

de deres uddannelse. Der foreligger vel allerede flere afhandlinger om dette emne, men ingen tilfredsstillende samlet behandling. For en forståelse af adelens stilling er disse rejser af væsentlig betydning.

Bogen afsluttes med en række værdifulde bilag, med opregning af de forskellige adelspersoner under de forskellige opdragelsesformer og skoler og ved hoffet, og nogle tekster med redegørelser for og anvisninger for bestemte personers opdragelse og undervisning. I litteraturlisten har man en nyttig fortegnelse over de ca. 350 dels trykte, dels utrykte ligprædikener, der er gennemgået til brug for arbejdet.

Med denne bog om adelig opfostring kommer man ret nær ind på livet af 1500–1600årene, yderligere fremmet gennem illustrering med talrige adelige barneportrætter. Men adelen udgjorde trods alt kun en del af samfundet. Man kunne ønske, at Institut for dansk Skolehistorie ville bringe lignende behandlinger af tidens opdragelse og undervisning af borgerlige og gejstlige børn.

Ole Degn

*Povl Eller: Kongelige portrætmalere i Danmark 1630–82. En undersøgelse af kilderne til Karel van Manders og Abraham Wuchters' virksomhed. (Selskabet til Udgivelse af Skrifter om danske Mindesmærker, Dansk historisk Fællesforening, 1971). 561 s.*

Portrætter taler som kilder i særlig grad til senere tiders mennesker. Dette gælder ikke mindst de smukke, karakterfulde portrætter, renaissancekunsten skabte. Det er derfor et fængslende og betydningsfuldt emne,

museumsinspektør Povl Eller behandler i sin omfangsrige disputats.

I en længere indledning gøres der først kort rede for opgaven, en række portrætsamlinger gennemgås, og kunstmalerens stilling i datidens samfund skitseres.

I redegørelsen for opgaven opstilles to hovedmål: gennem så fyldig en viden som muligt om kunstens og kunstnernes vilkår at søge et fast grundlag for opfattelsen af begivenhedernes forløb; og ved forsøg på at fastslå, hvilke billeder de enkelte malere har malet, at lægge op til en bedømmelse af deres indsats (s. 19). Selve bedømmelsen betegnes som en i snævrere forstand kunsthistorisk opgave, som Eller ikke vil angribe, og bogen bliver da også her ved oplægget. Som baggrund for det følgende arbejde med bestemmelse af, hvilke billeder de enkelte malere har malet, præsenteres i denne forbindelse et vigtigt problem: de såkaldte tilskrivninger. Brugen af 1600årenes portrætter som kilder vanskeliggøres i høj grad af, at malerne for det meste arbejdede anonymt, således at signaturer er sjældenheder. I mange tilfælde kan sådanne anonyme billeder vel bestemmes ud fra bevarede inventarier og påskrifter fra en tid, da traditionen endnu var levende; men i utallige tilfælde har man været henvist til at bestemme billedernes kunstnere ud fra stilistiske, maletekniske, motivmæssige og andre hensyn. Vanskelighederne er her store, og Povl Eller anfører selv et eksempel på en portrættype af Frederik 3., der efter tur har været tilskrevet Karel van Mander, Abraham Wuchters, atter van Mander, atter Wuchters og værkstedsmedhjælperne (s. 20).

Gennemgangen af en række portrætsamlinger bringes som baggrund for en bedømmelse af, i hvilken grad

de i dag bevarede billeder giver et rimeligt udtryk for bestanden i datiden. På grundlag af især gamle inventarier gennemgås de kongelige billedsamlinger, på Københavns Slot, på Rosenborg, på Frederiksborg, på Sophie Amalienborg og andre slotte. Afsnittet, der på grund af de mange gengivne billedlister og kataloger virker noget tungt og trættende, giver et godt billede af datidens store interesse for portrætter og aktuelle og historiske portrætsamlinger og et overvældende indtryk af de store tab, som den danske portrætbestand har lidt på grund af 1600årenes krige og en række slotsbrande, Sophie Amalienborgs i 1689, Christiansborgs i 1794 og Frederiksborgs i 1859. I arbejdet med at følge de enkelte billeder ned gennem tiden har Povl Eller udført et meget omfattende detektivarbejde.

Indledningens tredje og sidste afsnit, om malerne, deres forhold i almindelighed og deres stilling i datidens samfund, forsøger at skabe en baggrund, således at den løsrevne viden om de enkelte malere kan ses i en så rigtig belysning som muligt. Dispositionen forekommer noget uklar, idet afsnittet først behandler malernes lavsforhold, deres ansættelses- og understøttelsesforhold, og derefter i tre stykker skildrer portrætmalergenerationen forud for 1630 og to lidt mere kendte malere, Rimmert kontrafejer og Johan maler; stykket om Rimmert kontrafejer har tilføjelsen »efter 1630« og falder således for såvidt ind under det første af bogens følgende tre hovedafsnit, Christian IVs sidste år 1630–48.

Også stykket om Johan maler beskæftiger sig med tiden efter 1630. Povl Eller forsøger her at bestemme en »Johan maler« som Johan Thim, søn af tegnelæreren Reinhold Thim

på Sorø Akademi. »Johan maler« kendes fra Sophie Brahes regnskabsbog for årene 1627–40, hvor han nævnes to gange i forbindelse med portrætter af Rosenkrantz-familien. Han er tidligere af Otto Andrup blevet identificeret som maleren Johan Jørgensen, der døde i Århus 1649. Men Povl Eller spørger: hvorfor ham fremfor den samtidige Johan kontrafejer i Ålborg? og søger et eller andet, der mere bestemt peger på én af de utvivlsomt flere Johan'er, der var malere på dette tidspunkt (s. 92–93). Han standser ved den nævnte Johan Thim og tilskriver ham ikke blot portræterne af Rosenkrantz'erne, men også en del andre portrætter. Argumenterne for sammenhængen i portrætgruppen er dog usikre; præget af enshed i figuropstilling, i ansigtsmodellering og det tekniske i fremstillingen af dragterne kan lige så vel skyldes tiden som udførelse af en enkelt maler. Og tilskrivningen til Johan Thim er højst problematisk. Den sammenhæng »i de to forløb«: dateringen af billederne i den sammenstillede gruppe og begivenhederne i Johan Thims liv, som Povl Eller finder så god, er ikke bindende. At der netop fra 1639 ingen billeder er i den sammenstillede gruppe, behøver ikke nødvendigvis at have sammenhæng med, at Johan Thims mor dette år flyttede til København, således at han, hendes ældste søn, skulle have haft fuldt op at gøre med anden virksomhed. Blot én af krigene eller en slotsbrand kan forklare, at der ingen billeder er fra 1639. At det skulle være Johan Thim, der optræder i Sophie Brahes regnskabsbog, er heller ikke sandsynligt. I regnskabsbogen forekommer der to gange en maler, nemlig Laurids maler i Århus og Rimmert maler i København, og tre gange en kontrafejer, nemlig Karl kontrafejer i København

og to gange Johan kontrafejer uden stedsangivelse. Var Johan Malers bopæl Sorø, var denne vel blevet anført snarere, end hvis den var det ikke langt fra Rosenholm liggende Århus. At det i regnskabsbogen under året 1634 nævnte portræt af Holger Rosenkrantz, udført af Johan maler, var en gave til Henrik Ernst, er ikke et argument for Johan Thim; Ernst var nemlig ikke da, som anført af Eller (s. 98), Sorø-professor, men opholdt sig på Rosenholm; hans ansættelse som professor ved Sorø Akademi skete først ca. 1639. Hertil kommer, at Johan Thims øvrige virksomhed overhovedet kun, endda med usikkerhed, er kendt gennem ét billede, og det ligger 30–40 år senere: et stort gruppebillede på Gaunø, signeret »J. T. f. 1672«, hvilket man har formodet betegner Johan Thim. Er det ham, har han altså da benyttet sit gode slægtsnavn, ligesom faderen, mens Sophie Brahes maler blot betegnes Johan maler. Denne kan lige så godt være Johan Jørgensen som Johan Thim, og senere i bogen (s. 282) har Povl Eller da også selv den opfattelse, at Johan Thims arbejde er så godt som ukendt. Dog omtaler han et andet sted (s. 187) uden forbehold Johan Thims billeder, som var de en realitet.

Efter indledningen følger bogens tre hovedafsnit: Christian IVs sidste år 1630–48, Frederik IIIs tid indtil ca. 1660, og efter enevældens indførelse. De tre afsnit opdeles i kapitler betegnet enten med Karel van Manders eller Abraham Wuchters' navne, og hele materialet er presset ned i denne ramme. Det giver en rodet og uklar disposition, således som det fremgår f. eks. af opdelingen i stykker af første hovedafsnits første kapitel: Karel van Manders ungdom: 1. De første år. Familien i Køben-

havn i 1630erne. 2. Kilderne om Karel van Manders arbejde 1630–35. 3. En kopi og et maleri fra 1630erne? 4. Christian IVs ikonografi i 1630ernes første del. 5. Den udvalgte prins. 6. Udenlandsrejsen. 7. Intermezzo: Engel Rooswijck. Biografiske afsnit vedrørende Karel van Mander, andre personers ikonografier og behandlingen af en anden maler er blandet mellem hinanden. Læsningen af bogen og arbejdet med den besværliggøres.

I sin behandling af de to fremtrædende portrætmaleres liv og virksomhed og forskellige personers ikonografier udnytter Povl Eller sit enorme kendskab til tidens kildemateriale og den senere litteratur. Et meget omfangsrigt regnskabsmateriale og andet arkivstof er gennemgået ligesom de eksisterende portrætsamlinger. Dette giver mulighed for mange iagttagelser af sammenhænge og forhold, som tidligere har været ukendt. Det store detailkendskab rummer dog også en fare. Mange steder forekommer det, at der er sluppet for mange detaljer med i fremstillingen. Vi får således en fuldstændig opregning af de i alt 26 varer, som portrætmaleren Karel van Manders mor handlede med i sin forretning i København (s. 107). Vi får at vide, at Karel van Mander i 1635 fik bevilling på alle de hasselnødder, der blev indsamlet i Nykøbing, Ålholm og Halsted Klosters len (s. 123). Vi får en opregning af Karel van Manders tjenestefolk (s. 132), af reparationer i Abraham Wuchters' lejlighed (s. 195), af alle fadderne ved en dåb, hvor Abraham Wuchters' kone var fadder (s. 196) og senere ved en dåb, hvor Karel van Mander var fadder (s. 319), af personer, der havde købmandsgæld hos Karel van Manders mor, da hun omkring 1653 døde (s. 222–23). Vi får at vide, at Karel van

Mander den unge endnu i 1660 var ugift, og at det måske belyser hans liv, at han i 1662 blev udlagt som barnefar til en datter af en pige, der tjente hos Cornelia van Manders tidligere fuldmægtig Elias Biener i Pilestræde osv. (s. 224). De mange detaljer gør bogen tungt læselig, og det samme gør de mange, ofte sidelange regninger, breve og andre aktstykker, der gengives i teksten. Meget kunne med fordel være anbragt i noterne og i bilag bagest, meget kunne helt være udeladt.

I sine argumentationer har Povl Eller med stor fantasi udnyttet de mange små detaljer i det omfattende kildemateriale. Et sted har han dog overset et argument til fordel for en hypotese. I behandlingen af Karel van Manders store rytterbillede af Christian 4. fremdrages (s. 150) et brev til Corfitz Ulfeldt fra kongen, der giver befaling til, at der til brug for et stort kongeligt rytterbillede skal fremstilles lærred i Børnehuset »paa ded Store getou, som staaar paa ded lofft, der som Segel dugen gørris«. Povl Eller bemærker hertil, at den gamle konge dog i dette tilfælde kunne have sparet sig ulejligheden med at forklare om lærredets tilvejebringelse; det var en rutinesag for Børnehuset at udlevere det sædvanlige fem alen brede kontrafejdug af lageret. Senere omtaler Povl Eller de fra kilderne kendte mål på billedet, der brændte ved Christiansborg Slots brand i 1794: 369 × 390 cm, og udtrykker tvivl om rigtigheden af størrelsesopgivelsen. »Lærredets bredde på 5 alen eller 314 cm gør det kun muligt, at originalen var større end de bevarede billeder, hvis der er sket sammensyning . . .« (s. 152). Men – Christian 4. havde jo netop til brug for det store billede befalet, at der skulle fremstilles specielt lærred på

loftet i Børnehuset på det store »getou«, hvor *sejldugen* gøres. Han har ikke kunnet spare sig ulejligheden med at forklare om lærredets tilvejebringelse.

Enkelte gange svigter en argumentation på grund af konkrete fejl. Det kan ikke være som suveræn fyrste, hertug Frederik lod sig male i tiden mellem oktober 1645 og november 1646 (s. 205); han var ganske vist endnu formelt fyrstebiskop af Bremen og Verden, selv om han med Torstenssonkrigen havde mistet sine tyske stifter, idet han først i 1647 definitivt gav afkald på dem; men i stifterne stod han over for stærke stænderforsamlinger. Heller ikke var Corfitz Ulfeldt den første, Christian 4. udså til svigersøn (s. 172); han blev forlovet med Leonora Christina i 1630, men Frantz Rantzau var allerede 1627 blevet forlovet med kongens ældste datter.

Selv om det ved behandlingen inddragne kildemateriale er meget omfattende, giver det dog ikke mulighed for at slutte noget ud fra manglende omtale eller forekomst, således som Povl Eller gør det adskillige gange. Rentemesterregnskaber, Børnehus-regnskaber, Christian 4.s egenhændige breve og materialet i Danske Kancelli er vel meget omfattende; men derfor kan man ikke tro, at alt eller i det mindste alt væsentligt afspejler sig netop i disse kilder (s. 111); og man kan ikke hævde, at hvis kongen havde fået malet portrætter i større tal af andre malere end dem, der nævnes i dette materiale, var der en stor chance for, at et eller andet var blevet nævnt (s. 112). Meget materiale fra 1600årene er jo gået tabt, ikke blot breve, men i særlig grad også regnskabsmateriale, idet senere tider ikke havde sans for værdien af disse kilder. Det sam-

me forhold gør sig gældende for den samlede portrætbestand. Eller har selv påvist de katastrofale følger af 1600-årenes krige og slotsbrandene, men glemmer selv senere, at man på grundlag af de bevarede samlinger ikke kan slutte ud fra f. eks. udelukelsesprincippet eller manglende forekomst (evt. manglende forekomst af alternative billeder) (eksempler s. 114, 183, 186, 207, 213, 242, 279, 312, 345, 364). En udtalelse om, at det ser ud til, at der havde været en pause i fremstillingen af store helfigursbilleder siden Peter Isaacsz' og Jacob van Doorts tid (s. 115), må således blive højst usikker. Det samme gælder udtalelsen, at der intet vides om, at Morten Steenwinckel malede små billeder (s. 119). Den meget sikre udtalelse i billedteksten til Abraham Wuchters' portræt af Hans Lindenov (s. 469): »Af Abraham Wuchters som forlæg til ikke udført kobberstik« har som grundlag i selve teksten den mere rimelige formulering (s. 276): »men der findes ikke i serien [af kobberstik], som den nu er kendt, noget stik af« Hans Lindenov. Alt for ofte glemmer Povl Eller dette forbehold. Allerede få sider senere hedder det om Christen Thomesen Sehested, at han var den eneste adelsmand, Albert Haelwegh afbildede i mere end to stik (s. 279).

På samme måde, som man ikke kan slutte ud fra manglende billeder, kan man ikke slutte ud fra manglende omtale i regnskaber. Povl Eller gør det dog enkelte steder, således s. 207 og 380. Og som et argument for, at Rosenborgs lille ovale portræt af Griffenfeld skulle være udført før 1671, anfører han, at det ikke forekommer på Abraham Wuchters' regning for årene 1672–76 til Griffenfelds konfiskationsbo (s. 362). Flere steder er Povl Eller dog selv inde på,

at der i forholdet til en maler og hans portræt af en enkelt person kan være flere bestillere (s. 363, 366), og Rosenborg-billedet tilhørte netop Griffenfelds mor.

Ved tilskrivningerne af de enkelte, ikke signerede portrætter til bestemte malere har Povl Eller benyttet en lang række kriterier, der dog ikke alle er lige faste eller sikre. Mange portrætter er bestemt ud fra omtale i breve, regnskaber eller inventarier. Andre er bestemt ud fra maletekniske og motivmæssige hensyn. Og atter andre er bestemt ud fra deres stilling som forlæg for kobberstik, der angiver forlæggets ophavsmand.

Når omtalen i breve, regnskaber og inventarier er tilstrækkelig fyldig, kan man nå frem til en temmelig sikker bestemmelse af kunstnere, og det samme gælder, når der inddrages mange træk i den tekniske og motivmæssige vurdering. Også ukendte personer på portrætter kan på forskellig måde bestemmes.

Således synes bestemmelsen af det ukendte mandsportræt i en serie på seks ovale portrætter på Ovesholm som et portræt af Ebbe Ulfeldt rigtig (s. 389–91). Ligeledes synes bestemmelsen af Engel Rooswijcks helfigursportræt på Frederiksborg af en Ulfeldt som et portræt af Corfitz og ikke Laurids Ulfeldt (s. 128–31, jfr. s. 442) rigtig og overbevisende, selv om Povl Eller senere tilsyneladende selv har glemt den, idet han hævder, at der i det hele taget ikke findes nogen helfigursbilleder af Corfitz Ulfeldt (s. 179).

Derimod synes argumentationen for at tilskrive Adriaen Muiltjes to sammenhørende rytterbilleder af Christian 4. og den udvalgte prins (s. 118) mindre heldig. I Rosenborginventariet fra 1696 siges de at være af »den gamle« Steenwinckel, dvs.

Morten Steenwinckel. Povl Eller hævder her overfor, at »det vil være nærliggende at tro, at hans navn blev knyttet til billederne, fordi de var erhvervet på hans auktion, hvor der blev udbudt flere billeder af kongen og prinsen, og bl. a. en skitse af Christian IV til hest. Efter hvad der vides om Muiltjes, vil det ikke være mærkeligt, om billeder af ham havde tilhørt Morten Steenwinckel og var gået i arv fra ham til brorsønnen Anton«. Forholdet skulle altså være det, at Rosenborg-inventariet fra 1696 har betegnelsen af »den gamle« Steenwinckel, fordi billederne gennem Anton Steenwinckel var erhvervet fra Morten Steenwinckels auktion (der fandt sted 1688), idet Morten selv havde erhvervet billederne, der var malet af Adriaen Muiltjes. Forklaringen forekommer søgt. Og den støttes ikke af forskelle og ligheder i bevarede billeder, for det vides, at Muiltjes havde kopieret Morten Steenwinckel, og forholdet mellem kopier og originaler kan, som det omtales om lidt, være kompliceret.

Slutninger ud fra maletekniske træk er meget benyttet af Povl Eller: penselstrøgenes løshed og form, pastose strøg, glanslys, lysets retning, skyggepålægning, farveholdning, mørke eller lyse baggrunde, overfladekarakter osv. Slutninger ud fra tekniske kriterier må dog blive usikre, når der er tale om dårligt bevarede eller tidligere restaurerede billeder. Povl Eller udtaler selv et sted om et billede, at det »fremtræder i øjeblikket mere afslidt« (s. 241) og bruger udtrykket »billedets nuværende tilstand« (s. 242; andre eksempler s. 237, 251). Om et portræt af Hans Svane hedder det »billedet er noget afslidt og har derfor en flygtig karakter, som måske ikke er oprindelig« (s. 350), men

alligevel bruges dette træk kort efter som bevis for sammenhæng mellem Hans Svane-billedet og et maleri af Henrik Müller: »flygtigheden i strøgene navnlig i ansigtet er den samme« (s. 353).

Hvad slutninger ud fra motiv, opstilling osv. angår, har Povl Eller selv været inde på vanskelighederne: »Når det forholder sig, som det gør, at der blev produceret kopier af andre kunstnere end portrættets ophavsmand, og samtidig sædvanen var, at både kopisten og kunstneren i sine gentagelser altid varierede portrættet og ikke nøjagtigt kopierede i moderne forstand, er det i virkeligheden umuligt at opnå nogen form for sikkerhed. Man får da nøjes med sandsynligheder« (s. 115). En slutning som »Det løvomkransede landskabsparti til højre i billedet og de store planter i forgrunden kan derfor kun betyde, at billedet er af ham« [Karel van Mander] (s. 258) er derfor næppe så sikker, som den udtrykkes. Og noget lignende gælder i flere andre tilfælde (således s. 171, 247, 255, 284, 329). Om analyserne og sammenstillingerne ud fra motiver og opstilling må også siges, at de benyttede kriterier flere gange går på alt for almene træk. Om dobbeltportrættet af et ukendt ægtepar på Ravnholt udtaler Povl Eller således, at ægtefællerne står med hinanden i hånden og ved siden af hinanden, ikke ulig opstillingen i dobbeltportrættet af et sandsynligvis også ukendt par fra Verne Kloster (s. 258); men i virkeligheden har de to billeder ikke andet tilfælles, end at de begge viser en mand og en kvinde (billederne er gengivet henholdsvis s. 450 og 468); arm- og benstillinger er forskellige, og på det ene billede står de to personer lidt fra hinanden, mens man-

den på det andet står lidt ind foran kvinden.

Vigtige er de resultater, Povl Eller har nået ud fra sammenligninger mellem malerier og bevarede stik, der ofte er dateret og angiver ikke blot kobberstikkerens navn, men også forlæggets kunstner. Der er dog adskillige kildekritiske problemer, og kriterierne er næppe helt klare. Et sted siges det om et portræt, at portrættypen kendes fra et stik, der er dateret 1664, »så da var maleriet vel nyt« (s. 325) og kort efter om et stik, at det rimeligvis er udført omkring en halv snes år efter et maleri og efter malerens – van Manders – død, hvilket sidste skulle forklare stikkets i plastisk henseende utilfredsstillende gengivelse af hovedet (s. 326). Et sted stiller Povl Eller også selv spørgsmålstegn ved et stiks oplysninger om forlæggets maler (s. 331), og han påviser ejendommelige forhold omkring oplysninger på andre stik (s. 345, 346, 347, 357).

Ikke blot i forbindelse med tilskrivningerne forekommer hypoteser. Det spredte og tilfældige kildemateriale er skyld i, at mange, også vigtige, forhold ikke kan belyses. Nu og da forekommer det, at der opstilles hypoteser blot for hypotesernes skyld. Når det således (s. 233) formodes, at en gruppe forsvundne ovale portrætter har haft blå baggrund, kan man kun konstatere, at det er en hypotese, der aldrig nogensinde vil kunne verificeres; billederne er borte, og hypotesen er egentlig ligegyldig, den kan ikke bruges til noget. Megen nytte kan man heller ikke have af de yderst luftige teorier om, hvor Karel van Mander har stået i lære (s. 107). Eller af en konstatering af, at det store rytterbillede på Valdemar Slot og Simon de Pas' stik fra 1633 af

Christian 4. kan have haft »et fælles forlæg, som nu er ukendt, og som Morten Steenwinckel formentlig har udført« (s. 122, note 65). Eller af en formodning om, at enkedronning Hedvig Eleonora havde ladet Wuchters udføre kopier af en række officersportrætter fra krigens tid (s. 307).

Man mærker igennem hele bogen om de kongelige portrætmalere, at forfatteren er historiker. Kun sjældent forekommer bedømmelse af stil og af portrætkunstens udvikling, den udvikling, man oplever stærkt, når man gennemgår de mange portrætter, der i kronologisk orden gengives i bogens plancheafsnit (s. 429–500). Der er kun tilløb til vurdering af portrætterne og deres gengivelse af portrætterede personer (s. 206, 210, 215, 248, 302, 327–28 osv.), og beskrivelserne af portrætternes personer kan virke noget impressionistiske: »blidhed i ansigterne« (s. 255), »håret er halvlangt og slet ikke en hofmands glatkæmmede lokker« (s. 251), »Henrik Bielke er malet fuldendt elegant, skarpt individualiseret, med en let mandfolkeagtig frihed i frisurens løse lokker, spidst sort og hvidt i dragten« (s. 256), »stillingen er ufornelig med den værdighed, som hører til et fyrsteportræt« (s. 271) osv. Af de lange linjer i udviklingen i malerkunsten giver bogen et meget flimrende indtryk, og desværre samles trådene heller ikke til sidst i en konklusion. Det hedder endda i kapitlet Afslutning: »En sammenfatning kan egentlig ikke foretages, da hovedresultatet bør ligge i forsøget på at følge de to portrætmaleres virksomhed så detaljeret, som kilderne i øjeblikket tillader« (s. 403). Man kunne ønske, at bogen om Kongelige portrætmalere i Danmark 1630–82 måtte blive fulgt af endnu en bog, hvor

linjerne i udviklingen i portrætkunsten og portræterne som udtryk for datidens menneskesyn og samfundsliv blev behandlet. Hertil har Povl Eller ryddet grunden.

Som det passer sig for et arbejde om et kunsthistorisk emne, er bogen smukt udstyret, i en fin typografi og med et stort antal godt trykte plancher bagest. Desværre er der ingen henvisninger i teksten til plancherne, så man må selv med noget besvær, via planchernes kapitel- og stykkehenvisninger i overskrifter og via noternes angivelser af samling, nummer og billedformat, finde frem til en eventuel illustration til den pågældende beskrivelse i teksten. Her havde f. eks. små numre i margenen været nyttige.

Bogen afsluttes med en omfattende kilde- og litteraturfortegnelse og med gode person- og stednavneregistre, nyttige hjælpemidler, når man skal holde sammen på tekstens mange detaljer.

Ole Degn

*J. C. Jacobsen: Den sidste Hexebrænding i Danmark 1693. (Gad, 1971). 110 s. Samme: Christense Krachow. En adelig Troldkvinde fra Chr. IV's Tid. (Gad, 1972). 96 s.*

J. C. Jacobsens to seneste bøger må nærmest betegnes som offentliggørelse af noget af det kildemateriale, der lå til grund for hans i 1966 udkomne bog: Danske Domme i Trolddomssager i øverste Instans. Bøgerne består af citater side op og side ned af forskellige retsdokumenter med bevarelsen af datidens skrivemåde. Følgen er formentlig, at de fleste kun får læst de første par sider af bøgerne, hvilket er synd, da emnet er interessant.

Christian R. Jansen

*Claus Tiedemann: Die Schiffart des Herzogtums Bremen zur Schwedenzeit (1645–1712). (Selbstverlag des Stader Geschichts- und Heimatvereins, Stade, 1970). 209 s.*

Med sin disputats om hertugdømmet Bremens skibsfart i svensketiden, 1645–1712, har den tyske historiker Claus Tiedemann sat sig det mål at belyse den rolle, som skibe, der sejlede under svensk bekvemmelighedsflag, havde i den samlede skibsfart. I 1645 havde svenskerne erobret ærkebispedømmet Bremen fra den danske prins Frederik, den senere Frederik 3., og ved freden i Osnabrück i 1648 blev området som et verdsligt hertugdømme overgivet til den svenske krone som et len af det tyske rige. Ved tilhørsforholdet til Sverige fik hertugdømmets skibsfart senere i århundredet mulighed for en betydelig opblomstring. Under de engelsk-nederlandske krige 1665–67 og 1672–74, den pfalziske arvefølgekrig 1691–97 og den spanske arvefølgekrig 1701–10 løste et stort antal fremmede skipper, især fra Nederlandene og Emden, borgerskab i hertugdømmet, hovedsagelig i byerne Stade og Buxtehude, hvorefter de kunne erhverve svenske søpas og sejle som neutrale under svensk flag.

Claus Tiedemann gennemgår Staderegeringens meget lempelige procedure ved denne trafik og dens følger, dels for Stade og Buxtehude, dels for Elbmarsken og Wesermarsken. Det nævnes, at den lasteevne, områdets handelsflåde havde, i de bedste år udgjorde mere end 10 pct. af den samlede »tyske« handelsflådes. Og i en række bilag bringes resultaterne af en statistisk behandling af søpas, kammerregnskaber og toldregnskaber, herunder Sundtoldregnskaberne. Et omfangsrigt bilag giver en række