Se eksempelvis Freedman 2010, s. 175 ff..

108 Jacob Binck var oprindeligt tysk, men i det tidlige 1500-tal var han tilknyttet det danske hof i en længere periode. Jævnfør NDM bind 1, hæfte 11. Jacob Bincks egne stik er svært tilgængelige, men disse er kopier af Jacopo Caraglios stik, som kan tilgås via The Metropolitan Museums samling. Inventarnumre: 49.97.222–49.97.241.

109 Karel van Mander (I) samarbejdede ved flere lejligheder med de Keyser og det er derfor ikke usandsynligt, at de to gensidigt påvirkede hinanden. NHDF, Karel van Mander, nr. 122–141.

sammen med Juno. I denne opstilling er Herkules altid parret med gudinden Hebe (fremfor Omphale), og det er således værd at overveje, om dette også var tanken bag galleriet, om end Herkules og Omphale også var et meget populært par i den nordeuropæiske renæssance.<sup>110</sup> I denne opsætning parres Minerva altid med guden Vulcan, som derfor muligvis var den 19. gud på galleriet. Den 20. af de olympiske guder er Ariadne, som parres med Bacchus – der jo grundet sin placering ikke kan have en partner, hvis galleriets symmetri skal gå op.

*De olympiske guder* – og den pardannelse som følger – kunne altså være en potentiel læsning af galleriet, hvilket kunne give et bud på den ukendte gud som Vulcan. Dette kan muligvis understøttes af en vertikal læsning af galleriet; nærmere bestemt statuernes placering i forhold til henholdsvis Konge- og Dronningetrappen.<sup>111</sup> Kongetrappen (det venstre trappetårn) er omgivet af Herkules, som i renæssancen ofte blev set som en allegori for fysiske styrke;<sup>112</sup> Pluto, der var kongen over dødsriget og optrådte som allegori herfor;<sup>113</sup> Merkur, som repræsenterede handel og økonomi;<sup>114</sup> Mars, der repræsenterede krig;<sup>115</sup> Jupiter, der var gudernes konge og repræsentant for retfærdighed.<sup>116</sup> Sluttelig – og som eneste kvinde – er Minerva, der ofte optrådte som krigeren eller som en allegori for den retfærdige krig.<sup>117</sup> Fælles for disse er, at de repræsenterer elementer af samfundet, som i renæssancen ofte blev forbundet med det maskuline – selv den kvindelige statue Minerva. Deres placering langs Kongetrappen kan derfor læses som en beskrivelse af de elementer, som en god konge (eller blot mand) burde forholde sig til.

Et lignende billede tegner sig når man betragter Dronningetrappen i galleriets højre side. Her er trappen omgivet af Amphitrite, som var herskerinden over havet;<sup>118</sup> Omphale, som repræsenterede kvindens dominans over manden (eller Hebe, der var gudernes tjenerinde);<sup>119</sup> Diana, der både kunne være en allegori for kvindens kysk- og jomfruelighed lige såvel som de laveste klasser i samfundet;<sup>120</sup> Ceres, der repræsenterede høsten – og i forlængelse heraf den frugtbare jord og den primære kilde til mad;<sup>121</sup> Ops (Cybele), der blev betragtet som en moderjord-skikkelse.<sup>122</sup> Slutteligt er der den ukendte figur, der – som sagt – er umuligt at

110 March 2014, s. 354–355.

111 Denne læsning er delvist inspireret af Skougaard 2006, s. 68.

112 Hall 1974, s. 147.

113 Hall 1974, s. 248; March 2014, s. 404.

114 Hjortsø 1982, s. 89.

115 Hall 1974, s. 200.

116 Hall 1974, s. 182; Rasmussen 2006, s. 153.

117 Hall 1974, s. 210; Wittkower 1938, s. 130–313.

118 Hall 1974, s. 222; March 2014, s. 47.

119 Hall 1974, s. 146, 151.

120 Hall 1974, s. 102; Stein 1971, s. 2.

121 Hall 1974, s. 62–63; Hjortsø 1982, s. 96; Rasmussen 2006, s. 154.

122 Robertson 1996, s. 239–241, 302; Vermaseren 1977, s. 72.



sige noget konkret om. Hvis vi betragter disse vertikale linjer af guddomme langs Dronningetrappen på samme måde som kongetrappens er det dog tydeligt, at disse repræsenterer flere feminine aspekter af samfundet; kyskhed, frugtbarhed osv.. Læsningen af enten Hebe eller Omphale har naturligvis betydning for, hvorvidt denne vertikale linje indeholder en tjenerinde eller en herskerinde, men det ændre ikke på, at der er tale om noget kvindeligt. Begge dele kan – ligesom de øvrige elementer – læses som dronningens (eller kvindens) pligter i samfundet. Hvis denne vertikale læsning holder, skal den ukendte guddom kunne relateres til dronningens pligter og samtidig overholde den horisontale læsning, som kræver, at guddommen danner par med Minerva og gerne være en mand. Her er Vulcan et godt bud. Hans relation til Minerva er nemlig bundet i, at han ved hendes fødsel havde ageret en art jordmord, og derfor ofte blev brugt som en allegori for det livgivende.<sup>123</sup> Denne læsning af galleriet ligger i forlængelse af Thomas Lyngbys fra 2017.<sup>124</sup>

Ved hjælp af en ikonografisk læsning af Marmorgalleriet er det således muligt, at give et bud på den manglende 19. statue, men dette kan med den nuværende kildesituation ikke blive andet end et bud, da empirien ikke giver nogen spor til identiteten.

---

## Konklusion

Formålet med denne artikel er at afdække kildernes udsagn om Marmorgalleriets statuer og relieffer for om muligt at sige noget om det ikonografiske program, der lå bag. På baggrund af de kildenære studier kan der overordnet konkluderes tre ting: For det første er der i forskningen og kildematerialet stor enighed om nichestatuernes opstilling. For det andet kan der ikke siges ret meget om reliefferne, andet end at de trods flere genhugninger synes at være relativt konsistente i forhold til illustrationerne i *Bouckje van zeegoden en godinnen* baseret på tegninger fra de Keyzers værksted. For det tredje kan seks ud af de syv topstatuer identificeres, mens den syvende ikke er nævnt i kildematerialet og optræder i den blinde vinkel på illustrationerne af galleriet.

Det er en væsentlig pointe i arbejdet med dette felt, at den tidligere forsknings fokus på spørgsmålet om planetguder i høj grad er et resultat af en forfejlet opfattelse af Architectura Modernas karakter, hvilket tidligere har givet anledning til, at den blev brugt som et sandhedsvidne, når det kom til galleriets oprindelige udseende. Som jeg har vist i denne artikel, er det nederlandske værks ophavs-

---

123 Hall 1974, s. 338.

124 Lyngby 2017, s. 163 ff..

situation problematisk i denne forbindelse, og det danske kildemateriale vidner ikke om en ændring af det ikonografiske program.

Jeg har i denne artikel åbnet op for, at det ikonografiske program kan læses både horisontalt og vertikalt. Den midterste række kan læses som en beskrivelse af samfundets centrale elementer, mens den nederste række kan læses som universets underjordiske elementer. Galleriets øverste række kan læses som enten de overjordiske kræfter eller overordnede principper i samfundet; eksempelvis retfærdighed og visdom. Denne overjordiske fortælling kan ydermere ses som en iscenesættelse af monarken, der kunne spejle sig i den gamle herskerslægt symboliseret ved Saturn og Jupiter.

Galleriets vertikale linjer langs Kongefløjens trappetårne kan læses som endnu et element til beskrivelsen af samfundet; det kan overordnet ses som en beskrivelse af kongens og dronningens rolle i samfundet, mens det i et videre perspektiv ligeledes kan ses som hhv. mandens og kvindens rolle.

En konsekvens af denne mulige læsning af galleriet er, at Vulcan bliver et godt bud på den 19. og manglende guddom. Men der er intet i kildematerialet som kan hverken af- eller bekræfte det.

---

## Litteratur

- Beard, Mary 1994: „The Roman and the Foreign: The Cult of the „Great Mother“ in Imperial Rome“, Nicholas Thomas og Caroline Humphrey (red.): *Shamanism, History, and the State*. The University of Michigan Press 1994 s. 164-190 DOI: 10.3998/mpub.14055
- Beckett, Francis 1914: *Frederiksborg: Slottets Historie*, bd. 2. H. Hagerups Forlag.
- Berg, Johan Adam, 1646: *Kurze und eigentliche Beschreibung Des fürtrefflichen und weitberühmten Königlichen Hauses Friederichsburg in Seeland gelegen (...)*. København.
- Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, del 23, 1902: „nr. 19, Theodori Rodenburgs vorschläge undt empfangenere solutionen wegen Englischen lacken im reiche Dennemarck zu machen etc.“ Udgivet ved G.W. Kernkamp.
- Bligaard, Mette, 2008: *Frederiksborgs genrejsning: Historicisme i teori og praksis*, bind 1-2, Forlaget Vandkunsten.
- Blondel, François 1653: *La solitude Royale ou Description de Friderisbourg.: En Vers*.
- Borgeaud, Philippe 1996: *Mother of the Gods from Cybele to the Virgin Mary*, The Johns Hopkins University Press. DOI: 10.1111/j.1467-9809.2008.726\_1.x

- Eller, Povl 1973: „Fra Christian 4. til enevælden“ Erik Lassen, Vagn Poulsen og Jan Danielsen (red.): *Dansk kunsthistorie. Billedkunst og skulptur: Rigets mænd lader sig male 1500-1750*. Politikens Forlag, s. 89-314.
- Emmerling-Skala, Andreas 1994: *Bacchus in der Renaissance*, bd. 1-2. Georg Olms Verlag
- Fear, A.T. 1966: „Cybele and Christ“. Eugene N. Lane (red.): *Cybele, Attis and related cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Brill, s. 37-50. DOI: 10.1163/9789004295889\_003
- Freedman, Luba, 2010: *The Revival of the Olympian Gods in the Renaissance Art*. Cambridge University Press.
- Friis, F. R. 1872-1878: *Samlinger til Dansk Bygnings- og kunsthistorie*. Gyldendalske boghandel.
- Geertz, Clifford 1973: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books.
- Hall, James 1974: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Cox & Wyman Ltd..
- Harvey, Karen 2009: „Introduction: practical matters“. Karen Harvey (red.): *History and Material Culture*. Routledge, s. 1-23.
- Heimbürger, Minna 1963: „Renæssancen 1530-1660“. Hakon Lund og Knud Millech (red.): *Danmarks bygningskunst: fra oldtid til nutid*. H. Hirschsprungs Forlag, s. 173-224.
- Herman, Bernard L. 1992: *The Stolen House*. University of press of Virginia.
- Johannsen, Birgitte Bøggild; Johannsen, Hugo 1993: *Ny Dansk Kunsthistorie: Bind 2 Kongens kunst*. Kunstbøgklubben.
- Johannsen, Birgitte Bøggild; Johannsen, Hugo 2006: „Arkitektur og billedkunst“. Carsten Bach-Nielsen, Johan Møhlenfeldt Jensen, Jens Velle og Peter Zeeberg (red.): *Danmark og renæssancen 1500-1650*. Gads forlag, s. 112-129.
- Johannsen, Hugo 1995: „Stenhuggere på Frederik II.s og Christian IV.s tid“. Inge Mette Kirkeby (red.): *Sandstensportaler i Danmark*. Christian Ejlers Forlag 1995 side 51-85.
- Kong Christian den fjerdes egenhændige breve 1669-1700*: udgivet ved C.F. Bricka, J.A. Fridericia og J. Skovgaard: Selskabet for Udgivelse af Kilder til dansk Historie.
- Kragelund, Patrick 2006: „Olympens Guder“ Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*. Aschehoug Danske Forlag, s. 43-61.
- Kanceliets Brevbøger 1616-1620*. Udgivet ved L. Laursen 1919.
- Lawrence, Cynthia 1997: „De Keyser, Hendrick (1565-1621)“. Sheila D. Muller (red.): *Dutch Art: An Encyclopedia*. Garland Publishing, s. 90-91.
- Lyngby, Thomas 2017: „Antikkens guder og helte på Frederiksborg: Christian IV“. Camilla Plesner Horster og Lærke Maria Andersen Funder (red.): *Antikkens veje til renæssancens Danmark* Aarhus Universitetsforlag, s. 153-179.

- Mallgrave, Harry Francis 2006: *Architectural Theory: Volume I an anthology from Vitruvius to 1870*. Blackwell Publishing. DOI: 10.5860/choice.43-3214
- March, Jenny 2014: *Dictionary of Classical Mythology*. Oxbow Books.
- Neurdenburg, Elisabeth 1943: „Hendrick de Keyser en het beeldhouwwerk aan de gelerij van Frederiksborg in Denemarken“, *Oudheidkundig Jaarboek. Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen* bind 12, s. 33-41.
- Neurdenburg, Elisabeth 1948: *De Zeventiende eeuwse Beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden*. J. M. Meulenhoff.
- Noldus, Badeloch Vera 2011: „Art and Music on Demand – A portrait of the Danish Diplomat Jonas Charisius and his Mission to the Dutch Republic“. Michael Andersen, Birgitte Bøggild Johannsen og Hugo Johannsen (red.): *Reframing the Danish Renaissance: Problems and Prospects in a European Perspective: Papers from an International Conference in Copenhagen 28 September – 1 October 2006*. University Press of Southern Denmark, s. 279-300. DOI: 10.1086/668330
- Ottenheim, Konrad 2007 (a): „Introduction: Unity and Discontinuity in the Historiography of the Low Countries“. Krista De Jonge og Konrad Ottenheim (red.): *Unity and Discontinuity: Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*. Brepols, s. 1-14. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00112
- Ottenheim, Konrad 2007 (b): „Chapter II: Architectura Moderna. The Systemization of Architectural Ornament around 1600“, Krista De Jonge og Konrad Ottenheim (red.): *Unity and Discontinuity: Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*. Brepols, s. 111-136. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00120
- Ottenheim, Konrad 2011: „Hendrick de Keyser and Denmark“. Michael Andersen, Birgitte Bøggild Johannsen og Hugo Johannsen (red.): *Reframing the Danish Renaissance: Problems and Prospects in a European Perspective: Papers from an International Conference in Copenhagen 28 September – 1 October 2006*. University Press of Southern Denmark, s. 313-324. DOI: 10.1086/668330
- Ottenheim, Konrad 2013: „Sculptors' Architecture. The International Scope of Cornelis Floris and Hendrick de Keyser“. Konrad Ottenheim og Krista De Jonge (red.): *The Low Countries at the crossroads: Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480-1680)*. Brepols Publishers, s. 103-127. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00138
- Ottenheim, Konrad; De Jonge, Krista 2007: „Chapter II: Civic Prestige. Building the City 1580-1700“ Krista De Jonge og Konrad Ottenheim (red.): *Unity and Discontinuity: Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*. Brepols, s. 209-250. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00123

- Ottenheym, Koen; Rosenberg, Paul; Smit, Niek 2008: *Hendrick de Keyser Architectura Moderna: Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600-1625*. Uitgeverij Sun.
- Prown, Jules David 1982: „Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method“: *Winterhur Portfolio* nr. 17,1. DOI: 10.1086/496065
- Rasbech, Johan Peter 1832: *Frederiksborg Slots Beskrivelse: Efter ældre og nyere Kilder, med derhos afbenyttede, collegiale og Archiv-Documenter*. S L. Møllers Bogtrykkeri.
- Rasmussen, Susanne William 2006: *Politikens bog om romerne*. JP/Politikens forlag.
- Robertson, Noel 1996: „The Ancient Mother of the Gods: A missing chapter in the History of Greek Religion“. Eugene N. Lane (red.): *Cybele, Attis and related cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Brill, s. 239-305. DOI: 10.1163/9789004295889\_012
- Skougaard, Mette 2006: „Interiører“ Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*. Aschehoug Danske Forlag, s. 63-80
- Stein, Meir 1971: *Marmorgalleriet og Møntporten på Frederiksborg Slot i ikonologisk belysning*.
- Stein, Meir 1987: *Christian den Fjerdes Billedverden*. G.E.C. Gad.
- Stoklund, Bjarne 2003: *Tingenes kulturhistorie*. Museum Tusulanums Forlag.
- Thurah, Lauritz de 1749: *Den Danske Vitruvius* bd. 2. København.
- Wanscher, Vilhelm 1931: *Architekturens Historie Tredje del: Nyere tid*. P. Haase og Søn.
- Weilbach, Frederik 1923: *Frederiksborg slot*. Gyldendalske Boghandel – Nordiske Forlag.
- Welch, Barbara L 1986: *Ronsard's Mercury: The Arcane Muse*. Peter Lang
- Wolf, Jens Lauritsøn 1654: *Encomion Regni Daniæ*. København.

### **Utrykt kildemateriale**

- [RK] Rentekammeret
- [BA] Bygningsadministrationen
- Journalsager 1782, nr. 121
- Journalsager 1783, nr. 549.
- [BD] Bygningsdirektionen
- Ekstraktprotokoller 1777, nr. 108.
- Ekstraktprotokoller 1780, nr. 166; 315.
- Ekstraktprotokoller 1781, nr. 101.
- Indkomne sager 1772, nr. 253, Lit. F.; nr. 266.
- Indkomne sager 1775, nr. 346.
- Indkomne sager 1777, nr. 108.
- Indkomne sager 1780, nr. 60, Lit. H.

Indkomne sager 1781, nr. 146.

Indkomne sager 1782, nr. 31.

Kopibog 1778, nr. 312; 439.

Kopibog 1780, nr. 109; 175.

[DA] Danske afdeling

[SRK] Sjællandske renteskriverkontor

Angående en ridestalds opbygning ved Frederiksborg m.v. (1699-1731), løbenr. 2243-257, Relation og Besigtigelse over Frederichsborg Slots nødvendige Reparation 16. april 1731

Afsnit 3

Uberslag des Diedrich Gercken 16. januar 1731

Aller Unterhanigster Uberslag, Johan Christopher Heimbrodt 5. februar 1731

Bygningsoverslag m.m.

Afdrag på forfærdiget sten- og billedhuggerarbejde

Regnings- og anvisningsbog

Rekvisitioner og forskud til håndværkere 1784

[RR] Reviderede regnskaber

Amtstuerregnskaber: Amtsregnskaber ældre, Frederiksborg og Kronborg  
Jordegodsregnskaber, 1678-1680, Sag nr. 81

[RR-KSH] Reviderede regnskaber – kongelige slotte og haver

[FMB5] Frederiksborg – Materiale- og brændselsregnskaber 1681-1847  
(arkivpakke 5)

Besigtigelse af Generalbygmester Häusser og Hof bygmester Thurah 15.  
august-19. september 1736.

Ramus' erklæring 8. december 1736.

Allerunderdanigste Erklæring 8. december 1736

[FMB6] Frederiksborg – Materiale- og brændselsregnskaber 1681-1847  
(arkivpakke 6)

Generalekstrakt og bilag 1732-1737

[SKR] Skånske register

[STR] Sundtoldregnskaberne

Indtægter d. 29. oktober 1619.

### **Illustrationer**

Det Nationalhistoriske Museum:

A61 (maleri fra 1730, ukendt kunstner)

A 9523 (gouache fra 1737 af Johan Jacob Bruun)

A 9368 (maleri fra 1854, Christian Frederik Lund)

A 5009 (akvarel fra 1858, Christian Frederik Lund)

The Metropolitan Museum

Inventarnumre: 49.97.222-49.97.241.

[NAT] Nationalmuseets antikvarisk-topografiske arkiv

1233

5171a18/24

[NHDF] *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and*

*Woodcuts 1450-1700*, 1999 Deckers-Snoeck: Sound and Vision Publishers

Karel van Mander nr. 122-141.

Rijksmuseum Amsterdam

Inventarnumre: 11925-11945

---

## Summary

### The marble gallery's iconography – origin and restoration

This article is based upon an ongoing research project at the Museum of National History situated at Frederiksborg Castle. The aim of this project is the study of the Marble Gallery (build 1619-1621), which is a part of the castle's inner courtyard, and mainly to identify the original appearance of it.

The focus of this article is the statues and relief, which are a part of the gallery's decor, and was made to look like elements from ancient Rome. There are 12 smaller statues placed in two rows of niches, which are – based upon my own and earlier research – structured as follows

---

<b>Mercury</b>	<b>Mars</b>	<b>Venus</b>	<b>Apollo</b>	<b>Diana</b>	<b>Ceres</b>
<b>Hercules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptune</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

---

On top of the seven arches of the gallery were seven gods, which according to the famous *Architectura Moderna* (1631) were supposed to be the planetary gods. This article has, however shown firstly the problematic origin of this book and furthermore by the study of the Danish source material it seems evident that no such iconography was implemented.

The empirical studies suggest that at least seven of the six statues can be identified, as follows

---

<b>Minerva</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Juno</b>	<b>Bacchus</b>	<b>Saturn</b>	<b>Ops</b>	<b>?</b>
----------------	----------------	-------------	----------------	---------------	------------	----------

---

The last statue is only mentioned as an unknown heathen god in the written material, and on almost every painting it is in a blind spot. Based upon other collections of ancient gods from the late northern European renaissance the god Vulcan might be a possibility, but there is no evidence to either support or deny this.