

Variationer over et tema

Christian VII's kroningsportræt af Peder Als

Mellem 1766 og sin død 1776 malede Peder Als mindst fire helfigurportrætter af Christian VII, der på de tre var iført kroningsdragt. Det første var bestilt til riddersalen på Christiansborg, de øvrige bestemt som gaver til henholdsvis det engelske, det svenske og det russiske hof. Fra o. 1769 blev han assisteret af sin medhjælper G. W. Åkerfeldt, der efter Als' død fuldførte et trekvart færdigt billede i 1777. Kun to af kroningsportrætterne er bevaret i dag, det ene i Eremitagemuseet i Leningrad, det andet på Frederiksborgmuseet.¹

Frederiksborgmuseets billede er efter alt at dømme eksemplaret tiltænkt det engelske hof, færdigt i 1772. Det blev imidlertid aldrig afleveret. På grund af det anstrengte forhold til England efter Struenseeaffæren og dronning Caroline Mathildes forvisning har det vel ikke været opportunt at sende billedet af sted, og det havnede derfor i audiensgemakket på Christiansborg. Ved slotsbranden i 1794 blev det reddet, hvorimod portrættet af Christian VII i riddersalen må formodes at være gået til grunde. Sammen med de store malerier fra potentatgemakket blev det i 1812 overført til det nye portrætgalleri på Frederiksborg, hvor det undgik ødelæggelse ved branden i 1859.

Helfigurportrætternes tilblivelseshistorie er behandlet af V. Thorlacius-Ussing i *Kunstmuseets Aarsskrift* 1944-45.² Heri omtaler forfatteren også en serie forarbejder til kroningsportrættet. Disse skitser, der tilhører Frederiksborgmuseet, har imidlertid aldrig været publiceret.³ De er interessante, fordi de udgør en række variationer over temaet: enevældens statsportræt.

Prototypen på enevældens herskerbillede er Hyacinthe Rigauds velkendte paradeportræt af Ludvig XIV fra 1701 i Louvre. Det Rigaud'ske skema med benene i dansemesterpositur, den bydende holdning, venstre arm i siden, højre støttet på scepteret og kåben krænget op over skulderen kombineret med den omgivende stoffage blev i næsten et helt århundrede over hele Europa normgivende for, hvordan den enevældige monark skulle fremstilles. Også de danske kroningsportrætter, Benoît le Coffres af Frederik IV og J. S. Wahls af Christian VI, er udledt af det franske forbillede. Da Peder Als i 1756 malede Frederik V i ordensdragt (Bregentved), tog han sit udgangspunkt i Rigauds type, som også hans lærer C. G. Pilo havde holdt sig strengt til i sit kroningsbillede af den samme konge.⁴

Det afgørende omslag i Peder Als' kunst, der indtraf som følge af hans ophold i Rom og Paris 1756-62, bevirkede, at han, da han efter

1. Billedet i Eremitagemuseet er gengivet i T. Holck Colding: *Kongen og kunsten*, i *Dansk Kunsthistorie*, København 1972, s. 82. Frederiksborgmuseets eksemplar, inv. nr. G 53, måler 267×175 cm.

2. V. Thorlacius-Ussing: *Kunstværker fra Caroline Mathildes Hof*, *Kunstmuseets Aarsskrift*, 1944-45, s. 175ff.

3. Inv.nr. A 3376-3383. Proveniensen ukendt. Inventariseret i 1920'erne.

4. Christian Elling: *Peder Als på Skillevejen*, *Kulturminde* 1944, s. 88ff.

at være blevet udnævnt til hofmaler i 1766 fik bestilling på et maleri af Christian VII til riddersalen på Christiansborg, naturligvis måtte nærme sig opgaven ud fra helt nye forudsætninger.

Indretningen af riddersalen var som bekendt foranlediget af det forestående bryllup mellem kronprins Christian og Caroline Mathilde. Jardin havde sine tegninger til rummets udsmykning færdige i maj 1765, og godt et år senere fik Peder Als i opdrag at male et helfigursportræt af prinsen, der i mellemtiden var blevet konge; det skulle placeres i et felt midt på salens ene kortvæg. Det vides ikke, hvilken dragt kongen skulle portrætteres i. Thorlacius-Ussing går ud fra som givet, at det må have været i kroningsdragt. Bestillingen blev imidlertid afgivet næsten et år før Christian VII's salving, og fire måneder før brylluppet skulle stå.

En tegning i Kobberstiksamlingen kunne være et udkast til riddersalsportrættet.⁵ En ung mand (den 17-årige konge), der bærer elefantordenens bånd og bryststjerne, står med den ene arm lænet mod en stoleryg med et brev i hånden (ægteskabskontrakten), mens en allegorisk kvindeskikkelse (Venus) henleder hans opmærksomhed på en oval medaljon med et kvindeportræt (Caroline Mathilde). På denne måde kunne kunstneren hentyde til den indgåede alliance, som tilmed skulle fejres i netop det rum, portrættet var bestilt til. Jardin omtaler kongens portræt på plads i den beskrivelse af riddersalen, som han udgav 8. november 1766, men uden at præcisere kongens påklædning. Eet er sikkert, den utvungne positur placerer portrætudkastet i Kobberstiksamlingen efter Als' udenlandsrejse.

Først det følgende år, i april 1767, tre uger før Christian VII's salving skulle finde sted, fulgte bestillingen på kongens portræt i hel figur og naturlig størrelse i den kongelige kroningsdragt.⁶ Skitserne i Frederiksborgmuseet er uden tvivl blevet til i forbindelse med denne opgave og må således dateres til 1766. De figurerer i kataloget over Peder Als' dødsbo som »9 styker Udkast af C 7^{de} Potrecht i Kroenings Dragt til den store Original ...«.⁷

Disse skitser må betragtes som Peder Als' forsøg på at forny statsportrættet på grundlag af de erfaringer, han havde høstet under sit ophold i udlandet. De afspejler hans møde med nyklassicismens portrætmaleri.

Andre faktorer på den hjemlige scene kan også have haft indflydelse på udformningen af den danske konges kroningsbillede. I 1762, samme år som Als vendte hjem fra sin studierejse, ankom fra Paris en sending portrætter af Louis Tocqué, deriblandt de helfigursportrætter af Frederik V og dronning Juliane Marie, som skulle erstatte Pilos i riddersalen i Moltkes palæ på Amalienborg. I sandhed et skelsættende tidspunkt i dansk portrætkunsts historie, hvor Pilos formopløsende manér blev fejlet til side til fordel for et maleri, hvor rummet og det plastiske var hovedsagen.

5. Td 524.6, kaldet: *Udkast til mandsportræt*. Sort og hvidt kridt på blågråt papir. Betegnet med blyant »Pilo«.

6. V. Thorlacius-Ussing: *op.cit.* (note 2), s. 176.

7. Kataloget aftrykt i V. Thorlacius-Ussing: *op.cit.*, s. 198-201. Haand Tegninger nr. 7, s. 200.



Fig. 1. Peder Als: *Udkast til mandsportræt*. Den kgl. Kobberstiksamling. Foto Hans Petersen.

Det har heller ikke været uvæsentligt, at eksempler på netop paradeportrættet udført af Europas betydeligste portrætmalere samtidig begyndte at ankomme til Christiansborg, hvor indretningen af et potentatgemak med helfigursbilleder af tolv europæiske monarker var sat i værk 1766.⁸ Her fik Als lejlighed til at se, hvordan kunstnere som Raphael Mengs, Louis-Michel van Loo og Allan Ramsay havde løst en opgave svarende til den, han havde fået stillet.

De otte skitser, der skal behandles i det følgende, er betegnet med bogstaverne A – I, hvoraf E mangler. Da ingen af udkastene stemmer overens med den komposition, der blev valgt til det endelige portræt, må man formode, at det manglende E er det udvalgte, som

8. Otto Andrup: Billederne fra Potentatgemakket, *Kunstmuseets Aarskrift* 1921-23, s. 7ff.

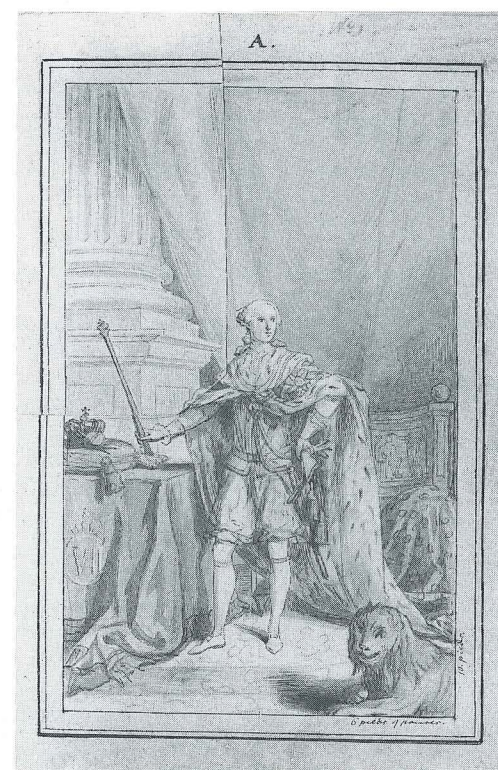


Fig. 2-5. Peder Als: Chr. VII. Skitser til kroningsbillede A og B. Frederiksborgmuseet. Foto A. Brandt.

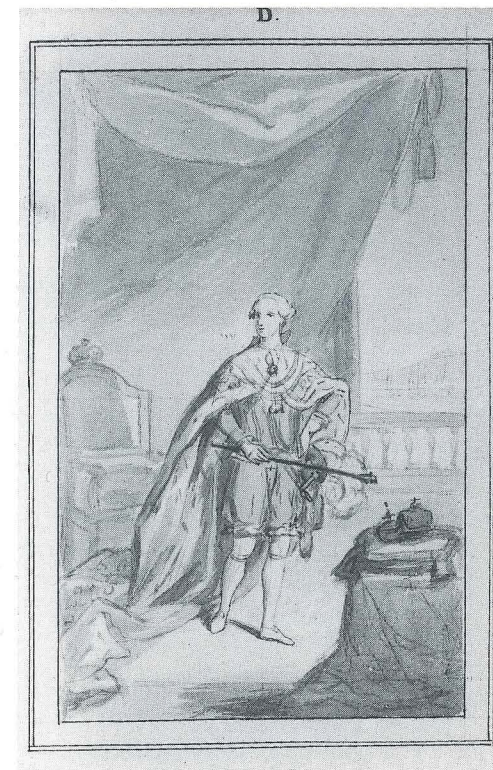
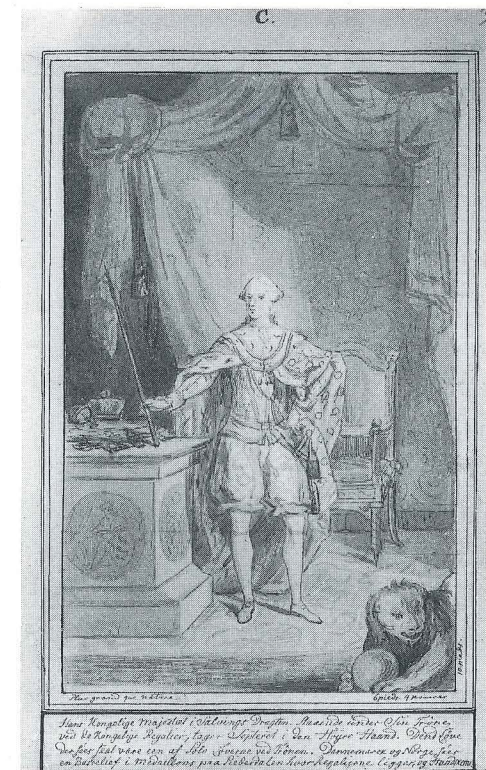


Fig. 6-9. Peder Als: Chr. VII. Skitser til kroningsbillede C, D, F, G. Frederiksborgmuseet. Foto A. Brandt.

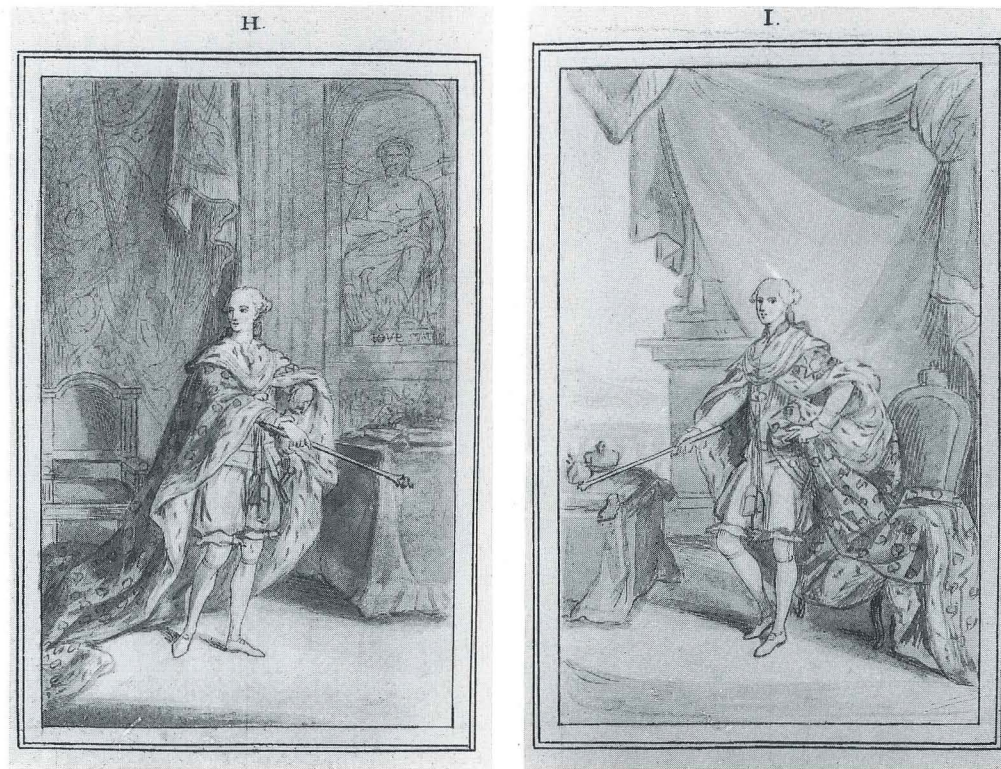


Fig. 10-11. Peder Als: Chr. VII. Skitser til kroningsbillede H og I. Frederiksborgmuseet. Foto A. Brandt.

derfor er kommet ud af sammenhængen. Skitserne, der er udført i pen og vandfarve, måler ca. 22×14 cm. En enkelt af dem er signeret *P. Als inv.*, en anden betegnet *Plus grand que nature*, og tre har målangivelsen *6 pieds 4 pouces* (i bredden) og *10 pieds* (i højden), samt en målestok i alen. De er alle kvadrerede med en svag blyantstreg og således parate til at blive overført til stort format. Desuden er de indrammet af en dobbelt, sort blækstreg, færdige til at præsenteres, en fremgangsmåde vi kender fra Als' udkast til portrættet af Caroline Mathilde og den lille kronprins på Hirschholm. To af skitserne er forsynet med papirlapper, der skjuler et alternativ, så serien i virkeligheden består af 11 forskellige forslag til figurens stillingsmotiv og udenværkernes udformning og indbyrdes placering.

I samtlige skitser fylder kongens skikkelse kun godt og vel halvdelen af billedets højde. Ved hjælp af den svage kvadrering har Peder Als sikret sig, at figuren altid er placeret nøjagtigt det samme sted i billedfladen, så de to midterakser går gennem hans bryst omtrent der, hvor elefantordenen hænger, og at der er tre gange så meget luft over hovedet som under fødderne. Synsvinklen er lav, hovedet er lille i forhold til kroppen. Der er ikke tale om egentlig portrætlighed.

Det mest slående og det, hvorved Peder Als' udkast til kroningsportrættet adskiller sig fra forgængernes, er figurens stillingsmotiv og rørlighed. Als bringer liv i paradeportrættet. Han forkaster barokkens og rokokkens, Rigauds og Pilos, statiske poseren. Er kroppen drejet i én retning, er hovedet altid vendt i en anden. Kongen peger eller byder med scepteret, støtter det på en plinth, griber efter rigsåblet eller sætter hånden i siden, hvis han da ikke hviler armen mageligt over tronstolens ryg, mens han holder en plumagehat i den anden hånd. Desuden introducerer Als elegante benstillinger: spredte ben eller en kontrapost, hvor kroppen hviler på det ene ben, mens det andet er stærkt bøjet.⁹ Rigaud-portrættets stive stilling med det ene ben foran det andet er langt om længe forladt. Det er Pompeo Batonis portrætter af engelske gentlemen i Rom, der har smittet af på stillingsmotiverne. Ikke underligt, for Als omgikkes efter eget udsagn Batoni under sit ophold i Rom og har måske stået i en slags elevforhold til ham.

Englænderne yndede at lade sig male i nonchalante positurer. På Allan Ramsays portræt af Georg III leveret til Christiansborg i 1766 (nu Statens Museum for Kunst) har Als kunnet se den engelske konge fremstillet i en noget skødesløs stilling, skønt han er iført kroningskåbe og portrættet bestemt for det danske potentatgemak. Især på Peder Als' skitser F og G indtager Christian VII en lignende tvangfri stilling, der må have forekommet usædvanlig for et dansk repræsentationsportræt. På skitse A genfinder man det samme stillingsmotiv som Als' anden læremester i Rom, Anton Raphael Mengs, havde benyttet i det portræt af Carlos III af Spanien, som han leverede til potentatgemakket.

Blandt Als' alternative udkast valgte man den roligste, mindst affekterede løsning. Omtrent sådan havde Marcus Tuschert malet F. W. Holstein 1750 til Ledreborgs riddersal, hvor den unge Als også havde leveret et billede. Men han kan også have hentet stillingsmotivet fra Louis-Michel van Loo's portræt af Ludvig XV i potentatgemakket (nu Statens Museum for Kunst).

Christian VII, der er iført salvingsdragten og den hermelinsforede fløjlskåbe med det lange slæb, er omgivet af det fyrstelige paradeportræts obligatoriske rekvisitter: antydning af monumentalarkitektur i form af en søjle eller pilaster på et højt postament, draperi eller baldakin, bord med regalerne og endelig tronstolen. Men også her varieres temaet. Letter man på de påklæbede papirlapper på tegningerne A og B, viser det sig, at søjlen er erstattet af en siddende kvindefigur. Antik skulptur, der er en næsten uundgåelig staffage i Batonis romerske portrætter, må have inspireret Als til at introducere dette nye element i det danske kroningsportræt. Det er tilmed Batonis evigt tilbagevendende Minerva, symbolet på visdommen, som den danske konge har fået selskab af.

9. Benstillingen på skitse F svarer nøjagtigt til den på tegningen i Kobberstiksamlingen, hvor der desuden findes en benstudie af Peder Als, der helt stemmer overens med stillingen på skitse G.

»En Statue gjør bædre effect end en Colonne og er ey saa ofte repeteret. I stæden for Minerva kunde der presenteres en Statue der indeholdte og forestilte Hans Kongl. Majestæts Symbolum. Hvilket Indfald er nyt i henseende til Portraitter, og vilde gjøre en herlig effect«, skriver Peder Als bag på papirlappen. Med andre ord, et forsøg på fornyelse. På tre af skitserne forekommer en siddende Minerva-figur (A, B og F). På skitse A og B rækker hun en krans frem. Den befinder sig lige over kongens hoved, som om han krones af statuen. På skitse H er Minerva erstattet af en siddende Jupiter (»Iove«) med tordenkile i hånden og en ørn med udbredte vinger ved fødderne.

De allegoriske figurer, der i barokkens og rokokkens maleri blander sig med »de levende«, er på Als' skitser til kroningsportrættet og i det endelige maleri pænt rykket ind i arkitekturen, hvor de fremtræder troværdigt som statuer i nicher eller relieffer på sokler eller på tronens ryg.¹⁰

Rummet, kongen befinder sig i, er på de fleste af skitserne defineret af en kanneleret søjle eller pilaster i et proportionsforhold, der ikke er urealistisk. Det kunne være riddersalen på Christiansborg eller slotskirkens alterparti, hvor tronerne var opstillet ved salvingen. På to af skitserne har Als åbnet rummet op. Den ene med antydning af et landskab udenfor (I), den anden (D) i højre side, hvor man bag en balustrade ser vand med skibe i baggrunden, sådan som Tocqué havde gjort det i sit portræt af Frederik V til Moltkes palæ.

Placeringen af regaliene har også givet Als anledning til at bringe forskellige muligheder i forslag. På de fleste af skitserne ligger kronen og rigsæblet på en pude med kvaster oven på et bord dækket af et tæppe med det kongelige monogram eller på en lav pulpet som dem, der ved salvingen flankerede tronerne. Som et alternativ foreslår han i skitse B et udsøgt nyklassicistisk møbel, et bord med kannelerede ben, tilspidsede forneden og med ornamentfrise på sargen. Den valgte løsning til anbringelse af regaliene blev imidlertid hverken bord eller pulpet, men en firkantet sokkel prydet med relieffer, der på skitsen C forestiller Danmark og Norge i form af siddende kvindefigurer som de Wiedewelt'ske i Fredensborg slotshave.¹¹ På det endelige maleri er soklen kunstfærdigt marmorert og har foruden en række forgyldte, klassiske profiler – akantusbort, guilloche og æggstav – en forgyldt reliefmedaljon på fronten, hvorpå der ses en siddende kvinde med overflødhedshorn og Merkurstav – Overfloden. Denne sokkel er uden tvivl kunstnerens egen opfindelse, en variant af de reliefprydede postamenter, som så mange af herrerne i Batonis portrætter læner sig op ad.

Stolens symbolfunktion i enevældens paradeportræt er velkendt.¹² Peder Als' tegninger viser, at også dens udseende har været gen-

10. På Peder Als' malede skitse af Frederik V (Rosenborg) fra midten af 1740'erne forekommer en Minerva-figur »af kød og blod«, der befinder sig i samme rum som kongen. Det samme gælder den allegoriske kvindeskikkelse på tegningen fig. 1.

11. Tegningen har påskriften: *Hans Kongelige Majestæt i Salvings Dragten. Staaende under sin Trône ved de Kongelige Regalier, tager Scepteret i den Højre Haand. Dend Løve der sees skal være een af Sølv Løverne ved Trônen. Danmark og Norge sees en Basrelief i Medaillons paa Piedestalen hvor Regalierne ligger, og Handskerne.*

12. Se f.eks. Mogens Bencard i *Iconographisk Post* 2, 1987.



Fig. 12. Peder Als: *Chr. VII. Kroningsbillede*. Frederiksborgmuseet. Foto Bengtsson.

stand for mange overvejelser, men der er i skitserne aldrig tale om en specifik hentydning til den rigtige trone, Christian Vs trone af elfenben og narhvalstand på Rosenborg. Det er stolen som symbol på tronen, Als vælger af fremstille. Den optræder i forskellige varianter, hvoraf én er en ganske almindelig rokokkoarmstol med svejfede ben og armlæn (G og F). Den samme stol ses på Als' tegning i Kobberstiksamlingen. På skitse D genkender man Rosenborgs sølvstol med krone på ryggens kopstykke, som stammer fra Christian

VI's audiensgemak på Christiansborg. Stolen forekommer på Sophie Magdalenes portræt i kroningsdragt (Frederiksborg) og har antagelig været fast inventar ved salvingerne, for alt tyder på, at det var den, arveprinsen sad på ved Christian VII's salving.¹³ Endelig foreslår Als et firkantet, nyklassicistisk fantasifoster af en tronstol, hvis ryg er smykket af et relief, der på skitse A viser en kroning. I det endelige maleri fremtræder stolen forgyldt og smykket med antikiserende relieffer på ryggen. I det øverste, halvcirkulære felt et trofæ, nedenunder en scene med to kvindefigurer med murkroner på hovedet og en knælende, hjelmklædt skikkelse.

Valgte Als at give tronen et fiktivt udseende, så var han til gengæld mere præcis, når det gjaldt fremstillingen af tekstilerne. Til paradeportrættets dekorative og symbolske apparat hører også draperiet, der i barokkens og rokokkens portrætkunst havde udviklet sig til stadig større overdådighed. Draperede stoffer hvirvles rundt om søjler, udspændes i rummet i voldsomme foldekast og bindes op ved hjælp af guldsnore med gigantiske kvaster. I Le Coffres salvingsportræt af Frederik IV hober tekstilerne sig op omkring den lille stive kongeskikkelse, og i Pilos af Frederik V er det også de stærkt bevægede, draperede stoffer, der dominerer kompositionen og er med til at placere den statiske menneskefigur i en drømmeverden.

Anderledes hos Peder Als. I hans skitser til Christian VII og i det endelige maleri har de omgivende tekstiler igen antaget realistiske proportioner. I skitse C er det tydeligvis tronteltet, der var rejst omkring tronerne ved salvingerne, Als refererer til.

Det er også bemærkelsesværdigt, at Als har været helt præcis ved gengivelsen af det tyrkiske tæppe, der dækker den forhøjning, kongen står på. Det er et af chenilletæpperne fra Rosenborg, der efter al sandsynlighed blev anvendt ved Christian VII's salving, og som også var lagt på den forhøjning i riddersalen, hvorpå taflet stod ved den efterfølgende middag. Tæppets hjørnemotiv med den lyseblå kartouche og bortens dobbelte trekantornament er let genkendeligt.¹⁴

Løven, der ses i nederste højre hjørne på skitserne A og C, er en af de tre søvløver, der stod opstillet foran tronerne ved salvinger og andre højtidelige lejligheder, hvilket kunstneren også præciserer i sin påskrift. Als har øjensynlig tegnet løven efter hukommelsen, for ingen af Rosenborg løverne ligger ned med en kugle mellem poterne.

Med udgangspunkt i den konkrete begivenhed, som Peder Als utvivlsomt har overværet, skabte han sin nyklassicistiske version af det fyrstelige repræsentationsportræt. Sådan har kongen fremtrådt ved hofceremonier stående på et orientalsk tæppe på en forhøjning foran en tronstol under en baldakin, og nogenlunde sådan var hans fremtoning ved salvingen i Christiansborg slotskirke den 1. maj 1767 iscenesat.

Ikke desto mindre er det forkert at tolke paradeportrættet som et udsnit af virkeligheden, som om monarken poserer i en konkret situation i et identificerbart rum. Søjlen, podiet, draperiet, tronen og regalierne var forlængst blevet faste attributter i portrætmaleriet, et udstyr, der angav den portrætteredes status. Som den franske betegnelse *portrait d'apparat* antyder, er der tale om en pompøs og højtidelig opsætning. Her spiller individet en underordnet rolle. Portrættet mangler helt psykologisk og emotionelt indhold. Det gælder også Peder Als' portræt af Christian VII. Lad os alligevel til sidst vende os fra udenværkerne til mennesket. Mens personen i Als' skitser knapt er individualiseret, er han på det endelige billede tydeligvis udledt af Peder Als' pastel af kongen fra 1765 (Jægerspris). Det gælder hovedets drejning, de store, udstående øjne, den lange næse og de fyldige læber. Han er en smule idealiseret. Ikke smuk, men sympatisk og venligt skildret. Den syge konge stillet til skue som monark.

13. Kong Christian VII.s og Dronning Caroline Mathildes Salvings- og Kroningsceremoniel, se *Danmarks Kirker*. Christiansborg slotskirke, s. 11, fig. 4.

14. Preben Melbye-Hansen i *De danske kroningstæpper*, København 1987, s. 23f. Tæppet gengivet i Als' maleri er inv.nr. 24.7, planche VI-VII.