

Marmorgalleriet på Frederiksborg (1619-2019)

VAR DER ET OPRINDELIGT PROJEKT? OG BLEV DET NOGENSINDE FULDFØRT?

AF
PATRICK KRAGELUND¹

Folketinget, Carlsbergfondet og A.P. Møller Fonden har bevilget godt 79 mio. kr. til restaureringen af det marmorgalleri, der pryder den centrale Kongefløjs facade ud mod Frederiksborgs indre slotsgård. Projektet skal styres af Slots- og Kulturstyrelsen i samarbejde med Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Projektet fortjener til fulde denne storstilede støtte, for det stærkt medtagne galleri er et hovedværk i 1600-tallets danske arkitektur [fig. 1].

Denne rigt profilerede udsmykning af Kongefløjens hovedfacade blev på Christian 4.s opdrag i første omgang skitseret af Hans van Steenwinckel den Yngre (1587-1639), men både sten-, relief- og skulpturarbejdet blev for hovedpartens vedkommende udført i Amsterdam hos datidens berømteste hollandske billedhugger og arkitekt, Hendrick de Keyser (1565-1621). I lighed med Slotskirkens nedre og øvre arkader er galleriet i sin lodrette akse dimensioneret i forholdet 2:3, hvorved det øverste segment majestætisk hæver sig højt op over grundetagen.² Arbejdet stod på i årene 1619-21, hvorefter skulpturer og reli-

¹ Tak til Slots- og Kulturstyrelsen, der i maj 2019 arrangerede en inspirerende rundbordssamtale om de divergerende tolkninger af galleriets ikonografi mellem repræsentanter for Styrelsen, Frederiksborgmuseets direktion og denne artikels forfatter. Og tak til Lillian og Dan Finks Fond, der generøst har dækket udgifterne til anskaffelse af illustrationer fra Frederiksborgmuseet (fig. 13-15; 19). De øvrige illustrationer (fig. 1-12; 14-18) har alle fået *public domain*-status af deres hjeminstitutioner. Til slut tak til redaktørerne og en anonym fagfællebedømmer for skarpe og hjælpsomme forslag.

² Francis Beckett: *Frederiksborg II, Slottets Historie*, Kbh. 1914, s. 125-29 er fortsat den bedste sammenfatning af data om den tidlige fase. Om dimensioneringen af slotskirkens arkader, se Hugo Johannsen m. fl. „Frederiksborg Slotskir-

effer forestillende antikke guder og helte blev fragtet fra Amsterdam til Danmark. Jævnside Adriaen de Vries' samtidigt opstillede Neptun springvand er der tale om det i international sammenhæng kunsthistorisk vigtigste bidrag til slottets ydre udsmykning.

Derfor er spørgsmålet om galleriets rette restaurering af største betydning. Slotsbranden i 1859 samt talrige tidlige og senere restaureringer har grundlæggende forkludret den orden og logik, der oprindeligt var at finde såvel i galleriets helhed som i relationen mellem dets enkelte led. Nu er chancen der for at gengive galleriet en form, der kommer så tæt som muligt på det oprindelige. Men der er ikke enighed om galleriets oprindelige skulpturudsmykning. Faktisk står to tolkninger stejlt over for hinanden, hvilket kan få alvorlige konsekvenser for restaureringens videre forløb. For hvilken tolkning skal man i denne situation vælge?

Frederiksborgmuseet har som forberedelse til selve restaureringen nedsat en arbejdsgruppe med deltagelse af museets forskningschef, ph.d. Thomas Lyngby, og den projektansatte ph.d. Christina Lysbjerg Mogensen. Lyngby har i *Carlsbergfondets Årsskrift 2018* skitseret, hvad der grundlæggende synes at være museets tolkning.³ Tolkningen baserer sig i alt væsentligt på slotsforvalter Bergs *Beschreibung* fra 1646 og Lauritz de Thurahs skildring af galleriet, som det fremstod i Christian 6.s første år (fig. 1).⁴ Denne tolkning er i tidsskriftet *Kulturstudier 2018* blevet udbygget af Mogensen, der med nybrydende inddragelse af ældre bygningsregnskaber samt visuelt materiale fra museets gemmer har ført historien om marmorgalleriets udsmykning helt op til branden i 1859 og kammerherre Meldahls efterfølgende restaurering.⁵

Mogensen deler Lyngbys antagelse, at det oprindelige projekt, så-

ke“, *Danmarks Kirker, Frederiksborg Amt*, 3, København 1970, s. 1722; ligheden med marmorgalleriet synes ikke tidligere bemærket.

³ Thomas Lyngby: „Antikkens guder og helte på Frederiksborg“, i Camilla Plesner Horster & Lærke Maria Andersen Funder (red.): *Antikkens veje til renæssancens Danmark*, Aarhus 2017, s. 153-179; Thomas Lyngby: „Marmorgalleriet på Frederiksborg Slot“, *Carlsbergfondets Årsskrift*, Kbh. 2018, s. 160-167.

⁴ Johan Adam Berg: *Kurtze und eigentliche Beschreibung des fürtrefflichen und weitberühmten Königlichen Hauses Friederichsburg*, Kbh. 1646. Lauritz de Thurah: *Den Danske Vitruvius*, ii, Kbh. 1749.

⁵ Christina Lysbjerg Mogensen: „Marmorgalleriets ikonografi – oprindelse og restaureringer“, *Kulturstudier*, 9:2 (2018), s. 34-64. Christina Lysbjerg Mogensen, ”Mellem arkivalier og skulpturfragmenter: restaureringen af Marmorgalleriet på Frederiksbog Slot”, *Carlsbergfondets Årsskrift* 2019, s. 148-53 er i alt væsentligt et forkortet sammendrag af artiklen fra 2018, uden opdatering i forhold til den (ikke citerede) argumentation i Kragelund 2019 (note 7). Der henvises i det følgende kun til Mogensens mere detaljerede bidrag 2018.

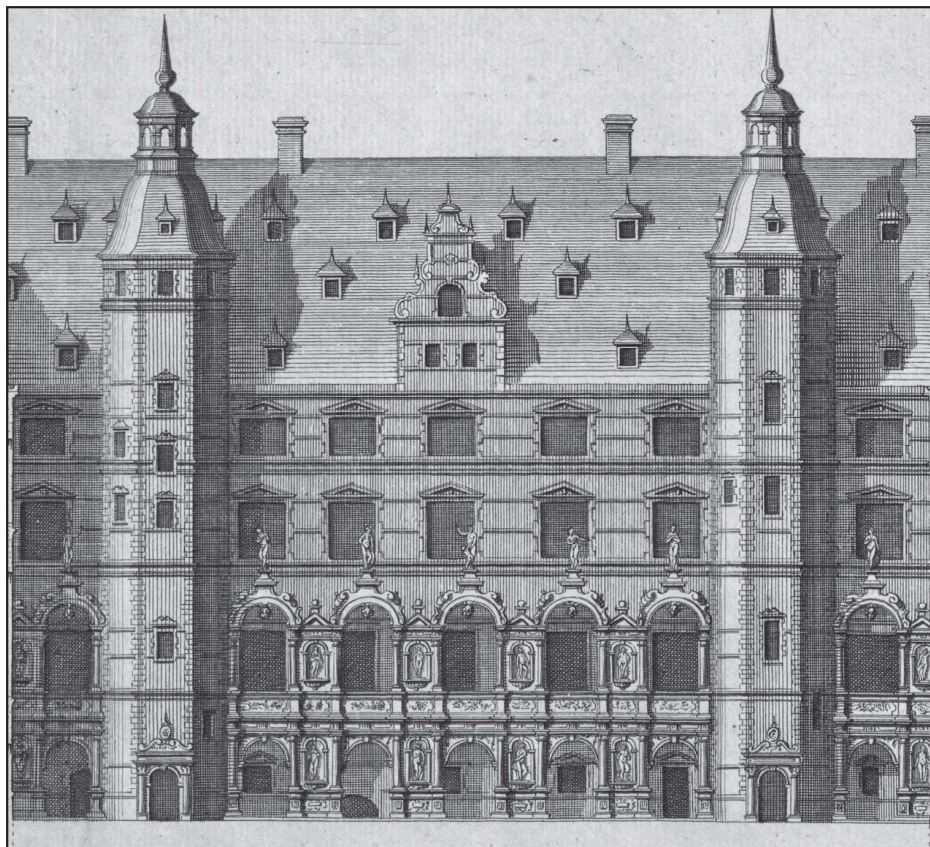


Fig 1. Marmorgalleriet på Frederiksborg som gengivet i Lauritz de Thurah: *Den Danske Vitruvius, bd. II, Kbh. 1749, pl. vi (udsnit)*. Det Kgl. Bibliotek, Danmarks Kunstbibliotek.

dan som det blev skitseret af Steenwinckel den Yngre og hans hollandske forbindelser, aldrig blev fuldført. Denne opfattelse blev først formuleret i 1972 af en af koryfæerne i udforskningen af Frederiksborgs ikonografi, den længst afdøde kunsthistoriker Meir Stein (1920-95).⁶

Men er denne opfattelse rigtig? Nærværende artikels forfatter er med støtte i Francis Becketts (1868-1943) grundlæggende afhandling fra 1914 om slottets historie kommet frem til en noget anden opfattelse og skal i det følgende prøve at eftervise, at de dansk-hollandske kilder fra 1620'erne og frem giver et troværdigt billede af galleriets oprindelige udseende. Det skal samtidig afdækkes, hvordan den af Lyngby og Mogensen fremførte tolkning dels ignorerer, dels misforstår dis-

⁶ Meir Stein: „The Iconography of the Marble Gallery at Frederiksborg Palace“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 1972, s. 284-293 (genudgivet på dansk i Meir Stein: *Christian den Fjerdes billedverden*, Kbh. 1987, s. 109-121).

se tidlige kilder, såvel med hensyn til deres troværdighed som med hensyn til deres konkrete vidnesbyrd om projektets helhed og detaljer.

Artiklen bygger på to af mine tidligere arbejder om slottet, som i modsætning til Lyngby og Mogensen netop har fokus på disse samtidige kilder. På opfordring af Frederiksborgmuseets tidligere forskningchef, Steffen Heiberg, bidrog jeg i 2006 til antologien *Christian 4. og Frederiksborg* med en analyse af marmorgalleriets oprindelige ikonografi, som i udvidet form og med bred inddragelse af slottets bygningshistorie samt en nytolkning af ridebaneanlægget nu indgår i en engelsk monografi udgivet i 2019. Som noget nyt afdækker bogen fra 2019, hvilken betydning Christian 4.s udlandsrejser fik for udsmykningen og udbygningen af slottet i årene mellem 1606 og 1622.⁷

Min bog fra 2019 udkom umiddelbart efter, at Mogensen i *Kulturstudier* publicerede sin gennemgang af bygningsregnskaber og ikonografi, så der var desværre ingen mulighed for at inddrage og evaluere disse nye resultater. Behovet for en grundig stillingtagen er herved blevet påtrængende. I 400-året for galleriets påbegyndelse er det overraskende nok første gang, der her i det følgende kan fremlægges en samlet, systematisk og detaljeret analyse af pragtgalleriets oprindelige relief- og skulpturudsmykning, herunder også en stillingtagen til det nye materiale, Mogensen har fremdraget.

De tolv statuer i galleriets nicher

På en række punkter er der generel enighed. Det gælder f.eks. spørgsmålet om den oprindelige placering af de tolv guder og heroer, som Steenwinckel lod opsætte i galleriets nicher, seks fornedet og seks foroven. Her er kilderne stort set entydige, helt tilbage til Bergs *Beschreibung* fra 1646. Det er først med Meldahls restaurering, at den oprindelige orden i opstillingen fuldstændig brydes – men forhåbentlig vil den planlagte restaurering her bringe alt tilbage på sin rette plads.

Disse tolv statuer er i en vis forstand en gentagelse af terrassefløjens panoramiske, godt 40 meter brede, skulpturudsmykkede loggia, som skiller forgården med fontænen fra den indre slotsgård, hvis sydfacade er udsmykket med tolv guder og heroer. På terrassefløjen grupperer de mytologiske par sig symmetrisk omkring symmetriaksen med den centrale slotsport. De fineste, „kongelige“ guder står inderst, på

⁷ Patrick Kragelund: „Olympens guder“, i Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*, Kbh. 2006, s. 43-61; Patrick Kragelund: *A Stage for the King. The Travels of Christian IV of Denmark and the Building of Frederiksborg Castle*, Kbh. 2019; Patrick Kragelund: „Tradition, Ceremony and Innovation. The King's Travels and the Building of Frederiksborg and Rosenborg“, i Steffen Heiberg, Juliette Roding, Poul Holstein & Rolof Höwel tot Westerfløier (red.): *Christian IV and the Crisis of the Danish Monarchy*, Amsterdam 2020.

hver side af slotsporten, som øverst har de kongelige våbenskjolde prominent placeret. Skulpturerne accentuerer således arkitekturens fremhævelse af symmetriaksen.

På galleriet på Kongefløjen tilføjer skulpturensemblet ligeledes det hele et særligt arkitektonisk eftertryk.⁸ Igen fremhæves symmetriaksen, med de „kongelige“ guder grupperet forneden omkring det, der i dag er hovedindgangen. Oprindeligt var her ingen indgang, et asymmetrisk forhold, som det givet har været et af galleriets hovedformål at tilsløre. Faktisk overtog Steenwinckel en påfaldende gammeldags, irregulær kongefløjsfacade, helt uden den type monumental fremhævelse af facadens midterparti, som i det store udland allerede var *de rigueur*. I årene fra 1618 og frem lykkedes det ham med inspiration fra Frankrig og England at „kamouflere“ denne asymmetri ved at give facaden et nyt centralaksialt midterparti med udpræget barokke accenter. At denne nye facade var ren facade uden en korresponderende central indgang kunne Steenwinckel ikke ændre. En sådan central indgang ville have krævet en indre trappe, men den slags blev i Danmark først indført i 1670'erne (Charlottenborgs „Italienske Trappe“), så Frederiksborgs moderne hovedindgang er en anakronisme (komplet med stilsikkert udskåret egetræsdør) introduceret af Ferdinand Meldahl (1827-1908) efter branden i 1859.⁹

Jævnside med det rent æstetiske skulle Steenwinckels galleri også anskueliggøre, at Kongefløjen faktisk havde to separate hovedindgange, som i lighed med f.eks. den kurfyrstelige residens i Dresden var placeret i slotsgårdens to hjørnetrappetårne. Her var oprindeligt de eneste adgangsveje op til Kongefløjens øvre etager. Til dette formål brugte Steenwinckel bl.a. dispositionen af galleriets statuer, som har den pointe, at der omkring det venstre trappetårn skabes en mandlig overvægt og omkring det højre en kvindelig. Af den simple grund, at det venstre tårn var kongens, mens det højre var dronningens, en opdeling i to livssfærer, der allerede er markeret med våbenskjoldene over porten til indgangen til den indre slotsgård: kongens til venstre, dronningens til højre. Udsmykningen af det ydre spejler altså den indre rumfordeling i Kongefløjens hovedetage med kongens gemakker i den venstre halvdel, dronningens i den højre.¹⁰

⁸ Kragelund 2019, s. 32-107. For de tolv statuers traditionelle fordeling, se Kragelund 2019, s. 82; Lyngby og Mogensen erstatter to af Bergs og Thurahs identifikationer med nye, måske med rette: se n. 58.

⁹ På Frederiksborgmuseets video om slottets bygningshistorie er Kongefløjen fra 1606 udstyret med en monumental midterindgang i stueetagen og en centralt placeret vinduesportal på 1. sal, men dette er anakronistisk. Disse centrale facadekomponenter er opfundet af Meldahl efter 1859; Kragelund 2019, s. 62-85.

¹⁰ Mands- og kvindeside accentueret af skulpturerne: Kragelund 2006, s. 54;

Planetgudskonceptet

Så vidt om den del af det tidlige projekt, om hvilket der så nogenlunde er enighed. Anderledes forholder det sig med de syv planetguder, hvis statuer var placeret øverst på galleriets syv rundbuer, højt over nicherne med de førnævnte to gange seks guder og heroer. Til denne del af udsmykningen har vi fra samtiden fire hovedkilder:

- 1) En tegning af Steenwinckel gengivet i en hollandsk arkitekturtraktat med titlen *Architectura Moderna*, som venner og beundrere af afdøde Hendrick de Keyser og hans partner, bygmesteren Cornelis Danckerts (1561-1634), udgav i 1631, i tiåret for de Keyseres død [fig. 2].
- 2) En forklarende billedtekst til Steenwinckels tegning formentlig forfattet af udgiveren, de Keyseres ven Salomon de Bray (1597-1664).¹¹
- 3) En serie stik efter de Keyseres tegninger fra 1619-21 til galleriets syv brede og seks smallere relieffer, alle placeret på 1. sals balustrade [fig. 3-5 og 6]. Stikkene første oplag blev udgivet af ovennævnte Cornelis Danckerts' nevø, grafikereren Cornelis (I) Danckerts (1603-56), andet og tredje oplag af dennes søn Iustus.
- 4) Sidst, men ikke mindst, de bevarede dele af det oprindelige udsmykningsprojekt, tretten af de Keyseres relieffer i original eller kopi fra balustraden [fig. 3-5 og 7] og tre af de Keyseres originale statuer fra galleriets top [fig. 13-15].

Steenwinckels tegning og de Brays billedtekst

Tegningen (1) og billedteksten (2) kan med fordel diskuteres under ét. Tegningen er et enestående dokument. Stikket [fig. 2] repræsenterer den vistnok tidligst kendte danske arkitekturtegning, og den er det eneste oprindelige vidnesbyrd om Steenwinckels direkte involvering

Kragelund 2019, s. 85; tolkningen accepteres af Mette Skougaard: „Interiører“, i Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*, Kbh. 2006, s. 68; Lyngby 2017, s. 165; Lyngby 2018, s. 166; Mogensen 2018, s. 57.

¹¹ Salomon de Bray: *Architectura Moderna*, Amsterdam 1631. Her og i det følgende accepteres den traditionelle og velbegrundede identifikation af de Bray som forfatteren til disse billedtekster: Christine Fritsch-Hammes: „*Architectura Moderna* (1631) and the formation of modern Dutch identity“, i Heiner Borggreffe & Vera Lüpkes (red.): *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, Marburg 2005, s. 199.

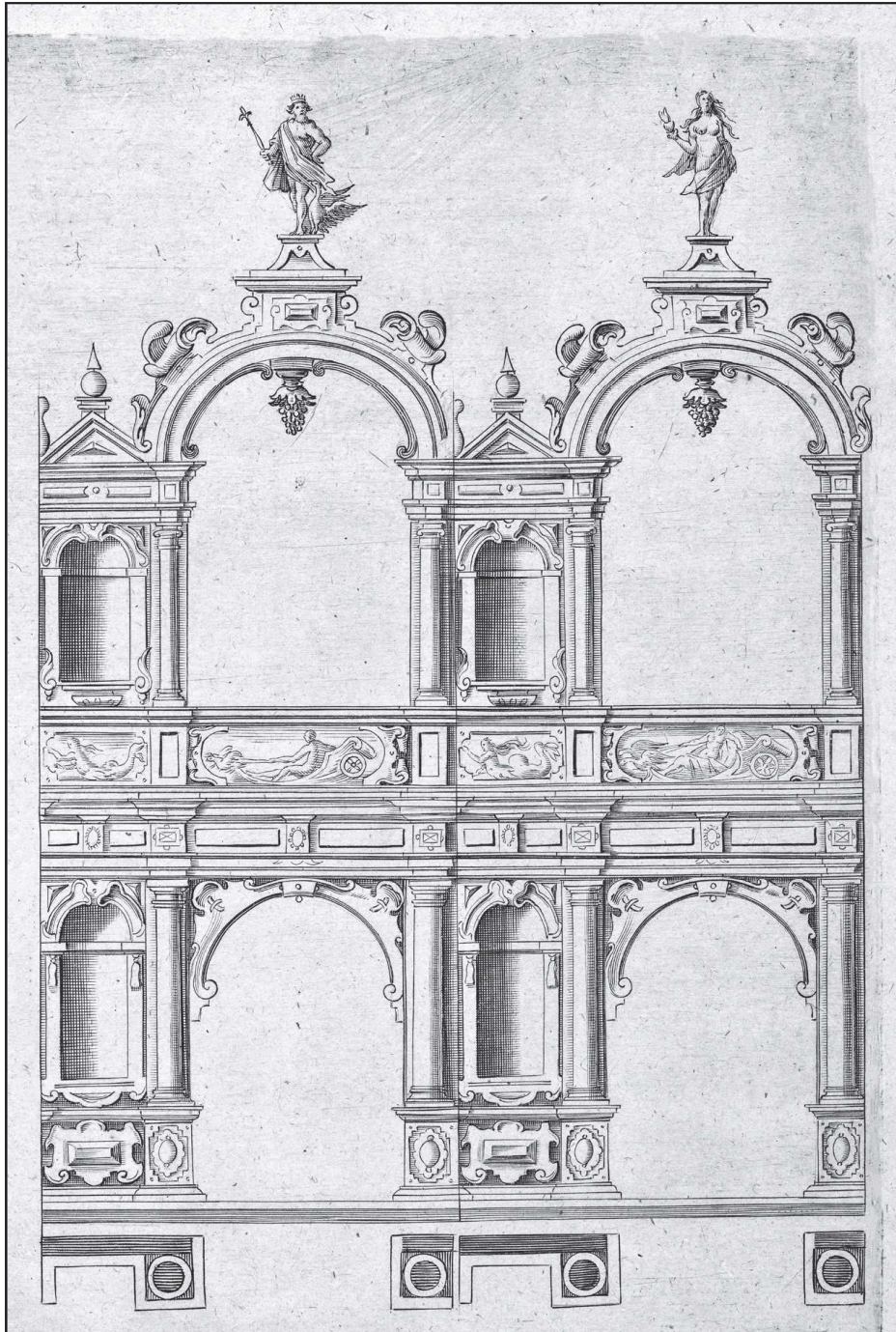


Fig. 2. Stik af Cornelis (I) Danckerts i Salomon de Bray: *Architectura Moderna*, Amsterdam 1631, fig. xlii, som gengiver en tegning fra ca. 1619 sendt af Hans van Steenwinckel den Yngre til Hendrick de Keyser for at informere om planerne for det planlagte marmorgalleri på Frederiksborg. Det Kgl. Bibliotek, Danmarks Kunstbibliotek.

og hans nære forbindelse med de Keyser.¹² Mogensen finder kildens ophavssituation så „problematisk“, at dens vidnesbyrd kort og godt bør ignoreres.¹³ Men faktisk er det standard, at en 15-1600-tals arkitekturtraktat af denne type har tegninger til gennemførte projekter såvel som til planer, der „blev på papiret“. Tegningerne i de Keyseres efterladte arkiv (som gik i arv til sønnen) gik typisk kun godt syv år tilbage, så nogle af faderens tidlige hovedværker er ikke illustreret.¹⁴ Erfaringen viser, at det ofte er tilfældigt, hvad der overlever af originaltegninger. Men udgiverne har fra det forhåndenværende formentlig udvalgt de mest eksemplariske og sidst i bogen suppleret med enkelte værker af yngre samarbejdspartnere, heriblandt Steenwinckel.¹⁵ Bogen skulle jo både illustrere de Keyseres bedrifter, hans kunstneriske geni og kvaliteten af hans elever. Og derigennem inspirere andre samt hævde hans position som en faderskikkelse i hollandsk arkitektur.¹⁶

Så ophavssituationen er måske nok problematisk (al den stund det hele er et partsindlæg og et mix af det fuldførte og aldrig fuldførte), men ikke speciel. Faktisk er den helt efter bogen. Så der er ingen basis for, som Mogensen gør, helt og aldeles at ignorere dokumentets centrale vidnesbyrd. Man hælder jo heller ikke barnet ud med badevandet. Uanset ophavssituationen er disse dokumenter kilder af stor vær-

¹² For Mogensen 2018 s. 40 er det et *faktum*, at Steenwinckel blev uddannet hos de Keyser, men hverken dansk eller hollandsk forskning har fundet arkivalisk belæg herfor. Det er de Brays fortrolighed med Steenwinckels arbejde, der gør det *sandsynligt* (cf. n. 15): Konrad Ottenheim: „Hendrick De Keyser and Denmark“, i Michael Andersen, Birgitte Bøggild Johannsen & Hugo Johannsen (red.): *Reframing the Danish Renaissance. Problems and Prospects in a European Perspective*, Kbh. 2011, s. 316; Kragelund 2019, s. 90.

¹³ „problematisk“: Mogensen 2018, s. 40-41; 59.

¹⁴ Tegninger i arv til sønnen: Charles Henry Francis Avery: „Hendrick de Keyser as a sculptor of small bronzes – his Orpheus and Cerberus identified“, *Bulletin van het Rijksmuseum* 21, 1973, s. 3; tegninger næsten kun fra de sidste syv år inden de Keyseres død i 1621: Konrad Ottenheim, „Architectura Moderna à Amsterdam. Hendrick de Keyser et les nouvelles inventions à l'antique“, i Monique Chatenet et al. (red.): *Le génie du lieu, La Réception du langage classique en Europe (1540-1650). Sélection, Interprétation, Invention*, Paris 2013, s. 163.

¹⁵ Steenwinckel publiceres i fint selskab, nemlig med skulptur- og arkitekturprojekter af de Keyseres to sønner Thomas (1596-1667) og Pieter (1595-1676) samt Jacob de Campen (1596-1657), sidstnævnte senere berømt for rådhuset i Amsterdam. Endnu et vidnesbyrd om, hvor tæt forbindelsen må have været.

¹⁶ Om værkets tilblivelse og budskab, se Ed Taverne i indledningen til faksimile udgivet i Soest i 1971 af Salomon de Bray, *Architectura Moderna*, Amsterdam 1631; Freek Schmidt: „Building Artists' History. Modernity and the Architect around 1630“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 59, 2009, s. 314-24 og Ottenheim 2013, s. 163-74.

di. I den hidtidige forskning (inklusive min egen) mener Mogensen imidlertid at spore en „forfejlet opfattelse af *Architectura Moderna's* karakter“, hvilket skal have medført „at den blev brugt som et sandhedsvidne, når det kom til galleriets oprindelige udseende“.17 Men argumentationen er mærkelig bagvendt, for problemer af den type, som denne ophavssituation *kunne* skabe, er i dette tilfælde ikke-eksisterende, al den stund vi har fortrinlig dokumentation, der viser, at *galleriet faktisk blev opført efter netop de retningslinjer, som Steenwinckels tegning udstikker*.

Facadeprofiler, buer, søjleordner og dekorative detaljer: Der er ofte en én til én korrespondance mellem skitsen og arkitekturen. Mogensen mener, angiveligt som noget nyt, at denne og de øvrige tidlige tegninger og informationer „bør ses som udkast eller forbilleder til galleriet og ikke som egentlige gengivelser“.18 Men her må man med føje spørge: Hvem har nogensinde ment andet? Og videre: Hvordan i alverden skulle tegningen kunne være en „egentlig gengivelse“, al den stund bygningen endnu var uopført?

Tegningen viser ganske vist ikke ovennævnte tolv statuer i nicherne, måske fordi de er et senere påfund. Men det er værd at bemærke, at nicherne nederst allerede har de karakteriske udadkrængede fodstykker – hvad skulle de være der for om ikke som basis for statuerne? Som noget spændende nyt, anfører Mogensen og restaureringsarkitekten Mette Marciniak, at kubikmetermængden af gotlandsk sandsten sendt til Amsterdam antyder, at de Keysers værksted også leverede denne del af udsmykningen – hvilket arbejdets kunstneriske kvalitet for længst har fået andre til at gætte.19

Men bemærk, at de Brays billedtekst supplerer med den helt korrekte oplysning, at der i alt var syv bueslag (tegningen viser kun to). Dette med de syv bueslag er bemærkelsesværdigt (et forhold, Lyngby og Mogensen ikke kommenterer), for de Bray har næppe nogensinde set Frederiksborg. At galleriet har syv fag, er efter alt at dømme noget, han *udelukkende kunne vide*, fordi han fra andre, velinformerede kilder (det være sig tegninger, breve og/eller mundtlig information) var orienteret om projektet i detaljer. I denne sammenhæng er det næppe uvæsentligt, at de Bray i 1621 var i kontakt med Christian 4.s agent i Am-

17 Mogensen 2018, s. 58.

18 Mogensen 2018, s. 42.

19 Niche-skulpturerne formentlig fra Amsterdam: Mogensen 2018, s. 36; således allerede Beckett 1914, s. 127; Elisabeth Neurdenburg: „Hendrick De Keyser en het beeldhouwwerk aan de galerij van Frederiksborg in Denemarken“, *Oudheidkundig Jaarboek* 1943, s. 36; Kragelund 2019, s. 83, fig. 4.16.

sterdam, Theodorus van Rodenburg, og overvejede at rejse til København for at gå i kongens tjeneste.²⁰

Ifølge Mogensen oplyser de Bray endvidere, at „det ikonografiske program skulle afspejle planetguderne“, men desværre bygger dette resume på en fejloversættelse.²¹ Faktisk skriver de Bray, at *hvert af galleriets syv bueslag* var „viet“ til én af de syv planetguder, der – igen i hvert bueslag – blev vist forneden med et relief og, direkte derover, øverst på galleriet, med en helfigurs statue – en oplysning, der igen viser, at han havde insiderviden.²²

Denne oplysning står nemlig ikke kun for de Brays regning. Tværtimod svarer den præcis til det, som Steenwinckel illustrerer. Det er derfor dobbelt uheldigt, at hverken Lyngby eller Mogensen undersøger, hvad tegningen siger om Steenwinckels oprindelige planer for ikonografien. I modsætning til, hvad der er blevet hævdet, er det nemlig ikke kun på det arkitektoniske, men i høj grad også på det ikonografiske område, at Steenwinckels tegning er informativ.²³ Som den hollandske arkitekturhistoriker Konrad Ottenheim understreger, er det i overensstemmelse med periodens gængse praksis, at Steenwinckels skitsering af skulpturerne er meget antydende (detailudformningen var overladt til mesteren, de Keyser), men der er visuelt rigelig evidens til at gøre det klart, at Steenwinckel til disse to fag ønskede sig statuer med planetguderne Jupiter og Venus og under dem, på balustraden, relieffer med netop disse planetguders særlige kareter.²⁴ Foroven bæ-

²⁰ Neurdenburg 1943, s. 35-36 fremhæver med rette, at de Bray-billedtekstens „syv“ forudsætter ekstra viden om projektet. De Brays planer i 1621: Joachim Wolfgang v. Moltke: „Salomon de Bray“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11-12, 1938-39, 310; Rodenburg og de Bray: Ed Taverne: „Salomon de Bray and the Reorganization of the Haarlem Guild of St. Luke in 1631“, *Simiolus* 6, 1972-73, 56.

²¹ Mogensen 2018, s. 41.

²² Billedteksten er, også for hollændere, vanskelig at dechiffrere. Ottenheim 2011, s. 315-316, som Mogensen følger, går delvist galt i beskrivelsen af relationen mellem reliefferne og topstatuerne. Her citeres den med Konrad Ottenheims venlige bistand præciserende engelske oversættelse, som gengives i Kragelund 2019, s. 175, n. 1.

²³ Lyngby 2017, s. 163 og 2018, s. 164 ser tegningen som et udkast til arkitekturen snarere end ikonografien, idet „de to statuer, der er gengivet <ikke> minder [...] om nogle af de bevarede“ (men se n. 24). Lyngby nævner hverken triton- eller planetgudsreliefferne, som bestemt „minder om de bevarede“.

²⁴ Skitsering af skulpturer traditionelt antydende: Ottenheim 2011, s. 315. Lyngbys indvending (n. 23), at Steenwinckels skitse ikke ligner de udførte statuer, går derfor fejl: Det var ikke altid en skitses opgave. Den skulle som regel blot oplyse om den tilgrundliggende ikonografi, selve designet af dem stod mesteren, *in casu* de Keyser for. Steenwinckels skitse til triton- og planetgudsreli-

rer *Jupiter* krone og scepter og har en ørn ved sin fod, altsammen attributter, der viser, hvem han er. *Venus* har yppig, kun halvt tilsløret kropslighed samt et flammende hjerte i hånden, hvilket i datidens billedsprog tydeligt fortæller, hvem hun er [fig. 11].

Reliefferne på balustraden direkte under dem bekræfter denne identifikation. Selv i det diminutive format er det tydeligt, at begge kareter har fugle-forspand. De eneste planetguder, der har sådanne bevingede forspand er Merkur, Venus og Jupiter. Og da Steenwinckels tegning klart viser statuer af de to sidste, må reliefferne hentyde til *deres* kareter.

Jupiters karet blev i renæssancens billedkunst typisk trukket af ørne eller påfugle [fig. 12], men om det her er det ene eller det andet, er uklart. Venus, derimod, havde svaner eller duer i sit forspand – og efter størrelsen at dømme må Steenwinckel her have tænkt på svanerne.²⁵ Hans adressat de Keyser ville uden tvivl have forstået krusedullerne rigtigt, for både han og Steenwinckel var fortrolige med koderne i samtidens mytologiske håndbøger.

Så vidt strukturen for de syv planetguds-bueslag: relief forneden og skulptur foroven. Tegningen og billedteksten er her klart vigtige kilder, for vi kommer nedenfor til at genfinde denne struktur i den faktiske arkitektur.

Men inden vi forlader Steenwinckel, er der endnu et aspekt at notere sig. På hans tegning alternerer de brede planetguds-relieffer med smallere relieffer, som har en triton- eller havguds-tematik til fælles. Selv i tegningens diminutive format kan man se, at figurerne på disse relieffer er antikke havguder med kentauroforkrop og fiskehale som underkrop. Dette forhold nævnes ikke i de Brays billedtekst (og mærkeligt nok heller ikke af Lyngby og Mogensen), men det er utvivlsomt originalt, for det går tydeligt igen i den kildegruppe, som nu skal i fokus.

Hendrick de Keyzers tegninger til balustradens relieffer

Det var formentlig efter udgivelsen af *Architectura Moderna* (som han leverede grafikken til), at Cornelis (I) Danckerts indså, at der i søfartsnationen Holland var et marked for en serie stik efter de Keyzers originaltegninger fra ca. 1619-21 med „havguder og havgudinder“, på fransk *Dieux et Deesses de la marine*, på hollandsk *zeegoden* (deres relati-

efferne (n. 22) er ligeledes blot antydende og eksemplificerende, men meningen er klar.

²⁵ *Jupiter* og *Venus* øverst på galleriet på Steenwinckels tegning: Stein 1972, s. 287; Kragelund 2006, s. 54 påviser, at relieffernes forspand er bevingede, ligesom de to guders traditionelt var det.

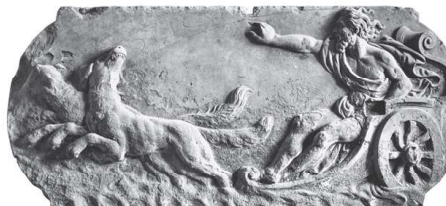
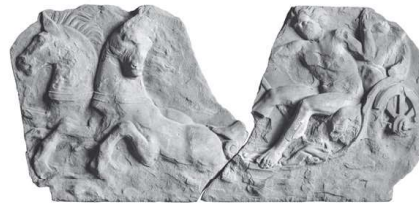
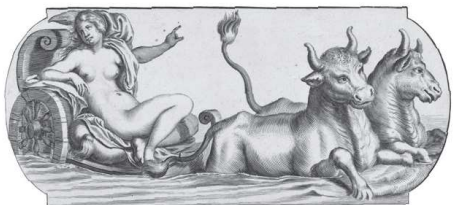
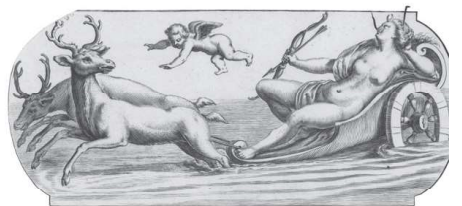
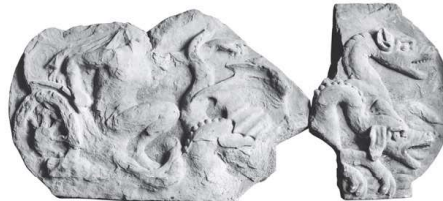
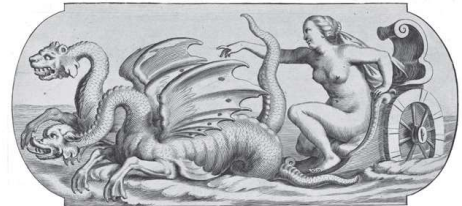
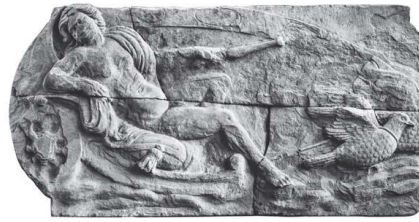


Fig. 3-5. I venstre kolonne de spejlvendte stik efter originaltegninger af Hendrick de Keyser fra ca. 1619-21 med planetgudskareter. De tre øverste symboliserer Merkur, Saturn og Diana (i den rækkefølge) og er fra Cornelis (I) Danckerts: *Nouveau Livre des/ Dieux et Deesses/ De la marine/ de l'inventio/ de Henri de/ Caiser*, u.st. & å. [før 1656]. De fire følgende symboliserer Jupiter, Venus, Apollon og Mars (ligeledes i den illustrerede rækkefølge) og er fra Iustus Danckerts' *Nouveau Livre des/ Dieux et Deesses/ De la marine/ de l'inventio/ de Henri de/ Caiser*, u.st. & å. [efter 1656]. Alle syv fra Rijksmuseum, Amsterdam.

I højre kolonne de tilsvarende (selvfølgelig retvendte) planetgudsrelieffer af de Keyser fra Frederiksborg. Flere af reliefferne blev nyhugget i 1730'erne og efter branden i 1859 afstøbt i zinck og genhugget i sandsten. Disse kopier af kopier kommer stadig bemærkelsesværdigt tæt på de Keyseres originaltegninger. Her til sammenligning tidlige fotos (1870'erne?) med kareter symboliserende Merkur, Saturn, Diana, Jupiter, Venus, Apollon og Mars. Det Kgl. Bibliotek, Danmarks Kunstbibliotek.

Fra vest mod øst er det i denne rækkefølge, der i nærværende artikel argumenteres for, at de syv relieffer - og højt over dem - de syv statuer oprindeligt var opstillet, altså 1: Merkur. 2: Saturn. 3: Diana (Luna). 4: Jupiter. 5: Venus. 6: Apollon (Sol). 7: Mars.

on til Frederiksborg var øjensynlig irrelevant for markedsføringen).²⁶ I alle tilfælde udgav Danckerts en buket med tolv stik efter de Keyser, måske i forbindelse med udgivelsen af *Architectura Moderna* i 1631 eller genudgivelsen i 1641; hans søn Iustus fulgte siden efter ikke bare med ét, men – som jeg fornylig har afdækket – to ekstra oplag.²⁷ Åbenbart var de Keyser i perioden mellem 1630 og op i 1650'erne fortsat et navn, der både solgte og gjorde indtryk [fig. 3-5; 6].

Disse stik blev i 1943 identificeret som Frederiksborg-relaterede af den hollandske kunsthistoriker Elisabeth Neurdenburg, som påviste, at de måtte være stukket efter de Keyseres tegninger til balustradens relieffer.²⁸ Dette spring fremad blev så fulgt op af den danske kunsthistoriker Meir Stein, der i 1972 påviste relieffernes klare relation til

²⁶ Ifølge Mogensen 2018, s. 42 betyder titlen: „guder og gudinder i havet (ikke at forveksle med havguder- og gudinder)“. Men „de la marine“ betyder ikke „i havet“, men siger netop, at de er havguder og havgudinder. Det samme siger den af Mogensen ukommenterede ikonografi. Og den hollandske titel (jf. n. 27) taler netop om „zeegoden“.

²⁷ Den oprindelige franske titel er, i alle tre oplag, *Nouveau livre des Dieux et Deesses de la marine de l'inventio de Henri de Caiser*: Kragelund 2019, s. 176 n. 8-9. Den hollandske lyder: *Bouckje van Zeegoden en Godinnen geïnventeert door Hendrick d' Caiser*: Mogensen 2018, s. 41 overser, at den vandrette streg over det „e“ i *geïnventeert* er en nasalstreg, som viser, at der skal læses et efterfølgende „n“: *geïnventeert*. Igen altså eftertryk på de Keyseres *inventio* (jf. n. 48).

²⁸ Neurdenburg 1943 s. 33-41.

planet-tematikken, en relation, han redegjorde for i den ikonografiske forsknings måske mest prestigøse tidsskrift, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*.²⁹

Mogensen definerer sit studie som „objekt-drevet“ og citerer med slagordet „thick description“ programmatisk antropologen Clifford Geertz' fordring om, at læseren skal have tilstrækkelig orientering om konteksten til at kunne forstå den iagttagede proces, også fra et ståsted i en anden kultur.³⁰ Men spørgsmålet er, om en vag og ukonkret, otte linjers gennemgang af det komplicerede, men helt centrale forhold mellem Danckerts' tolv stik og selve udsmyknings- og opførelsesprocessen kan siges at leve op til dette ideal.

Faktisk er det påfaldende, hvor lidt fokus Mogensen har på dette tredje, fuldkomne afgørende visuelle dokument.³¹ Læseren henvises summarisk til inventarnumre i Rijksmuseum i Amsterdam, men henvisningen er problematisk, for de anførte numre er et arkivalsk hulter til bulter, en komplet udgave af Cornelis Danckerts' første oplag samt løbblade fra sønnen Iustus' andet oplag.³² Så hvad er det egentlig, der henvises til?

Stikkene er sammen med Steenwinckels tegning overordentlig vigtige. Som Neurdenburg overbevisende konkluderede, må de være baseret på et sæt originale arbejdstegninger, der som så ofte i grafik er blevet spejlvendt.³³ Tager man højde for denne ændring, er stikkene i høj grad tro visualiseringer af det, som værkstedet leverede. I værkstedet blev sådanne tegninger typisk lagt til grund for udfærdigelsen af terrakottamodeller i fuld størrelse, som stenhuggerne så kopierede.³⁴ Mange af de Keyzers originalrelieffer blev i 1730'erne nyhugget, og her er stikkene uvurderlige, for de viser, hvor nøjagtigt der oprindeligt er blevet kopieret [fig. 3-5; 7].³⁵

²⁹ Stein 1972.

³⁰ Mogensen 2018, s. 39.

³¹ På basis af „kildenære studier“ konkluderer Mogensen 2018, s. 58, at „der ikke <kan> siges ret meget om reliefferne“.

³² Mogensen 2018, s. 42.

³³ Neurdenburg 1943, s. 39; Kragelund 2006, s. 54-56; Kragelund 2019, s. 88-112.

³⁴ Arbejdsgange hos periodens hollandske billedhuggere: Frits Scholten, *Sumptuous Memories. Studies in Seventeenth-century Dutch Tomb Sculpture*, Zwolle 2003, s. 52-71.

³⁵ Stein 1972, pl. 48 publicerer fem af de syv planetgudsstik; samtlige syv samt relevante tidlige fotografier af alle de bevarede relieffer og kopier efter reliefferne udgives for første gang samlet i Kragelund 2019, s. 91-95 og 111.

Som vi under de følgende fire punkter skal se, er det umagen værd at fokusere skarpt på denne centrale kilde. Som ikonografiens fader, Aby Warburg, formulerede det: „Der liebe Gott steckt im Detail“.

For galleriets fremtidige struktur er det for det første afgørende, at de Keyser faktisk var klar over, at den plads, der var afsat til reliefferne, varierede betydeligt. Både i højde og bredde var planetgudsreliefferne de største [fig. 3-5]. Det er de både på tegningerne og i virkeligheden (79 x ca. 176 cm).³⁶ Havgudsreliefferne derimod er af samme højde, men uens bredde: De fire fra galleriets midtersektion er ca. 63 cm høje og ca. 125 cm brede, men på stikkene er de ved grafisk opskaling gjort lige så høje som planetgudsreliefferne.³⁷ På yderfløjene mod øst og vest var der kun plads til havgudsrelieffer i reduceret bredde (ca. 63 x ca. 93 cm), og sådan er det også på tegningerne, hvor disse to relieffer er så smalle, at de kan dele titelbladet i Danckerts' publikation [fig. 6-7]. Ligesom i relationen mellem Steenwinckels tegning, de Brays billedtekst og den faktiske bygning kan det altså konstateres, at de Keyseres originaltegninger fra 1619-21 er i nøje overensstemmelse med de faktisk realiserede planer for balustradens og dermed galleriets proportionering.

For det andet bliver kareternes køreretning allerede her lagt fast. Tre kører (når vi tager højde for spejlvendingen) fra venstre mod højre eller, om man vil, fra vest mod øst, mens fire kører i den modsatte retning, fra øst mod vest – en fordeling, der opretholdes på de faktiske relieffer, hvor de samme tre og samme fire har disse køreretninger. Som vi nedenfor skal se, fik denne fordeling afgørende betydning for statuernes og relieffernes fremtidige placering.

For forståelsen af galleriets historie er det for det tredje karakteristisk, hvor detaljeret relieffernes fremtidige udformning allerede her i selve planlægningsfasen er akkorderet. Kareternes bagsmæk på reliefferne er f.eks. som regel præcis som på de Keyseres tegninger. Det samme gælder stillingsmotiverne og vognstyrernes køn. På reliefferne er talrige detaljer helt ned i det meget klejne såsom f.eks. halvmånen i Dianas hår og hendes pilekogger omhyggeligt medtaget. Kun to af de syv tegninger har en dyrekreds (zodiak) på himmelhvælvet bag kareten, og det samme har kun to af reliefferne.

Og for det fjerde: De smallere havgudsrelieffer er i fire ud af seks tilfælde meget tæt på de Keyseres originaler. For de resterende to må det her ligesom andetsteds (se nedenfor) antages, at der for værkstedets billedhuggere forelå forlæg, som i detaljen eller helheden var an-

³⁶ Med tak til Mette Marciniak og Annette Straagaard, Slots- og Kulturstyrelsen, der har stillet opmålinger af relieffer og skulpturer til rådighed.

³⁷ Neurdenburg 1943, s. 39.

derledes end dem, Danckerts gengiver. Men trods sådanne diskrepanser er det afgørende, at Danckerts medtager *præcis* det antal havgudsrelieffer (tre mandlige og tre kvindelige), som faktisk blev leveret til balustraden.

Danckerts' udgivelse er altså ikke bare en tilfældig antologi. Tværtimod illustrerer den i såvel antal som tematik akkurat, hvilke to sæt relieffer, seks med havguder, syv med planetguder, der som *en samlet komposition* blev leveret til Frederiksborg. Igen møder vi her den direkte konsekvens af betydelig insiderviden om det oprindelige projekt, en viden, som det i 1600-tallet er logisk, at Danckerts, den kunstnerisk begavede nevø af de Keyzers højre hånd, sad inde med [fig. 3-5; 6]. Han har været en aktiv ung mand på atten år, da den sidste del af den store ordre fra kongen af Danmark blev indskibet til Helsingør.

For at opsummere: Relieffernes dimensionering, kareternes køreretning, havgudernes og vognstyrernes køn, relieffernes tematik og antal og dekorative detaljer i hobetal: I stort som i småt vidner disse observerbare data om den nøje og af Lyngby og Mogensen fuldstændig ignorerede relation mellem de Keyzers originaltegninger fra 1619-21 og det fuldførte galleri. Som vi i det følgende skal se, gør relieffernes ikonografi præcis det samme.

Hendrick de Keyzers „Dieux et Déesses de la marine”

Danckerts' titel har vakt undren, men „havguder og havgudinder“, i den klassiske oldtid „tritoner“, *det* er præcis, hvad seriens seks smalle relieffer forestiller; og som noget afgørende nyt er de Keyzers syv planetgudsrelieffer – som vi skal se – indskrevet i denne maritime tematik.

Først havgudsreliefferne (som hverken Stein, Lyngby eller Mogensen diskuterer): På oldgræsk er den kringlede tekniske term for denne type tritoner „ichthyokentaurer“, et ord sammensat af de græske ord for *fisk* og *kentaure*.³⁸ Som navnet siger, og antikkens og siden renæssancens billedkunst viser, har disse havguder en kentaurforkrop, mens underkroppen er en bugtet fiskehale; det maritime understreges af,

³⁸ Den antikke ikonografi: Andreas Rumpf: *Die antiken Sarkophagreliefs* Bd. 5, Abt. 1, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1939; Steven Latimore, *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*, Los Angeles 1976; Noëlle Icard-Gianolio & Anne-Violaine Szabados: „Nereides“, Noëlle Icard-Gianolio: „Tritones“, og Thomas Sengelin et al.: „Kentauroi et kentaurides“, henholdsvis i *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. VI, Zürich, Stuttgart 1992, s. 785-824 og vol. VIII, Zürich, Stuttgart 1997, s. 73-85 og s. 671-721. Fra sådanne antikke fremstillinger overtog og videreudviklede renæssancen tritonerne og fiskekentaurene med deres konkylier, lyrer, treforke og særegne hove (om de sidste, se n. 39).

at deres hestehove ofte er klør forbundet med svømmehud [fig. 8].³⁹ Disse havguder spiller typisk på konkylier (præcis som Berninis berømte *Tritone* på Piazza Barberini i Rom), men kan også spille lyre og svinge med en trefork, igen præcis som i antikkens og renæssancens billedkunst. Både i de Keyseres tegninger og de bevarede relieffer trækkes der bredt og detaljeret på hele denne motivverden, som indirekte fejrer Christian 4. som herre over Baltikum. Motivet slås magtfuldt an på Adriaen de Vriis' Neptun-fontæne i forgården. Over den lille fontæne i indre slotsgård lader Steenwinckel en triton bortføre en nereide.⁴⁰ På ridebanen var det maritime (som jeg fornylig har påvist) også et samlende hovedmotiv, de fire bevarede tritonrelieffer et smukt levn fra en prægtigere fortid.⁴¹ Og sidst, men ikke mindst udfolder de Keyser på Steenwinckels anvisning denne maritime tematik tværs hen over Kongefløjens facade, i hele pragtgalleriets bredde.

I antikken var fiskekentaurene næsten udelukkende af hankøn.⁴² I renæssancen er der vækst i de kvindelige pendants til de mandlige,⁴³ en lidt marginal tradition, som de Keyser beslutsomt videreudvikler, så hans reliefserie halvt er mandlig, halvt kvindelig. Ideen går øjensynlig tilbage til Steenwinckel, på hvis tegning [fig. 2] den ene havgud er

³⁹ Fiskekentaure har i antikken normalt almindelige hestehove. For nærværende er det vigtigt, at der var undtagelser: Hans Lamer: „Ichthyokentauros“, *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* vol. XVII, Stuttgart 1914, s. 841. Et relief nu i München med Neptun og Amphitrite har en fiskekentaure med klør, der ligner de Keyseres, men dette relief synes først kendt efter 1680'erne. Men en medarbejder af Jacopo Ripanda (?-1516) har i en romersk skitsebog (som Rumpf ikke kendte) ca. 1510-16 aftegnet en nu tabt sarkofag med en fiskekentaure med tre klør ligesom hos de Keyser: Census ID 64288 (krydshenvisning til databasen *Census of Antique Works of Art and Architecture known to the Renaissance*, www.census.de) = Vincenzo Farinella, *Archaeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento: il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992, tav. 93. I renæssancens billedkunst, fra Mantegna (se Jane Martineau (red.): *Andrea Mantegna*, London 1992, nr. 79-81) og frem, bliver disse kloagtige hove indimellem temmelig ekstreme. Så de mulige antikke og, specielt, postantikke inspirationskilder til dette aspekt af de Keyseres relieffer er mange.

⁴⁰ Ifølge Lyngby 2017, s. 168 „en havkentaure [...] bortført af en nymfe“ – men det er dog omvendt.

⁴¹ Neptun/Consus på ridebanen: Kragelund 2019, s. 146-51.

⁴² Lamer 1914, s. 843; Icard-Gianolio 1997, nr. 60 og 67 er to sjældne, antikke undtagelser.

⁴³ Mandlige og kvindelige fiskekentaure: Alison Luchs: *The mermaids of Venice. Fantastic sea creatures in Venetian Renaissance art*, London, Turnhout 2010, s. 40-42 (bogornamentik fra 1470'erne); eksempler fra grotesker i stuk og maleri (meget hyppigt) og (sjældnere) skulptur, f.eks. 1500-tals palæet *Maison des Centaures* i Clermont-Ferrand i Frankrig, kendes også.

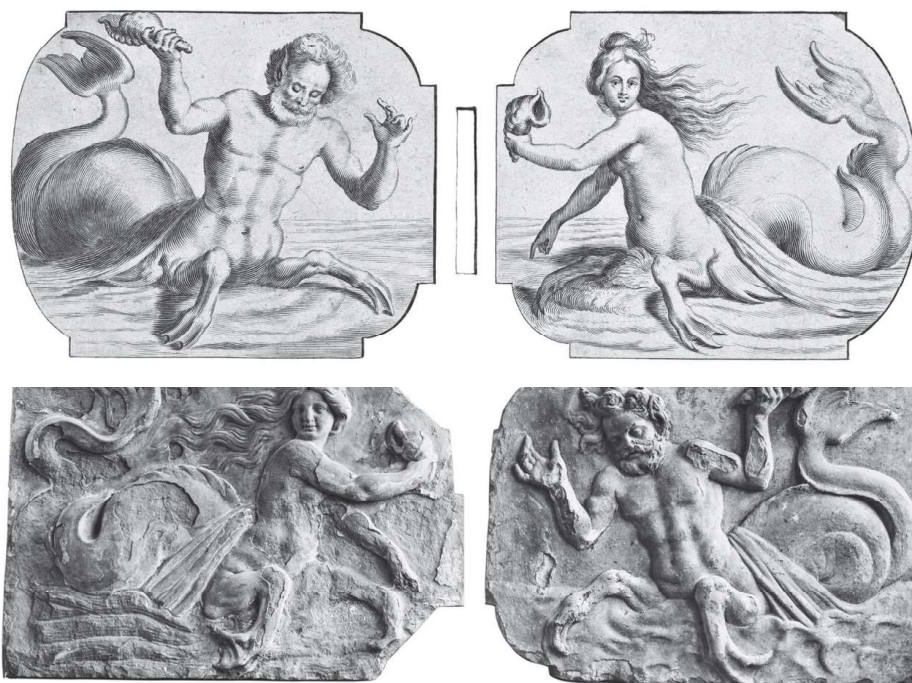


Fig. 6-7. Stik efter tegninger af Hendrick de Keyser fra ca. 1619-21 med mandlige og kvindelige tritoner i Cornelis (I) Danckerts: Nouveau Livre des Dieux et Deesses/ De la marine/ de l'inventio/ de Henri de/ Caïser, u.st., u.å. [før 1656]. Rijksmuseum, Amsterdam.

Relieffer med mandlige og kvindelige tritoner af de Keyser fra Frederiksborg. Disse relieffer har samme overleveringshistorie som planetgudsreliefferne [fig. 3-5]. Tidligt foto (1870'erne?). Det Kgl. Bibliotek, Danmarks Kunstbibliotek.

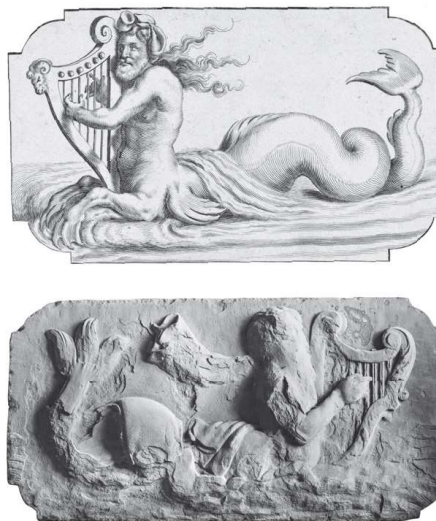
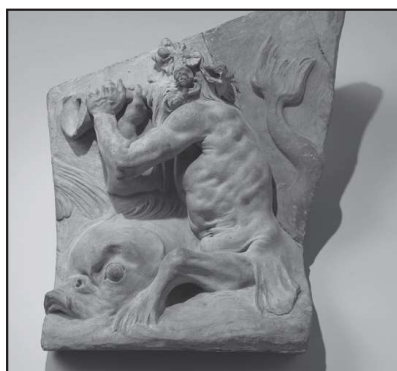


Fig. 8. Artus Quellinus, en triton blæser i sit konkyliehorn. Udsmykningsdetalje fra tempelgaolfeltet på Rådhuset i Amsterdam, terracotta, 1656. Bemærk fiskekentaurens hove med kløer og svømmehud præcis som hos de Keyser [fig. 6-7]



langt mere hårfager end „hendes“ genpart. Allenfals er det i de Keyseres æstetik tydeligt, at nøgne kvinder ikke bør mangle. Denne innovative tilgang til traditionen, også med hensyn til vægtningen af det mandlige og kvindelige, skal vi i det følgende se flere eksempler på, for fra tritonreliefferne videreføres den maritime tematik nemlig til de syv planetgudsrelieffer. Hos de Keyser kører alle syv hen over havet, bølgerne bruser under kareterne, og dragerne, hestene og tyrene har samme slags klør med svømmehud som fiskekentaurene.⁴⁴ Man mærker, at de Keyser i sin ungdom modtog opgaver fra det hollandske Admiralitet.⁴⁵ Havgudstematikken sad ham tydeligvis i fingrene. Set under denne synsvinkel er titlen på Danckerts' publikation fuldt dækkende, for sammen med tritonerne er planeterne her blevet „de la marine“ eller „zeegoden“.

Mig bekendt er disse maritime modifikationer helt uden sidestykke i den traditionelle planetgudsikonografi – og det stopper ikke her. I næsten alle de syv planetgudsrelieffer (som Lyngby og Mogensens heller ikke finder det relevant at kommentere, endsige fortolke detaljeret) jonglerer de Keyser frit og muntert med hele den hyppigt brugte, traditionelle ikonografi, som Meir Stein med rette påviste, er seriens fælles klangbund.

Denne ikonografi var interessant nok også bragt i anvendelse andetsteds på Frederiksborg, nemlig i den nyindrettede audienssal, hvor træskærereren Statius Otto i 1619 fik til opgave at udfolde hele det planetariske symbolapparat hen over salens senere ødelagte, men dengang rigt udsmykkede loft.⁴⁶ Parallellen mellem udsmykningen af audienssalen og facaden (også påbegyndt i 1619) er næppe tilfældig. Ligesom Steenwinckel på galleriet „gentager“ terrassens horisontale, loggia-indrammede opstilling af to gange seks guder (men her i lod-

⁴⁴ Stein 1972, s. 287 ser „cloud-like forms“, men svømmehudshovene viser entydigt, at der er bølger, ikke skyer, under kareterne.

⁴⁵ Admiralitetet og de Keyser: Cynthia Lawrence: „Hendrick de Keyser's Heemskerk Monument“, *Simiolus* 21, 1992, s. 283; Zsuzsanna van Ruyven-Zeman: „Hendrick de Keyser: draftsman and designer of stained glass“, *Simiolus* 25, 1997, s. 289.

⁴⁶ Statius Otto: F. R. Friis: *Samlinger til dansk Bygnings- og Kunsthistorie*, Kbh. 1878, s. 233; jf. Stein 1972, s. 286 og Kragelund 2006, s. 60. Loftet lovprises af Anders Arrebo i *Hexaëmeron* (ca. 1631): n. 105. Parallellen mellem galleri og audienssal diskuteres hverken af Lyngby eller Mogensens. I Christian 4.s audienssal var ikonografien „helt efter bogen“: Jupiters forspand var ørnene, Venus' svanerne, Mars' hundene, Apollons hestene, Merkurs nogle ikke nærmere definerede fugle (formentlig spurvehøge, jf. n. 51) og Dianas nymferne; Saturn nævnes ikke i arkivalierne, men Arrebo bekræfter, at de var der alle syv: n. 105. Det er et *fair guess*, at Saturn har haft sit sædvanlige drageforspand – præcis som i fig. 9a-d; 12.

ret opstilling, den ene række over den anden), tyder alt på, at facadens planetprogram blev „gentaget“ i slottets mest officielle rum. Både ude og inde skulle residensen fortælle om universet og dets centrum som legemliggjort i monarken.

Til audienssalen ved vi, at Statius Otto brugte de sædvanlige, gammelkendte symboler, sådan som de kan ses i talrige samtidige fremstillinger i skulptur, maleri, gobeliner og grafik fra hele Europa [fig. 9a-d; 12].⁴⁷

Men de Keyser var en kunstner på et helt andet niveau og med andre ambitioner. Faktisk bør det understreges (hvad Stein ikke gjorde), at de traditionelle, tilgrundliggende ikonografiske modeller hos de Keyser igen og igen varieres og nyudvikles. Det bør ikke overraske. At en kunstner af de Keyseres statur havde *inventio* („fantasi“/„opfindsomhed“), som der står på titelbladet til Danckerts' publikation, var i perioden en dyd. Her som andetsteds i sit *oeuvre* satte han tydeligvis en ære i at forene tradition med nytænkning. Hans ry som en innovator er velbegrundet.⁴⁸

Primært var det i sin rolle som arkitekt, at de Keyser til stadighed forbløffede samtiden med traditionsfornyende påfund.⁴⁹ Men også som billedhugger gik han egne veje. Vi har allerede set, hvordan han som pendant til de mandlige så at sige opfinder en gruppe kvindelige fiskekentaureer. I stort som i småt er denne leg med traditionens elementer et gennemgående træk i de Keyseres produktion. På en overra-

⁴⁷ Kragelund 2019, s. 96 n. 12-18 giver en oversigt over relevante hovedmonumenter med planetgudsikonografi inden for de forskellige kunstarter. *The Warburg Institute* har en *Iconographic Database* med excellent indekseret oversigt over planetguds-fremstillinger (og meget, meget andet): https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=9&cat_2=71&cat_3=647&cat_4=992 (8. august 2019).

⁴⁸ de Keyseres *inventio*: n. 26; de Keyser en pioner og „innovator“ i brug af materialer (Carrara marmor: Frits Scholten: „A beheaded bust and a fountain-statue by Hendrick de Keyser“ *Burlington Magazine* 137, 1995, s. 840; Scholten 2003, s. 47), teknikker (ny mekanik til billedhugning; Scholten 2003 s. 69), naturalistisk ekspressivitet (Frits Scholten: „Hendrick de Keyser's „Honey Thief““, *The Rijksmuseum Bulletin* 63, 2015, s. 62) og tolkning af motiver: Avery 1973, s. 11-24; Lawrence 1992, s. 283; Ruyven-Zeman 1997, s. 288-89; Scholten 2003, s. 74; Anna Pawlak: „The Stadtholder's two bodies and the visibility of power. The tomb of William of Orange in the Nieuwe Kerk in Delft“, i Francine Giese, Anna Pawlak and Markus Thome (red.): *Tomb, memory, space. Concepts of representation in premodern Christian and Islamic art*. Berlin, Boston 2018, s. 179; Anna Maria Riccomini: „Amore punito. Intorno a due sculture delle raccolte di Carlo Emanuele I di Savoia“, *Ricerche di storia dell'arte* 124, 2018, s. 56.

⁴⁹ Ottenheym 2013, s. 166.

skende, men logisk måde forener f.eks. hans gravmæler det traditionelle med det uventede, det klassiske med det moderne. Ikonografien redesignes, og gammelkendte symboler udskiftes med hidtil usete.⁵⁰

Vi finder samme innovative håndtering af traditionen i de Keyseres planetguds-relieffer. Kun ét af disse relieffer er faktisk helt efter bogen. Den skæggede Mars fra galleriets østlige hjørne sidder magtfuldt bydende som sin karets vognstyrer, og fremad iler hans hunde, præcis som på talrige af periodens gængse fremstillinger, f.eks. hos Statius Otto [fig. 3-5 og 9a].

Men i Marsrelieffets genpart, fra galleriets modsatte hjørne (se nedenfor), sker der noget nyt [fig. 3-5 og 9b]. Kareten og dens forspand er fortsat helt efter bogen: Forspandets spurvehøge med deres karakteristiske krumme næb viser, at kareten er Merkurs, men vognstyren er nu pludselig (som fire af de øvrige) kvindelig – en ændring, der efter alt at dømme går tilbage til Steenwinckel, for også hos ham [fig. 2] er f.eks. Jupiters vognstyrer kvindelig (selv med ryggen vendt til, er hendes hofter og lår uden antydning af noget maskulint).⁵¹

Relieffet med Saturns kare og det karakteristiske drageforspand er ligeledes helt efter bogen, men igen er vognstyren kvindelig, velsagtens fordi dette var et hof med stor sans for kvindelig skønhed. Men dragerne viser entydigt, at relieffet refererer til Saturn [fig. 3-5 og 9c].

Ud over Mars er det faktisk kun Apollons (Solens) vognstyrer, der er mandlig. Også her er ikonografien helt efter bogen, hesteforspandet er en tilbagevendende komponent [fig. 3-5 og 9d]. At vognstyren holder en trefork, har fået nogen til at tænke på Neptun. Men Neptun er typisk en fuldskægget mand i sin bedste alder, således både hos de Vries (på fontænen), Steenwinckel (på terrassefløjen) og de Keyser (nederst på galleriet). Her er han – som Apollon iøvrigt – ung og glatraget; treforken er her som på to tritonrelieffer på galleriet og et af tritonreliefferne på ridebanen efter alt at dømme ikke nogen identifikator, men blot en del af den maritime symbolik, som både på de Keyseres tegninger og de færdige relieffer viser, at ikke kun tritonerne, men også planetguderne er „til søs“.

⁵⁰ De traditionsfornyende elementer i de Keyseres gravmæler: Lawrence 1992, s. 285; Ghislain Kieft: „De Medusa in de aegis van Hendrick de Keyser“, *Bulletin KNOB* 2014, s. 132-44; Scholten 2003, s. 83; Pawlak 2018, s. 188-89.

⁵¹ Stein 1972, s. 285 identificerer dette som et Venus-relief. Men det spurvehøgslignende forspand er faktisk Merkurs. Tidligt i 1500-tallet havde Merkur typisk et haneforspand; det ændres hos den indflydelsesrige Aegidius Sadeler (1581) til spurvehøge (således, korrekt, Stein 1987, s. 110, mens hans „cocksparrs“ (Stein 1972, s. 285) må være en oversættelsesfejl: De hedder på engelsk „sparrow hawks“). Venus' forspand var typisk duer eller svaner, men fuglene med de krumme næb både på relieffet og stikket er hverken eller.

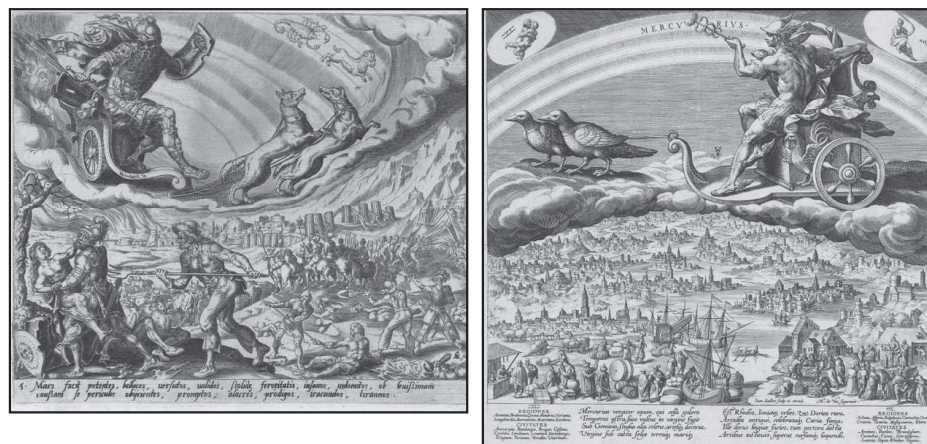


Fig. 9a-b. Planetguderne Mars og Merkur. Mars er af Harmen Jansz Muller efter Maarten van Heemkerk, 1566-70, Merkur af Johann Sadeler efter Maerten de Vos, 1581. Rijksmuseum, Amsterdam.

I seriens oprindelige centrum (se nedenfor) øges antallet af fornyelser. Her vil de Keyser øjensynlig flashe sin kunstneriske originalitet. Diana (Månen) ligger henslængt i sin karet med bue og pil i sin højre hånd og med halvmåne i håret (helt som traditionen foreskrev [fig. 3-5 og 10]), men hendes forspand er ikke længere det sædvanlige: Fremfor to fremilende nymfer har de Keyser valgt en ældre, visuelt og faktisk mere logisk version. På antikke romerske mønter bliver Dianas karet trukket af hjorte, på det jagtglade danske kongeslot en nærliggende variant.⁵²

Dianas oprindelige pendant var øjensynlig Venus (se nedenfor). I en planetgudssammenhæng var hendes traditionelle ikonografi en karet med svaner eller duer som forspand [fig. 2], men det har de Keyser fravalgt. Det visuelle sammenfald med Merkurs vingede forspand var formentlig for kedeligt. Så de Keyser kasserer resolut Venus' traditionelle attributter og erstatter dem med de visuelt langt mere interessante, spændstigt krumryggede delfiner, en traditionel komponent hentet ind fra billeder med Venus på farten hen over havet. Venus er i samtidens billedsprog gerne omgivet af amoriner. Her er amorinerne blevet til vognstyrere overskrævs på delfinerne. Og et af Venus' faste symboler er spejlet i hendes hånd, der alluderer til hendes astronomiske stjernetegn [fig. 3-5 og 11] – således også her.

Det syvende relief skulle i en serie af denne type være viet til Jupiter, som i den traditionelle ikonografi har en karet trukket af ørne eller påfulge [fig. 3-5 og 12]. Men også her har de Keyser nyudviklet ikono-

⁵² Diana og hjorte: Vincenzo Cartari: *Le imagini de i dei degli antichi*, Lyon 1581, s. 83 (periodens mest brugte ikonografiske håndbog).



Fig. 9c-d. Planetguderne Saturn og Apollon. Saturn er af Harmen Jansz Muller efter Maarten van Heemkerk, 1566-70, Apollon af Johann Sadeler efter Maerten de Vos, 1581. Rijksmuseum, Amsterdam.

grafien, velsagtens fordi tre sæt fugle i én frise er to for mange. Med et greb, til hvilket jeg ikke kender paralleller, får vi i stedet et majestætisk tyreforspand, en ændring, der dog ligesom i Diana- og Venusreliefferne forener det nye med det traditionelle. Tyrene alluderer fint til sagnet om Jupiters berømte erotiske eventyr med Europa, samtidig med at de giver det, som vi skal se, centrale relief viet til hovedguden den nødvendige visuelle vægt.⁵³

I et crescendo af nytænkende formgivning følger de Keyser i disse relieffer en kurs, som også karakteriserer hans arbejde som arkitekt. Som kenderen Konrad Ottenheim anfører: Blot at kopiere et forbillede var ikke hans stil. „Han opfinder altid nye løsninger, nye ornamenter“. Hans evne til at tilpasse traditionen på sin helt „personlige manér“ var noget, samtiden beundrede.⁵⁴ Både havguds- og planetgudsreliefferne er fine, hidtil oversete eksempler på denne kreative tilgang til traditionen.

I forholdet mellem stik og relieffer er der bestemt forskelle. Den ene af Venus' amoriner ser på stikket bagud over skulderen, men på reliefet frem; og Dianas forspand har seletøj på reliefet, men ikke på stikket (det første er jo logisk, så alt tyder på, at stikkenes forlæg – ligesom

⁵³ Reliefferne for Venus og Jupiter: Kragelund 2019, s. 96-97.

⁵⁴ „il invente toujours de nouvelles solutions, de nouveaux ornements“ og „sa manière personnelle“: Ottenheim 2013, s. 166; jf. Ottenheim 2011, s. 317; Ottenheim 2013a = Konrad Ottenheim: „Sculptors' architecture – the international scope of Cornelis Floris and Hendrick de Keyser“, i Konrad Ottenheim & Krista De Jonge (red.): *The Low Countries at the Crossroads*, Turnhout 2013, s. 120.

det var tilfældet med tritonreliefferne – ikke altid var de samme som dem, billedhuggerne i de Keysers værksted benyttede). Men generelt er samklangen slående. Så når Mogensen efter blot otte linjers analyse konkluderer, at „der næppe var tale om et rent planetguds-program, da hovedparten af guderne på illustrationerne ikke tilhører dette program“, er „næppe“ og „rent“ foruroligende upræcist og den samlede konklusion i to afgørende henseender direkte forkert.⁵⁵ Der er i projektet præcis de syv planetguder, som der i både Steenwinckels tegning, de Brays billedtekst og de Keysers tegninger var afsat plads til. Og planetguderne er ikke i mindretal, men faktisk i flertal i forhold til de seks smallere relieffer med guddommelige havmænd og havfruer, igen præcis som oprindelig planlagt af Steenwinckel og tegnet af de Keyser.

Vi står altså med fire samtidige hjemmelmænd, alle med stærk og direkte tilknytning til projektet: (1) dets oprindelige planlægger, Steenwinckel, (2) dets kunstneriske hovedansvarlige, de Keyser, (3) dennes ven og biograf, arkitekten de Bray, og sidst, men ikke mindst, (4) Danckerts, nevø til de Keysers højre hånd, medudgiver af *Architectura Moderna* og udgiver af de Keysers tegninger til galleriets relieffer. Det i denne sammenhæng bemærkelsesværdige er, at disse fire hjemmelmænd i alt væsentligt er i samklang om, hvad der var projektets oprindelige grundkoncept. At de Bray ikke nævner de smallere havgudsrelieffer, er i den store sammenhæng ligegyldigt: Steenwinckels tegning, de Keysers relieffer (se nedenfor) og Danckerts' stik viser jo, at de var med fra begyndelsen [fig.2; 6].

De bevarede planetgudsrelieffer

Vender vi os nu til den fjerde kildegruppe, de faktisk bevarede relieffer, er der kun et par stykker, der synes at gå helt tilbage til de Keysers værksted. Hovedparten er blevet nyhugget, første gang i 1730'erne. Men med hensyn til alle disse relieffer, i original såvel som i kopi, må det konkluderes, at Amsterdams reliefleverancer synes at have været udarbejdet i nøje overensstemmelse med det helhedskoncept, der fra begyndelsen må have været aftalt mellem København og Amsterdam. Vi ved, at der i 1619 var travlhed i de Keysers værksted: Man arbejdede på „relieffer og statuer“ til kongen af Danmark.⁵⁶ Vi ved også, hvilke planer for projektet der på det tidspunkt blev fulgt. Både når det

⁵⁵ Mogensen 2018, s. 42.

⁵⁶ „relieffer [...] til kongen af Danmark“: rapport fra Theodorus van Rodenburg (cf. n. 20) fra 1619 citeret af Ottenheim 2011, s. 314; Dirk J. de Vries: „Uit de schaduw van Hendrick de Keyser“, *Bulletin KNOB* 2016, s. 57-79 har indsamlet data om en af værkstedets hovedansvarlige for den danske levering.

gælder planetguds- og havgudsreliefferne, er de Keyzers forlæg nemlig gennemgående kopieret så præcist, at det oprindelige koncept [fig. 2] og de oprindelige tegninger tydeligt skinner igennem [fig. 3-7].

For at konkludere: I denne del af originalmaterialet er der *intet*, der støtter Stein, Mogensen og Lyngbys påstand om, at det oprindelige projekt ikke blev gennemført.⁵⁷ Tværtimod viser de fire førstehåndskilder samstemmende, at galleriets arkitektur, udsmykning og ikonografi helt uomtvisteligt har sine rødder solidt forankret i det projekt, som Steenwinckel og de Keyser udarbejdede omkring 1619, og som værkstedet i Amsterdam siden fulgte.

Statuerne fra galleriets top

Både Steenwinckels tegning og de Brays billedtekst er entydige, når det gælder placeringen af planetguderne på galleriets top. Hver statue stod direkte over sit eget relief, Venus over Venus' relief, Jupiter over Jupiters osv., syv foroven og syv forneden. Derfor er det uholdbart at gøre guderne i førstesalsnicherne til „nogle af planetguderne“ og på den måde „afvikle“ i al fald noget af det oprindelige billedprogram.⁵⁸ Den aftalte relation var direkte, vertikal og én til én, såvel visuelt som arkitektonisk, fra relief forneden til topstatue øverst på galleriet; alternativet modsiges klart af de samtidige hjemmelsmænd Steenwinckel og de Bray.

Til rækkefølgen af reliefferne – og dermed også af topstatuerne – hen over facaden fra vest mod øst er der signifikante holdepunkter.⁵⁹ Når vi tager højde for spejlvendingen, kørte tre relieffers kareter fra

⁵⁷ *Contra*, Stein 1972, s. 287 „[...] much would seem to indicate that the plan for a specific, profound programme [...] was never carried through consistently“ (men det specificeres ikke, hvad „much“ egentlig dækker over); Stein følger af Lyngby 2017, s. 163 („det er nok tvivlsomt, om de Brays beskrivelse af statuerne svarer til den oprindelige virkelighed“); ligeledes Lyngby 2018, s. 165-66; fra „nok tvivlsomt“ tager Mogensen 2018, s. 36; 42 og (citeret) 68 et betydeligt, men ubegrundet skridt videre: „it seems evident that no such iconography was implemented“.

⁵⁸ Stein 1972, s. 284; 287, Lyngby 2017, s. 163 og Mogensen 2018, s. 55 fejltolker på et afgørende punkt de Bray (n. 22) og tror derfor, at placeringen af planetgudsstatuerne var uden klare koordinater. Ifølge de to sidste er hele fem af guderne på galleriets første sal planetguder, idet de følger Philip Weilbach (og før ham, C.C. Peters) i at omtolke Bergs og Thurahs *Orfeus* og *Eurydike* til *Apollon* og *Diana*. Lyren passer både til *Orfeus* og *Apollon*, men kvindestatuen fra før branden holder i hånden noget, som C.C. Peters, måske med rette, tolkede som et jagthorn, hvilket taler for jagtgudinden *Diana*. På galleriets top var hun derimod *Luna*, og Apollon *Sol*, formentlig med tilhørende symbolik.

⁵⁹ *Contra*, Mogensen 2018, s. 38: Det „er [...] ikke muligt at sige noget om relieffernes rækkefølge“.

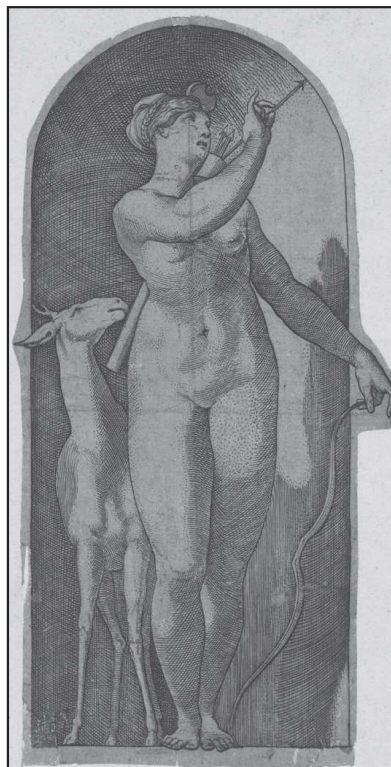


Fig. 10. Jacob Binck efter Giovanni Giacomo Caraglio, Diana. 1581. Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 11. Vergilius Solis, Venus. 1524-62. Rijksmuseum, Amsterdam.

vest mod øst, nemlig *Saturn*, *Merkur* og *Diana*, hvilket viser, at disse tre guder skulle opstilles på den vestlige halvdel [fig. 3-5]. Omvendt kørte fire kareter fra øst mod vest, nemlig *Mars*, *Apollon*, *Venus* og *Jupiter* [fig. 3-5]. Den oprindelige placering af *Mars* kender vi, yderst mod øst.⁶⁰ Ud fra det (som altid i arkitekturtraktater) retvendte stik efter Steenwinckels tegning [fig. 2] kan vi med stor sikkerhed slutte, at *Apollon* må have været den næste i rækken, for *Venus* står hos Steenwinckel til højre for *Jupiter* [fig. 2], der, næsten selvsagt, må have indtaget midterpositionen, præcis i anlæggets symmetriakse, sådan som Steenwinckel tydeligvis ville have det. Midt over porten til indre slotsgård sidder *Jupiter* øverst, og på bagsiden af terrassen, midt over porten, ses han igen, i et relief af Steenwinckel;⁶¹ øverst på galleriets top tyder alt på, at *Jupiter* for tredje gang var midterfiguren.⁶² Symbolikken har været til at få øje på.

⁶⁰ *Mars* oprindeligt yderst mod øst: Beckett 1914, s. 263; jf. Kragelund 2006, s. 59; Kragelund 2019, s. 110.

⁶¹ *Jupiter* vist to gange over porten til indre slotsgård: Kragelund 2006, s. 60; Kragelund 2019, s. 112.

⁶² Kragelund 2006, s. 59-60; Kragelund 2019, s. 110-112. Mogensen 2018, s. 38 hævder, at „Kragelund [...] kommer ikke med noget direkte bud på rækkefølgen“, af guderne, altså. Det gør jeg dog helt bestemt og ikke i en fodnote, men over et par sider.



Fig. 12. Johann Sadeler efter Maerten de Vos, Planetguden Jupiter. 1585. Rijksmuseum, Amsterdam.

For symmetriens skyld har de tre, der kørte fra vest mod øst, formentlig haft *Diana* umiddelbart til venstre for *Jupiter* som pendant til *Venus*. Med sådan symmetri plejer Steenwinckel at disponere. Tilbage bliver, hvis denne antagelse er korrekt, *Saturn* og *Merkur*. *Saturn* plejer at indlede denne type grupper, men der er et hidtil upåagtet forhold, der taler til fordel for *Merkur*: Marmorgalleriets syv bueslag er nemlig ikke lige brede. Yderst mod vest har en uforudset forøgelse af slotskirkens højde og bredde i 1606 (som også røber sig på andre dele af facaden) nemlig presset Kongefløjens hovedfacade så kraftigt, at buen mellem kongens trappetårn og Kirkefløjen er 20 cm smallere end det tilsvarende bueslag mod øst.⁶³

Denne reduktion i bredde har selvsagt haft konsekvenser for dimensioneringen af relieffet til dette afsnit af balustraden. Og da Mer-

⁶³ Udvidelsen af slotskirken i bredden og højden efter september 1606: Kragelund 2019, s. 33-34.

kurrelieffet faktisk er mellem 20 til 26 cm smallere end de seks øvrige planetgudsrelieffer, er det nærliggende at antage, at denne diskrepans afslører *Merkurs* oprindelige placering i galleriets smalleste bueslag yderst mod vest;⁶⁴ efter *Merkur* fulgte formentlig *Saturn*, så gruppen kunne afrundes af *Diana* ved *Jupiters* ene side.⁶⁵

Ideen om en placering yderst mod vest understøttes af en hidtil upåagtet, visuel detalje: På himlen bag *Merkur* ses en såkaldt zodiak med firmamentets dyrekredstegn markeret; det eneste af balustradens relieffer, der har samme udsmykning, er *Mars*, som oprindeligt var placeret helt modsat *Merkur*, i balustradens østligste hjørne. Alt tyder på, at disse to korresponderende relieffer, begge som seriens eneste med udsnit af dyrekredsen hen over horisontens himmelhvælv, oprindeligt har fungeret som en symmetrisk indramning af hele planetgudsserien [fig. 3-5], præcis som stjernerne indrammede den centrale planetsfære i Ptolemæus' model af universet. Indramningseffekten forstærkedes yderligere af de to yderste havgudsrelieffer, der henholdsvis fra øst og vest bøjer sig ind mod seriens midte [fig. 6-7].

En velgennemtænkt, velstruktureret og harmonisk plan, altså. Men blev den virkelig gjort? Eller ændrede konceptet sig undervejs, således at der oven over de færdigleverede hav- og planetgudsrelieffer blev opstillet et helt andet ensemble, nemlig det, som Thurah i 1749 bevidner at have set?⁶⁶

Dette sidste er den opfattelse, der energisk forfægtes af Stein, Lyngby og Mogensen, uden at der dog fra nogen af de tre gives et seriøst bud på, hvornår i processen og af hvilken årsag denne i de samtidige kilder aldeles ubevidnede retningsændring skulle være indtrådt.⁶⁷ At retningsændringen skaber et pinligt rod i dette kostbare prestigeprojekts hele opbygning, med planetgudernes kareter fornedet og noget helt andet foroven, er åbenbart en pris, man mener, at Steenwinckel og kongen ville tage med i købet. Alt tyder ellers på, at Steenwinckel efter bedste evne søgte at mindske den negative effekt af den planløse improviseren i byggeprojektets tidlige fase. Det er svært at tro, at han

⁶⁴ Med tak til Mette Marciniak, Slots- og Kulturstyrelsen, for oplysning om relieffernes format, både i original og senere udformninger.

⁶⁵ I Kragelund 2006, s. 59-60 og Kragelund 2019, s. 110-115 gættede jeg på *Saturn* som seriens første planetgud, men siden har jeg under opmåling af facaden opdaget de ellers uomtalte, men afslørende diskrepanser i de syv bueslags bredde.

⁶⁶ Ikke fuldført: jf. n. 57.

⁶⁷ Stein 1972, s. 287 forsøger lidt halvhjertet (og selvmodsigende) at gætte, at de oprindeligt fremsendte statuer var for lave – men der er ikke skygge af evidens til at støtte ideen. Lyngby og Mogensen har ingen bud på, hvad der er sket.

ville have godtaget denne retningsændring, al den stund dens mangel på logik, konsistens og berettigelse råber til himlen.

Også fra den hollandske side er tavsheden larmende: Hvis værkstedet pludselig var blevet bedt om et helt andet sæt statuer til toppen af galleriet, hvorfor ved den tydeligvis velinformede de Bray så intet om det i 1631, bare ti år efter at ordren var blevet udført? Hvorfor gengive og detaljeret udlægge Steenwinckels oprindelige opstalt, hvis den i mellemtiden var blevet uaktuel?

Hvad intet i de samtidige kilder tyder på, at den var. For oven i de allerede fremførte kildekritiske, ikonografiske og kunsthistoriske argumenter kommer vi nu afslutningsvis til de arkæologiske, nemlig til de statuer fra de Keyzers værksted, der faktisk overlevede branden i 1859. Af dem er der ifølge de Keyser-eksperten Elisabeth Neurdenburg tre, som klart står frem – og de to første passer uden videre ind i det oprindelige planetgudskoncept.

Den første er en mesterligt forvreden skulptur forestillende *Saturn*, der æder sine børn [fig. 13]. Dette er et typisk planetgudsmotiv. Statuen er – selv i sin fragmenterede tilstand – et hovedværk i hollandsk 1600-talsskulptur. Han har oprindeligt haft en (ikke tidligere omtalt) metalversion af sin faste attribut, seglet, i sin venstre hånd, hvad der kun yderligere har accentueret hans *figura serpentinata*.⁶⁸

Den anden er *Jupiter* med sin faste attribut ørnen ved sin fod [fig. 14]. I sin oprindeligt højt hævede højre hånd har guden formentligt holdt forgyldte tordenkiler, sådan som han i planetgudsfremstillinger vanligt blev afbildet.⁶⁹ Igen en sørgeligt fragmenteret, men fremragende repræsentant for de Keyzers modne stil. Mogensen har skarpøjet opstøvet en arkivalsk henvisning til, at armen i 1680 brækkede og i faldet vel slog hovedet af ørnen.⁷⁰ Efter Steenwinckels tegning fra 1619, de Brays billedtekst fra 1631 og, indirekte, Danckerts' publikation af de Keyzers balustradeskitser, er dette den første direkte henvisning til, at *Jupiter* faktisk stod på galleriets top, for slotsforvalter Bergs ellers udførlige *Beschreibung* fra 1646 er af ukendte grunde helt tavs både om balustradens relieffer og om statuerne øverst på galleriet.

Den tredje af de bevarede statuer er en fejende flot gudinde, med venstre (og oprindeligt også højre) hånd holdt op til brystet [fig. 15]. Neurdenburg var ikke i tvivl om hendes herkomst fra de Keyzers værk-

⁶⁸ Kragelund 2019, s. 100-101; der er lignende, voldsomt forvredne figurer i de Keyzers hollandske oeuvre: Ruyven-Zeman 1997, s. 293.

⁶⁹ Jupiter med tordenkilerne: se f.eks. statuen fra 1585 nu opstillet i Tronsalen i slottet i Madrid, Kragelund 2019, s. 113.

⁷⁰ Mogensen 2018, s. 44.

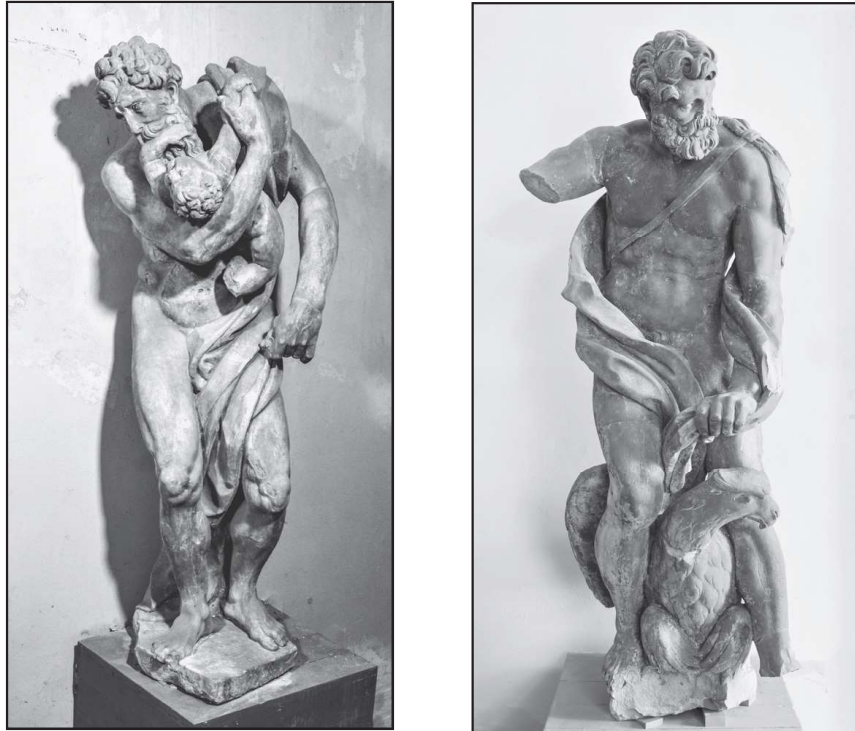


Fig. 13-14. Hendrick de Keyser og Gerrit Lambertsen, *Saturn og Jupiter*, c. 1621, 177 og 176 cm. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Foto: Kit Weiss.

sted, og de stilistiske fællestræk er ganske rigtigt slående.⁷¹ Men hvem er hun? Forskellige identifikationer er blevet ført i marken, bestemt ikke alle lige velunderbyggede. Et par er bare fulgt med siden Thurah, der som nævnt leverer den første beskrivelse af galleriets topstatuer efter Steenwinckel og de Bray. Og blandt gudinderne, der kan komme på tale, har han både en Juno og en Cybele. Juno har ikke fået nogen opbakning (og der er heller intet, der støtter antagelsen). Cybele derimod har fortalere, men hun bærer traditionelt – og også hos Christian 4.s kunstnere – en såkaldt murkrone og ledsages af en løve, kendetegn, der er fraværende her.⁷² Dog var der både i antikken og renæssancen en tilbøjelighed til at associere Cybele med gudinden Ops, så det er fra Ops-partiet (om man så må sige), at den foreslåede identifikation henter støtte.

⁷¹ Statuen fra de Keyseres værksted: Neurdenburg 1943, s. 36; Stein 1972, s. 289.

⁷² Statuen en *Cybele*: Neurdenburg 1943, s. 36 (men her som i øvrigt uden anvendelse af ikonografisk begrundelse og efter alt at dømme blot følgende Mu-seets informationer); Stein 1972, s. 289 var med rette skeptisk, jf. Kragelund 2019, s. 177 n. 26; følgende Thurah 1749, s. 16, som nævner *Cybele* blandt topfigurene, har Lyngby 2017, s. 164, 2018, 165-167 samt Mogensen 2018, s. 56 relanceret betegnelsen, men nu i dobbeltbetydningen *Cybele/ Ops*.

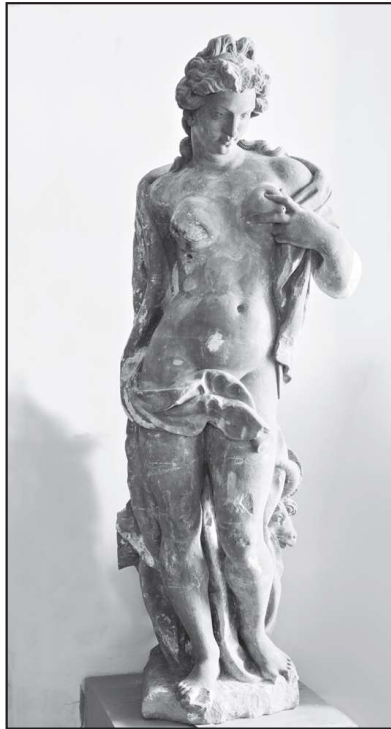


Fig. 15. Hendrick de Keyser og Gerrit Lambertsen, *Den såkaldte Ops/Cybele*, her identificeret som Venus, c. 1621, 184 cm. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Foto: Kit Weiss.

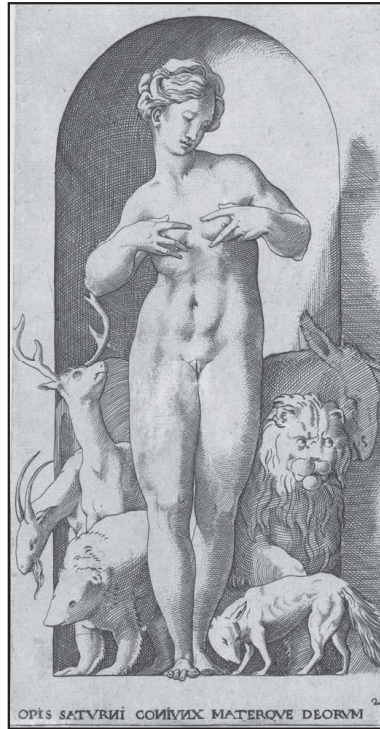


Fig. 16. Jacob Binck efter Giovanni Giacomo Caraglio, *Ops*, 1530. Rijksmuseum, Amsterdam.

Gudindens hånd på brystet danner nemlig basis for en konkurrerende identifikation, som har nydt betydelig opbakning, først fra Stein, siden fra Lyngby og Mogensen. Gestikken skulle vise, at hun er mælkevejens mytologiske ophav, Ops, af hvis modernælk denne del af firmamentet opstod.⁷³

Denne tolkning forklarer ikke, hvad stenbukken, der støtter hendes venstre ben, har med det hele at gøre. Også ved hendes højre ben er der rester af et dyrehoved, at dømme efter sporene af dens krumme horn formentlig en vædder.⁷⁴ Steins ide, at vi her har at gøre med et parløb af stjernetegnene stenbukken og vædderen, er problematisk, for i astrologien danner stenbukken og vædderen ikke par.⁷⁵ Så hvor-

⁷³ *Ops*: Stein 1972, s. 289; fulgt af Lyngby 2017, s. 164, 2018, 165; Mogensen 2018, s. 56 (begge uden at nævne alternative forslag, jf. n. 85).

⁷⁴ Restaureret som en vædder på Christian Carl Peters zink-kopi af originalen: jf. illustrationerne hos Lyngby 2018, s. 166-167.

⁷⁵ Stenbuk og vædder: Stein 1972, s. 289; 290 (men den astrologiske stenbuk

for skulle de gøre det her? Og hvad skulle dette parløb have med Ops at gøre? Stein nævner ingen paralleler. Lyngby og Mogensen heller ikke.

Denne type benstøtter fungerer gerne som identifikatorer. Jupiter kendes på ørnen ved sin fod, underverdenens gud Pluto på den trehovedede Kerberos osv. Venus har f.eks. ofte Amor eller en delfin. Gederne rummer altså løsningen på spørgsmålet om gudindens identitet.

Mogensen besvarer spørgsmålet ved at henvise til et 1500-tals stik, der skulle vise, at stenbukken var en „kendt attribut“ til Ops [fig. 16].⁷⁶

Stein og Mogensen har utvivlsomt ret i, at de Keyser må have set nøje på et stik som det gengivne, da han tegnede sin figur. Men en attribut er, som kunsthistorikere ved, og som *Den danske Ordbog* rigtigt definerer det, „et særligt karakteriserende kendetegn [...], som knytter sig til en person“ – og en sådan relation er der ikke mellem Ops og stenbukken. Det er problematisk, at Mogensen ikke nævner, at det af hende citerede, men ikke gengivne stik viser Ops i selskab med et helt zoologisk menageri (hjort, æsel, løve, bjørn, ræv og stenbuk), et *ensemble* på seks dyr, som illustrerer gudindens rolle som naturens almoder.⁷⁷ På denne basis kan man ikke på nogen meningsfuld måde gøre stenbukken – som på stikket overhovedet ikke er specielt fremhævet – til en „kendt attribut“ til Ops. Hendes attribut er *ensemblet af dyr*, som med variationer (ofte helt uden stenbukken) også optræder i andre renæssancefremstillinger af hende. F.eks. i stik af Virgil Solis fra ca. 1550 (bjørn, hund, tyr), i en skulptur af Bartolomeo Ammannati fra ca. 1570 (ko, kronhjort og løvinde) og hos vores egen Melchior Lorich (kronhjort, hjort, æsel, hund, stenbuk, bjørn og løve).⁷⁸

Her mærker man tydeligt, at det igangværende restaureringsprojekt danner ikke par med vædderen, men derimod med f.eks. skytten eller vandmanden, ligesom vædderen danner par med enten fiskene eller tyren).

⁷⁶ Stenbukken og Ops: følgende en henvisning hos Stein 1972, s. 293 (som vidste bedre end at kalde den afbildede stenbuk en „attribut“) bringer Mogensen 2018, s. 56 n. 104 det her gengivne stik [fig. 16] efter Caraglio i spil, men nu som bevis for stenbukken som en „kendt attribut“ (uden reference til relationen mellem geden og Venus fremført af Kragelund 2006, s. 58-59 og citeret af Mogensen 2018, s. 38; jf. Kragelund 2019, s. 103-106).

⁷⁷ <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=caraglio+ops&p=1&ps=12&st=Objects&i=0#/RP-P-1951-178B,0> (13. april 2019).

⁷⁸ Virgil Solis: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-54.338> (12. april 2019). Ammannati: https://www.bildindex.de/document/obj07931083?part=0&medium=07931083%2Fflno38217oz_p (27. marts 2019). Dyrene er svære at identificere på fotos, men stående i Francesco de' Medicis Studiolo (15/9 2019) er det tydeligt, hvilke dyr der omgiver Ops. Melchior Lorich: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00039325 (24. marts 2019).



Fig. 17. Gudinden Venus siddende på en stenbuk. Illustration i periodens mest brugte ikonografiske håndbog, Vincenzo Cartari: *Le imagini de i dei degli antichi*, Lyon 1581. Det Kgl. Bibliotek, Danmarks Kunstbibliotek. Motivet er hentet hos den berømte græske billedhugger Skopas, hvis statue kendes fra den græske forfatter Pausanias. Motivet med skildpadden under hendes fod er ligeledes fra en antik billedhugger, den store Fidias, hvis statue også kendes fra Pausanias. Et eksempel på, hvordan der i generationerne før Steenwinckel og de Keyser arbejdes på en så vidt muligt antikfunderet kodificering af ikonografien.



Fig. 18. Jacob Matham efter Hendrick Goltzius, *Wellust (Luxuria)*. 1585-89. Teksten advarer om, at „Venus' vanvittige drifter fordærver alting [...]“. Rijksmuseum, Amsterdam.

er blevet søsat uden den fornødne kunsthistoriske ballast. Mogensens fortrinlige indsats i Rigsarkivets bygningsregnskaber opvejer desværre ikke denne graverende mangel. En attribut er ikke hvadsomhelst til hvemsomhelst. Renæssancens billedsprog var hverken arbitrært eller impressionistisk. Variationer kunne accepteres (se ovenfor), men kun i kreativ harmoni med de veletablerede, som regel velpublicerede og *specifikke* relationer mellem en gud og en attribut, mellem en skikkelse og et symbol.

Som det fremgår af de Keyseres elegante kompositioner med planetgudinderne Dianas og Venus' triumfvogne fra galleriets balustrade [fig. 3-5], forstod han at jonglere med dette billedsprogs faste komponenter og give dem en overraskende, men umiddelbart genkendelig ny funktion. Så hvordan skabe sammenhæng mellem Venus-relief-

fet forneden og Venus-statuen på toppen af galleriet? Svaret er: Ved at vise hende i selskab med endnu en af hendes faste attributter. Hverken Cybele, Juno eller Ops er associeret entydigt med stenbukken og vædderen, men det er Venus. Talrige renæssancefremstillinger viser hende i dette brunstige selskab.

Her et lille overblik med eksempler fra før galleriet blev designet: Eksemplerne fokuserer på en uomtvistelig „kendt attribut“, som kan danne grundlag for identifikation.

I renæssancen vidste de lærde (og dette er kunst af og for de lærde og deres patroner!), at den store oldgræske billedhugger Skopas (ca. 395-350 f. Kr.) havde afbildet Venus siddende på en vædder, der i billedkunsten sommetider omtolkes til en stenbuk [fig. 17].⁷⁹ En berømt antik smykkesten, engang i Lorenzo il Magnificos eje, viste Skopas' konstellation, med gudinden ridende henover stjernehimlen på en vædder.⁸⁰ På loftsmalerier i Galatheas Loggia i Villa Farnesina i Rom afbilder Baldassarre Peruzzi i 1511 bygherrens, Agostino Chigis, horoskop – og her er planeten Venus afbildet stående på muslingeskallen (som i Botticellis maleri) og ledsaget af flaksende duer (et af hendes faste symboler) samt af stenbukken. Denne lofts-fresko blev gengivet talløse gange i stik op gennem 1500-tallet og er sikkert grundpilleren i denne symboliks europæiske udbredelse.⁸¹

Når en fransk digter i 1550 skulle besynges april (Venus' fødselsdag er 1. april), viser illustrationen gudinden i selskab med en stenbuk.⁸² Når den hollandske kunster Hendrick Goltzius skulle moralisere over lasterne, er sex symboliseret ved Venus ledsaget af en stenbuk [fig. 18].⁸³ Ved det toneangivende Medici-hof i Firenze leverede maleren Pontormo udkast, formentlig til et gobelin med Venus ledsaget af en stenbuk og vædder. I renæssancens vistnok hyppigst genoptrykte my-

⁷⁹ Skopas: Pausanias, *Beskrivelse af Grækenland* 6.25.1; passagen er citeret af Cartari 1581, s. 452-53 (periodens mest brugte ikonografiske håndbog).

⁸⁰ https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=43&cat_3=1538&cat_4=1939&cat_5=1858&cat_6=1455 (24.3.2019).

⁸¹ Venus og Stenbukken: Fritz Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella Sala di Galatea delle Farnesina*, Rom 1934, s. 25-26; om monumentet, se Mary Quinlan-McGrath: „The Astrological Vault of the Villa Farnesina: Agostino Chigi's Rising Sign“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47 (1984), s. 91-105.

⁸² https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=62405 (24. marts 2019).

⁸³ <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=goltzius+matham&p=5&ps=12&st=Objects&i=4#/RP-P-OB-27.227,52> (13. april 2019).

tologiske håndbog gengiver illustrationen til artiklen om Venus hende også i selskab med en stenbuk [fig. 17].⁸⁴

Bemærk disse eksemplers én til én relation (ikke – som hos Ops – til grupper på seks eller syv forskellige dyr, hvoriblandt der langt fra altid er en vædder eller stenbuk) samt deres kronologiske, materielle og geografiske udbredelse: fra antik til renæssance, fra smykkesten, fresko, gobelin og skulptur til grafik, fra Italien til Frankrig, Nederlandene og, *qua* trykkekunsten, til hele Europa. Man kunne indvende, at de to benstøtter skal ses som en „reduceret“ version af Ops' mere fuldtallige menageri. Pladsmangel skulle diktere, at vi f.eks. må underforstå en løve, et æsel eller en hund. Mod denne hypotese (for ikke at sige cirkelslutning) taler det blot, at de Keyser (af hele dyreverdenen!) i sin angivelige pladsmangelsnød netop har valgt de to dyr, der entydigt er Venus' attributter.

Stenbukken/vædderen er den ene, veletablerede identifikator, og den anden er gudindens tagen sig til brystet. Og ingen kommer dér op på siden af Venus, i hverken antikken eller renæssancen.

Summa summarum er den tredje bevarede de Keyser-statue fra toppen af galleriet efter alt at dømme endnu en planetgud, selveste *Venus*.⁸⁵ Med denne entydige identifikation bortfalder hovedargumentet for at antage, at der på et tidspunkt skete en afvigelse fra det oprindelige koncept. Meir Steins identifikation af gudinden med *Ops* er – med al skyldig respekt for min gamle, højlærde kombattant – simpelthen uholdbar, og det er denne fejlidentifikation, der ligger til grund for hans og hans efterfølgeres ideer om ændringer i det oprindelige koncept.⁸⁶ Men så langt vi kan følge projektet frem fra begyndelsen i 1619, gennem tekst, visuelle kilder samt de bevarede og kopierede skulpturelementer, var det faktisk det oprindelige planetgudskoncept, man fulgte.

⁸⁴ Pontormo og Venus: Janet Cox-Rearick: *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X and the Two Cosimos*, Princeton 1984, 285; Cartaris illustration er gengivet hos Kragelund 2006, s. 61 (hvor jeg ved en fejl kalder stenbukken en vædder) og Kragelund 2019, s. 104, fig. 5.17; i en anden berømt håndbog fra tiden, Giulio Cesare Capaccio: *Delle imprese*, Napoli 1592, II, s. 72 nævnes den antikke relation til „vædderen“ (*ariete*).

⁸⁵ *Venus*: Kragelund 2006, s. 58-59; Kragelund 2019, s. 102-107; identifikationen er hverken nævnt eller diskuteret af Lyngby 2017, s. 164 og 2018, s. 164-65; Mogensen 2018, s. 38 citerer identifikationen, men vender i den efterfølgende diskussion af Ops og stenbukken/vædderen ikke tilbage til gudens relation til Venus: n. 73.

⁸⁶ Fejlen har fatale implikationer for den tolkning af galleriet, der er fremsat af Lyngby 2017 og 2018 og Mogensen 2018. *Ops* er der simpelthen ikke, og dermed synes deres forslag til det oprindelige helhedskoncept at implodere.

Senere tilføjelser og Bacchus, der forsvandt

Der er fra galleriets top endnu en bevaret skulptur, som i al fald har stået der, siden Thurah i 1730'erne skrev sin beskrivelse, og som i lighed med de øvrige tre overlevede branden i 1859. Af de øvrige tre statuer, som dengang stod der, men nu er tabt, nævner Thurah en *Juno*, en *Bacchus* og en tredje, som han ikke kunne identificere; af dem er vist kun to uidentificerbare torsoer bevaret, resten er gået tabt.

Den bevarede statue er let at identificere [fig. 19]. Gorgo på hendes skjold viser, hun er *Minerva*. Mogensen hævder, at *Minerva* hører til det oprindelige hold. Den hollandske de Keyser-ekspert Elizabeth Neurdenburg skulle have godkendt dette.⁸⁷

Men Neurdenburg, der flere gange besøgte Frederiksborg og beså skulpturerne fra før branden, siger faktisk noget helt andet. De eneste figurer fra toppen af galleriet, som hun positivt tilskriver de Keyser, er ovennævnte tre.⁸⁸ Og man behøver ikke at være de Keyser-ekspert for at se, hvorfor hun ikke giver gruppens *Minerva* samme proveniens. Statuen kan udmærket være samtidig, og den er, som Mogensen anfører, i samme gotlandske sandsten som *Venus*, *Jupiter* og *Saturn* [fig. 13-15], men dens slanke og manieristisk langlemmede stil er helt og aldeles forskellig fra de Keyseres vanlige kropsideal.⁸⁹ Dens livmål er ligesom *Venus*' 53 cm – og det selvom *Minerva* med sine 204 cm er 20 cm højere end *Venus*. *Venus*' og *Saturns* breddemål er henholdsvis 68 og 77 cm, mens *Minerva*, der er hele 27 cm højere end *Saturn*, blot har 61 cm i bredde.⁹⁰ Set i forhold til de Keyser-ensemblet med dets kropslige „Fylde og Bredde“ (således træffende Beckett) er *Minerva* altså en veritabel tændstikfigur, der hverken konceptuelt (*Minerva* er ikke en planetgud), anatomisk eller stilistisk hører til i det oprindelige helhedskoncept.⁹¹ Som de Keyser har vidst, skal topstatuer, set på afstand, netop

⁸⁷ Mogensen 2018, s. 35.

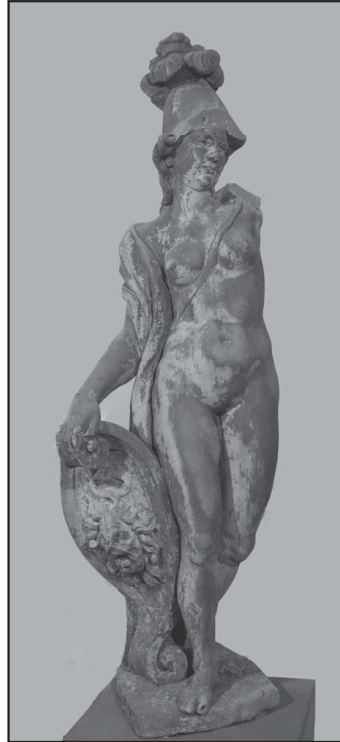
⁸⁸ Flere besøg og fotografier: Neurdenburg 1943, s. 35. Kun de tre nævnte statuer af de Keyser: Neurdenburg, sammesteds; Stein 1972, s. 288-89 læser Neurdenburg ligesom jeg. I artiklen om de Keyser i Weilbachs Kunstnerleksikon (<https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbachRefresh.do?kunstnerId=4510&wsektion=biografi> 28. august 2019) tilskriver en fremragende kender af periodens skulptur, Hanne Honnens de Lichtenberg, ligeledes kun de tre nævnte statuer til de Keyser.

⁸⁹ Gotlandsk sandsten: Mogensen 2018, s. 48.

⁹⁰ Med tak til Mette Marciniak og Annette Straagaard, Slot- og Kulturstyrelsen, for oplysning om de relevante mål.

⁹¹ „Fylde og Bredde“: Beckett 1914, s. 128; Ruyven-Zeman 1997, s. 293 karakteriserer den typiske de Keyser statues anatomi som „rather stocky, muscular“ og som „rather squat“ (lavstammet). Selv hans ungdoms mere manieristiske figurer har „sturdy torsos and wide, square shoulders“: Avery 1973, s. 9; jf.

Fig. 19. Ukendt billedhugger, Minerva c. 1615 (?), 204 cm. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Foto: Kit Weiss.



have fylde og bredde for at få den ønskede præsens og pondus. Intet af dette har vi her. Og det hjælper ikke, at første gang, hun omtales som stående på galleriet, er i 1749, omkring hundrede og tyve år efter at Steenwinckel, de Bray og Danckerts betroede eftertiden, hvordan galleriet var planlagt at skulle udsmykkes.

For en helhedsbetragtning må det opfattes som yderst sigende, at i samme øjeblik man i det bevarede materiale for første gang træffer på en statue, der ikke passer ind i det oprindelige planetgudskoncept, så er den samtidig i udformning og stil så forskellig fra de bevarede (eller kopierede) de Keyser-relieffer og -statuer, at dens status som et ikke-oprindeligt, senere tilføjet fremmedlegeme synes at være den logiske konklusion.⁹²

Fra Thurah ved vi som nævnt, at *Minerva* har været en del af ensemblet senest fra sidst i 1730'erne. Jeg har tidligere foreslået, at hun f.eks. kunne komme fra ringridningsbuen, for her stod der fra ca. 1615 og frem netop en *Minerva*, som ved restaureringsarbejder i 1730, da buen blev berøvet næsten hele sin skulpturdekoration, kan være blevet til

Scholten 1995, s. 841 (de Keyser's *Orpheus*). De kvindelige personifikationer på gravmonumentet for Vilhelm den Tavsse af Oranien i Delft er mandigt bredskuldrede og har ditto muskuløse overarme: Scholten 2003, s. 84-85.

⁹² Hverken Lyngby eller Mogensen kommenterer disse markante stilistiske forskelle (jf. n. 88).

overs. Jeg ser nu, at statuen er for høj til dens foreslåede oprindelige placering, i al fald som buen nu er dimensioneret.⁹³ Så formentlig skal man regne med en anden proveniens for *Minerva*. På buen stod også (som det eneste os bekendte sted på slottet) en ikke længere bevaret *Bacchus*, måske identisk med en anden af de helt og aldeles konceptfremmede statuer, som Thurah rapporterer at have set i 1730'erne på galleriets top.

Mogensen har gennemgået regnskaber i Rigsarkivet vedrørende disse restaureringsarbejder og kan i forlængelse af Rasbech og Beckett dokumentere, at mange af statuerne på ridebanens ringridningsport ved den lejlighed blev nyhugget.⁹⁴ I lighed med marmorgalleriet har denne restaureringsindsats formentlig haft særligt fokus på de ubeskyttede elementer, de fem fritstående statuer på buens top, mens statuerne placeret i de nedre nicher (såsom netop *Bacchus*) har haft bedre overlevelseschancer, ligesom på marmorgalleriet.⁹⁵ Men hvordan nu end restaureringsindsatsen forløb, er der en ting, som er sikker: Da statuerne på ringridningsbuen omkring 1730 først var taget ned, kom de trods arkivalisk bevidnede nyhugninger aldrig op igen, så her var der for en økonomibevidst restaurator et statuarisk overskudslager at tage af.

Mogensen mener imidlertid, at vi allerede fra 1650'erne har en kilde, der bekræfter, at i al fald *Bacchus* var en del af det oprindelige ensemble, nemlig et digt om Frederiksborg af den franske arkitekt François Blondel, som i 1653 blev dediceret til Frederik 3.⁹⁶ Her har hun fundet henvisninger, der skulle understrege *Bacchus*' centrale betydning. „Bacchus (bruges) i digtet som en allegori for slottets karakter og betydning“. Ja, hævdes det, „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“.⁹⁷ Sådanne tidlige vidnesbyrd til fordel for det helhedskoncept, som Lyngby og Mogensen advokerer for, ville jo være slagkraftige – men mærkeligt nok citeres der ikke et eneste vers til at underbygge påstanden.

Hvad værre er: For mig at se er der aldeles intet at citere. Digtet har 19 strofer. I strofe 11 er vi i „forgårdene“ (*bassecourts*), i strofe 13 foran

⁹³ Ringridningsbuens nicher er 180 cm høje; buens struktur og dimensionering ser ud til at være oprindelig.

⁹⁴ Nyhugninger: Mogensen 2018, s. 46-47.

⁹⁵ For en hypotetisk rekonstruktion af portens oprindelige fremtræden med fem statuer foroven og to x fire forneden, se Kragelund 2019, s. 149.

⁹⁶ François Blondel: *La Solitude Royale, ou Description de Friderisbourg*, Kbh. 1653.

⁹⁷ „Bacchus stod centralt“ og Bacchus-tematik udbredt: Mogensen 2018, s. 43; 56.

fontænen og i strofe 14 i indre slotsgård, der med et spil på de mange „C IV“ henvisninger kaldes „l'ouvrage de quatre Cesars“.98 Derpå bevæger digteren sig ind i de mindre rum, som ikke er mindre prægtige, og her kommer så digtets eneste, komplet isolerede henvisning til Bacchus, ikke til statuen, altså, men til gudens domæne, *vinen i (vin)kældrene*, „Bacchus en des lieux sousterrains“.99

Selv for en olympisk gud er der nede fra disse mørke kældre unægtelig et spring helt op til galleriets top! Den franske digter bekræfter ikke på nogensomhelst måde, at *Bacchus* var central for slottet og oprindelig stod på toppen af galleriet, ja ligefrem i dets centrum. Tolkningen synes grebet ud af den tomme luft.

Når slaget ebber ud, tælles de faldne op: *Ops* synes ikke at være *Ops*, men *Venus*; *Minerva* synes ikke at komme fra de Keysers værksted og er derfor næppe en del af det oprindelige ensemble; digtet fra 1653 siger ikke et eneste ord om *Bacchus* på galleriet.

Med bortfald af så mange af hypotesens bærende elementer spørger man sig uvægerligt, om korthuset fortsat står oprejst? En ting er i al fald sikker: Hvor nu end Thurahs *Minerva* og *Bacchus* oprindelig kom fra, er der intet, der antyder, at de var en del af det oprindelige koncept.

Af dette oprindelige projekt er der på balustraden bevaret alle Amsterdam-værkstedets syv planetguds- og seks havgudsrelieffer (i original eller kopi), men fra toppen kun tre af de oprindeligt syv statuer. I det barske nordiske klima er det en pæn overlevelsesrate (fortæller eksperter mig). Så her har vi altså det originale grundsegment, som tillader os at forstå den oprindelige helhed.

Imod denne antagelse om en oprindelig enhed, som senere blev forvansket ved vilkårlig addition, er det af Mogensen blevet fremført, at der arkivalsk ikke er belæg for en udskiftning af fire af de syv topfigurer.100 Men indvendingen går fejl, fordi den ikke tager højde for det arkivalske materiales særlige karakter. Når relieffer (som i dette tilfælde) bliver nyhugget, efterlader det sig med stor sandsynlighed regnskabsmæssige spor: Tilbud, der skal gives og accepteres, arbejde, der skal betales. Når statuer ikke nyhugges, men blot udskiftes med forhåndenværende skulpturer, som oprindelig var opsat andetsteds, er så-

98 Blondel 1653, strofe 14.

99 Blondel 1653, strofe 16: „Bacchus en des lieux sousterrains“ = vinfadene i vinkælderen i Kongefløjens vestre kælder og den store vinkælder under Kirkefløjen: Beckett 1914, s. 129; 142. På typisk barok manér taler Blondel 1653, strofe 18 ligeledes om „pomona“ og „flora“, når han mener „frugttræer“ og „blomster“.

100 Intet arkivalsk: Mogensen 2018, s. 48.

danne arkivalske spor mindre sandsynlige. Udskiftningen kræver blot arbejds løn til at hejse den kasserede statue ned og sætte erstatningen op. Og i ringridningsbuens tilfælde blev der i 1730'erne mange statuer til overs, heriblandt en *Bacchus*, for hele ensemblet på ni (nogle af dem nyhuggede) blev aldrig genopstillet. I al fald ikke på ridebanen.

Konklusion

I en bygningshistorisk undersøgelse er det metodisk uholdbart at sammenblende oprindelige elementer med senere tilføjelser. I arkæologien respekterer man skellet mellem forskellige stratigrafiske lag, i filologien skellet mellem den oprindelige tekst og senere interpolation. I marmorgalleriets tilfælde er der ganske klart en „urstratigrafi“ og en „urtekst“: Planetgudstematikken er det, der sammenkæder den visuelle dokumentation fra Steenwinckel og Danckerts med den skriftlige fra de Bray og, sidst men ikke mindst, med de Keyzers balustraderelieffer og hans tre bevarede, oprindelige topstatuer. Fra 1680 har vi *Jupiter* arkivalsk bevidnet;¹⁰¹ og når den omtalte franske digter i de tre sidste linjer af sit kvad rimer *dieux* med *cieux* („guder“ og „himle“), mon så ikke der hentydes netop til planetguderne?¹⁰² I alle tilfælde har vi i de øvrige kilder et præcist, men selvfølgelig fragmentarisk billede af, hvad der oprindeligt blev leveret. Galleriets syv fag viste – mig bekendt som noget enestående i Europa – for neden hele rækken af planetgudernes traditionsrige kareter og øverst på hele komplekset de syv planetguder selv og dét i fuld figur.

Til slottets forgård og indre slotsgård er det næppe tilfældigt, at to af periodens førende europæiske billedhuggere blev indbudt til at levere det ekstraordinære.¹⁰³ Ved siden af de Vries' overdådigt figurrige Neptunspringvand var de Keyzers to planetgudsensembler den mest ambitiøse flerfigurskomponent i slotsanlæggets ydre udsmykning og samtidig kronen på Steenwinckels arkitektoniske hovedværk, det rigt udsmykkede marmorgalleri.

Vi, der er født og opvokset med et heliocentrisk, kopernikansk verdensbillede, kan have svært ved at sætte os ind i den betydning, det havde, såvel religiøst som filosofisk og politisk, at opfatte himmelhvælvet som syv krystalsfærer, den ene inde i den anden, der i evig, uforanderlig kredsen førte de syv planeter rundt omkring *menneskets* til-

¹⁰¹ Mogensen 2018, s. 44.

¹⁰² Blondel 1653, strofe 19: „mais quoy pour le portrait des dieux/ falloit il pas une retraitsse/ qui fut une image des cieux“, hvilket må betyde: „Men hvad <siger du> til portrættet af guderne? / Var det dér ikke nødvendigt med et billede./ som gjorde himlene synlige?“.

¹⁰³ Parallelen de Vries og de Keyser fremhæves med rette af Beckett 1914, s. 129.

holdssted i verdensrummets uomtvistelige midtpunkt. *Alt*, bogstavelig talt, „drejede sig“ i dette ptolemæiske verdensbillede om jorden, universets centrum og juvel. Omkring 1619 var Ptolemæus' tolkning som bekendt ikke uanfægtet. Navne som Kopernikus, Tycho Brahe, Kepler og Galilei kan, stikordsagtigt, erindre om den proces, der allerede var sat i gang.

Men som *poetisk metafor* for et centralistisk verdensbillede havde planetematikken op igennem 1600-tallet fortsat stor appel.¹⁰⁴ Ved at inddrage denne tematik løftede Steenwinckel og de Keyser galleriets stort anlagte, to gange gentagne og over hinanden udfoldede facadeudsmykning op i en ideverden, der forbandt monarkens residens med det ideale centrum i en kosmisk verdensorden. Et billede af verdensordenen, som en audienssøgende fandt genfremstillet på loftet i den nyindrettede audienssal i Christian 4.s „Himle-Slot“ (således et samtidigt vidne, digteren Anders Arrebo, ca. 1631).¹⁰⁵

Den lodrette sammenkædning af de to niveauer på galleriet såvel hos Steenwinckel og de Bray som i de faktiske rester gør det hævet over enhver rimelig tvivl, at vi her for det første står med vidnesbyrd om det oprindelige, storslåede facadeprojekt, sådan som det blev bestilt og, som vi af resterne kan se, også blev leveret fra Amsterdam og opsat på Frederiksborg, og, for det andet, at det er i disse rester enhver videnskabeligt funderet restaurering af komplekset bør tage sit udgangspunkt.

Vælger man at følge det koncept, som Lyngby og Mogensens foreslår, ender vi med marmorgalleriet, som det var på Christian 6.s tid.¹⁰⁶ Men både for de bevilgende instanser og for alle os andre er det dog vist to numre for sent.

¹⁰⁴ I Anders Arrebos samtidige (ca. 1631) *Hexaëmeron* (*Samlede Skrifter*; udg. Vagn Lundgaard Simonsen, I, Kbh. 1965, s. 98-101 og 175-77) får man på den Anden Dag og, igen, på den Fjerde, hele Ptolemæus' planetlære udfoldet på flotte danske vers. Men Arrebo citerer andetsteds både Tycho Brahe og Galilei. Øksen lå ved træets rod.

¹⁰⁵ „Himle-Slot“: Arrebo 1965, 96, der 1613-16 var præst på Frederiksborg. Som optakt til gennemgangen af Ptolemæus' planetlære (n. 104) leverer Arrebo en stilsikker ekfrasis af planetudsmykningen på „det høje Loft“ (utvivlsomt audienssalens, jf. n. 46) på Frederiksborg. Referencen synes hidtil overset.

¹⁰⁶ Med støtte i visuelle og arkivalske 1700-tals kilder kan Lyngby 2018, s. 165 og Mogensens 2018, s. 55 påvise, at rækkefølgen for topstatuerne fra vest mod øst fra Christian 6. og frem var Minerva, Jupiter, Juno, Bacchus, Saturn, Cybele/Ops (= Venus) og Vulcan (?). De understregede er de tre oprindelige, de øvrige senere udskiftninger. Dette er rækkefølgen helt tilbage til Thurah, der som påvist af Mogensens 2018, s. 49 i sin liste spejlvender rækkefølgen.

SUMMARY

*The Marble Gallery at Frederiksborg (1619–2019):
What was the original plan and was it ever completed?*

In connection with the planned restoration of the Marble Gallery from 1619-21 at Frederiksborg Palace (at an estimated cost of some 79 mill. Danish Crowns), a research team established by the Frederiksborg Museum of National History has raised doubts about the reliability of early Danish-Dutch evidence concerning the Gallery's original iconographic programme. The present paper aims to demonstrate that these doubts are based upon a misunderstanding of this early evidence, in general as well as in detail. Re-examining the original iconographic evidence, a number of misidentifications are set right and crucial new aspects of the monument's early history uncovered. Through a systematic comparison of the early written and visual evidence with the surviving elements of the original sculptural decoration from the workshop of Hendrick de Keyser in Amsterdam it is shown that in spite of the havoc caused by the fire in 1859 as well as by previous and subsequent restorations, enough survives to affirm that Hans van Steenwinckel's original sculptural programme for the Marble Gallery was indeed focused on the seven planet gods and completed according to plan. The piano nobile balustrade was adorned with seven reliefs showing their chariots, and seven full-figure statues of the gods themselves stood high on top of the Gallery, from west to east Mercury, Saturn, Luna (Diana), Jupiter, Venus, Sol (Apollo) and Mars.