

Diskussion

Marmorgalleriet igen, igen HVAD KILDERNE FAKTISK SIGER

AF

PATRICK KRAGELUND

I *Historisk Tidsskrift* 2019:2 fremførte jeg mit bud på det oprindelige udseende af Marmorgalleriet på Frederiksborg i anledning af den forestående renovering af galleriet til 80 millioner kr. Jeg hævdede, at den forskning, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg i den sammenhæng har fremlagt,¹ især vedrørende de syv statuer på toppen af galleriet, byggede på misforståelser og fejltolkninger af et oprindeligt planetgudskoncept.²

I *Historisk Tidsskrift* 2020:1 tog forskningschef Thomas Lyngby på museets vegne energisk til genmæle. Alt, jeg skriver, er åbenbart forkert.³ Alligevel må det overordnet konstateres, at tingene flytter sig i den rigtige retning. Positioner tidligere indtaget af Frederiksborg-teamet bliver nu opgivet. Bevares, det sker under pres og uden kreditering, men markerer alligevel en fremgang. I det følgende skal der gøres status og tages stilling til de væsentligste punkter i Lyngbys svar.

¹ Thomas Lyngby: „Antikkens guder og helte på Frederiksborg“, i C. Plesner Horster & L.M. Andersen Funder (red.): *Antikkens veje til renæssancens Danmark*, Aarhus 2017, s. 153-179; samme: „Marmorgalleriet på Frederiksborg Slot“, *Carlsbergfondets Årsskrift*, Kbh. 2018, s. 160-167. C. Lysbjerg Mogensén: „Marmorgalleriets ikonografi – oprindelse og restaureringer“, *Kulturstudier* 9:2 (2018), s. 34-64; (online tilgængelig: <https://doi.org/10.7146/ks.v9i2.111706> (25. marts 2019)); samme: „Mellem arkivalier og skulpturfragmenter: Restaureringen af skulpturgalleriet på Frederiksborg Slot“, *Carlsbergfondets Årsskrift* 2019, s. 148-153.

² Patrick Kragelund: „Marmorgalleriet på Frederiksborg (1619-2019). Var der et oprindeligt projekt? Og blev det nogensinde fuldført?, *Historisk Tidsskrift*, 119:2 (2019), s. 345-386 (herefter Kragelund 2019b).

³ Thomas Lyngby: „Marmorgalleriet på Frederiksborg ifølge kilderne. Et svar til Patrick Kragelund“, *Historisk Tidsskrift*, 120:1 (2020), s. 151-173.

Første fremskridt: Bacchus er nu (næsten) taget af bordet

En af de helt centrale påstande, der nu, uden at det siges udtrykkeligt, synes taget af bordet, er den om en 1600-tals kilde som støtte for den opfattelse, at guden Bacchus oprindeligt var placeret på toppen af galleriets midte. Denne opfattelse var så at sige sikkerhedsnålen, der holdt hele Frederiksborgteamets rekonstruktion sammen, men – som jeg mundtligt oplyste repræsentanter for Slots- og Kulturstyrelsen og museets ledelse i maj 2019 – bygger den på en fejllæsning af den franske kilde.⁴ Alligevel blev den gentaget i *Carlsbergfondets Årsskrift* i december 2019 – for så nu stiltiende at blive skrinlagt. Sagen er, at Bacchus faktisk kun nævnes én gang i hele digtet og dér som metafor for vinen i vinkældrene, ikke i forbindelse med galleriet.

Nu er Bacchus ude af historien, men uden *Bacchus* mangler der 1600-tals evidens, der understøtter Frederiksborgteamets tolkning af galleriets oprindelige topudsmykning. Teamet er nu helt og aldeles henvist til resultaterne af en hovedløs restaureringsindsats under Christian 6., som rapporteres af Lauritz de Thurah (1730'erne, udgivet 1749), samt arkivalier og prospekter fra 1730'erne og frem.

Derimod kan undertegnede bygge på fire egentlige førstehåndskilder, 1) en tegning af galleriets arkitekt Hans Steenwinckel den Yngre (1619) og 2) en forklarende billedtekst, begge gengivet i værket *Architectura Moderna*, Amsterdam 1631, som blev udgivet til minde om Marmorgalleriets hollandske billedhugger Hendrick de Keyser, 3) et sæt stik efter originaltegninger af de Keyser udgivet af en nevø til de Keyseres makker (1631 eller 1640?) og 4) selvsagt, de oprindelige (eller kopierede) relieffer og statuer (1619-21) fra selve galleriet.

Som kortene nu fordeler sig altså med en betydeligt styrket hånd på min side af bordet.

Andet fremskridt: Steenwinckels tegning

Steenwinckels tegning (1) er, som jeg og andre har påvist, yderst interessant, fordi den forener de to planetguder *Jupiter* og *Venus* foroven i friskulptur, med relieffremstillinger nedenunder, der hentyder til den type kareter, som de traditionelt blev symboliseret ved. Også triton-reliefferne er der allerede her blevet plads til plus naturligvis meget af den arkitektoniske profilering, struktur og udsmykning, vi stadig ser på galleriet. Summa summarum var der faktisk, som jeg (blandt andre) gentagne gange har hævdet, et *oprindeligt planetgudsrelateret projekt*.⁵

⁴ Bacchus: Mogensen 2018, s. 43; 56; 2019, s. 148-153. En fejllæsning af den franske kilde: Kragelund 2019b), s. 382-383.

⁵ Af pladshensyn henvises til litteraturen anført i i *Historisk Tidsskrift*, 2019:2.

Det overraskende er, at Lyngby nu også er kommet med på vognen.⁶ Tidligere har Lyngby beskrevet tegningen som præcis, hvad det arkitektoniske angik, men helt undladt at nævne det ikonografiske.⁷ Hvad denne omvendelse bygger på, oplyses ikke. Det er dog hævdunden videnskabelig praksis at kreditere den forskning, der har ført til en sådan *volte face*. Før mente man ét, nu det modsatte. Men hvorfor? At den ikonografiske indsigt for en god del må skyldes undertegnedes⁸ udlægning af tegningens budskab, lades unævnt, men fremad går det.

To skridt frem og ét tilbage

Steenwinckels tegning blev som nævnt udgivet i 1631 sammen med en forklarende billedtekst (2) i værket *Architectura Moderna*. Tidligere blev teksten tilskrevet medudgiveren Salomon de Bray, men nu hælder en førende hollandsk forsker til en af de Keysers sønner som forfatteren.⁹ Men uanset hvem der nu er forfatteren, er vi meget tæt på værkstedet og på, hvad der skete i Amsterdam i årene 1619-21, da arkitekturen, reliefferne og statuerne blev færdiggjort.

Billedteksten bekræfter den på tegningen iagttagne struktur med planetgudsrelief forneden svarende til en friskulptur øverst på hvert af galleriets syv fag. Det med de syv fag er interessant, for her *ved* forfatteren noget, som (jeg gentager mig selv) må bero på *insiderviden*. Steenwinckels tegning har kun to fag, så forfatteren ved mere, end tegningen viser. Hvorfra denne viden? Det rimeligste gæt er, at det er fra andre tegninger og/eller fra værkstedet selv, hvor der i 1619 berettes om det igangværende arbejde på „relieffer og skulpturer“ til kongen af Danmark.

Frederiksborgteamet vil imidlertid fraskrive teksten enhver kilde-mæssig værdi. Påstanden er: *Architectura Moderna* havde rod i et ønske om posthumt at hævde de Keysers position, ikke i at dokumentere, hvad der faktisk blev udført.

⁶ Lyngby 2020, s. 155.

⁷ Lyngby 2017, s. 163; Lyngby 2018, s. 164.

⁸ M. Stein: „The Iconography of the Marble Gallery at Frederiksborg Palace“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), s. 284-293; 287 (genudgivet på dansk i M. Stein: *Christian den Fjerdes Billedverden*, Kbh. 1987, s. 109-121: 113) og H. Johannsen og B. Bøggild Johannsen: „Kongens kunst“, i P.M. Hornung (red.), *Ny dansk kunsthistorie* vol. II, Kbh. 1993, s. 102-103 identificerede topstatuerne som Jupiter og Venus; P. Kragelund: „Olympens guder“, i S. Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*, Kbh. 2006, s. 43-62: s. 54 supplerede med det faktum, at reliefferne ikonografisk korresponderer med topfigurerne.

⁹ Lyngby 2020, s. 170 n. 47 hævder, at denne (uafgjorte) debat om forfatterens identitet er ukendt for mig. På ingen måde: Kragelund 2019b, s. 350.

Her må jeg gentage: Ræsonnementet går aldeles fejl. Fra italienske og franske 1500-tals arkitekturtraktater (f.eks. af mestre som Andrea Palladio og Jacques Du Cerceau) op til Jørn Utzon er værker om arkitekter ofte et mix af det fuldførte, det modificerede og det aldrig fuldførte. Hendrick de Keyser var en idérig kunstner, hvis tegninger illustrerer hans geni og ofte også hans praksis.¹⁰ Der var, da værket skulle udgives, øjensynlig kun tegninger bevaret på værkstedet fra hans sidste otte år. Men i Holland er det første gang, en sådan traktat medtager tegninger af *faktisk opførte bygninger*.¹¹

I hans elev Steenwinckels tilfælde er der ligeledes tale om en tegning til et værk, som vi ved blev opført nærmest præcist, som det i tegning og billedtekst er skitseret. I billedteksten med det væsentlige ekstra, at galleriet har syv fag.

Alligevel hævder Lyngby, at billedteksten blot forklarer, hvad tegningen viser, ikke, hvad der reelt blev leveret. De formodede forfattere til teksten var, da arbejdet stod på, „helt unge“, og arbejdet på „projektet fandt sted på værkstedet“ (fjernt fra de „helt unge“, må vi forstå). De nedskrev otte år efter, „hvad de mente at kunne huske“.¹²

Simpel kontrol viser, at dette er grebet ud af luften. Sønner Pieter, der efter faderens død i 1621 overtog værkstedet, var i 1619 omkring 25; broderen Thomas, ét år yngre. Begge var siden 1616 (altså tre år før ordren fra Danmark) faktisk *i lære i faderens værksted*, og i henholdsvis 1621 og 1622 blev de optaget i Amsterdams prestigebevidste billedhuggerlav.¹³ Altså højkompente fyre i deres bedste alder. Begge med *daglig gang på værkstedet* i hele den relevante periode. Og de Keyseres makker, Cornelis Danckerts, var i 1631 fortsat aktiv. Det samme var Salomon de Bray, som også i øvrigt var velorienteret om forhold i Danmark.¹⁴ Det er komplet og aldeles usandsynligt, at de involverede i ud-

¹⁰ Talrige næsten én til én relationer mellem de Keyseres tegninger og værker: se den moderne faksimileudgave ved K. Ottenheim, P. Rosenberg & N. Smit (udg.): *Hendrick de Keyser, Architectura Moderna*, Amsterdam 2008, ill. 86-89; 90-93; 94-95; 96-97; 100-103; 115-16; 122-24; 125-27; 138-41; 190-92; 241-45.

¹¹ Første gang i Holland „dass eine Stich-Publikation den tatsächlich ausgeführten Bauwerken eines zeitgenössischen Architekten gewidmet war“: G. Seelig: „Hendrick de Keyser“, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 80, München, Leipzig 2014, s. 161-163; 161.

¹² Lyngby 2020, s. 170.

¹³ Pieter og Thomas' læretid: M.D. Henkel, artikler om Hendrick, Pieter og Thomas de Keyser i Thieme-Beckers *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XX, Leipzig 1907, s. 232-235.

¹⁴ De Bray og Danmark: Stein 1972, s. 287; Kragelund 2019b, s. 354.

givelsen mindre end otte år efter ikke „kunne huske“,¹⁵ hvad denne højprofilerede opgave fra Danmark gik ud på.

Kender man arbejdsgangen i sådanne værksteder, har brødrene sikkert begge hugget med i kapløbet om at få hele denne kolossale ordre ekspederet.¹⁶ Så billedteksten er en velfunderet ny førstehåndskilde. Den taler udtrykkeligt ikke om tegningen, men om den faktiske *bygning*, om dens syv fag og om dens „marmor og andre kostelige sten“. ¹⁷ *Billedteksten* supplerer altså Steenwinckels *tegning* med afgørende nyt.

Dette giver selvsagt Frederiksborgteamet problemer, for hvordan skal man forklare, at værkstedet i Amsterdam åbenbart mente, de arbejdede efter et helt andet koncept end det, som det nu hævdes, var gældende? Hvornår i processen var det i så fald, at Steenwinckels *oprindelige koncept* (som Lyngby nu også indrømmer, det var) blev ændret? Og hvorfor vidste de hollandske forfattere og udgivere ikke, at der var sket en så drastisk ændring lige for næsen af dem – ja, måske endog med dem selv som medarbejdere? Det er her, kæden i Frederiksborgteamets argumentation for alvor hopper af.

De store gennembrud i 1943 og 1972

Frederiksborgteamets kvaler bliver flere, ikke færre, når vi vender os til den tredje, samtidige kildegruppe. I korthed: De Keyser havde en makker, hvis nevø, Cornelis Danckerts (I), var grafiker: Han stod for de 46 foliostik i mindeværket til de Keyser og onklens ære fra 1631. Han har formentlig haft sin gang i værkstedet (han var 18 i 1621). På tidspunkter inden 1656 (bedste gæt 1631 eller 1640) udgav han en åbenbart velsælgende serie stik efter tegninger af de Keyser (siden efterfulgt af Danckerts søn Iustus med to ekstra udgaver).¹⁸

De oprindelige tegninger (3) til serien blev i 1943 påvist at være skitser til reliefferne på Marmorgalleriet.¹⁹ Denne opdagelse skyldes den hollandske de Keyser-ekspert Elisabeth Neurdenburg, og den er det første af to afgørende fremskridt. Faktisk er serien, kan det tilføjes, ikke en tilfældigt sammensat gruppe tegninger: Den spejler præ-

¹⁵ Lyngby 2020, s. 170.

¹⁶ F. Scholten. *Sumptuous Memories. Studies in Seventeenth-Century Dutch Tomb Sculpture*, Zwolle 2003, s. 52-71 giver indblik i de samlebandsagtige arbejdsprocesser i et gigant-værksted som de Keyser.

¹⁷ *Architectura Moderna*, Amsterdam 1631, s. 23 „van Marbre en andere kostelijcke steen ghebout“. Den sorte og røde marmor rubriceres i dag som sandsten.

¹⁸ Hidtil oversete tre udgaver: P. Kragelund: *A Stage for the King. The Travels of Christian IV of Denmark and the Building of Frederiksborg Castle*, Kbh. 2019, s. 88-92 (herefter Kragelund 2019a); Kragelund 2019b, s. 355-57.

¹⁹ E. Neurdenburg: „Hendrick De Keyser en het beeldhouwwerk aan de galerij van Frederiksborg in Denemarken“, *Oudheidkundig Jaarboek*, 1943, s. 33-41.



Fig. 1. Merkur af Joh. Sadeler efter Maerten de Vos, 1581. Rijksmuseum Amsterdam.

cist (igen tydeligvis på basis af *insiderviden*), hvad der i 1621 blev leveret fra Amsterdam: seks smallere relieffer med mandlige og kvindelige tritoner (2 x 3 antikke havguder) og syv bredere relieffer med gudere trukket hen over havet (heraf udgivelsens titel, *Dieux et deesses de la marine*). Reliefferne har (selvsagt spejlvendt) præcis den samme udformning (med visse ændringer) samt køreretning (fra øst mod vest og *vice versa*), som de har på galleriet.²⁰

I 1972 fulgte det næste store gennembrud i tolkningen af galleriets ikonografi: Som kunsthistorikeren Meïr Stein observerede, bliver flere af kareterne trukket af forspand, som typisk associeres med planetguderne:

Hunde = Mars	Heste = Apollo (= Solen)
Drager = Saturn	Hjorte = Diana (= Månen). ²¹

²⁰ Kragelund 2019b, s. 360. Stikkene omtales ikke i Lyngby 2017 og 2018; på basis af „kildenære studier“ mener Mogensen 2019, s. 58, at „der ikke <kan> siges ret meget“ om reliefferne (endsige stikkene); nye, åbenbart mere kildenære studier har ført til et ganske andet resultat: Kragelund 2019b, s. 355-368.

²¹ Stein 1972, s. 284-293.

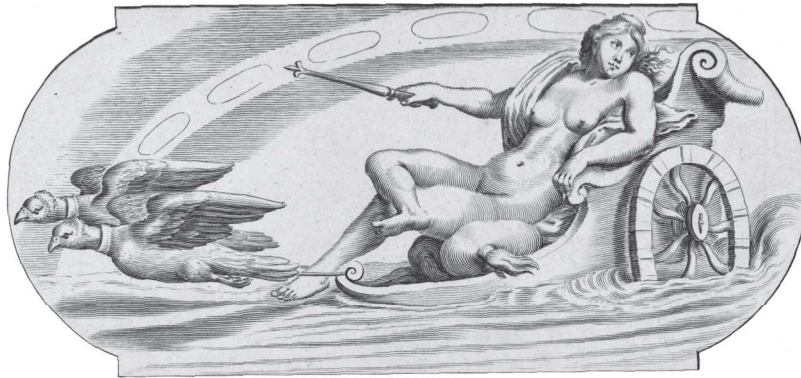


Fig. 2. Merkurs planetsgudskaret: tegning til Galleriet af Hendrick de Keyser udgivet i *Iustus Danckerts, Nouveau Livre des/ Dieux et Deesses/ De la marine/ de l'inventio/ de Henri de/ Caizer, [efter 1656]. Rijksmuseum Amsterdam*

Stein havde mere ret, end han selv vidste, for det forspand, som han – og nu også Lyngby²² – tolker som duer, kan aldrig i livet (se på næbbene!) være andet end de spurvehøge, som typisk trak Merkurs forspand (fig. 1-2).

Stein mente (bl.a. på grund af ovennævnte fejlidentifikation) ikke, at planetprogrammet blev fuldført, mens jeg har søgt at påvise, at de faktisk er der alle syv. Ikke helt efter bogen (de Keyser var, som international forskning siden Stein har vist,²³ alt for eksperimenterende en kunstner til at følge en facitliste), men med klar konsistens.

Trods Steins forbehold har hans bidrag internationalt sat sig dybe og varige spor. „That article: It knocked my socks off“, som en af den følgende generations førende internationale Christian 4. forskere har fortalt mig,²⁴ Mara R. Wade er blot en af en lang række internationale kunsthistorikere, der godtager tolkningen om planetgudstematikken som grundlæggende for forståelsen af galleriets ikonografi. Fremhæves skal f.eks. nys afdøde Hugo Johannsen (Slotskirken!) og den stadig aktive Birgitte Bøggild Johannsen.²⁵ Når jeg selv har tilsluttet mig denne tolkning, sker det på basis af fire årtiers arbejde med ikonografiske spørgsmål. Siden min disputats fra 1999 om den ikonografisk hårde-

²² Duer: Stein 1972, s. 285; Lyngby 2020, s. 158. Spurvehøge: Kragelund 2019b, s. 365.

²³ Henvisninger til nyere, international forskning i Kragelund 2019b, s. 364; s. 367.

²⁴ „my socks”: Wade mundtligt ved en konference i Oxford i maj 2019 om Christian 4.s søster, dronning Anne; jfr. M. R. Wade: *Triumphus Nuptialis Dani-cus: German Court Culture and Denmark*, Wiesbaden 1996, s. 177; 332, ill. 116.

²⁵ Johannsen og Bøggild Johansen 1993, s. 102-103.

ste nød i dansk kunsthistorie, Nicolai Abildgaard, har jeg med bidrag til nogle af de skrappest peer-reviewede tidsskrifter inden for international kunsthistorie vist, at jeg fortsat har styr på disciplinen. Nævnes kan artikler i tysk kunsthistories flagskib, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, det Oxford University Press-baserede *Journal of the History of Collections*, den internationale *RIHA-Journal*, *Hamburger Kunsthalle* og nu nyligst renæssance-forskningens gamle førstedame, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*.

Det er mig ikke bekendt, at Frederiksborgteamet kan stille med et bare nogenlunde tilsvarende internationalt CV. Dette betyder selvsagt ikke ufejlbarlighed, men over for et team som Neurdenburg, Stein, Wade, Johannsen, Bøggild Johannsen, Konrad Ottenheim,²⁶ Steffen Heiberg,²⁷ Juliette Roding, Jens Martin Neumann, Kristoffer Neville²⁸ og, sidst i ranglisten, undertegnede skal argumenterne nødvendigvis være overordentligt stærke for at omstøde en tolkning, der siden 1972 har mødt toneangivende anerkendelse.

Og Lyngbys argumenter er på ingen måde stærke, frem for alt fordi han aldeles ignorerer den nationale og internationale diskussion fra 1972 og frem. I stedet fokuserer han på undertegnede, men hvad med de andre? Der er jo en debat både herhjemme og derude, der også skal adresseres!

Bogholderagtigt klynger Lyngby sig til en facitliste om, hvordan planetguder ser ud, og at vognstyrerne partout ikke må være kvindelige. Han ignorerer, at de Keyser, virksom i det tidlige 1600-tals rigt innovative Amsterdam-miljø, var en vildt fabulerende, idérigt varierende genskaber af renæssancens traditionelle billed- og arkitekturprogrammer.²⁹

Jeg skal spare læseren for detaljerne, men henviser til den udtømmende diskussion i *Historisk Tidsskrift* 2019:2 s. 355-68. Et par eksempler må række til at illustrere den fagligt usikre tilgang: Duerne er nævnt – dér behøver man ikke at være ornitolog for at se, at Lyngby er på vildspor (fig. 1-2). Han hævder også, at Apollo er en *skægløs* Neptun (jeg kender fra billedkunsten intet toneangivende eksempel på hav-

²⁶ Ottenheim 2008, s. 118.

²⁷ S. Heiberg: *Christian 4. En europæisk statsmand*, Kbh. 2017, s. 106.

²⁸ J. Roding: *Christian IV van Denemarken (1588-1648)*, *Architectuur en stedenbouw van een Luthers vorst*, Alkmaar 1991, s. 67; J.M. Neumann: „... 'gewinnt der Stil seine Eigenart': Schloss Frederiksborg. Überlegungen zur Autonomie und Originalität nordischer Renaissance“, *Nord-elbingen*, 80 (2011), s. 57-80; K. Neville: „In Search of Christian IV's Royal Frederiksborg“, *Art History*, 43 (2020), s. 360-383, her s. 378..

²⁹ Fem ud af seriens syv vognstyrere er kvindelige, men fem ud af de syv planeter er mandlige: her er de Keyser i sit mest underfundige.

guden som skægløs). Men Lyngby holder sig til en facitliste, hvor en trefork er lig med Neptun, også selvom de Keyser andetsteds bruger treforken, ikke som en identifikator, men som et tegn på at „være til søs“. ³⁰ Et tredje eksempel er figuren, som Lyngby på grund af delfinerne tolker som Amphitrite. ³¹ Men Lyngby skylder at forklare, hvorfor den såkaldte Amphitrite holder Venus' typiske attribut, spejlet, i hånden, og hvorfor Venus' typiske attribut, amorinerne, sidder overskrævs på delfinerne? Og hvorfor har reliefseriens to oprindelige *hjørnefelte* begge en zodiak hen over himlen, et andet typisk planetsymbol: Stjernehimlen, der *indrammer* de syv planeter? ³²

Ifølge Lyngby er serien aldeles ikke planet-relateret, men inspireret af et antikt relief med Amphitrite og Neptuns bryllup, nu i *Glyptotheket* i München. ³³ På bemeldte relief sidder brudeparret imidlertid, som det var gængs, side om side i kareten. Og med hensyn til inspirationen er der det helt afgørende *aber dabei* (som de siger dernede), at relieffet først blev kendt godt 60 år efter de Keyseres død. ³⁴ Ligesom det var tilfældet med *Bacchus* og med de Keyseres „helt unge“ sønner, viser simpel kontrol, at der bygges på ikke-eksisterende data.

Minerva næppe af de Keyser

Det er afgørende for Frederiksborgteamets koncept, at statuen af *Minerva* (en ikke-planetgud, som først nævnes på toppen af galleriet i 1749) er en del af de Keyseres oprindelige levering. Men jeg er ikke den eneste, der synes, at hun umuligt kan høre til. Selv uden fjerbuskhjælmen er hun ikke bare for høj, men også for slank. ³⁵ Francis Beckett talte fyndigt om de Keyser-skulpturernes „Fylde og Bredde“ og reg-

³⁰ Kragelund 2019b, s. 365.

³¹ Lyngby 2020, s. 158 påberåber sig identifikationen i Rijksmuseums online-katalog, men professor Peter Fuhring, nu Fondation Custodia, Paris, oplyser per e-mail (18/3 2020) venligst, at onlinekatalogets oplysning bygger på hans *Ornament Prints in the Rijksmuseum II, the Seventeenth Century* bd. III, Rotterdam 2004, nr. 11940; 11929, som blev produceret under massivt tidspres, hvorfor mange identifikationer (inklusiv denne) er tentative. Fuhring husker positivt, at netop denne serie stik var uden arkivalske belæg.

³² Hjørnefelternes placering og ikonografi for første gang påvist i Kragelund 2019b, s. 372.

³³ Lyngby 2020, s. 160 følger et forslag af V. Thorlacius Ussing, „Billedhuggerkunsten“, i K. Fabricius m.fl. (red.): *Holland Danmark*, Kbh 1945, s. 62-126: 110-111.

³⁴ Relieffet første gang dokumenteret i 1683: H. Kähler: *Seethiasos und Census: Die Reliefs aus Palazzo Santa Croce in Rom*, Berlin 1966, s. 7.

³⁵ Kragelund 2019b, s. 380 (hendes livmål er ligesom Venus' 53 cm, men hun er 20 cm højere).

nede hende ikke som en af originalerne.³⁶ Thomas Lyngby går derimod energisk ind for hendes plads i det originale ensemble og mener, at min skepsis er „uden hensyntagen til andre kunsthistorikeres vurderinger“.³⁷

Det faktum, at Beckett ikke nævner hende som et værk af de Keyser, er imidlertid i sig selv signifikant. Neurdenburg, Stein og den danske renæssanceskulpturekspert Hanne Honnens de Lichtenberg godtog hende heller ikke som de Keyser. Sidst har Frederiksborgmuseets tidligere direktør, kunsthistorikeren, mag.art. Mette Bligaard meddelt mig, at hun er enig: *Minerva* hører ikke til de Keyser-ensemblet.³⁸

Ikke Ops, men Venus

På toppen af galleriet står vi som tidligere konstateret³⁹ tilbage med tre originalskulpturer. Hertil kommer et par uidentificerbare torsoer, som Lyngby omhyggeligt gennemgår stump for stump. De bliver også tildelt navne, selvom de ikke har bevarede attributter, der tillader identifikation. Faren for cirkelslutninger er derfor snublende nær.

Vender vi os til det faktisk bevarede, passer de Keyser to mandlige originalskulpturer sømløst ind i et planetgudskoncept (*Jupiter* og *Saturn*). Tilbage bliver den tredje kvindelige skulptur, ligeledes klart af de Keyser. I lighed med Stein identificerer Frederiksborgteamet hende som gudinden *Ops*. Men lige netop på dette punkt skulle de ikke have fulgt Meir Stein. Det er ligheden med et samtidigt stik af gudinden med hænderne på brystet, der førte til denne identifikation. Tilbage stod problemet, hvorfor hun som benstøtter lige præcis har en stenbuk og en vædder? Sådanne benstøtter er traditionelt identifikatorer. Da *Ops* ofte ledsages af et *ensemble* af dyr (hjorte, bjørne, hunde

³⁶ „Fylde”: F. Beckett: *Frederiksborg II, Slottets Historie*, Kbh. 1914, s. 128. B.

Waldén: *Nicolaes Millich och hans krets*, Stockholm 1942, s. 22 taler om de Keyser „ruhigen Massivität”; „rather stocky, muscular“ er en hollandsk kenders signalement: Kragelund, 2019b, s. 380. Ikke en karakteristik, der passer på *Minerva*-figuren.

³⁷ Lyngby 2020, s. 165.

³⁸ I *Hendrick de Keyser: Beeldhouwer en Bouwmeester van Amsterdam*, Amsterdam 1931, s. 132 medtager Neurdenburg kun *Jupiter*, *Saturn* og, hvad hun kalder *Juno* (her *Venus*), som de Keyser egne værker; i Neurdenburg 1943, s. 35 medtager hun igen de klassiske tre og ikke *Minerva*. Stein og Lichtenberg; henvisninger i Kragelund 2019b, s. 380. Bligaard: e-mail 28/1 2020. F. Weilbach: *Frederiksborg Slot*, Kbh. 1923, 110-112 tager ingen stilling til, hvilke statuer der er originale. Thorlacius Ussing 1945, s. 107 er vist Lyngbys eneste, temmelig belastende (jf. note 33-34), allierede, så ret beset er det faktisk Lyngby, der argumenterer „uden hensyntagen til andre kunsthistorikeres vurderinger“.

³⁹ Kragelund 2006, s. 54-59; 2019a, s. 100-107; 2019b, s. 369-379.

og, i nogle tilfælde, også en stenbuk), mener Lyngby, at der på grund af pladsmangel er tale om en delmængde af et sådant menageri.

Men her er vi ude på cirkelslutningernes overdrev, for hvorfor skulle de Keyser af denne delmængde lige præcis vælge de to dyr, der entydigt relateres til Venus?

Lyngby bestrider imidlertid, at der er en sådan relation: Dette „bygger han (: undertegnede) på enkeltstående eksempler af fremstillinger, hvor kærlighedsgudinden ledsages af en vædder eller buk. Disse eksempler ændrer ikke på, at vædderen eller bukken ikke er faste ledsagere til Venus“.⁴⁰

Her har vi en indvending, som *ingen* med kunsthistorisk indsigt ville fremføre. „Enkeltstående eksempler“: Dette er decideret urigtigt! Det drejer sig, som jeg minutiøst dokumenterer, om en tradition, der rækker tilbage til den græske billedhugger Skopas i 300-tallet f.Kr. Traditionen videreføres i europæisk renæssance og er kodificeret i 1500-tallets mest brugte mytologiske håndbøger. Gobelin, fresko, skulptur, maleri og grafik: Eksemplerne er ikke „enkeltstående“, men fra hele Europa og i alle kunstarter.⁴¹

For det andet: Påstanden, at Venus har „*faste* (min kursivering) ledsagere“, er kunsthistorisk set nonsens. Venus har et fast *repertoire* af ledsagere eller attributter (et spejl, et æble eller et brændende hjerte, myrter, roser, duer, delfiner, amoriner, muslingeskaller, hånd for brystet, væddere, stenbukke osv. osv.), som indgår i stadigt skiftende kombinationer i billedlige fremstillinger af gudinden selv. Når hele to af elementerne fra hendes faste repertoire optræder sammen med en gudinde, har vi næsten allerede det fulde CPR-nummer. Hånden på brystet leverer så det sidste ciffer.

Sammen med de syv relieffer har vi i disse tre statuer utvivlsomt resterne af den oprindelige planetgudsudsmykning af Marmorgalleriet på Christian 4.s „Himle-Slot“ (således, meget prægnant, digteren Anders Arrebo, 1631).⁴²

Så valget står fortsat mellem en restaurering baseret på Christian 4.s eller Christian 6.s (for nu ikke at nævne Meldahls) Frederiksborg.

⁴⁰ Lyngby 2020, s. 168.

⁴¹ Kragelund 2019b, s. 378-379 (med tidligere bibliografi).

⁴² Arrebo: om hans hidtil oversete vidnesbyrd, se Kragelund 2019b, 363; 385. Påfaldende er også, at digteren François Blondel i sin panegyrik om slottet fra 1653 i de sidste tre linjer klinger ud med at rime „dieux“ og „cieux“ („guder“ og „himle“): Kragelund 2019b, s. 384.