



Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her:
<https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskerens Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>
Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>

POVL ELLER

HISTORISK
IKONOGRAFI



HISTORISK IKONOGRAFI

DANSK HISTORISK FÆLLESFORENINGS
HÅNDBØGER

POVL ELLER
HISTORISK
IKONOGRAFI

KØBENHAVN 1964

I samme serie foreligger tillige:
Knud Prange: Heraldik og historie
Herluf Nielsen: Kronologi
Georg Galster: Mønt

Dansk Historisk Fællesforening har om tilsvarende
emner udgivet:
Knud Prange: Heraldisk Nøgle til Nyt Dansk Adelsleksikon
R. W. Bauer: Calender for årene indtil 2200 e. Kr.
(fototeknisk optryk)

FORORD

Nærværende lille bog er blevet til efter tilskyndelse fra Dansk historisk Fællesforening, der fandt, at man i dag savner en brugbar første indførelse i emnet, som i øvrigt i forvejen er yderst sparsomt behandlet på dansk, ja i det hele taget. Bogen rummer derfor også et forsøg på at bestemme emnets forhold til kunsthistorien og til historievitenskaben.

Jeg vil gerne her benytte lejligheden til at takke min vejleder i faget, museumsdirektør Jørgen Paulsen, Frederiksborg Museet, med hvem jeg har drøftet mange af de spørgsmål, som her behandles, og ligeledes takker jeg Dansk historisk Fællesforening, som har optaget afhandlingen i sin skriftrække om historiske hjælpediscipliner.

Poul Eller.

INDHOLDSFORTEGNELSE

1. Ordforklaring	9
Ikonografi 9, ikonologi, historisk ikonografi, portræt 10, visuel kommunikation 11.	
2. Kilderne	13
Inddeling efter indhold 13, efter ydre form 14.	
3. Billedundersøgelsen	16
kataloger 16, benævnelsen; teknik og materiale; mål og form 17, påskrifter 18, rammen; proveniensen; bevaringstilstanden 19, beskrivelsen 20, portrætbeskrivelse 22, beskrivelsens form 24.	
4. Kritikken af billedet	26
Identifikation efter påskrift 26, efter kilde eller gengivelse 27, portrættype 28, portrætlighed, slægtslighed 29, datering 29, tilskrivning 30, billedets historie 33, genbivelser af billedet 34.	
5. Billedets værdi	36
Æstetisk, kunsthistorisk 36, historisk 38.	
6. Ikonografiens formål	39
Billede og formulering i ord 39, det topografiske billedes rigtighed og dets egentlige meddelelse 40, portræt og fotografi 41, lighed 42, portrættets dobbelsbestemthed 44, tolkning af ansigter 45, portrættets virkning 46.	

7. Historieforskningen og billederne	50
Billedet vil fastholde den ydre virkelighed 50, billederne i historieteorien 51, historieskriveres brug af billeder 52, billeder kilde for kulturhistorien 53, for kunsthistorien 54, billedets kulturhistorie; ikonografiens antikvariske værdi 55.	
8. Nogle bemærkninger om historisk billedundervisning og illustrering	57
Billedets usikkerhed som historisk kilde 57, original og afbildning 58, billedtekst 59, historisk illustrering 61.	
9. Portrætlitteraturen	63
Almene fortegnelser 63, Holland, England 63, Frankrig, Østrig, Tyskland 64, Norge, Sverige 65, Finland, Danmark 66, danske almene fortegnelser 67, fortegnelser over portrætsamlinger 68, enkelte personers ikonografi 71.	
10. Billedsamlinger	75
Museer, arkiver, biblioteker.	

1. ORDFORKLARING

Ordet *ikonografi* er en lærd konstruktion af græsk *eikon*, billede, og *graphein*, at skrive; det betyder egentlig at tegne eller konstruere billeder af noget. I den retning går også Cesare Ripas definition af ordet *ichonographia* på italiensk i udgaverne af hans *Iconologia* efter 1625. Men den lærde klang i ordet lagde vægten på den betydningsnuance, som betegner viden om, kendskab til denne proces, og Antoine Furetière definerede i *Dictionnaire Universelle's* 2. udgave 1701 ordet som den videnskab, der har den klassiske billedkunst som emne. Meget levende synes ordet ikke at have været og brugen har altid været usikker (1).

Den kunsthistoriske videnskab fik i 19. årh. brug for ordet som navn for den forskning, der behandler billedkunsten ud fra emnets eller motivets synspunkt. Ikonografien deler sit stof i to store områder, den kirkelige og den verdslige ikonografi; under den sidste hører ikke blot fremstillinger af den klassiske mytologi, men også historiemaleriet, landskabet, portrættet og stilleben-maleriet. Det er gængs sprogbrug at tale om en kunstners (en skoles, en bevægelses) ikonografi i betydningen motivvalg eller emnekreds.

Ikonografien i denne brede betydning er en beskrivende videnskab, der søger sammenhæng fra billede til billede. Anlægger man et andet synspunkt på billedets indhold og søger gennem litteraturhistorie, lærdomshistorie og idéhistorie, at knytte kunstens historie til den almindelige

historievidenskab, betegner man denne bestræbelse *ikonologi*. Definitionen er blevet udtrykt sådan, at ikonologien undersøger billedets funktion i allegori og symbolisme og dets forhold til ideernes usynlige verden (2).

Da den internationale komité for historisk videnskab i 1928 havde skabt en international kommission for ikonografi, valgte denne som titel for sine meddelelser ord-sammenstillingen *historisk ikonografi*, en sprogbrug som i hvert fald kendes på fransk i det 19. århundrede. Hvad der lå i disse ord, gjorde man i og for sig ikke noget for at blive enige om. På baggrund af den hyppige tale om billedernes historiske kildeværdi kan man sige, at denne gren af ikonografien beskæftiger sig med billedernes forhold til den virkelighed, de foregiver at fremstille. Men samtidig var det helt klart, at det område, man frem for alt opfattede som hovedsagen, var portrætforskningen. Det er da også andensteds set, at man har ønsket at definere ikonografi som læren om portrætter (3). Indenfor denne ramme taler man om en persons ikonografi i betydningen af den samlede række af billeder som forestiller den omtalte person.

Et *portræt* er i almindelig sprogbrug (4) et billede af et bestemt menneske. Selv dagligsproget skelner temmelig nøje grænserne for ordets betydning; et fantasiportræt endsige et portræt af en opdigtet person ved man meget godt er ikke noget portræt, hvorimod man i daglig tale utvivlsomt vil godtage et fotografi som et portræt, selv om der her vil være lidt vaklen. Vil man på en fuldt tilfredsstillende måde gøre rede for ordet, møder man hurtigt en del vanskeligheder; men det vil føre ud over en foreløbig begrebsbestemmelse, som alle kan enes om (5). Ordet bruges af og til i forbindelser som landskabsportræt, dyreportræt eller skibsportræt, og alle ved, at

det, der skal gøres opmærksom på, er, at billedet gengiver en ydre virkelighed, som eksisterer eller har eksisteret.

Ikonografien i videste forstand (også indbefattet ikonologien) er en gren af kunsthistorien. Den historiske ikonografi vil dog kun i ubetydelig grad eller kun i særlige tilfælde kunne regne med kunsthistoriens interesse, og den kan endog komme ind på områder, som kunsthistorien helt må afvise. Den kan nemlig ikke på forhånd se bort fra nogen form for *visuel kommunikation*, billedmæssig meddelelse, selv om denne ikke har ringeste kunstneriske værdi eller hensigt, f. eks. en teknisk tegning.

Den historiske ikonografi er en historisk hjælpevidenskab i den forstand, at det er en opgave for sig at finde billederne og stille dem frem som materiale for historikerne. Billederne må registreres, publiceres i kataloger eller på anden måde, og kommenteres i det omfang, det er nødvendigt, for at historikeren kan tage stilling til det særlige materiale, som den billedlige overlevering er. Historikeren kan kun sjældent bruge en hjælpevidenskabs resultater uden at have kendskab til, hvordan disse resultater er bragt til veje. I hvert fald må det nødigt være sådan, at den, der er mindst fortrolig med en særlig disciplin, lader mest hånt om de forestillinger, som næres af dem, der særlig har syslet med dens kilder. I det hele taget må den historiske ikonografi derfor gøre opmærksom på den billedmæssige overlevering fra fortiden og på denne overleverings særlige natur.

1. På italiensk har ikonografi kunnet betyde pantograf, på fransk kendskab til kobberstik med afledningen iconophile om en kobberstiksamlere, på engelsk kan man træffe ordet i betydningen læren om ikoner.

2. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 1962, 7. Se f. eks. Erwin Panofsky: *Studies in Iconology*, New York 1939, ny udgave London

1962, og Guy de Tervarent: *De la méthode iconologique*, Bruxelles 1961.

3. J. J. M. Timmers i *Winkler Prins Encyclopaedie XI*, Amsterdam og Bruxelles 1951, 112. — Tysk sprog har oversat ordet ikonografi til Bildkunde eller Bildlehre (= historisk ikonografi); i omtrent samme betydning også Bildniskunde (egl. portrætlære). Bilderkunde betyder mere i almindelighed kendskab til billeder.

4. Her ses ganske bort fra ordets overførte betydning i det litterære portræt.

5. En grundigere udredning i Hermann Deckert: *Zum Begriff des Porträts*. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft V*, 1929, 261—82.

Ældre dansk sprog (16.—18. årh.) kan af og til frembyde visse vanskeligheder i forhold til moderne dansk. Ordet billede betyder et skulpturarbejde; det kan træffes om figur på et maleri. Til det moderne billede svarer nærmest stykke, et malet stykke i modsætning f. eks. til et kobberstykke (= kobberstik), senere blot et kobber. Jfr. også »et stykke med bogstaver«, som er en indskrift, en indrammet tekst eller lignende. En malet tavle er et maleri på træ (= på panel); derimod er en landtavle et landkort, uden at der er tale om, at det er på træ. Et andet ord med almindelig betydning er et skilderi, af at skildre, male (egl. at male skjolde (heraldisk)). Også ordet kontrafej kan bruges om billeder af alle arter, men har dog allerede fra 17. årh. haft en tilbøjelighed til at betyde portræt; specielt kan ordet kontrafej bruges om portrætmedalje.

2. KILDERNE

Enhver billedlig fremstilling kan i givet fald bære en historisk meddelelse. For at få en oversigt over hele materialet, inddeler man det gerne i forskellige grupper (1); men det skal straks siges, at de skel, man kan opstille mellem de forskellige grupper, ofte er uskarpe og desuden er uden metodiske konsekvenser. Man må i hvert enkelt tilfælde forsøge at gøre sig klart, hvordan forholdet er mellem billedet og det, det fremstiller, og ikke blot for hvert enkelt billede, men overfor hver del af billedet.

En inddeling efter indhold kan se således ud:

1. Billeder af personer, enkelte eller grupper.
2. Billeder af steder, bygninger eller interiører.
3. Billeder af begivenheder.
4. Billeder af ting.
5. Kort og planer.
6. Arkitekturtegninger.
7. Andre tekniske tegninger.
8. Grafiske fremstillinger af anden art.

Inddelingen kan først og fremmest siges at have den betydning, at billedsamlinger og registerapparater til samlinger ofte er anlagt efter retningslinier, som svarer til det, der antydes i den; i praksis vil samlingens ordning dog ofte være nødt til at rette sig efter andre ting, se f. eks. side 74 f om Det kgl. Bibliotek.

Gruppe 8 skal der her ses bort fra.

De fire første grupper er i virkeligheden overtaget fra

kunsthistoriens genrer, og det karakteristiske for dem er, at de i almindelighed fremstiller tingene i et perspektivisk, rum-illuderende forhold. Men det samme kan gælde for de følgende tre grupper, og det vil være meningsløst at holde arkitekturtegninger i retvinklet projektion konsekvent adskilt fra gruppe 2. Man kunne måske således undvære gruppe 6 og 7, men i praksis ikke gruppe 5; denne omfattes af den historiske kartografi, som ikke skal gøres til genstand for omtale her (2).

Det er i øvrigt klart, at grupperne krydser hinanden; der kan være portrætter på fremstillinger af historiske begivenheder, topografiske oplysninger kan findes på portrætter osv.

Man kan inddele billederne efter deres ydre form på følgende måde:

Tredimensionale fremstillinger:

fritstående skulptur

relieffer (herunder gravsten; også mønter, medaljer (3), segl)

afstøbninger af ikke-kunstnerisk fremstillede ting (f. eks. dødsmasker).

Todimensionale fremstillinger:

tegninger og maleri (akvarel, gouache, pastel, miniaturemaleri etc.)

træsnit og kobberstik (radering m.m.; stålstik)

graveringer, indlægninger, tekstil (gobeliner etc.)

daguerreotypi, fotografi (film).

Begrundelsen for at fremføre denne inddeling er den, at den anvendte teknik er bestemmende for hvilken hensigt ophavsmanden har haft, og i hvilken grad et tilsigtet mål kan tænkes at være nået, f. eks. i retning af nøjagtighed. Inddelingen får derfor først mening, når den ud-

fyldes med det anvendte materiale, der samtidig er afgørende for bevaringen af billedet (4).

Et vigtigt skel, der ikke kommer tydeligt frem i inddelingen efter den ydre form, er skellet mellem de genstande, som er unica, dvs. kun eksisterer i ét eksemplar, og mangfoldiggørelserne. Man må gøre sig klart, at nogle billeder er unica principielt (en kopi adskiller sig altid fra det billede, det er kopieret efter), mens andre kun er unica i praksis (et træsnit, som kun er bevaret i ét eksemplar).

1. Erich Keyser: *Das Bild als Geschichtsquelle*, i Walter Goetz (ed.): *Historische Bildkunde* Heft 2, Hamburg 1935; Erich Keyser: *Die Geschichtswissenschaft. Aufbau und Aufgaben*. München u. Berlin 1931.

2. Otto Smith: En oversigt over de topografiske kort- og billedsamlinger, i *Fortid og Nutid* VI, 1926—27, 227; Bjørn Ochsner: *Kort- og Billedsamlinger*, i *Nordisk Håndbog i Bibliotekskundskab* III, 1960, 320; Bo Bramsen: *Gamle Danmarkskort*, 1952; N. E. Nør-lund: *Danmarks Kortlægning. En historisk Fremstilling* I, 1942. (Geodætisk Instituts Publikationer IV).

3. De numismatiske opslagsværker, som er af særlig betydning for ikonografien, er G. Nielsen, F. A. Müller, O. P. Kølle, L. Spengler: *Beskrivelse over danske Mynter og Medailler i Den kongelige Samling*, 1791, med planchebind; Vilhelm Bergsøe: *Danske Medailler og Jetons fra 1789—1891 (—1893)*, 1893; Georg Galster: *Danske og norske Medailler og Jetons ca. 1533—ca. 1788*, 1936.

4. Orientering om teknik og materiale findes f. eks. i Gertrud Ser-ner: *Kunstsamlerens ABC*. Ved Lars Rostrup Bøyesen, 1946; Peder Hald: *Maleriets Teknik*, 1934; Jørgen Sthyr og Erik Zahle: *Den kongelige Kobberstiksamling, Grafik og Tegninger*, 2. udg., 1946; *Litografien i Danmark*, udg. af Dansk litografisk Principalforening, 1922.

3. BILLEDUNDERSØGELSEN

Grundlaget for al beskæftigelse med billeder er redegørelsen for det enkelte billedes identitet, billedbeskrivelsen. Af den udvikler alle spørgsmål sig, og den må man stadig vende tilbage til under forsøget på at besvare spørgsmålene. Derfor burde der i alle museer og samlinger findes fuldstændige beskrivelser af alle billeder, med fotografi bilagt; men det er naturligvis en uopnåelig drøm. Man bør dog ikke alt for sorgløst slå sig til tåls hermed, da en sådan grundig inventarisering i virkeligheden, i det mindste fra et forskningssynspunkt, er langt mere værd end en nok så høj forsikringssum.

I et katalog bør alle vigtige oplysninger kunne findes. Der er en tilbøjelighed til altid at gøre kataloger så kortfattede som muligt, oftest måske af økonomiske grunde, men der skal dog advares mod at bruge for mange forkortelser og især mod at bruge særlige til det enkelte værk konstruerede forkortelser, der i besparelse kun betyder lidt i forhold til den irritation, de bereder læseren. I virkeligheden er katalogformen upopulær; det er få, der som Sylvestre Bonnard finder, at et katalog er »den letteste, mest tiltrækkende og behageligste læsning« (1). Man kan for at få en mere læselig tryksag ud af det opløse kataloget til en flydende fremstilling, men må så have den systematiske beskrivelse som grundlag og huske alle de enkelte led; de mest upyntelige oplysninger kan da sættes hen i noter eller billedtekster.

En hovedsag ved den grundlæggende beskrivelse er at

skelne mellem det, der klart og uomtvistelig iagttages, og det der er udledt af iagttagelsen eller som af andre grunde må underkastes tvivl.

En beskrivelse bør omfatte følgende:

1. *Benævnelsen* af billedet, overskriften til inventarbeskrivelsen, må i første omgang være den, der umiddelbart antages for at være rigtig; først efter at hele undersøgelsen er gjort, kan man have en begrundet mening. Det er gængs at bruge ord som formentlig, måske, antagelig foran benævnelser, man gerne vil sætte et spørgsmålstegn ved; derudover er ordene betydningsløse. Derimod sættes ordet »kaldes« for at angive, at benævnelsen ikke er ens egen, men skyldes en tradition, og at man ikke har kunnet erstatte den med nogen anden, selv om man anser den for forkert.

2. *Teknik og materiale* må oplyses i det omfang og med den nøjagtighed, man har mulighed for, både hvor det er sædvanligt (maleri på lærred), og hvor det er usædvanligt (maleri på papir opklæbet på en fyrretræsplade; træsnit på silketøj). Man må ikke betragte det som spildt ulemphed at gå så vidt som at bestemme et ark tegnepapirs vandmærke eller at tage en miniature ud af indfatningen for at se, om den er malet på elfenben eller pergament. På den anden side kan man herved komme i konflikt med bevaringshensynet, der har overvægten: billedet må naturligvis ikke tage skade; navnlig pasteller er meget uholdbare og bør næppe tages ud af en montering uden særlig grund. Nogle litteraturhenvisninger til bøger med oplysninger om tekniske spørgsmål er anført til forrige kapitel, note 4.

3. *Mål og form* (2). Det er sædvane at opgive mål i centimeter med højden først, og man bør i registreringsarbejde afholde sig fra at indtage særstandpunkter (3).

Man skal ikke være bange for at tage flere mål, ej heller at gøre opmærksom på, hvilke mål det er man opgiver. Det er nemlig ikke altid helt klart, hvad man bør gøre; det kan måske være rimeligst både at tage »det tegnede mål« og hele papirarkets, både at måle kobberstikkets pladerand og selve billedets indrammende linie. Malerier måles bedst på blindrammen; lysmålet er målet på den del af billedet, som rammen eller *passé-partout*'en lader til syne.

Målene er en vigtig ting; men billeder skifter desværre jævnlig dimensioner. Beklipninger af stik og tegninger, eller blot skrumpning af tegnepapir, overføring til nyt lærred af malerier, fraskæring af store dele af malerier eller tilføjelser af kanter, der kan være mange grunde til, at målet ikke »passer«; et billede kan være omtalt med et mål, det ikke mere har.

Der er ingen tvivl om, at målene burde angives oftere end tilfældet er, hvor billeder reproduceres til illustration af bøger; det kunne gøres blot med et par diskrete tal ved et hjørne af billedet. Man ser hundredvis af bogillustrationer uden at ane, at dette billede i virkeligheden er kæmpestort, hint en miniature. Og billedets mål har en absolut betydning, ikke blot en relativ. Det gør en forskel, om man er afmalet i over naturlig størrelse eller i et lille maleri.

4. *Påskrifter* af enhver slags må opnoteres, selvfølgelig bogstaveret nøjagtigt, med angivelse af skriftart. Der kan være tale om mange former for påskrift: kunstnersignatur, evt. i form af monogram (man huske at skelne mellem de bogstaver, som står at læse på billedet, og opløsningen i form af kunstnernavnet), datering, navnepåskrift, aldersangivelse, våben eller bomærke hører også med i denne sammenhæng, andre påmalede tekster som valgsprog og

skriftsteder. Også de påskrifter, som findes på bagsiden; principielt må man tage alt med lige til udstillingsnumre, fideicommisnumre, segl, nedkradsede adresser osv., da sådanne ting kan være af betydning for identifikation i ældre lister.

I visse tilfælde kan man med det blotte øje se, at tekster er senere påmalede, enten fordi skriften åbenbart hører en senere tid til end maleriet eller fordi den tydeligt ligger oven på krakelurer, som først er dannet en rum tid efter maleriets tilblivelse. I andre tilfælde kan man på et konservatoratelier på en ret simpel måde ved en »cross-section« (gennemboring af billedet med udtagelse af en prøve) afgøre, at en påskrift ligger oven på et lag fernis og altså ikke hører til selve billedet. Men en senere påført tekst kan jo godt fortælle sandheden!

5. *Rammen* eller indfatningen kan indeholde oplysninger af ganske samme art, som i givet fald må tages i betragtning, selv om rammen måske er senere end billedet. En ramme kan høre med til et billede på en sådan måde, at den f. eks. bør afbildes sammen med det, og man bør være meget tilbageholdende med at tage rammer fra billedet. Rammer bærer ofte et tidspræg og kan være dekorative kunstværker af høj rang; men de omtales sjældent i litteraturen.

6. *Proveniensen* således som den kan oplyses på stedet eller ved erhvervelsen, må man holde fast ved, herunder naturligvis alle de øvrige oplysninger eller traditioner, som knytter sig til et billede. Selv om man senere må erklære nogle af disse oplysninger for gale, er det ikke forgæves, man har mærket sig dem; det gælder navnlig tidligere benævnelser. Billedet kan jo i ældre fortegnelser være omtalt under det gale navn.

7. *Bevaringstilstanden* må omtales, hvis noget påfal-

dende giver anledning til det. Navnlig må man gøre opmærksom på åbenlyse skader som huller, reparationer, afskalninger og bortskæringer. Dels kan en figurs placering røbe, at der må være foretaget en lemlæstelse af et maleri, dels kan man ofte ved kanten se, at lærredet er skåret af midt i det malede, hvilket formentlig betyder, at noget er skåret fra. En skade vil ofte gøre det lettere at erkende materialet, f. eks. et maleris grundering.

En sådan undersøgelse af billedfladens beskaffenhed kan, selv om den foretages med det blotte øje, give mulighed for eller anledning til, at dele af overfladen erkendes som senere tilmalinger eller restaureringer.

En slet bevaringstilstand kan gøre det nødvendigt at hidkalde en konservator (4), og man skal ikke lade nogen anden behandle en skade. Navnlig er afskalninger farlige; de kan betyde, at billedet står i fare for helt at forsvinde. Nedbrydningen kan standses ved en behandling, som klæber lagene sammen igen; denne behandling kan udføres, uden at billedet stryges og renses, dersom man er i besiddelse af det nødvendige apparatur.

En rentoilering, voksimprægnering og navnlig en rensning må altid betragtes som et farligt foretagende, der kun udføres, når den er virkelig påkrævet, og hvad man skal stille op med de forsvundne partier af et malelag, er et omstridt spørgsmål.

En restaurering hos en konservator kan tit give vigtige oplysninger om billedet, så en restaureringsrapport er et vigtigt dokument. En beskrivelse bør så vidt muligt give oplysning om billedet har været restaureret og hvornår.

8. *Beskrivelsen* af den billedlige fremstilling. Da man i vore dage i almindelighed altid let vil kunne opbevare fotografier sammen med museers inventarbeskrivelser og

forsyne et katalog med reproduktioner, vil der være en tilbøjelighed til at gøre billedbeskrivelsen yderlig kort eller indskrænke den til nogle farveangivelser. Den fuldstændige beskrivelse vil man være bange for opfattes som et mere eller mindre utåleligt pedanteri, rent bortset fra, at den er besværlig at udarbejde. Den er imidlertid et nødvendigt arbejdsgrundlag.

På udarbejderens side er fordel den, at han tvinger sig til at gå hele billedet systematisk efter på en meget grundig måde, så man hele tiden holder fast, hvad der er at se i modsætning til det, man gætter sig eller slutter sig til. Brugeren af beskrivelsen vil have den uvurderlige fordel ikke at være alene med sin iagttagelse; flere ting, man på forhånd tror, kan blive genstand for forskellig opfattelse. Hertil kommer, at dersom man er henvist til brug af fotografier eller endnu mere, når man kun har reproduktioner, kan der være ting, som man ikke kan se, men som er klart erkendelige i selve billedet.

Beskrivelse i den her omtalte forstand er en ganske nøgtern affære, som ikke skal bebyrdes med en subjektiv tolkning af stemninger; kun kan man naturligvis anføre det, der er meget påfaldende eller usædvanligt. Man skal heller ikke forsøge at løse den umulige opgave at give en dækkende beskrivelse af farverne, men holde sig til alment brugelige, uomtvistelige udtryk. Farveangivelserne tjener bedst som hjælp for hukommelsen.

Skal man beskrive en række billeder, må man oparbejde en systematik, der gør sammenligning mulig. Er flere af billederne næsten ens, må man udtrykkelig gøre opmærksom på forskellene. Det vil være vanskeligt på forhånd at opstille en systematik for beskrivelsen af mere omfattende fremstillinger; derimod har der for portrætbeskrivelser været et behov for ret strenge retningslinier,

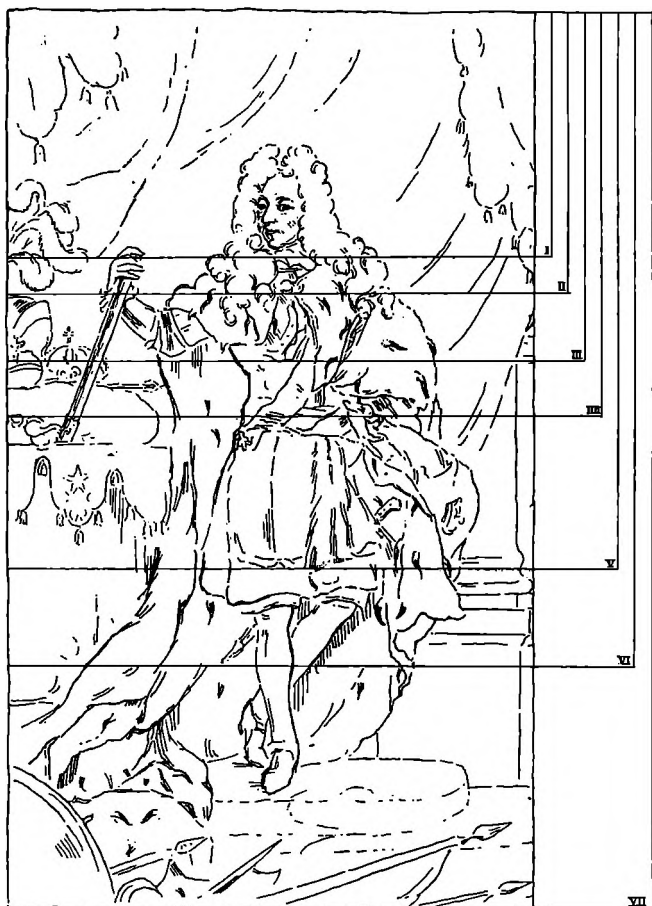
som får større betydning, jo bedre de følges. Desuden kan de her behandles som et eksempel på, hvordan et arbejde af den slags kan tilrettelægges.

9. *Portrætbeskrivelsen* (5). Ved beskrivelse af kunstværker bruges højre og venstre aldrig (mere) i heraldisk betydning, men som højre og venstre set fra betragterens standpunkt. Selvfølgelig er man berettiget til desuden at tale om en afbildet persons højre og venstre side, men står sig i visse tilfælde ved at gøre opmærksom på, at man nu taler om personens højre eller venstre. Rækkefølgen kan med fordel være omtrent denne:

I. Portrættets omfang og holdning. Man skelner mellem a) hoved (med halsen), b) skulderstykke, c) brystbillede (er hænderne med, angives det udtrykkelig), d) halv figur (er hænderne ikke med, angives det udtrykkelig), e) hoftestykke, f) knæstykke, g) hel figur. Se vedføjede afbildning.

I ældre inventarindførsler og anden omtale af billeder kan optræde nogle forvirrende formuleringer: »livsstørrelse« og »legemsstørrelse« kan være brugt for hel figur, uden at der er tale om legemsstørrelse i egentlig forstand, f. eks. også om miniaturer.

Personens drejning angives med ordene: a) profil mod højre eller venstre (man ser kun ét øje; halv profil betyder, at man ser lidt af det andet, men udtrykket bruges sjældent), b) vendt mod højre eller venstre (næsen skærer en linie fra iris til mundvig), c) en face mod højre eller venstre (derimod bør man ikke bruge udtryk med brøker som $\frac{3}{4}$ mod, eller: $\frac{3}{4}$ profil, da de ikke er umiddelbart forståelige), d) en face. Andre stillinger må angives mere forklarende, f. eks. hvis personen ses lidt fra ryggen. Hvis hovedet er drejet lidt i forhold til kroppen, må der skelnes mellem hovedets og kroppens vending. I



I. Tête, testa, head, Kopf, Hoved. — II. Jusqu'aux épaules, alle spalle, head and shoulders, Achselstück, Skulderbillede. — III. En buste, busto, bust, Brustbild, Brystbillede. — IV. Mi-corps, mezza figura, half length, Gürtelstück oder Halbfigur, halv Figur. — V. Plus qu'à mi-corps ou jusqu'au dessus des genoux, alle ginocchia, . . . , Hüftbild, Hoftebillede. — VI. Jusqu' à mi-jambe, a mezza gamba, three quarters length, Kniestück, Knæstykke. — VII. En pied, ai piedi, full length, ganze Gestalt, hel Figur.

Benævnelserne for et portræts udstrækning, som de blev vedtaget af den 7. internationale historikerkongres i Warszawa 1933. Fra et aldrig udkommet værk af O. Andrup: Quelques portraits de peintres étrangers au château de Frederiksborg. (Det benyttede maleri er kong Frederik IV, af Benoît Le Coffre.)

disse angivelser er venstre og højre altid betragterens venstre og højre.

Hertil knyttes stillingen, hvis den erkendes, eventuelt situationen (siddende i armstol ved skrivebord).

II. Øjenfarve, hårfarve, frisure, skægmode og eventuelle andre særprægede træk. Smykker på hoved og hals.

III. Dragt, beskrevet uden brug af gamle eller tekniske udtryk, som ikke forstås af den forudsætningsløse; sådanne ord kan tilføjes parentetisk. Smykker; våben, der bæres. Ordener, uniformer og gradtegn er særlig vigtige; er de ukendte, må de beskrives. Ofte vil det være en fordel at tælle knapper o. l. for at opnå entydighed.

IV. Beskrivelse af benenes og hændernes stilling og af ting, som den afbildede har i hænderne.

V. Andre accessorer. Baggrunden.

VI. Påskrifter o. l., se foran under 4. Der kan både være tale om tekster eller tegn (våben), som ikke hører med i den billedmæssige fremstilling, og som altså bryder illusionen, og om tekster, der er inddraget i billedet, såsom ord på en indskrifttavle eller på et ark papir, der er afbildet.

10. *Beskrivelsens form.* Man diskuterer ofte i museumsverdenen betimeligheden af at anvende trykte formularer til genstandsbeskrivelse og de former, sådanne kort kan have. Fordelen ved formularer er, at man så husker alle de enkelte led. Et sådant kort skal omfatte alle de foregående paragraffer i en eller anden form og nogle andre (henvisninger til negativ- og andre arkiver eller registre; billedets opholdssted); men enighed om, hvordan man skal udføre dem, kan rimeligvis aldrig opnås. Til brug for mere omfattende registreringer har den hollandske ikonografiske kommission i sin tid anbefalet et kort af omtrent den form, som endnu anvendes bl. a. af

Frederiksborg Museet (6). Det kan dog meget vel forsvares at foretrække hvide ark, som tillader en friere brug af pladsen. En konsekvent, leddelt opstilling er tilstrækkelig til at gøre brugen let.

1. Anatole France: *Le crime de Sylvestre Bonnard*, 1881, indledningen.
2. For billeders vedkommende regner man med, at når intet angives, er de rektangulære. Man vil dog betragte det som det normale, at miniaturer er opretstående ovale. I almindelighed er der kun grund til særligt at omtale de former, som adskiller sig fra disse normer.
3. Bemærk, at i engelsksproget litteratur benyttes så godt som altid tommer.
4. Der findes endnu ikke her i landet en anerkendt eller formelt afrundet uddannelse af konservatorer. I praksis må man henvende sig til et museum.
5. Walter Goetz (ed.): *Historische Bildkunde*. Heft 6: Werner Fleischhauer: *Richtlinien zur Bildnisbeschreibung*, Hamburg 1937; O. Andrup: *Über die Arbeit der ikonographischen Kommission*, Kopenhagen 1932; *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences* 24, Paris 1934, (= Vol. VI, pt. III, *Historical Iconography*) side 234: *Terminologie internationale pour portraits*.
6. Den i foregående note nævnte *Bulletin* 11, 1931 (= Vol. III, pt. I), side 117 og 120.

4. KRITIKKEN AF BILLEDET

Det foregående kapitel drejede sig om den umiddelbare iagttagelse og måling af billedet og om optegnelsen af den tradition, som hører til det. Næste skridt er en efterprøvning af oplysningerne. Den sker dels ved sammenligning med andre billeder, dels ved at forklare de ting, der er fremstillet, og munder ud i et forsøg på at sætte billedet ind i den situation og de forhold, hvoraf det er fremstået, af hvad art de være kan. Vi holder os igen til portrættet, som i teorien rummer flest vanskeligheder; men billeder af alle slags må behandles på en tilsvarende måde.

Identifikationen. Portrættets personalhistoriske betydning beror på, om man med sikkerhed tør stole på, at det forestiller den, det udgives for. Det kan ganske vist have historisk interesse uden en sikker benævnelse, f. eks. hvis man kan knytte det til en stand eller et erhverv, til en begivenhed eller anden social foreteelse. Men jo flere bestemmelser, billedet har, des mere kan man bygge på det.

Størst sikkerhed har man, når navngivningen stammer fra den afbildedes levetid. Hvis navnet er malet på i samtiden, mens den afbildede eller hans børn ejede billedet, er der ingen tvivl. Påmalede slægtsvåben kan ofte tillade en sikker identifikation, især hvis der tillige er tale om en bærer af en orden eller en uniform (1). Men de påmalede oplysninger er ofte senere end billedet; bogstavformer og stavemåder giver muligvis oplysninger

om, hvornår påmalingen sandsynligvis er foretaget, og det afgørende kan da være, om den, der foretog navngivningen, kan tænkes at være vel underrettet. Det vil man bedst kunne antage, hvis billedet har tilhørt f. eks. en efterkommer, men har billedet skiftet ejer nogle gange, stiger usikkerheden. Ofte vil navnet skifte på den måde, at en mere berømt person af omtrent samme navn foretrækkes. Grundreglen må imidlertid være den, at der skal positive grunde til at forkaste en navngivning, hvis oprindelse ikke kendes. Det er for eksempel rigtigt nok, at den bekendte samler Terkel Klevenfeldt malede navne på alle sine billeder, og at flere af disse navne har vist sig at være gale. Men vi må huske på, at de trods alt almindeligvis er rigtige.

Identifikationen kan i visse tilfælde ske derved, at billedet er nævnt i en samtidig kilde, et brev, et inventarium, en dødsbooptegnelse, et erindringsværk eller lignende. For det meste er det dog vanskeligt at sikre sig, at det billede, man har, er det samme som det i kilden omtalte, fordi der sjældent forekommer nøjagtige beskrivelser.

En samtidig mangfoldiggørelse i form af et kobberstik, et litografi eller malede kopier, som er forsynet med navneoplysninger, giver ofte mulighed for en rigtig identificering. Hvis stikket er senere, kan man naturligvis opleve, at navngivningen er gal, akkurat som tilfældet var med påmalede navne; således var i lange tider portrætterne af kong Hans og Christian I byttet om (2). Denne måde at identificere portrætter ved sammenligning er behæftet med en anden vanskelighed, som spiller en stor rolle i praksis. Spørgsmålet er: hvordan kan man vide, at to billeder forestiller den samme person?

Til det spørgsmål findes der ikke svar i form af faste

regler, hvis overholdelse sikrer et rigtigt resultat. Man kan kun pege på nogle af de muligheder, der består for lighed mellem portrætter, og på nogle af de farer, man kan blive stillet over for. Jo større erfaring, des bedre håb om at træffe det rette.

Portrætter forekommer ofte i rækker af kopier: malede, i stik, som miniaturer, snart brystbillede og snart i hel figur, men sådan at den samme »portrættype«, som man siger, er gentaget i alle billederne. Er der virkelig tale om, at et billede repræsenterer en sådan type, at klædedragt, armstilling o.s.v. er slavisk gentaget eller detaljer umotiveret overført, forestiller de givetvis den samme mand, også selv om vi ikke kan se spor portrætlighed mellem dem; det vil man tit se, hvor det afledede billede er udført af en ringe kunstner. Men en kopist kan ændre på dragten for at gøre den mere tidssvarende eller tilføje en orden – det vil nu gerne være en fordel – og alligevel genkendes typen på en lighed, som ikke alene er givet i ansigtets træk.

Det kan dog ske, at hyppigt portrætterede personer som fyser eller berømtheder kun har siddet model for en maler en enkelt gang; den ansigtsmaske, kunstneren har tegnet ved den lejlighed, kan han have benyttet til flere vidt forskellige portrætter, eventuelt i nogle tilfælde spejlvendt. Carl Gustaf Pilo har på den måde skabt flere typer portrætter af Frederik V. I den slags tilfælde kan man måske identificere ud fra ansigtet alene; sikkerhed har man dog formentlig kun, hvis der er noget andet, som viser, at portrættet hører til samme kategori, for eksempel at de begge er fyrsteportrætter.

Derimod ser man ikke sjældent portrætter af forskellige personer optræde i grupper med stor indbyrdes lighed i dragt, opstilling o.s.v., mest udtalt, hvor den sam-

me maler har udført dem, eller hvor billederne skal danne en serie. Yderpunktet er nået, når man står over for præfabrikerede kroppe med forskellige hoveder! Her er ikke tale om forenkling fra det ene billede til det andet eller om modernisering, blot om variation. Er der en variation, tør man næsten være sikker på, at sådanne billeder forestiller forskellige personer. Det, der kan virke forvirrende, er, at ansigtsmaskerne kan være udformet forbavsende ens for de forskellige mennesker; en maler, ja et slægtled af malere kan være bundet til et skema, en fremstillingsmåde, en mode eller hvad man vil kalde det, i en sådan grad, at det i første øjeblik er vanskeligt at se nogen forskel. Den er der dog. Det er, som om vor afstand i tid fra gamle portrætter gør det vanskeligt for os at skelne det individuelle; vi synes, at portrætter af et fjernt slægtled kan være mærkelig ens. I hvert fald må man hævde, at en identifikation på grundlag af »portrætligheden« alene ikke kan give nogen tilstrækkelig sikkerhed.

Et endnu mere usikkert kendetegn er slægtslighed. Det er givet, at slægtslighed findes som en erkendelig, også i portrætter synlig virkelighed. Man har sagt, at et par portrætter i visse tilfælde kan være det bedste bevis i et spørgsmål om faderskab (3). Står man overfor en samling af hovedsagelig slægtsportrætter, må man naturligvis mærke sig det sandsynlige i, at et ubekendt portræt, som viser slægtslighed, også forestiller et medlem af slægten. Men det er et område, hvor man må vise den største forsigtighed.

Dateringen. Der findes billeder, hvis tilblivelse vi kender på år, dag og time, og der findes billeder, som man knap kan datere indenfor et halvt århundrede. Det er

klart, at selv et ubekendt portræt har en vis ikke ganske ringe historisk værdi, hvis det er nøje dateret.

Et portræt fremviser for det meste en rigdom af detaljer som frisure, skægmode, dragt, våben, ordenstegn, smykker; det er dog sjældent, at nogen af disse detaljer kan hjælpe til en helt nøjagtig datering. Hvis en velstående mand i 18. årh. har ejet et skab fuldt af parykker, må man antage, at de har været af forskellig udseende, og nogle moder holder sig længere end andre. Den samme dragt kan i visse tilfælde måske bruges både ti og tyve år, af et ældre menneske endda længere. Selv om en datering efter dragten altså ikke kan presses til at yde ret meget, kan den dog give en god hjælp. Man må lægge de sikkert daterede portrætter op og se første og sidste forekomst af hver dragtdel; man når da i det mindste en vis indsigt i, hvornår portrættet sandsynligvis er blevet til.

Den uforberedte vil utvivlsomt blive mere overrasket over den usikkerhed, der hersker med hensyn til den afbildedes alder. Det er almindeligt i ældre beskrivelser at se ord som »en mand omkring de fyrre« eller lignende. Men selv børnebilleder kan være umulige at bedømme, når de er fra en fjern tid, og for voksne nærmer unøjagtigheden på dette punkt sig vilkårlighed.

Ophavsmanden. Den såkaldte tilskrivning af et værk til en kunstner, altså påvisningen af, at han og ingen anden må have udført værket, er en typisk kunsthistorisk opgave. Det forholder sig med tilskrivningen på samme måde som med identifikationen: man er på sikker grund, hvis man enten har en signatur, vel at mærke en ægte, for et malernavn kan påføres senere som al anden tekst, eller hvis man har en samtidig kilde, som giver oplysning om kunstnerens navn. Den tredje måde, sammen-

ligningen, som i dette tilfælde bliver en tilskrivning efter stilistiske kriterier, altså på grundlag af kendskab til den for kunstneren ejendommelige udtryksmåde, kunne man fristes til at sige ligger udenfor det område, som den, der beskæftiger sig med ikonografi, bør give sig i lag med. Sådan er det dog ikke i praksis. Sagen er nemlig den, at kunsthistorikerne i mange tilfælde og med rette vil betragte portrætmalerne snarere som en slags håndværkere end som kunstnere i egentlig forstand og derfor ikke ser nogen lønnende opgave for deres forskning her. Det så meget mere som man almindeligvis siger, at resultatet aldrig vil stå i forhold til besværet, fordi jo ringere kunstner, des mindre særpræget udtryksmåde.

Denne tankegang er måske ikke helt så rigtig, som man vil gøre den til. Store kunstnere kan have dygtige elever og efterfølgere, som det kan være særdeles vanskeligt eller umuligt at skelne fra foregangsmanden og fra hinanden. En hvilken som helst jævn håndværker kan have tydelige særtræk. Vanskeligheden er i almindelighed en anden, nemlig den, at den jævne kunstner også socialt har befundet sig på et lavere niveau eller været mindre kendt og derfor sjældnere har efterladt sig omtale i skriftlige kilder; at det modsatte kan være tilfældet forhindrer ikke, at det oftest vil forholde sig sådan.

Set fra et almindeligt historisk, om man vil: kulturhistorisk synspunkt er det givet, at opgaven må løses i det omfang, det er muligt. Ophavsmændene til fortidens frembringelser, hvad enten der er tale om træskærerarbejder, møbler, sølvtøj, broderier, bygninger eller portrætter, vil altid stå i søgelyset, når trådene skal udredes (4).

Man må gøre sig klart, at når man kun har billedjævnførelsen at arbejde med, er det nødvendigt at skaffe sig

så stort et materiale som muligt, for at man overhovedet kan håbe på at få et overblik over mulighederne. Dernæst kræves erfaring og fordomsfrihed. Det er umuligt ud fra et par billeder at afgøre, om de er udført af den samme mand eller ej. Den »Morelliske« metode, tanken om, at detaljer, især uvæsentlige, røber kunstneren med usvigelig sikkerhed, er en uholdbar teori, og anvendt uden tilstrækkelig talrige, sikre udgangspunkter i vel afhjemlede billeder er den meningsløs.

De sikre billeder, dvs. de billeder hvis ophavsmand er bestemt med så stor sikkerhed, at man tør bygge videre på dem, må man stadig holde sig til. Sammenholder man et ubestemt billede med sit indtryk af dem, når man måske til den overbevisning, at det er udført af en bestemt kunstner; denne overbevisning må kunne stå for en prøve i form af en sammenligning af detaljer for at kunne karakteriseres som vished (5).

Oplysninger på kobberstik og litografier om originalens skaber kan være tvetydige. Et »del.«, »pinx.« eller måske endda »inv.« (6) kan af og til befrygtes at gå på den, der har udført forlægget til mangfoldiggørelsen efter en andens original.

Det vil tiere være muligt at finde ophavsmanden til en portrættype end til selve det billede, man har i hånden. En rutineret udført samtidig kopi kan være umulig at skelne fra en original, og en »original« kan være udført af hjælpere for større eller mindre partiets vedkommende, så begrebet næsten mister sit indhold. Hertil kommer, at tidligere tiders kunstnere ikke havde nogen sky for at udføre flere eksemplarer, replikker, af det samme billede. På den anden side er det ikke sjældent muligt at erkende en kopi som udført på et nogenlunde angiveligt tidspunkt.

Kan et billede henføres til en bestemt kunstner, som man har kendskab til andensteds fra, betyder det, at bedømmelsen af billedet kan ske på et bredere grundlag. Kunstnerens sædvanlige måde at karakterisere folk på, hans muligheder for at kende den afbildede og andet mere er nu med til at danne vor opfattelse af billedets troværdighed. Overfor andre historiske kilder ville man sige, at man fik midler i hænde til at bedømme deres tendens.

Billedets historie. Den første begrundelse for at gå nøjere ind på udforskningen af billedets overleveringshistorie, dets proveniens, er den mulighed, at proveniensen fortæller noget afgørende om billedets ægthed. Det vil for det meste være umuligt at genfinde et billede i en samtidig fortegnelse uden kendskab til de senere ejerskifter, da beskrivelserne altid er overfladiske.

Men billedets historie er en mere vidtløftig sag. Hele vor opfattelse af den betydning, man i samtiden har tillagt billedet, er afhængig af de forestillinger, vi gør os om dets historie. Hvorfor er det blevet til, hvem har taget initiativet, under hvilke omstændigheder blev det skabt? Hvad ønskede den afbildede, og hvilke tanker gjorde han sig om det, hvad mente hans pårørende, og hvad mente offentligheden? Hvad mente kunstneren, og hvad tog han for det? Spørgsmålene er mange, mulighederne for at besvare dem få. Det er, når det kommer til stykket, sådan, at hver lille sætning, som rummer en hentydning til billedet, må hentes frem og betragtes, fordi den altid på en eller anden måde vil indgå i det mønster, som billedet er indvævet i. Jo mere nøgent billedet er for oplysninger, des mindre hold har man på dets funktion.

Omtale af gengivelser af et billede kan lige så vel være værdifulde. Der kan udledes meget om en persons plads

i samfundet af portrætterne af ham i videste forstand. Kostbare reproduktioner og tarvelige skillingsblade har hver deres kundekreds. Der er ikke blot et socialt, men et politisk perspektiv, og det er langt fra indskrænket til vore dages brug af portrætter i den politiske propaganda. Portrætter som bærere af myten om den gode konge, for at nævne et eksempel, læser man om hos H. C. Andersen: den unge pige, som fra den lille slesvigske ø Oland rejste til København med sin bøn til kongen, »der stod over Loven«, var fortrolig med kongen og dronningen og havde tillid til dem, fordi hun kendte dem, de hang i kirken med forgyldte rammer om, på hver sin side af altertavlen. »Da Bønnen for disse og hele det kongelige Huus læstes fra Prædikestolen, vare alle Øine vendte derhen, og enhver, i Styrken af sin Indbildningskraft, fuldstændiggjorde sig nu Konge og Dronning efter disse dårlige Stentryk . . . efter Evne illumineret, da hos de Enfoldige den naturlige Steentryksfarve, hvidt og sort, vilde være af et 'ilde Udseende'.« (7).

Gengivelser af billedet. I de foregående afsnit har der flere gange været tale om gengivelser af portrætter ud fra den forudsætning, at de på den ene eller anden måde kan bidrage til vor viden om selve billedet. Men gengivelserne har, som det jo også fremgår af H. C. Andersen-citatet, deres egen betydning. Man må derfor forsøge at finde frem til hver gentagelses plads i forhold til de øvrige, opstille typens stamtræ (»stemma«).

Man opdager da, at der ikke blot er afhængighed mellem portrætter, hvor de klart repræsenterer samme type, men at en fri benyttelse af et forlæg ganske kan tilsløre afhængigheden. Der er skabt et nyt portræt på grundlag af et foreliggende ældre billede. Og endvidere, at når kopi udføres efter kopi i flere led, omformes selv væsent-

lige træk. Det sidste billedes troværdighed er da langt ringere end det førstes. Det er Th. A. Müllers fortjeneste at have understreget betydningen af en sådan »kildekritisk« behandling af portrætter (8).

Indgår en reproduktion, f. eks. et kobberstik, i en serie, vil kendskab til, hvordan et enkelt af seriens billeder er blevet til, være med til at kaste lys over hele seriens værdi.

1. Lister over indehavere af ordener findes i Peder Biørn: Nye Samling over Riddere af Elephant- og Dannebrog-Ordenen fra Aar 1660 til 1776, 1776; J. H. Fr. Berlien: Der Elephanten-Orden und seine Ritter (Kbhvn.), 1846; Hof- og Statskalenderen, fra 1734.
2. Meddelt i Nordisk Tidsskrift for Oldkyndighed I, 1832, side 197, efter en iagttagelse af Chr. Jürgensen Thomsen i 1828; forvekslingen går tilbage til 17. årh.
3. Otto Forst de Battaglia: Wissenschaftliche Genealogie, Bern 1948, 52 f, nævner som eksempel Struensee—Louise Augusta.
4. Hans Tietze mente derimod, at det er en fundamental fejl i kunsthistorien at ville skelne mellem de små kunstnere (behandle dem individualpsykologisk), fordi de i kunstens historie er grupperepræsentanter. Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, 450.
5. Max J. Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft, bl. a. udkommet i serien Ullstein Bücher nr. 68, 1955, 105 ff.
6. del. = delineavit, tegnede; pinx. = pinxit, malede; inv. = invenit, »opfandt«.
7. H. C. Andersen: De to Baronesser, 1848, 2. del III og VI.
8. Holberg portrætter, 1918.

5. BILLEDETS VÆRDI

Ved billedundersøgelsen, der forsøger at udvinde alle de oplysninger, som billedet selv bringer, og gennem afprøvelsen af disse oplysninger ved sammenligning og ved at se billedet i den sammenhæng med dets miljø, som man kan konstatere, når man frem til et grundlag, hvorpå man kan bygge en mening om billedets værdi. Denne værdi kan være af forskellig art efter det synspunkt man anlægger.

Billedets æstetiske værdi er ikke berørt på noget punkt i det foregående. Et karakteristikum for den rent æstetiske værdi er jo, at den enten er ganske subjektiv eller er begrundet i et spekulativt system og kun vedrører billedet i sig selv overfor et bestemt menneske eller en bestemt tankegang uden hensyn til dets sammenhæng med anden kunst eller andre livsområder. I streng forstand er den æstetiske værdi ahistorisk. Historien kan kun ræsonnere over den kendsgerning, at et billede har været anset for at have den og den æstetiske værdi på det og det tidspunkt; det er ikke æstetik, men kunsthistorie.

Noget anderledes stiller det sig med den kunstneriske værdi, billedets »kunstværd« som man sagde i forrige århundrede; denne form for værdidom blandes ofte sammen med den æstetiske, men er dog ganske forskellig derfra. Der er her tale om noget relativt, den bedre eller ringere kvalitet i tegning, malerisk gennemførelse, komposition eller opstilling, farverne. Strengt taget kan disse ting ikke bedømmes med sikkerhed, og vilkårlige ud-

talelser er kun alt for almindelige. Ikke desto mindre er der dog noget ganske konkret, der kan drages frem og undersøges, og i hovedtræk vil sagen ofte kunne bringes på det rene, dersom man virkelig går ind på den. Her er vi ved det bærende i en kunsthistorisk undersøgelse. Det er ting, der har haft en aldeles afgørende betydning for et portræts form, og derfor kan ikonografien ikke vise spørgsmålet bort. Netop fordi der er tale om relative begreber kan man ved at samle et overblik over sine undersøgelsers omgivelser stræbe efter at opnå større og større indsigt. Men en sådan erfaring får man ikke ved den enkelte undersøgelse, kun gennem mange og stadig fortsatte. Kun opøvelse af denne sans kan hjælpe til at skelne mellem de særheder og særegenheder, som skyldes ophavsmandens uformåenhed, og de træk, der er anbragt med fuldt overlæg og som man må regne med. Det er jo utvivlsomt et afgørende punkt: om kunstneren har formået at gennemføre sin hensigt; det er nemlig ikke rart at filosofere over de ting i et billede, som skyldes udygtighed og derfor er rent tilfældige.

Et af kunsthistoriens vanskelige spørgsmål er fastlæggelsen af, hvad der er denne videnskabs genstand. Det kan meget vel forsvares, at kun de originale værker, de der repræsenterer noget nyskabt, gennembrudsværkerne, interesserer kunsthistorien; altså kun et lille fåtal af værker. I praksis er det yderst vanskeligt for kunsthistorien at holde sig hertil, ja overhovedet at sætte grænsen mellem de banebrydende værker og efterklangen. Denne sidste har da også en vis interesse som baggrund eller miljø for hovedværkerne, og i områder, hvor hovedværker ikke forekommer, har de den uundværlige opgave at fortælle om de former, hvorunder de store strømninger i kulturen er kommet hertil og er blevet set her. Med den betragt-

ning har man imidlertid umærkeligt forladt kunsthistorien og betrådt kulturhistorien.

Men det er højst sandsynligt, at man må se lidt anderledes på det. Hvad man strengt taget må dømme som efterklang, kan meget vel være kilde for ægte kunstnerisk oplevelse, ja vil være næsten enerådende, og i samtiden vil man ofte være ude af stand til at skelne eller i hvert fald vil man tage en hel del epigon-arbejder for nyskabende. Og så ligger der naturligvis i utallige efterklangsværker måske ikke nogen skaben, men dog en omskaben eller genskaben; i nogen grad vil kunsthistoriens strenge dom desuden flyttes fra tid til anden. Kunsthistorien må altså til en vis – udstrakt – grad tage emner op, som ligger i stor afstand fra højdepunkterne; men dens sigte vil vistnok altid være netop disse.

Det er dette sigte, som historikeren ikke har. Historikeren kan ikke nøjes med at beskæftige sig med det, der peger fremad, men må se på sammenhængen i datiden (1). Dette gælder naturligvis også den kunsthistoriker, der vil stille sig den opgave at forstå alle billeders *raison d'être* (2). For historikeren er der yderligere det, at han som kilde må betragte en hvilken som helst visuel kommunikation, der er nået frem til nutiden fra fortiden. For ham er den værdi, man kan tillægge billedet, i og for sig uafhængig af dets plads på en rangstige, men afhængig af, hvor godt det er forankret i historien: hvor vel oplyst, dateret, bevaret og placeret det er, og hvor indholdsrigt. Dette er billedets kildeværdi.

1. Erik Arup i *Hist. Tidsskr.* 9, VII, 126.

2. Frederic Antal: *Remarks on the Method of Art History*, *The Burlington Magazine*, XCI, 1949, 49.

6. IKONOGRAFIENS FORMÅL

Den historiske meddelelse, som et billede kan bringe, bliver givet på en særlig måde. Billedet fortæller ikke noget i ord; det hedder sig nok, at et billede af en begivenhed kan være fortællende; men i virkeligheden er forholdet omvendt. Det, der kan siges i ord, må være kendt på forhånd; uden viden forud siger billedet intet; det fremviser noget. At et billede kaldes litterært eller anekdotisk betyder ikke, at det i sig selv indeholder litteratur eller anekdote, men at det forudsætter noget i form af tekst. Overladt helt til sig selv giver det mulighed for uendelig mange tolkninger.

Billedernes væsen ligger på en vis måde nærmere tingene, som de afbilder. Et billede af en ting fortæller om tingens eksistens, dens udseende og brug omtrent som den bevarede ting selv kan gøre, men det fortæller ikke, hvad tingen hedder, hvad den var værd, hvem der ejede den. Den økonomiske historie begynder med de sidst, kulturhistorien med de først omtalte forhold.

Visse billeder føles i særlig grad som erstatning for forklaring i ord, som en form for kort og klar meddelelse, for eksempel den tekniske tegning. Men har man prøvet at give en forklaring af selv en ganske simpel teknisk foreteelse lige så udførligt, som nogle få streger på et stykke papir kan gøre, vil man snart indse, at det måske teoretisk kan være muligt, men at det er uoverstigelig svært. Det er det forhold, der gør, at den tekniske tegning og muligheden for at kunne gengive den nøjagtigt

er et nødvendigt grundlag for hele vor tekniske civilisation (1). Et teknisk billede er naturligvis en fremragende kilde på sit område; men selv det kan rumme spørgsmål: er tegningen blevet udført eller har den aldrig forladt skrivebordet, kan den udføres, så tingen virker osv.

I den modsatte ende af billedernes verden ligger det frit udformede fantasibillede. Helt frit er det dog sjældent. De enkelte led er bundet i den omgivende natur eller kultur og selv sådanne billeder kan altså for så vidt give en »historisk« meddelelse (2).

Den historiske ikonografis opgave ligger ikke ved disse yderpunkter. Dens genstand er de billeder, som gengiver eller foregiver at meddele et synsindtryk, som er hentet i den omgivende virkelighed.

Et topografisk billede viser os, hvordan et landskab eller nogle bygninger har set ud. Vil man benytte det som kilde til nøjagtige og konkrete oplysninger, må man være forsigtig. Selv en meget realistisk kunstner tager sig store friheder, og overfor et uomtvisteligt vidnesbyrd af anden art må billedet vige. Det er klart, at man må afveje vidnesbyrdene mod hinanden, for også en udgravning eller et kildested kan være tvetydigt. Derfor bør man hævde, at for at forkaste et billedes udsagn må man kunne fremføre grunde; det er ikke nok blot at henvise til, at billedet er unøjagtigt.

Men denne tekniske side af sagen er ikke den eneste og næppe den vigtigste. Det, som billedet og ikke nogen anden kilde kan overlevere, er, hvordan stedet har set ud. Man ser kun det, man har lært at se, og hver tid ser derfor sit billede af samme motiv. For at forstå billedet er det langt fra uvæsentligt at erkende enkelthedernes rigtighed, det giver os tværtimod den eneste mulighed for at sammenligne en tidligere tids syn med vort eget. Den

måde, en fortid har set på et bestemt motiv, fortæller noget om, hvordan den har opfattet sin omverden. Der er både bevidst saglige, følelsesmæssige og traditionsbestemte elementer i synsopfattelsen, og den til enhver tid herskende kunst er utvivlsomt i afgørende grad bestemmende for den. Man kan tale om, at det topografiske billede kommer under indflydelse af det ideale landskab og smelter sammen med det, når man fortolker den ideale opfattelse ind i det topografiske, og at denne opfattelse igen fortolkes ud i f. eks. landskabet og derved bliver virksom for naturfølelsen (3). Billederne viser os noget om dette; men en metodisk udnyttelse synes vanskelig.

Med portrættet stiller flere ting sig anderledes. En arkæologisk undersøgelse vil kun i mærkelige tilfælde få indflydelse på indstillingen til et portræt, selv om der naturligvis er sammenhæng mellem de bevarede rester af et menneske og portrætteerne af ham. Det er kun ved hjælp af portrætteerne, at man har kunnet få en sikker mening om, at det såkaldte Wilkinson-hoved er Cromwells, som i sin tid blev skilt fra kroppen og sat på en stage (4). Omvendt vil også hovedet kunne hjælpe til at udskille urigtige portrætter.

Ja, vil man sige, fra de sidste 125 år har man dog fotografierne. De mennesker af de sidste 4–5 slægtled, som er blevet malet eller tegnet, har vi ofte tillige fotografier af. Forholder det sig nu ikke sådan, at de kunstnerisk udførte portrætter som historiske vidnesbyrd ganske og aldeles må vige for de fotografiske?

Hertil må svares nej. Det er uden for diskussion, at et fotografi som hovedregel må give et rigtigt billede af det pågældende motiv. Fotografiet er virkelig autentisk i en helt anden forstand end et kunstværk kan være. At selve situationen i et fotografi kan være tendentiøs og falsk

i fuldt så høj grad som i en tegnet eller malet fremstilling kender vi kun alt for godt i vore dage, især fra de »dokumentariske« film, hvor den fotografiske »objektivitet« er et skalkeskjul for propaganda. Dette være sagt i forbigående. Her skal vi se på det enkelte billede; men netop overfor portrætterne må vi tage en del andre forbehold, som skyldes, at i portrættet kan selv små ændringer forstyrre helhedsindtrykket i betydelig grad. Der er retoucheringerne; de er hyppige og ofte gennemgribende, og tilmed er de jo i egentlig forstand forvanskninger og ifølge sagens natur lader de altså ikke engang den mulighed åben, at de kan være rigtige (det kan et tegnet portræt vel tænkes at være). Det er endvidere vel bekendt, at opstillingen, benyttelse af belysningen som udtryksmiddel og selve projektionen på den plane flade, der kan ske gennem forskelligt udformede objektiver (eksempler er almindelige i fotolitteratur for amatører), alle disse ting forrykker vores opfattelse af fotografiet som den uangribelige sandhed (5). Og mere end det: vi kender af ganske dagligdags erfaring, at fotografier lige fra »forbryderportrættet« til det private snapshot, der griber den uafvidende model i en glimtvis bevægelse, måske i kraft af enten tilstræbt saglighed eller på grund af optagelsens hurtighed er sådan beskafne, at genkendelse er umulig. De ligner ikke.

Det man søger i et portræt er nemlig i højere grad ligheden end rigtigheden, ikke et signalement, men en slående helhedsvirkning. Der ligger ikke i det en bevidst eller ubevidst trang til tendentiøs, endsige overfladisk betragtning af ens medmennesker. Tværtimod er det åbenbart, at man ser på de mennesker, der omgiver en, med overordentlig opmærksomhed. Man har været inde på, at der skulle ligge noget biologisk til grund, at arten men-

neske skulle se og opfatte andre eksemplarer af arten på en anden måde, end den opfatter de øvrige omgivelser (6). Dette skal ikke forfølges videre; det er tilstrækkeligt at pege på den almindelige erfaring, at man har meget vanskeligt ved at genkende individer i grupper, der har en ansigtsbygning, som adskiller sig stærkt fra den, man er vant til at se på: kineseren, som ikke kan skelne mellem europæere osv. De mennesker, man kender, kan man derimod genkende blot på et glimt.

Hvor denne bekendtskabs-kvalitet foreligger, er portrættet virkeliggjort; uden den intet portræt. Men da forskellige mennesker, alt efter hvor godt de har kendt en person, eller hvad de har tænkt om ham, har hæftet sig ved forskellige træk og dannet sig hver sit billede af ham, kan de nok alle genkende ham i portrættet, men i øvrigt være komplet uenige om, hvad det er i det, der er træffende eller mangelfuldt.

Nu skal det ikke nægtes, at når vi beskæftiger os med portrætter, kan det også være for at få oplysning om folks ydre i bogstavelig forstand. Et berømt eksempel på, at en erkendelse af ydre træk kan føles ligefrem nødvendig til forståelse af en person, er spørgsmålet om Søren Kierkegaards mulige deformitet i ryggen. I alle tilfælde er det en sund og naturlig ting, at man søger at gøre sig klart, hvordan et menneskes træk har været i virkeligheden. Kun derved får vi nogenlunde hold på, hvad der er karakteristisk i de forskellige portrætters fortegninger eller understregninger; det er iagttagelsen af dem, der viser de forskellige ophavsmænds særprægede fremstillingsform.

Men det er kun formelt, at afgørelsen af, om portræterne er mere eller mindre troværdige hvad disse ting angår, er det egentlige mål, som ikonografien sigter imod.

I forsøget på at definere hvad et portræt er, har man hæftet sig ved dets dobbeltbestemthed: det er dels bestemt af den afbildede, dels af kunstneren (7). Dette synspunkt skulle medføre, at fotografiet som en rent mekanisk fastholden af det ydre ikke kan være noget portræt; at det er rigtigt, er der ovenfor sat et spørgsmålstejn ved, men det er en anden sag. Et portræt, siger man, er et tolket billede af en person. Men det er formentlig vigtigere at holde fast ved, at der næppe findes noget utolket billede af et menneske. Det er ren teori at arbejde med den tanke, at vi kan finde frem til et utolket billede. Sagen er jo ydermere den, at ikke blot et menneskes påklædning, optræden og gestus, men endog hans mimik i sig selv er udtryk og ikke blot noget objektivt, uforanderlig givet. Mennesket bærer altid en tolkning af sig selv til skue; vi går mere eller mindre rundt som portrætter af os selv.

Det er ikke dermed afvist, at portrætter måske skulle kunne bruges som materiale for visse naturvidenskabelige studier. Tanken har en tid spillet nogen rolle i spørgsmål om arvegang, raceforhold og deslige. Men i realiteten er mulighederne begrænsede; portrætterne giver f. eks. intet, som er eksakt måleligt. Selv en ting som øjenfarve gengives ofte urigtigt, selv om den vel er en af de ting, man særligt kan stole på (8). Sygdomme vil ikke sjældent kunne iagttages i portrætter (9).

Portrættet er den billedlige, anskuelige overlevering af disse tolkninger. Den er ikke formuleret og ej heller formulerbar. Der kan vel siges noget om disse forhold, men selve sagen er synsindtrykket.

Vor almindelige orientering i omverdenen er i høj grad afhængig af synsindtrykket. Det gør sig ingen steder stærkere gældende end over for vore medmennesker, og særligt ser vi på deres ansigter. Vi lever i et stadigt forsøg

på at tolke disse ansigter og oplever daglig, at tolkningerne er fuldkommen tilforladelige. Selv når vi træffer os ganske ubekendte mennesker, forsøger vi uvægerlig at læse os til noget om dem i deres ydre. Det forholder sig i virkeligheden sådan, at vi straks har en afgjort mening om, hvad netop disse træk røber, selv om vi måske ikke kan gøre nøjagtigt rede for, hvad vi mener. Vi er også klar over, at vi kan tage fejl, men så mener vi, at fejlen viser sig på den måde, at overensstemmelsen mellem det ydre og karakteren svigter. Denne ny erfaring vil måske være med til at give os et nyt syn på, hvordan et ansigt skal tolkes. Sådan får vi hver vor mening, og derfor sker der altid det, at vel har vi hver for sig en fuldt afgjort opfattelse; men flere bliver næppe enige indbyrdes, hvis de forsøger at gå en smule ind på sagen i enkeltheder. Der er derfor intet håb om, at vi kan afsige en blot nogenlunde »objektiv« dom ud fra synet af et menneske eller et portræt. En sådan dom har simpelthen ingen vægt. Men det er umuligt at leve uden bestandig med stor opmærksomhed at iagttage andre menneskers ydre og i det mindste ganske uvilkårligt mærke sig den sammenhæng, som er der (10). Portrættet, kan man hævde, er den eneste mulighed vi har for at se et menneske tolket af andre end os selv.

Der har i tidens løb levet forskellige læresystemer, som har villet overkomme dette at tolke fra det ydre til det indre. Barokkens kunstteori indbefattede regler for, hvordan forskellige sindsstemninger skulle gengives i den bildende kunst; hvad der kom ud af det var navnlig en lære om stillinger og gestus, som bl. a. var med til at danne det repræsentative fyrsteportræt som en fast type (11). Lavaters fysiognomik holdt sig, som navnet siger, til hovedet og betonedede særlig ansigtets faste punkter. Er

udløber heraf findes på en noget fantastisk måde i Sophus Schacks mærkelige bøger (12), der vrimler med sære betragtninger. Nogle af ræsonnementerne er morsomme, som det, der går ud på, at slægtslighed til dels beror på familiemedlemmernes (de gravide kvinders!) vedholdende betragtning af slægtsportrætterne, hvorfor den er særlig udpræget i fyrsteslægter. Noget af fysiognomikken lever endnu i Johannes V. Jensens: et karaktertræk må dog sidde et sted (13); denne søgen efter sammenhæng mellem det indre og det ydre har måske sin del i Johs. V. Jensens fremragende skarpe iagttagelsesevne over for portrætter. Hvad der bliver tilbage af fysiognomikken er med Sibberns ord: Man må vænne sig til at elske menneskefysiognomier, som Lavater har elsket dem, når han på titelen af sit store værk sagde, at det var udgivet zur Beförderung der Menschenliebe (14). Dog lever de samme spørgsmål i den moderne psykologi, der i sin udforskning af ansigtsudtrykkene ikke kan undlade at henvise til den fysiognomiske tradition. Denne videnskab retter naturligvis også opmærksomheden mod portrætter; men de bidrag, den kan give til portrætforskningen, vil antagelig dreje sig om de sygelige og altså sjældne tilfælde (15).

Når vi beskæftiger os med portrætter, er det til syvende og sidst på grund af de sociale kræfter, som sættes i virksomhed gennem dem.

Der vil i vore dage være en tilbøjelighed til at lægge vægten på netop det, som tidligere bebrejdedes portrætkunsten, dens bundethed til rang og stand, at den fremstillede typer i højere grad end individer (16). Det sociale tilhørsforhold angår imidlertid enkeltmennesker, og det vil derfor være en yderligere rigdom, når noget individuelt træder frem. Vi ser dog i et portræt noget, som vedkommer og hidrører fra det menneske, som er portræt-

teret. Selv en Bernard Berenson springer ligesom ud af sine æstetiske kategorier over for portrættet og siger, at i det er det en forudsætning, at det afbildede menneske selv har udstrålet den kraft, som et kunstværk ellers henter i sig selv (17). Vi ser noget af menneskene og dermed noget om deres holdning over for andre mennesker, det andet køn, omgangsformen og den påvirkning, de har udøvet på den måde, og portræterne har virket som forbilleder, som de stadig gør. Og det er jo langt fra, at der blot er tale om, at malerne ville smigre deres modeller, som det alt for ofte forenkles til. Menneskene ville gerne leve op til det portræt, de ønskede andre skulle se, og som de selv skulle se på. Hvor stærkt har portrætter ikke virket til selvprøvelse og opretholdelse af selvrespekt, hvilke billeder ransager man nøjere end billeder af sig selv? (18).

Den umådelig udstrakte og hyppige brug af portrætter i det daglige i dag er ét vidnesbyrd om den magt, de meget sjældnere portrætter må have udøvet før vor billedrige tid. Et andet er de overtroiske forestillinger om personens virkelige tilstedeværelse i portrættet, som man møder i den billedlige fremstillings kulturhistorie. Det stærkest virkende minde om og monument over en person er et portræt (19). Der er al grund til at forsøge at klare sig den holdning, man bør indtage overfor portræterne.

1. William M. Ivins: *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Massachusetts 1953, 1.
2. Den fri fantasi tages her i betydningen: hvor der ikke tilsigtes gengivelse af en ydre virkelighed. Den fri fantasier område er også på anden måde begrænset i billedkunsten, idet næsten alle billeder er afledede af tidligere billeder. Det er kombinationen af de enkelte led, som rummer friheden.
3. Henry V. S. Ogden and Margaret S. Ogden: *English Taste in*

- Landscape in the Seventeenth Century, University of Michigan Press 1955.
4. Karl Pearson and G. M. Morant: *The Portraiture of Oliver Cromwell with Special Reference to the Wilkinson Head*, Cambridge 1935.
 5. Se også H. Pirenne: *The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective*, *The British Journal for the Philosophy of Science* III, 1952—53, Edinburgh 1953, afsnit 3.
 6. E. H. Gombrich: *Art and Illusion*, London 1962, 87, 288.
 7. Hermann Deckert: *Zum Begriff des Porträts*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* V, 1929.
 8. Derfor kan der være nogen rimelighed i at sige, at øjenfarven kan være temmelig afgørende for afvisningen af et tvivlsomt portræt. Frantz Calot afæskede en øjenspecialist en udtalelse, som sagde, at børn fra 13 til 19 år kan få lysere øjne, gamle mennesker kan få affarvede øjne; men den modsatte vej, fra lyse til mørke øjne, kan det ikke gå. Derfor kan et portræt med brune øjne afvises, hvis det påstås at forestille en person med blå øjne (*Les portraits de Racine*, Paris 1941). En større vanskelighed er det, at det ofte i praksis er svært at afgøre, om en mørk iris på et maleri er blå eller brun. Og for at gøre sagen endnu mere ufremkommelig, er det en almindelig erfaring, at blå øjne ofte (i særlige belysninger?) kan forekomme helt mørke eller sorte og derfor opfattes som brune, således Oehlschlager, Grundtvig og fru Heiberg, efter fru Meldahls sigende også Pepita (Helga Stemann: *F. Meldahl og hans Venner IV*, 1930, 149).
 9. Eugen Holländer: *Die Medizin in der klassischen Malerei*, Stuttgart 1903, og *Plastik und Medizin*, Stuttgart 1912; enkelte eksempler i Ove Brinch: *Historiske Portrætter set med Lægens Øjne*, 1958.
 10. Th. A. Müller: *Om at læse et Portræt*, i *Tilskueren* 1937 II, 22; indlæg af Sigurd Swane og Johannes C. Bjerg sammesteds. Se Gombrichs ovenfor i note 6 anførte bog side 282.
 11. Marianna Jenkins: *The State Portrait, its Origin and Evolution*. *Monographs on Archaeology and Fine Arts* III, 1947, College Art Association of America.
 12. Sophus Schack: *Physiognomiske Studier. Et Forsøg til Menneskekundskab*, 1858 (forord af F. C. Sibbern); samme: *Portrait-paralleller til Beviis for Ligheden mellem Mennesket og Dyret*,

- uddragne af Historien og det daglige Liv, 1859. De to bøger kom i en ny, samlet udgave 1880. — Om Lavater, se Charlotte Steinbrucker: Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst, Berlin 1915.
13. Johannes V. Jensen og Aage Marcus: Thorvaldsens Portrætbuster, 1926, 53.
 14. F. C. Sibbern: Gabrielis' Breve. Udgivet ved Poul Tuxen 1927, 168.
 15. Ernst Kris: Psychoanalytic Explorations in Art, London 1953, kapitel 4 (side 135).
 16. A. v. Brandt: Werkzeug des Historikers, Urban Bücher 33, Stuttgart 1958, 70 f.
 17. Bernard Berenson: Aesthetics and History in the Visual Arts, New York 1948, 198.
 18. Gerhard Nielsen: Studies in Self Confrontation, København 1962, berører flere gange spørgsmål af interesse for portræt-opfattelsen.
 19. Eduard Heydenreich: Handbuch der praktischen Genealogie I, Leipzig 1913, 258—82. Se endvidere bøger som Axel L. Romdahl: Människans anlete, Uppsala 1930; David Piper: The British Face, London 1957, er det ikke lykkedes mig at få fat på.

7. HISTORIEFORSKNINGEN OG BILLEDERNE

Med renæssancens kunst nåede tanken om i billedet at fastholde den ydre virkelighed stor vægt og stor mulighed for at virkeliggøres, som det kendes især fra frembruddet af portrætkunsten og det geometrisk korrekte perspektiv. Kunsten blev et våben mod forglemmelsen. Også her i landet må denne opfattelse ligge bag portrætfremstillingerne, der dukker op i 15. årh., som det synes først på gravsten; men let er det ikke at afgøre, hvornår en figur er et portræt. Det bør her indskydes, at selv om vægten lægges på det afbildende, behøver sansen for at skelne mellem det gode og det mindre gode ikke at mangle.

Det er nu én ting at lade et portræt male for at blive husket, en anden er, om billedet udfylder sit hverv. I 17. årh. udvekslede lærde mænd kobberstukne portrætter som budskaber over de store afstande. Over afstanden i tid holdt familiebåndet længst. Først hos det 18. årh.s samlere — Klevenfeldt, Hielmstjerne — trådte en bredere personalhistorisk interesse frem. Andre, egentlige historikere var også opmærksomme på det ikonografiske problem. Holberg fandt det ganske naturligt at sammenholde udtalelser om Christian IVs ydre med portrætterne af ham (1). Hans Gram har i forbigående, men ikke uden vidtløftighed beskæftiget sig med enkelte portrætter (2), og Langebek studerede med interesse gamle portrætter og skaffede sig endog kopier (3). For portrætternes vedkommende skete ordningen af de kongelige malerisamlinger i 19. årh.s begyndelse efter historiske retningslinier, først

ved Vedel Simonsen, senere ved Høyen (1831). At billederne i de skriftlige fremstillinger kun har en ringe plads om overhovedet nogen, er jo kun en naturlig følge af deres natur. Da på den ene side den moderne kritiske historieforskning og på den anden kunsthistorien i løbet af 19. årh. nåede frem til klarhed over egne mål og eget væsen, skete der en spaltning i teorien, men den havde altid eksisteret i praksis.

I historikernes teoretiske skrifter bliver billederne sjældent omtalt. J. G. Droysen opstillede dem under grupperne levninger og mindesmærker (Überreste og Denkmäler), men standsede sin udførlige behandling af dem med den begrundelse, at de hører under kunsthistorien. Iøvrigt indføres billederne på noget forskellig måde. Bernheim advarede mod billederne som mere subjektive end den skriftlige tradition, en tankegang som næppe stemmer alt for godt med hans understregning af billedernes store afhængighed af den kunsthistoriske sammenhæng. G. Wolf bemærkede kort, at portrættet er vigtigt for bedømmelsen af den afbildede person og nævnede eksempler på formentlig gode karakteristikker, som er knyttet til portrætter. Wilhelm Bauer går noget mere ind på sagen; dels er billederne for ham kilde til forskellige historiske områder: kunsthistorie, forhistorie, historisk geografi, dragthistorie, men især har de værdi, fordi de på grund af deres anskuelighed giver vore forestillinger form og liv (4).

Også Kr. Erslev har flere gange omtalt billeder i sin *Historisk Teknik* (her efter 2. udgave 1926). Billederne regnes med til de talende kilder (§ 7), fordi de har en meddelelse at bringe, er en slags beretninger, i modsætning til de stumme kilder, der kun er frembringelser, ikke meddelelser. Udtrykket talende kilde er (jfr. ovenfor s. 39) vistnok noget uheldigt om billeder, men det kan forbi-

gås i denne forbindelse. Det omtales, at billederne naturligvis, for at vi kan forstå dem, må underkastes den samme fortolkning som andre kilder (§ 33). Eftersom vi ønsker at vide, om billedet gengiver virkeligheden rigtigt (§ 36), må det vurderes med hensyn til vidneværdien: vi spørger om kunstnerens muligheder og evner, søger at opklare det grundlag, der er for det billede, der ikke er et førstehånds vidnesbyrd o.s.v. (§ 60). Erslev bemærker, at et billede med ringe kunstværdi ofte vil have større kildeværdi end en fremragende mesters værk. Det er muligvis forestillinger som Bernheims om det subjektives større kraft, der spiller ind her; i hvert fald er tankegangen vistnok lidt farlig og må ikke blive nogen ledetråd. Endelig hedder det i kapitlet »slutning til ydre virkelighed«, at kunsthistoriens vigtigste dele bygger direkte på kunstværkerne (§ 65). Der ligger vistnok ikke nødvendigvis deri, at »slutning fra frembringelse«, når det gælder et kunstværk, kun interesserer kunsthistorien; det vil afhænge af omstændighederne, om (den frembringende) handling eller dens hensigt har interesse i en almindelig historisk sammenhæng.

Billederne indgår med andre ord i det store brogede kildemateriale, som historikeren har til rådighed, på linie med alle andre ting fra fortiden. For den almindelige historieforskning kan de få betydning som beretninger; i praksis vil de være vanskelige at få meget ud af, når talen er om den almindelige stats- og institutionshistorie. I de fleste bredere fremstillinger vil man dog finde spor af, at historikeren har interesseret sig for billederne. I en bog som *Adelsvældens sidste Dage* (1894) er der ikke få eksempler på, at J. A. Fridericia gjorde netop som man i dagliglivet vil gøre, præsenterede og karakteriserede de agerende personer med udgangspunkt i deres udseende.

Kilden vil almindeligvis være et billede, og en enkelt gang bliver det udtrykkelig nævnt: Charisius er efter et billede at dømme mere levemand end embedsmand. Beskrivelsen af sceneriet ved arvehyldingen er ligeledes til dels en beskrivelse af et billede af den (5). Man kan sige, at Fredericia uden videre går ud fra, at billederne er gode kilder — og han har i og for sig næppe uret heri. Nutidens talrige illustrationer har fortrængt denne fremstillingsform, eller tilsvarende bemærkninger sættes hen i en billedtekst. Et andet eksempel kan hentes fra Erik Arups Danmarkshistorie; den bekendte sluteffekt i 2. bind (1932), hvor Arup fremmaner den lykkelige Christian IV, der betragter sine smukke børn, er på en ganske ligefrem måde inspireret af Jacob van Doorts billede af Kirsten Munk med sine børn, som Arup har ladet gengive overfor sin skildring (6). Ved denne brug af billeder opnår man ikke så meget at bibringe læseren større viden om fortiden som bedre kontakt med den; takket være den billedlige form er denne kontakt mere omfattende, direkte og mere alment tilgængelig, end f. eks. et citat eller en afbildning af et gammelt dokument. På grund af billedets tids- eller stilpræg er tilegnelsen dog ikke umiddelbar.

Det der i nyere tid har givet billederne en mere frem-skudt plads i historiske arbejder er dog noget andet. Vore dages historieforskning beherskes af helt andre forestillinger, end kildekritikkens foregangsmænd havde, om i hvilken grad historien må og bør omfatte og oplyse samfundets og folkets liv på en bred og tilbundsående måde. Billederne kommer ret hurtigt i søgelyset for de systematiske bidiscipliners vedkommende, retshistorien (7), medicinens historie o.s.v. Her skal blot peges på billeders brug som kilder i egentlig forstand og ikke blot som illustration i nogle af de sidste års danske arbejder: dragthisto-

rie i Ellen Andersen: Danske Bønders Klædedragt, 1960; husdyrenes historie i Holger Munk: Rytterbonden, 1955; smykkernes historie i Sigurd Schoubye: Guldsmede-håndværket i Tønder og på Tønderegnet, 1961; boligindretningens historie i Tove Clemmensen og Mogens B. Mackeprang: Christian IX's Palæ på Amalienborg, 1956; om billeder som våbenhistorisk kilde forefindes et par afhandlinger af H. D. Schepelern (Våbenhistoriske Årbøger V–VI, 1946–51); et opslag i et musikleksikon viser talrige tilfælde, hvor et instrument er kendt i billeder lang tid før det omtales i kilderne. Og så skal endda de vigtigste områder som topografi og bygningshistorie slet ikke nævnes. Der er i alle disse vidt forskellige bøger tale om, at billederne giver en viden som ikke på anden måde ville komme frem.

Endvidere er billederne jo kilde for kunsthistorien. Alerede Droysen efterlyste en underbyggelse af sammenhængen mellem de forskellige udviklingslinier i kunst, musik, litteratur og det almindelige historiske forløb. Kunsten var for ham følelsernes udtryk (Empfindungen). Lamprecht mente at kunne arbejde med sammenhængen, og mange andre, men det tør roligt siges, at foreløbig står man ganske uden midler til at sige noget holdbart om de forskellige åndsområders indbyrdes forhold. At musik, kunst og litteratur endog på central måde hører med i historien er alle enige om, men i almindelige fremstillinger er det uhyre vanskeligt at indpasse dem. I billedkunstens historie har portrætteret iøvrigt i praksis en stilling helt for sig selv, hvilket altid har været erkendt af kunstnere og historikere, og dets udvikling fjerner sig af og til noget fra kunstens.

Ikonografiens emneområde hører ind under kunsthistorien i den forstand, at der er tale om visuelle meddelelser;

deres egentlige udsagn går ad en vej, som ikke umiddelbart kan indsættes i åndshistorien og historieforskningens øvrige materiale. Men samtidig hører det ind under kulturhistorien ved at fremvise mange af dens enkelte led.

Selve billedet som fænomen har desuden sin egen kulturhistorie, der er noget mere eller andet end kunsthistorien. Det er nærmest på denne måde Lucien Febvre ønskede at bruge det i sin søgen efter »følsomhedens historie«, tidens »tonalitet« eller »klima«. Både fremstillingernes indhold og billedernes brug i videste forstand, billedernes, kunstnernes og kundernes sociologi, er noget, som umiddelbart er tilgængeligt for litterær, historisk behandling (8). En sådan forskning vil ikke være kunsthistorien ligegyldig – som mange måske en tid har tænkt sig – men tværtimod på centrale punkter uddybe forståelsen af kunstværkerne (9).

Når en historisk bidisciplin eller et særområde dyrkes for sin egen skyld, taler man om en »antikvarisk« holdning. Den er man ikke så bange for at vise i vore dage, som man tidligere var; fra mange sider erkendes det, at også den kan være udslag af ægte historisk sans (10). Den historiske ikonografi vil ofte ligesom foreløbigt holde sig til den antikvariske værdi; det skyldes dens stilling mellem de to store videnskaber historien og kunsthistorien, som begge gerne vil sætte den lidt på afstand, selv om målet på langt sigt er, at den skulle have noget at bringe dem begge.

Syslen med de gamle billeder i deres historiske sammenhæng bringer glemte kvaliteter og tabte værdier til live igen, og en af de største hindringer for, at vi kan opfatte fortiden som en virkelighed, er den manglende sans for, hvad den tillagde kvalitet og værdi.

1. Danmarks Historie II, udg. 1856, 616.
2. Herman Gram: Breve fra Hans Gram, 1907, 146—53, 177 f.
3. Rasmus Nyerup: Langebekiana, 1794, 125, 253.
4. Erich Keyser: Das Bild als Geschichtsquelle (side 15, note 1) gennemgår disse udtalelser om billederne; Johan Gustav Droysen: Historik. Ved Rudolf Hübner, München, Berlin 1937; E. Bernheim: Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie, 4. udgave 1903, 468, 547 f; Wilhelm Bauer: Einführung in das Studium der Geschichte, 2. udg. 1928, 325 f; G. Wolf: Einführung in das Studium der neueren Geschichte, Berlin 1910; Karl Lamprecht: Einführung in das historische Denken, Leipzig 1912.
5. Charisius side 206, arvehyldingen side 537, desuden Hans Nansen 135, Joachim Gersdorf 204, Frederik Thuresen 362, Hans Svane 502.
6. Se også om Christian IVs kroning samme bind 641 f.
7. Hans Fehr: Das Recht im Bilde, Erlenbach-Zürich, München, Leipzig 1923.
8. Pierre Francastel: Problèmes de la sociologie de l'art, i *Traité de sociologie II*, 1960, udgivet af Georges Gurvitch; *L'Histoire et ses méthodes*. Encyclopédie de la Pléiade 11, ved Charles Samarin, Bruges Paris 1961, navnlig afsnittene af Georges Duby (*Histoire des mentalités*) og H. I. Marrou (*Le métier d'historien*).
9. Frederic Antal: Remarks on the Method of Art History, *Burlington Magazine* 1949, 49.
10. J. Huizinga: *Wege der Kulturgeschichte*, München 1930, 50 f; A. v. Brandt: *Werkzeug des Historikers*, Urban Bücher 33, Stuttgart 1958, slutningen; *L'Histoire et ses méthodes* (se note 8) 949.

8. NOGLE BEMÆRKNINGER OM HISTORISK BILLEDUNDERVISNING OG ILLUSTRERING

Den lette adgang til fotografier og til at få dem gengivet i bøger har ført til den nu herskende overordentlig udstrakte brug af billeder. Fotografierne har lettet den kunsthistoriske og især den ikonografiske forskning i et omfang, som gør denne beskæftigelse til noget helt andet, end den var før. Gengivelsesmulighederne har desuden bragt noget nyt ind i undervisningen og den almene historiske læsning, to sider af samme sag.

Brugen af billeder indførtes som obligatorisk hjælpemiddel i historieundervisningen i den danske skole i 1930-erne (1). Den gavnlige afveksling fra den daglige trummerum, som billedundervisningen gav, har været en løftestang for dens udbredelse, og officielt blev det udtrykkelig anført, at den gav en god mulighed for opøvelse af iagttagelsesevnen. Ingen af disse to betragtninger har egentlig noget historisk sigte; men billederne skal naturligvis ikke blot oplive undervisningen, de skal oplive historien. Tanken var, at de skulle benyttes som historiske kilder ganske på samme måde, som man bruger kildetekster, kort og andet.

Det er karakteristisk for billeder som kilder betragtet, at man står overfor dem med en større usikkerhed end overfor tekster. Ikke fordi de i sig selv er mere usande end teksterne, men snarere fordi de foregiver at gengive en ydre helhed, og når tilliden til denne røkkes ved kildekritiske indvendinger overfor enkeltheder, føler man kildeværdien ligesom smuldre bort. Teksten derimod be-

varer stadig sin egen værdi, oplyser sig selv, mens derimod en i ord formuleret rettelse til et billede er utilfredsstillende. Historikeren vil derfor i sine formuleringer være tilbøjelig til kun at føre det negative frem overfor billederne. Et almindelig brugt citat af Carlyle lyder omtrent: hvad ældre billeder angår, vil jeg være tilbøjelig til at bruge alt, som findes ægte, ja endog det, der kun er halvt ægte, når blot tvivlsomheden fastholdes (2).

Den positive værdi i billederne beskriver historikerne altid meget ubestemt. Det hænger naturligvis sammen med, at billedet netop er til se på og ikke til at beskrive. Man må holde sig til, at billederne anskueliggør og dermed opliver og udfylder vore forestillinger, og at den egentlige meddelelse er billedets helhed, »lighed« (forskellig fra rigtigheden), stemningsindholdet, tidspræg; alle ordene er meget angribelige. Derfor må det være en hovedsag at indse, at opregning af enkeltheder, som er berettiget ud fra et kulturhistorisk synspunkt, dog har et andet hovedformål, nemlig den grundige iagttagelse, der skal føre til visuel fortrolighed med billedet. Det er det, der er baggrunden for museums mændenes forkærlighed for simple, empiriske spørgsmål i undervisningen – de volder såmænd besvær nok.

Derfor er det et stort fremskridt, at museumsundervisningen, der i 1930erne dog kun var en mulighed, nu er gjort obligatorisk, i hvert fald i gymnasiet. Eleverne har sikkert altid opfattet de to ting som ét og det samme, og det er jo godt. I hvert fald er museumsbesøg en nødvendig korrektion til billedundervisningen. Mens en kilde tekst nemlig kan fremtræde lige så virksomt i et skolehefte som i manuskriptet, er et billede i en bog højst at ligne ved et forkortet referat af originalen. Kender man billedet, kan fotografiet vel hjælpe hukommelsen; selv

det er i nogen grad en illusion. Kender man det kun fra fotografi (om sort-hvidt, kulørt eller i lysbillede gør ingen forskel), bliver man altid overrasket, når man ser selve billedet. Ser eleven f. eks. en række malerier fra forskellige århundreder, vil forskellen, tidspræget, være indlysende og ligge klart for dagen; en række fotografier siger intet i den sammenhæng, de illustrerer dragthistorien. Det er ikke noget, der skal forklares, det skal ses. Dermed er naturligvis ikke sagt, at eleven husker det; men han kan ikke undgå at se det.

Man vil måske indvende, at der nu tales om kunstneriske virkemidler, som er det ikonografiske uvedkommende, eller man vil henhøre det til noget æstetisk, som er historien uvedkommende. Men det vil være meningsløst, i hvert fald når talen er om f. eks. malerier. Ikonografien er ganske vist ivrig efter at slå fast, at den kunstneriske værdi ikke på nogen måde er afgørende for, om billedet har historisk betydning; ikonografien kan i givet fald med den største oplagthed kaste sig over et ganske ringe billede (3). Men det »kunstneriske« er og bliver uløseligt forbundet med billedets karakter af billede. Det er ikke meningen, at det ringere billede har fortrinsret, det må afgøres i det enkelte tilfælde. Når Hans Gram foretrækker »vores gamle König eller Nicolai Wichmann« frem for et »tres-magnifique Portrait . . . ved den berømte Rigaut« skyldes det, at han har mere interesse for de førstnævntes modeller; tonefaldet tyder dog på, at han er lidt inde på, at den berømte maler historisk set er den ringere på grund af hans større »Finesse«, og den betragtning er ikke ganske sjælden (4). Men en lov kan den aldrig blive!

Da billederne er historiske kilder, som ikke »siger« noget, men kun kommer til deres ret på en vis baggrund,

må illustrationer til almindelige historiske fremstillinger have en billedtekst. Hvis ikke billedet ligefrem omhandles i fremstillingen, må der nogen udførlighed til, for at læseren kan fornemme forfatterens hensigt med at bringe det. Ingen del af billedteksten må puttes væk i en illustrationsfortegnelse bag i bogen. Læseren skal på stedet have oplysning om: 1. originalens materiale eller teknik, 2. hvem der har fremstillet den, 3. hvor stor den er, måske blot tilnærmelsesvis, og 4., hvis der er tale om unica eller sjældne stik o. l., hvor de findes. På grund af formindskelsen og reproduktionsteknikken vil det på en bogillustration ofte være umuligt at læse en tekst, som er skrevet på originalen; den må trykkes i billedteksten. De teknisk prægede oplysninger kan for det meste gives i en ganske kort form; er der mange illustrationer, vil det være rart, hvis de er formet nogenlunde ens til alle billederne. Det er en god ting, at billederne har numre, men de skal være fortløbende, så læseren ikke forvirres af flere rækker tal (figur x, planche y). Det er en sær skik at indsætte plancher ikke har sidetal fælles med teksten; men det vil næppe lykkes at ændre den (5).

Historikerne så i den første tid med mere eller mindre ubehag på de rigt illustrerede historiske værker. Idag er ubehaget vel mindre; mangfoldige værker bliver nu for synet med en rigdom af ypperlige billeder, som næppe mange ligefrem har noget imod (6), men der sidder dog en del tilbage af den gammeldags opfattelse, at illustreringen foretages for salgets skyld — og det er så rigtigt — men at den i og for sig er værdiløs. Der udkommer derfor stadig historiske bøger, som røber forfatterens ligegyldighed over for billedvalget, og hvis løst affattede billedtekster vidner om en mærkelig lyslukker-indstilling overfor læserne.

Da billederne skal hjælpe til at skabe kontakt med den fortid, de illustrerer, må mindstekravet være, at de er historisk berettigede, og forfatteren må tænke igennem, hvad han vil med billedet. På den anden side er der ingen grund til at blive for puristisk. Det er ikke altid let at skelne mellem den livsglade smartness og den taktløse modernisme, hvis pågående nutidspræg skjuler det historiske. En gengivelse er imidlertid noget ganske andet end originalen, hvilket giver en vis frihed. Det er f. eks. ganske vist regelen, at man ikke må forstørre en ting; men det kan dog i givet fald være særdeles berettiget at forstørre en detalje op, fotografere en afstøbning i stedet for originalen (7) o.s.v. Der kan være grund til at gøre opmærksom på, at farvegengivelser ofte kan fjerne sig fra originalen i så høj grad, at den sort-hvide gengivelse afgjort er at foretrække. Det er ikke alle, der er klar over, hvor falsk et indtryk, de får; en og anden tror måske ganske fejlagtigt, at fotografisk reproduktion er en rent mekanisk fremgangsmåde, som udelukker misvisninger. Kunsthistorikernes meget forbeholdne stilling til farvegengivelser er langt fra et tomt koketteri.

1. Se kgl. anordning angående undervisningen i gymnasiet af 9. 3. 1935 og bekendtgørelsen af 13. 3. 1935 (lovtidende 1935 side 116 og 133); Det nye gymnasium, Betænkning nr. 269, 1960, 56, 73, 76; Andrup, Ilsøe og Nørlund: Danmarks historie i Billeder. Teksthæfte I—IV, 1945—57 (de sidste hæfter ved Johannes Brøndsted, Peter Ilsøe og Jørgen Paulsen), et meget righoldigt værk.
2. Her efter The Walpole Society VIII, 1919—20, 46
3. F. eks. noget kategorisk: Minerva Zeitschrift 7. årg., marts 1931, af den tyske ikonografiske kommission.
4. Herman Gram: Breve fra Hans Gram, 1907, 178; Alexander J. Finberg mente, at nogle af Cornelius Johnsons portrætter får van Dycks til at tage sig overfladiske og næsten vulgære ud, The

- Walpole Society X, 1921—22, 1; jfr. om Erslev ovenfor side 52.
5. David Bland: *The Illustration of Books*, London 1951, flere senere udgaver; heri findes bl. a. korte og instruktive afsnit om anbringelser af illustrationer og om reproduktionsteknik.
 6. Erich Keyser citerer en udtalelse af Karl Brandi om, at billederne er farlige, fordi de bortleder opmærksomheden fra teksten, *Das Geschichtswissenschaft*, München, Berlin 1931, 21.
 7. Wolfgang Züchner: *Über die Abbildung*. 115. Winkelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1959.

9. PORTRÆTLITTERATUREN

Der findes en række almene internationale portrætfortegnelser, hvoraf et par af de vigtigste er: A.L.A. Portrait Index. Index to Portraits contained in Printed Books and Periodicals. Edited by William Coolidge Lane and Nina E. Browne, Washington 1906, og Hans Wolfgang Singer: Allgemeiner Bildniskatalog I–XIV, Leipzig 1930–1936, og samme: Neuer Bildniskatalog I–V, 1937–38. Singers værk er uhyre omfattende, men med meget kortfattede indførsler.

Den internationale ikonografiske kommission (1928 til 2. verdenskrig) arbejdede med forskellige store planer om international registrering af portrætter og portrætlitteratur; men disse bestræbelser kom der egentlig intet ud af. Man må derfor gå til de enkelte landes litteratur, hvoraf nogle grundlæggende værker skal omtales.

Holland. E. W. Moes: Iconographia Batava. Berede-
neerde Lijst van Geschilderde en Gebeeldhouwde Portret-
ten van Noord-Nederlanders in vorige Eeuwen I–II,
1892–1905, har givet stødet til oprettelsen af Iconogra-
fisch Bureau (under Centraal Bureau voor Genealogie) i
Haag, der dels fortsætter registreringen af portrætter, dels
udgiver f. eks. enkeltpersoners ikonografi. De grafiske
portrætter findes i det store værk, der er under udgivelse,
F. W. H. Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engra-
vings and woodcuts ca. 1450–1700, Amsterdam 1951 ff.

I *England* har portrætkunsten nået en særlig anseelse og portrætforskningen er her meget levende. British Natio-

nal Portrait Gallery har sin store andel heri. For nylig har dette museum påbegyndt en moderne publicering af sine værker med David Piper: *Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625–1714*, Cambridge 1963, et på mange måder forbilledligt værk. Kataloget giver både udførlige biografiske og ikonografiske oplysninger, og man får her bl. a. en rigdom af litteraturhenvisninger til de mange kataloger over portrætter i forskellige egne af landet. Som et eksempel på en moderne personikonografi kan nævnes Roy C. Strong: *Portraits of Queen Elisabeth I*, Oxford 1963, også udgået fra National Portrait Gallery. Portrætter er på en fremtrædende måde genstand for behandling i flere engelske tidsskrifter. Til British Museums samlinger findes Freeman O'Donoghue: *Catalogue of Engraved British Portraits Preserved in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum I–VI*, London 1908–25. Skotland har en central ikonografisk institution i Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh.

Andre lande uden for Norden har ikke sådanne centrale institutioner for portrætforskning. Det store *franske* katalog af Georges Duplessis: *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale I–VII*, Paris 1896–1911, er forblevet ufuldendt. Det standser midt i bogstavet M. Et centralt enkeltværk, der kan nævnes som eksempel, er Ch. Maumené et Louis d'Harcourt: *Iconographie des rois de France I–II*, Archives de l'art français (Nouv. pér.) XV–XVI, Paris 1928–31. For Østrigs vedkommende henvises til August Loehr: *Die Pflege der Ikonographie in Österreich*, i *Festschrift des Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, I, Wien 1949.

Tyskland. Et udmærket hjælpemiddel er Sigfrid H.

Steinberg: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Porträts, Hamburg 1934, som udgør første hefte i den af Walter Goetz udgivne Historische Bildkunde og omfatter over 1100 ikonografiske arbejder. Desuden kan særligt henvises til de store topografiske arbejder (Bau- und Kunstdenkmäler). Ligesom for Nederlandene udkommer der nu også for Tyskland en F. W. H. Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400–1700, Amsterdam 1954 ff. Af stor interesse for Danmark er naturligvis de registreringer, der foretages af Landesamt für Denkmalpflege i Kiel (for de portræters vedkommende, der interesserer Danmark, i samarbejde med Frederiksborg Museet), et katalog som [W. Passarge og W. Scheffler:] Schleswig-Holsteinische Landesmuseum Führer II, Porträtbilder, Kiel 1939, og flere afhandlinger i årbogen Nordelbingen.

Norge. Under riksantikvarembetet i Oslo virker et kontor som Norsk portrettarkiv, der bl. a. har udgivet Norske Minnesmerker. Norske portretter. Forfattere, Oslo 1956. De vigtigste fortegnelser er C. J. Anker og H. J. Huitfeldt-Kaas: Katalog over malede Portrætter i Norge, Christiania 1886, og C. W. Schnitler og A. M. Wiesener: Bergenske malte Portrætter 1600–1850, 1912. Nævnes må Leif Østby: Norske Portretter, Oslo 1935, udvidet på tysk Das Bildnis in Norwegen, Hamburg 1937.

Sverige. Man er vel hjulpen med Carl Björkbom och Boo von Malmborg: Svensk Porträttilitteratur. Bibliografisk Förteckning. Svenska Porträttarkivets Publikationer, 3, 1941. Svenska Porträttarkivet er en afdeling af Nationalmuseum i Stockholm, der også har indseende med portrætsamlingen på Gripsholm. Arkivet har udgivet de store kataloger af Sixten Strömbom: Index över Svenska Porträtt 1500–1850 I–II, Stockholm 1935–39, og: Svenska

kungliga Porträtt i Svenska porträttarkivets samlinger I, 1943 (Gustav I–Karl XII), samt nogle »Småskrifter«.

For *Finlands* vedkommende skal nævnes K. K. Meinander: Porträtt i Finland före 1840-tallet, Helsingfors 1931, og Bertel Hintze: Helsingfors Universitets Porträttsamling. Beskrivande förteckning, Helsingfors 1927.

Danmark. Her i landet virker Frederiksborg-Museet særligt for portrætforskningen og som »portrætarkiv«, og Jørgen Paulsen: Om danske historiske Portrætter. En Forberedelse til Besøg i Frederiksborg Museet I, Faglig Læsning Nr. 160, er en kort, praktisk indføring i emnet. I denne forbindelse må også nævnes Den lille portrætkunst, under redaktion af Louis E. Grandjean og Albert Fabritius, 1949.

Desværre findes for Danmarks vedkommende ikke et værk svarende til Björkbom og Malmborgs svenske bibliografi; her vil det kun være muligt at nævne de vigtigste af de bøger, som har et egentlig portræt-ikonografisk sigte. Oplysninger om portrætter kan man ellers finde overalt i den personalhistoriske og kunsthistoriske litteratur. Hvad den sidste angår kan henvises til Merete Bodelsen og Aage Marcus: Dansk kunsthistorisk Bibliografi, 1935. Blandt de vigtigste kunsthistoriske værker, der er kommet siden denne, og som rummer noget væsentligt ikonografisk, skal nævnes: Bo G. Wennberg: Svenska målare i Danmark under 1700-talet, Lund 1940; Jørgen Sthyr: Dansk Grafik I–II, 1943–49; Aage Marcus: Danske Portrættegninger fra det 19. Aarh., 1950; Chr. Axel Jensen: Danske adelige Gravsten fra Sengotikens og Renaissancens Tid I–II og planchebind, 1951–53; Torben Holck Colding: Cornelius Høyer 1741–1804, 1961; Else Kai Sass: Thorvaldsens portrætbuster I–(III), 1963–(f). Serien kunst i Danmark har bragt flere bind, der har haft

portrætkunsten som emne, nemlig Francis Becketts Renæssancens Portrætmaleri, 1932 og Kristian IV og Malerkunsten, 1937; Chr. Elling: Rokokoens Portrætmaleri, 1935, samt Ellen Poulsen: Jens Juel, 1961.

Et centralt ikonografisk værk er Jørgen Paulsen: Billeder fra Treaarskrigen 1848–1849–1850, 1952, men det fører ud over det kun portræt-ikonografiske. Et hjælpemiddel af den største praktiske betydning er Bjørn Ochsen: Fotografer i Danmark indtil År 1900, 1956.

A. *Almene fortegnelser*

I Erslews Forfatterlexikon og navnlig i Dansk biografisk Leksikon I–XXVII, 1933–44, findes talrige og grundige opregninger af portrætter; her må man altid begynde med at slå op.

E.F.S. Lund: Danske malede Portrætter; værkets 10 bind udgør en meget uoverskuelig stofsamling. I bind I, 1895, og VII, 1900, findes alfabetisk ordnede lister over malerier i forskellig privat eje, i bind VI, 1900, kongelige portrætter; bind IX, 1903, behandler epitafieportrætter og gøres derfor som inventarium efterhånden overflødig af Danmarks Kirker. De øvrige bind er kataloger over forskellige samlinger og nævnes derfor nedenfor under B.

A. Strunk: Samlinger til en beskrivende Catalog over Portraiter af Danske, Norske og Holstenere. Kongehuset, 1882, omfatter grafiske portrætter, men må betragtes som forældet; Det kongelige Biblioteks kort- og billedsamling har registreret dobbelt så mange portrætter som her nævnes.

P. B. C. Westergaard: Danske Portrætter i Kobberstik, Litografi og Træsnit. En beskrivende Fortegnelse, I-II, 1930–33. Omfatter ikke portrætter af fyrstelige.

Danmarks Adels Aarbog, 1884 ff; fortegnelse over illustrationer i årgang 1–50, se LII, 1935, i årgang 51–73, se LXXIII, 1956, og i øvrigt i hver årbog.

B. Fortegnelser over portrætsamlinger

Boller, Danske malede Portrætter, VIII, 1902.

Bosjö Kloster, Danske malede Portrætter I, 1895.

Brahetrolleborg, Danske malede Portrætter VIII, 1902.

Carlsberg-Fondets og Det kgl. Videnskabernes Selskabs Bygning, Carlsberg Laboratorium og Ny Carlsberg Glyptothek, Danske malede Portrætter VII, 1900.

[Torben Holck Colding]: Charlottenborg Udstillingens Samling af malede Kunstnerportrætter, 1947.

Christianssæde, Danske malede Portrætter VIII, 1902.

O. Andrup: Portrætterne paa Clausholm, i Lehnsbaron Hans Berner Schilden Holstens Slægtebog III, 1 a, 1947.

Katalog over de udstillede Portrætter og Genstande på Frederiksborg, 1943.

Udvalg af Frederiksborg Museets Erhvervelser 1913–1925, 1925.

Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg 1928–1953. Katalog over et Udvalg af dets Erhvervelser, 1953.

Frijsenborg, Danske malede Portrætter VIII, 1902. Heri også palæet i Ny Kongensgade.

E. Lehmann: Katalog over det kongelige Garnisonsbiblioteks Officersportrætsamling, 1929.

O. Andrup og Karl Madsen: Fortegnelse over to Hundrede af Baroniet Gaunøs Malerier af ældre Malere samt over dets Portrætsamling, 1914.

Giesegaard: Danske malede Portrætter VIII, 1902.

O. Andrup: Fortegnelse over Malerierne på Gisselfeld Kloster samt i Hans Excellence Grev Danneskiold-

- Samsøe til Grevskabet Samsøes Privatbesiddelse, 1918.
Gram Slot, Danske malede Portrætter VIII, 1902.
Hoff og P. V. Gøtzsche: Herlufholm Skoles Samling af danske Portrætter I-II, Næstved 1903-05.
Holckenhavn, Danske malede Portrætter VIII, 1902.
Holstenshuus, O. Andrup: Malerierne paa Langesø og noget om dem på Holstenshuus, i Lehnsbaron Hans Berner Schilden Holstens Slægtbog III 1 a, 1947.
Otto Norn: Horsens Statsskoles Portrætsamling, Kunstmuseets Aarsskrift XXX, 1943.
Iselingen, Danske malede Portrætter I, 1895.
Leo Swane: Nogle Kunstnerportrætter i Det kgl. Teater, Kunstmuseets Aarsskrift XXXV-XXXVI, 1949.
Kunstakademiet, Danske malede Portrætter V, 1906.
Langesø, se Holstenshuus.
Christian Elling: Ledreborg, Kunstmuseets Aarsskrift XX-XXI, 1933-34, 1934.
Jørgen Paulsen: Om Portrætsamlingen paa Ledreborg, Kunstmuseets Aarsskrift XXVIII, 1941.
H. D. Schepelern: Portrætsamlingen i Odense adelige Jomfrukloster, 1959.
Pederstrup, Danske malede Portrætter VIII, 1902.
V. Thorlacius-Ussing: Reventlow-Museet. Pederstrup II, Reventlow-Museets Billedkunst, Kunstmuseets Aarsskrift XXX, 1943.
O. Andrup: Bispesbillederne i Ribe Domkirke, i: Ribe Bispesæde 948-1948. Festskrift i Tusindåret, 1948.
Rigsdagens portrætter er opregnet i Rigsdagens Aarvog 1921-29, 1932-34, 1953/54.
Rosenborg, Danske malede Portrætter II, 1897, III, 1902, IV, 1912.
Ingeborg Buhl: Portrætsamlingen i Roskilde adelige Jomfrukloster, 1961.

Roskilde Domkirke, Bispebillederne, i: Danmarks Kirker III, Københavns Amt 3. bind, af Victor Hermansen (side 1734).

Sandbjerg, Danske malede Portrætter VIII, 1902.

Schackenberg, Danske malede Portrætter VIII, 1902.

Skovgaard, Danske malede Portrætter VII, 1900.

Sorø Akademi, Danske malede Portrætter I, 1895.

Stensballegaard, Danske malede Portrætter VIII, 1902.

Stensgaard, Danske malede Portrætter VIII, 1902.

Portrætter af svenske og norske Frivillige, der som Officerer have gjort Tjeneste i den danske Hær og Flaade i Krigen 1848–50 og 1864. Samlingen paa Sønderborg Slot.

Fortegnelse over Universitetets Kunstværker, i Aarbog for Københavns Universitet 1942/43, 1951.

Valdemars Slot, Danske malede Portrætter X, 1910.

Wedellsborg, Danske malede Portrætter I, 1895.

O. Andrup: Fortegnelse over Malerierne paa Vemmetofte adelige Jomfrukloster, 1918.

Videnskabernes Selskab, se Carlsberg-Fondet.

Hertil kommer udstillingskataloger, hvorover der findes en fortegnelse af de vigtigste i Weilbachs Kunstnerleksikon I, 1947, 15. Af senere kan nævnes Christian IV 1648, 28. Februar, 1948. Særudstilling paa Rosenborg i 300 Aaret for Kongens Død, 1948; Rigsdagens Jubilæumsudstilling 1949; Kunstnerforeningen af 18. November: Fem Hundrede Aars danske Portrætter, 1961.

Endelig bør nævnes auktionskatalogerne, hvoraf de mest omfattende samlinger findes på Det kgl. Bibliotek og Statens Museum for Kunst.

C. Enkelte personers ikonografi

- Jørgen Paulsen: H. C. Andersen portrætter. Samtidige malerier og tegninger, *Anderseniana* 2, III, 1955.
- Bjørn Ochsner: Fotografier af H. C. Andersen, *Anderseniana* 2, IV, 1961 (også som særtryk, 1957). — Denne publikationsrække indeholder i øvrigt en række andre bidrag til H. C. Andersens ikonografi, se navnlig 2, I, 1950, II, 1954 og IV, 1961.
- Otto Andrup: Anna Sophie's Ikonografi, i bogen: *Dronning Anna Sophie*, 1951.
- Otto Andrup: Om Portrætter af Thomas Bartholin, *Ugeskrift for Læger* Nr. 42, 1916.
- Otto Andrup: Til Greve Johan Hartvig Ernst Bernstorffs Ikonografi, *Smaaskrifter tilegnede Aage Friis*, 1940.
- P. B. C. Westergaard: Portrætter af Ole Borch, i *Minde-skrift for Oluf Borch*, 1926.
- Harald Mortensen: Portrætter af Tycho Brahe, *Astronomiska sällskapet Tycho Brahe Årsbok* 1946.
- Louis Bobé: Portrætter af Dronning Caroline Mathilde og Struensee, *Kunst* 5. Aargang 1903.
- G. Falck: Samtidige Portrætter af Christian II og hans Dronning i Kobberstik og Træsnit, *Kunstmuseets Aarskrift* III, 1916 (1917); se også samme skrift XIII–XIV, 1926–28, 1928.
- Gustav Glück: Portrætter af Christian II og hans Hustru Isabella, *Kunstmuseets Aarskrift* XXVII, 1940.
- Anders Svarre: *Christiern II i samtidens billedkunst*, 1953.
- Jorunn Fossberg: »Nordens Under eller Den 146 års gamle Norrmannen Christian Jacobsen Drakenbergs Portrait«, *By og Bygd*, *Norsk Folkemuseums Årbok* 1961, Oslo 1962.
- Georg Nygaard: *Ewald Portrætter*, 1919.

- Otto Andrup: Kunstnerregninger i Griffenfelds Bo, Kunstmuseets Aarsskrift III, 1916 (1917).
- Vilh. Saxtorph: Portrætter af N. F. S. Grundtvig. En beskrivelse, 1932.
- Povl Eller: N. F. S. Grundtvig Portrætter, 1962. — Se hertil Fund og Forskning XI, 1964, og Johannes Jensen i Kristeligt Dagblad 12. okt. 1964.
- Th. A. Müller: Holbergportrætter, 1918.
- Victor Hermansen: Johan Roselius og portrættet af Holberg, 1961. — Portrætterne af Holberg var genstand for en meningsudveksling i tidsskriftet Tilskueren, 1937 II (Th. A. Müller og Otto Andrup).
- Harry Schmidt: Die bildlichen Darstellungen des Kanzlers Johann Adolf von Kielmannseck, Leipzig 1918, Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte Bd. 48.
- Rikard Magnussen: Søren Kierkegaard set udefra, 1942.
- Samme: Det særlige Kors, 1942.
- Frithiof Brandt: Syv Kierkegaard Studier, 1962. — Billederne af S. K. har ofte været genstand for avis-kronikker, således f. eks. Else Kai Sass i Berlingske Aftenavis 28. nov. og 7. dec. 1949 og H. P. Rohde i Politiken 11. nov. 1952 og 26. nov. 1962. Se i øvrigt indlæg af Johannes Jensen i Berlingske Aftenavis 29. nov. 1962 og 3. sept. 1963.
- Jørgen Paulsen: Samtidige Portrætter af Leonora Christina, Lolland-Falsters Stiftsmuseums Årsskrift (og som særtryk), 1958.
- Otto Andrup: Portrætter af Dronning Sofie, Lolland-Falsters historiske Samfunds Aarboeg XXI, 1933.
- Struensee, se Caroline Mathilde.
- Fr. Tobiesen: Om Caroline Amalie Thielo. II. Ikonografi,

Historiske Meddelelser om København 3. rk. IV,
1940–41.

Tordenskiold-portretter. Med oversiktsartikkel af Carsten Svarstad, i Victoria Bachke: Tordenskioldiana, Trondheim 1958.

Povl Eller: Adam Oehlschläger Portrætter, 1958.

10. BILLEDSAMLINGER

Man står sig afgjort ved at orientere sig i litteraturen, inden man henvender sig i en offentlig billedsamling for at undersøge originalerne og for at lede efter billeder. Det er langt fra sikkert, at museumsmanden på forhånd har noget særligt kendskab til netop det emne, der er genstand for ens interesse.

Billeder opbevares i mange slags institutioner, men dog først og fremmest i museer, arkiver og biblioteker. Den mest omfattende liste over museer findes i Hof- og Statskalenderen. Det er måske ikke altid helt let at finde frem til, hvad man med fordel kan søge i de enkelte museer, men de fleste museer udsender dog jævnlige publikationer af den ene eller anden art, og et vist indblik i museernes virksomhed får man gennem tilbagevendende notitser i f. eks. Fortid og Nutid, Nordens Museer (udg. af Skandinavisk Museumsforbund) og Nyt og Noter fra Nationalmuseet. De byhistoriske arkiver, som i de sidste år er dannet i en række byer, findes der vistnok ikke nogen fortegnelse over.

Den største og mest almene danske billedsamling findes i Det kgl. Biblioteks kort og billedafdeling, og den er for fotografiernes vedkommende, i stærk vækst. Bladene (her findes ikke malerier o. l.) er ordnet i saglige grupper, de vigtigste er portrætterne, der er ordnet alfabetisk efter navn (i tre-fire forskellige formater) og de topografiske blade, ordnet topografisk; hertil kommer historiske blade (ordnet kronologisk) og en række mindre sam-

linger: personalhistoriske blade, kistebreve, ex libris, børneark og dukketeaterdekorationer, dragtbilleder, undervisningsbilleder m. m. — Også Statsbiblioteket i Aarhus har en billedsamling.

Frederiksborg Museets mappesamlinger og kartoteker er i det hele indrettet efter ikonografiske hensyn. Hovedsamlingen er portrætter, ordnet alfabetisk efter navne, og en samling af historiske billeder, ordnet kronologisk. Til disse samlinger knytter sig forskellige registreringer, som af og til kan være til stor hjælp, f. eks. af billeder i privat eje, af billeder, der har været udstillet, solgt på auktion eller afbildet i historiske værker. Fotografisamlingen er ikke ubetydelig, navnlig hvad angår kongehuset, og desuden opbevares her en medaljesamling (L. E. Bruuns Mønt- og Medaillesamling) og en mindre topografisk samling.

Nationalmuseets historisk-topografiske billedsamling er overordentlig vigtig; desuden rummer museets forskellige afdelinger, herunder også kirkeværket, billedlige fremstillinger eller fotografier deraf, som man må indhente oplysning om i de enkelte afdelinger. Særlig kan nævnes Den kgl. Mønt- og Medaillesamling som landets hovedsamling af medaljer.

På Statens Museum for Kunst vil man navnlig i Den kgl. Kobberstiksamling uden vanskelighed kunne søge f. eks. portrætter, da de er sagligt registrerede; men hele ordningen er naturligvis sket ud fra kunsthistoriske synspunkter. Hvis en samling ikke har en saglig, ikonografisk registrering, er den vanskeligere at arbejde med; men til gengæld vil de fleste danske samlinger være så overkommelige af størrelse, at samlingens personale har et sikkert overblik over den.

Til Kunstakademiet på Charlottenborg er knyttet Sta-

tens kunsthistoriske Fotografisamling, der omfatter fotografier af kunstværker, ordnet efter kunstnerne og derfor ret vanskelig at anvende i denne sammenhæng, samt en samling af arkitekturtegninger. En såkaldt Centralregistrant for arkitekturtegninger, med mikrofotografi ved hver indførelse, er under udarbejdelse. Protokoller findes i Rigsarkivet, Nationalmuseet og Kunstakademiets bibliotek. Igennem den udnyttes ikke blot offentlige samlinger som Rigsarkivets, men også en række private.

Specialmuseer og andre institutioner, der dyrker et særligt område, vil ofte være af stor ikonografisk interesse. De danske Kongers kronologiske Samling på Rosenborg har således en vigtig samling af portrætter af danske kongelige personer, og Handels- og Søfartsmuseet på Kronborg rummer ikke blot en stor samling skibsbilleder, men i det hele taget billeder af betydning for maritime emner.

Museerne med lokalt afgrænset virkefelt samler ofte mange billeder, både topografiske og portrætter. Som eksempel kan nævnes Bymuseet i København og Aalborg historiske Museum.

På institutionerne vil man i almindelighed kunne købe fotografier af institutionens egne billeder til reproduktion; dog kan der gøre sig særlige hensyn gældende af ophavsretlig art, ligesom museerne kun kan have begrænset ret til at disponere over de fotografier, de har optaget af privatejede billeder.

Bogen er sat med Garamond 10 punkt og trykt i
Fr. Martin's Bogtrykkeri, Christiansfeld.

Papir: Tryk E, 100 g. De Forenede Papirfabrikker.
Oplaget er 1600 eksemplarer.

Omslaget er tegnet af *Evald Thøgersen*.