

BORDHIMLENS DYDSMØNSTRE



Kongen som garant for kunst, videnskab og velstand

Af Ulrik Reindel

The canopy of virtue – the King as guarantor of science, art, and prosperity: *In the 1580s, King Frederik II had the Banqueting Hall at Kronborg Castle furnished with tapestries depicting 100 Danish kings, who had supposedly ruled since the founding of the realm. During banquets, the royal couple was seated beneath a magnificent canopy, which supplemented the tapestries and manifested the splendour of the hall. This article examines the rich iconography of the canopy that offered a symbolic image of a God-fearing king, whose just government was a condition for the prosperity of the kingdom and the blossoming of art and science.*

“Hallen er meget stor, og en saadan, som jeg aldrig har set i noget Palads og som der efter Sigende heller ingen findes”,¹ bemærkede en engelsk dagbogsskribent den 23. juli 1588 under indtryk af Dansesalen på Kronborg, Frederik IIs nyopførte pragtslot og fæstningsværk (1574-1585) beliggende ved den strategisk vigtige indsejling til Øresund. Dagbogens ophavsmand, Josias Mercer, deltog i et engelsk gesandtskab, der skulle overbringe dronning Elisabeths kondolence umiddelbart efter bekendtgørelsen af Frederik IIs død, og udsagnet ville sikkert have behaget den salige konge, som her vitterlig havde efterladt sig et minde af hidtil usete (og -hørte) dimensioner: I overensstemmelse med dagbogens frasagn var Dansesalen, der med en løbende længde på over 60 meter omfattede hele sydfløjens øverste etage, reelt uden sidestykke i Nordeuropa.²

Talrige andre samtidskilder giver deres besyv med om den beundring, salens udsmykning vakte blandt udenlandske besøgende.³ I tilgift til pragtkaminerne, messingportrætterne af kongeparret og de malede bataljescener, der over vindueshøjde smykkede langsidernes vægge, var det frem for alt salens vævede kongetapeter, som påkaldte sig gæsternes

¹ Citeret efter oversættelsen af dagbogens latinske ordlyd hos Behrend 1912-15, 303f; og videre sammesteds: “Den er prydet med prægtige Tapeter, paa hvilke de danske Kongers Historie og Billeder er fremstillet ned til Christian IV.” Den latinske tekst er gengivet i *Danske Magazin*, 6. Række, I.

² Langberg 1979, 19; Mikkelsen 1997, 96.

³ Ilsøe 1963 giver et godt overblik over de overleverede rejsebeskrivelser fra perioden. Hos Kongsted 1990, 73ff er en række af de for Kronborg relevante beskrivelser benyttet til at kaste lys over slotsgårdens nu forsvundne fontæne (jf. afsnittet “Beretninger om fontænen”); af de rejsebeskrivelser, hvortil Kongsted henviser, bringer en del også gode oplysninger om Dansesalens indretning.

opmærksomhed. Tapeterne havde kongen i 1581 bestilt hos den fra Antwerpen stammende maler, Hans Knieper (virksom i Danmark fra 1577 til sin død i 1587), under hvis kyndige ledelse arbejdet blev fuldendt af herboende nederlandske vævere på mindre end fire år.⁴ Fordelt på et samlet antal af 43 tapeter, hvoraf 15 stadig er bevarede (Kronborg/Nationalmuseet),⁵ forevige serien Frederik IIs rundt regnet hundrede forgængere i embedet, hvis legemsstore helfigursportrætter ledsagedes af rimede monologer, som på tyske vers moraliserede over kongernes virke.⁶ Med dette imponerende portrætgalleri gjorde kongen ikke blot den hjemlige adels genealogiske ambitioner til skamme, men markerede sig samtidig fornemt i forhold til de europæiske fyrstehuse, der i perioden gerne kappedes om at fremvise de mest svimlende anerækker. Til sammenligning havde kongens ærkerival fra Den nordiske syvårskrig (1563-70), Sveriges Erik 14. (konge 1560-1568), i løbet af sin regeringsperiode ladet væve en række tapeter med afbildninger af de ældste svenske (sagn)konger. Som så ofte foreslået kan ønsket om at skabe et nationalt sidestykke til den svenske serie meget vel tænkes at ligge bag Kronborgtapeternes motivvalg.⁷

I tilknytning til de retningslinier, Frederik II lod udstikke for den vævede kongeserie i bestillingen fra 1581,⁸ blev det bestemt, at hele den store sal skulle beklædes med tapeter “außgenommen do Vnser vnd Vnserer geliebten Gemhalin Tisch stehen sollen”; som det var skik og brug, skulle der på dette sted opstilles en himmel med tilhørende rygstykke: en såkaldt bordhimmel.⁹ Et par år senere blev Dansesalen beriget med en særlig fornem én af slagsen, og det er dette stadig bevarede pragtstykke, hovedinteressen i indeværende artikel vil knytte sig til. I endnu en kontrakt dateret 5. juli 1585¹⁰ havde kongen bekendtgjort, at selv samme Knieper “Vnß nach dem Contrafect, als ehr entworffen, vnd Vnß zugestellet, ein

⁴ Det forlyder i Øresundstoldens regnskaber for 1585, at “nu udi Aar er for^{ne} Tapetseri færdiggjort”. Citeret efter Mackeprang & Christensen 1950, 95 (note 19).

⁵ Tapetseriens oprindelige omfang lader sig påvise ad arkivalisk vej; nærmere bestemt vha. det inventar, der i 1718 blev optegnet på Rosenborg slot, hvor hele tapetserien en overgang var opmagasineret. Rosenborginventaret er gengivet i afskrift hos Mackeprang & Christensen 1950, 80f. Af inventaret fremgår, at serien omfattede tre jagttapeter af mere dekorativ karakter. Heraf er et enkelt bevaret på Nationalmuseet, der ligeledes huser de syv af kongetapeterne; de resterende syv kan besigtiges på Kronborg.

⁶ Den grundlæggende monografi om Dansesalens tapeter er Mackeprang & Christensen 1950.

⁷ Mackeprang & Christensen 1950, 5; Lichtenberg 1989, 144; Johannsen 1990, 27.

⁸ “Contract mit Hansen Kniepern wegen der Tapeten, so inn grossen Sall zu Cronenburg khommen sollen, geschlossen. Kronenburgh den 9 Decbr. Ao. 1581.” Kontraktens ordlyd gengives her samt i nedenstående citater efter en afskrift trykt i *Nye Danske Magazin*; jf. Weber 1806, 98f. Det originale aktstykke er så vidt vides ikke bevaret; jf. Mackeprang & Christensen 1950, 79f (hvor såvel denne kontrakt som kontrakten på bordhimlen af 1585 er gengivet i afskrift efter *Nye Danske Magazin*).

⁹ For en historisk oversigt over brugen af (bord- eller tron)himle i Danmark se Mellbye-Hansen & Johansen 1997, 26ff.

¹⁰ Denne kontrakt er dateret “Cronenburg den 5 Jul. 1585” og er ligeledes gengivet hos Weber 1806, 102f, hvorfra der citeres her og i det følgende.

Rugstück mit einem Himmell vber Vnsern Tisch auff dem grossen Sale alhie, machen soll” [min kursivering]; året efter var bestillingen – lydende på i alt tre dele, som foruden himmel og rygstykke tillige omfattede en omhængende kappe – klar til brug i salen.¹¹ Med undtagelse af figurfremstillingerne (*die Bilder*) – til hvilke kongen i kontrakten af 1585 stillede sig tilfreds med anvendelse af “gutem flemischen Garn”, der egnede sig bedre til de finere detaljer – blev bordhimlen tilvirket af fornem purpurrod silke med indvævede tråde af sølv og guld, hvorfor denne i festlige stunder formeligt må have overstrålet tapeterne, der var tilvirkede uden brug af ædle metaltråde og med kun et minimum af den kostbare silke.¹²

I årenes løb er denne kontrast blot yderligere blevet forstærket, al den stund bordhimlen er langt bedre bevaret end de generelt noget falmende og slidte tapeter.¹³ Paradoksalt nok skyldes den gode bevaringstilstand, at bordhimlen – i modsætning til tapeterne, der fik lov at forblive i Danmark, hvor de førte en omflakkende tilværelse til og fra de kongelige slotte¹⁴ – blev taget som svensk krigsbytte under den anden af de såkaldte Carl Gustav-krige (1658-60): Da heraldikken og valgsprogene, der figurerer prominent på bordhimlen, imidlertid var uløseligt knyttet til det danske regentpar, Frederik II og dronning Sophie, kunne bordhimlen al kostbarhed til trods dårligt finde anvendelse i en *svensk* repræsentations-sammenhæng! Så i århundreder henlå dette hovedværk i nordens renaissancekunst stort set uberørt i de svenske slotsmagasiner for i sidste ende at overgå til Nationalmuseum i Stockholm,¹⁵ hvor det fortsat befinder sig i bedste velgående.

¹¹ Tilblivelsesåret “1586” er indvævet to steder i rygstykkets bordure. I Kronborgs ældste bevarede slotsinventar fra 1600 omtales “1 rödt Tapet med en Himmel, som er gjort og vævet af Guld og Sölv, hvilket Jesper Snedker haver udi Antvortning.” Friis 1872-78, 353. Ifølge Ludwig Looström er det således troligt, at bordhimlen har været i brug længe efter Frederik IIs død (1588), selv om den ganske vist ikke omtales med et ord i de overleverede samtidsberetninger. “Dylika himlar”, har Looström fremført som en mulig forklaring på kildernes tavshed, “voro allt för vanliga i 1500- och 1600-talens slottsrum för att ådraga sig ett särskildt omnämnande, i synnerhet i en resande furstes dagbok.” Looström 1885, 55. Rigmor Krarup og Erik Lassen betvivler dog, at bordhimlen har været i brug efter Frederik IIs død; dertil har dens heraldik ifølge forfatterne været for entydigt bundet til kongens person. Krarup & Lassen 1946-47, 118. På det foreliggende grundlag er det næppe muligt at drage nogen endelig konklusion i dette spørgsmål.

¹² Mackeprang & Christensen 1950, 43. For en mere fyldestgørende redegørelse for bordhimplens tekniske specifikationer og dekorative detaljer, end det i nærværende sammenhæng er muligt at give, må generelt henvises til Krarup & Lassen 1946-47.

¹³ Alle 15 tapeter såvel som bordhimplens rygstykke er gengivet i farve hos Langberg 1985. Farve gengivelser af bordhimplens rygstykke og himmel findes desuden i et lille hæfte med titlen *Frederik IIs bordhimmel*, som denne artikels forfatter har skrevet på vegne af Slots- og Ejendomsstyrelsen i anledning af bordhimplens udstilling på Kronborg i 2006. En række af de grafiske stik, der omtales i artiklen, er ligeledes gengivet i hæftet.

¹⁴ For de bevarede tapeters overleveringshistorie må henvises til Mackeprang & Christensen 1950, 57ff (kapitlet “Tapeternes senere Skæbne”).

¹⁵ For oplysninger om bordhimplens skæbne som svensk krigsbytte og dens senere overleveringshistorie i Sverige henvises generelt til Looström 1885.

Netop det faktum, at bordhimlens ikonografi var nøje tilpasset kongeparret, skal i nærværende sammenhæng være et tilbagevendende tema. Bordhimlen og den udsmyknings-sammenhæng, som den oprindeligt indgik i, er med andre ord et fornemt eksempel på Frederik IIs brug af kunsten i repræsentativt øjemed. Udsmykningen kan kort karakteriseres som en ideologisk konstruktion af det magtens billede, som kongen ønskede, at omverdenen skulle forbinde med hans regering. Således skulle bordhimlen ikke alene gøre fyldest som “den skønneste, festlige dekoration”, men rummede tillige “en ikonografisk righoldig skildring af den ideelle fyrste og hans rige”,¹⁶ som Hanne Honnens de Lichtenberg træffende har konstateret i et kort, men indsigtfuldt afsnit i bogen *Tro ~ håb og forføngelighed* (1989), hvori der gives den til dato mest udførlige tolkning af bordhimlens ikonografi. Gennem punktnedslag på vigtige detaljer, der ikke hidtil har påkaldt sig den store opmærksomhed, er det imidlertid hensigten at føje nye facetter til den eksisterende tolkning. Først og fremmest skal det synspunkt forfægtes, at billedprogrammets *religiøse* islæt, der hidtil har været noget nær overset, er afgørende at medtænke, såfremt man ikke vil forpasse det intenderede budskabs dybereliggende morale.

Hvis man vil foregribe resultatet af nedenstående analyse, kan det kort siges, at bordhimlens fyrstelige heraldik, personificerede dyder og antikke herskerfremstillinger samlet set tegnede et idealbillede af den af Gud sanktionerede øvrighed, hvis fromme sindelag og retfærdige embedsudøvelse betingede, at rigets velstand ville bestå og kunsten og videnskaben blomstre. Forud for selve analysen følger dog her en kort redegørelse for kongetapeternes og bordhimlens oprindelige anbringelse i Dansesalen.

Tapeternes ophængningsplan og bordhimlens anbringelse

Frederik IIs Dansesal gik til grunde under slotsbranden i 1629, og den nuværende sal skyldes en moderne rekonstruktion fra 1920'erne,¹⁷ der ikke har stort andet end de overordnede dimensioner til fælles med den arkitektoniske og udsmykningsmæssige pragtgramme, hvortil den i dag kun fragmentarisk bevarede tapetserie oprindeligt blev skabt som kronen på værket. Når det alligevel i hovedtræk har været muligt at rekonstruere tapeternes ophængningsplan, skyldes det den heldige omstændighed, at serien på et tidspunkt midlertidigt deponeredes på Rosenborg, hvor samtlige tapeter i 1718 (eller tidligere) omhyggeligt blev registreret i slottets inventar.¹⁸

Af inventaret fremgår det, at tapeternes (omtrentlige) højde gennemgående var den samme, hvorimod deres bredde opviste store

¹⁶ Lichtenberg 1989, 158.

¹⁷ En redegørelse for de bygningsarkæologiske undersøgelser, der blev foretaget i forbindelse med salens genskabelse, gives hos Langberg 1985, 81ff.

¹⁸ Mackeprang & Christensen 1950, 59.

indbyrdes variationer. Heraf kan man logisk slutte, at tapetseriens skabere må have taget konsekvensen af rummets uregelmæssige proportionering, idet hvert enkelt tapet – med behørig hensyntagen til såvel langsidernes uregelmæssige vinduesforløb som den store forskel i murtykkelse på salens gård- og sundside – så at sige blev skræddersyet til dets specifikke plads. Med afsæt i denne iagttagelse lykkedes det i 1950 arkitekt Elna Møller (på foranledning af Mackeprang & Christensen) at foretage en i det store hele overbevisende rekonstruktion af tapeternes placeringsplan, idet hun ved at sammenholde inventarets måleangivelser med salens faktiske mål ganske enkelt lod det bredeste tapet – på papiret – anbringe på sundsidens bredeste vinduespille, hvorefter de resterende tapeter blev fordelt salen rundt i overensstemmelse med seriens kronologiske forløb.¹⁹

Problemer voldte i den henseende kun anbringelsen af bordhimlen og ophængningen af tapeterne i salens østende, men siden kunne arkitekturhistorikeren Harald Langberg rede trådene ud, idet han på baggrund af bygningsarkæologiske indicier sluttede, at godt 6 meter af salens østende oprindeligt var inddelt i to etager.²⁰ Langberg foreslog følgelig, at den øvre etage på Frederik IIs tid tjente som musiktribune, idet denne antageligvis åbnede sig ud mod salen i form af en søjlebåret og balustradesmykket forkant. Herfra hang i bekræftende fald kongeseriens tre sidste tapeter tillige med kongeparrets bordhimmel, når salen var smykket til fest:²¹ Idet et af tapeterne i dette interimistiske forgemak blev trukket behørigt til side, har dronningen med sit følge – efter forinden at have tilbagelagt østfløjens lange galleri, der sikrede hende tørskoet passage fra de kongelige gemakker i nord – kunnet gøre en opsigtsvækkende entré i selve den vidstrakte hovedsal, hvor tapetseriens konger i sluttet kreds bød op til dans.

Står Langbergs rekonstruktionsforslag til troende, har bordhimlen været placeret mellem seriens to sidste tapeter, som helligedes Danmarkshistoriens to første protestantiske konger, Christian 3. og sønnen Frederik II, hvoraf sidstnævnte tillige var afbildet med den udvalgte prins Christian (4.) ved sin side. Det helt grundlæggende formål med bordhimlen var her at skabe en værdig ramme omkring festlighedernes midtpunkt, kongen og dronningen, som formentlig sad til bords på et podium hævet et trin eller to over salens gulvniveau:²² Således tronende i ophøjet majestæt foran østendens musiktribune præsenterede parret sig ud mod salen på en billed- og symbolmættet baggrund domineret af det herskende oldenburgdynastis farver, rød og gul(d).²³

¹⁹ Ibid., 7f.

²⁰ Langberg 1985, 24ff.

²¹ Ibid., 24ff og 40.

²² Krarup & Lassen 1946-47, 116; Mackeprang & Christensen 1950, 49.

²³ Johannsen & Johannsen 1993, 63.

Rygstykkets ikonografi: Retfærdighed som kilde til velstand

Rygstykkets centrale billedfelt, i hvilket en næsten uoverskuelig mangfoldighed af former og farver udfolder sig på silkens dybrøde bund, indrammes af en fortløbende bordure. I bordurens fire hjørner ses det kronede kongelige monogram, hvis sammenslyngede F og S alt efter behag kan tolkes som enten *Fredericus Secundus* (Frederik den anden) eller Frederik og Sophie. Bordhimlens umiskendelige tilknytning til det danske kongehus markeres endvidere øverst og nederst i bordurens midte, hvor den tårnbærende elefant, emblemet for den kongelige Elefantorden, viser Dannebrog frem på sit dækken. Såvel elefant som monogram optræder desuden flittigt på selve himlen og på den tilhørende kappe.

Det mest iøjnefaldende vidnesbyrd om bordhimlens tilhørsforhold er dog de to store våbenskjolde, som indtager en prominent plads midt i rygstykkets centrale billedfelt. Til venstre ses Frederik IIs eget våben bestående af et væld af våbenmærker, der repræsenterer et udsnit af de territorier, kongen rådede over. På dronningesiden gengives hertugdømmet Mecklenburgs våben, som Sophie var berettiget til at føre i kraft af, at hun var datter af hertug Ulrich af Mecklenburg. Som skjoldene her fremtræder side om side, danner de et såkaldt alliancevåben, der betoner de familiære og politiske bindinger mellem de to protestantiske fyrstehuse, det mecklenburgske og det oldenborgske.

På begge sider af alliancevåbenet er anbragt et par sølvbægre med blomster- og frugtopsatser, hvor fugle har slået sig ned. Fra sølvbægrene skyder stængeltynde piller eller balustre til vejrs, idet de midtvejs oppe forvandles til kvindelige hermer, som bærer en fantasifuld, arkitektonisk udformet baldakin. Baldakinens fantasiarkitektur, der er spundet ind i en frodig detaljerigdom af ranke- og groteskeornamentik,²⁴ tredeler det centrale billedfelt i såvel højde som bredde.

I billedfeltets øverste tredjedel krones baldakinen af et espalier, hvorfra et par brunplettede pegasusser stejler. Umiddelbart herunder spilles op til dans af musicerende englebørn, som gruppevist fordeler sig bag to brystninger. Forkanten af brystningerne er smykket med kartoucher præget med Frederik IIs sekundære valgsprog, "Trew ist Wiltpräth", samt med dronning Sophies "Gott verläst die seine nicht", mens kongens primære valgsprog, "MEIN HOFFNVNG ZV GOTT ALLEIN", pryder den overdimensionerede krone, som spænder fra brystning til brystning. Under brystningerne og den vældige krone – og indbyrdes adskilt af de to hermer – ses tre store dyder i kvindeskikkelse. Dyderne står på et smalt postament, som markerer overgangen mellem det frodige plante- og dyreliv (mere herom senere) i billedfeltets nederste tredjedel og det dobbelt så høje midterparti med våbenskjolde og dyder.

²⁴ Om de stilistiske aspekter og disses internationale forudsætninger se Krarup & Lassen 1946-47, 115-123 og Mackeprang & Christensen 1950, 55f.

Centralt i midterpartiet – delvist skjult af det store alliancevåben – har den personificerede Retfærdighed (*Iustitia*), der er udstyret med de gængse attributter sværd og vægt, taget opstilling under en kuplet himmel. Kappen på den lille himmel er behængt med fire eksemplarer af den kongelige Elefantorden: udmærkelsestegnet for det oprindeligt af Christian 1. stiftede selskab, som Frederik II i 1580ernes begyndelse lod nyordne under hensyntagen til den protestantiske religion ved bl.a. at fjerne Maria-billedet, der tidligere udgjorde ordenskædens hovedfigur.²⁵ Under brystningerne indtager henholdsvis Mådeholdet (*Temperantia*) og Styrken (*Fortitudo*) de to fløjpartier. Førstnævnte dæmper med rindende vand effekten af den flammende vin, mens Styrken – væbnet med hjelm og skjold – forskriftsmæssigt griber om en søjle.²⁶ Fuldtallige bliver hovedfremstillingens klassiske kardinaldyder endelig derved, at den fjerde og sidste af slagsen, Klogskaben (*Prudentia*), i mindre målestok optræder i bordurens højre side, mens den ligeledes diminutive Barmhjertighed (*Misericordia*) i venstresiden til gengæld repræsenterer en mere ukonventionel forøgelse af dydernes tal. Begge disse randfigurer – hvoraf *Prudentia* uden problemer kendes på slangen, der snor sig om hendes venstre hånd, samt på spejlet, hun med den højre holder op for sit ansigt – er undtagelsesvis angivet ved navns nævnelse, et symmetrisk arrangement, der velsagtens netop har til formål at lette identifikationen af den femte og sidste af dyderne, *Misericordia*, der alt andet lige ikke hører til hovedrepertoiret i 1500-tallets allegoriske billedkunst.

Barmhjertigheden, som i Kniepers personificerede udgave byder et barn almisse fra en skål, alt imens hun skærmer dette fra kulden med sin kappe, var ganske vist en attråværdig dyd, der ofte blev påberåbt i tidens herskerkult: Henvendt til folkemængden, som den 20. august 1559 overværede Frederik IIs kroning i Vor Frue Kirke, indledte ordinator eksempelvis sin tale med at mindes, hvorledes Gud havde ladet kongens fader, Christian 3. (konge 1536-59), kalde til sig, “saa at hand leffuer nu i hemmerigs rige, mett de andre hellige konger, huilken wor salige konge gud allermegtigste kronede her i verden med de rædte kongelige dyder, som er, sandt gudffrugtighed, wiisdom, rettfærdighed, sandhed, *barmhertighed* oc *elskelighed, til gud, oc sine fattige vndersaathe*” [min kursivering].²⁷ Men selv om Barmhjertighed altså her særskilt fremhæves som et fyrsteligt ideal, optræder dyden kun yderst sjældent i periodens billedkunst. Dette formentlig af den simple grund, at begrebet ret beset er udmærket dækket ind under kristendommens *dobbelte* kærlighedsbud, som ligeledes – med en nærmest redundant gestus – nævnes i kroningstalen: dvs. kærlighed

²⁵ Boesen 1986, 50; Bartholdy 1993, 36ff.

²⁶ Krarup & Lassen 1946-47, 108.

²⁷ Citeret efter Bruun 1868-69, 145: “Enn kort form och skick, som bleff holdet den tijd Stormegtige Fyrste, waar Naadigste herre konng Frederich den anden bleff kronidt til en Konge offuer Danmark og Norge etc. Aar etc. 1559”. Ifølge Chr. Bruun har ordinator, biskop Niels Palladius, formodentlig selv forfattet dette skrift. Ibid., 144.

(“elskelighed”) til Gud *såvel som* kærlighed til (/barmhjertighed over for) næsten. Indenfor en traditionel kristen forståelsesramme favnes begge disse kærlighedsfordringer (*amor Dei* og *amor proximi*) af *Caritas*, én af de tre såkaldte teologiske dyder,²⁸ som i personificeret skikkelse optræder anderledes scenevant i periodens billedkunst.

Caritas afbildes konventionelt i form af en kvinde, der i rollen som den omsorgsfulde moder gerne har to eller flere børn (heraf typisk ét på armen) at kære sig om.²⁹ Der kan næppe herske tvivl om, at *Caritas*-ikonografien ligger til grund for konstruktionen af rygstykkets *Misericordia*, men altså med den afgørende forskel, at sidstnævnte alene tager næstekærligheden på sin kappe. Frem for at benytte en formelt og indholdsmæssigt beslægtet personifikation, der ikke blot lå lige for hånden,³⁰ men som i kraft af sit udvidede betydningsregister tilmed langt bedre (for en umiddelbar betragtning) ville modsvare kristendommens etiske fordringer, har Knieper altså valgt at indføre en ikonografisk anormalitet, der ikke uden videre turde forudsættes alment kendt. Svaret på, hvorfor det tilsyneladende var kunstneren magtpåliggende udelukkende at lade kærlighedens *dennesidige* virke repræsentere, kan formentlig udlæses af dydernes overordnede funktion i rygstykkets ikonografiske program. Inden dette synspunkt imidlertid kan følges til dørs, må også kompositionens nederste tredjedel nødvendigvis tages under nærmere øjesyn.

“Nedre delen af detta väggstycke [dvs. rygstykket] upptages af en allegorisk framställning af Danmarks trenne strömmar, Sundet och Bälterna”,³¹ som allerede Ludvig Looström med overbevisning lod forstå. Den midterste af de tre vandkrukker, der er omgivet af et væld af frugtbarhedstegn,³² symboliserer i bekræftende fald Øresund – det guldførende sund, som på grund af toldoprævningen i Helsingør udgjorde en hovedkilde til rigets velstand. De to bæltter, Store- og Lillebælt, er henvist til sidepartierne, hvor de optræder i personificeret skikkelse af flodguder, der hver især er udstyret med trefork og væltet vandkrukke. Repræsentanter for de tre elementer – jorden, havet og luften – kan derudover tælles blandt den rigt varierede fauna,³³ som symmetrisk er organiseret omkring “Danmarks tre strømme”: Mellem flodgudernes ben smyger sig en torsk og en stør, der sammen med skildpadde, hummer og ål udgør havets frugter; over den midterste vandkrukke spejler to “huleboere”, et hyænelignende dyr og en grævling, sig i hinanden som repræsentanter for jorden; på flankerne basker to vildænder over sivene som luftens lavtflyvende herrer.

²⁸ Omfattende *Fides* (Tro), *Spes* (Håb) og *Caritas* (Kærlighed); se nedenfor i teksten.

²⁹ Se generelt Freyhan 1948, 68-86.

³⁰ *Caritas* optræder flere steder i Kronborg Slotskirke; bl.a. på prædikestolen (1585-86), hvor en kvinde med to børn ved sin side holder et hjerte op som symbol på *amor Dei* (kærlighed til/fra Gud).

³¹ Looström 1885, 52.

³² Lichtenberg 1989, 159.

³³ Ibid.; Mackeprang & Christensen 1950, 44.

Umiddelbart over hver vildand ses et Dannebrogsskjold, flådens og statsmagtens daværende symbol,³⁴ og alt i alt ligger det således nær at opfatte rygstykkets nederste tredjedel som selve indbegrebet af det rige, over hvilket kongeparret herskede.

På dette sted er det værd at henlede opmærksomheden på et samtidigt stik af Abraham de Bruyn (1581), hvor bordhimlens motiv med de tre vandkrukker genfindes.³⁵ I det aktuelle tilfælde bestyres krukkerne hver især af havmænd, hvoraf de to forreste, der lægger armen omkring henholdsvis en fisk og et svin, repræsenterer for havets og jordens rentable dyreliv, besidder en række umiskendelige lighedstræk med bordhimlens personificerede strømme. Dermed ikke være sagt, at Knieper nødvendigvis har kendt det pågældende stik; der kan dog også på det indholdsmæssige plan iagttages visse interessante fællestræk, der tyder på, at dette faktisk kunne være tilfældet.

Udstyret med murkronen, den traditionelle attribut for *Cybele* (Jorden),³⁶ troner "BELGIA" i personificeret kvindeskikkelse i kompositionens midte med havet og et prospekt af Antwerpen, Nederlandenes økonomiske og kulturelle centrum (samt Kniepers hjemstavn ikke at forglemme), som baggrund.³⁷ Kvinden holder henholdsvis nål og net, tekstil- og fiskeindustriens håndgribelige symboler, frem for sig, ligesom et rigt varesortiment bestående af bøger, tekstiler o.l. er bredt ud på jorden omkring hende. Hele dette driftige scenarium har et panegyrisk modstykke i den latinske tekst, der øverst i billedet henvender sig direkte til "BELGIA". Tekstens fire heksametre lyder i oversættelse som følger:³⁸

Et hav fuldt af sejl, floder og smukke byer,
begavelser, kyndige hænder og meget arbejde,
og en befolkning ikke uvillig til krig, men mere opmærksom på ret
ligestiller dig med større riger, hvor lille en del af verden du end udgør.

Umiddelbart bag tekstfeltet er anbragt en passer, der skræver over den centrale kvindeskikkelse, idet begge dens spidser flankerer påskriften "BELGIA". Passeren benyttes som attribut i talrige allegoriske sammenhænge, men at den i det aktuelle tilfælde skal opfattes som et alternativt, men veletableret *retfærdighedssymbol*³⁹ fremgår eksplicit af påskriften under de to forreste havmænd, "IVSTITIA RES CONSER-

³⁴ Dannebrogssymbollets historiske opkomst og forvandling er senest skildret hos Adriansen 2003, 126ff.

³⁵ Stikket blev skabt efter forlæg af Crispijn van den Broeck og benyttedes som illustration i Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Antwerpen 1581. Stikket er gengivet hos Voet 1973, 50 samt hos Reindel 2006, 17.

³⁶ Tervarent 1958-59, 129f og 138.

³⁷ Voet 1973, 50: "Belgia" omfattede i datidens terminologi alle nuværende Benelux-lande (m.m.).

³⁸ Oversættelsen af stikkets tekst har Minna Skafte Jensen venligst påtaget sig.

³⁹ Tervarent 1958-59, 109.

VANTVR” (Ved retfærdighed opretholdes samfundet), hvormed fremstillingens nøgle belejligt stilles til rådighed: Retfærdighed, hvilket velsagtens her vil sige politisk og social stabilitet, fremhæves som en forudsætning for opretholdelsen af hele denne bugnende velstand!

Tilbage ved bordhimlens rygstykke må fremstillingens pointe også her være en underforstået *kausal* sammenhæng mellem henholdsvis Retfærdigheden – opfattet som slutsummen af de forenede dyders virke – og frugtbarhedsallegorien centreret om de tre strømme: “[D]isse regentdyder”, som Lichtenberg ligeledes har bemærket, “*medførte* det frodige rige – skildret ved havets rigdomme og landets frugter – hvor kunst og videnskab (symboliseret ved musikkens genier og Pegasus) blomstrede” [min kursivering].⁴⁰ Dog skal det dertil bemærkes, at Kniepers allegoriske fremstilling af sundkongens florissante rige nok i realiteten er mere dobbelttydig, end Lichtenbergs lettere idylliserede fremstilling lader ane. Mens den venstre flodguds ene fod tilsyneladende hviler trygt på skildpaddens skjold, hvilket muligvis skal opfattes som et billede på langsomt, men sikkert avancement (/klog sendrægtighed),⁴¹ er der umiddelbart større grund til bekymring på den højre flodguds vegne, eftersom dennes fod befinder sig faretruende nær hummerens klo, havdyret som ifølge datidens zoologiske forståelse var kendetegnet ved, at det kun bevægede sig baglæns. Denne særegenhed gjorde hummeren til et oplagt billede på tilbagegang, og som sådan figurerer den gerne i allegoriske fremstillinger af *Inconstantia* (Ustadighed) eller *Infortunium* (Ulykken).⁴² Også dyrelivet, der omgiver den midterste krukke, synes at afspejle en lignende modsætning. Til venstre for krukken har en fiskehejre fanget en ål i sit næb. Dette motiv kan med fordel jævnføres med ét af de bevarede kongetapeter – nærmere bestemt tapetet tilegnet “Erich 6. Woldemars des II sohn” (nr. 26 i Rosenborginventaret) – hvor et nært beslægtet motiv forekommer: “Skildringen af fuglen, en rørdrum, med en ål i munden,” som Lichtenberg bemærker om den symbolske scene, der forefindes til venstre for kongen i tapetets mellemgrund, “har så stor lighed med fremstillingerne af en ørn, der griber en slange, at symbolikken formentlig må være den samme: Det Godes sejr over det Onde”.⁴³ Står denne udlægning til troende, kan rygstykkets glatte ål, falskhedens symbol, dermed tænkes at vikariere for slangen i rollen som ondskabens inkarnation, idet de to frøer, der ligeledes flankerer den midterste krukke, rimeligvis i denne sammenhæng – med tanke på deres rolle som dødens konventionelle ledsagere⁴⁴ – peger på tilværelsens ubestandighed (*memento mori*). Fiskehejren byder imidlertid

⁴⁰ Lichtenberg 1989, 170.

⁴¹ Hos den kun lidt senere Typotius, *Symbola divina et humana* (1601-1603) forsynes en afbildning af en skildpaddes f.eks. med kommentaren: “Lente procedit testudo sed secure”. Citeret efter Tervarent 1958-59, 383f.

⁴² Tervarent 1958-59, 152.

⁴³ Lichtenberg 1989, 147.

⁴⁴ Tervarent 1958-59, 135.

det onde trods og bliver dermed (i det mindste i yderste instans) tillige et symbol på forkrænkelighedens overvindelse. Sammenfattende kunne man således hævde, at rygstykkets nederste tredjedel ved nærmere eftersyn fremtræder som et billede på tilværelsens modsætningsfyldte vilkår, hvor både gode og slette kræfter er virksomme. Det er så at sige afbalanceringen af disse diametralt modsatte principper, som forestås af *Iustitia*, kongemagtens retfærdighedsudøvende alter ego.⁴⁵

Apropos de onde kræfters tilstedeværelse, kan endnu en passage fra Niels Palladius' tale ved Frederik II's kroning med fordel tjene til at indplacere bordhimlens fremstilling i samtidens religiøse forståelsesramme. Med afsæt i en række bibelcitater, der omhandler kongens guddommelige kald og forpligtelser, udmaler ordinator således på følgende måde den dystre baggrund for kongens justitshåndhævende funktion:

Haffde mendisken bleffuet i den fuldkomelige stat [dvs. Edens have], da haffde mand icke øffrighed behoff. *Men nu i denne forderffuede nature kunde vi icke mere ombære øffrigheden end wand heller ild. Thi wi ære her til herberge met dieffuelen, oc bo iblant tyffue, mordere oc skalke, oc øffrighed straffer met suerd, ild, gallie og hiul, mand skal dog neppelig haffue fred. O herre gud, huad skulle det gaa yndkelige till i werden, wore icke øffrighed. Ther for skulle vi tacke gud for dem. Wij haffue nu hørt gudtz ord [jf. bibelcitaterne], at øffrighedtz welde oc magt er aff gud [min kursivering].*⁴⁶

Navnlig med sidstnævnte konstatering *in mente* er det nærliggende igen at rette opmærksomheden mod kongeparrets valgsprog. Det skal således være en central pointe, at midterpartiets personificerede kardinaldyder foroven – gennem en raffineret udnyttelse af valgsprogenes ordlyd – i rent tekstlig form suppleres af kongeparrets bekendelse til de tre *teologiske* dyder; dvs. Tro (*Fides*), Håb (*Spes*) og Kærlighed (*Caritas*).

Hvad angår kongens primære valgsprog, “MEIN HOFFNVNG ZV GOTT ALLEIN”, hvormed Retfærdigheden i bogstaveligste forstand krones under den centrale baldakin, kan ordlyden helt ligetil sættes i forbindelse med Håbet.⁴⁷ Med hensyn til kongens sekundære valgsprog, “Trew ist wiltpräth”, der pryder rulleværksrammen på den venstre brystning, har Knieper straks mere dristigt udnyttet, at både Tro og Troskab (“Trew”) leksikalsk er dækket ind under det latinske *Fides*. På rygstykket forlenes dette pudsige valgsprog, som egentlig betyder noget i retning af, at troskab er en udsøgt eller sjælden spise,⁴⁸ herigennem med et anderledes fromt

⁴⁵ “Allerede før enevældens indførelse var kongen således i virkeligheden enehersker, når det gjaldt retsplejens udøvelse [...]. Kongen var allerede øverste dommer og dermed retfærdighedens øverste vogter i landet”, som retshistorikeren Ditlev Tamm har påpeget. Tamm 2000, 139.

⁴⁶ Bruun 1868-69, 148f.

⁴⁷ Jf. valgsprogets latinske form: “Spes unica mea Christus”. Kongsted 1990, 9.

⁴⁸ Direkte oversat: “Troskab er dyresteg”. Formodentlig er valgsproget afledt af ordsproget “Treue ist ein selten Wildpret”; dvs. i betydningen troskab som en *sjælden*

betydningsindhold end dét, man traditionelt har haft for vane at tillægge devisen – udsagnet fremstår her som en tilkendegivelse af, at Frederik II, lutheranismens fremmeste forsvarer, i sjælden grad er tro mod Gud! På den modstående brystning betoner kartouchen med dronningens “Gott verläst die seine nicht” endelig det gensidige kærlighedsforhold mellem Gud og mennesket (*amor Dei*), der som bekendt netop er et anliggende for *Caritas*, den tredje og sidste af de teologiske dyder. I forlængelse heraf er det interessant at notere sig, hvorledes de to modstående valgsprog dermed fremstår som noget nær komplementære udsagn: Mens kongen på den ene side lamenterer over den sjældne indfrielse af tro(skab)spagten (med Gud), bringer dronningen på den anden side et fortrøstende budskab om den salighed, Gud vil tilstå den eksklusive skare (“die seine”), som trods de svære odds forbliver tro!⁴⁹

Fuldstændigt kan de teologiske dyder dog ikke siges at være repræsenteret i denne kunstneriske udnyttelse af kongeparrets deviser.⁵⁰ Navnlig har dronningens valgsprog den klare mangel, at ordlyden intet udsiger om kærligheden til næsten (*amor proximi*), kristendommens anden, nok så vigtige etiske fordring. Netop dette forhold kan meget vel være forklaringen på, at Knieper har fundet anledning til at føje *Misericordia* til midterpartiets fire kardinaldyder. Man kan sige, at Knieper (forudsat det er ham, som var ophavsmand til ideen) ved at vælge *Misericordia* frem for *Caritas* dermed dels undgik en uhensigtsmæssig dobbeltrepræsentation af kærligheden til/fra Gud, der i denne kontekst gerne skulle fremstå som dronningens personlige dyd, dels opnåede, at det traditionelle hierarki mellem verdslige og teologiske dyder blev opretholdt. Endelig kan man i forlængelse heraf konstatere, at Kniepers modificerede system af de syv hoveddyder, der kendes i mangfoldige afskygninger fra periodens europæiske kunst, på det indholdsmæssige plan samtidig er nøje tilpasset kompositionens gennemgående tredelingsprincip.

Skematisk opsummeret bliver rygstykkets nederste tredjedel da at opfatte som en allegori over rigets materielle grundlag, hvis rette forvaltning forestås af den verdslige øvrighed – repræsenteret i midterpartiet ved kongeparrets heraldik, prominente ordenstegn og dennesidigt orienterede

forekomst. Ifølge Allan Karker, der har beskæftiget sig indgående med kongens devise, var denne talemåde “gængs i 15-1600tallets Tyskland”, ligesom “det i samme periode [overhovedet var] almindeligt at betegne noget sjældent som *wildbret*.” Karker 1964, 39f. Valgsprogets latinske udgave lyder betegnende nok: “Fides est caro Ferina”.

⁴⁹ Fra tiden efter kongens død kendes der analoge eksempler på, at dronningen selv har benyttet en kombination af de to valgsprog, der hermed fik ordlyden: “Treu ist wildbrat, aber Gott verlässt die seinen nicht” [min kursivering]. Karker 1964, 38.

⁵⁰ For eksempler på “lignende digterisk eksploitering” af kongeparrets valgsprog *ibid.*, 39f. Til Karkers eksempler må desuden lægges teksten til de såkaldte Kronborg-motetter forfattet i 1582 af Paulus Schede Melissus (1539-1602) i anledning af indvielsen af slotsgårdens fontæne (1583): I tekstens tredje (tyske) vers indgår valgsprogene, kongens to og dronningens ene, i en samlet komposition. Gengivet i faksimile hos Kongsted 1990; jf. også kommentaren hos Kongsted 1991, 55ff.

dyder (herunder de to hensat i borduren) – mens kompositionens øvre tredjedel symboliserer den åndelige sfære, hvor vingede eksponenter for videnskab og kunst – i skikkelse af Pegasus og de musicerende engle – akkompagnerer det gode styre. Symbolsk anbragt på tærsklen mellem denne og hin verden er valgsprogene med det fromme betydningsindhold, der samlet dækkes ind under etiketten gudsfrygt, sluttelig indføjet som kongeparrets personlige bekendelse til den almægtige Gud, fra hvem øvrighedens magt er oprundet, og til hvem ethvert håb om (hinsides) frelse må knyttes. Eller for at udtrykke rygstykkets overordnede morale med et fyndord: Ingen velstand – såvel åndelig som materiel – uden retfærdighed (/øvrighedens retspleje), ingen retfærdighed *uden af Gud!*

Himlens exempla iustitiae

Også på selve himlen udgør embeds- og retfærdighedsudøvelse et centralt tema, her udfoldet i fire medaljoner med antikke eksempler på forbilledlige herskerdyder. Det er først og fremmest disse medaljoner, hvortil interessen vil knytte sig i det følgende. Hæderspladsen i den groteskesmykkede kompositions midte indtages af det kronede og laurbæromkransede danske rigsvåben (treløvevåbenet), som opløftes af to vingede putti, mens et bredt udsnit af kongevåbenets øvrige landskabsmærker er indsat i himlens fortløbende bordure.⁵¹ Hensigten har rimeligvis været at foretage en flatterende sidestilling mellem det udstrakte danske rige og de antikke “monarkier”, som medaljonerne hver især repræsenterer (mere herom senere). Mellem de to øverste medaljoner bekranser to svævende genier *Minerva*,⁵² Visdommens gudinde, hvis tilstede-værelse velsagens skal tjene som en påmindelse om, at den forstandige fyrste – dvs. frem for alt Frederik II selv samt dennes purunge tronfølger, prins Christian (4.) – *gør klogt* i at efterleve himlens retledende eksempler.

Begyndende med nederste venstre hjørne og talt med uret har medaljonerne følgende omskrifter: “CAMBYSIS VORSICH-TIGKEIT”; “ALEXANDRI MANGNI [sic!] RECHTFERTIGKEIT”; “SELEVCI BESTENDIGKEIT”; “TRAIANI BILLIGKEIT”. Fortællingerne, hvorpå billedfremstillingerne bygger, kan i sidste ende føres tilbage til antikke forfattere så som Herodot, Plutarch, Valerius Maximus og Cassius Dio, men Knieper eller dennes eventuelle rådgivere har næppe konsulteret de originale tekster. Mouritz Mackeprang, der i monografien om Kronborgtapeterne (1950) som den første så sig i stand til at identificere de fire medaljoners motiver, følte sig på sin side overbevist om at kunne udpege et formidlende mellemlid, idet han henviste til et af Detlev Langebek forfattet tillæg til 1572-udgaven af Georg Lauterbecks fyrstespejl,

⁵¹ Mackeprang & Christensen 1950, 46.

⁵² Ibid., 47.

Regentenbuch,⁵³ i hvis eksempelsamling parallelle tekst-steder til tre af medaljonernes billedfremstillinger forefindes.⁵⁴ Som det siden vil fremgå, er kilde-spørgsmålet ved nærmere efterprøvning formentlig ikke helt så oplagt, som Mackeprang i sin tid fandt, men til indledende identifikation af medaljonernes motiver kan de nævnte parallelpassager fra Langebeks tillæg her med fordel refereres.

I Langebeks gendigtning, der er en komprimeret udgave af den oprindeligt fra Herodot (V, 25) stammende beretning, forlyder det om perserkongen Cambyses, at denne havde ladet en dommer, der mod betaling havde afsagt uretfærdige domme, flå, hvorefter dommersædet blev betrukket med den henrettedes hud. Dommerens søn, der efterfulgte faderen i embedet, blev af kongen dernæst kraftigt opfordret til fremover at betænke, på hvilken stol han afsagde dom.⁵⁵ I bordhimlens gengivelse, hvor scenen udspiller sig i en søjlehal med tavlet stengulv, peger Cambyses med sit scepter på den afflåede menneskehud; denne er ophængt over dommersædet som en makaber "tronhimmel", under hvilken dommerens søn, der ydmygt bukker for kongen i venstre side, for eftertiden skal udøve sin gerning med aldrig svigtende bevidsthed om faderens skæbne. Eksemplet skal dog i bordhimlens kontekst formentlig ikke først og fremmest tjene til skræk og advarsel, men snarere påminde Frederik II – uden at denne behøver at gå til samme forebyggende yderligheder som perserkongen – om at tage sig i agt (jf. omskriftens "vorsigtigkeit") for korrupsion blandt sine embedsmænd.⁵⁶

Plutarch⁵⁷ er den oprindelige kilde til den ligeledes hos Langebek påtrufne beretning om Alexander den Store, Makedoniens hersker, der efter sigende havde for vane at tildække sit ene øre med fingeren, når han som dommer hørte anklageren fremsætte sine beskyldninger. Adspurgt om årsagen hertil svarede Alexander, at han ville holde det andet øre frit til den anklagede, eftersom også forsvarets synspunkt måtte høres fuldt ud.⁵⁸ I

⁵³ *Regentenbuch Aus vielen trefflichen alten vn[d] neuen Historien / mit sonderm fleis zusammen gezogen. Allen Regenten vnd Oberkeiten zu anrichtung vnd besserung / Erbarer vnd guter Pollicey / Christlich vnd nötig zu wissen. Itzo von neuen geschrieben vnd in Druck gegeben / Durch Georgium Lauterbecken.* Trykt første gang i Leipzig 1556 og genoptrykt ni gange frem til 1629. Singer 1981, 106ff. For en indgående beskrivelse af værket se Philipp 1996.

⁵⁴ Mackeprang & Christensen 1950, 47.

⁵⁵ "So schreibt man auch von Cambyse dem Persischen Könige/ welcher doch ein grosser Tyrann gewesen/ das er einen Richter/ der vmb gelts willen vnrechte Vrteil gesprochen/ befohlen hat zu schinden/ vnd mit der Haut den Richtstuel lassen bezihen/ Als er denn aber desselbigen Son/ wider an des Vaters stat zum Richter verordnet/ hat er in erstlich vermanet/ in seinem Rechtsprechen eingedenck zu sein/ auff was Stuel er sitze." Langebek 1572, 76.

⁵⁶ Lichtenberg 1989, 160.

⁵⁷ Kap. 42 i dennes Alexander-biografi.

⁵⁸ "[...] als er [Alexander der grosse] die erste reise [sic!] peinliche Sachen zuuerhören im Gericht gesessen/ hat er in fürbringung der Klage/ das eine Ohr mit dem Finger stets zugehalten/ als er aber gefragt worden/ Warumb er solchs thete/ hat er geantwort/ das er das ander Ohr dem beklagten frey behalten wollte/ Denn es sey nicht gnug einen zu

Kniepers fortolkning af scenen træder den laurbærkransede Alexander i billedets midte frem på en landskabelig baggrund, hvor et større følge har taget opstilling. Hovedparten af de omkringstående er væbnede med spyd, mens en enkelt er udstyret med fasces, det romerske (!) symbol på den straffende myndighed. Til venstre slår anklageren hånden ud med en talende gestus, idet Alexander imidlertid holder fingeren for netop det øre, som vender mod anklageren; i billedets højre side knæler den anklagede underdanigt, alt imens han – ligeledes vist med en talende gestus – fører sit forsvar. Valget af netop denne af bordhimlens scener må i øvrigt have været ret nærliggende, eftersom Frederik II under kroningshøjtideligheden i 1559 faktisk selv havde lagt øre til samme antikke eksempel. Til slut i sin “wnderuisning”, hvori kongen blev foredraget øvrighedens forpligtelser, benyttede ordinator således lejligheden til bl.a. at indskærpe, at begge parter nødvendigvis må høres i en sag, såfremt retfærdigheden skal ske fyldest: “Her skal øffrighedt epherffølge Alexandri Magni exempel, som holt det ene øre til for den, som klagede, oc beuarede det andet til den, som klagedes paa.”⁵⁹

Bordhimlens Trajan-tema, der i sidste ende kan føres tilbage til Cassius Dio (68, 16), har i lighed med de foregående scener et sidestykke i Langebeks tekst, hvori det fortælles, at når en ny marskal, hærens øverste befalingsmand, skulle indsættes i embedet, da overrakte kejser Trajan vedkommende sværdet ledsaget af ordene: “Brug dette sværd for mig, når jeg handler ret, imod mig, når jeg handler uret”.⁶⁰ I bordhimlens medaljon, hvor en scene befolket af spydbevæbnede soldater igen er sat i landskabelige omgivelser, træder den laurbærkransede romerske kejser frem for sin knælende marskal. Modtagende sværdet aflægger marskallen ed til kejseren, idet sidstnævnte med løftet pegefinger belærer om marskalens forpligtelser. Hvor Langebek interessant nok betragter sværd-fortællingen som et moralsk vidnesbyrd om, “welch eine krafft der Gerechtigkeit er [Trajan] in seinem hertzen gehabt/ vnd mit was guter Conscientz er regiert hat” [min kursivering],⁶¹ er det i bordhimlens kontekst i højere grad forbilledets praktisk-pædagogiske anvendelighed, fokus er rettet på. Som omskriftens “billigkeit” lader forstå, skal eksemplet således her læses som en opfordring til Frederik II om til stadighed at udvise *rimelighed*, hvorved

beschuldigen/ die unschuld vnd Defension müsse auch vollenkomen gehöret werden.” Langebek 1572, 88.

⁵⁹ Citeret efter Bruun 1868-69, 160. Lichtenberg har desuden påpeget, at Erasmus af Rotterdam medtog eksemplet i sit berømte fyrstespejl, “En kristen fyrstes opdragelse”. Lichtenberg 1989, 159.

⁶⁰ “So ist auch an dem itztgemelten Traiano hoch zu loben gewesen/ Wenn er einen blossen Schwerts/ eingesetzt/ vnd im dea [sic!] Ampt befohlen/ das er stets diese wörter gesagt/ vnd gesprochen hat/ Dis Schwert brauche für mich/ da ich recht handel/ da ich aber vnrecht handel/ brauchs wider mich/ Daraus den zuuernemen/ welch eine krafft der Gerechtigkeit er in seinem hertzen gehabt/ vnd mit was guter Conscientz er regiert hat.” Langebek 1572, 75f.

⁶¹ Ibid.

det gerne skulle forebygges, at kongens befalingsmænd måtte finde anledning til at vende sværdet mod kongen selv.⁶²

I modsætning til de tre ovennævnte af bordhimlens herskerfremstillinger har medaljonen med omskriften “SELEVCI BESTENDIGKEIT” intet sidestykke i Langebeks tillæg til *Regentenbuch*. En vis Seleucus optræder ganske vist i værket hovedtekst, men tilskrives her helt andre meritter end bordhimlens navnefælle. Som en konsekvens heraf har Mackeprang foreslået, at der kunne foreligge en misforståelse, idet “Alexanders berømte Feltherre, Seleucus Nikator, er bleven forvekslet med den adskillig mindre bekendte Zaleucus, Lokrernes Konge og Lovgiver”,⁶³ hvorom Valerius

⁶² Dette kunne være et svar til Lichtenberg, der i relation til denne af bordhimlens medaljoner ellers finder, at der “ikke her er direkte sammenhæng mellem skildringen og den dyd, der forbindes med personen”. Lichtenberg 1989, 160. Lidet overbevisende har Lichtenberg i stedet foreslået, at omskriften blot generelt skulle henvise til de kvaliteter, som man “forbandt med Trajans love og hans udøvelse af dem”. Ibid. Heller ikke Anna Maria Cetto, der kort omtaler bordhimlens Trajan-motiv, kan imidlertid få øje på noget misforhold mellem billede og tekst: “Überflüssig, zu bemerken, daß dieses Bildmotiv, das hier den Titel TRAIANI BILLIGKEIT trägt, als Exemplum der Tugend eines loyalen Herrschers zu dienen hatte.” Cetto 1966, 78.

⁶³ Mackeprang & Christensen 1950, 47. Benævnelsen “den adskillig mindre bekendte Zaleucus” må dog stå helt for Mackeprangs egen regning. I slående kontrast hertil har Ursula Lederle om Zaleucus-temaet konstateret følgende: “[...] wir finden in allen Gegenden Deutschlands, auch in der deutschen Schweiz und in den Niederlanden dieses Motiv mit Vorliebe in den Rathäusern dargestellt.” Lederle 1937, 49. Tilsyneladende kendte Mackeprang kun Hans Holbein d.y.’s freskoudsmykning i den store sal i rådhuset i Basel, hvor Zaleucus’ dom er inkluderet i en serie *exempla iustitiae*. Mackeprang & Christensen 1950, 47; Riggenbach 1932, 533ff. Men også andre berømte kunstnere så som Albrecht Dürer og Lucas Cranach d.æ. – foruden mange mindre kendte – vides at have udført versioner af Zaleucus-temaet. Velden 1995, 19ff; jf. kommentarerne nedenfor i artiklen. Korte oversigter over motivets forekomst gives hos Lederle 1937, 49f og Kisch 1955, 117. I tilgift til motivets relativt *hyppige* forekomst i tysk og nederlandsk kunst genfindes temaet desuden lejlighedsvis i flere af den italienske renaissances store udsmykningsprogrammer fra det 16. århundrede:

a) Zaleucus’ dom er således motivet på det ene af to imiterede marmorrelieffer med retfærdighedsscener, hvormed Raphael eller dennes assistenter udsmykkede en vinduesniche (en scene med Kristus og læren om de to sværd optræder på nichens modstående side) i det berømte Camera della Segnatura. De malede relieffer er afbildet hos Steinmann 1898-1899, 171. Raphaels egenhændige skitse til Zaleucus-scenen er ligeledes bevaret (Windsor Castle); afbildet hos Popham & Wilde 1949, Fig. 53.

b) Et andet eksempel er loftsudsmykningen i Konsistorernes Sal i Palazzo Pubblico, hvor Domenico Beccafumi (o. 1486-1551) i årene 1529-1535 skabte et omfattende billedprogram med litterært forbillede netop i Valerius Maximus. Udsmykningen indbefatter bl.a. en Zaleucus-scene, hvis hovedperson imidlertid bemærkelsesværdigt nok i den vedføjede inskription præsenteres som “SELEVCVS LOCRENTIVM PRINCEPS” [min understregning]: I netop dette tilfælde er der således med sikkerhed ikke tale om nogen personforveksling, men simpelthen om en varierende stavemåde! Beccafumis udsmykning er gengivet og gjort til genstand for en indgående beskrivelse hos Jenkins 1972, 430-451.

c) Til Palazzo Baldassini i Rom malede Perino del Vaga (1501-1547) i første halvdel af det 16. århundrede en scene, der gengiver Zaleucus’ dom (i dag udstillet i Uffizi).

d) Antonio Campi (o. 1523-1587) malede sammen med broderen Giulio (fra 1549) otte lærreder med retfærdighedsscener til Palazzo della Loggia i Brescia; én af disse scener, der

Maximus, der var yndet læsning blandt renæssance-humanisterne, havde udtrykt sig med den største beundring. “Intet Retfærdigheds Exempel kan tænkes modigere” (6,5,3, ext.), hævdede Valerius Maximus ligefrem indledningsvis i sin fortælling om den strenge lovgiver fra Locri, en græsk koloni i Syditalien, der under svære personlige omkostninger satte alt ind på at efterkomme lovens bogstav. Om Zaleucus’ egen søn fortælles det således, at denne havde gjort sig skyldig i ægteskabsbrud, for hvilket han i henhold til faderens love skulle straffes ved at miste synet på begge øjne. Som en delvis imødekommelse af folket, der af pietet for faderen var indstillet på at lade nåde gå for ret, befalede Zaleucus efter moden overvejelse, at ét af hans egne og ét af sønnens øjne skulle udstikkes. Idet han tog halvdelen af straffen på sig, udvirkede han trods alt, at begge bevarede synet delvist: “Saaledes gav han Loven Straffen, den fordrede, og ved en beundringsværdig Middelvei i Billighed delde han sig imellem en medlidende Fader og en retfærdig Lovgiver.”⁶⁴

Hvad den afvigende stavemåde end måtte skyldes,⁶⁵ er det tydeligvis det ovennævnte Zaleucus-eksempel, den fjerde af medaljonerne illustrerer. I Kniepers gengivelse af fortællingen er den bagbundne søn fikseret på en stol i billedets venstre side, mens to personer – på baggrund af et åbent landskab, i hvilket endnu et spydbevæbnet følge slår ring om forgrundsfigurerne – udfører den barske befaling. Yderst til højre slår Seleucus/Zaleucus selv manende den ene hånd ud mod sønnen, mens han med den anden demonstrativt peger på sit eget blødende øje, som han umiddelbart forinden har ladet udstikke. At dømme efter omskriftens ordlyd er den lære, som først og fremmest skal uddrages af eksemplet, at Frederik II skal optræde upartisk og ikke lade personlige hensyn veje tungere end loven; lighed for loven er med andre ord et ideal, som kongen aldrig må fravige, men til stadighed skal stå fast overfor (jf. “bestendigkeit”).⁶⁶

tilskrives Antonio, forestiller ligeledes Zaleucus’ dom (Civici musei, Brescia). Afbildet hos Pleister & Schild 1988, 165 (Fig. 258).

⁶⁴ Her gengivet i Andreas Krag Holms bedagede danske oversættelse. Valerius Maximus 1797, 364.

⁶⁵ Også i andre sammenhænge optræder lovgiveren fra Lokri lejlighedsvis under samme forvanskede betegnelse. Bortset fra Domenico Beccafumis tidligere omtalte “SELEVCVS LOCRENTIVM PRINCEPS” (note 63 – b) anvendes samme stavemåde f.eks. i den fremstilling af motivet, der blandt et større opbud af retfærdighedsscener (herunder Cambyses’ dom) oprindeligt smykkede panelværket over domsmændenes bæk i Artushof, Danzig (panelerne, der opsattes 1568, blev ødelagt ved brand i 1945). Lovgiveren betegnes her “Seleucus” og sønnen “Filius Seleuci”. Simson 1900, 181ff; Lederle 1937, 49.

⁶⁶ Lichtenberg vægrer sig ganske vist mod tanken om, at “den stædige fastholden ved en urimelig lov [...] skulle danne forbillede for den danske konge”, idet hun foreslår, at der kunne være “tale om en sådan sammenblanding af de to personer [Seleucus/Zaleucus], at »bestandigheden« skal henvise til Seleukos’ bekendte dyder.” Lichtenberg 1989, 160. Men hvorvidt loven for en nutidig betragtning skulle være “urimelig” eller ej, er i denne sammenhæng ret beset irrelevant. Pointen er her, at fyrsten skal foregå med et godt eksempel og ikke benytte sin magtfulde position til for egen vindings skyld at fravige lovens krav.

Som det fremgår, er det Mackeprangs fortjeneste at have identificeret også den fjerde af medaljonernes motiver, der ikke figurerer i Langebeks tillæg. Tilbage står imidlertid det uløste problem, hvorfra tilskyndelsen til den forbyttede scene i givet fald er kommet? Uden på nogen måde at kunne præsentere en endegyldig løsning på gåden skal den tanke i nærværende sammenhæng fremsættes, at tilgængeligheden ikke af litterære, men af *billedkunstneriske* forlæg kan have været udslagsgivende. Som allerede Mackeprang en passant bemærkede, er det er højst tænkeligt, at Knieper har været i besiddelse af stik eller træsnit, hvorpå han har kunnet basere sine kompositioner; blot var Mackeprang ikke selv bekendt med eksistensen af sådanne. Direkte forlæg for himlens medaljoner kan fortsat ikke påvises, men på baggrund af såvel ældre som nyere forskningsresultater kan man til gengæld slutte, at to af medaljonernes motiver havde en langt større udbredelse i Kniepers samtid, end Mackeprang ellers mente at vide.

Rent genremæssigt har medaljonernes billedmotiver tilknytning til de såkaldte *exempla iustitiae*, der særligt i Nederlandene, Tyskland og Schweiz var yndede motiver, når offentlige bygninger så som retssale og rådhus skulle udsmykkes i didaktisk-pædagogisk øjemed.⁶⁷ Primært baseret på nederlandsk materiale fra perioden 1400-1600-tallet har Hugo van der Velden i en undersøgelse af oprindelsen og funktionen af disse retfærdighedsscener interessant nok påpeget, at eksemplet med perserkongen Cambyses, hvis brutale justitsudøvelse også på bordhimlens himmel udstilles i al sin håndgribelige gru, faktisk hørte til ét af de hyppigst afbildede motiver indenfor genren.⁶⁸ I popularitet blev eksemplet kun overtruffet henholdsvis af dommedagsfremstillinger, som var de tidligste *exempla iustitiae*, der fandt vej til rådhusenes profanudsmykninger, og af den gammeltestamentlige beretning om kong Salomons dom (1 Kong 3, 16-28).⁶⁹ Men betragter man de mange eksempler, som van der Velden i sin undersøgelse drager frem, kan det samtidig konstateres, at Cambyses ofte – det være sig i periodens freskodekorationer, olie- og glasmalerier eller i reproduktive medier så som trykgrafik og medaljekunst – får følgeskab af endnu én af de eksemplariske herskere, som siden fandt vej til bordhimlen: Zaleucus. Blandt adskillige eksempler på motivernes parallelle forekomst

⁶⁷ Standardværkerne om disse *retfærdighedseksempler* er Lederle-Grieger 1937 og Simon 1948 (om end med hovedvægt på malerier fra det 17. århundrede). Traditionen med rådhusenes malede eksempler hentet fra antikkens historie kan føres tilbage til o. 1340, hvor Kejser Ludwig ifølge en senere Nürnberg-krønike (forfattet af Sigmund Meisterlin 1488) lod byens nyopførte rådhus udsmykke med temaer fra Valerius Maximus, Plutarch og Gellius; hermed skulle rådsherrerne, dommerne, notarerne etc. manes til retfærdighed. Simon 1948, 44f; jf. dog diskussionen hos Mende 1979, 35f (+ tilhørende noter) om Nürnberg-krønikens kildeværdi.

⁶⁸ Velden 1995, 7; jf. Helliesen 1977, 264. Den ældste bevarede fremstilling af Cambyses' dom, hvortil også Lichtenberg henviser, skyldes Gérard David, der i 1498 til rådhuset i Brügge udførte to malerier, der henholdsvis viste dommerens arrestation og dennes hårdhændede afstraffelse. Lichtenberg 1989, 160.

⁶⁹ Lederle 1937, 7f, 14ff (“Das Jüngste Gericht”) og 26ff (“Das Urteil Salomons”).

kan særskilt peges på en medaljetype fra 1500-tallets midte, der formentlig har sit udspring i Sydtyskland: Mens aversen viser en scene med Cambyses, er eksemplet med Zaleucus sigende nok præget på medaljens revers!⁷⁰

Trods visse ikonografiske fællestræk kan man vanskeligt argumentere for nogen direkte afhængighed fra Kniepers side af hverken den netop omtalte medaljetype eller af de mange andre fremstillinger af eksemplerne med Cambyses og Zaleucus, hvortil der henvises i den forhåndenværende forskningslitteratur. Ikke desto mindre kan det meget vel tænkes at være bevidstheden om den (til en fast konvention grænsende) hyppighed, hvormed de to motiver optræder jævnsides i billedprogrammer med *exempla iustitiae*, der har foranlediget Knieper til at kombinere eksemplerne med Cambyses og "Seleucus". Den forveksling, som i sidstnævnte tilfælde efter alt at dømme gør sig gældende, kan i forlængelse heraf betragtes som en indikation om, at Knieper ikke har kendt eksemplets litterære forudsætninger, men at han har skabt motivets ikonografi på baggrund af den eksisterende billedtradition. For begge de ovennævnte motivers vedkommende har et kendskab til specifikke litterære forlæg formentlig været overflødig.

Hvad angår himlens to øvrige billedfremstillinger, stiller sagen sig straks anderledes. Såvel Alexander den Store som kejser Trajan var ganske vist yndede fyrstelige identifikationsfigurer, men ingen af netop de episoder, der skildres i himlens medaljoner, har tilsyneladende haft nogen større udbredelse i samtidens billedkunst. En (væsensforskellig) fremstilling af Alexanders upartiske domsafsigelse er dog medtaget i den grafiske serie *Thronus iustitia* (1606), der i alt består af 13 retfærdighedseksempler stukket af Willem Swanenburg (1581-1612) efter forlæg af Joachim Wtewael (1566-1638).⁷¹ Sidsel Helliesen, der i en artikel om det pågældende stikværk har undersøgt illustrationernes artistiske forudsætninger, har imidlertid derudover kun kunnet opstøve to fremstillinger af eksemplet, som daterede sig forud for *Thronus iustitia*; af disse var bordhimlens Alexander-medaljon vel at mærke den ene!⁷² Endelig henviser Helliesen til en gravering af Giulio Bonasone, der benyttedes som illustration til Achille Bocchis *Symbolicarum questionum libri* (1555).⁷³ Både den senere version af Swanenburg og den tidligere af Bonasone har dog begrænset lighed med Kniepers fortolkning af motivet.

⁷⁰ Gans & Kisch 1947, 121ff (med afbildning af medaljen). I alt kendes der 7 eksemplarer af den omtalte medalje i to let varierende udgaver (henholdsvis med og uden omskrift). Derudover pryder en i alt væsentligt identisk Cambyses-scene aversen på en helt tredje variant, hvis revers ikke som de øvrige viser en scene med Zaleucus, men derimod en inskription, der på tyske rim udleder en morale af aversens fremstilling af Cambyses' retfærdighed. Jf. også Kisch 1955, 106ff.

⁷¹ Helliesen 1977, 235 og 247. Også Cambyses-eksemplet er repræsenteret såvel i selve værket som i det kobberstukne titelblad, hvorpå det karakteristisk nok optræder vis-a-vis Zaleucus-eksemplet!

⁷² Helliesen 1977, 256ff..

⁷³ Ibid.

For Trajan-eksemplets vedkommende savner bordhimlens fremstilling helt fortilfælde. Som *exemplum iustitiae* var den retfærdighed, kejser Trajan ifølge en middelalderlig overlevering havde ydet en enke, der krævede kompensation for sin dræbte søn, et yndet motiv i rådhusudsmykninger o.l. Derimod hørte den på klassisk autoritet beroende sværdlegende, der afbildes på bordhimlen, langt fra til standardrepertoiret i 1500-tallets billedkunst.⁷⁴ Udover Kniepers version kendes afbildninger af sværdoverrækkelsen så vidt vides kun fra Nürnberg, hvor motivet langt senere optræder blandt de 22 emblemmalerier, som vinduesnicherne i rådhusets store rådssal 1613 smykkedes med;⁷⁵ endelig var en variation over temaet inkluderet i de retfærdighedsscener, hvormed Paul Juvenell d.æ. i 1622 dekorerede loftet i den lille rådstue sammesteds.⁷⁶

Motivernes sjældenhed taget i betragtning kan man i de to sidstnævnte tilfælde med rimelighed antage, at valget af himlens eksempler har haft litterære forudsætninger, men hvorvidt det, som hævdedet af Mackeprang, netop var Langebeks tillæg, hvorfra incitamentet kom, er til gengæld mere tvivlsomt. Konsulterer man tillægget til *Regentenbuch*, hvoraf hovedteksten i forvejen talte mere end tusinde eksempler sammendraget fra forskelligartede kilder, finder man vel at mærke ikke mindste antydning af, hvilke *kriterier* Knieper eller dennes historisk kyndige rådgivere i givet fald har lagt til grund for valget af netop de (tre ud af fire) eksempler, som i sidste ende blev fundet egnede til gengivelse på bordhimlen. Det er imidlertid værd at bemærke, at variationer over eksakt samme tre eksempler med Cambyses,⁷⁷ Alexander den Store⁷⁸ og Trajan⁷⁹ faktisk forefindes i et

⁷⁴ Anna Maria Cetto, der har undersøgt Trajans ikonografi fra antikken over middelalderen til renaissance, har opstillet et omfattende katalog over Trajan-eksemplernes forekomst. For sværdlegendens vedkommende har Cetto – foruden bordhimlens fremstilling, som hun eksplicit nævner – blot påvist to yderligere skildringer af dette tema (jf. omtalen nedenfor i teksten). Cetto 1966, 173ff; Lederle 1937, 55; Simon 1948, 61f.

⁷⁵ Den store sals udsmykning gik til grunde under 2. Verdenskrig, men kendes gennem ældre billed- og fotodokumentation; se generelt Mende 1979. For emblemernes vedkommende blev disse allerede i samtiden mangfoldiggjort af Peter Isselburg i stikværket *Emblemata politica In aula magna Curiae Noribergensis depicta [...]*, Nürnberg 1617. Emblem nr. 30 viser Trajans sværdoverrækkelse ledsaget af mottoet “Sine respectu” (“Uden hensyntagen”; underforstået til stand og status). Afbildet hos Mende 1979, 358.

⁷⁶ Cetto 1966, 76ff. En æresport, der i 1612 blev rejst i Nürnberg til ære for kejser Matthias, kan ifølge Matthias Mende have leveret inspiration til de to fremstillinger af sværdoverrækkelsen i rådhuset: Billedet til venstre for hovedgennemgangen på æresporten, hvortil Frederik van Valckenborch havde leveret forlæg, viste således samme tema. Mende 1979, 356.

⁷⁷ Under overskriften “Om en wrettferdig Dommeres straff” bringes i Carions *Chronica* det velkendte eksempel med *tyrannen* Cambyses, konge i det 2. monarki (det persiske): “Ingen første er saa wgudelig att hannom kand doch følge nogre gode dygder/ fordi att Gud erher [sic!] det Embede/ oc skaffer det saa/ att nogre gode oc nyttelige gierninger maa ske/ til att vnderholle thet Regimente. Cambyses haffuer giort en erlich oc lofflig gierning/ for huilcken hand er priset wti alle Historier/ hand haffde en Hoffuitzmand yderst wdi Asia ved naffn Sisamnes/ om hannom haffde hand hørdt/ at hand dømde gerne wretferdeligen for gunst oc gaffuer/ Herfore lud Cambyses thenne wretferdelige Dommere rette/ oc lud flaa

ældre og nok så indflydelsesrigt værk: Johan Carions *Chronica*, som i den store reformator Phillip Melanchtons (1597-1560) bearbejdede udgave udkom første gang i 1531.⁸⁰ Den tysksprogede verdenskrønike, der opnåede umådelig popularitet i reformatoriske kredse,⁸¹ forelå 1554 i dansk oversættelse ved Jon Tursen – komplet med dedikation til Christian 3.'s kansler, Johan Friis, og behørigt forsynet med kongens portræt og våben.⁸² Den tanke skal her fremsættes, at man i dette værk finder visse ledetråde, der – om end ad krogede veje – kan føre til en dybere forståelse af den intention, som ligger bag udvælgelsen af himlens eksempler.

Det interessante i nærværende sammenhæng er frem for alt værkets strukturelle opbygning. Carions krønike er således dels baseret på den apokryffe Elias-profeti, ifølge hvilken verden ville bestå i (højst) 6000 år,⁸³

hans hud aff hannom oc vdspile hinde i Domstolen ligeuist som en anden hud/ oc beskickedede saa then døde Dommeres søn Ottanem til Hoffuitzmand i hans sted/ oc sette hannom paa Domstolen met saadan befaling/ att hand skulle aff thenne hud betencke hans Faders straff/ oc foruare seg for lige slig straff om hand icke ville dømme retferdeligen. Dette Exempel haffuer Gud fore giffuit all øffrighed som haffue nogen befaling/ til att betencke att Gud vil ingen wret lade bliffue wstraffet.” Carion 1554, 67 [recto].

⁷⁸ I sin redegørelse for det 3. monarki (det græske) fremdrager Carion følgende efterlignelsesværdige eksempel fra Alexander den Stores historie: “Alexander haffuer hafft mange drebelige forstelige dygder med seg/ huilcke her vore for langt att beregne/ men ett exempel maa ieg sette/ att nar en er kommen for hannom/ oc haffuer beklaget en anden/ som icke vor til stede/ Tha haffuer Alexander bedeckt thet ene syt øre med sin hand oc hallet thet paa/ til kiende giffuendes med sadan fatzun/ att hand ville thet ene øre beuare til den anden vederpart/ det er/ hand ville ocsaa høre then anden vederpart/ oc icke tro then ene vthan then andre vor hoess/ ligeruist som en frommer Første oc domere bør att gjøre. Hermed haffuer hand giffuit store Herrer oc alle befalnings mend ett skiønt eksempel/ att the skulle icke dømme effter then ene parts anklage/ før vtan att then andre vederpart er til stede att suare/ oc att the skulle i liige mode høre begge parter. [...] Gud giffue att thett saa vore.” Carion 1554, 97 [recto].

⁷⁹ Om Trajan, den elvte kejser i det 4. monarki (det romerske), fortæller Carion bl.a. følgende: “[...] oc er hanss fromhedt saa høgt priset/ Att altiidt siiden/ saa offte mand haffuer wduolt nogen Keisere/ da haffuer mand ønskedt/ Att hand skulle bliffue saa løcksalig som Augustus oc saa from oc god som Traianus. Naar hand ordineret een Marskalck/ gaff hand hannom dette suerd i handen med sodanne ord/ dette suerd skalthu føre emod mine fiender huor som ieg haffuer een rett sag/ Men huor ieg gør wret/ daa førd dett suerd emod meg.” Carion 1554, 134 [recto-verso].

⁸⁰ *Chronica durch Magistru[m] Johan Carion / vleissig zusammen gezogen / meniglich nuetlich zu lesen.*

⁸¹ Krønikens popularitet fremgår ikke mindst deraf, at værket udkom rundt regnet 20 gange frem til 1558, hvor Melanchton endvidere udgav første del af en kraftigt omarbejdet latinsk udgave; efter Melanchtons død fuldendte Caspar Peucer denne nyudgave, der ligefrem opnåede status som “das Standardgeschichtsbuch des lutherischen Protestantismus”. Schmidt-Biggemann 1998, 637; Bauer 1999, 204f.

⁸² *Chronica/ Mr. Johan Carion / paa thet flitigste sammen dragen / huer mand nytteligt att læse / oc er nu fordansket aff M. Joenn Turszon Canick i Lund. Medt een skøn oc herlig Register som indholler alle fornemste handel oc Historier / som seg fraa Verdens begyndelse indtil Carolum v. begiffuit haffue [...].*

⁸³ Dvs. 2000 år med tomhed, 2000 år under loven og 2000 år under Messias, hvorefter dommedag ville indtræffe; afslutningen på denne verdens sidste tidsalder, som indledtes med Kristi fødsel, var dog efter sigende hastigt fremskyndet grundet menneskenes mange og store synder. Carion 1554, 11 [recto-verso].

dels på læren fra Daniels 2. og 7. bog om de såkaldte “fire monarkier”.⁸⁴ Tankevækkende nok havde Knieper tilbage i 1578-79 leveret en serie tapeter til Kronborg (oprindeligt bestemt til den gamle “Store Sal” i etagen under den senere opførte Dansesal)⁸⁵ med motiver netop fra profeten Daniels historie; af denne ældre serie er intet ganske vist bevaret, men der foreligger dokumentation for selve motiverne.⁸⁶ Til serien hørte således bl.a. en fremstilling af kong Nebukadnesars drøm om den store billedstøtte, hvis spektakulære ødelæggelse af Daniel blev tydet som et varsel om, at fire særligt magtfulde monarkier skiftevis ville løfte sig til storhed og med tiden igen bringes til fald, indtil “himlens Gud [skal] oprette et kongerige, som i al evighed ikke skal gå til grunde [...]. Det skal knuse og tilintetgøre alle de andre kongeriger, men selv skal det bestå i al evighed” (Dan 2, 44-45). I reformatoriske kredse tøvede man ikke med at sætte navn på de fire monarkier. Eller som Jon Turson formulerer det i oversættelsen af *Chronica*:

Daniel haffuer ocsaa vdlagt thenne Figur om the fyre Monarchier/ Att thet Gylde-ne hoffuit bemercker oss thet første Riige/ som er then Monarchi Assyriorum [1] / thet sølff bryst betyder Persarum Riige [2]/ then koberbug bemercker thet Greiske Regimente [3]/ oc the iern been thet Romiske Riige [4]/⁸⁷

Det sidste med tilføjelsen: “Men att føderne vore nederst bode aff Jord oc iern/ bemercker oss/ huorledes thet nu haffuer seg med thet Romiske Riige/ Att thet er icke nu saledes til habe oc helt/ som thet vor til førne”, hvormed forfatteren tilslutter sig den middelalderlige *translatio imperii*-tanke, der forudsatte, at kejserværdigheden – via de frankiske konger – var gået i arv til de tysk-romerske kejsere.⁸⁸ I *Chronica* tolkes samtidens mange fortrædeligheder, der eksempelvis kommer til udtryk i uforklarlige himmelfænomener, kirkens splittelse og det tyrkiske riges ekspansion, som et utvetydigt varsel om, at det hellige tysk-romerske rige, verdens 4. og sidste monarki, stod for sit snarlige fald, hvilket var ensbetydende med, at Gud inden længe ventedes at ville nedkalde dommedag over menneskeheden.⁸⁹ Betænker man, at Knieper efter de dokumen-tariske vidnesbyrd at dømme har været fortrolig med Daniels profeti, kan man i *Chronica* med nogen interesse konstatere, at Cambyses, Alexander den Store og Trajan hver især henhører under ét af disse monarkier: Cambyses regerede i det persiske (2), Alexander i det græske/makedonske (3) og

⁸⁴ Carion 1554, 12 [recto]; Schmidt-Biggemann 1998, 637ff.

⁸⁵ Langberg 1985, 19f.

⁸⁶ Friis 1872-78, 307. Formentlig hang disse tapeter ved festlige lejligheder “Udi den liden Sal”, hvortil det ældste bevarede slotsinventar for Kronborg (1600) i hvert fald henregner et ukendt antal “Tapeter, som er vævet udi adskillige Historier”. Citeret efter Friis 1872-78, 353.

⁸⁷ Carion 1554, 20 [recto-verso].

⁸⁸ Schmidt-Biggemann 1998, 626ff.

⁸⁹ Carion 1554, 13 [recto], 258 [verso].

Trajan endelig i det romerske “monarki” (4). Af himlens eksempler er det kun scenen med Seleucus/Zaleucus, der ikke umiddelbart passer ind i det apokalyptiske skema.

Såfremt man imidlertid med Mackeprang antager, at omskriften “SELEUCI BESTENDIGKEIT” vitterlig sigter til Alexander den Stores feltherre, Seleucus Nikator⁹⁰ – af Knieper blot uforvarende illustreret ved eksemplet med Zaleucus, hvormed han som antydnet formentlig i forvejen var bekendt fra den hjemlige billedtradition – går ligningen måske alligevel delvis op. Under overskriften “Seleucus bleff kong wdi Syria” forlyder det således i *Chronica*, at “thenne haffuer vndertuinget *Babylon* med macht” [min kursivering],⁹¹ hvorfor man med tanke på datidens forkærlighed for etymologiske udredninger kan forestille sig, at Seleucus – hvis regering ellers i *Chronica* betragtedes som en videreførelse af det 3. monarki – i den aktuelle sammenhæng skal gælde som en tidsmæssigt forskudt stedfortræder for det første af de fire monarkier: det (as)syriske eller det *babylonske*, som dette ligeledes benævnes!⁹²

Uagtet at monarkiernes konventionelle skema her unægtelig fremstår i en modificeret udgave, er det i forlængelse af ovenstående fristende i himlens eksempeludvalg at indlæse en dybereliggende morale: Med tanke på den ovenfor beskrevne nærforventning om dommedag, der spillede en fremtrædende rolle i periodens forestillingsverden, kunne man følgelig hævde, at det dydsirede danske kongerige – repræsenteret ved såvel rygstykkets retfærdigheds- og velstandsalllegori som det laurbæromkransede rigsvåben, der i medaljonernes midte bogstaveligt talt løftes *til himmels* af de vingede putti – her implicit fremtræder som et symbolsk sidestykke til det *femte* monarki, det himmelske Jerusalem, der i modsætning til antikkens ubestandige riger aldrig vil forgå!

Frederik IIs dansk-norske dobbeltmonarki med dets mange tilhørende landskaber stod i fysisk udstrækning måske ikke helt mål med verdenshistoriens fire mægtige monarkier, men til gengæld udmærkede det danske monarki sig altså angiveligt ved i særlig grad at stå under Guds beskyttelse. Også i den vævede kongeserie blev denne pointe løbende understreget; dette nok så eftertrykkeligt i seriens sidste tapet (nr. 40 i Rosenborginventaret), hvis forherligende fremstilling af den regerende konge afslutningsvis kan tjene til at sætte bordhimlens symbolik yderligere i relief.

⁹⁰ At det faktisk forholder sig sådan, synes medaljonernes rækkefølge at bevidne. Tæller man som tidligere foreslået medaljonerne med uret, og begynder man med nederste venstre hjørne, fremkommer følgende *kronologiske* sekvens: Cambyes (konge 530-522 f.Kr.); Alexander den Store (konge 336-323 f.Kr.); Seleucus Nikator (konge 312-310 f.Kr.); Trajan (kejser 98-117 e.Kr.)! Var det derimod Zaleucus, hvortil medaljonen refererede, ville kronologien blive brudt, eftersom lovgiveren fra Locri regerede o. 650 f.Kr.

⁹¹ Carion 1554, 101 [recto].

⁹² Kunne forklaringen på denne besynderlige (nød)løsning være, at Knieper var i bekneb for en episode fra det assyriske monarki, som i lighed med de øvrige kunne tjene som et mønstergyldigt eksempel på fyrstelig embedsudøvelse?

Tapetseriens portræt af Frederik II

Med sin statuariske holdning, der så at sige afstives af den pragttrøstning, han er ikklædt, har Frederik II – i følgeskab af en halsbåndssmykket hund, det traditionelle herskabs- og troskabssymbol⁹³ – på tapetet taget opstilling på forgrundens smalle scenegulv, hvor han med sværdet ned langs siden, kronen på hovedet og scepteret værdigt støttet mod hoften holder også det fjerde af rigets regaler, rigsæblet, frem til beundrende besigtigelse. Brystharnisket er prydet med et skærf i rødt og gult, oldenborgdynastiets farver, idet kongeværdigheden – i tilgift til regaliernes konventionelle symbolik – yderligere fremhæves derved, at kongen præsenteres på baggrund af et nedhængende grønt tæppe, i hvilket forbogstaverne til de velkendte valgsprog, M H Z G A og T I W, er vævet med røde tråde i vertikale kolonner.⁹⁴ På tæppet falder et kraftigt gult lys i en bred diagonal stribe, hvis overkant nøje flugter med skærfet, idet både dynasti (skærf) og embede (regaler) – i en veritabel dobbelteksponering centreret omkring kongens personlige trosbekendelse (jf. valgsprogene) – med denne visuelt talende symbolik bliver genstand for guddommelig sanktionering.⁹⁵ I forlængelse heraf kunne man endelig hævde, at den højstemte apostrofe, der afrunder kongens monolog – (vers 15-16) “Ach Gott hinfurt Zu meiner Zeitt/ Gib gluck beschutz mein Landt vnd leutt” – i billedfeltet umiddelbart derunder finder visuel resonans i form af et bekræftende svar!

Længst til højre i forreste billedplan retter en hundehvalp – i lighed med faderens velvoksne hund – opmærksomt blikket mod dens ejermand, den karakterfaste lille prins, bag hvilken Frederik IIs andet store byggeprojekt, (det første) Frederiksborg Slot, er placeret i den fjerne baggrund. Over dette prinsens fødested er afbildet en solopgang, opstandelsens symbol, som af Lichtenberg formodentlig med rette ses som et udtryk for det håb, der knyttede sig til Christians fremtid.⁹⁶ I baggrundens venstre side knejser endelig Kronborgs stolte tårne som et fysisk håndgribeligt udtryk for kongens ihærdige bestræbelser på gennem kunst og arkitektur at højne rigets og kongemagtens reputation. De to konverserende adelsmænd – afbildet i mellemgrunden med slottet som baggrund – identificeres gerne som henholdsvis Gert Rantzau, der i egenskab af lensmand på Kronborg en stund havde virket som byggeriets øverste tilsynsførende, og Tyge Brahe, den universalbegavede videnskabsmand.⁹⁷ Sidstnævnte havde for tilfældets skyld forfattet de latinske hyldestvers, der – endnu samme år kontrakten på bordhimlen sluttedes i 1585 – blev opsat over indgangen til den største af

⁹³ Tervarent 1958-59, 94. Hundens tilknytning til kongen understreges derved, at halsbåndet er forsynet med initialerne til kongens ene valgsprog: “T[rew]*I[st]*W[ildprät]”.

⁹⁴ Mackeprang & Christensen 1950, 34f.

⁹⁵ Johannsen & Johannsen 1993, 45.

⁹⁶ Lichtenberg 1989, 156.

⁹⁷ Ibid., 152.

slottets bastioner, "Ridderpostejn",⁹⁸ den daværende adgangsvej gennem Kronborgs netop fuldførte fæstningsværk. Inskriptionen, hvorfra der som et lille efterskrift her citeres in extenso (om end i oversættelse), lovpriser kongeparrets dyder og afspejler samme forestilling om øvrighedens guddommelige kald og forpligtelser, der fra først til sidst gennemsyrede såvel tapetserien som bordhimlen:

Borgen den høie her byggedes af den mægtige Fredrik,
Anden var han af Navn, hellig var han af Færd.
From, retfærdig og mild som Konning og kraftfuld i Kampen,
Nødigen drog han dog Sværd, Freden han elskede meest.
Huldt ved kongelig Side ham sad en elskelig Drotning,
Hun Sophia saa prud, baaren i meklenborgsk Huus;
Dyden hun elsked som han og ømt hun favnet sin Huusbond,
Mangt et Elskovens Pant skjænket ham herlige Viv.
Taug Kartovernes Torden og smilede Freden i Landet
Strax da Kæmpværket her fattede Kongen i Hu.
Borgen han standsede, som du den skuer, men ikke paa denne
Sætter han daarligt sit Haab om den beskjærmende Hielp.
Ei som hiin Babylons Drot[*], da Værket var jublende fuldført,
Brammede for dum, som om Styrken fra Mennesket kom.
Straf for Hovmod han leed, thi paa den syvende Sommer
Foer han afsindig omkring, liig et umælende Dyr.
Dog Dankongen ei taabelig praler, men Haabet han sætter,
Som det sikkreste Værn, ene til Himmelen Gud.
Staaer ei Herren os bi, da svigter, det veed han, alt Mandsværk,
Var det end bygget af Staal, var det som Demanten haardt.
Nei til Stjernernes Gud, til Havets, til Jorderigs Skaber.
Ene ved hannem saa huld finder vor Fredrik sig tryg,
Skjænke da Himmelen ham, hans Børn og sildigste Afkom
Her i velsignende Fred varig at sætte sig Bo.
Efter kongens egen Befaling
har Thyco Brahe skrevet dette.⁹⁹ [*: Kong Nebukadnesar]

Litteraturliste

- Adriansen, Inge 2003: *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830-2000*, bd.1 (Fra fyrstestat til nationalstater), København.
- Arnholtz, M.C. von 1836: *Croneborg Slots og Fæstnings Historie. Et Bidrag til Danmarks Krigshistorie*, Helsingør.
- Baer, C. H. (red.): *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, bd. 1, Basel.

⁹⁸ Af en udateret udgiftspost i Øresundstoldens regnskaber fra 1585 fremgår det, at der dette år blev afregnet med Hubert Leynnes, der "haffuer wdtkast hoss Stennhuggerne the lattinsche bogstæue for porten". Citeret efter Wanscher 1939, 154 (Doc. 110).

⁹⁹ Citeret efter Arnholtz 1836, 95ff.

- Bartholdy, Nils G. 1993: "Broderskab – selskab – ridderorden. Ordnerens ældstehistorie", Bencard & Kaarsted 1993, 9-55.
- Bauer, Barbara 1999: "Die Chronica Carionis von 1532, Melanchtons und Peucers Bearbeitung und ihre Wirkungsgeschichte", *Himmelszeichen und Erdenwege: Johannes Carion (1499-1537) und Sebastian Hornmold (1500-1581) in ihrer Zeit*, Ubstadt-Weiher.
- Behrend, C. 1912-15: "En Dagbog fra en Rejse i Danmark i Aaret 1588", *Fra Arkiv og Museum*, bd. 5, 294-310.
- Bencard, Mogens & Kaarsted, Tage (red.) 1993: *Fra Korsridder til Ridderkors. Elefantordenens og Dannebrogordenens historie*, København.
- Bocchi, Achille 1555, *Symbolicarum questionum libri quinque*, Bologna
- Boesen, Gudmund 1986: *Danmarks Riges Regaler*, København.
- Bruun, Chr. (udg. m.fl.) 1868-69: "Kong Frederik den Andens Kronings og Salvings Akt den 20de August 1559", *Danske Samlinger for Historie, Topographi, Personal- og Litteraturhistorie*, bd. 4, København.
- Carion, Johan 1554: *Chronica/ Mr. Johan Carion / paa thet flitigste sammen dragen/ huer mand nytteligt att læse/ oc er nu fordansket aff M. Joenn Turszon Canick i Lund. Medt een skøn oc herlig Register som indholder alle fornemste handel oc Historier / som seg fraa Verdens begyndelse indtil Carolum v. begiffuit haffue [...]*, Wittenberg.
- Cetto, Anna Maria 1966: *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Bern.
- Dal, Erik (red. m.fl.) 1964: *Danica. Studier i dansk sprog. Til Aage Hansen 3. 9. 1964*, Århus.
- Favrholt, David (red. m.fl.) 2000: *Som kongerne bød. Fra trelleborge til enevælde. Festskrift til Hendes Majestæt Dronning Margrethe II i anledning af tresårsdagen 16. april 2000*, København.
- Freyhan, R. 1948: "The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11, 68-86.
- Friis, F.R. 1872-78: *Samlinger til Dansk Bygnings- og Kunsthistorie*, København.
- Gans, Edward & Kisch, Guido 1947: "The Cambyses Justice Medal", *The Art Bulletin* 29, No. 2, 121-123.
- Helliesen, Sidsel 1977: "Thronus Justitiae. A series of Pictures of Justice by Joachim Wtewael", *Oud Holland* 91, 232-266.
- Hornung, Peter Michael (red.) 1990: *Dronning Margrethe IIs Gobeliner til Riddersalen på Christiansborg*, København.
- Ilsøe, Harald 1963: *Udlændinges rejser i Danmark indtil år 1700. En bibliografisk fortegnelse*, København.
- Jenkins, Marianna 1972: "The Iconography of the Hall of the Consistory in the Palazzo Pubblico, Siena" in: *The Art Bulletin* 54, No. 4, 430-451.
- Johannsen, Birgitte Bøggild 1990: "De fædrelandshistoriske gobeliner på Kronborg, Frederiksborg og Rosenborg", Hornung 1990, 25-34.

- Johannsen, Hugo & Johannsen, Birgitte Bøggild 1993: *Ny dansk kunsthistorie*, bd. 2, København.
- Karker, Allan 1964: "Tro er vildbrad", *Dal* 1964, 37-44.
- Kisch, Guido 1955: *Recht und Gerechtigkeit in der Medaillenkunst*, Heidelberg.
- Kongsted, Ole 1990: *Kronborg Motetterne. Tilegnet Frederik II og Dronning Sophie 1582*, København.
- Kongsted, Ole 1991: Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten, København.
- Krarup, Rigmor & Lassen, Erik 1946-47: "Frederik den andens bordhimmel paa Kronborg", *Kunstmuseets Aarskrift* 33-34, 105-123.
- Langberg, Harald 1979: Kronborg. Vejledning for slottets gæster, København.
- Langberg, Harald 1985: Dansesalen på Kronborg, København.
- Langebek, Detlev 1572: *Der andere Teil des Regentenbuchs. De Iustitia, jure et Aequitate* [...] (tillæg til Lauterbeck 1572), Wittenberg.
- Lauterbeck, Georg 1572: *Regentenbuch Auff's fleissigist vnd herrlichst itzt von Newem vbersehen / vnd durchaus an vielen oerten Corrigiert / Gemehret / vnd Gebessert. Allen Regenten vnd Oberkeiten zu anrichtung vnd besserung erbarer vnd guter Pollicey / Christlich vnd noetig zu wissen* [...], Leipzig.
- Lederle, Ursula 1937: *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathhäusern*, Heidelberg.
- Lichtenberg, Hanne Honnens de 1989: *Tro ~ håb & forfængelighed. Kunstneriske udtryksformer i 1500-tallets Danmark (Renæssancestudier 3)*, København.
- Looström, Ludwig 1885: "Konung Fredrik II:s af Danmark tronhimmel i Nationalmuseum", *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen*, 45-60.
- Mackeprang, M. & Christensen, Sigrid F. 1950: *Kronborgtapeterne*, København.
- Mellbye-Hansen, Preben & Johansen, Katia 1997: *Kongens himmel*, København.
- Mende, Matthias 1979: *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des grossen Saales und der Ratsstube* (udstillingskatalog), Nürnberg.
- Mikkelsen, Birger 1997: *Kronborg (English edition)*, Helsingør.
- Philipp, M. 1996: *Das »Regentenbuch« des Mansfelder Kanzlers G. Lauterbeck – Ein Beitrag zur politischen Ideengeschichte im Konfessionellen Zeitalter*, Augsburg.
- Pleister, Wolfgang & Schild, Wolfgang (red.) 1988: *Recht und Gerechtigkeit in Spiegel der europäischen Kunst*, Köln.
- Popham & Wilde 1949: *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London.

- Reindel, Ulrik 2006: *Frederik IIs bordhimmel*, København.
- Riggenbach, Rudolf 1932: "Die Wandgemälde des Rathauses zu Basel aus dem XV. und XVI. Jahrhundert", Baer 1932, 517-608.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm 1998: *Philosophia perennis. Historische Umrissse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt am Main.
- Simon, Karl 1948: *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt a. M.
- Simson, Paul 1900: *Der Artushof in Danzig und seine Brüderschaften, die Banken*, Danzig.
- Singer, Bruno 1981: *Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*, München.
- Steinmann, Ernst 1898-1899: "Chiaroscuro in den Stanzen Raffael's", *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Neue Folge 10, 169-178.
- Tamm, Ditlev 2000: "Kongen som dommer", Favrholt 2000, 134-150.
- Tervarent, Guy de 1958-59: *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Genève.
- Valerius Maximus 1797: *Mærkværdigheder fra Oldtiden, af det Latinske overs. af Andreas Krag Holm*, København.
- Velden, Hugo van der 1995: "Cambyses for example: the origins and function of an *exemplum iustitiae* in Netherlandish art of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries", *Simiolus* 23, 5-39.
- Voet, Leon 1973: *Antwerp/Golden Age: the Rise and Glory of the Metropolis in the Sixteenth Century*, Antwerpen.
- Wanscher, Vilhelm 1939: *Kronborgs historie*, København.
- Weber, J.J. 1806: "Efterretninger om Kunstnere her i Danmark og deres Arbeider. Meddeelte af Sl. Justice-Raad Vosses Optegnelse", *Nye Danske Magazin* 2, hft. 4, 97-104.