

POVL ELLER: Kongelige portrætmalere i Danmark 1630–82. En undersøgelse af kilderne til Karel van Manders og Abraham Wuchters' virksomhed. Selskabet til Udgivelse af danske Mindesmærker. Dansk historisk Fællesforening. København 1971. 561 s. 120,00 (90,00) kr.

For dette omfangsrige værk erhvervede museumsinspektør ved Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg, Povl Eller, den 6. april 1971 den filosofiske doktorgrad ved Københavns Universitet.¹

Forfatteren giver i sin bog langt mere, end titlen lover, idet han, inden han tager fat paa sit egentlige emne, bringer en indledning paa smaa 100 sider, delt op i tre kapitler, hvoraf de to sidste giver en historisk og sociologisk baggrund for portrætmaleriets blomstring i Danmark i det 17. aarhundrede.

I første kapitel gennemgaar forfatteren kort, hvad der tidligere er skrevet paa dansk om de kunstnere, hvis portrætter han i det følgende vil behandle, og stiller derefter en række spørgsmaal op og antyder – lidt uklart – sin egen plan til forsøg paa en besvarelse (se s. 19). Der formuleres ikke nogen tese, men der opstilles et »formaal«: »Gennem så fyldig en viden som muligt om kunstens og kunstnernes vilkår søges et fast grundlag for opfattelsen af begivenhedernes forløb. Ved forsøg på at fastslå, hvilke billeder de enkelte malere har malet, må man lægge op til en bedømmelse af deres indsats, som er en kunsthistorisk opgave i snævrere forstand, der ikke skal angribes her«. Ikke desto mindre angriber forfatteren netop denne opgave i sin afhandling, men derom senere.

I andet kapitel, Samlingerne, der forekommer mig at være det bedst dokumenterede i bogen, gives en paa inventarier og samtidige beskrivelser bygget redegørelse for maleribestanden i Danmark i slutningen af det 16. og i det 17. aarhundrede. Det er en fortrinlig undersøgelse, der er god at have som grundlag for bedømmelsen af, hvor repræsentativt det senere behandlede billedmateriale kan siges at være.

Det tredje kapitel indledes med en nyttig undersøgelse af kunstnernes stilling i samfundet, lavsforhold, ansættelser og understøttelser. Endelig gives der i de sidste tre underafsnit oplysninger om nogle malere, der har virket før 1630.

Derefter gaar forfatteren over til sit egentlige emne, de kongelige portrætmalere i tiden 1630–82, delt op i tre hovedperioder: Christian IV's

¹ Nærværende dobbeltanmeldelse gengiver i noget forkortet form de to officielle opponeters indlæg ved forsvaret af disputatsen.

sidste aar 1630–48, Frederik III's tid indtil ca. 1660 og Efter Enevældens indførelse. Hvert af disse hovedafsnit er igen delt op, saaledes at kunstnerne behandles hver for sig, først Karel van Mander, derefter Abraham Wuchters. Alle oplysninger vedrørende de to kunstneres personlige forhold og deres kunstneriske virksomhed præsenteres, hele tiden støttet paa en prøvning af kildematerialet (trykte og utrykte udbetalinger, regninger, omtale i breve etc.). Allerede her gøres der forsøg paa at knytte bevarede værker eller endog kopier af forsvundne værker til visse kildesteder. Ind i mellem præsenteres de kongelige personers og enkelte andre fremtrædende personers ikonografi, og i indskud behandles de to kunstneres rejser og ophold andetsteds. Endelig følger tilskrivninger til den ene eller den anden kunstner af de værker, der ikke tidligere har kunnet henføres til bestemte poster i regninger eller andre dokumenter.

Det er en meget stram disposition, der især giver et godt overblik over det forhaandenværende kildemateriale. Fremstillingen er kronologisk fremadskridende.

Den anvendte additionsmetode kan have sine fordele, men den har ogsaa visse uheldige følger. Det er saaledes uheldigt, at forfatteren derved tvinger sig til at tage stilling til, hvilke portrætter der eventuelt kan knyttes til bestemte kildesteder, før han endnu er naaet frem til en omtale af de portrætter, der med sikkerhed kan tillægges vedkommende kunstner. Lidt upraktisk er ogsaa den strenge opdeling af portrætmodellerne i konger og dronninger, herrer og damer af adel og borgerskab. Kun hvor der er tale om dobbeltportrætter, behandles ægtepar under eet. Paa samme maade optræder kunstnerne hele tiden enkeltvis paa scenen og skiftes til at gaa ind og ud af døre.

Der er næppe tvivl om, at det er lykkedes forfatteren at samle alt kildemateriale af betydning i bogen. Der forelaa allerede en del publiceret, men meget nyt er tilføjet, og forfatteren har med held udnyttet en del arkivalier, der er fremdraget af andre i de senere aar, og som, kombineret med de ældre, kendte dokumenter, faar en ny betydning.²

Det hører ogsaa til forfatterens gode gerninger, at han har skabt klarhed over Abraham Wuchters' afstammingsforhold, hans familie, hans ægteskab og hans ophold i Holland i 1630'rne, og ligeledes, at han har suppleret de tidligere publicerede dokumenter vedrørende Wuchters' processer med nye udskrifter af Højesterets dombog. Endelig har de nylig af forfatteren publicerede breve fra Laurids Ulfeldts datter, Anne Sophie

² Her tænkes bl. a. paa forfatterens udnyttelse af bespisningslisterne fra hofmesteren i Sorø, R.A. Sorø Klosters lens regnskab, a 3 (s. 268), og de af Olaf Olsen publicerede dokumenter vedr. Christian IV's Tugt- og Børnehus, Historiske Meddelelser om København, 4. rk. III, 1951–54, s. 257–356 (passim).

Ulfeldt, til Corfitz Anton Ulfeldt, kastet nyt lys over de Ulfeldt'ske portrætter, der i midten af halvtredserne blev erhvervet til Frederiksborg fra Tjekoslovakiet.³

Med hensyn til præsentationen af kildematerialet kan der rettes indvending. Forfatteren har valgt den fremgangsmaade, at han kun gengiver kildernes nøjagtige ordlyd, naar de ikke før har været publicerede. I alle andre tilfælde gives kun referater eller skematiske opstillinger. Især hvor det drejer sig om regninger og udbetalinger, er det uheldigt, at de ikke aftrykkes in extenso og med den originale ordlyd. Det vanskeliggør kontrollen af fortolkningerne, der ikke altid forekommer saa indlysende, som forfatteren synes at mene.

Det hænder ogsaa, at forfatteren læser mere ud af dokumenterne, end der staar skrevet i dem. Højdepunktet af dristighed naas, naar forfatteren vil mene, at et helfigursbillede af Christian IV af den type, der er afbildet paa bogens omslag, kan have været opført paa den af »en uforstandig kvindehaand« bortskaarne halvdel af en regning fra Karel van Mander for malerier leveret kongen i 1640'rne (s. 136–38).⁴

Forfatteren indrømmer selv s. 136, at den eneste post vedrørende Karel van Manders virksomhed i fyrrerne for Christian IV, der er fundet i rentemesterregnskaberne, er en udbetaling paa 400 rd. den 22. oktober 1640. Dette faktum og den omtalte halve regning, der paa et eller andet tidspunkt i sin helhed er kommet bort fra de kongelige regnskaber, rejser spørgsmaalet om, hvor stor værdi man tør tillægge regnskaberne for bedømmelsen af de enkelte kunstners virksomhed for kongen. Der er ingen tvivl om, at meget er forsvundet, og man tør ikke af manglende regnskaber slutte, at en kunstner ikke har arbejdet for kongen. Og det gør forfatteren i høj grad, især naar det gælder Wuchters.

Fremstillingen er ikke fri for at være en smule tendentiøs. Karel van Mander er forfatterens helt. Han fremstilles som den større og mere originale kunstner, som Wuchters endog skal have laant fra, en opfattelse der paa ingen maade ses at være dækning for i det overleverede materiale. At deres vilkaar var forskellige, er derimod bekendt.

I tre fyldigt dokumenterede kapitler om Karel van Mander i krigsaarene, Karel van Manders ry og Karel van Manders sidste aar har forfatteren gjort smukt rede for Karel van Manders centrale stilling i dansk

³ Povl Eller, Arvestykker i Ulfeldt-Slægten, Danske Magazin, 8. rk. III, 3–4. hæfte, s. 269–300 (passim).

⁴ Den bevarede halvdel findes indklæbet i Tycho de Hofmans eget eksemplar af hans *Portraits historiques des hommes illustres*, 1746, K.B. Ny kgl. Saml. 1289 d, 4°, ved side 13 i V. del.

kunstliv og tillige for hans betydning i det diplomatiske og politiske spil, der blev drevet i aarene under og efter svenskekrigene. Han har tillige givet et nuanceret billede af van Manders litterære og videnskabelige interesser og deraf følgende venskaber med fremtrædende mænd, og endelig har han, støttet paa det bevarede katalog over auktionen efter malerens død, givet indblik i hans samlevingsvirksomhed.

Til Karel van Manders ry i udlandet bidrog i ikke uvæsentlig grad hans navn, der var gjort berømmeligt af hans bedstefader, mere kendt som forfatter af *Het Schilderboek* (1604), en samling kunstnerbiografier efter Vasaris mønster, end som maler. Som det fremgaar af senere samlinger af kunstnerbiografier, blev dette navnefællesskab aarsag til, at Karel III's virksomhed blev sammenblandet med faderens og bedstefaderens.

Men naar forfatteren (s. 265) siger, at Karel van Mander »måske har følt sig noget alene med sin kunst og har savnet den spore, hyppig kontakt med kunstfæller giver«, forekommer det mig, at han dermed uden grund undervurderer van Manders to samtidige kunstbrødre i Danmark, Abraham Wuchters og den ypperlige kobberstikker Albert Haelwegh.

Wuchters kom formentlig til landet i 1638, mens Karel van Mander endnu befandt sig paa sin udenlandsrejse; han introducerer sig med det monumentale helfigursbillede af Christian IV paa Frederiksborg, der er signeret og dateret 163[?]. Han bliver tegnelærer paa Sorø Akademi i 1639 og maler foruden kongen portrætter af flere af de kongelige børn i store helfigursbilleder, enten signerede eller paa anden maade dokumenterede. Han synes heller ikke at have været uden aandelige interesser. Han lod Søren Terkelsen oversætte og udgav selv Hollands mest folkekære forfatter, Jacob Catz's *Den christelige Hustrue* i 1675, dediceret til Griffenfeld. Om han har været samler som van Mander, ved vi ikke, da kataloget over den auktion, der holdtes efter hans død, ikke er bevaret, men det ses af kammerregnskaberne, at kongen købte for 118 rd. »skildrier« paa auktionen, om af ham selv eller af andre vides ikke. Forfatteren kan heller ikke dølge, at Wuchters' klientel foruden af kongehuset udgjordes af det bedste selskab. Desuden var han som bekendt i et par aar udlaant til dronning Hedevig Eleonore af Sverige og til eksdronningen Christina. Endelig paatænkte Frederik III i november 1663 at sende Wuchters til England for at male Karl II's portræt, formentlig i forbindelse med Hannibal Sehesteds samtidige sendelse til London.⁵ Der er ingen grund til at betragte Abraham Wuchters som en ringere kunstner end Karel van Mander, og der er intetsomhelst i arkivalierne, der taler imod, at han har haft et godt forhold til van Mander. Begge synes at

⁵ C. O. Bøggild-Andersen, Hannibal Sehested, II, Aarhus 1970, s. 348 ff.

have staaet paa en god fod med Albert Haelwegh, for Wuchters' vedkommende lige til bruddet i 1670 og den efterfølgende proces, som vi har fuldt oplyst.

Forfatteren gaar saa vidt i sin reducering af Wuchters, at han ligefrem antyder, at han har modtaget almisse. Det er s. 285, hvor han nævner, at Wuchters i 1665 fik en udbetaling af Christen Skeel den rige paa 15 rd. »uvist for hvilket arbejde«. Og saa tilføjer han: »Der kan være grund til at tro, at hans (Wuchters') tilværelse netop omkring 1665 ikke var helt let; maaske støttede de ham paa grund af det store arbejde, han havde udført for dem før sin Sverigesrejse« – nemlig det store dobbeltportræt af Christen Skeel og Birgitte Rosenkrantz paa Gl. Estrup.

Forfatteren sigter aabenbart her til den omstændighed, at Wuchters i 1664 havde mistet sin stilling som tegnelærer paa Sorø Akademi, men selv om han klager til kongen over denne formentlige uretfærdighed, synes han dog ingenlunde at være bragt til tiggerstaven. Netop omkring 1664–65 synes han at have haft hænderne fulde af bestillinger. I disse aar maler han Hans Svane, Christoffer Gabel, Erik Krag og Peder Reedtz; portrættet af Christiane Hannibal Schesteds paa Frederiksborg maa i hvert fald være malet, før hun blev enke i 1666, og helfigursportrættet af Christence Lykke paa Overgaard maa efter mit skøn ogsaa dateres til mellem 1665 og 1667 paa grund af madame de Sevigné-frisuren, og ikke til 1650'erne, som forfatteren vil hævde s. 284 ff.

En meget væsentlig del af afhandlingen er viet bestræbelsen for at sætte de bevarede portrætter i forbindelse med den ene eller den anden af de behandlede kunstnere. Det er forfatterens hovedsynspunkt, at man kun bør knytte et kunstnernavn til et portræt, hvis der foreligger arkivaliske eller andre troværdige oplysninger om, at den paagældende person er blevet portrætteret af denne eller hin kunstner, eller hvis der eksisterer en kobberstykke gengivelse af portrættet, forsynet med malerens navn. Han ser helst, at begge betingelser er opfyldt. Ved anvendelsen af den komparative metode har forfatteren dog yderligere foretaget en række tilskrivninger.

Til støtte for arbejdet med tilskrivningerne kræves et meget stort billedmateriale. Et saadant har uden tvivl staaet til forfatterens disposition under udarbejdelsen af bogen, men det færdige værk er underforsynet med illustrationer. Kun en brøkdels af de portrætter, der omtales i teksten, er gengivet paa billedsiderne bag i bogen. Der gives ikke engang henvisninger i teksten til de afbildede portrætter, skønt billedstoffet udgør en væsentlig del af dokumentationen.

I betragtning af den betydning, der tillægges stikkene, er det for-

bavsende faa, der er afbildede. Hvis man ikke har Jørgen Sthyrs bog om Albert Haclwegh fra 1965 ved haanden under læsningen, er det meget svært at følge de lange udredninger om forholdet mellem maleri og kobberstik. Det er endvidere uheldigt, at en række vigtige portrætter, der tidligere er tilskrevet van Mander eller Wuchters, men som forfatteren af en eller anden grund har udstødt af disse kunstneres værk, ikke er gengivet i bogen. Det var dog særlig vigtigt at have reproduktioner af saadanne billeder, saa læserne selv kunne danne sig en mening om be-rettigelsen af deres eksklusion. Det er særlig føleligt, hvor det drejer sig om nogle tidligere som hovedværker af Wuchters ansete værker, som f. eks. Det Holck'ske familiebillede paa Holckenhavn, portrættet af Lisbet Høeg, ligeledes paa Holckenhavn, og den saakaldte »brune dreng« paa Rosenholm.

Forfatteren afslører en vis mangel paa kvalitetssans, naar han lader sig nøje med at afbilde ringere gentagelser, hvor der dog foreligger langt bedre originaler. Denne praksis gaar især ud over Wuchters. S. 475 gengives saaledes en tør gentagelse paa Skokloster af det langt mere glansfulde portræt af Frederik Hessen-Homburg paa Nationalmuseum i Stockholm, og s. 484 en ringe replik paa Frederiksborg af Ove Juul-portrættet, i stedet for den signerede original paa Ravnholt.

Forfatteren kunne uden tvivl have gjort sig opgaven lettere ved at undlade tilskrivninger, der ikke kan understøttes med dokumenter, troværdige litterære kilder eller kobberstukne gengivelser. Da han imidlertid ikke har villet paalægge sig denne begrænsning, maa hans metode paa dette omraade underkastes en prøvelse. Det viser sig da, at forfatteren intet kendskab har til stilanalyse og maleteknik, og heller ikke er fortrolig med kunsthistorisk terminologi. En forudsætning, for at tilskrivninger af værker til en kunstner overhovedet kan drøftes, maa være, at der paa grundlag af en række sikkert tillagte og daterede værker kan formuleres en karakteristik af vedkommende kunstners stil og malemaade i en eller flere afgrænsede perioder. De i en saadan karakteristik indeholdte kriterier kan derefter benyttes ved en nøje analyse af de værker, der kan komme i betragtning. Paa dette grundlag maa argumentationen bygges op, og det siger sig selv, at det her gælder om at give saa præcise og nuancerede sproglige udtryk som muligt for baade ligheder og forskelle i teknik og penselføring, for at det kan fremgaa med tydelighed, om en tilskrivning er berettiget eller ikke.

Forfatteren har intetsteds defineret sin metode til karakterisering af Karel van Manders og Abraham Wuchters' malemaade, men anvender lejlighedsvis mere eller mindre misforstaaede udtryk fra den kunsthistori-

ske terminologi som støtte for sine tilskrivninger. Da de ikke er fremgaaet af en virkelig dybtgaaende undersøgelse af teknik og malemaade, er de ganske intetsigende og kan paa ingen maade retfærdiggøre de vidtgaaende konklusioner, forfatteren drager.

Efter disse mere principielle betragtninger, vil jeg gaa over til at diskutere forfatterens stillingtagen til nogle af de problemer, der er behandlet i bogen.

I kapitel IV om Karel van Manders ungdom fremlægger forfatteren kilderne til van Manders virksomhed i 1630-35. Det fremgaaer af regnskaber og enkelte andre dokumenter, at Karel van Mander har malet flere portrætter af Christian IV og den udvalgte prins i denne periode, men desværre synes intet af disse værker at være bevaret. Det er meget uheldigt, at det netop er i denne ende af van Manders virksomhed, at værkerne svigter. Nu kommer forfatterens metode paa en haard prøve, for han har ifølge sin disposition endnu ikke kunnet give læserne noget indtryk af Karel van Manders stil og malemaade. Alligevel slutter forfatteren fra det, han ved om Karel van Manders senere værk, og bestemmer ad sindrige veje en række billeder som kopier eller gentagelser af forsvundne originaler.

Som eksempel paa Povl Ellers mærkelig bagvendte argumentation kan nævnes hans omtale af det store rytterbillede paa Valdemarsslot med Christian IV og den udvalgte prins (s. 122 ff., afb. s. 441), som allerede af Francis Beckett med god grund var tilskrevet Morten Steenwinckel. Forfatteren vil nu hævde, at dette billede er blevet til ved et samarbejde mellem Steenwinckel og den unge van Mander, som han tillægger autorskabet til nogle grønne planter i forgrunden og de staaende figurer. Han hæfter sig især ved »den maleriske udformning af den kraftige lys-skyggekontrast i dragten paa drabanten i forgrunden til venstre, som paa italiensk manér er stillet med ryggen til« (s. 117 og 124), skønt dette er det slettest tænkelige argument for Karel van Manders medvirken. Paa dette tidspunkt, ca. 1633-34, havde Karel van Mander ikke været uden for Danmarks grænser, siden han som dreng kom fra Holland med sin moder. Det havde derimod Morten Steenwinckel, han havde endog været i Italien. Den 28. september 1629 var han i Padova, hvor han skrev i lægen Johan Rodes stambog.⁶ Det var dog mere nærliggende at tro, at Steenwinckel, der saaledes selv har haft lejlighed til at gøre sig bekendt med den netop da moderne italienske malerkunst, har malet ogsaa de paa-gældende figurer i et billede, som ikke engang forfatteren vil fratage ham.

⁶ Johannes Rhodius' Stambog, K.B., Thotts Saml., 573, 8°, fol. 292.

Naar det er forfatteren saa meget om at gøre at konstatere van Manders medarbejderskab ved Valdemarsslotbilledet, er det fordi, han mener, at denne har overtaget Steenwinckels hest og har benyttet den i sit monumentale rytterbillede af Christian IV, kendt i to eksemplarer, et i Eutin og et paa Frederiksborg. Dertil er at sige, at Karel van Manders hest er adskilligt bedre formet og malet end Steenwinckels hest, og at saavel kompositionen som den anvendte gangart er almindelig for et fyrsteligt rytterbillede i samtidig europæisk malerkunst.

Skønt der ikke findes et eneste signeret billede af Karel van Mander, er en række af de portrætter, han udførte for Christian IV og den udvalgte prins i 1640'rne, saa vel dokumenterede, at vi har et ganske klart billede af hans stil og malemaade i disse aar. Derimod er der ikke noget-somhelst grundlag for at tilskrive van Mander et helfigursportræt af prinsesse Magdalene Sibylle paa Rosenborg (afb. s. 449), der paa grund af modellens alder maa være malet i 1630'rne. Det er iøvrigt saa fremmedartet i portrætopfattelsen og i behandlingen af baade klædedragten og landskabsbaggrunden, at det snarere maa anses at være malet af en kunstner, der har virket ved det sachsiske hof, hvorfra prinsessen kom i 1634 for at blive den udvalgte prins' gemalinde.

Abraham Wuchters' kunstnerpersonlighed træder klart frem i det første tiaar af hans virksomhed i Danmark takket være en række statelige helfigursportrætter, der alle er signerede og daterede eller paa anden maade dokumenterede som hans værker. Det forekommer derfor meget overraskende, naar forfatteren vil hævde, at brystbilledet af Christian IV paa Frederiksborg (tidligere Hofmuseum Wien, afb. s. 452), der er signeret AW f. (med W'et anbragt inden i et stort A), og som langt tilbage er tillagt Wuchters, ikke er malet af ham, skønt netop dette billede synes at opfylde de idealkrav, han selv har opstillet for kunstnertilskrivning, nemlig gode kilder og sikring gennem kobberstik.

I stedet antyder forfatteren den mulighed, at brystbilledet kan være malet af den hollandske maler Adrien van de Venne, eventuelt med Th. Mathams kobberstik efter Wuchters som forlæg, men rent bortset fra, at der ikke kendes billeder af van de Venne med en signatur af denne art, har dette billede ingensomhelst lighed med van de Vennes for det meste brunt i brunt malede genrebilleder.⁷

Lige saa urimeligt forekommer det, at forfatteren tilskriver Karel van

⁷ Det i Adraen van de Vennes maleri af Christian IV som fredsstifter paa Rosenborg indeholdte portræt af kongen, der formentlig er malet efter et tilsendt kobberstik, viser en anden portrættype.

Mander portrættet af Ulrik Christian Gyldenløve paa Rosenborg (afb. s. 453), med den motivering, at stillingen »med den udstrakte venstre arm og højre albue stikkende frit ud« er van Mander'sk, skønt netop denne stilling allerede forekommer paa Wuchters' første (signerede) Gyldenløveportræt paa Statens Museum for Kunst, der viser modellen et par aar yngre (afb. s. 453), og stillingen med haanden i siden tillige paa Wuchters' portræt af Frederik III paa Amalienborg fra omtrent samme tid (afb. s. 454). Ogsaa draperiet vidner tydeligt om, at dette billede, som allerede Høyen skrev i 1831, »næppe har været andet end en god kopi efter Wuchters«. ⁸

Forfatteren vil endog paastaa, at Wuchters har overtaget stillingen med haanden i siden fra Karel van Mander. Han har i det hele taget ikke nogen høj mening om kunstneres opfindsomhed. Wuchters' virkelig storlaaede portræt af Christian IV paa Frederiksborg, staaende i ensom majestæt i forgrunden af et øde landskab (s. 453), mener han har »en ikonografisk lighed« med et Carlo Dolci tilskrevet portræt af Matthias af Medici i Wien (s. 198), »der er saa stor, at der maa være en forbindelse af en eller anden art«. Matthias af Medici skal ganske vist »drejes en kvart omgang« for at komme til at staa som Christian IV. Forfatteren synes at have overset, at Ulrik Christian Gyldenløve fra Rosenborg til gengæld kun behøver at tage stokken i den anden haand for at komme til at indtage samme stilling som Christian IV, og han behøver slet ikke at røre sig for at komme til at indtage samme positur som paa Wuchters' første portræt af ham fra 164[5?] (afb. s. 453).

Der er forbløffende faa identifikationsproblemer i det store materiale, forfatteren gennemgaar. Med tre portrætter af personer af Ulfeldt-familien har forfatteren haft en heldig haand. Engel Rooswijcks helfigursportræt fra 1638 (afb. s. 442), der før gik for at forestille Laurids Ulfeldt, bestemmes overbevisende som et portræt af Corfitz Ulfeldt; til gengæld har et helfigursportræt, af Karel van Mander (afb. s. 465) skiftet navn fra Corfitz til Flemming Ulfeldt, hvilket der ogsaa gives gode

⁸ I betragtning af at portrættet af Ulrik Christian Gyldenløve paa Kunstmuseet i det 18. aarhundrede blev anset for at forestille Valdemar Christian, Christian IV's søn med Kirsten Munk (Terkel Klevenfeldts auktionskatalog, 1777, no. 137), er det sandsynligt, at det er den forsvundne original for Rosenborgbilledet, der er nævnt i Inventariet over Jægersborg slot fra 1732 (F. R. Friis, Samlinger til dansk Bygnings- og Kunst-historie, Kbhvn. 1872-1878, s. 145): »Grev Valdemar imens han var ung, i rød Klædning, har den venstre Haand i Siden og en Stok i den høire, med et Bord bagved sig«. Paa kopien paa Rosenborg er Københavns Belejring tilføjet i baggrunden.

grunde for. Endelig har forfatteren identificeret et ovalt brystbillede paa Ovesholm, malet af Wuchters, der før blev anset for at forestille Hannibal Sehested, som et portræt af Ebbe Ulfeldt. Dermed har han givet Wuchters' meget smukke portræt af Ebbe Ulfeldts hustru, Hedevig, Christian IV's datter, ligeledes paa Ovesholm, dets rette pendant tilbage (begge afb. s. 498).

Mindre overbevisende er forfatterens bestemmelse af det fornemme helfigursbillede af en purung kvinde, signeret og dateret af Abraham Wuchters 164[?], der var blandt de Ulfeldt'ske billeder, der kom her til landet i 1955 (se afb. på modstående side, fig. 1). Endnu paa udstillingen af disse og andre ny erhvervelser paa Frederiksborg i 1965 var dette ungepigeportræt forsynet med Terkel Klevenfeldts ejermærke og paaskriften: »Frk. Anna Cathrina, Franz Rantzaus forlofvede, C 4ti og Kirsten Munks datter. Or. af A. Wuchters«. ⁹ Paaskriften er senere fjernet.

Det var klart for enhver, at denne navnebetegnelse ikke kunde passe. Forfatteren mener (s. 214f., afb. s. 457), at Terkel Klevenfeldt har taget fejl af hende og en anden Anna Cathrine, nemlig Corfitz Ulfeldts og Leonora Christinas datter af samme navn (1639–1707), og at det skulde være derfor, at den østrigske legationssekretær von Metzburg paa Corfitz Anton Ulfeldts enkes vegne købte dette portræt paa Terkel Klevenfeldts auktion i 1777.

Til støtte for denne opfattelse anfører forfatteren en efter hans mening »paafaldende« lighed med Anna Cathrines to søstre, af hvem der ogsaa foreligger portrætter i den Ulfeldt'ske samling, dog malet langt senere i Brügge og af en anden maler, Jacob v.d. Oost. ¹⁰ Det er ikke noget godt argument, da de to søstre slet ikke ligner hinanden.

Da Anna Cathrine var født 1639, skriver forfatteren, at »det næsten vil forudsætte, at dateringen maa have lydt paa 1649«, selv om han maa indrømme, at det kan indvendes, at pigen ser »rigeligt voksen ud« af 10 aar at være. Nærværende anmelder forekommer det umuligt, at denne langbenede pige, der udfylder mere end tre fjerdedele af det 201,5 cm høje billede, kun skulde være ti aar.

Hvis dette portræt var blevet købt til Ulfeldt-familien i Østrig, fordi denne i forvejen vidste, at dette portræt forestillede Anna Cathrine Ulfeldt, som forfatteren antyder s. 214f., forstaar man ikke, hvorfor den saa har ladet Klevenfeldts fejlagtige betegnelse blive siddende paa bille-

⁹ Frederiksborg Udstilling. Udvalg af nye erhvervelser 1954–1964, Frederiksborg 1965, s. 5, no. 12.

¹⁰ Ibidem, s. 5, no. 13 og 14.



Fig. 1. Portræt af en ung pige, signeret af Abraham Wuchters. Frederiksborg A 7304. 201,5 x 111,5. Se s. 584 f.



Fig. 2. Portræt af Elisabeth Sophie Gyldenlove, Christian IV's datter med Vibeke Kruse, gift 1648 med Claus Ahlefeldt. Privateje, Salzburg. Se s. 585 note 12.



Fig. 3. Christian IV. Udsnit af helfigurportræt, signeret af Abraham Wuchters. Frederiksborg A 2501. 204×110. Se s. 603.



Fig. 4. Christian IV. Kobberstik af Frans Brun efter Abraham Wuchters. Strunk 274 b. 34,5×27,3. Se s. 603.



Fig. 5. Christian IV. Maleri signeret »AW f«. Frederiksborg A 2642, tidligere Hofmuseum Wien. 71×53. Se s. 582 og 603.



Fig. 6. Christian IV. Kobberstik af Theodor Matham efter Abraham Wuchters. Strunk 275 b. 42,8×30,9. Se s. 603.

det. Det er sandsynligere, at det netop er paaskriften paa billedet, der bevidnede, at det forestillede Leonora Christinas søster Anna Cathrine, ligesom hun en datter af kongen og Kirsten Munk, der har fanget interessen. Som man ved, og som forfatteren ogsaa selv andetsteds fremhæver, var det i særlig grad legitimiteten, der betød noget for Corfitz Anton Ulfeldt og hans østrigske familie. Dette at have bevis for, at familien var af kongelig herkomst. Fra et anegalleri-synspunkt var det af større betydning at have et dokumenteret portræt af endnu en kongedatter, Leonora Christinas søster, end af en længst afdød datter af Corfitz Ulfeldt.

Der er en lille ejendommelighed ved indførslen af dette portræt i kataloget over Klevenfeldts samling fra 1777, der maaske kan føre tanken hen paa et andet spor. Portrættet af den formodede frøken Anna Cathrine er her opført som nr. 138. Nr. 137 er Ulrik Christian Gyldenløves portræt, nu paa Statens Museum for Kunst, af Klevenfeldt ganske vist fejlagtigt betegnet som Valdemar Christian, og nr. 139 er ligeledes et helfigursportræt, af Klevenfeldt betegnet som »Fru Vibeke Kruse, Christian IV's Maitresse«, der var moder til Ulrik Christian.¹¹

Det kan være et tilfælde, at de tre billeder er opført lige efter hinanden, men det kan ogsaa skyldes, at de har været ophængt sammen i Klevenfeldts bolig, enten fordi de har passet sammen, eller fordi de maaske var erhvervet sammen. Vibeke Kruse havde imidlertid ogsaa en datter med Christian IV, Elisabeth Sophie (1633-1654), der i 1648 blev gift med Claus Ahlefeldt. Pigens alder paa Wuchters-portrættet vilde i hvert fald passe bedre paa Elisabeth Sophie, hvadenten aastallet skal læses 1645 eller 1648 eller et af aarene derimellem. Den elegante kjole, der har flere træk til fælles med den, Sophie Amalie bar paa det billede fra 1645/46 (s. 455), der brændte paa Frederiksborg, vilde passe godt til en kongedatter. Hvis portrættet forestiller Elisabeth Sophie, maa man næsten tro, at det er malet før Christian IV's død i marts 1648. Som bekendt jog Corfitz Ulfeldt baade moder og datter bort fra Rosenborg lige efter kongens død, skønt Vibeke Kruse var dødsyg.

Det vilde i sandhed være et lune af skæbnen, hvis familien Ulfeldt var kommet for skade at indlemme et portræt af et medlem af denne af Corfitz Ulfeldt saa forhadte familie i dens anegalleri.¹²

¹¹ Museum Klevenfeldianum. Catalogus. Hafniae 1777.

¹² Den her fremsatte hypotese fik uventet støtte, da der nogen tid efter diputatshandlingen blev tilsendt Frederiksborgmuseet fotografier af to portrætter, forestillende Elisabeth Sophie og hendes ægtefælle Claus Ahlefeldt, begge tilhørende grev Segur i Salzburg. En sammenligning mellem Salzburg-portrættet af Elisabeth Sophie og Wuchters' maleri

Frederik III's ikonografi har forfatteren viet særlig indgaaende studier. Det smukke, højst særprægede billede af kongen, set i profil mod et vindue, der indtil for nylig var paa Ryegaard, har tidligere været tilskrevet Wuchters, sikkert med urette. Forfatteren gaar ikke videre end til at bestemme det som værk af en ukendt kunstner. Derefter omtales de to fortræffelige, gennemarbejdede portrættegninger i privateje af Frederik III og Sophie Amalie, som Karl Erik Steneberg saa overbevisende har tilskrevet David Beck, bl.a. paa grundlag af Jeremias Falcks stik af kongen af samme type. Povl Eller har oven i købet kunnet støtte den af Steneberg fremsatte hypotese, at David Beck kan have passeret Danmark paa vejen til Nederlandene, med nye arkivalske fund. Han paaviser (s. 237), at David Beck har opholdt sig i København i 11 uger – fra 26. januar til 9. april 1652, og at kongen har betalt for hans fortæring i hele denne periode. Det er derfor med god grund, forfatteren formoder, at David Becks virksomhed i denne lange tid ikke har været indskrænket til at tegne de to portrætter af kongeparret.

Det er beklageligt, at de to portrættegninger ikke er afbildet i bogen, saa meget mere som forfatteren paaviser, at der findes et malet pendant-sæt af beslægtet type, portrættet af kongen paa Adolphseck ved Fulda og et af dronningen paa Frederiksborg (afb. s. 461), der uden videre tillægges David Beck. Skønt dronningens portræt utvivlsomt gengiver David Becks type, er det dog næppe andet end en ret ringe kopi. Frisuren er mere udbygget paa siderne og har løsere hængende krøller, hvilket kunde tyde paa, at det er en senere udført kopi, og at kopisten har tilpasset frisuren til en nyere mode.

Man kan undre sig over, at forfatteren ikke har bemærket, at det ogsaa er de David Beck'ske typer fra 1652 af kongen og dronningen, der er anvendt i de to store helfigursportrætter paa Frederiksborg (s. 463), som han tilskriver Karel van Mander. Der er kun lavet lidt om paa armstillingerne, mens rustningen og selv den lille krave med helt tilsvarende folder, samt hermelinskaaben er de samme som paa Becks tegning af kongen. Dronningen bærer ogsaa den samme type dragt og har en frisure, der er helt identisk med den, hun bærer paa tegningen.

Selv om disse store paradestykker skulde være udført i van Manders værksted, hvilket forfatteren hævder paa grundlag af en regning fra

paa Frederiksborg (se afb. ovenfor ved s. 584, fig. 2 og 1) synes at udelukke enhver tvivl om, at det er den samme unge kvinde, der er portrætteret paa begge billeder. Dr. phil. Povl Eller har selv venligst gjort mig opmærksom paa de to Salzburg-portrætters eksistens og har tilstillet mig fotografier af dem.

maleren, hvori hele tre sæt helfigursbilleder af kongeparret er opført, kan man ikke komme uden om, at det er de David Beck'ske typer, der er lagt til grund for portræterne.

Med hensyn til bestemmelsen af brystbillederne af Frederik III og Sophie Amalie, der her alle tilskrives Karel van Mander, stiller sagen sig vanskeligere. I virkeligheden er det eneste af de ovale portrætter, der med sikkerhed kan tilskrives Karel van Mander, Frederiksborg-billedet af Frederik III med den lille morsomme hat (afb. s. 460), fordi det i ansigtstype slutter sig ganske nær til Haelweghs stik (Sthyr no. 129, afb. s. 460), og fordi det har den for Karel van Mander karakteristiske blaa baggrund. Selv om dragten er anderledes i maleriet end paa stikket, kan man ikke være i tvivl om, at dette portræt er et værk af van Mander.

Forfatteren vil nu hævde, at det ovale portræt paa Kunstmuseet af Frederik III (afb. s. 461), fremstillet i en enkel dragt med en lille hvid krave med kvaster og elefantordenen i blaat baand om halsen, en ringere replik paa Rosenborg og et ovalt portræt af kongen paa Gripsholm, hvor han er iført rustning og har en rosetagtig krave (afb. s. 462), er varianter af en og samme van Mander'ske type, nemlig den, vi kender fra Haelweghs stik (Sthyr 129).

Ogsaa de ovale brystbilleder af Sophie Amalie paa Rosenborg og Gripsholm, pendants til Frederik III's portrætter, tilskrives van Mander. Jeg kan ikke være enig med forfatteren i alle disse tilskrivninger til Karel van Mander af grunde, især stilkritiske, som det vil føre for vidt at komme ind paa her. Kun Gripsholmseksemplaret af Frederik III kan efter mit skøn med nogen ret tillægges van Mander paa grund af dets nøje overensstemmelse i type med det lille helfigursportræt af kongen (afb. s. 462), som Povl Eller nu med sikkerhed har bestemt som et værk af denne maler.

Naar forfatteren imidlertid vil hævde (s. 243), at de ovale brystbilleder af kongen og dronningen paa Gripsholm er identiske med de paa en regning under den 13. januar 1656 opførte »ovale« portrætter, maa man protestere. Af de to portrætter paa listen, der angives at være ovale, er det ene beskrevet som »... Ihr Ko:Ma: In ovall auff Copffer mit Septer, Cron vnd die Sundt ...« Det er altsaa af samme type som det ovenfor nævnte i helfigur af Frederik III paa Frederiksborg, og formentlig det samme. Det andet omtales som »Ihro Königl. Maytt auff den Schloss GeliEFFert der hochlöblich Gedechtnus herr König in ovall auff Kopffer ...« Her er næppe tale om et portræt af Frederik III, snarere er det et portræt af den afdøde konge, altsaa Christian IV, som van Mander har leveret kong Frederik paa slottet. Denne fortolkning synes at faa en in-

direkte bekræftelse af den næste post paa regningen, der lyder: »Ihr König Maytt: selbsten«, men hverken dette eller de næste to portrætter paa listen, det ene af kongen, det andet af dronningen, er betegnet som ovale, og det er heller ikke anført, at de er malet paa kobber, hvilket er tilfældet med de to Gripsholmportrætter.

Det er i det hele taget begrænset, hvor meget bevismateriale der kan udvindes af regnskabernes sparsomme oplysninger, naar det gælder portrætter af de kongelige, der er overleveret i talrige eksemplarer af forskellige typer. Anderledes stiller det sig, hvor der er tale om portrætter af enkelte fremtrædende personer, der formentlig kun er portrætteret een gang af den kunstner, der har modtaget udbetalingen. Dog kan der ogsaa i saadanne tilfælde forekomme gentagelser og ringere kopier.

Forfatteren daterer sikkert med rette en række krigerportrætter af svenske officerer, malet af Abraham Wuchters, til tiden mellem de to faser i svenskekrigene, hvor de paagældende endnu opholdt sig i Danmark. Han har desuden kunnet fremdrage en udbetaling til Wuchters fra landgreve Frederik af Hessen-Homburg, dateret den 29. juni 1660, modellen for et af de mest glansfulde af Wuchters' feltherreportrætter. Endvidere gør han opmærksom paa Wuchters' egen omtale i procesakterne af den betaling, han i juli 1660 havde modtaget fra fyrsten af Hessen-Darmstadt (s. 298). Dermed har han kunnet underbygge den allerede af Lars Rostrup Bøyesen i 1941 foretagne tilskrivning til Wuchters af portrættet af Georg III af Hessen-Darmstadt paa Gripsholm (afb. 475). Det er i saadanne tilfælde, at forfatterens grundige arkivalske undersøgelser har baaret frugt.

Den lange række portrætter, der med saa stor sikkerhed kan tillægges Wuchters, kunde have givet anledning til en mere nuanceret karakteristik af Wuchters som portrætmaler. Det er derfor lidt nedslaaende, at forfatteren kun konstaterer, at der er »noget seriøsmæssigt over produktionen« (s. 300). Denne dom skyldes formentlig, at forfatteren ikke rigtig interesserer sig for kvalitetsforskellen mellem de enkelte betydelige portrætter og andre med større eller mindre sikkerhed tilskrevne skabelonagtige billeder af rustningsklædte personer paa Gripsholm. Det samme forhold kommer ogsaa frem i billedudvalget. I stedet for det originale portræt af Hessen-Homburg, nu i Stockholms Nationalmuseum, der virkelig er et pragtstykke,¹³ er som nævnt gengivet en svagere gentagelse;

¹³ Afbildet i Lars Rostrup Bøyesens artikel, Abraham Wuchters i Sverige 1660-1662, Kunstmuseets Aarsskrift, 1941, s. 109. (Dengang var portrættet paa Gripsholm).

de to virkelig fremragende portrætter paa Skokloster af viceadmiral, greve Nils Nilsson Brahe og den ubekendte rustningsklædte mand, der har en saakaldt »mus« paa kinden, er slet ikke afbildede.¹⁴

Sammen med portrættet af Wrangel paa Gripsholm (s. 475) udgør de en række interessante varianter af det europæiske feltherreportræt. Det kan ogsaa undre, at forfatteren helt har overset den umiddelbare inspirationskilde for saadanne fyrste- og feltherreportrætter, nemlig van Dycks berømte »Icones Principium, etc.«, der gengiver portrætter af fyrster, feltherrer, lærde, kunstnere og nogle faa for deres skønhed berømte kvinder i kobberstik af forskellige kobberstikkere, som Paulus Pontius, Pieter de Jode og andre, de fleste efter forlæg af van Dyck selv.

Denne ikonografiske samling blev først udgivet i 1630'erne og derefter i forøget skikkelse i 1645, samt i flere senere udgaver i det 17. og det 18. aarhundrede.¹⁵ Flere eksemplarer af værket samt løse stik findes her i landet fra gammel tid (Kunstakademiets Bibliotek, Det kgl. Bibliotek og Den kgl. Kobberstiksamling). Fra denne kilde har portrætmalere over hele Europa søgt ideer til stillinger og komposition og har saa selv, som ogsaa Wuchters, varieret skemaerne og har tilføjet moderne halsbind, manchetter og lignende. Netop for Wrangels portræt kan findes en nær parallel i ikonografiens portræt af Tilly, den store feltherre fra trediveaarskrigen. Samme stilling med haanden paa kommandostaven, samme type rustning med skærf.¹⁶

Takket være de forlængst fremdragne og publicerede regnskaber fra Griffenfelds bo og Otto Andrups og Francis Becketts fortræffelige artikler i Kunstmuseets aarsskrift 1916 og 1918 er Wuchters' virksomhed for storkansleren vel oplyst. Forfatteren slutter sig til den ogsaa af Beckett fremførte opfattelse, at det mindre portræt af Griffenfeld i rød kappe paa Rosenborg (afb. s. 486) skulde være malet før 1671, da han ikke her bærer hverken det hvide eller det blaa baand. Forfatteren mener heller ikke at kunne finde dette portræt nævnt paa regningen, der kun dækker aarene 1672-76.

Jeg har allerede for aar tilbage dateret dette billede til ca. 1675,¹⁷ dels af stilkritiske grunde, og dels fordi det i portrætstemning staar nær det storartede portræt af Griffenfeld paa universitetet, som ogsaa forfatteren mener kan identificeres med det paa regningen under 1675 opførte

¹⁴ Begge afbildet ibidem, s. 105 og s. 107.

¹⁵ For datering af stikkene og de forskellige udgaver se M. Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*, Bruxelles 1956.

¹⁶ Planche 93 i det eksemplar af *Icones*, der findes i Kunstakademiets Bibliotek.

¹⁷ I *Kunstmuseets Aarsskrift*, 1942, s. 85f.

eksemplar paa kobber (s. 360; afb. s. 486). Rosenborgbilledet er efter mit skøn et portræt af storkansleren intime, et slåbrokstykke af den type, der var paa mode i England og Frankrig ved denne tid (jvnf. John Hayls' portræt af Samuel Pepys fra 1664, National Portrait Gallery, London, og Mignards portræt af Molière fra ca. 1670–72, Musée Condé, Chantilly). Heller ikke dengang ansaas det for passende at bære ordener til slåbrok. Dette billede lader sig meget vel identificere med en post paa regnskabet. Her er iøvrigt et af de tilfælde, hvor man maa beklage, at regningen ikke er gengivet med den originale ordlyd (s. 360). I originalen staar følgende post under 1675: »Seiner Mutter Conterfait mit einem schönen Rahmen von Ebenholz . . .«. ¹⁸

Dette er før blevet tydet, som om det var et nu forsvundet portræt af Griffenfelds moder, Maria Motzfeld, men det lader sig lige saa vel forstaa som Griffenfelds moders portræt af ham, og Rosenborgbilledet har netop tilhørt Maria Motzfeld, der i følge paaskrift bag paa træpladen har skænket det til provst Olivarius i 1684; ¹⁹ desuden er det indfattet i en smuk ibenholtssramme. Dermed stemmer ogsaa, at der udtrykkelig i den anden post under 1675 staar »Sein *eigen* Conterfay auff eine Kupfer-Plate ohne Rahmen . . .«, altsaa det, der tilhører Griffenfeld selv, og som nu er paa universitetet. I andre poster paa regningen, fra 1672 og 1674, staar der blot »Sein Conterfait . . .«. Den omstændighed, at portrættet var bestemt for Griffenfelds moder, forklarer ogsaa dets ukonventionelle karakter.

Der er endnu mange tvivlsspørgsmaal, man kunde have lyst til at drøfte med forfatteren. Det kan ikke undgaas, at der i behandlingen af saa stort et emne er mange paastande, der ægger til modsigelse. Det gælder ikke mindst de betragtninger, der er fremsat i det afsluttende kapitel (s. 403–08) om de mulige europæiske forudsætninger for Karel van Manders og Abraham Wuchters' værk. Her træder forfatterens mangelfulde kendskab til det europæiske maleri i det 17. aarhundrede grelt frem.

Alt i alt maa man dog være Povl Eller taknemmelig, fordi han saa dristigt har angrebet et stort og vanskeligt stof, som kunsthistorikerne i saa mange aar har ladet ligge. Det er mere end tyve aar, siden nogen dansk kunsthistoriker sidst har ladet høre fra sig om Karel van Mander

¹⁸ Aftrykt af Otto Andrup i *Kunstmuseets Aarskrift*, 1916, s. 145.

¹⁹ Jeg har nævnt denne mulighed i min artikel om Abraham Wuchters i *Weilbachs Kunstnerleksikon*, III, 1952, s. 570f.

og Abraham Wuchters. Ellers værk er baade et tilbud og en udfordring. Tilbuddet ligger i forfatterens præsentation af kilderne og i fremlæggelsen af det store portrætmateriale, udfordringen i hans opstilling af en række problemer, han selv kun delvis formaar at løse. – Men det er ogsaa vigtigt at sætte problemer under debat. Nu er det kunsthistorikernes sag at tage udfordringen op. Dertil kræves, at de besinder sig paa deres metode, forfiner det stilkritiske apparat, der trods alle de svagheder, det maatte være behæftet med, dog er uundværligt, naar der er tale om tilskrivninger, og inddrager den sum af erfaringer om det europæiske portrætmaleri i det 17. aarhundrede, der er nedlagt i publikationer af kataloger og specialundersøgelser fra de sidste tredive aar.

ELSE KAI SASS

Povl Ellers disputats er en meget smuk bog. Typografi og papir er af fornem kvalitet, klicheerne udmærkede, formatet stateligt. Den er kort sagt emnet værdig.

Det er ogsaa en omhyggeligt gennemarbejdet bog. Apparatet er i orden, og der er register, som der bør være. De udførlige notehenvvisninger vidner om en meget omfattende litteratur- og kildebennyttelse, hvortil svarer imponerende samlede fortegnelser. Kildefortegnelsen er endda ikke helt komplet; Peder Reedtz' arkiv, som citeres s. 159 n. 94, mangler i fortegnelsen s. 503. Når et nyt billede omtales, anføres museumsnummer og format, og der henvises til en publikation, hvor billedet er gengivet. Derimod henvises der ikke fra teksten til bogens egne plancher eller omvendt, hvilket er en mangel, men dog til begrænset gene, da plancherne følger teksten så vidt gørligt. Ved krydshenvisninger anføres kapitel og afsnit, men ikke side. Forf. har åbenbart ønsket at spare korrekturudgifter, idet man næppe kan antage, at bekvemmelighedshensyn skulle have gjort sig gældende.

Trods al udvist omhu har forf. overset et par unøjagtigheder i fremstillingen. S. 157 hævdes det, at Christian IV mistede sit højre øje ved Lister Dyb, hvad der er forkert m.h.t. stedet, der som bekendt var Kolberger Heide, og rigelig kategorisk m.h.t. skadens omfang. »Det højre øje fik skade, at jeg ser intet dermed, der dog øjstenen ingen skade fik«, skriver Christian IV selv et halvt år efter begivenheden.¹ Det må

¹ Christian IV til Corfitz Ulfeldt 24.12.1644. Kong Christian den Fjerdes egenhændige Breve, udg. ved C. F. Bricka og J. A. Fridericia, V: 1641–1644, 1883–85, s. 550. I samme brev omtaler Christian IV, at hans øre »blev slagen i sønder«, hvilket dog næppe har ikonografisk interesse, da ørerne skjules af håret.

følgelig anses for tvivlsomt, om uheldet har påvirket kongens udseende i så høj grad som forf. mener. Det er heller ikke rigtigt, at Corfitz Ulfeldt var den første, kongen udså til svigersøn (s. 172) – Frants Rantzau har krav på prioriteten – og det er noget overdrevet at hævde, at den senere Frederik III i 1646 var suveræn fyrste som fyrstbiskop over Bremen og Verden (s. 205), al den stund svenskernes sejr i Torstensonkrigen havde berøvet ham disse områder, og alt hvad han havde tilbage var titlen, som han først gav formelt afkald på i 1647. Endelig er tidens sprogbrug fulgt i en grad der kan virke forvirrende, når den sydslesvigske herregård Gelting s. 239 n. 86 placeres i Holsten.

Bogen er behagelig at læse. Udstyr og omhu i gennemarbejdelsen bidrager hertil, men også sproget. Der er stil over det, en diskret fremstillingskunst med talrige »understatements«. »Lidt« synes at være et af forf.s yndlingsord: »lidt arkitektur«, »lidt træbevoksning«, »lidt mere udførlig« argumentation. Den moderne fagjargon synes forf. at betragte med nogen skepsis: »Formålet med denne bog, problemstillingen om man vil ...« (s. 19). Eksempler på mindre velbetænkt formulering lader sig dog finde, som når det s. 91 hedder om Johan maler: »man har længe været opmærksom på, at nogle billeder hørte sammen i grupper, der lod ane en menneskelig virksomhed«. Men sådanne eksempler er sjældne undtagelser. Sproget vidner om samme gode smag som bogens udstyr.

Povl Ellers disputats er en historikers arbejde. Undertitlen »En undersøgelse af kilderne til Karel van Manders og Abraham Wuchters' virksomhed« tjener til at understrege dette. Det har dog tydeligt nok voldt forf. kvaler at definere forskellen på historisk og kunsthistorisk metode, hvad der især kan iagttages i de ikke alt for klare overvejelser s. 19 (2. »Spørgsmålene og planen«, jvf. citatet ovenfor s. 575). Erhvervelse af »så fyldig en viden som muligt om kunstens og kunstnernes vilkår« og »forsøg på at fastslå, hvilke billeder de enkelte malere har malet« betragter forf. som opgaver, der er fælles for ham og forgængerne (især kunsthistorikere), hvorimod en egentlig bedømmelse af kunstnernes indsats betragtes som »en kunsthistorisk opgave i snævrere forstand, der ikke skal angribes her« – meningen må vel være: en vurdering af malernes værker *som kunst*. Heri ser forf. åbenbart forskellen på historikerens og kunsthistorikerens arbejdsfelt, men i praksis afholder han sig ikke fra hverken billedbeskrivelser eller bedømmelser, der må karakteriseres som kunsthistoriske i snævrere forstand, jvf. f.eks. karakteristikkerne af Jacob van Doorts og Remmert Petersens billeder s. 83 og 90 og sammenligningen af van Doorts og Pieter Isaacs' billeder s. 84f. med note 61. »De to

ting i forening røber forhåbentlig noget om, hvordan de billedmæssige opfattelser forplantedes, og, måske mere underforstået, om den opfattelse, portrætterne blev mødt med i samtiden«, siger forf. videre. Men er dette dog ikke at vende tingene på hovedet? Er »den opfattelse, portrætterne blev mødt med i samtiden«, ikke en overordentlig vigtig side af »kunstens og kunstnernes vilkår«, som forf. netop har sat sig som mål at erhverve den fyldigst mulige viden om? Belysningen af dette problem burde efter min mening være en central opgave i et arbejde som det foreliggende og ikke blot fremgå som en endog »mere underforstået« konklusion, afhængig af bedømmelser, som forf. ikke ser det som sin opgave at foretage. Som bogen skrider frem, giver den da også meget mere på dette punkt, end de indledende betragtninger lader formode.

»I kulturhistorisk henseende ligger nøglen til forståelse i tilskrivningerne«, fortsætter forf. og indfører dermed et nyt begreb, som må antages at være bredere dækkende end »kunsthistorisk« og altså markerer, at andre argumenter end de »kunsthistoriske i snævrere forstand« er af betydning, når det drejer sig om at henføre bestemte billeder til bestemte malere. I det følgende opereres der med hele fire begreber: »Først gennem fordeling af billederne får det personalhistoriske stof om malerne kulturhistorisk betydning, og det billedmæssige får først en historisk, når billederne knyttes til dem, der har frembragt dem og til de mennesker, der har bestilt dem, og som de forestiller«. Ved nogen selvstændig tænkning kan man nok få mening i dette, men en mere udførlig redegørelse, hvoraf en nøjere begrebsdefinition kunne være fremgået, havde utvivlsomt været nyttig. På de følgende sider får man dog nogen støtte. S. 22 bruges »kulturhistorisk« åbenbart som betegnelse for noget samfundsrelateret, »hvad der kunne trives, og hvad der holdt det, der trivedes, oppe«. S. 21 sættes »historisk arbejde« op mod »betragtninger om ikonografisk sammenhæng«, og s. 22 omtales det, at artiklerne i Weilbachs Kunstnerleksikon »er bygget bl.a. på en del kilder, som ikke er offentliggjort«, et forhold, som efter forf.s mening »altid vil efterlade nogen usikkerhed og begrunde endnu et gennemsyn af de lettest tilgængelige arkivsager«. Altså: med det egentlige historiske arbejde mener forf. åbenbart studiet af de skriftlige kilder og især studiet af de utrykte og derfor vanskeligere tilgængelige skriftlige kilder. Det sidste synspunkt er en arkivar værdigt, men det holder næppe for en teoretisk efterprøvelse. Usikkerheden er stadig til stede, selv om en kilde bliver trykt, den tømmes ikke for information herved, men må studeres lige så omhyggeligt som den utrykte. Den taler ikke af sig selv.

Nu er studiet af såvel trykte som utrykte kilder jo ikke noget, der er kunsthistorikere fremmed, så det kan næppe anvendes til at karakterisere historisk arbejde i modsætning til kunsthistorisk. Derimod kan man med sindsro hævde, at de kunsthistorikere, der forud har beskæftiget sig med afhandlingens emne, ikke har udnyttet de skriftlige kilder tilstrækkeligt – for ingen kilder kan vel påstås at være tømte til sidste dråbe. Jeg vil imidlertid hævde, at der ikke kan siges at være nogen principiel forskel på kunsthistorie og almindelig historie, hvoraf kulturhistorien i vore dage betragtes som en vigtig bestanddel. Kunsthistoriens forhold til den almindelige historie kommer altså på mange måder til at svare til arkæologiens: en kulturhistorisk specialdisciplin, som har udviklet en særlig teknik og et særligt fagsprog – hvad der bl.a. har den virkning, at lægfolk holdes på passende afstand.

Povl Eller må vel nok siges at være autodidakt på kunsthistoriens område, men i betragtning af hans mangeårige beskæftigelse med kunsthistoriske emner vil det næppe være rimeligt at betegne ham som lægmand, og han anvender da også rask væk fagsproget og indlader sig som nævnt adskillige gange på kunsthistoriske beskrivelser og endog argumentation. Det tilkommer ikke mig at dømme om, hvorledes forf. er sluppet fra dette vovestykke, men det forekommer mig indlysende, at han har ret i at fremhæve, at det m.h.t. til tilskrivningerne, der er »nøglen til forståelse«, er nødvendigt »at klargøre sig, hvor og hvilke forskellige grader man har sikkerhed« (s. 19), og at det ved spørgsmål om ikonografisk sammenhæng er det vigtigste at afgøre, »hvor man mener, der er en nødvendig sammenhæng mellem to billeder . . . og hvor der ikke er« (s. 21). Og ikke mindst har kravet om formulering af bestemte argumenter vægt, navnlig i betragtning af de mange påstande, der tidligere er fremsat uden argumentation. Vigtigt og rigtigt er også kravet om at undersøge de bevarede billeders repræsentativitet (s. 22), der må »indledes med en undersøgelse af, hvad man kan få at vide om forekomsten af billeder og især portrætter i 17. årh.; kun herigennem kan man danne sig en opfattelse af, i hvilken grad de bevarede billeder giver et rimeligt udtryk for bestanden i datiden«. Dette krav lever forf. op til på smukkeste måde i det værdifulde kap. II, »Samlingerne«. At kildematerialet til belysning af malernes virksomhed, herunder bestanden af billeder, er skævt, fordi det vigtigste skriftlige kildemateriale fra 17. årh. om malerier drejer sig om billeder, der er udført for kongen eller det kongelige hus, er forf. opmærksom på. Løse det herved opståede problem kan hverken han eller nogen anden, men det sociale aspekt – som jo i denne sammenhæng

er en biting – skitseres interessant i afsnittet om de private malerisamlinger (s. 64–67). Til bemærkningen (s. 67) om, at portrætter af borgerlige, løsrevet fra de bibelske fremstillinger, først begynder 1616, kan dog anføres, at forholdet iagttages allerede i 1590'erne i Flensborg, hvor både borgmester Gert v. Mehrfelt og hustrus epitafium fra 1597 og alteret med Dietrich Nacke og hustru fra 1598 (begge i Mariekirken) har særskilte portrætter af ægtefællerne anbragt for oven.²

Begrundelsen for at afgrænse afhandlingen til kun at omfatte portrætterne giver forf. s. 20f. Det er sket 1) for at gøre opgaven overkommelig – »de malerier, som ikke er portrætter, er ulige vanskeligere at behandle«, 2) fordi portrætterne danner et større og mere sammenhængende materiale og kan dateres nogenlunde, og 3) fordi portrætterne havde langt den største interesse i datiden. Der var også behov for rent dekorativt maleri, indrømmer forf., men det er så godt som helt gået til grunde. Eller mener, at det især var i lavere – »relativt lavere« – sociale lag, at andre billeder end portrætter havde den store talmæssige overvægt i samlingerne, hvilket kan have bidraget til, at overleveringen er så svag (s. 21). Hvis dette er reglen, må dog i hvert fald en markant undtagelse noteres: af 496 malerier på Frederiksborg i 1636 var, oplyses det s. 34, de 78 portrætter.

De givne begrundelser for afhandlingens afgrænsning er egentlig kunsthistoriske. For en almindelig historiker forekommer den nærmest liggende grund til at vælge netop portrætterne som studieobjekt at være, at de i sig selv er vigtige historiske kilder. Svarende til skriftlige kilder kan de betragtes under to aspekter: 1) som levn af datidens malerkunst (herunder kopieringskunst) og – når stikkene tages med – af datidens kobberstikkunst, 2) som berettende kilder om datidens klædedragt, smykker, frisurer osv. samt navnlig: om en række fremtrædende personers udseende. Som levn er kilden autoritativ; den skal beskrives, analyseres og fortolkes, men den kan ikke lyve. Som beretning må den mødes med samme skepsis, som en historiker møder en berettende skriftlig kilde med; selve kildeudsagnets troværdighed må efterprøves, eller enkelt sagt: ligner billedet personen, som han eller hun så ud i levende live, eller ligner det ikke? At direkte sammenligning med den skildrede person er udelukket, er jo kun historikerens sædvanlige problem. Ved hjælp af en procedure, der stort set svarer til den, der anvendes ved kritik af skriftlige berettende kilder, er det muligt at nå frem til begrundelser for, at dette eller hint billedes vidneudsagn må foretrakkes fremfor andre. En førstehåndskilde

² Afb. i Flensborg bys historie I, 1953, s. 187 og 265.

(øjenvidneskildring, malt *ad vivum*) må foretrækkes for en andenhåndskilde (kopi, stik, evt. maleri efter stik), men hvis originalen er tabt, bliver kopien eller stikket primær kilde for os og får selvstændig vidneværdi. Evne til – og ønske om – at give en realistisk fremstilling må søges bestemt. Herfra kan man gå videre til at klargøre malerens tendens – og er hermed langt inde i det kunsthistoriske begreb »stil«. Dette er kun de groveste træk.

Jeg vil tro, at betragtninger af denne art har spillet en rolle for forf., selv om de ikke er fundet værdige til omtale i det indledende afsnit om opgaven. Rundt omkring i bogen møder man dog udtalelser om troværdigheden af kildernes udsagn, deres formodede overensstemmelse med virkeligheden.

Om Gaunø-billedet 213 af Christian IV (s. 446) hedder det således s. 145: »Den tro virkelighedsgengivelse var åbenbart en hovedsag for både bestiller og maler ... ansigtstrækkene gengives skarpt med hængende øjnlåg, indfaldet over kinden og af overlæben og med svært hageparti«. Billedets virkelighedstroskab begrundes altså udfra dets uskønne træk, hvilket er forsvarligt, men vel at mærke kun, hvis trækkene er uskønne efter samtidens opfattelse. Om de er uskønne efter vor er selvsagt irrelevant, og på visse punkter, f.eks. m.h.t. fedme, er der utvivlsomt væsentlig forskel. Der må også tages hensyn til, at en malers fortolkning kan fremhæve enkelte træk, måske helt ud i hvad vi opfatter som karrikerende, for at opnå en bestemt virkning. Den af Eller givne begrundelse må anses for absolut utilstrækkelig.

I andre tilfælde savnes begrundelse overhovedet. Om Wuchters' portræt af en ung pige, som i bogen med udtalt tvivl antages at være Anna Cathrine Ulfeldt, men som nu efter det ovenfor (s. 585 med note 12) anførte med stor sikkerhed kan identificeres med Vibeke Kruses datter Elisabeth Sophie (gengivet af Eller s. 457 og ovenfor ved s. 584), siges det s. 215: »Ansigtet er gengivet med aldeles uforbeholden virkelighedstroskab«. Her fremtræder vurderingen som rent impressionistisk.

Langt bedre i metodisk henseende er det at sammenligne to forskellige maleres skildring af samme person, som det sker s. 202, hvor det om Wuchters' helfigurbillede af Christian IV (s. 453) konstateres, »at det hvad mund og øjne angår falder godt i tråd med Karel van Manders kun et par år senere skildring, og det må være fordi kongen virkelig havde disse træk«. Når to af hinanden uafhængige øjenvidneskildringer stemmer overens i sådanne detaljer, kan de med rimelig grund antages at gengive virkeligheden. Det er dog en regel, som ikke har ubegrænset gyldighed. I

visse tilfælde kan fælles tendens (»stil«) være tilstrækkelig forklaring på overensstemmelser. Den omstændighed, at Christian IV fremtræder »majestætisk« på såvel Wuchters' som van Manders helfigurbillede, beviser ikke, at kongens fremtræden var majestætisk i virkelighedens verden.

En systematisk redegørelse for spørgsmålet om billederne som kilde til viden om personers udseende havde været ønskelig, men spørgsmålet om portrætternes virkelighedstroskab har også et andet aspekt: i hvilken udstrækning kan man ud fra manglende overensstemmelse slutte, at to portrætter forestiller forskellige personer? Povl Eller har i anden forbindelse givet et principielt svar på dette spørgsmål: der er adskillige eksempler på, at to billeder forestiller samme person, »også selv om vi ikke kan se spor portrætlighed mellem dem«.³ I disputatsen lader Eller imidlertid i et enkelt tilfælde manglende portrætlighed være afgørende kriterium for at afvise, at to i øvrigt meget ensartede malerier forestiller samme person. Det drejer sig om de to ovale mandsportrætter Frbg. A 1220 og Frbg. A 739 (gengivet s. 466), hvoraf det første med sikkerhed vides at forestille rigsadmiral Henrik Bielke, medens det andet betegnes »Ubekendt elefantridder«. Begrundelsen herfor findes s. 256: »En sammenligning mellem dem viser til fulde, at de forestiller to forskellige, blot malet i samme skema«, hedder det her kort og godt, uden at der redegøres for de afvigelser, der har ført forf. til denne opfattelse, og som i hvert fald for mig på ingen måde er indlysende. Frbg. A 739 er malet i begyndelsen af 1650'erne og må følgelig forestille en af de mænd, der fik elefanten i 1648, argumenteres der videre, og da Henrik Bielke var den eneste af slægten, som tilhørte denne kreds, kan billedet ikke forestille en Bielke. Denne konklusion forekommer mig urimelig. Frbg. A 739 hørte til en samling på 12 familieportrætter, som kammerherre, kommandørkaptajn Johan Christian August Bielke skænkede kongen i 1844 (s. 254), og skønt fejltagelser ikke kan udelukkes, er dette dog i sig selv et ganske stærkt indicium for, at billedet forestiller et medlem af slægten Bielke. Men i så fald kan der på grund af elefantordenen kun være tale om Henrik Bielke, og afvigelserne mellem Frbg. A 1220 og A 739 forekommer mig ikke tilstrækkelige til at forhindre denne løsning.

At samtiden havde set i hvert fald nogle af de nævnte problemer påpeger forf. s. 43: »Det er klart, at man i videnskabelige kredse, hvor illustreringens problemer i disse år stod i centrum for opmærksomheden, både var klar over, at tolkning af billeder krævede den største skepsis, og at

³ Povl Eller: *Historisk ikonografi*, 1964, s. 28.

vanskeligheden var af en særlig art, når det drejede sig om portrætter«. Med et velvalgt udtryk taler Eller om »trang til visuel dokumentation«.

Man kunne sikkert nå noget længere end forf. gør i afsnittet om portrætserier (s. 39–44) m.h.t. forståelse af de motiver, der var afgørende ved kongens og adelens valg af billeder. Den genealogiske interesse, som er nær forbundet med social stilling og arveret, er indlysende. Herfra er springet ikke langt til prestige-hensyn, som også imødekommes ved valg af Habsburgske kejsere – man markerer niveauet – eller eksotiske og antikke motiver, som demonstrerer vid horisont og dannelse. Herfra glider man videre til interessen for det mærkværdige, det kuriøse, som præger så mange samlinger i 17. årh. Og endelig er der det helt irrationelle: kunstglæde!

Povl Eller har været vidt omkring under sit arbejde med indsamling af samtidigt kildemateriale om billeder og malere, »den elementære opgave, som først og fremmest må søges løst«, som det hedder s. 22. Det er vel for optimistisk at tro, at forf. har haft held til at få øje på alt relevant kildestof, men det er hverken flid eller omhu det har skortet på. Det vil føre for vidt at gå ind på samtlige kategorier af kilder, som forf. har benyttet. Nogle få eksempler, som kan give anledning til overvejelser af kritisk art, må være nok.

Regninger og regnskaber udgør en vigtig del af fundamentet for afhandlingen. De specificerede malerregninger er uhyre vigtige, men unægtelig fåtallige. Ofte er de sikreste vidnesbyrd om en malers leverancer til kongehuset de udbetalinger, som er foretaget fra finanshovedkasserne, og meddelelser om udlevering af lærred fra Børnehuset. Oplysninger af denne art kan indskrænke sig til et nøgent tal, men kan også give mere, jvf. f.eks. afsnittet »Kilderne om Karel van Manders arbejde 1630–35«, s. 108 ff.

En gennemgang af udbetalinger og udleveringer af lærred i første halvdel af 1630erne giver forf. anledning til en ret optimistisk vurdering af kildeudsagnetes fuldstændighed (s. 111 f.): »... en beroligende sammenhæng mellem de forskellige kilder træder frem. Dette forhold er også en fristelse; man vil gerne tro, at alt eller i det mindste alt væsentligt afspejler sig i netop disse kilder. Mon ikke man må hævde, at hvis kongen havde fået malet portrætter i større tal af andre malere end de nævnte, var der en stor chance for, at et eller andet var blevet nævnt. Den egentlige fare ligger i, at hvis kongen en enkelt gang betjente sig af en særlig maler, kan betalingen være sket på en måde, som i øjeblikket unddrager

sig eftersøgningerne; men i så fald skulle der være en mulighed for, at sådanne enkeltstående portrætter skilte sig ud i portrætbestanden; gør de ikke det, er deres betydning også minimal.«

Det er fristende at slå sig til ro med denne konklusion, men en randbemærkning er nok alligevel påkrævet. Vi har regnskaber fra den vigtigste finanshovedkasse, Rentekammeret, men i Christian IV's tid mangler vi regnskaber fra den anden, Kongens eget Kammer. Først i Frederik III's regeringstid er de kongelige kammerregnskaber bevaret, omend ukomplet. Det viser sig, at de spiller en ganske betydelig rolle til belysning af kongens mellemværende med malerne, og forf. erkender, at de manglende kammerregnskaber for 1653-54 må antages at have indeholdt en række oplysninger herom (s. 225). Men må det samme så ikke antages at gælde kammerregnskaberne fra Christian IV's tid? Jvf. bemærkningen s. 136 om en regning fra Karel van Mander 1644, som er anvist til udbetaling på Rentekammeret, men må være betalt af en anden kasse, og omtalen s. 140 af vidnesbyrd om van Manders arbejde for Christian IV, også efter at betalingerne ikke mere kan findes.

Inventarierne har selvsagt været en hovedkilde for det værdifulde kapitel II om »Samlingerne«. Selv om forf. udtrykker sig forsigtigt, får man det indtryk, at han regner med, at inventarierne giver ret fuldstændige oplysninger om maleri-bestanden på vedkommende slot, således at man kan tillade sig at slutte negativt: »Flere af selv de vigtigere slotte var slet ikke udsmykket med malerier, at dømme efter inventarfortegnelserne. På Flensborghus nævnes ingen 1571, 1621 og 1649« (s. 28). Men kan man virkelig være så sikker på, at inventarierne giver fuldstændig orientering på dette punkt?

De berettende skriftlige kilder spiller en mindre væsentlig rolle, som naturligt er. Dog bemærker man, at den store bestand af privatbreve fra Christian IV's hånd og det ringe antal af tilsvarende breve fra Frederik III sætter sine spor.

En berettende kilde af helt speciel karakter er den spanske gesandt Bernardino de Rebolledos digt *Selvas Danicas*, der udkom i København 1655. Digtet beskriver Hørsholm Slot, hvor Rebolledo havde opholdt sig i peståret 1654, herunder ikke mindst malerierne. Gigas og Rosted har stillet sig tvivlende overfor troværdigheden. »Rebolledos skildring af Hørsholm slot må . . . betragtes som en poetisk fiktion«, skriver Rosted.⁴ Eller er mere positiv, men hans argumentation indskrænker sig til rime-lighedsbetragtninger: han finder det urimeligt, at Rebolledo skulle have

⁴ H. C. Rosted: *Fra adelsborg til kongeslot*, 1957, s. 149.

opdigtet Sophie Amalies genealogiske serie, bl.a. i betragtning af, at en tilsvarende anerække vides at have eksisteret på Husum Slot (s. 47). At et par værelser var udstyret med billeder af de kongelige børn og af de danske konger finder Eller også meget sandsynligt (s. 48). Endelig er der scenerne af dronningens liv og de tre fremstillinger af klassiske sagn om jagt og jægere: den kalydoniske jagt, Actæon og Orion. De sidste siges udtrykkelig at være malet af van Mander, og efter forf.s mening »vil det være at gøre nar ad maleren ikke at tro digteren«.

Ingen inventarier fra Hørsholm er bevaret fra den tid, da Rebolledo opholdt sig på slottet. I de senere inventarier omtales billederne ikke, men de kan jo, som forf. siger s. 46, være forsvundet under Svenskekrigene. Alligevel må det forekomme noget besynderligt, at der ikke synes at være spor tilbage af disse billeder, heller ikke i Sverige, hvor så mange ting endte. Den billedsamling, som dronningen senere havde på Sophie Amalienborg, var ifølge Eller (s. 53) i sin kerne »et familiegalleri i snævrreste forstand« og svarede altså ikke til Rebolledos skildring. Her er ingen støtte at hente. Især vækkes dog ens skepsis, når man betragter Rebolledos skildring af Hørsholm Slots bygninger. De danner en ligesidet trekant, der er buet båret af kæmper, søjler af broget jaspis, som bærer pyramider og kugler, marmorbalustrader og tre åbne pladser, svarende til de tre facader, et pragtfuldt springvand, en bred trappe af jaspis og porfy, og et spejlkabinet, der ser ud som et udhulet stykke stjerne – alt i alt en skildring af et barok-drømmeslot, som helt savner berøringspunkter med det Hørsholm, der lader sig rekonstruere på grundlag af inventarier m.v.: en hvid længe i to stokværk, en rød i tre stokværk vinkelret herpå, en bindingsværkslænge og et porthus, på ingen måde et bygningskompleks over normalt dansk herregårdsniveau. Det må under disse omstændigheder nok være det rimeligste at henholde sig til Gigas' ord, som refereres af Eller s. 46: »Før positive Beviser for Existensen af v. Manders Pragt-billeder osv. bringes frem, tør man ialtfald ikke ret betragte Rebolledos digteriske Beskrivelse af det gamle Hørsholm som et historisk Aktstykke«.⁵

Til belysning af kunstnernes stilling i samfundet (s. 73–81) er kilde-materialet ikke meget givende, men Eller har udnyttet hvad der er at finde under jævnførelse med udenlandske forhold, og mere kan ikke forlanges.

Også de kilder, der kan tjene til belysning af kunstnernes personlige forhold, rinder sparsomt. Som eksempel kan nævnes vanskeligheden ved at fastslå Abraham Wuchters' oprindelse. Vanskeligheden ligger ikke i at

⁵ E. Gigas: Grev Bernadino de Rebolledo, 1883, s. 217, n. 1.

finde en mand af dette navn i Nederlandene, men i at påvise, at det var netop denne mand, der kom til Danmark. Der er bevaret en fuldmagt, dateret 27.11.1637, fra en maler Abraham Wuchter i Amsterdam, og et af aktstykkerne herom bærer malerens underskrift, som er gengivet øverst s. 192 til højre – ikke til venstre, som den tilhørende billedtekst hævder.⁶ Denne underskrift er efter Ellers mening af en sådan karakter, at den »ikke udelukker, at han er den rette mand« (s. 191). »Sagen viser«, fortsættes der med en forbløffende hastig vækst i kildestedets beviskraft, »at Wuchters kun godt et årstid før ansættelsen i Danmark levede under overordentlig beskedne forhold i Amsterdam«. Ja, hvis det er den samme mand! Andre kilder, især kirkebogen fra Zwolle 1635, der omtaler ægteskab mellem en Abraham Wuchters fra Antwerpen og en iøvrigt ukendt Christina Cornelissen, og oplysning fra Antwerpen om dåb af en Abraham Wuchters 28.11.1608, har ikke tilsvarende vægt. Alt i alt må det siges, at det her kun drejer sig om muligheder. Det vigtigste spørgsmål forekommer mig at være, om Amsterdam-underskriften, trods det manglende s i efternavnets slutning, med god begrundelse kan antages at hidrøre fra samme hånd som Sorø-underskriften og de bevarede malerisignaturer (gengivet s. 452 og 456), men her rejser anvendelsen af hollandsk gotisk skrift i Amsterdam-brevet vanskeligheder. Især det særprægede store A og vistnok også sammenskrivningen am i Abraham må dog siges at tale for identifikation og altså for Ellers opfattelse.

Langt vigtigere er det dog at følge forf.s forsøg på at identificere de billeder, der omtales i de skriftlige kilder, med de bevarede billeder. Dette må vel siges at være afhandlingens hovedemne. Fuldstændig sikkerhed kan sjældent opnås på dette punkt; som oftest vil der blive tale om hypoteser, hvad forf. åbent erkender (s. 141). Men hypoteser kan som bekendt være mere eller mindre velbegrundede.

Som eksempel kan nævnes rentemesterregnskabet 1640/41 (s. 136), der rummer en udbetaling til Karel van Mander på 400 rdl. for tre kontrafejer af Christian IV. Hannibal Sehested fik det ene med til Spanien, Corfitz Ulfeldt det andet til England, det tredje blev sendt til kongen i Glückstadt. Af disse tre kan det ene med rimelighed identificeres med helfigurbilledet på Hampton Court (s. 148, hovedet gengives s. 446), medens de to andres skæbne er ukendt.

Mere spændende er et andet eksempel på Povl Ellers identificerings-

⁶ Dr. Eller har meddelt mig – og dokumenteret – at billedteksterne til de to autografer, der gengives s. 192, er byttet om. Denne korrektion har ændret mit syn på den fremførte argumentation i positiv retning.

arbejde. S. 226 ff. omtales en regning fra Karel van Mander til kongen, som bl.a. omfatter en række portrætter af udenlandske diplomater og admiraler, der blev leveret til Frederiksborg 10.6.1657. Serien blev splittet under Svenskekrigene, og hvad der var tilbage i den historiske portrætsamling på Frederiksborg brændte 1859. Forf. har imidlertid tidligt været opmærksom på, at nogle af disse billeder kunne være bevaret i Sverige (s. 231), og i 1968 opdagede han fem af dem på Skokloster, hvortil den svenske admiral Karl Gustav Wrangel havde ført dem som krigsbytte. I disputatsen kunne der kun gøres opmærksom på fundet i en note (s. 231 n. 50), men siden har forf. gjort billederne, der forestiller hollandske admiraler, Wrangels berømte modstandere, til genstand for indgående undersøgelse og ført bevis for, at den tidligere tilskrivning og i to tilfælde identifikationen af personerne har været fejlagtig, og at malerierne er Karel van Manders værk.⁷ Det er et skarpsindigt stykke detektivarbejde, der her er udført, og uden intimt kendskab til van Manders kunst var det ikke lykkedes.

De skriftlige kilder giver sikker grund under fødderne, men rækkevidden af deres vidnesbyrd er begrænset. Den ikonografiske sammenhæng mellem de bevarede billeder må først og fremmest bestemmes ud fra billederne selv. Det sikkert placerede Hampton Court-billede af Christian IV kan også her indgå i en eksemplificering. Hampton Court-billedet repræsenterer den højrevendte type, som omtales s. 143 ff. Til den hører også det ovale portræt på Gaunø (nr. 213, gengivet s. 446), som Eller s. 145 karakteriserer som »det bedste af de bevarede portrætter af Christian IV«, præget af »tro virkelighedsgengivelse« (jvf. ovenfor s. 596). Forf. mener, at Haelweghs store stik (Sthyr 6) kan være udført direkte efter dette portræt, »men det kan være udført efter en knap så markeret gentagelse«, tilføjer han forsigtigt. Sagen er, at Haelwegh, som det konstateres s. 146, ikke helt har fulgt van Manders virkelighedstroskab – »det er ikke blot nuancer, der forsvinder i stikket, der gik simpelthen en hage tabt«.

Jeg vil foretrække en anden forklaring på disse afvigelser. Sammenholdes stikket med Hampton Court- og Gaunø-billederne, forekommer det mig påfaldende, at selve ansigtet på stikket knytter sig nærmere til Hampton Court- end til Gaunø-billedet, og det gælder ikke blot hagepartiet. Gaunø-billedet viser os i forhold til de andre en ældet

⁷ Povl Eller: Fem søhaner. Et krigsbytte af Karel van Mander-billeder på Skokloster, Livrustkammaren, Stockholm 1971.

mand: ansigtet er mere indfaldent, overskægget tyndere og spidsere, håret ligeledes tyndere med en nydelig krølle ved øret, øjnene, især det højre, afviger i form og virker mindre i ansigtet, folden ved højre mundvig er ikke nær så markeret som på de to andre billeder. Forlægget for Haelweghs stik må have været et maleri med samme dragt som Gaunøbilledet, men med et ansigt, der mere svarede til Hampton Courtbilledet. Man kunne tænke på det billede, som Christian IV omtaler i et brev af 30.12.1644 (cit. s. 158), og som maleren – der nok, som Eller i lighed med Johanne Skovgaard mener, er Karel van Mander – havde stående hos sig »på det han efterhånden kunne gøre andre derefter«.

Et andet ikonografisk problem, som behandles af Eller s. 200–03, er sammenhængen mellem Abraham Wuchters' helfigurportræt af Christian IV fra 1638 (Frbg. A 2501), det fra de kejserlige samlinger i Wien stammende brystbillede af samme, signeret AW (Frbg. A 2642, jvf. ovenfor s. 582) og to stik af kongen, som ifølge påskriften begge er udført efter Wuchters og stukket af henholdsvis Frans Brun og Th. Matham (Strunk 274 b og 275 b). De fire billeder er gengivet af Eller s. 452 f. og ovenfor ved s. 585. Eller vender sig mod den tidligere fremsatte opfattelse, at Frbg. A 2642 skulle være forlæg for Mathams stik og hævder, at »der er en tydelig udviklingslinie i ændringerne fra helfigursbilledet til Bruns stik, fra Bruns til Mathams og fra det videre til brystbilledet« (s. 202). Denne udviklingslinie, som beskrives nærmere, har ført forf. til den konklusion, at et til A 2501 svarende brystbillede, som Wuchters bragte med til Holland i 1640, har været forlæg for Bruns stik, der atter har været forlæg for Mathams, samt – mest opsigtsvækkende – at A 2642 er malet efter de to stik, idet dragten svarer til Bruns, kroppens drejning og baggrundsdraperiet til Mathams stik. Maleren med signaturen AW kan følgelig ikke være Abraham Wuchters, som det har været antaget.

Ellers argumentation holder imidlertid ikke. Der er en forbindelse mellem A 2642 og A 2501, som ikke kan forklares udfra stikkene. Ved nærmere betragtning vil man se, at båndbesætningen foran på kongens dragt er forsynet med små tunger på begge malerier, men ikke på Bruns stik, samt, hvad der er mere slående, at bortens forløb fra et bredere stykke for oven, der følges af et smalt, som igen fortsættes af et bredere, er ens på malerierne, men ikke kan iagttages på stikket. Stikkene kan følgelig ikke være forlæg for A 2642, men dette – eller et hermed nært beslægtet portræt – nok for Mathams stik. Der kan ikke på dette grundlag rejses tvivl om, at A 2642 er malet *ad vivum*, og at signaturen AW står for Abraham Wuchters. At et til A 2501 svarende brystbillede har været

forlæg for Bruns stik skal derimod ikke bestrides, men det må dog bemærkes, at dette forlæg hvad knapperne – og formentlig også kæbepartiets – udformning angår har stået A 2642 nærmere.

Signaturen AW, skrevet på samme måde som på A 2642, findes desuden på et hoftestykke af Frederik III (s. 469), som stammer fra Flensborg rådhus, og som ifølge forf. (s. 270) lige så lidt som Frbg. A 2642 kan være malet af Wuchters. Efter Ellers mening knytter det sig nærmest til Haelweghs stik fra 1649 (Sthyr 129, gengivet s. 460), der har et nu tabt maleri af Karel van Mander som forlæg (s. 239) – med andre ord en smuk parallel til teorien om A 2642's oprindelse. Men usikkerhedsmomenterne er rigtignok mange. Flensborgbilledet har en pendant i Anders Kiildsens helfigurportræt af Frederik III på Malmø rådhus, der stammer fra 1652–54 (s. 271), og bedre end til Sthyr 129 forekommer disse malerier mig at svare til Sthyr 133 (dat. 1648), hvor stillingen som på malerierne er mere frontal, og hvor kniplingskraven som her er udstyret med kvaster. Forlægget for Sthyr 133 er ikke oplyst, og sammenhængen er uklar; men at et kobberstykke brystbillede skulle være forlæg for et hoftestykke, hvis type genfindes i et helfigurbillede, forekommer mig ikke at være den mest sandsynlige løsning. Mere nærliggende må det være at placere Flensborgbilledet nærmest originalen – evt. med lighedstegn.

Kun få eksempler fra Povl Ellers stofmættede disputats har kunnet belyses i det ovenstående, og hovedvægten er lagt på steder, hvor den fremførte argumentation forekommer mig diskutabel. En redegørelse for de mange enkeltresultater, der er meddelt med tilfredsstillende begrundelse, vil være uoverkommelig, og nogle af de vigtigste er allerede nævnt i denne anmeldelses første del. Det er arbejde fra grunden af, der her er præsteret, og et sådant arbejde vil altid have blivende værdi.⁸

I sin afslutning løfter forf. imidlertid blikket højere og søger at placere de kongelige portrætmalere i Danmark i europæisk sammenhæng. I bogens sidste linier (s. 408) fremsættes den forsigtigt formulerede, men interessante tese, at der måske »siges noget væsentligere . . . ved at henviser til de strømninger, der udgik fra Rubens og hans elever, end ved at pege på Holland«, og det er sandt, som forf. siger, at der herved »vil

⁸ I direkte tilknytning til disputatsen står foruden den ovenfor omtalte udgave af breve fra Anne Sophie Ulfeldt til Corfitz Anton Ulfeldt og fremlæggelsen af fundet på Skokloster af Karel van Manders admiralportrætter de to mindre afhandlinger *Auro pretiosior*. Om nogle malere og deres materialer i 17. århundrede, *Kulturminde* ny rk. VI, 1969 og *Ikongraphische Erinnerungen an die Porträtsammlung im Schloss Husum, Nordelbingen* Bd. 39, Heide in Holstein 1970.

oprettes en lettere forståelig kulturhistorisk sammenhæng«. Her er spor, som synes værd at følge. Ellers bog er et vigtigt kapitel af den danske hofkulturs historie, og det er indlysende, at denne først får det rette perspektiv, når den betragtes i sin sammenhæng og sammenholdes med forholdene ved de europæiske hoffer, ikke blot de nærmestliggende, men også kejserhoffet i Wien, som lejlighedsvis dukker frem på bogens sider. Der er arbejdsopgaver nok på dette kulturhistorisk vigtige område.

SVEND ELLEHØJ

SVEND CEDERGREEN BECH: *Struensee og hans tid*. København, Politikens Forlag, 1972. 434 s. 36,00 kr.

Som alt, hvad Svend Cedergreen Bech hidtil har udgivet, henvender hans nye bog om Struensee og hans tid sig til en bred læserkreds, men det bør ikke forlede læseren til at tro, at han betragter den som populærvidenskabelig i den forstand, at den blot forholder sig medierende mellem den strenge historiske forskning og en kreds af interesserede lægmænd. Snarere betragter han den humanistiske historieskrivning, bogen repræsenterer, som medium for en erkendelsesform i sin egen ret, nøje knyttet til et udviklet dagligsprog og en kompositorisk kvalitet.

Karakteristikken af Struensee sker i intim forbindelse med skildringen af de miljøer, hvori han levede. Grundopfattelsen er den, at han ved smidig tilpasning, forbindelser og praktisk dygtighed nåede så vidt, en borgerlig læge kunne nå uden at bryde med, hvad der almindeligt ansås for muligt i samtiden. Situationen åbnede imidlertid videre udsigter ved kærlighedsforholdet til dronningen, men dette normbrud førte andre med sig, dels af nødvendighed, dels i et politisk set ubetænksomt udført forsøg på at realisere et ideal om den oplyste enevælde. Ved således at anfægte velerhvervede rettigheder og vante forestillinger blev hans stilling stadig mere isoleret. En offentlig mening aktiviseredes imod ham, og færre og færre vovede at knytte deres fremtidsudsigter til hans. Processen mod ham og Brandt betragtes som politisk bestemt, men med overholdelse af tidens retsnormer.

I uopløselig forening af autoritativt fremsatte vurderinger og impressionistisk viste person- og sædeskildringer har forfatteren tolket og vurderet sit datamateriale som kilde til en karakteristik af Struensee, hans personlighed, karriere og skæbne, i forhold til og tildels forklaret ved tidens normer, og omvendt har han belyst sin opfattelse af disse ved Struensees