

Marmorgalleriet og kilderne
 ET FORSVAR FOR DEN VIDENSKABELIGE
 FORNUFT
 AF
 THOMAS LYNGBY

Patrick Kragelunds indlæg ovenfor forholder sig ikke til hovedargumenterne i den replik, jeg havde skrevet til forrige nummer af *Historisk Tidsskrift* i anledning af hans tidligere bragte artikel om Marmorgalleriet på Frederiksborg Slot.¹ Det meste af min replik står således uanfægtet tilbage, uden at Kragelund svarer igen. For at tydeliggøre dette vil jeg opsummere min hovedargumentation i forhold til det ovenfor anførte. Dernæst vil jeg behandle nogle af de andre påstande, som Kragelund lancerer, hvor han med udgangspunkt i nogle mere perifere uenigheder mener at så tvivl om resultaterne af Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborgs forskning i Marmorgalleriet. Her vil jeg vise, hvorledes Kragelund fordrejer, hvad jeg har skrevet, og i øvrigt tager fejl, også hvad disse perifere uenigheder angår. Afslutningsvis vil jeg runde af med at redegøre for konsekvenserne i en restaureringssammenhæng af henholdsvis museets og Kragelunds tilgang.

Ifølge det berømte arkitekturhistoriske værk *Architectura Moderna* (udgivet af Cornelis Danckerts van Sevenhoven 1631 i Amsterdam) var Marmorgalleriets syv fag tilegnet hver sin planetgud. Ifølge bogen stod der ovenpå hver af de øverste arkaders bueslag en statue forestillende en af disse guder, og på brystværnet i etagen nedenunder var der et relief, der afbildede den samme. Den øverste række af skulpturer skulle, hvis *Architectura Modernas* beskrivelse er rigtig, være Apollo, Diana, Merkur, Venus, Mars, Jupiter og Saturn (i en ikke specificeret rækkefølge). I *Den Danske Vitruvius* (udgivet 1749) beskriver arkitekten Lauritz de Thurah Marmorgalleriets statuer og sætter følgende navne på den øverste række: Minerva, Jupiter, Juno, Bacchus, Saturn, Cy-

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 2019); Thomas Lyngby: „Marmorgalleriet på Frederiksborg ifølge kilderne. Et svar til Patrick Kragelund“, *Historisk Tidsskrift*, 2020:1, s. 151-73 (herefter Lyngby 2020). I denne min seneste replik kan man finde redegørelse for det kildemateriale og den litteratur, som også er væsentligst i forhold til nærværende duplik.

bele² og en gud, han ikke kunne bestemme.³ Museets forskningsprojekt har via en systematisk indsamling af kilder til Frederiksborgs bygningshistorie (opførelse, restaureringer og løbende vedligehold) så vel som visuelle kilder i form af malerier, tegninger og fotos vist, at den samme rækkefølge af guder stod her ved slotsbranden i 1859.⁴ I dag findes der af dem bevaret fire statuer og to torsoer i lapidariet på Frederiksborg. Hvis galleriet oprindeligt havde et planetgudeprogram, må der være sket noget radikalt med galleriets skulpturer mellem udgivelsen af *Architectura Moderna* og *Den Danske Vitruvius*. I så fald kan kun en mindre del af de bevarede skulpturer og torsoer fra øverste række stamme tilbage fra opførelsen 1619-21, hvor galleriets i alt 19 skulpturer og 13 relieffer blev bestilt hos billedhuggeren Hendrick de Keyser i Amsterdam.

En af dem, der har gjort sig til talsmand for radikale ændringer af det oprindelige skulpturprogram, er Patrick Kragelund. Han har påstået, at disse skete ved restaureringen i 1730'erne, men aldrig henvist til det righoldige primære kildemateriale vedrørende denne restaurering. I 2006 hævder han, at „det er et rimeligt gæt“, at Minerva her blev flyttet fra karruselporten til Marmorgalleriet,⁵ og i sin bog fra 2019 udvider Kragelund gættet, når han hævder, at en tilsvarende flytning nok også gjaldt for Bacchus' vedkommende.⁶ Dette er særligt graverende, eftersom restaureringen i 1730'erne er behandlet i litteraturen om Frederiksborg, blandt andet hos Francis Beckett i hans grundlæggende værk fra 1914. Her skriver Beckett, at restaureringen af Marmorgalleriet omfattede udskiftning af seks relieffer.⁷

² Ifølge kunsthistorikeren Meir Stein er der snarere tale om den med Cybele delvis identiske Ops. Meir Stein: *Christian den Fjertes Billedverden*, Kbh. 1987, s. 116-17. Jeg tilslutter mig den opfattelse. For at lette identifikationen mellem de historiske beskrivelser og den kunst- og kulturhistoriske tolkning kalder jeg nedenfor skulpturen for Cybele/Ops

³ Jeg har sandsynliggjort, at denne gud kunne være Vulcan. 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. 163-64, Lyngby 2020, s. 172.

⁴ Vedr. indsamlingen af visuelle kilder jf. Lyngby 2020, s. 156 (note 13). Mere om de skriftlige kilder nedenfor.

⁵ Patrick Kragelund: „Olympens Guder“, i Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*, Kbh. 2006, s. 58 (herefter Kragelund 2006).

⁶ Patrick Kragelund: *A Stage for the King. The Travels of Christian IV of Denmark and the Building of Frederiksborg Castle*, Kbh. 2019, s. 102-03, 177, note 25. Bogens undertitel er en lidt misvisende „varedeklaration“, eftersom halvdelen af bogen handler om Marmorgalleriet.

⁷ Francis Beckett: *Frederiksborg, II: Slottets Historie*, Kbh. 1914, s. 206.

Museets forskningsprojekt har ikke nøjedes med at gætte, hvad der ellers kan være sket ved restaureringen i 1730'erne (og ved de tidligere og senere). Vi har undersøgt kildematerialet systematisk. Når erkendelsesinteressen går så specifikt på detaljer i Marmorgalleriets historie, har vi ment, at det var nødvendigt selv at tage stilling til det primære kildemateriale. Med udgangspunkt i henvisningerne hos de grundlæggende forskere i Frederiksborgs historie såsom Frederik Reinholdt Friis, Francis Beckett og Jan Steenberg har vi gravet alt det materiale frem, de baserede sig på vedrørende Marmorgalleriet, og desuden kompletteret en række huller i deres undersøgelser. På baggrund af dele af dette arbejde skrev forskningsprojektets postdoc, Christina Lysbjerg Mogensen, en artikel i *Kulturstudier*, der med fyldige henvisninger til det primære kildemateriale præsenterede museets bud på det oprindelige ikonografiske program.⁸ Patrick Kragelund fik herved serveret en mulighed for selv at sætte sig ind i kilderne for derigennem at få nuanceret sin forståelse, men valgte at polemisere frem for at besøge Rigsarkivet. I sin artikel i *Historisk Tidsskrift* skriver han som direkte reaktion på Mogensens artikel: „Når statuer ikke nyhugges, men blot udskiftes med forhåndenværende skulpturer, som oprindeligt var opsat andetsteds, er sådanne arkivalske spor mindre sandsynlige“.⁹ Som man kan læse i min replik, så er materialet imidlertid mere omfattende, end Kragelund forestiller sig. Her er indtil flere tilstandsvurderinger og overslag vedrørende skulpturerne fra såvel arkitekter som billedhuggere, regninger for udført arbejde og et afsluttende syn i 1736.¹⁰ Vi ved, at alle galleriets skulpturer blev restaureret, og at *ingen* blev udskiftet. Arkitekterne, Elias David Häusser og Lauritz de Thurah, der afslutningsvis gennemgik det restaurerede slot, var tilfredse med arbejdet vedrørende Marmorgalleriet – andetsteds var de ellers stærkt kritiske.¹¹ Ydermere kan det i kortform refereres, at den kongelige bygmester Johan Conrad Ernst, da projektet gik i gang i 1731, skrev, at der sidst var sket noget med galleriet, da nogle relieffer var blevet retoucheret 40 år forinden. Han havde selv været generalbygmester siden 1693 og vidste derfor, hvad han talte om. Desuden har forskningsprojektet kortlagt, at der heller ikke skete udskiftninger af skulpturer ved en mindre og hidtil ret upåagtet restaurering i 1680'erne.

⁸ Christina Lysbjerg Mogensen: „Marmorgalleriets ikonografi – oprindelse og restaureringer“, *Kulturstudier*, IX, 2 (2018), s. 34-64.

⁹ Kragelund 2019, s. 383-84.

¹⁰ For nærmere henvisninger til de vigtigste kilder vedrørende dette se note 25-27 i min replik (Lyngby 2020).

¹¹ Lyngby 2020, s. 161-62.

Endnu ældre kilder opregner mindre vedligehold af galleriet, der heller ikke omfattede udskiftning af skulpturer.

I det ovenfor trykte har Kragelund tilsyneladende opgivet at forholde sig til vores argumentation på baggrund af undersøgelserne af de bygningshistoriske kilder – og heller ikke denne gang har han benyttet chancen for selv at undersøge dem på første hånd. Han skriver, at museets forskningsprojekt er „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“. Vidnesbyrdene i det fyldige bygningshistoriske kildemateriale (som Kragelund ikke har sat sig ind i) afvises med henvisning til Kragelunds vurdering af kvaliteten af en restaurering af galleriet (som han selvsagt heller ikke har grundlag for at udtale sig om).

Architectura Moderna og reliefferne

I virkeligheden er der kun én eneste kilde, der underbygger Kragelunds tese om, at planetgudeprogrammet blev realiseret: ovennævnte bog *Architectura Moderna*. Jeg redegjorde i min replik for den internationale forskning i bogens ophavssituation, herunder det forhold, at disse undersøgelser har påpeget, at mange af de bygninger og monumenter, der er med i bogen, så anderledes ud i virkeligheden. Nogle af disse huse kunne bogens tilrettelæggere og de Keysers efterfølgere på værkstedet, der efter alt at dømme hjalp til med at tilvejebringe det udgivne materiale, ellers selv se, når de gik ud i Amsterdams gader. Det, der vejede tungest, var tilsyneladende ikke at redegøre for de udførte værkers endelige udseende, men værkstedets involvering og betydning i vigtige projekter såvel i nærområdet som for eksempel for den dansk-norske konge.

Det betyder ikke, som Kragelund skriver ovenfor, at museets forskning „vil ... fraskrive teksten enhver kildemæssig værdi“. En kildes værdi afhænger af de spørgsmål, man stiller til den, og det er heller ikke et spørgsmål om binært enten at forkaste kilder eller godtage dem. Kildekritik hjælper til at nuancere, hvad kilder kan bruges til, og i hvilken sammenhæng. Man kan ikke ud fra bogens tekst om og bilde af Marmorgalleriet slutte sig endegyldigt til, hvor præcis en viden, der var på værkstedet i 1631 (10 år efter projektets afslutning) om Marmorgalleriets ikonografiske program, og hvor meget man gik op i, at denne viden blev så eksakt som muligt formidlet i bogen (i så fald modsat så mange andre værker omtalt i bogen). Det forhold, at teksten på nogle punkter siger noget rigtigt om galleriet, som vi ikke kan se på billedet, betyder ikke, at andre oplysninger, vi ikke kan krydstjekke, er korrekte. Navnlig ikke når bogens oplysninger om galleriets ikonogra-

fiske program strider mod samtlige andre kilder og de materielle levn. Der er særlig grund til skepsis, når man tager bogens oplysninger om andre bygninger og monumenter i betragtning. Det må være en helt igennem rimelig minimumskritik af *Architectura Modernas* oplysninger om Marmorgalleriets ikonografiske program.

Dertil kommer, at Marmorgalleriets relieffer er et vidnesbyrd om, at disse *ikke* blev udført som beskrevet i *Architectura Moderna*. Som jeg skrev indledningsvis, hævder den berømte bog, at syv af reliefferne (= de brede på brystværnet under den øverste arkade) forestillede planetguder. Vi kan med sikkerhed vide, hvordan Marmorgalleriets relieffer så ud, da den samme Cornelis Danckerts van Sevenhoven, der stod bag *Architectura Moderna*, også udgav en samling med stik, der er identiske med motiverne på de bevarede relieffer fra Marmorgalleriet. Samlingen blev udgivet under titlen *Nouveau livre des Dieux et Déesses de la Marine de l'inventio de Henri de Caiser*. Reliefferne forbindes således med de Keyzers værksted, men udgiveren mente, at der var tale om havguder og -gudinder. De syv stik, der svarer til de syv brede relieffer, som fandtes på brystværnet i etagen under topstatuerne, viser i overensstemmelse med samlingens titel guder, der trækkes hen over havet i vogne. Dertil kommer de seks smalle relieffer, som afbilder mytologiske havvæsner med menneskekrop og fiskehale, der svømmer, mens de musicerer på konkylier og harpe. De syv brede relieffer forestillede *ikke* de syv planetguder, således som de skulle ifølge *Architectura Moderna*.

Kragelund går den modsatte vej. Han har en facitliste – de syv brede relieffer *skal* forestille syv planetguder, og så begynder han med en absurd hittepåsomhed at lede efter de mindste antydninger, der kunne retfærdiggøre sådanne ombestemmelser. Den besværgende remse, hvormed Kragelund mener at kunne finde absolution for at forsynde sig mod alle ikonografiens regler, er gentagelsen af, at Hendrick de Keyser var så innovativ, at han kunne forholde sig frit til selv de mest grundlæggende konventioner – åbenbart også dem, der skulle gøre reliefferne aflæselige som planetguderne. End ikke Cornelis Danckerts van Sevenhoven, der var forbundet med den kreds omkring de Keyzers værksted, der ifølge Kragelund havde særlig „insiderviden“, skulle i så fald have vidst, hvad det var, han udgav. Og de, der købte de tilsyneladende populære stik, lod sig også snyde.

Det forhold, at elementet vand er fremtrædende på relieffernes motiver, har Kragelund hævdet skyldes, at der er tale om de himmelske planetguder, der blot er kommet „til søs“. I 1600-tallet var kønnet på planetguderne næppe til forhandling, når man skulle skabe en aflæselig ikonografi, men Kragelund lader sig ikke anfægte af, at der er fem kvindelige og to mandlige skabninger på reliefferne, mens den tilsva-

rende fordeling blandt planetguderne er fem mænd og to kvinder. For at sno sig uden om disse facts indfører Patrick Kragelund en ny mytologisk/ikonografisk term – „vognstyrere“ – og hævder, at det således slet ikke er guderne selv, der er afbildet på de relieffer, der skulle identificere Marmorgalleriets ikonografiske program. Han besvarer imidlertid ikke min repliks spørgsmål om, hvorvidt der kan gives ét eneste eksempel på, at man i datiden har ladet planetgudernes vogne styres af andre end dem selv – eller af figurer med et andet køn end deres eget. Et sådant spørgsmål er ifølge ovenstående af Kragelund det samme som „bogholderagtigt“ at klynge „sig til en facitliste om, hvordan planetguder ser ud, og at vognstyrerne partout ikke må være kvindelige. Han [Thomas Lyngby] 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“.

Derimod mener Kragelund i sin udlægning af relieffernes motiver, at den fabulerende, kunstneriske idérigdom har været meget lille, når det kom til afbildninger af fuglenæb. Her var de Keyser åbenbart ikke lige så innovativ. Men det er Kragelund; for han er den eneste, der har kunnet ombestemme nogle duer, som er afbildet som forspand til en af gudernes vogne på et relief, så det i stedet er spurvehøge; så kan planetgudekabalens bedre gå op: Den nøgne kvinde, der trækkes hen over vandspejlet i en vogn trukket af fugle, kan (ifølge Kragelund) via de små fuglenæb bestemmes til indiskutabelt at være Merkur. Man skal således forestille sig, at en betragter står i den indre slotsgård og ser op på relieffet, der hænger i flere meters højde på galleriets facade. Den eneste vej til at bestemme, hvilken gud han ser, er krumningen på to næb, der hver især fylder et par centimeter på relieffet. Man skal desuden umiddelbart kunne aflæse, at der er tale om Merkur på tværs af det synlige køn hos hovedmotivet – kvinden – og det element, hendes vogn befinder sig i (vand). Ganske vist hævder Kragelund, at man ikke behøver at være ornitolog for at kunne artsbestemme fuglene, men eftersom ingen forskere hidtil har kunnet, selvom de havde adgang til at se reliefferne og stikkene af disse på tæt hold, kunne man med større ret hævde, at det kræver andre evner end en ornitologs.

Med hensyn til Kragelunds spørgsmål ovenfor, om jeg kan komme med eksempel på en skægløs Neptun, så er der flere – mest berømt måske Jan Mabuses maleri *Neptun og Amphitrite*. For en mere indgående behandling af relieffernes motiver vil jeg henvise læserne til min replik. Jeg er, som man kan læse i denne, mere åben og søgende i mine tolkninger end Kragelund (der jo har sin på forhånd givne facitliste fra *Architectura Moderna*). Hvorom alting er: et komplet ensemble af planetguder kan reliefferne umuligt gå op med.

Det mest sandsynlige er, at reliefferne, som Danckerts anfører i titlen, forestiller et tema, der har med havguder og -gudinder at gøre. Jeg skrev i min replik, at „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. 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“. Senere i note 21 skriver jeg „Er det ikke Neptuns og Amphitrites bryllup, som reliefferne refererer til, så er det sikkert et andet af de i renæssancekunsten så populære triumftog med havguder, eksempelvis Galatheas“.12 Det er således ikke rimeligt, når Kragelund ovenfor hævder, at jeg mener, at reliefferne er „inspireret af et antikt relief med Amphitrite og Neptuns bryllup nu i Glyptotheket i München“, hvorefter han går i gang med at forholde sig til, om de Keyser kendte til dette alter eller ej.13 Jeg krediterer Thorlacius-Ussing for at have fået en yderst plausibel idé vedrørende reliefernes tematik. Den fik han ud fra sin viden om det omtalte romerske alter, men jeg skriver ikke, at jeg mener, at de Keyseres relieffer i deres konkrete udformning var inspireret af netop dette alter. Jeg fremfører, at motiver med forskellige havguders triumftog allerede var populære i renæssancen og barokken, da Marmorgalleriets relieffer blev til, og at det er sandsynligt, at reliefferne har et sådant tema.

De bevarede skulpturer

Som anført indledningsvis så er der bevaret fire skulpturer og to torsoer ud af de syv statuer, der stod på toppen af Marmorgalleriet før branden. Jeg opregner i min replik stilistiske argumenter for, hvorfor de alle har et ensartet formsprog, der svarer til, hvad der kendes fra Hendrick de Keyseres værksted. Det var disse statuer, der stod her indtil slotsbranden, endvidere ses de lige fra de ældste malerier og tegninger, hvor det opførte Marmorgalleri er gengivet. Vi kan ad denne vej komme tilbage til ca. 1730. Med andre ord: De skulpturer og fragmenter, der findes i lapidariet på Frederiksborg, stod med sikkerhed alle på galleriet i 1730, og ifølge vores stilistiske analyser, der underbygges af de bygningshistoriske kilder, er det de oprindelige fra de Keyseres værksted.

12 Lyngby 2020, s. 160-61.

13 For god ordens skyld, så er spørgsmålet om, hvornår alteret blev kendt i offentligheden, omdiskuteret. Se eksempelvis de forskellige bud, der er refereret i Florian Stilp: *Mariage et suovetaurilia. Étude sur le soi-disant „Autel de Domitius Ahenobarbus“*, Rom 2001. Det er dog i sammenhæng med motiverne på Marmorgalleriets relieffer helt uden betydning.

Dette ønsker Kragelund at anfægte på forskellig vis. Om de to torsoer fra Bacchus og Juno, som i sig selv er ret velbevarede, og som vi på malerier og tegninger fra 1700- og 1800-tallet får et indtryk af i deres fulde omfang, skriver Kragelund ovenfor, at de er „et par uidentificerbare torsoer, som Lyngby omhyggeligt gennemgår stump for stump“. Men de er ikke uidentificerbare. Hvilke guder, de er, fremgår tydeligt af de omtalte tegninger og malerier fra før slotsbranden samt i Thurahs og andres beskrivelser af galleriet. Heller ikke kunstneren er uidentificerbar. Eksempelvis var Elisabeth Neurdenburg ikke i tvivl om, at de havde et formsprog, der svarer til, hvad der kendes fra de Keysers værksted.¹⁴ Dette har jeg allerede anført i min replik, men Kragelund svarer ikke på det.

Kragelund vedbliver med at hævde, at Minerva er for høj og slank til at høre til det oprindelige ensemble. Jeg har i min replik anført hendes kropsmål og vist, at højdeforskellen skyldes hendes attribut, hjelmen. Kragelund forholder sig ikke til dette, men vedbliver med at påstå, at hun er 20 cm højere. Måske var det en idé, at Kragelund målte efter? I virkeligheden er der, når hjelmen trækkes fra, kun tale om ca. tre centimeters forskel på hende og Cybele/Ops, og når de er lige høje, så er det jo ikke så underligt, at de har de samme livmål. Francis Beckett afviser ikke, som Kragelund anfører, at Minerva er udført af de Keyser. Kragelunds note 38 ovenfor henviser til et sted hos Beckett med nogle generelle bemærkninger om de Keysers kunst i en anden sammenhæng. Det er heller ikke rigtigt, når Kragelund skriver, at Weilbach ikke tager stilling til, hvilke af de bevarede skulpturer, der oprindeligt stod på galleriet. Weilbach går netop ud fra, at hans modificerede udgave af de Thurahs beskrivelse, som han forbinder direkte med de bevarede skulpturer og fragmenter, var en del af det ikonografiske program på Christian 4.s tid.¹⁵

Når det gælder Kragelunds ombestemmelse af Cybele/Ops til Venus, må jeg henvise til min replik, der fyldigt gør rede for grundene til, at han tager fejl. Ovenfor kommer Kragelund med nogle indvendinger mod, hvad han anser for at være forkert kunsthistorisk sprogbrug. Han skulle hellere forholde sig til indholdet af mine argumenter, som han vel godt kan læse, skønt de ikke er forfattet af en kunsthistoriker. Det hele forekommer så meget mere mærkværdigt, eftersom mit ordvalg er et indirekte svar på noget, Kragelund tidligere har formuleret på beslægtet vis. Når jeg skriver „at vædderen eller bukken

¹⁴ Elisabeth Neurdenburg: „Hendrick de Keyser en het beeldhouwwerk aan de galerij van Frederiksborg in Denemarken“, *Oudheidkundig Jaarboek. Bulletin van den Norderlandschen Oudheidkundigen*, XII (1943), s. 37.

¹⁵ Frederik Weilbach: *Frederiksborg Slot*, Kbh. 1923, s. 108-13.

ikke er faste ledsagere til Venus“, og Kragelund siger, at det er kunsthistorisk nonsens at tale om „faste“ ledsagere, ja så er det et svar på Kragelunds egen formulering fra 2006: „Med Juno eller Ops har dyret intet at gøre; det er en vædder, som i den tradition, der videregives i renæssancens kendteste mytologiske håndbøger optræder som et af den himmelske Venus' faste kendetegn“.¹⁶

Kragelunds fordrejninger og debattens betydning for en restaurering

De bevarede skulpturer vidner som reliefferne, de bygningshistoriske kilder og de visuelle kilder om, at Marmorgalleriet *ikke* blev opført med et planetgudeprogram, men at det fra de Keyers hånd blev udstyret med det selvsamme ikonografiske program, som Lauritz de Thurah så i 1749. Thurahs bestemmelse af enkelte guder er dog blevet korrigeret og suppleret af Frederik Weilbach, Meir Stein og nærværende forfatter. Jeg har således rekonstrueret det oprindelige ikonografiske program og dets mening, som kort er beskrevet i slutningen af min replik.

Som vist besvarer Patrick Kragelund ikke ovenfor de hovedanker, jeg har rejst i min replik. I stedet bringes der flere mærkværdige påstande, der synes insinuerende i stilen. Kragelund antyder, at jeg/ forskningsprojektet har skiftet mening undervejs, og at dette skulle skyldes „pres“ fra Kragelunds forskning. Da museets forskningsprojekt blev påbegyndt, satte vi os (naturligvis) ind i al den tidligere forskning, herunder Kragelunds, og vi kunne straks se, at her manglede evidens. Hans væsentligste indsats var således, at vi straks satte gang i en systematisk kildeindsamling, så vi ikke skulle basere os på gætterier. Når det er sagt, så er det selvfølgelig helt overordnet rigtigt, at man i løbet af et forskningsprojekt opnår nye erkendelser og bliver kloge. Det er vel meningen, når man ikke har en løsning på forhånd, som man med alle tænkelige krumspring vil forsøge at vise, er rigtig.

De ændringer, der måtte være sket i løbet af vores forskning, bringer os imidlertid ikke tættere på Patrick Kragelunds tolkninger. Det er eksempelvis fuldstændig misvisende og fordrejende, når Kragelunds første rubrik ovenfor har overskriften „Første fremskridt: Bacchus er nu (næsten) taget af bordet“. Det samme gælder rubrikkens indhold. Bacchus indtog ifølge det ikonografiske program, museet har rekonstrueret, den centrale plads på øverste række af skulpturer i Marmorgalleriet. Det har vi fremført fra vore første publicerede præsentatio-

¹⁶ Kragelund 2006, s. 58. I øvrigt er det forkert. Vædderen er ikke knyttet til den himmelske Venus, men til Venus Epitragia. Det har Kragelund da også korrigeret i sine senere værker.

ner, og det gjorde jeg også i replikken til Kragelund. Jeg har aldeles ikke taget Bacchus af bordet, hverken helt, næsten eller delvist. Det er det rene sludder.

Hvad Kragelund konkret fremfører som belæg for sin påstand, er da heller ikke det centrale spørgsmål om galleriets ikonografiske program, men brugen af en perifer kilde, som Christina Lysbjerg Mogensens har refereret til i to sammenhænge – Francois Blondels digt *La Solitude Royale, ou Description de Friderichsbourg* fra 1653. Denne kilde har jeg aldrig anvendt i mine publikationer om galleriet, da jeg ikke mener, at den har nogen betydning for en rekonstruktion af det ikonografiske program. Der er så mange andre og mere centrale kilder til dette. Dem bruger Christina Lysbjerg Mogensens da også mest krudt på i sine artikler, og digtet spiller ingen central rolle for hendes argumentation vedrørende det ikonografiske program. Hun perspektiverer snarere med digtet Bacchus som en gud, man godt kunne anvende i 1600-tallet, når man lovpriste slottet og livet der.

Undervejs tager Kragelund en lang række forskere som gidsler for sine tvivlsomme ræsonnementer for planetgudetesen. Nogle af disse kunne måske se anderledes på sagen i dag, blandt andet som følge af, hvad der er blevet fremlagt i nærværende debat. Dertil kommer opremsningen af en række fornemme tidsskrifter, hvor Kragelund har publiceret om emner, der i mange tilfælde intet har med Marmorgalleriet at gøre, og som vel ikke automatisk gør hans forskning om det emne, vi diskuterer her, mere lødig.

Endelig er der spørgsmålet om den store restaurering af Marmorgalleriet, og hvordan det gøres bedst. En restaurering, der tager udgangspunkt i museets tolkning, står på et bredt og systematisk indsamlet kildemateriale, der belyser, hvad der er sket under tidligere restaureringer, og hvorledes galleriet er blevet fremstillet og beskrevet i visuelle kilder såvel som tekster. Sammen med en stilistisk gennemgang af de bevarede materielle levn fra galleriets udsmykning har analyserne af dette righoldige kildemateriale sandsynliggjort, at de bevarede skulpturer er originale fra Hendrick de Keyzers værksted. De bevarede skulpturer og billedmateriale, der belyser deres tidligere udseende, vil være udgangspunktet for en sådan restaurering, hvor der er ret sikre vidnesbyrd om seks af de syv øverste skulpturer.

Over for dette står Kragelund, hvis planetgudetese bygger på én kilde, der i helt urimelig grad styrer hans tolkning af de materielle levn, og som ignorerer de bygningshistoriske og tilsyneladende også de visuelle kilder (jf. eksempelvis ovenstående vedrørende Juno og Bacchus). Hvad de syv øverste guder angår, vil man her – selv, hvis man accepterer ombestemmelsen af Cybele/Ops til Venus – være nødsaget

til uden noget forlæg at skabe fire helt nye statuer i et de Keyser-agtigt formsprog, forestillende Apollo, Diana, Merkur og Mars. Ydermere vil man skrotte tre skulpturer, der uomtvisteligt har stået på galleriet siden ca. 1730.

Marmorgalleriet efter en kragelundsk rekonstruktion ville med sikkerhed få et udseende, det aldrig nogensinde har haft. Restaureringen ville uundgåeligt – ligesom Kragelunds forskning – komme til at basere sig på det rene gætværk, når man skulle sætte nutidige billedhuggere, rundet af modernismens og postmodernismens traditioner, i gang med at gendigte de Keyser-skulpturer uden at have skyggen af noget konkret at forholde sig til. Det ville i sandhed være en forsyndelse mod kulturarven og spild af penge.