



# BRANDING FREDERIK II

## Om Melchior Lorcks kobberstik-portræt (1582)

Af Hanne Kolind Poulsen

***Branding Frederik II: On the engraved portrait by Melchior Lorck:** Lorck's portrait of Frederik II, dated 1582, has a surprisingly schematic and de-personalised, almost petrified, character. What does this anti-realistic style mean? In the light of Luther's new concept of images, which prescribed the image's anti-realistic sign-character as a protection against image worship, I argue that Lorck's portrait is an expression of 'Lutheranism' and should be understood as Lorck's – and Frederik II's – visual strategy for branding the king as a true Lutheran monarch. Frederik's interest in such a branding was rooted in his conflict with the electorate Saxony over his support to Philippism against the new Lutheran orthodoxy.*

### Indledning

Melchior Lorcks kobberstukne portræt af Frederik II (dateret 1582) er et mildest talt meget fascinerende værk. (**fig. 1**) Den fuldstændig forbløffende skarphed og præcision, hvormed det er udført, er brugt til at gøre udtrykket skematisk i en grad, der grænser til det ikoniske. Det præger sig ind i betragterens bevidsthed. Det er ét af den slags portrætter, man husker, når man én gang har set det. Det besidder – for at udtrykke det på moderne dansk – en *icon-quality*, som enhver fra reklamebranchen må misunde.

I efteråret 2004 holdt Erik Fischer et foredrag på Statens Museum for Kunst, hvor han talte om Lorcks liv og levned, dog mest om hans ophold i Tyrkiet og hans aldrig færdiggjorte, såkaldte 'Tyrkerværk'.<sup>1</sup> Han kom ikke ind på kobberstikket af Frederik II, men han præsenterede til gengæld Lorcks portræt, ligeledes et kobberstik, af den tyrkiske sultan Soliman den Store (**fig. 2**). Fischer talte kun kort om Soliman-portrættet, men nåede at fremhæve den, som han formulerede det, usædvanlige *petrificering* af udtrykket, man umiddelbart bemærker. Han kom ikke nærmere ind på, *hvorfor* et sådant forbløffende stilistisk fænomen forelå her – hvilket selvfølgelig ikke var mærkeligt, da han primært havde andre temaer at forfølge. Men det er den samme slags *petrificering*, eller forstening, som kan iagttages i portrættet af Frederik II.

---

<sup>1</sup> Erik Fischer var i perioden 1957-90 overinspektør ved Den Kgl. Kobberstiksamlings på Statens Museum for Kunst. Fischer har en livslang Lorck-forskning bag sig, der indledtes med publiceringen af Lorcks tegninger i Evelyn-samlingen på Stonor Park (England) og i Kobberstiksamlingen, se Fischer 1962. Foredraget på Statens Museum for Kunst var arrangeret af Dansk Kunsthistorikerforening.

På billedet (**fig. 1**) ses en person, en mand, der stirrer på betragteren. Han forekommer imidlertid ikke levende. Der er dog heller ikke tale om en repræsentation af fx en skulpturbuste, som man kan se det i andre værker<sup>2</sup> – Lorcks værk fremstiller utvivlsomt et menneske 'i live'. Men det er et afsjælet menneske, i en vis forstand af-personaliseret, selv om man jo ikke kan være i tvivl om, hvem det forestiller. Det er så skematisk udført, at det bliver livløst, og derfor urealistisk – i påfaldende grad endda, selv for en tidsalder som 1500-tallet, hvor man stilistisk set er vant til lidt af hvert, og hvor fastfrysninger eller 'petrificeringer' af motiver ikke er et ukendt fænomen.<sup>3</sup> Med omdrejningspunkt i stikket og i min fascination af det vil jeg i det følgende diskutere, hvad dette stilistiske fænomen kan tænkes at være. Hvad det betyder? Hvor det kommer fra? Og hvorfor det kunne bruges?

Stil kan forstås på mange måder. Der er mange forklaringsmodeller. Er det stilistiske særpræg noget, der kommer indefra? Noget, der stammer fra en særlig psykisk konstellation i kunstnerens sind, en særlig tilbøjelighed, der bagom kunstneren udløser en bestemt måde at arbejde på? Var det fx en 'særhed' hos Lorck, der kom til udtryk i hans stive, livløse billede? Eller er det stilistiske særpræg noget, der kommer udefra? En ydre, bevidst eller ubevidst, stilistisk påvirkning fra et andet billede? Det er kunsthistoriens klassiske påvirkningshistorie, der promenerer her. Er Lorcks portræt af Frederik II afsjælet, og ser ud, som det gør, fordi Lorck har set et sådant stilistisk greb anvendt i andre billeder? Måske set det som en stilistisk udfordring, og derfor gerne har villet fremstille noget lignende? Eller er

---

<sup>2</sup> Jeg kan her låne et eksempel fra Lars Olof Larssons artikel om portrætter af Christian IV, nemlig Jeremias Falcks kobberstikportræt af dronning Christina af Sverige forklædt som Minerva (midten af 1600-tallet), hvor man ikke er i tvivl om, at det er en skulpturbuste af dronningen, der er repræsenteret. Larsson 2004, 35, fig. 8.

<sup>3</sup> Se fx Fischer & Wamberg 1987. Fischer giver sit essay titlen "Stengæsten". Med udgangspunkt i et stik af Marcantonio Raimondo (efter forlæg af Baccio Bandinelli), *Den hellige Laurentius' martyrium* (1520'erne), fremhæver han netop figurenes forstenede fremtræden, "det nærmest totale fravær af en individuel psykologisk reaktionsevne hos de fremstillede mennesker" (p. 4). Han kalder dem stengæster, "mennesker, én gang for alle størknet i uforanderlig væren" (5) og mener, at "det er karakteristisk for store dele af 1500-tallets billedkunst, at den spontant tilkendegivne, individuelle psyke ikke kommer til udtryk [...]" (4f). Fischer forsøger en forklaring på dette forhold. Han foreslår, at disse *stengæster* har rod i den kunstneriske idealisme, der udvikledes i Italien i renaissance på grundlag af antikkens kunstidealer (og Platons filosofi), og som bredte sig til det øvrige Europa. Dog, dette alene kan ikke forklare fænomenet, understreger han. De må også "bunde dybt i en almen, rådvild utryghed, det er lykkedes mennesker og magter at skænke hinanden" (6), dvs. de mange katastrofale krige, den oprevne religiøse situation, forandringen af det videnskabelige verdensbillede, opdagelsen af nye civilisationer, Kopernikus, Bruno, osv. Fischer nævner forskellige konkrete eksempler på *stengæster*, og fremhæver Lorcks portræt af fra 1574 af oldtidsforskeren Hubert Goltzius som en yderste kulmination. Goltzius fremstår "for livagtig til at kunne være gjort af sten, men for forstenet til at kunne være liv"! (6). Det samme, vil jeg tilføje, gælder for portrættet af Frederik II. Men som det vil fremgå, mener jeg, at der også kan fremføres andre, eller supplerende, forklaringer på en *petrificering*, end dem, Fischer peger på.

sagens kerne i virkeligheden, at Lorck blot ikke *kunne* lave realistiske, livagtige portrætter? Er det en kunstnerisk begrænsning, vi har med at gøre?

Jeg kan begynde med at konstatere, at der (i hvert fald) siden 1800-tallet har eksisteret en konvention om, at portrættets mål og mening *primært* er en overbevisende livagtighed. En 'ydre', fysisk lighed har selvfølgelig også været et krav – så vidt en sådan overhovedet kan konstateres. Men den 'indre' lighed, det såkaldt psykologiske aspekt, 'sjælens portræt', det, der levendegør billedet, har været, og er, det bærende kriterium. Denne effekt af livagtighed har været betingelsen for, at et værk har kunnet betragtes som succesfuldt – og udgør endnu i dag, endda i meget vidt omfang, genrens eksistensberettigelse og kvalitetskriterier. 1800-tallets prioritering og værdisættelse af portrættet som et udtryk for det livagtige menneske har været dominerende i kunsthistorien, og man har i høj grad automatisk indlæst denne norm i portrætter generelt – ligegyldigt fra hvilken periode værkerne måtte stamme – uden at gøre sig normens historiske karakter klar. Portrætter vurderes således almindeligvis efter graden af livagtighed. Et 'godt portræt' skal overbevise os om, at vi står over for en 'virkelig' person – og personlighed.

I forhold til disse gængse konventioner falder Lorcks portræt imidlertid klart igennem – her er ingen livagtighed, ingen realisme, ingen mulighed for et blik ind i modellens sjæl. Er det da et dårligt portræt, som Lorck fik prasket kongen på? Vidste Frederik II ikke, hvad han kunne vente sig fra Lorcks side? Nej og ja, kan jeg svare. Jeg vil nemlig hævde, at Lorcks stik er lidt af et mesterværk inden for en bestemt slags portrætter – og endvidere, at Frederik II ønskede sig netop et sådant portræt. Når Lorck i den grad forstener sit portræt, er det fordi, det betyder noget. Forsteningen er, med andre ord, meningsbærende. Spørgsmålet er selvfølgelig så, hvilken mening det bærer, og hvad Frederik II skulle bruge dét til?

### **Om Lorck**

Før jeg begynder diskussionen af disse påstande, vil jeg ganske kort præsentere Lorck.<sup>4</sup> Han blev født i Flensborg i 1526 eller 1527,<sup>5</sup> og har åbenbart som ung udvist et vist kunstnerisk talent, for Chr. III tilbød at betale hans videre uddannelse i udlandet, med den klausul, at Lorck, når rejserne var endt, skulle gøre tjeneste hos kongen som kunstner. Lorck kommer vidt omkring i Europa og besøger de førende kunstcentre i Tyskland, Nederlandene og Italien. I 1552 udløber understøttelsen, men

---

<sup>4</sup> Den følgende fortælling om Lorcks liv og virke er i vid udstrækning baseret på Fischer 1963.

<sup>5</sup> Grundlaget for Lorcks angivne fødselsår er hans raderede, posthume portræt af Luther, som han daterer 1548, og på hvilket han angiver sin egen alder til 21 år (cf. Fischer 1963, p. 34). At Lorck kan regnes som en dansk kunstner skyldes, at Flensborg på det tidspunkt var den danske konges område – den danske konge i disse år var Frederik I, der både var hertug i Slesvig-Holsten og konge af Danmark.

Lorck rejser *ikke* tilbage. I stedet får han ansættelse i Wien hos kejseren, der sender ham til Tyrkiet sammen med et gesandtskab, hvis hverv det var, *dels* at forhandle fred med sultanen, Soliman den Store (**fig. 2**), og *dels* at lære den tyrkiske kultur bedre at kende – og rapportere hjem. Lorcks opgave var primært den visuelle dokumentation.

Lorck vender tilbage til Wien i 1559 med en masse billeder, både inde i hovedet og konkret på papiret. I årene derefter forsøger han at få færdiggjort og udgivet en bog med disse billeder fra opholdet i Tyrkiet, det nævnte *Tyrkerværk*. Det går lidt op og ned med projektet, som i øvrigt ender med aldrig at blive til noget – eller rettere: det bliver ikke til noget i Lorcks levetid. I 1563 henvender Lorck sig imidlertid i et brev til Frederik II, der var blevet konge i 1559. Han forsøger at få kongen gjort interesseret i at blive sin mæcen. Lorck sender ham, ved siden af brevet, en selvbiografisk tekst og endvidere – hvilket er vigtigt i denne sammenhæng – to portrætstik, hver i 10 eksemplarer, nærmere bestemt dét oven for omtalte af Soliman den Store (**fig. 2**) samt et af den persiske gesandt i Konstantinopel, Fyrst Ismael (**fig. 3**).<sup>6</sup>

Et par måneder senere, den 14. april, takker Frederik II i et brev Lorck for de tilsendte stik og selvbiografien. Han tilbyder videre Lorck ansættelse og skriver, at han samme dag vil sende ham 200 daler.<sup>7</sup> Skønt Frederik således sætter handling bag sit gode tilbud om ansættelse, vælger Lorck *alligevel* at blive i Wien og arbejde for kejseren. Frederik II har altså, i 1563, set Lorcks to 'forstenede', tyrkiske portrætter, derefter tilbudt ham ansættelse samt allerede sendt ham penge – dette til trods for at Lorck ret kontant havde svigtet sit løfte til Frederiks far, Chr. III.<sup>8</sup> Og selv om Lorck altså også svigter Frederik ved alligevel at blive i Wien, uagtet tilbud om job og, ikke mindst, de 200 tilsendte daler, så vælger kongen *trods alt* at ansætte ham som hofmaler i 1580, dvs. knap tyve år senere, da en lejlighed byder sig. En påfaldende overbærenhed såvel som insisteren fra Frederik IIs side, må man sige.

---

<sup>6</sup> Lorcks selvbiografiske tekst til Frederik II er dateret 1. januar 1563. Brevet, som den vedlagdes, er dateret 20. januar samme år, Fischer 1963, 46. Stikkene er, mener Fischer, formentlig blevet til i Wien efter hjemkomsten fra Tyrkiet, "som bearbejdelser af studier og skitser udført på stedet", Fischer 1963, 44. Lorcks selvbiografiske tekst er tabt i original, men den tryktes i 1574 i en mindre bog, som Lorck udgav i Antwerpen, om Sultan Soliman, fyrst Ismael og tyrkerne. I bogen tryktes også de to portrætter af Soliman og Ismael, som Frederik II havde fået tilsendt, samt to helfigursportrætter af samme herrer, som Lorck havde udført i henholdsvis 1573 og 1574, Fischer 1963, 56. Det eneste bevarede eksemplar af bogen brændte imidlertid under 2. verdenskrig – uden at være blevet genoptrykt eller affotograferet. Dog foreligger der en "løs" dansk oversættelse af Lorcks tyske tekst, som den tidligere direktør for museet i Flensborg, Dr. Fritz Fuglsang, var i besiddelse af. Fuglsang overlod oversættelsen til Fischer, der publicerede den for første gang i 1990, Fischer 1990, 19-39.

<sup>7</sup> Fischer 1990, 38.

<sup>8</sup> Chr. III skulle i 1552 være blevet så "irriteret" over, at Lorck ikke vendte hjem i kgl. tjeneste, at han ligefrem iværksatte repressalier. I et brev af 14. juli 1552 til byen Flensborg krævede han den sum penge tilbageholdt, der skulle tilfalde Lorck som arv fra en afdød søster, Fischer 1963, 38.

Lorck accepterer denne gang ansættelsen og begynder straks efter at arbejde på portrættet (fig.1) – hvis vi da skal tro dets indskrift, "Melchior Loricks ad vivum delineabat Ao 1580 / Et in cere sculpebat Ao 1582" – og det er færdigt, da ansættelsen officielt ophører i november 1582. Herefter forsvinder Lorck fra Danmark og stort set også fra kilderne, med undtagelse af enkelte poster i det kejserlige regnskab – og vi ved ikke, hvad han foretog sig resten af livet.<sup>9</sup>

### **Forklaringsforsøg**

I det følgende forsøg på at forklare, hvorfor Frederik II var så påfaldende interesseret i at få Lorck til at portrættere sig – og efter al sandsynlighed satte pris på resultatet, på trods af det stive, livløse udtryk – må jeg henvise til mit tidligere arbejde med den tyske renaissancekunstner Lucas Cranachs portrætter, som jeg forsøgte at tolke i lyset af reformationens – og det vil først og fremmest sige Luthers – ny billedforståelse.<sup>10</sup> Cranachs portrætter ligner nemlig i visse henseender Lorcks, især hvad angår det meget skematiske, livløse og af-personaliserede præg.

Min pointe dengang var – her i en drastisk forkortet udgave – at Luthers billedopfattelse satte sig spor i Cranachs stil.<sup>11</sup> Det karakteristiske ved Cranachs portrætter er deres tegn-karakter. Cranach omsætter, så at sige, modellen til et let genkendeligt tegn, til netop et ikon. Lidt unuanceret sagt, minimerer Cranach værkernes realitetseffekt. De 'ligner' ikke mere end nødvendigt for at de – i hvert fald i samtiden – kunne afkodes effektivt og korrekt. De er først og fremmest tegn. Unødvendigt 'udenomsværk' i form af illusionistiske effekter, der livagtiggør billedet, blev ganske bevidst udeladt.

Luthers billedforståelse vægtede netop billedets tegn-karakter, dets *anti-realisme*, som en beskyttelse mod billeddyrkelse. Billeder skulle utvetydigt stå ved, at de var billeder. Luther forlangte effektive, entydige og enkle billeder, der ikke på nogen måde måtte kunne forveksles med virkelighed. De skulle være overfladiske, både i bogstavelig og i overført forstand – bundet til overfladen stilistisk set, så de ikke illuderede 'virkelighed', og

---

<sup>9</sup> I en afskrift af et kongebrev, dateret 10. november 1582, fortælles det, at Lorck afskediges. Grunden omtales ikke, men Fischer mener, at det er usandsynligt, at han skulle være faldet i unåde. Fischer foreslår, at det kunne være Lorcks gamle rastløshed og rejsefeber, der havde grebet ham igen, idet de sidste arbejder, vi kender fra hans hånd, er nogle tegninger – daterede 1583 – som forestiller mænd og kvinder fra Guldkysten. Fischer 1963, 62.

<sup>10</sup> Se Kolind Poulsen 2006.

<sup>11</sup> At visse af Cranachs motiver formidlede Luthers teologi på et ikonografisk plan, har man længe været opmærksom på. Men at Luther *også* formelt har sat sine spor i Cranachs værker – og dette ligegyldigt om de var tiltænkt katolske eller lutherske kunder – er en relativ ny erkendelse, som fx Cranach-udstillingen på Statens Museum for Kunst i 2002 bl.a. pegede på, Kolind Poulsen 2002. Cranach indoptog simpelt hen Luthers nye forståelse af billedet og realiserede den i sin praksis. Se endvidere Koerner 1993 363-410 og Koerner 2004, passim.

bundet til et entydigt budskab.<sup>12</sup> Til gengæld skulle billedet besidde en markant visuel slagkraft, der så at sige prægede det, og dermed dets betydning, ind i betragterens erindring.<sup>13</sup>

Luthers syn på billedet *dels* legitimerede, og *dels* forstærkede processen i Cranachs portrætter mod det ikoniske, der, må det indskydes, stod i stærk kontrast til humanisternes antikiserende mimesis-ideal.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Cranach forankrede i sine værker ofte betydningen, *budskabet*, ved hjælp af tekst på selve billedet – hvilket jo igen på sin side var med til at understrege fladen, materialiteten i forhold til illusionen.

<sup>13</sup> Luthers billedforståelse er et temmelig omfattende emne. Jeg har især baseret min gengivelse og mine pointer på Michalski 1993 (kapitel 1 og 5), Noble 1999 (introduktionen), Starke 1983 og Koerner 2004. Luther skriver ikke en decideret billedteologi. Hans udsagn om billeder kommer spredt i hans tekster. De vigtigste er fra begyndelsen af 1520'erne. Første gang han officielt udtalte sig om billedspørgsmålet, var i de såkaldte *Invocavitpredigten* (Fastepredikener) fra marts 1522, som han holdt otte dage i træk i Stadtkirche S. Marien i Wittenberg lige efter hans tilbagekomst fra Wartburg, WA, Bd.10: III, 1-64. I disse prædikener tog Luther stilling i billedstriden. I modsætning til ikonoklasterne med Karlstadt i spidsen, der havde hærget Wittenberg i flere billedstorme, forsvarede Luther brugen af billeder i religiøse sammenhænge. Det var, sagde han, tilladt at bruge billeder, men kun på visse betingelser. Det var disse betingelser, han så opregnede. Prædikerne blev publiceret samlet året efter, men sektionen "Von Byldtnussen" (26-36) blev publiceret straks og genoptrykt ikke mindre end syv gange inden for et år, Michalski 1993, 13. Luthers næste, vigtige tekst om billeder var afsnittet "Von dem Bildstürmen" i *Wieder die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament* (Mod de himmelske profeter), skrevet december 1524 / januar 1525, WA, Bd.18, 37-214, især 67-84). Ligesom i Fastepredikerne er skytset rettet primært mod ikonoklasterne og Karlstadt især. Og ligesom i Fastepredikerne stadfæster Luther allerede i indledningen, at spørgsmålet om brugen af religiøs kunst hører til blandt det kristne menneskes frie valg. Ud over disse to længere tekster, er Luthers bemærkninger om billeder, som sagt, spredt i kortere passager i hele hans værk, inklusive breve og de såkaldte *Bordtaler* (*Tischreden*). Efter 1525, hvor debatten med ikonoklasterne ophører, bliver de sparsomme. I forskellige tekster har jeg diskuteret Luthers billedforståelse i relation til Cranachs værker, se fx Kolind Poulsen 2000, 2002, 2003, 2006.

<sup>14</sup> Humanisterne havde i høj grad aktiveret antikikkens krav om og lovprisning af mimesis. De henviste især til Plinius d.Æ.s tekster om kunst. Plinius' helte – Apelles, Zeuxis, Parrhasius, osv. – blev iscenesat som idealer, og deres kunstneriske, illusionistiske meritter, som Plinius beretter om, blev i humanisternes tekster om samtidens kunstnere uomgængelige standarder, der gerne skulle matches hvis ikke ligefrem overgås. Men skønt humanisterne *teoretiserede* maleri som naturalisme, ja som en et forsøg på en decideret reproduktion af virkeligheden, af Skabelsen, er det ikke ensbetydende med, at kunsternes ambition nødvendigvis var den samme *i praksis*. Når kunstnere rostes for at kunne male fx et portræt "så livagtigt, at blot åndedrættet manglede" – hvilket er en tilbagevendende formulering der hentes fra Plinius – er det en retorisk ros, der ikke behøver at have noget med deres faktiske værker at gøre. Diskrepansen er tydelig mellem på den ene side humanisternes (og vor tids, kan man roligt tilføje) antikke idealer og krav om mimesis – som Cranach primært af prestigemæssige grunde gerne ville roses for at gøre fyldest, hvilket han da også blev i en hyldesttale af humanisten Christoph Scheurl (Scheurl 1509; for tysk oversættelse se Lüdecke 1993, 49ff) – og på den anden side hans praksis, hvor en mimetisk effekt mildest talt ikke er det mest iøjnefaldende efter hans markante stilskifte i Wittenberg-årene. Men for Cranach, vil jeg hævde, var det ingen modsætning. Humanisternes krav og ros var netop retorik, der ikke nødvendigvis skulle tages for pålydende. Cranachs Wittenberg-værker styres tydeligvis af andre krav og ambitioner end illusionisme, som sagt bl.a. af Luthers krav til billedet.

Cranachs portrætter blev 'masker'. Luther, Melanchthon, kurfyrster og kurfyrstinder ser stort set altid ud på samme måde i Cranachs forskellige (og utallige) portrætter af dem (**fig. 4 og 5**). Og fordi, hævdede jeg videre, denne 'tegn-stil' var i overensstemmelse med, ja pegede på, Luthers billedopfattelse, *kunne* den konnotere 'den rigtige brug af billeder' og dermed 'den rette tro', underforstået, selvfølgelig, Luthers. Mest ekstremt praktiserede Cranach stilen i portrætterne af den ny tros forkæmpere. Som propaganda for den ny tro og dens ledende skikkelser, var det jo vigtigt, at billederne fuldt ud levede op til denne ny tros billedforståelse. Portrætterne blev med Luthers eget udtryk til *Merckbilder*, dvs. erindringsbilleder, der præcist og eftertrykkeligt kunne *minde om*, hvem fyrsten, fyrstinden, reformatorerne, etc. var, og hvad de troede på.<sup>15</sup>

Jeg vil nu foreslå, at Lorck har lært denne Cranach'ske tegn-stil og dens Luther'ske konnotationer at kende i løbet af studierejserne rundt i Tyskland i årene både før, under og efter det omtalte treårige studielegat, han modtog fra Christian III i 1549.<sup>16</sup> I hvert fald vidner det portræt af Luther, som Lorck raderede i 1548, to år efter Luthers død, om hans kendskab til ham – og til Dürers stik af Erasmus fra 1526, som det er en parafrase over.<sup>17</sup> Endvidere er det overordentligt sandsynligt, at Lorck har været omkring det berømte Wittenberg på et eller andet tidspunkt, eller flere gange, og her – eller andre steder; der var mange muligheder – har lært Cranachs værker at kende så vel som folks forståelse af dem.

Efter tiden i Tyskland rejste Lorck i 1551 til Italien og besøgte, ifølge selvbiografien, de store kunstcentre: Bologna, Venedig, Firenze og Rom. Her lærte og så han, igen ifølge selvbiografien, "meget" og modtog "fra kunstrige, vidtberømte mestre en bedre og grundigere undervisning i mange slags kunst, end jeg nogen sinde før havde modtaget".<sup>18</sup> Han lærte at arbejde i forskellige italienske stilretninger, fx en Tizian-præget stil, som man kan se det i bl.a. en træsnit-serie på fem blade med scener fra Kristi liv.<sup>19</sup> Og han lærte en Tintoretto- og (især) Lotto-præget stil, som kan ses i maleriet *Madonna med barnet omgivet af den lille Johannes og to engle* fra 1552, som hænger på Statens Museum for Kunst.<sup>20</sup> Men trods sin stilistisk vide formåen, så valgte Lorck åbenbart, da han skulle portrættere Frederik II i

---

<sup>15</sup> I en prædiken holdt 31. oktober 1529 nævner Luther de såkaldte *Groschenbilder*. Det var masseproducerede, billige træsnit med groft tegnede motiver. Han kalder dem *Merckbilder*, (erindringsbilleder). Han siger: "Die Groschen Bilder betet man auch nicht an, man sezet kein vertrauen drauff, sondern es sind Merckbilde" (WA 28 : 677). Med andre ord, man *tror* ikke på disse grove gengivelser, men de minder en om noget; noget man allerede ved. Og det var præcist billedets opgave. Billedets korrekte funktion var ikke primært at *forestille* noget på en visuelt overbevisende måde, men derimod, som et tegn at henviser til noget – nemlig til Ordet eller dogmet – og således *erindre* om det.

<sup>16</sup> Om Lorcks nærmere færden i disse år, se Fischer 1963, 34ff.

<sup>17</sup> Lorcks portræt af Luther er illustreret i Hollstein 1954-, nr. 30.

<sup>18</sup> Fischer 1990, 23.

<sup>19</sup> Serien er illustreret i Strauss 1975, nr. 7-11.

<sup>20</sup> Olie på træ. 51x 66,5 cm, Inventar nr. KMS4099. Om maleriet er udført i Italien eller efter tilbagekomsten til Nordeuropa, er uvist, jfr. Fischer 1963, 38.

1580, den cranachsk-lutherske retning. Og portrættet af kongen blev et særdeles effektivt *Merckbild*, der helt og holdent respekterer, ligefrem understreger, Luthers krav til billedet.

Hvorfor havde Frederik II i særlig grad brug for et 'luthersk' portræt netop på dette tidspunkt. Hvad kunne fx i den politiske situation i Danmark omkring 1580 begrunde det? Jeg mener, at man her må se på Frederik IIs stilling i de teologiske stridigheder, der i de tyske, protestantiske lande tog til i årene efter Luthers død i 1546. Især uoverensstemmelserne mellem Luthers og Melanchthons udgaver af den ny tro – og specielt hvad angår nadverforståelsen – bragte sindene i kog. Man blev så uenige, at man begyndte at slå hinanden ihjel. Særligt i Sachsen, som Danmark havde meget tætte forbindelser til, var kampen indædt.

I Danmark havde man – og dvs. især kongen – siden reformationen ment, at enhver diskussion af kirkepolitiske spørgsmål var af det onde, og medførte kun unødigt strid.<sup>21</sup> Hvis man holdt sig til Kirkeordinansen fra slutningen af 1530'erne, som Luther havde godkendt, så var der sådan set ikke mere at diskutere. I praksis havde man imidlertid, med kongens billigelse, hældet mest til Melanchthons humanistisk prægede kristendomsforståelse. Og visse, fx Niels Hemmingsen, havde nærmet sig Melanchthons nadverforståelse, der af de ortodokse lutheranere ansås for den rene krypto-calvinisme. Den Melanchthon-venlige praksis, som Frederik II tillod, blev kritiseret fra saksisk side. Frederiks søster, kurfyrstinde Anna af Sachsen, tilsendte ham ligefrem et par eksemplarer af den såkaldte *Konkordiebog* fra 1580. Det var den Luther'ske ortodoksis nye 'grundskrift', forfattet af saksiske teologer, som en gang for alle fastslog, at Melanchthon havde taget fejl, og at hans tilhængere skulle fjernes. Men Frederik – formentlig for at lægge låg på de religiøse konflikter, der herved kunne aktiveres – forbød straks skriftet og, siges det, brændte de tilsendte eksemplarer.

Kongen havde hermed lagt sig ud med det ortodokse Sachsen. For at mildne forholdet, måske, men i hvert fald for at tilkendegive og understrege sit absolut protestantiske standpunkt trods hans afvisning af ortodoksien sendte han et signal i 1582 i og med Lorcks 'lutherske' – og vel at mærke let udbredelige – kobberstik. Dette *Merckbild*-portræts indbyggede lutherske betydningslag skulle nok blive aktiveret i Sachsen, da Cranach jo, både den Ældre og Yngre, på ægte Cranach'sk vis utallige gange havde malet de protestantiske fyrster, også det aktuelle kurfyrstepar, Anna og August af Sachsen (**fig. 6 + 7**),<sup>22</sup> og Sachsen jo i det hele taget var centrum for Cranachs lutherske billedproduktion.

---

<sup>21</sup> Dette afsnit er primært baseret på Swarz Lausten 1987, 137f og Wittendorf 2003, 357f.

<sup>22</sup> Cranach (formentlig den Yngre, men det kan dog diskuteres om det er denne eller den ældre) malede i 1549 pendant-portrætter af Anna og August af Sachsen, da de endnu kun var hertugpar (fig. 7+8). De er sandsynligvis fremstillet i forbindelse med deres bryllup i oktober 1548 (ukendt opholdssted – på auktion hos Christie's, New York, 31.1.1997, kat. nr. 108). Cranach den Yngre malede endvidere helfigursportrætter af parret i 1564



Alt i alt vil jeg altså hævde, at Lorcks tegn-prægede, forstenede stil i Frederik IIs portræt *ikke* – i hvert fald ikke primært og slet ikke nødvendigvis – skyldtes en særlig psykisk konstellation hos Lorck. Og heller ikke en stilistisk påvirkning fra andre billeder – forstået som en 'uskyldig' indflydelse fra et beundret stilistisk udtryk uden en samtidig betydningsoverførsel. At der er tale om en kunstnerisk begrænsning, tror jeg heller ikke, idet det viser sig, at Lorck faktisk godt kunne lave ganske livagtige billeder, hvis man ser hans værk igennem. Der er, vil jeg hævde, derimod tale om en bevidst visuel strategi fra Lorcks – og kongens – side, der skulle bruges til noget bestemt, nemlig til at *brande* Frederik II som en god, luthersk konge.

### Forbehold og perspektivering

Det lader sig imidlertid ikke rigtig gøre i klassisk forstand at *bevise* et sådant betydningslag, eller betydnings-aspekt, i billedet, som jeg her tematiserer. Det er ikke noget man i samtiden har fundet nødvendigt eller formålstjenligt at formulere og fastholde på skrift, eller noget der fx skulle nævnes i bestillingskontrakter. Der er ikke bevaret breve eller andre dokumenter, der forklarer eller diskuterer den slags betydning i billeder – antagelig har sådanne slet ikke eksisteret. Det er imidlertid ikke ensbetydende med, at den slags betydning ikke har været virksom. Blot må den sandsynliggøres, snarere end 'bevises' – et vilkår, der faktisk gælder for langt det meste betydningspotentiale i billeder, må jeg tilføje.

Den lutherske konnotation, som jeg her plæderer for skulle være indlejret i den 'forstenede', tegn-prægede, anti-realistiske stil, der inkarnerer Luthers krav til billedet – til at billedet først og fremmest skulle signalere 'billede' og ikke virkelighed; skulle stå ved den tegn-status, som legitimerede det – har, mener jeg, været en eksplicit betydning. Lorck *valgte* at benytte denne stil til portrættet, og Frederik *valgte* at benytte Lorck, som han jo vidste beherskede denne udtryksform, med henblik på at sende et forståeligt signal om hans principielle opbakning omkring den lutherske 'sag', trods hans (af politiske årsager) forbud mod 'sagens' nye, autoriserede skrift, Konkordiebogen. Man – i hvert fald Lorck og Frederik II – har kendt til stilens potentielle betydning fra Sachsen,<sup>23</sup> hvor Luthers nye billedforståelse har været nærværende, hvor Cranachs – den Ældres såvel som den Yngres – nære forbindelse til Luther var velkendt, og hvor deres særprægede, tegn-agtige værker (heraf utallige portrætter) var spredt i hele området – og har kunnet afkodes 'korrekt'.

---

(Historische Museum, Dresden), dvs. godt ti år efter at August var blevet overdraget kurfyrsteværdigheden efter sin bror, Mouritz af Sachsens død i 1553. Se Friedländer & Rosenberg 1978, kat. nr. 427-28.

<sup>23</sup> Lorck havde jo, som allerede omtalt, været meget omkring i de tyske lande, og det danske kongehus havde siden Christian IIIs tid haft tætte forbindelser til Sachsen. Se fx Schwarz Lausten 2002.

Forskellige ting skal dog i denne forbindelse understreges. For det første, at der eksisterede en generel tilbøjelighed i tidens, dvs. manierismens, billeder netop mod det afpersonaliserende, det anti-realistiske, det petrificerende, osv. (jfr. note 3). Og det er selvfølgelig svært at skelne mellem, hvad der har rod i Luthers billedteologi, og hvad der har rod i 'tiden'. Men man kan sige så meget, at Luthers ny billedopfattelse forstærkede disse allerede eksisterende tendenser, og at det er én af forklaringerne på, at visse billeder, fx Cranachs, blev så ekstreme i denne retning. I øvrigt var Luther også selv et barn af denne 'tid'. Også hans billedforståelse var (bagom ryggen på ham og bagom hans teologiske begrundelser) en del af den upræciserbare, overordnede bevægelse væk fra det realistisk overbevisende billede, som den tidligere renaissance havde insisteret på.

For det andet skal det pointeres, at dette generelle, anti-realistiske stilfænomen jo ikke har *betydet* det samme i alle tilfælde. Det er, som altid i billeder, konteksten, der er med til at producere betydningen. Med andre ord, ikke alle 'forstenede' billeder i 1500-tallet har konnoteret 'luthersk' – men nogle har (i bestemte sammenhænge)! Jeg vil mene, at stilens lutherske konnotation har været aktiv/afkodelig i de 'Cranach-inficerede' områder det meste af 1500-tallet. Altså, at den i den periode, hvor de religiøse uroligheder var særligt påtrængende, har henvist til et luthersk standpunkt i modsætning til fx et calvinsk eller katolsk, og dermed været med til at definere lutheranerne over for de andre religiøse grupperinger, især over for de andre reformerte. Senere hen, da lutheranerne bliver stabilt afgrænsede, kan man mere helhjertet tage illusionismen til sig og udvikle dens propaganda- og repræsentationspotentiale. I fx Albert Haelweghs kobberstikportræt af Chr. IV fra ca. 1645, altså knap 50 år senere, kan alle illusionistiske sejl sættes til (**fig. 8**).

For det tredje skal det ligeledes pointeres, at det jo ikke var alle portrætter af Frederik II, der blev så forstenede og tegn-agtige som Lorcks kobberstik. I årene omkring 1580 udføres en række portrætter af kongen af forskellige kunstnere. Foruden Lorcks stik udføres af Johan Gregor van der Schardt to portrætbuster, en i terracotta og en i bronze (1577-1579),<sup>24</sup> af Hans Knieper et helfigursportræt på et af Kronborg-tapeterne (1584),<sup>25</sup> og af Lorck selv (formentlig) et malet helfigursportræt (1581).<sup>26</sup> I disse portrætter, der indbyrdes reflekterer hinanden, hvad ansigtets træk angår, grund- og

---

<sup>24</sup> Johan Gregor van der Schardts terracottabuste befinder sig i dag i Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, Hillerød. Bronzebusten, som den muligvis er et forarbejde til, gik – sammen med pendanten, en portrætbuste af dronning Sophie – tabt ved Kronborgs brand i 1629. På Rosenborg Slot, København, befinder sig imidlertid et par bronzebuster af kongeparret, der enten er varianter af Schardts værker, eller replikker. Se Honnens 1991, 142ff.

<sup>25</sup> Hans Kniepers vævede tapet (394 x 367 cm) er på Nationalmuseet, København.

<sup>26</sup> Almindeligvis tilskrevet Hans Knieper, men Erik Fischer har ved flere lejligheder overbevisende foreslået, at det kunne være Lorcks værk. Maleriet befinder sig på Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, Hillerød.

fastlægges Frederik IIs ikonografi endegyldigt.<sup>27</sup> Men ingen af disse portrætter er forstenede i så påfaldende grad som stikket – selv om de alle er implicerede i den omtalte generelle tendens i tiden mod det anti-realistiske. De har tydeligvis haft andre semantiske missioner.

Man kan i øvrigt undre sig over den tankevækkende diskrepans, der kommer til udtryk mellem stikkets udprægede anti-realisme og Lorcks indskrift på billedet, der forsikrer, at det er stukket på grundlag af en tegning *ad vivum*.<sup>28</sup> Også i den selvbiografi, han som nævnt sendte til Frederik II sammen med portrætterne af Soliman (**fig. 2**) og Ismael (**fig. 3**), understreger Lorck flere gange, hvordan hans værker er bundet til, ja nærmest er reproduktioner af, virkeligheden. Soliman har han portrætteret "[...] således som jeg ofte har set ham i levende live [...]",<sup>29</sup> og Ismail har han "[...] stukket i kobber i nøje overensstemmelse med virkeligheden".<sup>30</sup> Lorck slutter afsnittet af med at skrive, at det kun er en ringe gave, han sender kongen, "men trods alt er det dog en eksotisk og i henseende til *livagtighed* hidtil på vore breddegrader uset lille sag" (min fremhævelse).<sup>31</sup>

Selv hvis man tager højde for den 'løse' oversættelse af Lorcks originale tekst (se note 6), så er det dog tydeligt, at Lorck forsøger at iscenesætte værkerne som 'virkelighedstro'. Hvorfor er det så vigtigt for ham at understrege dette? Det er jo mindst talt ikke en fornemmelse af virkelighedsnærhed, der falder én ind, når man betragter disse billeder! Men Lorcks projekt var, mener jeg, at sælge sig selv (og værkerne) som 'moderne'. Det var vigtigt for ham at blive anerkendt som en 'rigtig' kunstner – dvs. en teori-baseret og antik-kyndig kunstner – for ikke at blive forvekslet med den gammeldags kunstner-håndværker. I selvbiografien skriver han de helt rigtige ting, for at undgå en sådan forveksling, nemlig at han arbejder med perspektiv og proportioner, at han har et guddommeligt talent, at hans værker er overordentligt virkelighedsnære, osv.<sup>32</sup>

Som jeg allerede har været inde på i forbindelse med Cranach (jfr. note 14), så havde humanisterne aktiveret antikkens krav om og lovprisning af *mimisis* i kunsten, og iscenesat antikkens beretninger om *mimisis* som et kunstnerisk ideal for samtidens kunstnere, et ideal de skulle leve op til eller overgå, hvis de ville have status som 'rigtige' kunstnere og dermed opnå den

---

<sup>27</sup> Honnens mener, at der ikke kan være tvivl om, at der er en sammenhæng mellem disse portrætfremstillinger, hvilket hun selvfølgelig har ret i. Hun forestiller sig, at terrakottabusten har fungeret som en stedfortrædende model for kongen, fordi han dels ikke havde tålmodighed til at sidde model, og dels hele tiden var på rejse i landet, Honnens 1991, 145. Det er muligvis også rigtigt, men jeg tror at dette arrangement også kan have haft en anden og måske vigtigere årsag, nemlig at Frederik II ønskede en stabil, ensartet ikonografi, et sanktioneret TEGN for sig selv, der var let genkendeligt. Dette kunne et "godkendt" forlæg sikre.

<sup>28</sup> Nederst til venstre ses indskriften: "Melchior Loricks ad vivum delineabat Ao 1580 / Et in cere sculpebat Ao 1582".

<sup>29</sup> Fischer 1990, 27.

<sup>30</sup> Fischer 1990, 29.

<sup>31</sup> Fischer 1990, 29.

<sup>32</sup> Fischer 1990, 20.

prestige, der var forbundet med det. Men selv om det teoretiske ideal var mimisis, så var det ikke nødvendigvis kunstnerens ambition i praksis. For Lorcks værker gælder det, ligesom for Cranachs, at de styres af andre krav og ambitioner end illusionisme. Med andre ord, Lorcks forsikringer om livagtighed i værkerne er humanistisk retorik, der betyder: jeg er en dannet kunstner, der kender til antikken – ikke blot en håndværker.<sup>33</sup>

Denne tekst er et første forsøg på at tolke dette mærkelige, fascinerende og enestående portræt. Jeg har været mest optaget af at tolke stilen – det, der umiddelbart fascinerede mig – og godtgøre den som betydningsbærende. Der er imidlertid mange andre felter, jeg også kunne arbejde på for at underbygge min tolkning. Det ville selvfølgelig være oplagt at se nærmere på de ikonografiske aspekter og fx studere de emblematiske figurer, Frederiks rustning er dækket med. Nogle af dem kan genkendes fra Lorcks øvrige værker, mens andre kan genkendes fra Frederik IIs ikonografi – men hvad betyder de i denne kontekst? Og hvorledes forholder disse repræsentationer sig til fx den svenske konge og konkurrent Erik XIVs ambitiøse paraderustning fra 1560'erne, der ligeledes er fyldt med tegn?<sup>34</sup> Alt i alt er tolkningen af Lorcks fantastiske portræt af Frederik II langt fra udtømt – meget langt fra.

---

<sup>33</sup> Fx understreges det ofte på portrætter (via en tekst), at de er gjort "ad vivum" – efter levende model (B&G, 149f: hvad enten denne nærhed var virkelig eller ikke, blev det anset som en "legal warrant" (bevis) for autenticiteten) – se også Woodall.

<sup>34</sup> Rangström 2004.

## Illustrationer

### Fig. 1

Melchior Lorck: *Portræt af Frederik II.* 1582

Kobberstik

**Tekst:** Fridericvs secundvs, Daniae, Norvvagiæ, Vandalorvm, Gothorvm'qve, Rex: Dux Slesvici, Holsatiæ, Stormariæ et Diethmarsia: Comes in Oldenbvrge, et Delmenhorst

**Tekst (nederst t.v.):** Melchior Loricks **ad vivum delineabat Ao 1580** / Et in cere sculpebat Ao 1582

Samling: Det Kongelige Bibliotek, Kort og Billedsamlingen, Müller's Pinakotek.

Netadresse: <http://www.kb.dk/kultur/expo/klenod/lorck.htm>

### Fig. 2 - MANGLER

Melchior Lorck: *Portræt af Soliman den Store (den Anden).*1559.

Kobberstik

### Fig. 3 - MANGLER

Melchior Lorck: *Portræt af Fyrst Ismael, den persiske konges gesandt i Konstantinopel.*

Kobberstik

Samling: Det Kongelige Bibliotek

Netadresse: [http://www.kb.dk/elib/mss/skatte/kob/billeder/ismael\\_b1.htm](http://www.kb.dk/elib/mss/skatte/kob/billeder/ismael_b1.htm)

### Fig. 4

Lucas Cranach den Ældre: *Portrætter af Martin Luther og Philip Melanchthon* (pendanter). 1543

Olie på træ, 21 x 16 cm

Samling: Galleria degli Uffizi, Firenze

Netadresse: <http://www.virtualuffizi.com/uffizi/img/512-472.jpg>

### Fig. 5

Lucas Cranach den Ældre: *Portrætter af Frederik den Vise og Johan den Bestandige, kurfyrster af Sachsen.* 1533.

Olie på træ, 20 x 15 cm (hver)

Samling: Galleria degli Uffizi, Firenze

Netadresse:

[http://gallery.euroweb.hu/html/c/cranach/lucas\\_e/7/01electo.html](http://gallery.euroweb.hu/html/c/cranach/lucas_e/7/01electo.html)

### Fig. 6

Lucas Cranach den Yngre: *Portræt af hertuginde Anna af Sachsen,* 1549

- se under fig. 7

**Fig. 7**

Lucas Cranach den Yngre: *Portrætter af hertuginde Anna af Sachsen og hertug August* (pendanter).

1549 (signeret med drage og dateret)

Olie på træ, 63,5 x 47 cm

Samling: Ukendt opholdssted – på auktion hos Christie's, New York, 31.1.1997, kat. nr. 108

Netadresse: (ligeledes for Fig. 6)

<http://frazzledfrau.glittersweet.com/1549annadanmark.htm>

Fig. 7 finder man kun via ovenstående adresse

**Fig. 8**

Albert Haelwegh: *Portræt af Christian IV.* Ca. 1645

Kobberstikportræt

Samling: Statens Museum for Kunst, Den Kgl. Kobberstiksamling

Netadresse: <http://130.226.236.38/smkweb/vark.asp?ObjectId=54046>

### Litteraturliste

- Fischer, Erik 1962, *Melchior Lorck. Drawings from The Evelyn Collection at Stonor Park, England, and from The Department of Prints and Drawings, The Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen*. København.
- Fischer, Erik 1963, "Melchior Lorck. En dansk vagants levnedsløb i det 16. aarhundrede", *Fund og Forskning*, X, 33-72.
- Fischer, Erik & Jacob Wamberg 1987, *Billedverdener og verdensbilleder i 1500-tallets grafik*, København. (Den Kgl. Kobberstiksamling: Lommebog 37.)
- Fischer, Erik 1990, *Melchior Lorck i Tyrkiet*, København. (Statens Museum for Kunst: Lommebog 49-50.)
- Friedländer, M.J. & J. Rosenberg 1978: *The Paintings of Lucas Cranach*, London.
- Hollstein, F.W.H. 1954-, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, Rotterdam.
- Honnens de Lichtenberg, Hanne 1991, *Johan Gregor van der Schardt*, København.
- Junghans, Helmar (red.) 1983, *Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546*. I-II. Festgabe zu seinem 500. Geburtstag, Berlin.
- Koerner, Joseph Leo 1993, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago & London.
- Koerner, Joseph Leo 2004, *The Reformation of the Image*, London.
- Kolind Poulsen, Hanne 2000, "Choice and Redemption: On Lucas Cranach the Elder's *Melancholia* in Statens Museum for Kunst", *Statens Museum for Kunst Journal*, no. 4, 40-75.
- Kolind Poulsen, Hanne 2002, *Cranach*, København.
- Kolind Poulsen, Hanne 2003, "Fläche, Blick und Erinnerung. Cranachs *Venus und Cupido als Honigdieb* im Licht der Bildtheologie Luthers", *Schade* 2003, 130-43.
- Kolind Poulsen, Hanne 2006, "Between Convention, Likeness and Iconicity: Cranach's Portraits and Luther's Thoughts on Images", *Tacke* 2006, 205-16.
- Larsson, Lars Olof 2003, "Rhetoric and Authenticity in the Portraits of King Christian IV of Denmark", *Daphnis*, 32, 13-40.
- Lüdecke, Heinz 1953, *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, Berlin.
- Michalski, S. 1993, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, London & New York.
- Noble, Bonnie-Jane 1999, *The Lutheran Paintings of the Cranach Workshop, 1529-55*, Ann Arbor.
- Rangström, Lena 2004, *King Erik's Armour*, Stockholm.
- Schade, Werner (red.) 2003, *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*, Hamburg.
- Scheurl, Christoph 1509, *Oratio attingens litterarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegiatae Vitteburgensis*, Leipzig.

- Schwarz Lausten, Martin 1987, *Danmarks kirkehistorie*, København.
- Schwarz Lausten, Martin 2002, *Den hellige Stad Wittenberg. Danmark og Lutherbyen Wittenberg i reformationstien*. København.
- Starcke, Elfriede 1983, "Luthers Beziehungen zu Kunst und Künstlern", *Junghans* 1983, 530-548.
- Strauss, Walter L. 1975, *The German Single-Leaf Woodcut 1550-1600: A Pictorial Catalogue*, New York.
- Tacke, Andreas (red.) 2006), *Lucas Cranach 1553-2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranach des Älteren*, Leipzig (Schriften der Luthergedenkstätten Sachsen-Anhalt.).
- WA = *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883- (Unveränderter Abdruck 1969).
- Wittendorff, Alex 2003 [1989], *Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie, Bind 7: På Guds og Herskabs nåde. 1500-1600*, København.