

# *Marmorgalleriet på Frederiksborg ifølge kilderne*

ET SVAR TIL PATRICK KRAGELUND

AF  
THOMAS LYNGBY

I seneste nummer af *Historisk Tidsskrift* (119,2) blev bragt en artikel om Marmorgalleriet på Frederiksborg, forfattet af den klassiske filolog, dr.phil. Patrick Kragelund.<sup>1</sup> Kragelund forfægter her den tese, at galleriets oprindelige ikonografiske program havde udgangspunkt i planetguderne, sådan som det beskrives i det berømte arkitekturhistoriske værk *Architectura Moderna*, udgivet af Cornelis Danckerts van Sevenhoven 1631 i Amsterdam.<sup>2</sup> Det vil sige, at hvert af galleriets syv fag var tilegnet hver sin planetgud. På toppen af hvert fags øverste arkade stod en statue af den pågældende gud, der korresponderede med et relief på brystværnet i samme arkade. Undervejs retter Kragelund særdeles hård kritik mod den forskning, der siden efteråret 2016 har været i gang på Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, og som skal understøtte en omfattende restaurering af galleriet.<sup>3</sup>

Patrick Kragelund hævder, at forskningsprojektet har overset og misforstået en række kilder til galleriets historie, herunder *Architectura Moderna* og en serie med stik, der har samme udgiver, og som man siden 1943 har vidst forestiller tegningerne til Marmorgalleriets relieffer, *Nouveau livre des Dieux et Déesses de la Marine de l'inventio de Henri de Caiser / Bouckje van zeegoden en godinnen geïnventeert door Hendrik d'Caizer*.<sup>4</sup> I forskningsprojektet har vi ikke tolket disse kilder på samme

1 Patrick Kragelund: „Marmorgalleriet på Frederiksborg (1619-2019). Var der et oprindeligt projekt? Og blev det nogensinde fuldført?“, *Historisk Tidsskrift*, 2019:2, s. 345-86 (herefter Kragelund 2019b).

2 Cornelis Danckerts (udg.): *Architectura Moderna*, Amsterdam 1631, s. 23 og planche XLII.

3 Denne restaurering foregår i et samarbejde mellem Slots- og Kulturstyrelsen og museet, og det hele er gjort muligt takket være generøse bevillinger fra Carlsbergfondet og A.P. Møller Fonden. Til forskningsprojektet har været tilknyttet postdoc Christina Lysbjerg Mogensen (2017-19), forskningsassistent Mathias Stii Kusk Malmberg (2016-19) og undertegnede.

4 Elisabeth Neurdenburg: „Hendrick de Keyser en het beeldhouwwerk aan de galerij van Frederiksborg in Denemarken“, *Oudheidkundig Jaarboek. Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen*, XII, 1943, s. 33-41 (herefter Neurdenburg 1943).

måde som Kragelund, men vi har ikke overset dem. Tværtimod har vi analyseret alle kendte kilder vedrørende Marmorgalleriets historie og dertil fundet flere ukendte.

Vi er naturligvis også bekendt med al den hidtidige forskningslitteratur om Marmorgalleriet, herunder Patrick Kragelunds – senest tre af syv kapitler i en bog fra 2019 om Christian 4.s rejser i relation til Frederiksborgs opførelse.<sup>5</sup> Foranlediget af Kragelunds kritik vil jeg i denne replik tydeliggøre, hvorfor Kragelunds argumenter for et planetgudeprogram enten er direkte forkerte eller højst tvivlsomme.

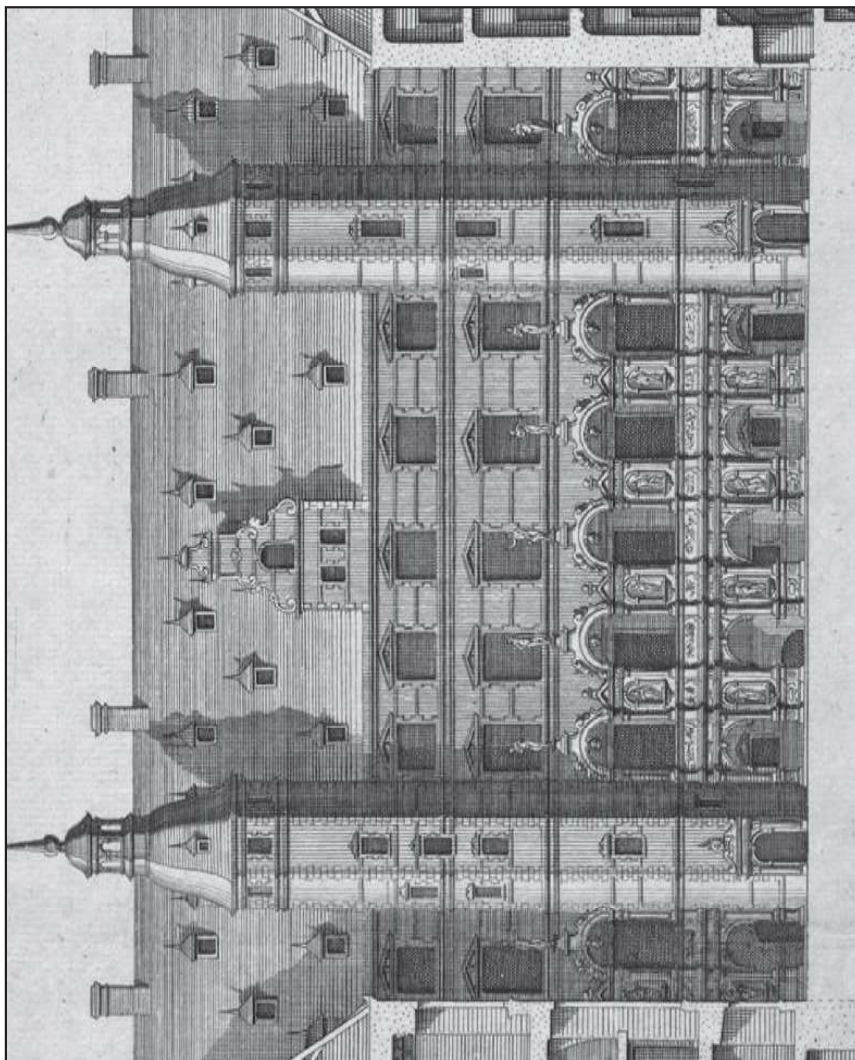
I det følgende vil jeg derfor konfrontere Kragelunds argumentation og hypotese med det materiale, forskningsprojektet har undersøgt. Det kan herved med en til vished grænsende sandsynlighed vises, at galleriet oprindeligt *ikke* afspejlede et planetgudeprogram, men at de oprindelige skulpturer var de samme som dem, Lauritz de Thurah beskriver i *Den Danske Vitruvius* fra 1749. Han sætter som den første navn på seks af den øverste rækkes syv guder, og der er kun to planetguder iblandt dem.

I forhold til Kragelunds bemærkninger om forskningsprojektets konsekvenser for den forestående restaurering kan jeg i øvrigt berolige med, at diskussionen om, hvorvidt galleriet oprindeligt havde et planetgudeprogram eller ej, kun har akademisk relevans. Restaureringsprojektet kan selvfølgelig kun restaurere og genhugge figurer, hvis udseende der er sikre vidnesbyrd om. Selv hvis galleriet vitterligt skulle have haft et planetgudeprogram oprindeligt, så ville det ikke kunne rekonstrueres, når man mangler visuel dokumentation, og det ville blive en fantasi over, hvordan man i dag kunne forestille sig, at en nederlandsk billedhugger ville fremstille planetguder for 400 år siden. Undervejs ville man med en sådan tilgang skrotte figurer, der uomtvisteligt har stået på galleriet siden ca. 1730 (og som ifølge museets forskningsprojekt i øvrigt er de oprindelige).

### *Marmorgalleriets ikonografiske program*

Marmorgalleriet er en loggia i to etager, der udsmykker facaden af Kongefløjen på Frederiksborg. På anden etage (1. sal) med de kongelige lejligheder skabte galleriet forbindelse mellem hovedslottets tre fløje, uden at man behøvede at passere gennem gemakkerne. Galleriet blev tegnet af kongens generalbygmester, Hans Steenwinckel den yngre. Koordineringen af arbejdet og indkøb af materialer var overdraget nederlænderen Lorentz Pietersz Sweys, som købte marmor i Bel-

<sup>5</sup> Patrick Kragelund: „Olympens Guder“, Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*, København, 2006, s. 43-61 (herefter Kragelund 2006); Patrick Kragelund: *A Stage for the King. The travels of Christian IV of Denmark and the building of Frederiksborg Castle*, København 2019 (herefter Kragelund 2019a).



*Fig. 1: Marmorgalleriet på Frederiksborg som gengivet i Lauritz de Thurah: Den Danske Vitruvius, II, København, 1749, planche VI (udsnit). Det Kongelige Bibliotek.*

*Øverste arkades bueslag med 7 statuer.*

*Øverste arkades nicher med 6 statuer.*

*Brystoern med 13 relieffer.*

*Nederste arkades nicher med 6 statuer.*

gien og fik tilladelse til at udføre dansk sandsten fra Gotland, som blev fragtet til Amsterdam. Her blev galleriets statuer og relieffer udført i Hendrick de Keyzers værksted. Ifølge en samtidig kilde var det de Keyzers ledende assistent, Geraert Lambertsz, der stod for dette arbejde.<sup>6</sup>

Når man ser galleriet fra den indre slotsgård, består hver etage af en arkade med syv buer (fig. 1). Mellem buerne fandtes to trappetårne og seks nicher med figurer på hver af de to etager. Buerne var indrammet af søjler i sort og rødflammet belgisk marmor. På den øverste arkades bueslag stod syv statuer, så det samlede antal statuer nåede op på 19: to gange seks i nicher og syv på bueslagene over den øverste arkade. Arkaden foran de kongelige lejligheder havde et brystværn, der på ydersiden var udsmykket med 13 relieffer, syv store under buerne og seks mindre under nicherne. Statuer og relieffer var udført i sandsten og forestillede guder og helte fra antikken. Uenigheden mellem Kragelund og museets forskningsprojekt drejer sig primært om de syv statuer på bueslagene øverst og om de syv store relieffer på brystværnet – forestillede de oprindeligt planetguderne eller ej?

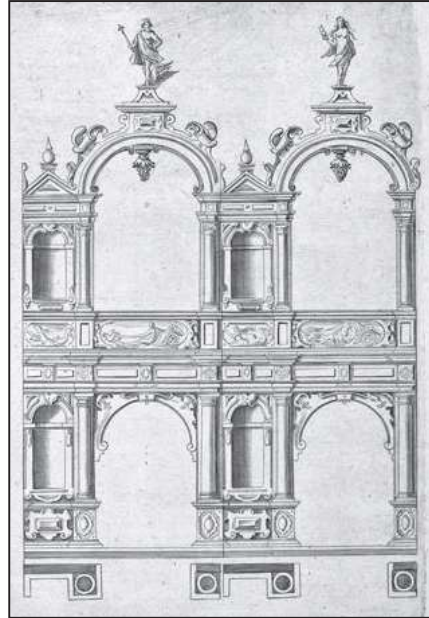
Marmorgalleriet led store skader ved Frederiksborgs brand i 1859. Alle de statuer og relieffer, der var her før branden, er blevet erstattet med nye – en del af dem med udgangspunkt i de gamle, der findes på slottets lapidarium, men her er stadig ubenyttet originalt materiale, som kan finde anvendelse under det igangværende restaureringsprojekt.<sup>7</sup>

Den første omtale af Marmorgalleriets ikonografiske program er den i *Architectura Moderna*. Som tidligere nævnt var hvert af galleriets fag ifølge teksten viet en af de syv planetguder – det vil sige Apollo (sol), Diana (måne), Merkur, Venus, Mars, Jupiter og Saturn. Bogens illustration viser to af galleriets syv fag og detaljer af profiler. Over de øverste arkadebuer er skitseret to figurer. Den ene kan identificeres som Jupiter, den anden som Venus (fig. 2). Man kan se to nicher på

<sup>6</sup> Geraert Lambertsz' arbejde med at udføre statuer mv. til Christian 4. på Hendrick de Keyzers værksted er beskrevet af Theodor Rodenburg i en indberetning, 13. februar 1621. Indlæg til registre og tegnelser samt henlagte sager (Skåne, Sjælland, Fyn, smålandene og Jylland) 1572-1650: „Kgl. Resolutioner over Forskjellige hoslagte Projekter af Theodor Rodenburg om Anlæg af Fabrikker mm“ (Rigsarkivet, trykt: G.W. Kernkamp: „Memoriën van ridder Theodorus Rodenburg betreffende het verplaatsen van verschillende industrieën uit Nederland naar Denemarken, met daarop genomen resolutiën van Koning Christiaan IV“, *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*, XXIII. 1902, s. 189-257).

<sup>7</sup> Det væsentlige spørgsmål om genhugning af flere skulpturer med udgangspunkt i fragmenter og visuelt kildemateriale er ikke skønnet relevant i forhold til nærværende replik til Kragelund.

Fig 2: Stik med Hans Steenwinckel den yngres skitse til Marmorgalleriet fra Cornelis Danckerts van Sevenhoven (udg.): *Architectura Moderna*, Amsterdam, 1631, planche XLII (udsnit). Det Kongelige Bibliotek.



hver etage nedenunder. De er tomme, men der er i hver af dem en lille platform med en dekorativ indramning, som antyder, at det var meningen, at der kunne stå skulpturer.

På anden etages brystning findes løst skitserede relieffer. Under Jupiter: en mand i en vogn, der trækkes af fugle, under Venus: en kvinde ligeledes i en vogn, der trækkes af svanelignende fugle. Planetguderne blev i renæssancen gerne fremstillet i vogne, hvori de kunne blive trukket hen over himlen. Jupiters kunne have forspand af påfugle eller ørne, Venus' af duer eller svaner.<sup>8</sup> De skitserede statuer og relieffer svarer således til fag viet to planetguder.

Man genkender på tegningen Marmorgalleriets arkitektur, men der er ingen lighed mellem de viste statuer og dem, der er bevaret fra før branden, eller som kendes fra afbildninger af slottet. Det samme gælder reliefferne. Ganske vist forestiller de bevarede relieffer mytiske væsner i vogne med dyreforspand, men de i *Architectura Moderna* angivne relieffer er hverken i deres facon eller i den konkrete motivfremstilling identiske med de bevarede. Tegningen må være Steenwinckels skitse, der blev sendt til de Keyseres værksted, så man dér kunne se den sammenhæng, billedhuggerarbejdet skulle indgå i. Mesteren og hans stab stod for den konkrete udformning.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Jf. f.eks. Meir Stein: *Christian den Fjerdes Billedverden*. 1987, s. 110 (herefter Stein 1987).

<sup>9</sup> Jf. f.eks. Konrad Ottenheim: „Hendrick de Keyser and Denmark“, Michael Andersen, Birgitte Bøggild Johannsen & Hugo Johannsen: *Reframing the Danish*

At der med sikkerhed stod statuer i nicherne et par årtier senere, fremgår af den bog om Frederiksborg, som slotsforvalter Johan Adam Berg udgav i 1646. Han omtaler statuerne på toppen af de syv arkader uden at sige noget om deres identitet. Så hvis det store *clue* har været, at de afspejlede et planetgudeprogram, så er det mærkeligt nok ikke noget, slottets forvalter siden 1636 har fundet det værd at formidle videre. Derimod sætter han navn på nichernes guder. I den øverste etage: Merkur, Jupiter, Venus, Orpheus, Eurydike, Ceres. I den nederste: Herkules, Pluto, Proserpina, Neptun, Amphitrite, Omphale.<sup>10</sup>

Nichernes guder gentages i Lauritz de Thurahs *Den Danske Vitruvius* fra 1749, og han supplerer med navne på de guder, der stod oven på arkaderne: Minerva, Jupiter, Juno, Bacchus, Saturn, Kybele og en, han ikke kan bestemme.<sup>11</sup> De statuer, Thurah opregner, går igen i Johan Peter Rasbechs beskrivelse af Frederiksborg fra 1832.<sup>12</sup> Til uddybning af disse beskrivelser har museet systematisk samlet informationer fra malerier, tegninger, stik og fotos, hvor Marmorgalleriet er afbildet.<sup>13</sup> Ser vi på opstillingen indtil slotsbranden i 1859, viser de visuelle kilder, at de afbildede statuer står på nøjagtigt de samme pladser med undtagelse af Neptun, der blev taget ned i 1851, hvorefter Omphale blev stillet på hans plads.<sup>14</sup>

Denne konsistente opstilling af statuer gælder fra de første malerier af slottet, hvor man kan se Marmorgalleriets figurer (de er fra ca. 1730), frem til fotos, der er taget umiddelbart efter branden. Samlet kan beskrivelserne og det visuelle kildemateriale bevidne faste pladser for topstatuernes vedkommende ca. 1730-1859, for nichestatuerne 1646-1859 (undtaget flytningen af Neptun og Omphale i 1851).

Kragelund hævder, at beskrivelsernes ikonografiske program ikke var det oprindelige, men at dette var blevet ændret siden Christian 4.s

*Renaissance Problems and Prospects in a European Perspective*, København 2011, s. 311-24, s. 315.

<sup>10</sup> Johan Adam Berg: *Kurtze und eigentliche Beschreibung des fürtrefflichen und weitberühmten Königlichen Hauses Friderichsburg ...*, København 1646.

<sup>11</sup> Lauritz de Thurah: *Den Danske Vitruvius*, II, København 1749, s. 15-16 (heretter Thurah 1749).

<sup>12</sup> Johan Peter Rasbech: *Frederiksborg Slots Beskrivelse*, København 1832, s. 96.

<sup>13</sup> Som led i dette er der blandt andet systematisk gennemgået optegnelser over visuelle kilder ved Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg (samling og billedarkiv), Nationalmuseet (topografisk arkiv), Danmarks Kunstbibliotek, Det Kgl. Bibliotek (fotosamling samt kort- og billedsamling).

<sup>14</sup> En af museets akvareller, udført af F.C. Lund i 1858, viser denne ændring (inv.nr. A 5009). Flytningen er dokumenteret i: Bygningsdirektoratet, Offentlige byggesager 1852, nr. 240: „Regning fra stenhugger Jahn, 1. december 1851“ (Rigsarkivet).

tid. Han mener at kunne bevise, at galleriet vitterligt blev opført med det planetgudeprogram, som er beskrevet og afbildet i *Architectura Moderna*. Han hævder, at det bekræftes af relieffernes motiver, idet de syv brede ifølge Kragelund viser planetguder, der således svarer til, at hvert fag var viet hver sin gud. Et andet hovedspor i Kragelunds bevisførelse er de bevarede figurer fra toprækken. Ifølge Kragelund er de ikke alle fra de Keysers værksted, og en af dem, Thurahs Kybele, ombestemmer Kragelund til planetguden Venus. Han postulerer, at der sandsynligvis skete en udskiftning af statuerne under restaureringen 1731-36.

### *Relieffernes motiver*

Den tidligere omtalte samling med stik *Nouveau livre des Dieux et Déesses de la Marine de l'inventio de Henri de Caiser* har så stor lighed med de 13 bevarede relieffer fra galleriet, at det kan konkluderes, at disse i deres form alle går tilbage til Hendrick de Keysers værksted. Det vides, at seks relieffer blev genhugget ved restaureringen 1731-36, og det må følgelig være blevet gjort med udgangspunkt i de ældre fra de Keysers værksted.<sup>15</sup> Det antyder, at man i 1700-tallet har restaureret galleriet med respekt for dets udseende og ikonografiske program.

Motiverne synes at svare til stiksamlingens titel: havguder og -gudinder. De syv brede viser guder, der trækkes hen over havet i vogne, på de seks små ser man mytologiske havvæsner med menneskeoverkrop og fiskehale, der svømmer, mens de musicerer på konkylier og harpe.

Som ovenfor nævnt hævder Kragelund imidlertid, at motiverne på de syv brede relieffer relaterer til planetguderne, der blot er kommet „til søs“<sup>16</sup>. Unægtelig et mærkeligt element at vælge, hvis man ville angive en aflæselig ikonografi. Men det bliver endnu mere mystisk. Der er på reliefferne fem kvindelige guder og to mænd – det er lige omvendt af planeterne, der tæller fem mænd (Apollo, Merkur, Mars, Jupiter og Saturn) og to kvinder (Diana og Venus). Det bremser ikke Kragelunds kreative gudebestemmelser – nej, der er blot tale om „vognstyrere“, men Kragelund kommer ikke med et eneste kendt eksempel på, at planetguderne har overdraget kørslen af deres vogne til andre end dem selv, eller at guderne kunne repræsenteres af en person med et andet køn end deres eget.

<sup>15</sup> Reviderede Regnskaber for Kongelige Slotte og Haver, Frederiksborg – Material- og Brændselsregnskaber 1681-1847: „Protokol nr. 1 Verificerede Copier af Allerunderdanigste Overslage og Regninger over Muurarbeide og Gibsning samt Stenhugger- og billedverk paa Det Kongelige Slot Friderichsborg 1732-36“, s. 103-04 (Rigsarkivet). Genhugningen af reliefferne blev forestået af billedhuggeren Axel Øxendahl.

<sup>16</sup> Kragelund 2019b, s. 365.

Denne mere end utraditionelle ikonografi foranlediger Kragelund til at fremhæve, at Hendrick de Keyser var en opfindsom arkitekt og billedhugger.<sup>17</sup> Det er sandt, men at han skulle være så original, at han fremstillede guderne på en måde, så ingen ville kunne genkende dem – selv ikke udgiveren af bogen med tegningerne til reliefferne – det er en meningsløs hypotese. Meget bedre bliver det ikke, når man går i detaljen med Kragelunds argumentation vedrørende de enkelte relieffer.

(1) Kragelunds Apollo (fig. 3:1) sidder med en trefork i en vogn, der trækkes af hippokamper – en slags heste med svømmefødder i stedet for hove. Treforken og hippokamperne er traditionelt knyttet til Neptun (eller havvæsener i hans følge). Ganske vist er vognstyreren glatbarberet, hvor Neptun plejer at have skæg, men han kendes også afbildet uden, hvorimod Apollo aldrig fremstilles med en trefork. Kragelund lader sig alene lede af de hestelignende dyr, da heste passer som forspand til Apollos vogn.

(2) Kragelunds bestemmer et af reliefferne som Diana (fig. 3:2), hvilket er rimeligt for den kvindelige vognstyrer, der sidder i en vogn trukket af hjorte med en bue i hånden.

(3) Problematisk er Merkur, hvor vi i givet fald har en af de vognstyrere, der har skiftet køn (fig. 3:3). Det er svært at artsbestemme de trækkende fugle. Kragelund hævder, det er spurvehøge, da det så kan gå op med den planetgud, han ønsker. Hvis man skal gå ind i jagten efter en passende planetgud, skulle det vel snarere være Venus, hvis man udlægger fuglene som duer.

(4) Kragelunds Venus er en kvindelig vognstyrer i en vogn forspændt med delfiner (fig. 3:4). I den klassiske ikonografi ville man forvente duer eller svaner som forspand for kærlighedsgudinden. Kragelunds forklaring er, at kunstneren nok har fundet det for kedeligt, da det ville ligne Merkurs forspand. Et andet og måske mere nærliggende bud kunne være, at det er Neptuns hustru, Amphitrite (Salacia), der gerne trækkes af delfiner. Denne bestemmelse deles af Rijksmuseum, hvor man har stikkene i sine samlinger.<sup>18</sup>

(5) Kragelunds bestemmelse af Mars som en mandlig vognstyrer (fig. 3:5), der har hunde som sit forspand, er inden for det, der kan argumenteres for med en vis ret.

<sup>17</sup> Kragelund 2019b, s. 364-65.

<sup>18</sup> I Rijksmuseums onlinebase er stikkenes motiver bestemt således i forhold til min nummerering i teksten ovenfor: (1) Neptun, (2) Diana, (3) Aurora, (4) Amphitrite, (5) Anonym havgud i stridsvogn, (6) Europa, (7) Anonym gudinde i stridsvogn.



Fig. 3 Stik af tegninger svarende til de syv brede af Marmorgalleriets relieffer. Trykt første gang i Cornelis Danckerts van Sevenhoven (udg.): *Nouveau livre des Dieux et Déesses de la Marine de l'inventio de Henri de Caïser*, Amsterdam, senest 1656. Numrene svarer til nærværende tekst. Rijksmuseum, Amsterdam.

1



2



3



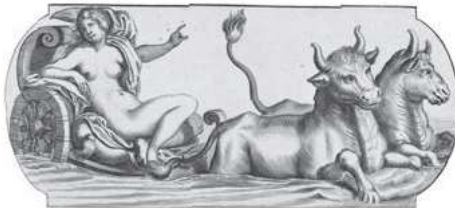
4



5



6



7



(6) Det er fantasifuldt, når Kragelund hævder, at den kvindelige vognstyrer, der trækkes af to okser, velsagtens tyre, skulle være Jupiter (fig. 3:6). Hans forspand burde være påfugle eller ørne. I sin bog har Kragelund uddybet sin bestemmelse således: „for the bulls dragging Jupiter’s chariot I have found no parallels, but given his legendary rape of Europa, this erotic twist to the motif is, in a context not unwilling to dwell on this aspect of human nature, easily comprehensible“.<sup>19</sup> På Rijksmuseum overlader man det ikke til den enkelte iagttagers erotiske indlevelsessevne at kunne afkode Jupiter som en kvinde med et forspand, han aldrig tidligere har været set med. Her mener man, at der er tale om Europa – unægteligt en noget mere sandsynlig bestemmelse.

(7) Det relief, som Kragelund bestemmer som Saturn, har også en kvindelig vognstyrer (fig. 3:7). Hendes dragelignende forspand kunne minde om planetgudens, men kønnet og elementet vand gør, at der snarere er tale om en nereide. De kan også betjene sig af søuhyrer som befordringsmiddel.

Skal man undgå at begå vold på ikonografien, så er der ved en sammentælling kun tre af reliefferne, som man med lidt god vilje kan argumentere for er planetguder: Diana, Venus (= Kragelunds Merkur) og Mars. Det burde betyde, at reliefferne viser, at Marmorgalleriet ikke blev realiseret således, at hver af de syv buer var indviet hver sin planetgud. Men for Kragelund synes det at handle om det modsatte – at finde selv den mindste og mest usandsynlige relation mellem det enkelte relief og en af planetguderne. Det er mere rimeligt at tage udgangspunkt i stiksamlingens titel. Guderne, der kører frem på vandspejlet, og de havkentaurer, som svømmer rundt i vandet og spiller musik, udgør en samling af *havguder* og ikke *planetguder*. Kunsthistorikeren Viggo Thorlacius-Ussing har påpeget, at reliefferne minder om reliefferne på et romersk alter med Poseidons og Amphitrites bryllup, der findes delvis på Louvre, delvis på Glyptotheket i München.<sup>20</sup> Afbildninger af gudeparrets bryllup – også kaldet Neptuns og Amphitrites triumf – hvor de kørte over havet på vogne, mens der blev blæst til fest i konkylier, var et populært motiv i renæssancen og barokken. På disse billeder ser man også lejlighedsvis, at andre guder aflagde visit ved havgudens bryllup, sådan som det måske også var tilfældet på Marmorgalleriets relieffer.

<sup>19</sup> Kragelund 2019a, s. 96-97.

<sup>20</sup> V. Thorlacius-Ussing: „Billedhuggerkunsten“, Knud Fabricius, L.L. Hammerich & Vilhelm Lorenzen (red.): *Holland-Danmark: Forbindelserne mellem de to lande gennem tiderne*, II, 1945, s. 62-126, s. 110-11 (herefter Thorlacius-Ussing 1945).

Neptuns bryllup er nærliggende at forestille sig som udsmykning af brystningen af den arkadegang, der gik foran kongens og dronningens lejligheder. Christian 4. så sig som Østersøens behersker, og han spejlede sig netop i Neptun. Relieffer med Neptuns bryllup og triumf ville også være en forlængelse af tematikken fra Neptunfontænen i den ydre slotsgård, og det fortsatte under dystridtene på slottets rende-bane, hvor en statue forestillende havguden stod øverst på buen over den port, hvor man stak til måls efter ringen.<sup>21</sup>

### *Statuerne på galleriets top*

Lauritz de Thurah sætter som nævnt navn på seks af de syv topfigurer, og kun to af dem var planetguder – Jupiter og Saturn. Var der oprindeligt syv planetguder, må der være sket noget, før Thurah beskrev galleriet. Kragelund har flere gange postuleret, at der formentlig fandt ændringer sted under restaureringen 1731-36.<sup>22</sup> Forskningsprojektets postdoc, Christina Lysbjerg Mogensen, har redegjort for, hvorfor kildematerialet viser, at der ikke skete ændringer i topfigurerne ved restaureringen 1731-36.<sup>23</sup> Dette affejer Kragelund med det argument, at der ikke tages „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 oprindeligt var opsat andetsteds, er sådanne arkivalske spor mindre sandsynlige. Udskiftningen kræver blot arbejds løn til at hejse den kasserede statue ned og sætte erstatningen op“.<sup>24</sup>

Dette argument holder imidlertid ikke, for de eksisterende overslag er mere udførlige, end Kragelund tror. De to kongelige bygmestre Johan Conrad Ernst og Johan Cornelius Krieger vurderede i 1731 galleriets tilstand og satte herunder billedhuggeren Johan Christopher Heimbrodt og stenhuggeren Didrick Gercken til at prissætte nødvendige reparationer. De to håndværkere havde ikke nogen interesse i at undervurdere behovet, men de mente, at alle galleriets skulpturer

<sup>21</sup> Er det ikke Neptuns og Amphitrites bryllup, som reliefferne refererer til, så er det sikkert et andet af de i renaissancekunsten så populære triumftog med havguder, eksempelvis Galatheas.

<sup>22</sup> Kragelund 2006, s. 58; Kragelund 2019a, s. 103, 177; Kragelund 2019b, s. 381-82.

<sup>23</sup> Christina Lysbjerg Mogensen: „Marmorgalleriets ikonografi – oprindelse og restaureringer“, *Kulturstudier*, IX, 2, 2018, s. 34-64.

<sup>24</sup> Kragelund 2019b, s. 383-84.

kunne nøjes med en restaurering (til 8 rd. pr. stk.), hvilket var langt billigere end nyhugninger andetsteds.<sup>25</sup>

Nogle få måneder senere var det ingeniør Joachim Frederik Ramus, der prøvede at få et overblik over tilstanden, og billedhugger Johan Christoph Hübner og stenhugger Joseph Lütz kom med overslag, der som det tidligere udelukkende foreslog reparationer af galleriets statuer. Herefter istandsatte Hübner samtlige 19 skulpturer.<sup>26</sup> Afslutningsvis synede generalbygmester Elias David Häusser og hofbygmester Lauritz de Thurah reparationerne. De havde intet at udsætte på Marmorgalleriet, og de var ellers kritiske andre steder.<sup>27</sup>

Der skete altså ikke udskiftninger af skulpturer 1731-36. Hvad så med tidligere? I sin indledning til besigtigelsen fra 1731 skriver Ernst, der havde været generalbygmester siden 1693, at galleriet trængte til en større reparation, da der ikke var sket noget siden, at nogle relieffer var blevet retoucheret 40 år forinden, skønt man mange gange allerunderdanigst havde erindret om, at det kunne trænge. Det vil sige, at ændringer skal være sket før ca. 1693. Hvad ved vi da om tiden før?

I 1680 foretog billedhugger og -skærer Morten Grønvold, der i en årrække var tilknyttet Frederiksborg, en vurdering af nødvendige reparationer af Marmorgalleriet. Foruden nogle mindre arbejder, der straks blev foretaget, foreslog han, at to af topstatuerne blev repareret for skader. Den ene af disse statuer må have været Jupiter, da det nævnes, at dele af *ørnens* hoved og hals, ligesom statuens ene arm og noget af en fod, var faldet af og skulle repareres.<sup>28</sup> Den udførlige opgørelse og vurdering af skader ledsages af betragtninger over, hvorledes

<sup>25</sup> Rentekammeret, Ang. en ridestalds opbygning ved Frederiksborg m.v. 1699-1731, løbenr. 2243-257: „Relation og Besigtigelse over Frederichsborg Slots nødvendige Reparation 16. april 1731“ og „Aller Unterthanigster Überslag“ v. Johan Christopher Heimbrodt, 5. februar 1731 (Rigsarkivet). Det er en skrivefejl, når Ernst og Krieger siger, at kun 13 statuer skal repareres, da det fremgår af Heimbrodts overslag, at det er alle 19, og beløbet fra dette overføres i arkitekternes opgørelse.

<sup>26</sup> Reviderede Regnskaber for Kongelige Slotte og Haver. Frederiksborg – Material og Brændselsregnskaber 1681-1847: „Protokol nr 1 Verificerede Copier af Allerunderdanigste Overslage og Regninger over Muurarbeide og Gibsning samt Stenhugger- og billedverk paa Det Kongelige Slot Friderichsborg, 1732-36“, s. 103-04 (Rigsarkivet).

<sup>27</sup> Reviderede Regnskaber for Kongelige Slotte og Haver. Frederiksborg – Material og Brændselsregnskaber 1681-1847: „Besigtigelse af Generalbygmester Häusser og Hofbygmester Thurah, 15. aug-19. sep. 1736, og Ramus' Erklæring 8. dec. 1736“, s. 1, 4 og 7 (Rigsarkivet).

<sup>28</sup> Reviderede Regnskaber, Amtsstuere-regnskaber: Amtsregnskaber ældre, Frederiksborg og Kronborg Jordebogsregnskaber, 1678-1680, sag nr. 81 (Rigsarkivet).

statuerne kunne blive hejst ned og op igen. Det var, hvad der var at bemærke om skulpturenes tilstand – intet tegn på større ændringer eller voldsomt forfald. Før dette kan det anføres, at Marmorgalleriet ikke var blandt de dele af slottet, der var blevet hærget ved den svenske besættelse af Frederiksborg 1658-59, og fra den tidligste historie har vi i 1639 vidnesbyrd om, at galleriets fuger blev eftergået, og at statuer og relieffer ved samme lejlighed blev malet med „stenfarve“.<sup>29</sup> Sådan bemaling tjente både et konserverende og æstetisk formål og forekom også ved de to store restaureringer i 1700-tallet.

Skønt det er usandsynligt, at en stor udskiftning af Marmorgalleriets statuer skulle unddrage sig dette relativt finmaskede kildemateriale, vil jeg for alle eventualiteters skyld også imødegå de stilistiske argumenter for en udskiftning, som Kragelund med udgangspunkt i de bevarede skulpturer har fremført. Som tidligere nævnt hævder han, at ikke alle de bevarede topstatuer kan stamme fra de Keysers værksted, men denne vurdering strider mod min og andres bedømmelse.

Betragter man de bevarede statuer og torsoer, ser man, at de har et fælles formsprog. De fleste er udført i en kontrapostisk positur med en udtalt brug af den dynamiske, manieristisk vredne krop, der afspejler en bevægelse – „figura serpentina“. Skulpturerne har en lang række fælles træk, der svarer til de Keysers øvrige produktion, om end kvaliteten i udførelsen svinger noget. Slægtskabet ses eksempelvis i udformningen af ansigter og hår, bevægelsen af hænderne og den måde, kroppene gerne er draperet med et enkelt, folderigt stykke klæde.

Kunsthistorikeren Viggo Thorlacius-Ussing, der havde skulptur som sit speciale, vurderede, at alle de bevarede skulpturer og relieffer havde rod i de Keysers værksted, men bar præg af at være udført af forskellige håndværkere efter mesterens skitser. Han fandt særlig de bevarede topfigurer mesterlige og faste i formen – måske udførte af de Keyser selv, mens nogle af nicheskulpturerne var mere uegale og måske først blevet færdige efter Hendrick de Keyseres død i 1621. Muligvis i Danmark, som Geraert Lambertsz beviseligt flyttede til.<sup>30</sup> Allerede Francis Beckett og senere Frederik Weillbach vurderede, at skulpturerne under ét demonstrerede en kvalitet, der ikke fandtes i Danmark i 1600-tallets begyndelse og kun kunne forklares ved, at de alle stammede fra de Keysers værksted.<sup>31</sup> Den nederlandske kunsthistoriker Eli-

<sup>29</sup> Christian 4. til Frederik Urne, 10. marts 1639. Bricka & Fridericia: *Kong Christian den Fjerdens egenhændige breve*, IV, København, 1882, s. 217.

<sup>30</sup> Thorlacius-Ussing 1945, s. 110. Lambertsz optræder således med adresse i Helsingør i 1623.

<sup>31</sup> Francis Beckett: *Frederiksborg, II: Slottets Historie*, København 1914, s. 127 (herefter Beckett 1914); Fr. Weillbach: *Frederiksborg Slot*, København 1923, s. 44.



1



2



3



4



5



6

*Modstående side: Fig. 4: De bevarede figurer, der stod på Marmorgalleriets øverste række indtil branden i 1859: 1. Minerva, 2. Jupiter, 3. Juno, 4. Bacchus, 5. Saturn, 6. Ops. Den syvende findes der ikke med sikkerhed påviste rester af. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg: Foto Kit Weiss og Stig Nørhald.*

sabeth Neurdenburg, der mest arbejdede med skulpturerne på baggrund af fotografier, skelnede mellem nogle, hun mente måtte være udført af Lambertsz på de Keyzers værksted, og andre, der nok ikke var, men som var tillempet de Keyzers stil.<sup>32</sup> I det følgende vil jeg gennemgå topskulpturerne en for en.

(1) Thorlacius-Ussings vurdering af topfigurernes særlige kvaliteter omfatter også Minerva-statuen (fig. 4:1), som han bruger som illustration af Hendrick de Keyzers statuer på galleriet sammen med Saturn.<sup>33</sup> Når Kragelund fremfører, at man ikke behøver at være de Keyzers-ekspert for at se, at Minerva ikke har samme proveniens som Jupiter, Saturn og Thurahs Kybele, er det således uden hensyntagen til andre kunsthistorikers vurderinger.<sup>34</sup> Beckett og Weilbach har ingen indvendinger mod Minerva, mens Neurdenburg ikke nævner hende. Kragelund hævder desuden, at Minerva er for høj og smal til, at hun kan have hørt til det oprindelige ensemble, men her tager han også fejl. Måler man afstanden fra pandens hårgrense til fodsål, er den 165 cm for „Kybele“ og 168 cm for Minerva. Det, der gør Minerva som skulptur højere, er hendes hjelm – og det ville være absurd at forestille sig den høje, atletiskbyggede Minerva gengivet som en dværg med en stor hjelm. Når Minerva i dag synes smallere, er det mest, fordi hendes strakte venstre arm med spyd er faldet af.

(2) Jupiter er alle enige om er oprindelig og fra de Keyzers værksted (fig. 4:2).

(3) Juno er der kun bevaret en torso af (fig. 4:3), og den kalder Kragelund blot ikke-identificerbar.<sup>35</sup> Torsoens positur binder den imidlertid sammen med en af de statuer, man kan se på galleriets top på malerier fra før branden: Juno, der står på den plads, Thurah nævner, og som i øvrigt kan identificeres ved den påfugl, der på de visuelle kilder ses ved hendes side. Ydermere er det en torso med kvaliteter, der peger på de Keyzers værksted. Således blev den eksempelvis vurderet af den

110-13 (herefter Weilbach 1923).

<sup>32</sup> Neurdenburg 1943.

<sup>33</sup> Thorlacius-Ussing 1945, s. 107-08.

<sup>34</sup> Kragelund 2019b, s. 380.

<sup>35</sup> Kragelund 2019b, s. 380.

kritiske Elisabeth Neurdenburg, Hun var i øvrigt også den første, der forbandt torsoen med den tabte Juno.<sup>36</sup>

(4) Af Bacchus er der bevaret en torso og en hånd med vindrueklase (fig. 4:4). Ved en fejl mente Neurdenburg, at der måske var tale om en Neptun-torso, men hun var, som tilfældet var med Juno, sikker på, at dens kvaliteter henvørte den til de Keysers værksted.<sup>37</sup> Kragelund siger blot, at torsoen er ubestemmelig og forholder sig ikke formmæssigt til den. Han er udelukkende optaget af at gætte på, hvorfra denne Bacchus kunne være flyttet fra til Marmorgalleriet, som nævnt i modstrid med de bygningshistoriske kilder. Dertil kommer, at visuelle kilder knytter torsoen til en Bacchus-statue på den midterste arkadebue, øverst.

(5) Saturn er alle enige om er oprindelig (fig. 4:5).

(6) Særlig ihærdig er Kragelund i sit forsøg på at ombestemme den figur, Thurah kaldte Kybele, til Venus (fig. 4:6).<sup>38</sup> Alle er enige om, at statuen er oprindelig og fra de Keysers værksted, så den *skal* være en planetgud, hvis Kragelunds hypotese ikke skal falde. Han er ikke den første, der mener, at denne statue kan være en anden end Kybele. Beckett kalder hende Juno uden at gøre nærmere rede for hvorfor. På dette tidspunkt havde man endnu ikke forbundet den bevarede kvindetorso med Juno.

Såvel Weilbach som Neurdenburg var enige i Thurahs bestemmelse af statuen som Kybele.<sup>39</sup> Imidlertid blev dette nuanceret, da kunsthistorikeren Meir Stein fremsatte den hypotese, at der var tale om den med Kybele delvis sammenfaldende Ops. Den måde, statuen malker sit bryst på, og hendes positur i øvrigt har en forbløffende lighed med et stik af Jacopo Caraglio fra 1526 efter tegning af Rosso Fiorentino (fig. 5) og en bronzestatue udført af Bartolomeo Ammannati 1572-73 til den toscanske storhertug Francesco 1. Medicis studerekammer i Palazzo Vecchio i Firenze (fig. 6). Ops' positur knytter sig til et af de antikke sagn, der fortæller om Mælkevejens tilblivelse. Ops' ægtefælle, Saturn, slugte alle deres børn, da han frygtede, at sønnerne ville tage magten fra ham. Da Ops ville redde sønnen Jupiter, skjulte hun ham og gav i stedet Saturn en sten at sluge. Først ville Saturn imidlertid slet

<sup>36</sup> Neurdenburg 1943, s. 37.

<sup>37</sup> Neurdenburg 1943, s. 37.

<sup>38</sup> Kragelund 2006, s. 58-59; Kragelund 2019a, s. 103-05; Kragelund 2019b, s. 374-78.

<sup>39</sup> Weilbach 1923, s. 112 (han nævner dog Juno i parentes som alternativ bestemmelse); Neurdenburg 1943, s. 36 (hun gør eksplicit op med Juno-betegnelsen til fordel for Kybele).





Fig. 5: Ops. Stukket af Jacob Binck efter Jacopo Caraglio/Rosso Fiorentino, 1530. Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 6: Ops. Bronzestatue udført af Bartolomeo Ammannati, 1572-73. Palazzo Vecchio, Firenze. © Foto Scala, Firenze.

ikke tro, at hun var nedkommet, og for at bevise dette malkede hun sit bryst og lod mælk stråle ud i vældige buer, der blev til Mælkevejen.<sup>40</sup>

Det er ikke mærkeligt, at man let forveksler Ops og Kybele. De var begge Moder Jord-guder og omtales også begge som Saturns hustru. I visuelle fremstillinger bærer Kybele imidlertid gerne en murkrone på hovedet. Denne ses ikke på Frederiksborg-statuen. Det, der tiltrækker sig opmærksomheden – navnlig når man så statuen på afstand fra slotsgården – er, at hun malker sine bryster. Hun ledsages også af to mindre dyr: et vædder- eller bukkelignende dyr med horn og et, der i dag er vanskeligt at bestemme. Stein mener, at der er tale om en stebuk og en vædder. Tilsvarende findes der tre diminutive dyr bag ved Ammannatis skulptur og et lidt større ensemble af små dyr på Caraglios stik. Et sådant større dyreopbud ville der umuligt kunne blive plads til bag en statue, der skulle stå på den relativt smalle sokkel oven på Marmorgalleriets buer. Som Ammannati har de Keysers værksted begrænset antallet af dyr, så ideen er repræsenteret.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Stein 1987, s. 116-17.

<sup>41</sup> Formentlig skal disse dyr enten henvise til, at Ops blev opfattet som alle gu-

Kragelund hævder, at de små dyr, som man dårligt kunne se fra slotsgården, er et helt entydigt tegn på, at hun er Venus. Der bygger han på enkeltstående eksempler af fremstillinger, hvor kærlighedsgudinden ledsages af en vædder eller en buk.<sup>42</sup> Disse eksempler ændrer ikke på, at vædderen eller bukken ikke er faste ledsagere til Venus. Dertil kommer, at Ops også findes fremstillet med bukke- eller vædderlignende dyr blandt sine ledsagere, eksempelvis på det anførte stik, der ligner skulpturen på Frederiksborg så påfaldende. Når Venus ses sammen med en vædder, er det i øvrigt i betydningen Venus Epi-tragia: de sanselige fornøjelsers gudinde. Når hun refererer specifikt til denne del af sit område, forekommer det, at man afbilder hende ridende på ryggen af en stor, brunstig buk. Der er imidlertid et stykke vej fra denne type af fremstilling til de to fredsommelige smådyr, der holder sig pænt i baggrunden og kun anes bag Frederiksborgs statue.

Belægget for at ombestemme Kybele/Ops til Venus er svagt, og jeg vil stadig ud fra ligheden med andre afbildninger af Ops samt Meir Steins argumentation mene, at det er mere plausibelt, at hun er denne gudinde. Dette bliver yderligere styrket af den omstændighed, at hun stod ved siden af Saturn og dermed gentager det mønster, at guderne på Marmorgalleriet var opstillet i par.

(7) Den sidste af topstatuerne, som Thurah ikke kunne sætte navn på, og som der ikke synes at være bevaret rester af, kan hverken be- eller afkræfte planetgudeprogrammet.

Resultatet af denne stilistiske gennemgang er, at Kragelund afskriver Minerva som en de Keyser skulptur på et mere end tvivlsomt grundlag, og at han ikke forholder sig til torsoerne af Juno og Bacchus, der ud fra det visuelle kildemateriale med sikkerhed kan henføres til disse guder, og som alle andre kunsthistorikere har ment er originale fra de Keyseres værksted. Endelig ombestemmer han på et tvivlsomt grundlag den sikre de Keyser-figur Ops/Kybele til Venus.

#### *Architectura Modernas vidneværd om det realiserede Marmorgalleri*

I de foregående har jeg afvist Kragelunds hypotese om reliefferne og de bevarede skulpturer. Det eneste grundlag for et oprindeligt planetgudeprogram, der herefter er tilbage, er billedet og teksten i *Architectura Moderna*. Alle andre kilder fortæller noget andet, og de skal bøjes, fordrejes eller overses for at kunne harmoniseres med udsagnene fra

ders, menneskers, dyrs og planters moder eller til stjernebilleder på Mælkevejen, som hun skabte. Stein foreslår, at der i Frederiksborg-statuens tilfælde kan være tale om tegn fra zodiaken (Stein 1987, s. 117).

<sup>42</sup> Kragelund 2006, s. 58-59; Kragelund 2019a, s. 105; Kragelund 2019b, s. 375-79.

den berømte bog. Derfor vil jeg vende tilbage til udgangspunktet for hele diskussionen og se, hvor troværdig en kilde *Architectura Moderna* overhovedet er til realiseret arkitektur.

*Architectura Moderna* blev udgivet for at hylde to af Amsterdam bys bygmestre, billedhugger og arkitekt Hendrick de Keyser (1565-1621) og murmester Cornelis Danckerts II (1561-1634). De i bogen afbildede værker er af nederlandske forskere blevet sammenlignet med virkeligheden. Det har vist sig, at der i mange tilfælde er tale om betydelige forskelle, der ikke kan forklares ved senere ombygninger, men som må skyldes, at de afbildede tegninger ikke er dem, der lå til grund for de realiserede bygninger og monumenter, men udkast.<sup>43</sup> Et andet bemærkelsesværdigt træk ved bogen er udvalget af værker. Der er en klar overvægt af værker fra de Keyseres sidste fem-seks leveår, og nogle af hans vigtigste bygninger, der blot var nogle få år ældre, er udeladt.<sup>44</sup>

På baggrund af disse og andre iagttagelser har professor i arkitekturhistorie Konrad Ottenheim fremsat følgende hypotese om bogens ophavssituation: Ledelsen af Amsterdam bys bygningsvæsen var fra 1594/95 og de første årtier af 1600-tallet i hænderne på tre personer: de Keyser, Danckerts og tømrmester Hendrick Jacobsz Staets. I 1628 var der blevet udgivet en stadskronik af Staets svigersøn, der opregnede alle de vigtigste huse opført af Amsterdam bys bygningsvæsen 1594-1627. Det er imidlertid kun Staets rolle, der nævnes, mens hans to kolleger er forbigået. Kort efter udgivelsen hædrede byen Staets med et klækkeligt supplement til hans pension.

Ottenheim forestiller sig, at dette har sat murmester Danckerts og arvingene efter de Keyser i gang med så hurtigt som muligt at få udgivet et værk, der klargjorde den rolle, de to andre ledere af bygningsvæsenet havde spillet. Hendrick de Keyseres enke var død nogle få måneder efter sin mand, og de tegninger, der havde befundet sig i mesterens værksted, da han døde, var gået i arv til deres ældste søn, Pieter de Keyser. På grund af tidspresset med at få publiceret et svar har man brugt dette forhåndenværende materiale og ikke brugt tid på andetsteds at eftersøge de tegninger, der var de endelige, eller dem af ældre hovedværker.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Koen Ottenheim, Paul Rosenberg og Niek Smit: *Hendrick de Keyser „Architectura Moderna“. Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600-1625*, Amsterdam 2008, s. 46-123. (herefter Ottenheim m.fl. 2008).

<sup>44</sup> Det gælder for eksempel Børsen og Det Ostindiske Kompagnis bygning i Amsterdam og vejehuset i Hoorn (Ottenheim m.fl. 2008, s. 28). Der er kun medtaget to bygninger opført før 1615.

<sup>45</sup> Ottenheim m.fl. 2008, s. 28.

Når man tager højde for disse forhold, er det klart, at udgiverne ikke har undersøgt nærmere, hvorledes det ikonografiske program på Frederiksborgs Marmorgalleri endte med at blive. Hendrick de Keyser var efter alt at dømmes død, inden det store arbejde på Frederiksborg blev afsluttet, den ledende billedhugger Geraert Lambertsz havde forladt værkstedet, og skønt de tre sønner Pieter, Thomas og Hendrick junior gik i deres fars fodspor, ved vi ikke, i hvilken grad de har kendt til projektet, som fandt sted på værkstedet, mens de ældste var helt unge og den yngste et barn. I værkstedet fandtes en skitse af Marmorgalleriet udført af Hans Steenwinckel den yngre, som den danske konges bygmester formentlig har sendt ned til de Keyser for at fortælle om projektet og redegøre for ideen med skulpturerne. Den lod man publicere helt eller delvist sammen med det, man mente at kunne huske.

Forholdene omkring *Architectura Modernas* ophavssituation gør ikke indtryk på Kragelund. Som bevis for, at galleriet blev opført i overensstemmelse med de oplysninger, der er i bogen, bruger han det forhold, at dele af det afbildede svarer til det realiserede. Logikken synes at være, at når noget er rigtigt gengivet og omtalt, så er det meste af det andet det nok også.<sup>46</sup> Det er en meget farlig slutning på baggrund af en kilde som *Architectura Moderna*. Dertil kommer den besynderlige logik, at Kragelund opfatter bogens billede og billedtekst som af hinanden uafhængige kilder. Det indlysende forhold, at de bekræfter hinanden, mener han bestyrker, at deres udsagn er rigtigt.<sup>47</sup>

Patrick Kragelund læser og analyserer alt ud fra den forudsætning, at *Architectura Modernas* fremstilling er korrekt, og han er ikke i stand til at afprøve alternative tolkninger, der ellers vil kunne give en langt enklere, mere modsigelsesfri og sammenhængende forklaring. Tværtimod fører fastholdelsen af tesen om planetgudekonceptet ham ud i cirkelslutninger, bortforklaringer og usandsynlige undtagelser, der strider mod det gængse. Derfor må tesen forkastes.

<sup>46</sup> Kragelund 2019b, s. 353.

<sup>47</sup> Eksempelvis en passage som følgende: „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 helfigur – en oplysning, der viser, at han havde insiderviden. Denne oplysning står nemlig ikke kun for de Brays regning. Tværtimod svarer den præcis til det, som Steenwinckel illustrerer“ (Kragelund 2019b, s. 354). Den omtalte Salomon de Bray skrev den indledende tekst i *Architectura Moderna* og er ikke en af bogen uafhængig kilde. Modsat hvad Kragelund tror, skrev de Bray i øvrigt næppe teksten til illustrationerne, Ottenheim m.fl. 2008, s. 29-30.

*Det realiserede ikonografiske program*

Forskningen i de bygningshistoriske og visuelle kilder har sammen med undersøgelsen af statuernes stilistiske træk resulteret i, at jeg mener, at de statuer, som Lauritz de Thurah betragtede i 1749, og som der stadig findes rester af i slottets lapidarium, alle havde rod i Hendrick de Keyzers værksted og afspejlede det realiserede ikonografiske program. Alt taler for dette, undtagen *Architectura Moderna*, hvis primære formål var en rehabilitering af Hendrick de Keyzers og Cornelis Danckerts II's rolle i Amsterdams bygningsvæsen og påviseligt har en lav vidneværdi i forhold til realiserede værker.

Den af Thurah omtalte opstilling afspejler også en logik, hvor guderne optræder i par. Denne logik er blevet styrket af de ombestemmelser af tre af nichestatuernes, som har vundet indpas i 1900-tallet. Der er i dag enighed om, at den bevarede nicheskulptur, som i de ældre beskrivelser kaldes Jupiter (ikke at forveksle med topstatuen af Jupiter), må være Mars.<sup>48</sup> Dertil kommer, at Orpheus og Eurydike, der let kan forveksles med Apollo og Diana, nok skal opfattes som sidstnævnte. Disse justeringer, som først blev foretaget af Frederik Weilbach, gør galleriet til et panteon af udelukkende guder.<sup>49</sup>

På galleriet stod to par side om side mellem trappetårnene, og de to yderste statuer, der er afskåret fra det øvrige galleri af tårnene, danner deres eget tredje par.<sup>50</sup> Oven på buerne: Jupiter-Juno, Bacchus (alene i midten), Saturn-Kybele, Minerva-ubekendt gud; i øverste række af nicher: Mars-Venus, Apollo-Diana, Merkur-Ceres; i nederste række af nicher: Pluto-Proserpina, Neptun-Amphitrite, Herkules-Omphale.

Som tidligere nævnt er der stor lighed mellem Caraglios stik af Ops og den realiserede statue. Caraglios stik er en del af en serie, der afbilleder 20 guder, der står i nicher. Serien var populær og blev stukket på ny af Jacob Binck, der blandt andet virkede ved Christian 3.s hof. Et nært beslægtet udvalg af 20 guder i nicher blev tegnet og stukket af andre kunstnere, eksempelvis udgav Karel van Mander den Ældre i 1598 en sådan serie. Hans søn var netop i gang med at væve gobeliner til Frederiksborgs Store Sal, mens man overvejede Marmorgalleriets ikonografiske program.

<sup>48</sup> Frederiksborgs Mars-skulptur har i positur, hovedbeklædning og ansigtsudtryk et vist slægtskab med den bronzestatuette af Mars, der findes på Los Angeles County Museum of Art, og som er tilskrevet kredsen omkring Hendrick de Keyser. Mars på Frederiksborg virker dog noget spinkel i kropsbygning, hvilket nok er blevet yderligere accentueret af slitage og reparationer.

<sup>49</sup> Weilbach 1923, s. 111.

<sup>50</sup> Parrene svarer enten til ægtefæller, elskere eller guder, hvis liv eller område var forbundne på anden vis. At guderne optrådte i par på denne vis, var udbredt i renæssancen.

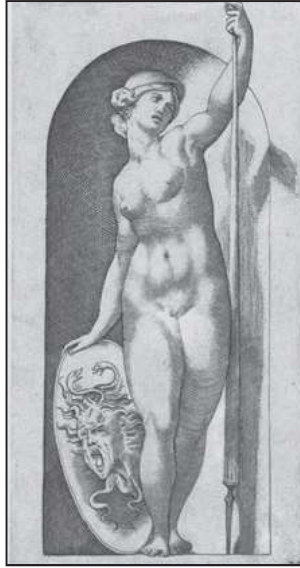


Fig 7: Minerva. Stukket af Jacob Binck efter Jacopo Caraglio/Rosso Fiorentino, 1530. Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig 8: Saturn. Stukket af Jacob Binck efter Jacopo Caraglio/Rosso Fiorentino, 1530. Rijksmuseum, Amsterdam.

Netop Caraglios/Bincks og van Manders serier har et vist slægtskab med Marmorgalleriets figurer. De er præget af kontrapostisk stående guder, hvis kroppe er vredet i forskellige udgaver af „figura serpentina“.<sup>51</sup> Fra Caraglios/Bincks serie er ligheden i positur ikke mindst slående, hvad angår Minerva, Saturn, Ops, Diana, Herkules, Proserpina og Amphitrite (fig. 7-8). Tilsvarende er kroppenes stilling på van Manders stik af Venus og Apollo ikke uden lighed med Frederiksborg-statuernes. Hvad udvalget af guderne angår, er den eneste forskel i forhold til Caraglios/Bincks serie, at Bacchus' Ariadne ikke er på galleriet, hvor der kun er 19 pladser, og at Herkules er vist i selskab med Omphale frem for Hebe – men i princippet kunne Marmorgalleriets Omphale være en Hebe, dog bærer hun ikke den kop, der gerne kendetegner sidstnævnte. Et godt bud på Minervas partner – Thurahs ubekendte gud – er Vulcan, der hjalp hende til verden, da han huggede en revne i Jupiters pande, så hun kunne springe ud. Det er i hvert fald ham, hun danner par med i Caraglios/Bincks serie.

Både som form og overordnet koncept synes serierne med de 20 guder at have spillet en rolle for Marmorgalleriets ikonografiske program. Herved var man dækket ind med de vigtigste guder: De 12

<sup>51</sup> Geoffrey Shamos: *Bodies of Knowledge: The Presentation of Personified Figures in Engraved Allegorical Series Produced in the Netherlands, 1548-1600*, Philadelphia 2015, s. 369-76.

olympiske guder suppleret af deres ophav (Saturn og Ops), underverdenens guder (Pluto og Proserpina), Neptuns hustru (Amphitrite) og den til en udødelig gud ophøjede Herkules og hans partner Omphale/Hebe.

Bacchus blev holdt i ære på sin centrale plads øverst oppe. Festlighed var en naturlig del af hoffets repræsentative offentlighed og dagligdag, som slottet dannede ramme om. Under alle buerne i den øverste arkade hang vindrueklaser, og på reliefferne så man Neptuns og Amphitrites festlige bryllup, der henviste til fløjens beboere. Ved Bacchus' sider fandtes en slags skabelsesberetning for den romerske gudeverden. På den ene side den øverste gud, Jupiter, og hans hustru Juno; på den anden side Jupiters forældre, Saturn og Ops – hun i færd med at danne Mælkevejen efter Jupiters fødsel. Yderst til venstre og højre, to af Jupiters børn: visdommens gudinde, Minerva, og kunsthåndværkets gud, Vulcan.

Den mellemste rækkes guder består af fem af Jupiters børn: Merkur, Mars, Venus, Apollo og Diana samt himmelgudens søster Ceres. Til sammen var disse seks guder styrende for en række af de allervæsentligste menneskelige aktiviteter: krig, kærlighed, kunst, jagt, handel og landbrug. Nederst fandtes to andre af Saturn og Ops' børn, der herskede over underverdenen og havet, Pluto og Neptun, som begge havde deres ægtefælle ved deres side, henholdsvis Proserpina og Amphitrite. Yderst til venstre Herkules, der ved sit dådriige liv var avanceret til gudeverdenen, og hans elskerinde Omphale (eller hustruen Hebe), der stod yderst til højre.

Guderne fik i renæssancens forestillingsverden nyt liv som repræsentationer af de kosmiske kræfter, der bandt universet sammen med naturen og menneskene. Guderne var knyttet til mange af renæssancens videnskabelige og filosofiske teorier – til astronomien og astrologien, til alkymiens lære om metallerne, til medicinske teorier om lægemidler, kropsvæskerne og de menneskelige temperamenter, til musikteori, til arkitekturteori og mange flere områder, hvor renæssancens lærde søgte at genfinde en tabt visdom fra den før-kristne æra, der var overleveret via Grækenland og Rom.<sup>52</sup>

Det romerske gudepanteon blev på slottets facader suppleret med blandt andet hoveder af den romerske kejserrække og den danske kongerække, der fandtes i vinduernes frontoner. Forskellige historier og anegallerier blev på den måde sat op parallelt og flettet sammen.

<sup>52</sup> Jf. f.eks. Jean Seznec: *La survivance des dieux antiques* (Studies of the Warburg Institute, XI), 1940; 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. 153-79.