



Fig. 1. Ukendt kunstner: Den brune Dreng. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, deponeret på Rosenholm. Foto: Kit Weiss.

Den enigmatiske „Brune Dreng“ på Rosenholm i nyt lys

AF
MINNA HEIMBÜRGER

De fleste europæiske lande er i besiddelse af enkelte fremragende mesterværker fra de sidste fem-seks hundrede år, som det ikke har været muligt at afsløre ophavsmændene til på trods af møjsommelig efterforskning i eftertiden.

Et sådant værk besidder vi også i Danmark, nemlig portrætmaleriet „Den Brune Dreng“ (209 x 126 cm) (fig. 1). Det ejes nu af Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot i Hillerød, men er deponeret på Rosenholm i Jylland. Det har i mange år været anset for at være af Abraham Wuchters (1608-1682), en tilskrivning, som synes at gå tilbage til en publikation fra 1924 om Rosenholm og Rosenkrantzerne,¹ hvor portrættet beskrives først som værende „Axel Rosenkrantz. 1670-1723. Malet af Wuchters”² og lidt længere fremme omtales således:

Axel Rosenkrantz 1670-1723 er fremstillet som Dreng i en brun Kjortel og med Stok i Haanden, et udmærket smukt Billede (af Wuchters?).³

Tilskrivningen er imidlertid ikke foretaget på grundlag af arkivalsk kildemateriale, men står for Rosenkrantz-familiens egen regning. Det noteres da også, at portrættet tillige med et par andre portrætter af medlemmer af Rosenkrantzerne fra den norske linje til Rosendal – denne slægt uddøde i 1723, og baroniet tilfaldt kronen – „sandsynligvis paa den Tid maa være kommen til Rosenholm, maaske paa Foranledning af Iver Rosenkrantz”.⁴ Denne hypotese lyder sandsynlig, for

¹ *Rosenholm og Rosenkrantzerne*, udg. Hans Rosenkrantz, red. Palle Rosenkrantz, København 1924. Førstnævnte var Rosenholms daværende ejer.

² Smst., s. 78.

³ Smst., s. 159.

⁴ Smst., s. 159. De nævnte „andre portrætter“ var billeder af den første Rosenkrantz af Rosendal-linjen, Ludvig Rosenkrantz (fig. 2), og dennes hustru.

våbenskjoldet, der figurerer på billedet, er faktisk det, som nævnte Axel Rosenkrantz' far, Ludvig Rosenkrantz (1628-85), antog, da han blev friherre til Rosendal i Norge.

Efter her at være tilskrevet Wuchters med spørgsmålstegn blev maleriet snart anset for at være et fuldt ud troværdigt værk af maleren, således også i *Weilbachs Kunstnerleksikon*,⁵ hvor Else Kai Sass i Abraham Wuchters-biografien har medtaget det under „Portrætter, malede i Danmark efter Hjemkomsten fra Sverige“.

Tilskrivningen overbeviste imidlertid ikke alle, og i 1971 foretog historikeren Povl Eller en nøjere analyse af maleriet i sin disputats *Kongelige portrætmalere i Danmark 1630-82*,⁶ hvor han kom til det resultat, at det måtte fraskrives denne mester. Hans iagttagelser er så interessante, at de her skal refereres: „Den brune Dreng“ erhvervedes af Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg i 1938 fra Rosenholm. Her havde det hængt i hvert tilfælde siden 1859, hvor det omtales i Rosenholmfortegnelsen. Våbenet, der ses på billedet, er påmalet i en senere periode end selve maleriets tilblivelsestid og viser baron Ludvig Rosenkrantz' våben som friherre til Rosendal (i Norge). Eftersom denne linje af den kendte, danske adelsslægt uddøde tidligt (i 1723), slutter Eller, at:

våbnet er malet til ikke særlig lang tid efter billedets udførelse, og det må derfor sikre, at billedet forestiller en af Ludvig Rosenkrantz' sønner. Hvis billedet er malet efter 1665, kan der selvfølgelig kun være tale om to af hans sønner, Axel og Maximilian, født henholdsvis 1670 og 1672. Billedet må da rykkes et godt stykke hen i 70erne.⁷

Eller når til dette resultat ved at antage, at billedet forestiller en dreng på fem-syv år, men i øvrigt kan det umuligt forestille Maximilian, der døde allerede som fireårig i 1676. Eller opregner derpå nogle af de for Wuchters atypiske stiltræk, der karakteriserer portrættet, og konkluderer, at man ikke kan fastholde den hidtidige tilskrivning.

To år senere beskæftiger Povl Eller sig på ny med portrættet, føjer dog intet nyt til sin tidligere kritik af den traditionelle tilskrivning, men fremsætter et forslag, der kunne have været et incitament til an-

⁵ *Weilbachs Kunstnerleksikon*, III, København 1952, s. 570.

⁶ Povl Eller: *Kongelige portrætmalere i Danmark 1630-82*, København 1971, s. 395-396.

⁷ Smst., s. 395.

dre forskere: „Det er snarere malet i udlandet. Det ville være en væsentlig opgave at få sagen afgjort eller blot bedre belyst“.8

Tilsyneladende har ingen indtil nu fulgt opfordringen. Den eneste, der synes at have gjort sig tanker om det af mystik omgivne maleri, er historikeren Steffen Heiberg. I sin biografi om Abraham Wuchters i nyudgaven af Weilbach⁹ fra 2000 har han klogeligt afholdt sig fra at nævne det, medens han i sin bog om danske portrætter et par år senere inkluderede et fotografi af værket, som han i billedteksten tilskrev Abraham Wuchters med spørgsmålstegn og som titel angav: „Formentlig Aksel Rosenkrantz (1670-1723), friherre til Rosendal (Norge), ca. 1675-80“.10

De eksisterende oplysninger om maleriet

I håb om at komme en opklaring nærmere skal de foreliggende oplysninger om maleriet underkastes en kort, kritisk analyse.

Først kan man spørge, hvorfor de, der har beskæftiget sig med det enigmatiske maleri, har insisteret på, at den gengivne dreng skulle være Axel Rosenkrantz. Foruden omtalen i den nævnte bog fra 1924 har man kun haft selve våbenskjoldet som retningsgivende. I 1924 vidste bogens udgivere Hans og Palle Rosenkrantz naturligvis, at dette adelsmærke var udformet af Ludvig Rosenkrantz af Rosenkrantzernes Boller-linje, efter at han i 1678 var ophøjet til friherre og havde fået titel af baron.¹¹ Til gengæld har de ikke været bekendt med, at det var påmalet lærredet på et senere tidspunkt, og derfor konkluderede de, at billedet måtte være malet efter 1678. Just dette år var Axel otte år, hvilket kunne passe med den portrætteredes alder.

Ganske vist havde Axel tre ældre brødre samt en yngre bror. Men de ældre var født henholdsvis 1658 eller 1659, ca. 1661 og ca. 1663 og var med andre ord alle for store til at komme i betragtning, da faderen fik sit våbenskjold. Den yngste, Maximilian (1672-1676), døde derimod som nævnt allerede som fireårig og var således også udelukket. Skæbnen ville i øvrigt, at også de tre førstefødte sønner af Ludvig døde som unge (de to ældste i 1689 og nummer tre i 1691), hvorfor Axel blev den endelige arving til baroniet Rosendal – endnu en grund til at antage, at portrættet måtte forestille ham.

Konstateringen af, at våbenskjoldet er en senere tilføjelse, ændrer imidlertid sagen. Der er således umiddelbart intet i vejen for, at Lud-

8 Povl Eller: *Dansk Kunsthistorie. 1500-1750*, København 1973, s. 258.

9 Weilbach *Dansk Kunstnerleksikon*, IX, København 2000, s. 184-187.

10 Steffen Heiberg: *Danske portrætter*, København 2003, s. 6.

11 Våbenet var udformet med udgangspunkt i slægten Rosenkrantz' gamle våbenskjold og med tilføjelse af en baronkrone som sit toppunkt.

vig har ladet en af sine sønner (højst sandsynlig den førstefødte, men faktisk nåede alle de fire ældste drenge at blive baroner på faderens gods) male som barn, hvorpå denne så har ladet våbenet tilføje maleriet, da han arvede baroniet. Eller billedet forestiller ham selv som barn, hvorefter han som voksen har ladet sit baronvåben tilføje maleriet. I øvrigt ganske som han efter 1678 lod sig portrættere, men nu med sit nyerhvervede våbenskjold (225 x 121 cm) (fig. 2).

Også dette maleri findes nu på Rosenholm tillige med pendant-maleriet af hans hustru, og begge ejes ligeledes af Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Den nys udnævnte baron har ikke sat sit lys under en skæppe, da han lod sig fremstille i romersk imperator-dragt, således som det i tiden var kommet på mode ude i Europa (og også i Danmark med portrætter af Christian 4.) at gengive konger og andre fyrster i lighed med antikkens romerske kejserbuster og -statuer. Men en simpel baron? Man må uvægerlig spørge, om det beror på en tilfældighed, at dette portrætbillede viser præcis samme opbygning som maleriet med den brune dreng, at endvidere de begge er vist fra næsten samme vinkel, at de som baggrund til højre har ganske samme høje himmel stærkt belyst i nærheden af horisonten og dækket af skyer højere oppe (selve baggrundsstaffagen – et skovbevokset ideallandskab og et byprospekt med delvis klassisk inspireret idealarkitektur – tjener i begge tilfælde til understregning af, hvad den portrætterede person allerede signalerer til beskueren), og at selve billedformaterne er tæt på at være identiske (maleriet af baronen er cirka ti cm højere og cirka fem cm smallere)? Eller må vi forestille os, at hr. Ludvig har givet sin maler instrukser om at benytte portrættet af den brune dreng som forbillede, hvad det unægtelig kan tyde på?

I øvrigt er det en højst besynderlig fodbeklædning, baronen bærer til skue og absolut ikke naturtro som den brune drengs. Den er godt nok antikinspireret, men ret usandsynlig og formentlig udsprunget af den anonyme malers fantasi. Baronen har nemlig stukket fødderne i et par mokkasinlignende sko, der synes syet i ét med et skaft holdt sammen om benet med en snorelukning fortil, og som et stykke under knæet afsluttes i dekorative stofombugtninger og en fornem, oval prydsten.

De nye muligheder, som oplysningen om våbenskjoldets senere tilføjelse på maleriet indebar, har ingen hidtil taget højde for, men tværtimod fortsat med at koncentrere sig om Axel Rosenkrantz. Og når man er fikseret på en bestemt person på et bestemt tidspunkt, da var valget af maler unægtelig begrænset. Eftersom der har hersket almindelig enighed om billedets høje kvalitet, gav malerens navn næsten sig selv. Faktisk kunne kun to personer virksomme i Danmark komme i betragtning, Karel van Mander 3. (1609-70) og Abraham Wuchters.



Fig. 2. Ukendt kunstner: Baron Ludvig Rosenkrantz, ca. 1680. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Foto: Hans Nyberg.

Da den førstnævnte døde samme år, som den formodede portrætterede dreng (Axel) blev født, stod man tilbage med Wuchters som enekandidat, så meget mere som denne kunstner havde malet portrætter af andre medlemmer af den indflydelsesrige familie. Dette er sandsynligvis også grunden til, at man i Rosenkrantz-publikationen fra 1924 har foreslået Wuchters som maleriets ophavsmand.

Som nævnt ovenfor brød Povl Eller med den tidligere maler-hypotese; men selv om han udtrykkelig fremhæver, at våbenskjoldet er en senere tilføjelse og tillige afviser den gamle tilskrivning til Wuchters, så fastslår han, at „hvis billedet er malet efter 1665, kan der følgelig kun være tale om to af hans [Ludvigs] sønner, Axel og Maximilian, født henholdsvis 1670 og 1672. Billedet må da rykkes et godt stykke hen i 70erne“.

Men hvorfor skulle billedet være malet efter 1665? Og i givet fald, hvorfor kommer de tre ældste Ludvig-sønner så ikke på tale? Også de nåede dog – omend meget kortvarigt – at blive baroner efter faderen. Og hvorfor overhovedet nævne Maximilian, der døde som fireårig, når den brune dreng på maleriet viser en mere fremskreden alder?¹²

Er årstallet 1665 eventuelt et levn fra tiden for Wuchters-tilskrivningen, hvor man formodede, at hofmaleren havde malet værket efter hjemkomsten fra Sverige? Eller har man ladet sig vildlede til at tro, at drengens prægtige manke var en paryk? I så fald forstår man en datering til 1660'erne og faktisk også til 1670'erne, den periode, hvor den europæiske mode for mænd at bære parykker også var antaget af det danske samfunds spidser. I realiteten forekommer der i drengens fysiognomi, påklædning og frisure intet tidstypisk for et bestemt årti af århundredet, for den brune kofte var en relativt almindelig rejse-drugt, der holdt sig på mode igennem mange år, medens børn og ganske unge bar langt hår igennem adskillige årtier og – i hvert tilfælde i Danmark – først begyndte at benytte parykker som de voksne mænd hen under århundredets slutning. Billedets hele opbygning og maleriske stil taget under ét er det derimod vanskeligt at finde paralleller til i dansk malerkunst fra perioden. Set på den baggrund forstår man Povl Ellers tanke, at maleriet snarere må være blevet til i udlandet.

Analyse af maleriet

Hvis vi vitterlig skal til udlandet for at finde frem til ophavsmanden til det charmerende drengeportræt, er der næppe tvivl om, hvor vi skal søge. Både kolorit, malemåde og portrætopfattelse leder os til Nederlandene, medens billedets store format lægger op til et repræsen-

¹² Man har vurderet barnets alder på maleriet til både at være ca. fem år, ca. ti år og 10-12 år.

tationsmaleri med en komposition, der peger mod samtidig flamsk-nederlandsk malerkunst, som den først præsenteredes af Antonie van Dyck (1599-1641) og hans kreds. Den foreløbige konklusion er derfor, at den ukendte maler må søges i et kunstnerisk miljø med rod både i hollandsk og flamsk malerkunst omkring 1600-tallets midte. Hvordan passer dette med en analyse af maleriets detaljer?

Drengen er ikklædt en ankellang kofte, og på benene bærer han støvler. Allerede her får vi en oplysning af betydning, for der er tale om en type fodbeklædning, der var udbredt i første halvdel af 1600-tallet i Vest- og Sydeuropa fra England i nord til Spanien og Italien i syd, men ikke i Danmark. På maleriet kan vi godt nok ikke se, hvor højt støvlerne når op på benene, men af tidens malerier fremgår det, at de som her var gråbrune og så langskaftede, at de kunne nå helt op til midt på lårene.¹³ De var højst sandsynlig lanceret som ridestøvler, nemme at på- og afmontere sporer. I hvert tilfælde bærer en lang række modeller portrætteret til hest disse støvler (i flere rytterbilleder af van Dyck, især af den engelske konge Karl 1., i Rubens' rytterportræt af G.C. Doria fra 1606-1607, i Velázquez' rytterbillede af hertug Olivares fra ca. 1636 m.fl.). Men også personer gengivet stående i interiører fremviser til tider denne fodbeklædning, der sikkert må have været behagelig at have på i den kolde årstid.¹⁴

Det må være tilladt ud fra disse betragtninger at slutte, at det smukke barn må være blevet malet ikke hjemme i Danmark eller i Norge, men et sted i udlandet, hvor disse ridestøvler var i brug.

På maleriet ses han støtte sig ganske let til en stok, nærmere betegnet en stav af træ af en ret speciel art. Det er en rejserekvisit, som eksisterede i forskellige former til brug for rejsende, der skulle tilbagelægge kortere strækninger til fods under en rejse i Europa. Fælles for disse rejsestave var, at de gerne endte forneden i en spids, så den vandrende ved hvert skridt følte tryk, når staven borede sig ned i grunden. Foroven afsluttedes den ikke i en kugleformet knop, som indendørsstokkene normalt havde, men i et smalt tværstykke, der for de mere velstående rejsendes vedkommende kunne være i et ædelt metal (en sølvlegering?), hvilket gav brugeren mulighed for et fast og sikkert greb. Dette håndtag endte i en skarp spids, der var velegnet til at afparere generende grenværk, væmmelige smådyr og andre småforhin-

¹³ Se for eksempel van Dycks helfigursportræt af den stående grev John/Johan 7. af Nassau-Siegen (1561-1623) i prinserne af Liechtensteins kunstsamlinger i Vaduz.

¹⁴ Her kan eksempelvis henvises til Velázquez' kendte portræt af hofnarren Barbarroja, en af Pradomuseets perler i Madrid.

dringer. Selv om nogle udgaver viser lighed med bjerghakker, kunne stokkene ikke bruges som hakker. Hertil var de alt for skrøbelige.

I kunsten er det vanskeligt at finde eksempler på disse vandrestokke; men et pragteksemplar er vist på Amsterdam-maleren Salomon Konincks (1606-1656) billede „Kæmnerens dåb“ (Öffentliche Kunstsammlung, Basel, inv.nr.1157), der viser en scene hentet fra Det Ny Testamente (Apostlenes Gerninger 8,26-40). Medens apostlen Filip døber den fornemme skatmester fra dronningen af Etiopiens hof, står hofmandens tjener parat med sin herres kostbare rejseudstyr, heriblandt hans rejsestav i det pure guld, der er forsynet med et håndtag kunstfærdigt udført i form af en fugl med et langt, spidst næb.

Den brune dreng holder ikke på stokken med det sædvanlige faste greb, men på en måde, som ville han vise beskuerne håndtaget og dermed tilkendegive, at det er en rejsestav, for således at gøre os opmærksomme på, at han er på en længere rejse.

Et barn alene på rejse i et øde landskab og uden så meget som en hest eller en vogn? Selvfølgelig ikke. Billedet skal naturligvis tolkes symbolsk, er sandsynligvis malet efter endt rejse og skal signalere, at barnet er rejst til udlandet (hvor han, som vi har noteret, er blevet udstyret med et par lange ridestøvler). Men hvad havde drengen overhovedet at gøre i udlandet? Her kan et andet billedelement måske give svaret.

Ved hans venstre side anes skæftet på en kårde eller et sværd, der må formodes at være stukket i skeden, som er fastgjort til sværdbæltet ved hans hofte. Denne genstand er af eftertiden blevet udlagt som værende et adelsmærke. Men bevæger vi os uden for Danmarks grænser, er betydningen ikke helt den samme. I Vest- og Sydeuropa var det nemlig ikke alle aristokrater, der i 1500- og 1600-tallets billedkunst blev udstyret med dette symbol. En adelsmand, der var gået i kirkens tjeneste, eller en adelig, der havde valgt en humanistisk dannelse eller en intellektuel beskæftigelse, blev derimod portrætteret med andre karakteristiske symboler. I disse samfund var kården – ofte anbragt i skeden som på det her omhandlede maleri – først og fremmest et tegn på den pågældendes forestående eller allerede gennemgåede professionelle dannelse oprindeligt inden for kavaleriet, siden blot i „krigskunsten“. I flere lande eller provinser havde aristokratiets mænd ikke engang eneret på at blive afbildet med dette våben som symbol. I Nederlandene optræder således også borgerlige personer hermed, hvis de for eksempel var medlemmer af en borgervæbning.

Hvis vi vil tyde kårdens symbol, konfronteres vi således med spørgsmålet, om det blot skal tydes efter dansk skik, hvor det jo er ganske på sin plads som adelsmærke, eller om vi skal til udlandet (igen støvlerne!) og således må regne med den i udlandet gældende udvidede be-

tydning. Tages sidstnævnte skridt fuldt ud, kunne det pege på, at drengens rejse har haft en militæruddannelse i udlandet som formål. Før spørgsmålet afgøres, bør en nærmere undersøgelse af denne mulighed imidlertid foretages.

Sporet til Nederlandene

I 1600-tallet var det normalt, at børn og unge af adelig byrd blev sendt på en dannelsesrejse i udlandet. Henny Glarbo, der for snart hundrede år siden har viet dette fænomen omhyggelige undersøgelser, opdelt disse rejser til udlandet i to grupper i forhold til de to forskellige formål med rejserne.¹⁵ Nogle blev sendt ud af forældrene for at blive oplært i „hof- og krigskunst“, som det kaldtes i tidens sprog, andre for at gennemgå en boglig og almentdannende undervisning, gerne ved et velrenommeret universitet eller – hvis poderne var meget unge, det vil sige 10-13 år – hos pædagoger eller i gymnasier.¹⁶ For den første kategoris vedkommende var Nederlandene det foretrukne mål, medens de mere intellektuelt disponerede som oftest valgte at lade sig indskrive ved et tysk universitet.

Som vi ovenfor har fastslået, skal den for billedet ansvarlige maler søges i et kunstnerisk miljø i Nederlandene, hvilket taler meget stærkt for, at den gennemførte rejse, som maleriet er et vidnesbyrd om, må være endt i dette område. Eftersom drengen er temmelig ung, velsagtens mellem 7 og 12 år gammel, må det formodes, at forældrene har haft tvingende grunde til at sende ham hertil, og at han her har måttet skulle gennemgå en almen undervisning hos en privatlærer eller i et fællesskab med andre, da han næppe endnu havde nået at gennemføre en skolegang i Sorø (eller andetsteds hjemme), som for de fleste adeldrenge vedkommende gik forud for den næsten obligatoriske udenlandsrejse.

¹⁵ Henny Glarbo: „Studier over danske Adelsmænds Udenlandsrejser i Tiden 1560-1660“, *Historisk Tidsskrift*, 9. rk. IV (1925-1926), s. 221-274. I nyere tid er emnet blevet udvidet og uddybet yderligere i Vello Helk: *Dansk-norske studierejser fra Reformationen til Enevælden 1536-1660*, Odense 1987 og i sammes *Dansk-norske studierejser 1661-1813*, I-II, Odense 1991. Pudsigt nok laver også denne forfatter en opdeling af de unge menneskers dannelsesrejser i udlandet, men ikke set ud fra formålet, som Glarbo gjorde, derimod fra et socialt aspekt: adelige, ikke adelige (den største gruppe) og som tredje gruppe de adeliges, senere også de velhavende borgeres ledsagere (ofte mindrebemidlede studenter) (1987, s. 9). Vægten i hans behandling er imidlertid lagt på „studierejser med et bogligt og almentdannende formål“ (smst.).

¹⁶ Glarbo, s. 230-236. Dannelsesrejserne banede gerne vejen for en fremtidig stilling i hjemlandet ved hoffet, inden for diplomatiet eller – for de militærudannedes vedkommende – inden for hæren.

Ludvig Rosenkrantz' sønner

Det store spørgsmål er nu, hvilken af baronerne til Rosendal som barn har været sendt til Nederlandene for her at gennemgå først en almindelig skolegang og herefter en specialuddannelse i „krigskunst“. Om baron Ludvigs mange sønner vides desværre kun meget lidt.¹⁷ Den ældste, Holger (1658/1659-89), var arving til godsbesiddelserne efter faderens død i 1685, men var draget i krigstjeneste i udlandet (hvor når vides ikke), blev såret under belejringen af Metz i 1688 og døde her af sine sår. Den næstældste søn, Frederik (ca. 1661-89) døde i fransk krigsfangenskab samme år som storebroderen, medens vor viden om den tredje søn, Kristian (eller Christian) (ca. 1663-91), stort set indskrænker sig alene til at omfatte årstallene for hans fødsel og død.

Kun om Aksel (1670-1723), fjerde søn i Rosendal-dynastiet, ejer vi lidt flere oplysninger – i øvrigt på både godt og ondt.¹⁸ Han var den, der boede længst på familiegodset, men havde tilsyneladende ikke fået nogen militæruddannelse som i hvert tilfælde sine to ældste brødre. Formentlig er han heller ikke blevet sendt på dannelsesrejse i udlandet. I hvert tilfælde tilbragte han sine unge år hjemme hos faderen, som næppe har satset stort på drengen, eftersom ingen kunne ane, at han som fjerde søn skulle blive ejer af det fædrene baroni – og nok også fordi barnet var pukkelrygget og havde klumpfod, hvilket selvsagt medførte, at han var uegnet til at gå militærvejen.

Til gengæld har han været stærkt engageret i driften af sine ejendomme efter i 1691 at være blevet indehaver af familiens godsbesiddelser i Norge. Ydermere fortælles, at han var en endog meget dygtig økonom, en egenskab, faderen i hvert tilfælde ikke havde været i besiddelse af, eftersom han ved sin død efterlod en anselig gæld – og dette på trods af, at han havde giftet sig med datteren og enearvingen til en af Norges rigeste mænd. Det lykkedes sønnen at bringe baroniet på føde igen.

Barnet på billedet, der er genstand for vore undersøgelser, synes at besidde et par ganske normalt udviklede fødder og har tydeligvis ingen pukkel. Ganske vist kan man ikke være hundrede procent sikker, da den ukendte maler kan have undladt at vise sin models to legemlige skavanker, en forskønnelse, som er set før i portrætkunsten.

Mere relevant er nok at spørge, hvorfor Ludvig Rosenkrantz dog skulle have sendt sin handicappede søn bort fra hjemmet og ønsket at lade netop ham male i et imponerende repræsentationsstykke, når han tilsyneladende ikke havde gjort det med de tre førstefødte.

¹⁷ Se *Norsk biografisk leksikon*, 2. udgave, VII, Oslo 2003, under navnet Axel Rosenkrantz, baron og godsejer.

¹⁸ Smst.



Fig. 3. Ukendt kunstner: Baron Axel Rosenkrantz. Baroniet Rosendal, Norge. Foto: Svein Nord.

Ikke Axel Rosenkrantz

På Baroniet Rosendal hænger et maleri af ukendt kunstner, der ifølge Baroniets registreringsbøger forestiller Axel Rosenkrantz (87 x 77 cm) (fig. 3).¹⁹ Det må være udført i første eller andet tiår af 1700-tallet og gengiver den portrætterede i halvfigur og med en for tiden typisk paryk med en overdådighed af krøller. Han er ikke vist strengt fron-

¹⁹ Rosendals registreringsbøger stammer fra slutningen af 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne; men angivelserne heri, at maleriet forestiller Axel Rosenkrantz, bygger på ældre overlevering samt påskrifter på dets bagside. På blændrammen er således angivet „Axel Rosenkrantz + 1723“, medens en endnu ældre påskrift med denne oplysning er skrevet med blæk direkte på lærredets bagside. Baroniet Rosendal, der har overgivet mig samtlige oplysninger om maleriet, bedes modtage min tak for al hjælp samt for at have stillet fotografisk materiale til min rådighed.

talt, men med kroppen drejet en anelse til den ene side og med hovedet let vendt til modsat side. Uden kendskab til hans fysiske handicap ville man være tilbøjelig til at give den anonyme maler skylden for at have forfejlet perspektivet i baronens skulderparti, medens sandheden nok snarere er, at han efter bedste evne har søgt at skjule den barske sandhed ikke alene ved den lidt akavede kropsholdning, men også ved at drapere et elegant sjal rundt om skuldrene og ned bag ryggen på sin model, hvilket klædningsstykke er hæftet sammen over brystet med et stort, højst iøjnefaldende spænde.

Også set i lyset af dette billede og dets særheder forekommer det højst tvivlsomt, at det skulle være Axel, der har stået model til drengen på vort billede.

Men Ludvig Rosenkrantz

Som kandidater til barnet står vi efter disse iagttagelser nu tilbage med den ældste af brødrene, Holger, samt eventuelt også den tredje, Christian,²⁰ og så naturligvis med Rosendals første baron, Ludvig Holgersøn Rosenkrantz. For faktum er, at denne mulighed ikke kan udelukkes, selv om eftertiden har gjort det konsekvent. Et sikkert portræt eksisterer som allerede nævnt af ham (fig. 2), så det første, man kunne forsøge, var at anstille en sammenligning mellem dette og drengeportrættet. Det er ganske vist et hasarderet forsøg, for eventuelle ligheder mellem de to ansigter – og der *er* faktisk ligheder – kan naturligvis bero på slægtskab.

Mere givende er unægtelig en undersøgelse af Rosendals første barons levnedsløb, så godt det nu kan lade sig gøre med det kildemateriale, der står til vor rådighed.²¹

Ludvig Rosenkrantz tilhørte Boller-linjen af den kendte adelsslægt og kom til verden i Odense den 28. april 1628 som søn af oberst Holger Rosenkrantz (1599-1634)²² og dennes hustru Justine Ursula van

²⁰ Søn nummer to, Frederik, må udelades, da han kun nåede at blive baron af navn og ikke af gavn, for samtidig med storebroderen Holger var også han i krigstjeneste i udlandet og døde samme år (1689) kort efter storebroderen.

²¹ Jf. *Danmarks Adels Aarbog*, *Dansk Biografisk Leksikon*, *Norsk biografisk leksikon* og *Store norske leksikon* (SNL). Omtalerne er ret enslydende og bygger indbyrdes på hinanden.

²² Holger Rosenkrantz var født som uægte søn af Frederik Rosenkrantz (1571-1602) og en hofdame, Rigborg Brockenhuus (1579-1641), i Lindvad ved Odense, gik militærvejen og blev i 1624 indrullet i hollandsk krigstjeneste under frihedskrigen mod spanierne. I 1626 kæmpede han i Christian 4.s hær under Tredivårskrigen, men blev taget til fange efter slaget ved Lutter am Barenberg. Året efter løskøbtes han af moderen for 4.000 rigsdaler, og samme år indgik han i Nederlandene ægteskab med Justine Ursula van der Lauwick. Par-

der Lauwick (Lowick) fra en gammel, hollandsk adelsslægt, datter af ridder Maximilian van der Lauwick. Holger havde fået sin militæruddannelse i Nederlandene og må formodes her at have lært sin fremtidige hustru at kende. Han kæmpede under fyrsten af Oranien-Nassau, Frederik Hendrik (statholder af Holland, Zeeland, Utrecht, Guelders og Overijssel 1625-47)²³ og faldt i kamp for dennes indsats for Nederlandene (de nordlige provinser) mod det spanske overherredømme under den spansk-nederlandske krig. Hjemme i Odense (eller snarere i Nederlandene) efterlod han foruden sin hollandske kone de to sønner, Ludvig på seks år og Maximilian på fire år.²⁴

ret må have nedsat sig i Danmark, idet begge deres børn blev født i Odense (i henholdsvis 1628 og 1630), og Holger 1628-1629 som dansk oberst optrådte i forsvaret af de danske øer under den sidste fase af den danske konges ulykkelige deltagelse i Kejserkrigen. Han såredes under kamp, men kom tilbage til Holland, hvor han i 1634 var indrullet i Frederik Hendrik af Oraniens hær og faldt i slaget ved Venlo (Limburg). Holgers mor, fru Rigborg, fik en hård skæbne. Da forholdet til Frederik Rosenkrantz bar frugt, straffede hendes fader hende med livsvarigt fængsel på Egeskov; men hun blev befriet efter sidstnævntes død, flyttede til sin familie på Fyn og levede her tilbagetrukket resten af sit liv. Også Holgers far (Frederik) blev straffet. Han havde været trolovet til anden side, da forholdet til Rigborg indledtes, og blev dømt til døden, en dom, som dog ændredes til landsforvisning. Han døde i 1602 som 31-årig fjernt fra Danmark.

²³ Slægten Oranien-Nassaus navn havde en god klang i Danmark, og Holger Rosenkrantz var ikke den eneste danske adelssøn, som søgte til fyrst Frederik Hendrik (1584-1647) i Nederlandene. De unges valg af befalingsmænd i de kæmpende provinser foretoges dog ingenlunde af politiske eller religiøse overbevisninger, thi man ved, at danskerne i visse tilfælde kæmpede først under prinsen af Oranien og siden under kong Philip 4. af Spanien. Se Glarbo, 1925-1926, s. 231-234. (Disse oplysninger findes ikke hos Helk, 1987 og 1991).

²⁴ Holger Rosenkrantz' yngste søn, Maximilian (1630-1676), fik på flere måder en skæbne som faderen. Som sin storebror slog han ind på militærvejen. Tilsagnet om optagelse i Sorø Skole i 1636 blev ignoreret; først så sent som 1645-1649 er han dokumenteret som elev her. De første mange års undervisning må han således have fået i Nederlandene, hvor han i 1641 er dokumenteret sammen med broderen Ludvig. Medens sidstnævnte forblev i udlandet og her gennemførte sin militæruddannelse, synes Maximilian at være blevet i Danmark efter endt skolegang i Sorø. I 1653 optrådte han som hofjunker, og i 1660 blev han dansk oberst. Herefter er han trådt i tjeneste hos rådspensionæren for provinsen Holland, Jan de Witt, og i 1664 giftede han sig i Bulkenstijn med Elisabeth van Tull af Bulkenstijn, der ligesom moderen tilhørte en gammel hollandsk adelsslægt. I de nederlandske arkiver omtales han i ægteskabsakterne som „overste van de koning van Denemarken en kapitein ten dienste van de Geünieerde Provincien“ (Gelders Archief, Arnhem, digitaldokument online under slægtsnavnet Van Tuyll van Bulckestein). De nygifte slog sig ned i Nederlandene, og her fødtes sønnen Holger Henrik Rosenkrantz (1665-1681). I

Vi har ingen oplysninger om, hvorvidt den lille familie er forblevet i Danmark (eventuelt under drengenes farmors, Rigborg Brockenhuus til Nybøllegårds, auspiciet på Fyn),²⁵ medens husherren gjorde krigstjeneste i Nederlandene, eller om den allerede inden dennes død er rejst til Justine Ursulas familie i Holland. Kilderne fra disse år meddeler blot, at Maximilian har fået tilsagn om optagelse på Sorø Skole i 1636, men først besøgte den fra 1645 til 1649.

Til gengæld er begge drengene dokumenteret i Nederlandene i 1641.²⁶ Meget tyder således på, at Maximilians udeblivelse i 1636 skyldtes, at familien på daværende tidspunkt vitterlig befandt sig i Nederlandene, hvilket i øvrigt også forekommer det sandsynligste, for her kunne Justine regne med hjælp ikke alene fra sin formående familie, men også fra selveste statholderen, der i det mindste må have haft en vis sympati for de to faderløse børn, eftersom deres far havde ofret livet for hans provinsers sag.

De spredte oplysninger, vi i dag er i besiddelse af, synes med andre ord at bekræfte den antagelse, at familien har været bosiddende i Nederlandene i hvert tilfælde fra tiden omkring 1636 om ikke før.

Under alle omstændigheder må vi formode, at Ludvig – og måske også Maximilian – i en relativt ung alder har været bestemt til en militær løbebane i lighed med faderen, for engang i 1640'erne ydede Christian 4. løn til Ludvig til dygtiggørelse i krigskunsten i udlandet. Kongen har utvivlsomt følt, at han stod i gæld til drengens afdøde far, som havde kæmpet under ham ved Lutter am Barenberg og her var taget til fange af sejrherren for siden at blive løskøbt ikke af ham, men af den afdødes familie.²⁷ Den danske monark investerede i øvrigt ikke sjældent på denne måde i unge, håbefulde adelssønner for sidenhen at gøre brug af dem i sin tjeneste. Normen var nemlig, at selv om en dansker gjorde krigstjeneste i udlandet, vendte han hjem i det øjeblik, fædrelandet havde brug for ham – for ofte igen bagefter at vende tilbage til fortsat krigsførelse i det fremmede.

Hvorvidt Ludvig har nået at gøre tjeneste uden for Danmarks grænser, melder de i dag eksisterende kilder intet om. Men da han er i midten af tyverne, finder vi ham under alle omstændigheder dokumenteret på hjemmebane, først som skibskaptajn i flåden, dernæst tilknyttet hæren i Norge i 1658, hvor han gør sig bemærket blandt andet ved at

1672 vendte Maximilian tilbage til Danmark, stadig med titel af oberst, og var aktivt involveret i Skånske Krig. Den 16.-17. august 1676 faldt han i slaget ved Halmstad.

²⁵ Om Rigborg Brockenhuus se note 22.

²⁶ Se note 24.

²⁷ Se herom i note 22.

generobre Trondhjems len, som ved Roskildefreden tidligere på året var tilfaldet svenskerne. Kort tid forinden havde han mødt – ved et bal på fæstningen Bergenhus, siges det – og ægtet Karen Movat, datter af og enearving til en af Norges rigeste og største jorddrotter, Axel Movat.²⁸ Efter dennes død få år senere (1661) påbegyndte svigersønnen opførelsen af Rosendal, der varede i fire år, og i 1678 blev så hans jordegods med hovedgård plus et par sædegårde af Christian 5. ophøjet til baroni.

Igennem årene nåede han at indehave forskellige titler og civile hverv,²⁹ og privat nåede han at indgå endnu et ægteskab, nemlig fire år efter at Karen i en alder af 45 år og efter en halv snes barnefødsler i 1675 var gået bort. Den nye baronesse var dronning Charlotte Amalies tyske kammerjomfru, Clara Catharina von Stockhausen.³⁰ Dette ægteskab, der forblev barnløst, varede i seks år, nemlig indtil stiftamtmand og baron Ludvig Holgersen Rosenkrantz den 23. august 1685 døde i Christianssand „efter langvarig svagelighed“.³¹

Billedets datering

Hvis vi sammenfatter oplysningerne om de i alt fem Rosenkrantz, der har været baroner af Rosendal og derfor været værdige til at få baronvåbenet anbragt på deres portræt, da kan efter min opfattelse kun to personer komme i betragtning: enten Ludvig Rosenkrantz, baroniets første indehaver og den, der skabte dets våbenskjold, eller også hans ældste søn, Holger, der var bestemt til at efterfølge ham i baroniet.

På dette punkt og i mangel af tilstrækkelige oplysninger om Ludvigs tre ældste sønner, har vi ikke andet end tidens normer at rette os

²⁸ Nogle kilder beretter, at Ludvig var kommet forgældet til Norge. Også selv om ægteskabet var hans økonomiske redning, resulterede hans dyre vaner og mangel på økonomisk sans alligevel i, at han formøblede enorme summer og efterlod en stor gæld.

²⁹ Generalkommissarius (1673), amtmand i Stavanger amt (1673), assessor i overhofretten (1673), geheimeråd (1679) og stiftamtmand i Christianssands stift (1680, men først flyttet til Christianssand fra Stavanger fire år senere).

³⁰ Omkring samme tid, som dette ægteskab indledtes, blev Ludvig og Karens ældste datter, Justine Cathrine (1659-1746) hofdame hos dronning Charlotte Amalie, en ansættelse, der skyldtes intriger og rænkespil ved det danske hof. Hendes opgave var at udspionere den tyskfødte, reformerte dronning. Hun er gået over i historien med et alt andet end godt skudsmål og endte sin karriere brat i 1699, hvor hun blev anklaget for mordforsøg og dømt til døden. Ved kongens intervention blev dommen dog ændret til livsvarigt fængsel på Hammershus og senere igen til tvungen residens i Rønne, hvor hun levede til sin død. Se *Dansk biografisk Lexikon*, XIV (1900), s. 250-251.

³¹ Smst., s. 258.

efter. Fyrster, konger og andre højtstående adelsfamilier lod repræsentative portrætter udføre af sig selv enten alene eller med hustru og børn eller som pendantmalerier til billeder af deres respektive koner. Herudover lod mange repræsentationsbilleder male også af den søn – som regel den førstefødte – der var udset til at arve gods, titler og formue. Reglen har dog sine undtagelser, nemlig inden for de fornemste europæiske dynastier (kejsere og konger), hvor også børn, der ikke stod øverst på arvefølgelisten, kunne blive malet i store repræsentationsstykker. Et hjemligt eksempel herpå ejer vi i portrættet i legemsstørrelse af den stående Frederik 3. som seksårig fra 1615 (Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg), der som bekendt ikke var Christian 4.s førstefødte søn. Da portrættet af den brune dreng er et typisk repræsentativt portræt, taler sandsynligheden således for, at det forestiller den ældste søn i den ene af de omhandlede to Rosenkrantz-generationer, enten Holger Rosenkrantz' ældste søn Ludvig Rosenkrantz eller også dennes ældste søn Holger Rosenkrantz (opkaldt efter farfaderen).

Forestiller billedet Holger, som var født 1658 eller 1659, må det være malet lige omkring 1670 – med andre ord otte år før, faderen blev friherre, og baroniets våben blev realiseret. I så fald er portrættet højst sandsynlig malet af en lokal maler hjemme i Norge, og der er da næppe tale om et ideallandskab som akkompagnement, hvilket man er tilbøjelig til at tro, men om et forsøg på at give et perspektiv af det bjergrige landskab omkring Rosendal. Herimod taler blot den omstændighed, at der i ikke Norge og lige så lidt som i Danmark – stadigvæk lige med undtagelse af Abraham Wuchters – på den tid fandtes nogen portrætmaler med det kunstneriske format, som maleriets ophavsmand helt sikkert har besiddet. Og hvem skulle i så fald have ladet våbenskjoldet påmale? Næppe faderen. Snarere Holger selv; men var han overhovedet hjemme i Norge i de fire år, der kan være tale om mellem faderens og hans egen død (1685-89)?

Hvis „Den brune Dreng“ derimod forestiller Ludvig som barn, må billedet datere sig til ca. 1640, og da er det naturligvis den portrætterede selv, der som voksen i stolthed har ladet en lokal maler i Norge tilføje baronvåbnet efter 1678 – måske den samme anonyme maler, som har udført de to helfigursportrætter af ham (fig. 2) og baronesse Karen. Våbenskjoldene på de tre malerier er ganske vist praktisk talt identiske i udførelsen, men for lidt til en sikker slutning.

Som allerede nævnt viser „Den brune Dreng“ i format, stiltræk, figuropstilling og figuropfattelse en kombination af flamsk og hollandsk portrætmaleri fra midten af 1600-tallet. Det vides, at den van Dyck'ske portrættstil begyndte at gøre sig gældende i de nordlige provinser i slutningen af 1630'erne, også selv om de hollandske malere var

tilbageholdende med at anlægge den klare, lyse palet, som van Dyck og hans kreds gjorde brug af. Mørkemaleriet (*duisternisschilderij* også kaldet *toonschilderij*), som i Holland havde sin storhedstid i 1630'erne, sad de lokale malere i blodet og dyrkedes af adskillige kunstnere også efter 1640. Det var en malerisk stil baseret på en monokrom farveskala i varme, brune nuancer. Med andre ord en farveholdning, der stemmer overens med den, der er benyttet i maleriet af vor brune dreng.

I parentes bemærket er det også værd at notere, at en lang række af de unge danske såvel som udenlandske aristokrater, der lod sig male (i brystbilleder eller i halvfigursbilleder) i 1630'erne og herefter, faktisk fremviser samme langhårede frisure med naturkrøl som vor dreng – lige fra den danske kongesøn Valdemar Christian, der på sin dannelsesrejse 1637-39 blev malet i Firenze af Mediciernes hofmaler, flamlænderen Justus Sustermans (maleri i Palazzo Pitti, Firenze), over de mange navngivne og unavngivne mandlige modeller til selveste kongen af England, Charles 1., som har poseret for forskellige malere (først og fremmest for van Dyck).³²

På baggrund af ovenstående er jeg af den opfattelse, at det må være Ludvig Rosenkrantz, der i anden halvdel af 1630'erne (måske i 1640 eller kort herefter) har stået model i Nederlandene til „Den brune Dreng“. Vor viden om ham som barn og hans samt broderens ophold i Nederlandene, som ovenfor er beskrevet, er desuden et tungtvejende indicium for denne antagelse.

Det skal dog være sagt, at så længe, der ikke foreligger noget endegyldigt bevis, bør Holger Rosenkrantz naturligvis ikke definitivt afskrives som mulighed.

³² At dømme efter de bevarede portrætter af (danske) mænd fra tiden efter, at det kortklippede hår var gået af mode, og inden paryktiden satte ind, må man undres over, hvor kraftigt hår langt de fleste var i besiddelse af. Ikke mindst Rosenkrantz-slægten har været begunstiget i så henseende. Nævnes kan således Jørgen Rosenkrantz (1607-1675), Otte Hølgersen Rosenkrantz (1610-1639), Christian Rosenkrantz (1614-1648), Jørgen Pallesen Rosenkrantz (1637-1660), m.fl. Med hensyn til Christian Rosenkrantz, der som adskillige andre unge danske adelsmænd satte livet til på den europæiske slagmark, henvises til det fine portræt af ham malet af Leiden-mesteren David Bailly i 1641, da han studerede ved Universitetet i Leiden (Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, deponeret på Rosenholm). I lighed med en lang række andre universitetsfolk i byen (heriblandt også danskere) lod han sig forevige af den begavede lokale portræt- og nature morte-maler, der – højst interessant – har tilføjet sit selvportræt på væggen bag den unge Rosenkrantz. Vi noterer i øvrigt, at denne har opholdt sig i Holland samtidig med sine slægtninge, de to Rosenkrantz-børn Ludvig og Maximilian. Om familien har haft indbyrdes samkvem i det fremmede, ved vi ikke; dog må en eventuel mistanke om, at Bailly kunne være ophavsmanden til „Den brune Dreng“, afvises af stilistiske grunde.

Maleren

Angående identifikationen af den anonyme maler har jeg søgt assistance hos et par af de fremmeste eksperter på området.³³ Ingen af dem har kunnet pege på nogen bestemt kunstner, kunstnerkreds eller kunstskele i Nederlandene, hvilket kan skyldes, at ophavsmanden kun gennemgik en læretid i Nederlandene eller opholdt sig en rum tid her for dernæst at drage bort og øve sin metier andetsteds. Dem er der ikke helt få af, men vor viden om dem er yderst begrænset.

Anlægger vi denne betragtning, var det måske en idé at tage Abraham Wuchters op til fornyet overvejelse, men den unge Wuchters vel at mærke og ikke den gamle fra tiden kort før, døden indhentede ham, således som man hidtil har troet, når man tilskrev ham billedet.

Ifald maleriets tilblivelse vitterlig skal retrodateres fra 1660'erne eller 1670'erne til cirka 1635-1640, bør også Karel van Mander 3. overvejes som værkets eventuelle ophavsmand, idet denne begavede kunstner tidsmæssigt da havde begyndt sin aktivitet i Danmark. Vi kender i dag ikke med sikkerhed malerier af ham før efter hans tilbagekomst i 1639 fra en treårig rejse foretaget på kongelig bevilling til Italien og Nederlandene. Stilistisk er det ikke nemt at placere „Den brune Dreng“ i rækken af hans portrætter fra perioden, selv om han i disse har tilkendegivet, at han kompositorisk var bekendt med den nye i udlandet introducerede friluftsofstilling for helfigursportrætter, og malerisk både mestrede den van Dyck'ske klare, lyse farveholdning og det karakteristiske hollandske *toonschilderij*. Højst tankevækkende er i øvrigt, at van Mander på sin udenlandsrejse (fra 1635/1636 til 1638/1639) må have været i Nederlandene samtidig med Wuchters og samtidig med, at drengen Ludvig Rosenkrantz ifølge vor hypotese er blevet malet her.

Med hensyn til Wuchters ved vi næsten intet om begyndelsen på hans karriere, kun at han var født i Antwerpen i 1608 af hollandske (?) forældre, at han i 1635 blev gift i Heino ved Zwolle (i Holland), i 1637 er impliceret i en proces i Amsterdam og „i løbet af 1638 kom ... i forbindelse med den danske konge“, ³⁴ hvilket resulterede i hans an-

³³ Christopher Brown har definitivt afvist, at der kan være tale om van Dyck, hans assistenter, hans kreds eller efterfølgere, og mener, kunstneren må være hollandsk. Rudi Ekkart afholder sig helt fra at udtale sig, hvad måske mere end noget andet vidner om, at maleriet er svært at finde en hollandsk ophavsmand til. Et par yngre nederlandske kolleger udtaler sig til fordel for en hollandsk maler, den ene med tilføjelsen, at der måske kan være tale om en udenlandsk kunstner med skoling i Holland som til eksempel Jürgen Ovens, kendt for sine mange barneportrætter. Af stilistiske grunde kan denne maler imidlertid ikke komme på tale som ophavsmand til drengportrættet på Rosenholm.

³⁴ Eller, 1971, s. 191-194.

sættelser som tegnelærer på Sorø Akademi og som kongens kontrafejer. Men hvordan han kom i kontakt med den danske konge, og hvorfor han straks blev begunstiget med så fornemme hverv, derom melder ingen troværdig kilde noget.³⁵

Kan det tænkes, at det er den trediveårige Abraham Wuchter, som i Holland har malet Rosenkrantz-drengen (der i så fald har været ca. 8-10 år gammel) og er blevet anbefalet til den danske monark af drengens formående familie, der som bekendt havde meget nære forbindelser til majestæten?³⁶ Vi mangler totalt kendskab til, hvad han har malet inden 1638, det år han signerer sit repræsentationsstykke af Christian 4. stående i hel figur på landskabsbaggrund med en meget lav horisont (Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg). Der er en hel del ligheder mellem de to malerier af samme høje format, men også forskelle. Dog er disse ikke større end, at man godt kan forestille sig, at den unge flamsk-hollandske maler i sin kunstneriske udvikling har bevæget sig fra en typisk nordnederlandsk malerisk udtryksform til den, der karakteriserer fremstillingen af Danmarks daværende konge.³⁷

³⁵ Eller fandt også disse omstændigheder usædvanlige og satte spørgsmålstegn ved den ofte fremførte påstand, at Wuchters var blevet indkaldt af kongen, thi i 1638 „var Christian IV næppe særligt i bekneb for malere, og det er ikke bekendt, at Wuchters havde indlagt sig fortjenester, som var kommet kongen for øre“ (samme s. 191). Man kan kun gå ud fra, at den unge maler må have haft forbindelser til nogen hos den danske konge, thi at han selv som et ubeskrevet blad skulle have præsenteret sig på højeste sted i Danmark, er utænkeligt.

³⁶ Vi ved, at Wuchters var bosat i Holland fra 1635 – nok også før – til 1638, hvor han er i Danmark under kongelig protektion. Ligeledes at han i maj 1640 får orlov af Christian 4. til en udenlandsrejse, og at han 1640-1642 er i Amsterdam. Hvad formålet med denne rejse var, ved vi ikke, thi for så langt et ophold har eneste begrundelse næppe været forhandlinger om den ham i 1640 tildelte eneret til at lade kobberstikke hans kongeportræt i Holland.

³⁷ Maleriet er desværre i en meget dårlig stand og vil forhåbentlig snart blive underkastet kyndig behandling, der måske kan bekræfte, om det kan være udført i Holland af den unge Abraham Wuchters som her foreslået. Især ville en teknisk undersøgelse af hele lærredet – eller rettere de to sammensyede lærreder, som maleriet består af, og som ses i den lodrette, hvide stribe, der med tiden er slået igennem malingen – med dets underliggende lag af maling være af betydning, for en omhyggelig undersøgelse af detaljer i maleriet lader ane, at der på adskillige punkter er foretaget overmalinger. Først når resultatet af en fremtidig analyse er kendt, vil maleriet kunne vurderes i sammenhæng med samtidige danske helfigursportrætter i naturlig størrelse af denne type som Wuchters portræt fra 1638 af Christian 4. i Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Karel van Manders portræt af samme monark fra ca. 1641 på Statens Museum for Kunst, deponeret på Amalienborg, og det tilsvarende af Corfitz Ulfeldt fra begyndelsen af 1640'erne i Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.

SUMMARY

A Fresh View of the Enigmatic „Brown Boy“ at Rosenholm

One of the treasures of 17th century portrait painting in Danish museums is „The brown Boy“, a full-length figure of a boy dressed completely in brown. The painting is now on loan to Rosenholm Castle, from the Museum of Frederiksborg in Hillerød. Surprisingly and sadly, the identities of the represented person and of the painter are not known. While the names of Axel Rosenkrantz and Abraham Wuchters have been proposed, respectively, these are just hypotheses without documentation. Historians and art historians remain unconvinced. The attribution to Wuchters was rejected by the late historian Povl Eller, who studied the canvas and discussed it in his 1971 doctoral thesis. A couple of years later, he mentioned the picture again and suggested that, „More likely it has been executed abroad.“ Eller continued with an appeal to other Danish scholars: ‘It should be an essential task to have the matter resolved or simply have it better illuminated.’

This is the goal of the current work, almost half a century later.

A coat of arms figures on the canvas; this was added in a later period, and indicates that the boy represented must be one of the barons of Rosendal (in Norway), which in the 17th century belonged to the Boller branch of the Rosenkrantz family. The lives and careers of Axel Rosenkrantz and his three elder brothers seem to exclude all of them as models of the portrait, leaving their father, Ludvig Rosenkrantz (1628–1685), who founded the barony in 1678, as the only possibility. It must be he who had the coat of arms added to the portrait from his boyhood, which most probably was painted in the late 1630s, after his father’s death, while he was living with his mother and his younger brother in the Netherlands.

Stylistic, chromatic and compositional analyses of the picture testify that its author hailed from the Flemish-Dutch painting schools from just before the middle of the century. International art historians have ruled out the possibility of a Dutch or Flemish artist as the author of the painting, yet Abraham Wuchters (1608–1682) was born in Antwerp and is documented to have married and lived in Holland until 1638, when he was appointed court painter to Christian IV and immigrated to Denmark. It is proposed that Wuchters met the Rosenkrantz family in the Netherlands and painted Ludvig when the future baron was about eight years old.